



Présence et absence de Friedrich Hebbel en Autriche

Marc Lacheny

► To cite this version:

Marc Lacheny. Présence et absence de Friedrich Hebbel en Autriche : Histoire d'une réception mouvementée. *Théâtres du Monde*, 2021, Présence et absence au théâtre, 31, pp.211-243. hal-03219470

HAL Id: hal-03219470

<https://hal.science/hal-03219470>

Submitted on 6 May 2021

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.

PRÉSENCE ET ABSENCE DE FRIEDRICH HEBBEL EN AUTRICHE. HISTOIRE D'UNE RÉCEPTION MOUVEMENTÉE

Il existe plusieurs contributions – plus ou moins récentes – consacrées à la réception du dramaturge allemand Friedrich Hebbel (1813-1863) en Autriche des années 1940 à nos jours. Parmi celles-ci, les premières apparaissent largement sujettes à caution. Il y a tout d'abord l'ouvrage collectif *Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen zur Wiener Hebbel-Woche* (Vienne, Verlag « Die Pause » zusammen mit dem Bibliographischen Institut Leipzig), publié en 1942 sous la direction de Walter Thomas, qui rend compte d'une « semaine Hebbel » dont le but non dissimulé était de montrer l'interdépendance entre Vienne et la « Grande Allemagne », ce qui nuit bien entendu fortement à l'objectivité des contributions – certaines d'entre elles versent d'ailleurs même dans un antisémitisme patent à l'égard des amis juifs de Hebbel à Vienne. Il s'agit ensuite de l'article de Josef Nadler « Hebbel à Vienne » (« Hebbel in Wien »), paru la même année (1942) dans le *Hebbel-Jahrbuch*, où se fait jour la tendance à romantiser et sentimentaliser la vie de Hebbel au lieu de s'appuyer sur des faits biographiques avérés. Il faut également citer la thèse de Gerda Benesch *Hebbel et l'Autriche (Hebbel und Österreich)*, soutenue en 1947 à l'Université d'Innsbruck, qui repose sur des représentations très stéréotypées de la différence entre Allemands « du Nord » d'une part et Allemands « du Sud » et Autrichiens d'autre part pour tenter de prouver que Hebbel aurait évolué vers ce second groupe à partir de son installation à Vienne en 1845. L'article de Wilhelm Bietak « Le “Viennois” Friedrich Hebbel » (« Der “Wiener” Friedrich Hebbel »), paru dans le numéro 72 (1968) du *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*, est autrement plus convaincant, même s'il pose lui aussi des problèmes méthodologiques importants, l'auteur ne fournissant pas la moindre note à l'appui de son texte, si bien que le lecteur ne peut savoir précisément quelles sources il a utilisées et si les thèses qu'il défend sont les siennes ou – ce qui est plus vraisemblable – s'il les a empruntées à autrui, au moins en partie. Enfin, le germaniste U. Henry Gerlach propose, dans un article intitulé « Hebbel et l'Autriche » (« Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994), une synthèse précise et utile des relations entretenues par Hebbel avec l'Autriche, sans tomber dans le sentimentalisme des publications précédemment évoquées.

La présente contribution se propose de retracer l'histoire de l'accueil mouvementé de Friedrich Hebbel en Autriche. Après un bref retour sur l'arrivée de Hebbel à Vienne en novembre 1845 et ses débuts plutôt prometteurs sur les planches du Burgtheater, nous analyserons les réflexions de Hebbel sur l'Autriche, devenue sa « seconde patrie », puis l'accueil souvent difficile que lui ont réservé bon nombre d'hommes de lettres autrichiens éminents du XIX^e et du XX^e siècle, de l'auteur dramatique Franz Grillparzer au satiriste Karl Kraus en passant par le romancier Adalbert Stifter et le dramaturge et comédien Johann Nestroy. Nous espérons ainsi contribuer à l'éclairage d'un chapitre

important de la réception de la littérature allemande en Autriche, que l'on peut sans doute considérer comme un acte de résistance culturelle de l'Autriche à certains mouvements d'idées issus d'Allemagne du Nord – une résistance par ailleurs observable dans le rejet global de la philosophie transcendante, du *Sturm und Drang*, de l'*Empfindsamkeit* et du romantisme à Vienne¹.

Arrivée de Hebbel à Vienne et débuts prometteurs mais déjà difficiles au Burgtheater

Après avoir rédigé *Judith*, *Genoveva* et *Maria Magdalena*, Friedrich Hebbel arriva le 4 novembre 1845 vers 6 heures du matin (en transit, pensait-il) à Vienne, où il prit ses quartiers et écrivit ses drames dits de la maturité : *Herodes und Mariamne*, *Gyges und sein Ring*, *Agnes Bernauer* ou encore la trilogie *Die Nibelungen*.

Vienne, où Hebbel fut accueilli avec un certain enthousiasme et devait rester jusqu'à sa mort survenue le 13 décembre 1863 (soit 18 ans plus tard), fut pour lui aussitôt synonyme de bonheur avec Christine Enghaus² – célèbre comédienne du Burgtheater qu'il épousa le 26 mai 1846 et tenait pour la plus grande tragédienne d'Allemagne³ –, mais aussi de reconnaissance littéraire comme auteur dramatique. Hebbel ne tarda pas à rendre visite à Johann Ludwig Deinhardstein, longtemps directeur du Burgtheater de Vienne, ainsi qu'à d'autres personnalités issues des cercles littéraires et théâtraux viennois. Il se lia ainsi d'amitié avec Sigmund Engländer (1828-1902), coéditeur de la revue satirique *Charivari*, qui salua en Hebbel l'arrivée d'un nouveau « héros » de la littérature allemande, et avec Emil Kuh, son premier biographe ; il eut également ses entrées chez les écrivains Ludwig August Frankl et Ignaz Franz Castelli, sans oublier le célèbre diplomate et orientaliste Joseph von Hammer-Purgstall. Sous la direction de Franz von Holbein (1841-1849), *Maria Magdalena* et *Judith* furent représentés avec succès au Burgtheater en 1848 et 1849 (après la Révolution de 1848, autrement dit après la levée – provisoire – de la censure en Autriche). Sous l'ère Heinrich Laube (1849-1867),

¹ Voir Roger Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, Munich, Hueber, 1965, p. 71-98 (chapitre 3 : « L'écho en Autriche des mouvements d'idées du Nord ») et Johann Sonnleitner, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.

² Sur le mariage de Hebbel avec Christine Enghaus, voir Monika Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche. Eine Biographie*, Göttingen, Wallstein, 2018, p. 403-418 (« Ehe mit einer Tragödin »).

³ Voir Friedrich Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Werke* (12 vol.). II. Abteilung: *Tagebücher* (4 vol.). III. Abteilung: *Briefe* (8 vol.), éd. par Richard Maria Werner, Berlin, Behr, 1903-1907, ici : *Briefe*, vol. 4, p. 13 : « die erste tragische Schauspielerin Deutschlands ». Le couple Hebbel eut deux enfants : un fils, Emil (Ariel), qui mourut quelques mois après sa naissance (27 décembre 1846-14 février 1847), et une fille, Christine (Titi), née le 25 décembre 1847, qui apparaît à plusieurs reprises dans la correspondance de son père.

Hebbel, dont Laube n'appréciait pas l'esthétique théâtrale⁴, fut ensuite loin de connaître pareille fortune sur la scène du Burgtheater : les désaccords entre Laube et Hebbel conduisirent dans un premier temps au retrait par Laube des pièces de Hebbel du répertoire du Burgtheater et, conjointement, à une limitation de la femme de Hebbel, Christine, aux seconds rôles, elle qui était jusque-là habituée à jouer les premiers rôles tragiques. Par la suite, Laube consentit certes à représenter la *Genoveva* de Hebbel au Burgtheater, mais il en modifia le titre (*Magellona*) et imposa de nombreux changements au niveau textuel. Au total, sur les 18 années qu'il a passées à la tête du Burgtheater, Laube ne mit en scène que *Genoveva* (sous le titre de *Magellona*) en 1854, la pièce en deux actes *Michelangelo* en 1861 et deux parties des *Nibelungen* en 1863 – à contrecœur et au prix de modifications si massives que Hebbel, dans le cas de *Genoveva*, alla même jusqu'à envisager d'envoyer une pétition à l'Empereur. Quant aux pièces qui étaient données au Burgtheater au moment où Laube prit ses fonctions (*Herodes und Mariamne*, *Der Rubin* et surtout les pièces à succès *Judith* et *Maria Magdalena*), en 1849, elles ne tardèrent pas – hormis quelques brèves reprises de *Judith* jusqu'en 1859 – à être retirées du répertoire malgré une réelle demande de la part du public viennois.

Les réflexions de Hebbel sur l'Autriche

Quiconque souhaite obtenir des informations précises sur les relations de Hebbel avec l'Autriche trouvera de nombreuses références avant tout dans la correspondance et les journaux de l'auteur, qui constitueront donc ici notre principal corpus. Celui-ci constitue une mine d'informations sur les sujets suivants : les contacts de Hebbel avec ses contemporains, la vie politique et théâtrale autrichienne, la vie quotidienne à Vienne et, bien entendu, les réflexions de l'auteur sur l'Autriche. Contrairement toutefois à Grillparzer, qui utilisa à plusieurs reprises l'histoire autrichienne comme sujet de ses drames (comme dans *Fortune et Mort du Roi Ottokar* ou dans *Querelles entre frères chez les Habsbourg*), Hebbel n'a jamais créé d'œuvre dramatique importante pourvue d'un substrat spécifiquement autrichien⁵.

Les multiples réflexions de Hebbel sur l'Autriche présentent d'abord un intérêt politique certain, dans la mesure où l'auteur allemand y commente notamment la Révolution de 1848⁶. Dans ses lettres ainsi que dans plusieurs passages de son journal, Hebbel salue ainsi avec enthousiasme certains événements révolutionnaires majeurs, comme la levée passagère de la censure en Autriche (ce qui

⁴ Voir Heinrich Laube, *Schriften über Theater*, Berlin, Henschelverlag, 1959, p. 244 *sqq.* Sur la complexité des rapports entre Laube et Hebbel, voir par ailleurs Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 510-515 (« Theater mit Heinrich Laube »).

⁵ Voir U. Henry Gerlach, « Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994, p. 97-116, ici p. 100.

⁶ Voir à ce sujet Wolfgang Häusler, « “Die lieben Oestreicher!” Friedrich Hebbels Reflexionen zur Revolution von 1848 zwischen Tagebuchaphorismus und politischer Öffentlichkeit », in : *Studien zu Hebbels Tagebüchern*, éd. par Günter Häntzschel, Munich, iudicium, 1994, p. 145-168, ainsi que la biographie de Monika Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, *op. cit.*, p. 451-455.

allait entre autres permettre la représentation de ses pièces au Burgtheater⁷), la promesse d'une constitution et la proclamation de la liberté de la presse, tout en s'inscrivant en faux contre la « brutalité honteuse et immorale que l'on considérait ici comme porteuse de la liberté »⁸. Les changements sociopolitiques provoqués par la Révolution de mars 1848 à Vienne conduisent Hebbel à écrire le 15 mars 1848 : « Je vis à présent dans une nouvelle Autriche, dans une Autriche [...] où l'on proclame la liberté de la presse, où l'on instaure un armement national, où l'on promet une constitution⁹ ! ».

Une autre source d'intérêt majeure tient ensuite à la place que Hebbel accorde à la réflexion sur l'Allemagne et l'Autriche. Au bout de quatre années passées à Vienne, il écrit : « Il faudrait que Vienne change beaucoup pour que je me sente tenté de l'échanger contre Berlin¹⁰. » De manière générale, dans une perspective que l'on pourrait qualifier de « panallemande », Hebbel utilise le terme « Allemagne » (*Deutschland*) pour désigner un espace linguistique et culturel et il ne le fait dans un sens politique que lorsqu'il évoque la question de l'unification politique de ce vaste espace. Il faut ici rappeler que ce qui allait devenir l'État national allemand n'existait, à l'époque de Hebbel, que sous la forme d'un conglomérat de royaumes et de territoires variés. Aussi ne s'étonnera-t-on guère que Hebbel ne fasse que très rarement de distinction géographique nette entre « l'Allemagne » (*Deutschland*) et « ici » (*hier*), c'est-à-dire l'Autriche¹¹. À vrai dire, les deux termes apparaissent chez lui quasi interchangeables. Hebbel dit ainsi à un Français de passage à Vienne que c'est ici « l'Allemagne » et qu'il est donc tenu d'y parler allemand¹² ; les Viennois sont donc, à ses yeux, des Allemands¹³. Ailleurs encore, il demande à son ami Bamberg s'il compte se rendre « en Allemagne » (*nach Deutschland*) et lui rendre visite à Vienne¹⁴. Vienne apparaît du reste sous sa plume comme la plus grande « ville allemande » (*deutsche Stadt*)¹⁵ et le Burgtheater comme la « première scène allemande » (*erste deutsche Bühne*)¹⁶. Hebbel utilise ainsi l'attribut « allemand » pour parler de sa « patrie » (*Vaterland*)¹⁷, bien qu'il soit sujet danois et qu'il vive à Vienne avec un passeport danois. Il

⁷ Voir Friedrich Hebbel, *Tagebücher*, Stuttgart, Reclam, 1963, 2013, p. 278 sq. : « Le Burgtheater jouera mes pièces » (*Das Hofburgtheater wird meine Stücke spielen*), écrit-il le 28 mars 1848. C'est également dans ce contexte que Johann Nestroy put écrire *Liberté à Krähwinkel* (*Freiheit in Krähwinkel*, 1848), seule pièce de l'auteur à n'avoir subi aucune entrave de la part de la censure.

⁸ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit., Briefe*, vol. 4, p. 143 : « schaam- und sittenlosen Brutalität, die hier für die Trägerin der Freiheit galt ».

⁹ Hebbel, *Tagebücher, op. cit.*, p. 278 : « Ich lebe jetzt in einem anderen Östreich, in einem Östreich, [...] wo Preßfreiheit proklamiert, Nationalbewaffnung eingeführt, eine Konstitution versprochen ist! »

¹⁰ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit., Briefe*, vol. 4, p. 175 : « Wien müßte sich sehr verändern, wenn ich mich versucht fühlen sollte, es jemals mit Berlin zu vertauschen. »

¹¹ *Ibid.*, vol. 3, p. 310.

¹² *Ibid.*, p. 288.

¹³ *Ibid.*, vol. 4, p. 151.

¹⁴ *Ibid.*, p. 212.

¹⁵ *Ibid.*, vol. 5, p. 217.

¹⁶ *Ibid.*, vol. 7, p. 31.

¹⁷ *Ibid.*, vol. 5, p. 87.

ressort de toutes ces déclarations que Hebbel faisait clairement partie de ce que l'on avait coutume d'appeler les partisans de la Grande Allemagne : en cette qualité, il s'opposait à tout ce qui était à ses yeux susceptible d'entraver l'unité de l'espace culturel et linguistique allemand. Que la Prusse ou l'Autriche prenne la tête d'une Allemagne unifiée lui importait manifestement peu ; en revanche, il tenait à ce qu'une entité politique forte garantisse le maintien de l'espace culturel allemand. La notion de « patrie » (*Heimat* ou *Vaterland*) signifiait donc pour Hebbel d'abord le lieu où on parlait allemand, autrement dit une communauté de langue et de culture.

Au sein de sa « nouvelle patrie » autrichienne, Hebbel s'est aussitôt beaucoup plu. Dès 1851, le couple Hebbel caressa l'idée de s'acheter une propriété à Hietzing¹⁸. Hebbel a immédiatement apprécié Vienne. Il rapporte ainsi dès novembre 1845 ses premières impressions de la ville : « Vienne est une ville belle et imposante pouvant rivaliser en été avec l'Italie, car les plus beaux endroits sont disséminés tout autour et une promenade à travers le bastion procure, même maintenant, de somptueuses perspectives... »¹⁹. Lorsqu'est abordée la question d'un éventuel déménagement à Munich, Hebbel insiste à nouveau sur la « beauté » saisissante d'une ville qu'il qualifie même de « paradis » (*Paradies*)²⁰. De fait, Hebbel connaissait très bien Vienne, qu'il arpentait au cours de longues promenades, comme l'atteste un passage tiré d'une lettre de 1856 :

À la tombée de la nuit, je reviens tout juste du Prater où j'ai montré à ma petite fille un arbre creux d'une taille énorme dans lequel, outre son père et son petit chien qui l'accompagnait, elle s'installa confortablement ; vous pouvez vous imaginer son étonnement et sa jubilation, surtout au moment où elle découvrit même dans un nœud du bois une petite fenêtre devant laquelle je devais me présenter et lui demander qui habitait à l'intérieur²¹.

Hebbel appréciait en effet beaucoup le vaste espace du Prater²², lieu où – selon son biographe Emil Kuh – plusieurs de ses ballades les plus abouties virent le jour.

¹⁸ *Ibid.*, vol. 4, p. 264. Faisant aujourd'hui partie du 13^e arrondissement de Vienne, Hietzing est un des quartiers les plus huppés de la ville.

¹⁹ *Ibid.*, vol. 3, p. 281 : « Wien ist eine schöne, imposante Stadt und mag im Sommer mit Italien wetteifern, denn die schönsten Gegenden liegen rings herum und ein Spatziergang über die Bastei gewährt selbst jetzt herrliche Aussichten... ».

²⁰ *Ibid.*, vol. 4, p. 372.

²¹ *Ibid.*, vol. 5, p. 301 : « Eben komme ich mit Einbruch der tieferen Dämmerung aus dem Prater zurück, wo ich meiner kleinen Tochter einen hohlen Baum von ungeheurem Umfang gezeigt habe, in welchem sie, nebst ihrem Vater und dem begleitenden Hündchen, bequem Platz fand; Sie können Sich die Verwunderung und den Jubel des Kindes denken, besonders, als sie in einem Astloch auch noch ein Fensterchen entdeckte, vor welches ich treten und fragen mußte, wer drinnen wohne. »

²² Nombreux sont, du reste, les auteurs autrichiens à évoquer le Prater dans leur œuvre : Heimito von Doderer, Elfriede Jelinek, Robert Musil, Arthur Schnitzler, Robert Seethaler, Stefan Zweig notamment. Ce sujet mériterait une étude séparée.

Les déclarations de Hebbel sur le reste de l'Autriche, en particulier sur les beautés naturelles du pays, possèdent la même tonalité, notamment lorsqu'il s'agit d'évoquer la Basse-Autriche et la région du Salzkammergut. Au sujet d'un voyage sur le Danube qui le conduit à Linz, Hebbel rapporte à sa femme que « la région devient de plus en plus belle et qu'elle offre à chaque instant un point de vue intéressant », comme les châteaux médiévaux de Dürnstein et d'Aggstein²³. À l'occasion d'une randonnée vers Lilienfeld (toujours en Basse-Autriche), il mentionne les montagnes « merveilleuses, aux vues somptueuses » (*das wunderbare, an Aussichten überreiche [Gebirge]*), « des fleurs belles et exotiques » (*schöne, fremdartige Blumen*) et trouve la célèbre abbaye cistercienne de Lilienfeld « grandiose et, comme tous les édifices religieux, magnifiquement située » (*großartig, und, wie alle geistlichen Bauten, prächtig gelegen*)²⁴. En 1855, il se rend ensuite pour la première fois à Gmunden, ville pittoresque de Haute-Autriche située dans le Salzkammergut, au bord du lac Traunsee (le lac le plus profond d'Autriche et le deuxième plus grand lac de Haute-Autriche, après l'Attersee). À Gmunden, Hebbel – nageur convaincu – est à ce point saisi « par la splendeur du lac » (*von dem herrlichen See*)²⁵ qu'il décrit la région comme « l'un des plus beaux endroits du monde » (*einem der schönsten Punkte der Welt*)²⁶. Dans une autre lettre, il évoque encore « les proches environs de Gmunden, d'un charme infini » (*die nächste Umgebung von Gmunden, die unendlich reizend ist*)²⁷. Par la suite, Hebbel fait également souvent l'éloge de Gmunden, du sommet du Traunstein (1691m d'altitude) et de la beauté du Traunsee. Cet enthousiasme pour le lieu le conduisit même à faire l'acquisition, le 14 août 1855²⁸, d'une petite propriété (une « villa extrêmement modeste », nous dit-il) à Gmunden²⁹, qui allait devenir la résidence d'été de la famille Hebbel. Lorsqu'on lit dans les lettres de Hebbel qu'il se repose et lit à l'ombre de ses chers pommiers, qu'il jouit de « la lumière vespérale divine du Traunstein » (*die göttliche Abendbeleuchtung des Traunsteins*) et qu'il voit monter la

²³ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit., Briefe*, vol. 4, p. 110 : « die Gegend wird immer schöner und bietet jeden Augenblick einen interessanten Punct dar ».

²⁴ *Ibid.*, p. 235 sq.

²⁵ *Ibid.*, vol. 5, p. 249.

²⁶ *Ibid.*, p. 250. Sur la relation particulière de Hebbel à Gmunden, voir Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche, op. cit.*, p. 595-604 (« Grundbesitzer in Gmunden »).

²⁷ *Ibid.*, p. 256.

²⁸ Voir Hebbel, *Tagebücher, op. cit.*, p. 349 : « Ich habe Shakespeare immer für unerreichbar gehalten und mir nie eingebildet, ihm in irgend etwas nachzukommen. Dennoch hätte ich in früheren Jahren immer noch eher gehofft, einmal irgendeinen Charakter zu zeichnen, wie er, oder irgendeine Situation zu malen, als mir, wie er, ein Grundstück zu kaufen. Nichtsdestoweniger habe ich heute mittag 10 Uhr einen Kontrakt unterzeichnet, durch den ich Besitzer eines Hauses am Gmundner See geworden bin! »

²⁹ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit., Briefe*, vol. 5, p. 259 (lettre du 9 août 1855 à Emil Kuh) : « Sie haben in mir von jetzt an nicht bloß den Verfasser des Trauerspiels in Sicilien, sondern auch einen Oberösterreichischen Grundbesitzer zu verehren. Denken Sie Sich, ich habe mir gestern am Gmundner See eine außerordentlich schön gelegene, an sich in ihrem jetzigen Zustande zwar äußerst bescheidene Villa gekauft ».

« pleine lune au-dessus des montagnes » (*Vollmond über die Gebirge herauf*)³⁰, on comprend aisément pourquoi il qualifie Gmunden d'« idylle » (*Idyll*)³¹.

Il ressort de toutes ces réflexions sur Vienne et diverses régions d'Autriche combien Hebbel, évoquant dans une lettre son « Autriche bien-aimée » (*geliebten Österreich*)³², a su s'acclimater à sa patrie d'adoption, bien qu'il n'ait jamais franchi le pas de devenir Autrichien³³. En termes d'intégration sociale, il affirme d'ailleurs se sentir « respecté par toutes les couches de la société » (*[von] allen Schichten der Gesellschaft*)³⁴ et dit avoir « des amis au sein de tous les cercles » (*Freunde in allen Kreisen*)³⁵.

Au fond, la seule critique véritablement récurrente que Hebbel fait de l'Autriche et de son gouvernement a trait à l'argent et au coût de la vie : peu après son arrivée à Vienne, celui qui avait longtemps vécu dans la misère déplore que Vienne soit « incroyablement chère » (*unglaublich theuer*)³⁶. Huit ans après, le constat n'a pas changé : Hebbel nous explique que l'on dépense à Vienne « de l'argent, beaucoup d'argent » (*Geld, viel Geld*)³⁷.

Hebbel et les hommes de lettres autrichiens : jalons d'une réception mouvementée

En retour, on aurait pu s'attendre à ce que Hebbel reçoive un accueil favorable de la part des principaux représentants de la littérature autrichienne de son temps. Or, si l'on en croit Andrea Rudolph, « Hebbel n'a jamais pu prendre à Vienne de place véritablement éminente comme auteur de théâtre³⁸. » Au franc succès rencontré par *Maria Magdalena* et *Judith* (un succès dont Hebbel se fait largement l'écho dans ses *Journaux*³⁹) en mai 1848 et février 1849 s'oppose, entre autres, l'échec retentissant de *Herodes und Mariamne* en avril 1849 et de *Der Rubin* en novembre 1849 au

³⁰ *Ibid.*, p. 265.

³¹ *Ibid.*, vol. 6, p. 194.

³² *Ibid.*, vol. 4, p. 280.

³³ *Ibid.*, vol. 7, p. 279 et 300.

³⁴ *Ibid.*, vol. 5, p. 277.

³⁵ *Ibid.*, vol. 6, p. 117.

³⁶ *Ibid.*, vol. 3, p. 281.

³⁷ *Ibid.*, vol. 5, p. 95.

³⁸ Andrea Rudolph, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien. Friedrich Hebbels Neubewertung von Ferdinand Raimunds Edelsteinallegorie und Johann Nepomuk Nestroys Travestie der Hebbelschen *Judith* », in : *Literarisches Leben in Österreich 1848–1890*, éd. par Klaus Amann, Hubert Lengauer et Karl Wagner, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau, 2000, p. 624-656, ici p. 624 : « Eine wirklich herausragende Stellung als Theaterdichter hat Hebbel in Wien nie einnehmen können. »

³⁹ Voir Hebbel, *Tagebücher*, op. cit., p. 286 : « Gestern abend brachte das K. K. Hofburgtheater meine “Maria Magdalena”, unverkürzt und unverändert. Das Stück war eine Bildungsprobe für das Wiener Publikum, es fand aber den ungeteiltesten Beifall und machte auch nicht in dem bedenklichsten seiner Momente die Prüderie rege. » (9 mai 1848) ; p. 287 : « Mit “Judith” mache ich in Wien Glück. Heute ist die vierte Vorstellung, und wieder war der Zulauf so groß, daß viele Menschen keinen Platz bekommen konnten. » (8 février 1849)

Burgtheater⁴⁰. Cette relation à maints égards compliquée à l'Autriche où il a, selon le mot involontairement cruel de Robert Musil, « vécu mais pas eu d'effet » (*gelebt hat, aber nicht gewirkt*), a conduit à ce que Hebbel prenne une « position littéraire de marginal à Vienne » (*literarische Außenseiterposition in Wien*)⁴¹.

Rares sont les auteurs dans la littérature de langue allemande à avoir eu autant de partisans enthousiastes et autant d'adversaires farouches que Hebbel. Parmi ces derniers, quatre nous intéresseront ici : Franz Grillparzer, Adalbert Stifter (souvent considérés comme les deux grands classiques du XIX^e siècle en Autriche : l'un dans le drame, l'autre dans le roman), Johann Nestroy et Karl Kraus.

Grillparzer et Stifter, adversaires de Hebbel ?

Franz Grillparzer (1791-1872) et Friedrich Hebbel semblaient avoir une certaine estime réciproque, sans toutefois entretenir de rapports étroits.

L'un des tout premiers auteurs que Hebbel rencontra après son arrivée à Vienne fut justement Grillparzer (âgé de 54 ans), le dramaturge alors le plus respecté de l'espace germanophone, un auteur dont les conseils et les contacts étaient évidemment précieux à Hebbel pour s'imposer à Vienne. À l'occasion de leur rencontre, Grillparzer ne fit cependant pas mystère à Hebbel des difficultés auxquelles il risquerait de se heurter au Burgtheater, lui qui avait lui-même – comme beaucoup de ses contemporains, comme Nestroy – considérablement souffert de la censure.

Grillparzer réagit à la visite de Hebbel dans une lettre à Foglar du 24 novembre 1845 : « Il y a peu, un jeune homme fort intéressant se présenta chez moi, le poète Hebbel » (*Vor kurzem war ein recht interessanter junger Mann bei mir, der Dichter Hebbel*) ; à ses yeux, *Judith* est, « dans l'idée, la chose la plus spirituelle » (*der Idee nach das Geistvollste*) mais, « dans la réalisation, la chose la plus grimaçante que l'on puisse imaginer » (*der Ausführung nach das Fratzenhafteste, was man sich denken kann*). Et Grillparzer d'ajouter encore : « Cet homme ne doit pas deviner du tout ce qui est possible et réel dans la vie. Si c'est cela, être poète ! » (*Dieser Mensch muß gar nicht ahnen, was möglich und wirklich ist im Leben. Ja – wenn das Poesie heißt!*) Cette opposition entre l'« idée » (*Idee*) et la « réalisation » (*Ausführung*) et entre la « vie » (*Leben*) et la « poésie » (*Poesie*) recoupe le

⁴⁰ Voir *ibid.*, p. 288 sq. : « “Herodes und Mariamne” wurde gegeben. Das Spiel war vortrefflich, die Inszenierung glänzend, die Aufnahme im höchsten Grade kühl. Das Publikum war sichtlich nicht imstande, der Komposition zu folgen. Auch spielte das Stück zu lange, bis ¾ auf 11 Uhr. Das Verwirrende lag für die Masse der Zuschauer in dem zweiten Moment des Dramas, in dem historischen, dessen Notwendigkeit bei der großen Gleichgültigkeit der meisten gegen alle und jede tiefere Motivierung sie nicht begriffen. – Zu Hause lag mein Töchterlein an den Blättern, den natürlichen, darnieder, dabei mußte meine arme Frau spielen und erhielt für ihre wunderbare Leistung nicht den geringsten Dank. Ein schmerzenreicher, qualvoller Abend für mich als Mensch. » (19 avril 1849) Et Hebbel d'ajouter, le 31 décembre 1849 : « Aufgeführt wurden am Burgtheater von mir: “Mariamne” und der “Rubin”. Beide sprachen wenig an [...]. » (p. 291) La première de *Der Rubin* au Burgtheater avait eu lieu le 21 novembre 1849.

⁴¹ Rudolph, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien », art. cit., p. 625.

rejet en bloc par Grillparzer du romantisme et de la « Jeune-Allemagne » (*Junges Deutschland*)⁴², chez qui Grillparzer critiquait la toute-puissance des idées aux dépens de l'art. En Hebbel, qui considérait Vienne comme une ville « allemande » (*deutsch*) et le Burgtheater comme « la première scène allemande » (*die erste deutsche Bühne*) et s'opposait à tout ce qui pouvait nuire à l'unité de l'espace culturel et linguistique germanophone, Grillparzer, qui s'est pour sa part toujours positionné comme un auteur *autrichien*, voyait au fond concentrés les éléments typiquement allemands – le gigantesque, l'infini ; le penchant pour la « rumination » (*Grübeleien*) ; la spéculation esthétique, l'intellectualisme et l'« hostilité à la nature » (*Unnatur*) – qu'il oppose dans son essai de 1837 « En quoi les auteurs autrichiens se distinguent-ils des autres ? » (*Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?*) aux caractéristiques autrichiennes de « modestie » (*Bescheidenheit*), de « saine raison » (*gesunder Menschenverstand*) et de « sentiment vrai » (*wahres Gefühl*)⁴³. Grillparzer exprime ici une défiance de principe à l'égard de toute forme de théorie abstraite, un positionnement qui est au cœur de sa conception de l'art et de la littérature.

Du point de vue de Hebbel maintenant, une lettre (du 29 novembre 1845) adressée à Elise Lensing repose sur un mélange d'admiration pour certaines pièces de Grillparzer – *Sappho*, la deuxième pièce de l'auteur autrichien, et *Ottokar*, que Hebbel qualifie de « magistrale » (*meisterhaft*) – et de distance critique (surtout à l'égard de *Die Ahnfrau*, la toute première pièce de Grillparzer, et de la structure globale de ses drames) :

Entre les œuvres de Grillparzer et moi, il y a toujours eu *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*). Je la lui ai toutefois récemment pardonnée, ne serait-ce que pour *Sappho*, qui contient tellement d'éléments charmants. Mais *Ottokar* est bien sûr encore d'un tout autre calibre. [...] Les trois derniers actes ne correspondent pas aux premiers, ils apportent certes encore des aspects isolés d'une importance capitale mais, dans l'ensemble, ils sont largement en retrait par rapport à ceux-là. Je ne parviens pas à saisir les esprits de ce type. [...] ⁴⁴

Malgré sa déception relative à la fin d'*Ottokar*, Hebbel exprime ici une forme d'accord

⁴² La Jeune-Allemagne était un groupe de jeunes écrivains allemands aux idées progressistes qui exista entre 1830 et 1850 et dont les principaux membres furent Karl Gutzkow, Heinrich Laube, Theodor Mundt et Ludolf Wienbarg.

⁴³ Franz Grillparzer, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pöribacher, Munich, Hanser, 1964, vol. 3, p. 809.

⁴⁴ Friedrich Hebbel, *Werke*, éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pöribacher, Munich, Hanser, 1965, vol. 3 (*Gedichte, Erzählungen, Schriften*), p. 290 sq. : « Zwischen mir und Grillparzers Werken stand immer die Ahnfrau. Doch verzieh ich ihm diese neulich schon der Sappho wegen, die viel Reizendes enthält. Aber der Ottocar ist freilich noch von ganz anderem Kaliber. Der Dichter kann, als er sein Werk schuf, nicht sehnlicher gewünscht haben, daß es gelingen möge, als ich in diesem Augenblick, daß es gelungen seyn möge. Es thut meinem armen Herzen, das sich vor all diesen Handwerkereien Jungdeutschlands bei dem besten Willen verschließen muß, gar zu wohl, auch einmal ein entgegengesetztes Gefühl zu empfinden. Morgen das Resultat, ich gehe zum dritten Act über. – Die letzten 3 Acte entsprechen den ersten nicht, bringen auch noch einzelne höchst bedeutende Züge, aber sie stehen im Ganzen weit hinter jenen zurück. Ich begreife Geister dieser Art nicht. [...] »

littéraire et artistique avec Grillparzer que l'on trouve plutôt rarement sous sa plume : « Parmi les hommes de lettres viennois, Grillparzer reste le seul pour lequel Hebbel a du respect⁴⁵. »

Si Hebbel s'interdit toute critique acerbe du poète Grillparzer, ce dernier rend certes publiquement hommage à son confrère viennois, mais il ne retire à aucun moment son reproche d'intellectualisme. Pour Grillparzer, l'acte de création littéraire ne prend sens que si l'idée s'incarne dans une expression qui n'agit pas seulement sur la raison ou l'entendement, mais aussi sur le « sentiment » (*Empfindung*), terme clé de son discours théorique. C'est pourquoi Grillparzer accorde dans ses pièces une telle place à la gestuelle, à la mimique, à la proxémique, bref à la théâtralité (jeu, corps, ressources visuelles, violence sur scène), « récupérant » ainsi la dimension théâtrale qu'il appréciait tant dans Shakespeare, chez les Espagnols (Calderón et Lope de Vega) et dans la tradition populaire viennoise jusqu'à Raimund et Nestroy : à la domination du langage articulé et à la faible représentation du langage corporel dans le théâtre classique allemand, Grillparzer oppose ainsi avec force sa maxime « Le verbe et le geste » (*Wort und Gebärde*). D'une manière plus générale, Grillparzer oppose de manière récurrente l'« immédiateté visuelle » (*Anschaulichkeit*) et la « plasticité » (*Bildlichkeit*) du drame aux « concepts » (*Begriffe*) abstraits. Dans son journal, il note en juillet 1850 au sujet de Hebbel : « En chaque auteur, il y a un penseur et un artiste. Hebbel est tout à fait à la hauteur de la mission de pensée, mais pas du tout à la hauteur de la mission artistique. Ou, pour le dire autrement : la pensée ne se fait pas jour, chez lui, dans l'impression mais dans la réflexion⁴⁶. » À travers l'exemple de Hebbel, Grillparzer refuse ici avec virulence de considérer les œuvres d'art comme des véhicules d'idées générales ou philosophiques. Cette méfiance de principe envers la prédominance des idées constitue chez Grillparzer un fil directeur de son rejet du romantisme (les frères Schlegel, Novalis) à son rejet de Hebbel et Wagner (ainsi que de Hegel dans le domaine de la philosophie), en passant par sa critique de la littérature de la Jeune-Allemagne. En excluant Hebbel du domaine de l'art, Grillparzer lui dénie la capacité poétique de réconcilier l'idée avec la réalité : « La valeur de la science repose sur l'idée, l'art sur la *représentation* de l'idée. Elle donne vie à la pensée⁴⁷. » Grillparzer est en effet d'avis que « ce n'est pas dans l'idée que réside la mission de l'art mais dans la *stimulation* de l'idée, que la poésie aspire à l'essence et aux intuitions, et non aux concepts ternes [...] »⁴⁸. Cette opposition, récurrente chez Grillparzer, entre « *idée* » et « *stimulation* de l'idée », « penseur » et « artiste », « réflexion » et « impression » va de pair avec ses réflexions sur la différence entre ce qu'il appelle le « théâtral » (*theatralisch*), autrement dit la scène ou le texte joué,

⁴⁵ Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, op. cit., p. 397 : « Unter den Wiener Literaten bleibt Grillparzer der einzige, den Hebbel achtet. »

⁴⁶ Grillparzer, *Sämtliche Werke*, op. cit., vol. 3, p. 804 : « In jedem Dichter ist ein Denker und ein Künstler. Hebbel ist der denkenden Aufgabe vollkommen gewachsen, der künstlerischen aber gar nicht. Oder mit andern Worten: der Gedanke macht sich bei ihm nicht im Eindrücke geltend, sondern in der Reflexion. »

⁴⁷ *Ibid.*, p. 831 : « Der Wert der Wissenschaft beruht auf der Idee, die Kunst auf der *Darstellung* der Idee. Sie führt den Gedanken ins Leben. »

⁴⁸ *Ibid.*, p. 830 : « nicht in der *Idee* die Aufgabe der Kunst liegt, sondern in der *Belebung* der Idee, daß die Poesie Wesen und Anschauungen will, nicht abgeschattete Begriffe; daß endlich ein *lebendiger* Zeisig mehr wert ist als ein ausgestopfter Riesengeier oder Steinadler. »

et le « dramatique » (*dramatisch*), c'est-à-dire le texte écrit, purement littéraire, qui ignore la scène, entre l'« art » (*Kunst*) mû par les forces de l'imagination et le « savoir intellectuel » (*geistiges Wissen*) désincarné, ignorant la réalité de la vie.

Le jugement critique de Grillparzer sur Hebbel est partagé par Heinrich Laube (1806-1884), directeur artistique du Burgtheater de 1849 à 1867, qui, dans un long essai rétrospectif intitulé « Le Burgtheater. Une contribution à l'histoire du théâtre allemand » (*Das Burgtheater. Ein Beitrag zur deutschen Theater-Geschichte*, 1868), répète la thèse selon laquelle les pièces de Hebbel seraient « profondément étrangères à la scène » (*aus einem tiefen Grunde der Szene fremd*)⁴⁹ et qu'il « ne possède absolument aucune imagination plastique » (*gar keine plastische Phantasie besitzt*)⁵⁰. Comme Grillparzer, Laube ne considère pas Hebbel comme un *artiste*, mais comme un *penseur* qui a utilisé la scène uniquement comme un support ou un véhicule pour l'expression de ses idées, raison pour laquelle il l'exclut presque totalement du répertoire du Burgtheater : « Les pièces de Hebbel sont *pensées* ensemble, elles sont écrites par un *penseur* doué qui se pique de littérature, mais pas par un auteur qui est un artiste. » (*Hebbels Stücke sind zusammen gedacht, sie sind von einem begabten, dichtenden Denker niedergeschrieben, nicht aber von einem Dichter, der ein Künstler ist.*); « Un penseur faisant de la littérature, mais pas un auteur pensant. » (*Ein dichtender Denker, nicht aber ein denkender Dichter.*)⁵¹. Et Laube d'ajouter encore : « À Vienne, nous commençâmes cette année 1854 par une pièce de Friedrich Hebbel. Ce fut un acte d'abnégation et d'équité que je m'imposai en mettant en scène une pièce de Hebbel. Je n'ai ni à l'époque ni avant ou après considéré Hebbel comme un auteur de théâtre⁵². » Robert Musil, qui appréciait beaucoup Hebbel, vit en revanche précisément dans l'intellectualisme de ses pièces, durement critiqué par Grillparzer et Laube, la véritable grandeur de l'auteur dramatique allemand : rassemblant Goethe, Hebbel et Büchner, Musil évoque ainsi avec respect le « théâtre d'idées » (*Ideendrama*) allemand⁵³.

Malgré les réserves et divergences exprimées de part et d'autre – la tragédie de l'individu à la Hebbel serait impensable pour Grillparzer et leurs conceptions respectives du théâtre semblent en grande partie inconciliables –, on peut constater un certain nombre de similitudes non négligeables entre les deux auteurs : leurs journaux expriment ainsi la « même intensité en termes de connaissance de soi » (*gleiche Intensität der Selbsterfahrung*)⁵⁴ ; sur un plan artistique, tous deux défendent des thèses très proches (critiques) à l'égard du romantisme et de la Jeune-Allemagne. La principale source d'opposition entre eux tient au fait qu'ils ont tiré des conséquences radicalement différentes des

⁴⁹ Laube, *Schriften über Theater*, op. cit., p. 247 (les réflexions de Laube sur Hebbel sont concentrées dans les pages 245-249 de cet essai).

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 244 : « In Wien begannen wir dies Jahr 1854 mit einem Stück von Friedrich Hebbel. Es war ein Akt der Selbstverleugnung und der Billigkeit, welchen ich mir auferlegte, indem ich ein Stück von Hebbel in Szene setzte. Ich habe weder damals noch früher oder später Hebbel für einen Theaterdichter gehalten. »

⁵³ Robert Musil, « “Spiegelmensch” von Franz Werfel (Erstaufführung im Wiener Burgtheater) », *Prager Presse* du 26 avril 1922, p. 4-5.

⁵⁴ Ritzer, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, op. cit., p. 395.

bouleversements induits par la modernité.

Avec la controverse entre Hebbel et Stifter, la polémique littéraire gagne encore nettement en véhémence : Adalbert Stifter (1805-1868) et Friedrich Hebbel sont généralement considérés comme des adversaires ou comme des antipodes absolus sur un plan esthétique, notamment en termes de représentation de la nature et de l'humain. Dans ses lettres, Stifter s'est prononcé avec précision et de manière critique sur son contemporain allemand ; à ces déclarations s'ajoutent des paratextes importants – comme la célèbre préface des *Pierres multicolores (Bunte Steine)* – qui ont justement été conçus en partie en réaction aux critiques de Hebbel.

Le véritable début de la dispute littéraire entre Stifter et Hebbel date du 21 août 1847. Dans une longue lettre à Aurelius Buddeus, rédacteur de l'*Allgemeine Zeitung*, Stifter, alors âgé d'environ 40 ans, refuse de rédiger une contribution sur Hebbel, qu'il rejette en bloc sur le plan esthétique et range dans une esthétique du laid avant la lettre :

En ce qui concerne *Hebbel*, je ne saurais justement écrire aisément d'article sur cet auteur, parce que je devrais lui faire trop de mal ; d'après mon individualité et d'après mes études d'art, je ne peux m'empêcher de le *rejeter entièrement* dans tout ce qu'il a produit jusque-là et de qualifier tout simplement de *laid* ce qui, si l'art signifie représenter le beau, est précisément le pire de ce qui peut arriver à un artiste. Il a une certaine et frappante habileté à manier une matière brute, à savoir les pavés et les charges censés donner naissance à un palais, mais le palais ne voit jamais le jour. C'est pourquoi on trouve chez lui souvent des images grandioses, des pensées vives, voire des éclairs tragiques, mais qui sont tous vains et se contentent de faire peur, parce que manquent l'alpha et l'oméga auxquels ils sont censés servir avec harmonie : *la représentation de l'humanité objective, reflet du règne de Dieu*⁵⁵.

Dans la suite de sa lettre, Stifter s'en prend au penchant de Hebbel à la démesure précisément au nom de l'idée de « mesure, de maîtrise et d'organisation morale » (*Maß, Beherrschung, sittliche[r] Organisierung*)⁵⁶. En janvier 1846, Stifter avait assisté à une représentation de *Judith* et – comme un certain nombre de ses contemporains et de ses compatriotes autrichiens – il n'avait pas été sensible

⁵⁵ Adalbert Stifter, *Werke*, éd. par Uwe Japp et Hans Joachim Piechotta, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1978, vol. 4, p. 214-221, ici p. 215 sq. : « Was *Hebbel* anlangt, den Sie anregen, so kann ich gerade über diesen Dichter nicht leicht einen Aufsatz geben, weil ich ihm zu wehe thun müßte; denn nach meiner Individualität und nach meinen Kunststudien muß ich ihn in dem, was er bisher geleistet, *völlig verwerfen*, und geradezu *häßlich* nennen, was, wenn die Kunst das Schöne darstellen soll, gerade das allerärgste ist, was einem Künstler widerfahren kann. Er hat ein bestimmtes, auffallendes Geschick in Handhabung rohen Materials, nemlich der Quadern und Lasten, woraus ein Pallast werden soll, nur der Pallast wird nie. Darum sind oft große Bilder, scharfe Gedanken, selbst tragische Blize da, die alle umsonst sind und einem nur bange machen, weil das Letzte und Eine nicht da ist, zu dem sie harmonisch dienen sollen, *die Darstellung der objectiven Menschheit als Widerschein des göttlichen Waltens.* »

⁵⁶ *Ibid.*, p. 216.

aux héros hybrides et torturés de Hebbel. Le principal sujet de désaccord entre les deux auteurs réside ici dans la catégorie du *grand* et du *petit*, Stifter traitant les « personnages d'une faiblesse pitoyable » (*erbärmlich schwache Menschen*)⁵⁷ tirés de la *Judith* de Hebbel de garçons croyant exprimer leur force par le bruit, tandis que les vrais hommes agiraient « avec d'autant plus de douceur » (*desto sanfter*) que leur force « serait grande » (*größere Kraft vorhanden*)⁵⁸. Stifter décèle précisément dans le Holopherne de Hebbel cette subjectivité et cette grandiloquence pompeuse qu'il s'est pour sa part efforcé d'éliminer peu à peu dans ses propres récits. Dans son penchant pour le tragique, Hebbel n'atteint à ses yeux, en raison de son manque de « profondeur morale » (*sittliche[n] Tiefe*), que « le répugnant » (*das Widerwärtige*)⁵⁹. On voit ici clairement comment Stifter fait converger les reproches de subjectivisme, d'immoralité et de laideur, produisant ainsi une critique complète – indissociablement littéraire, morale et esthétique – de Hebbel.

Ce passage essentiellement consacré à *Judith* culmine dans le refus par Stifter de considérer Hebbel comme un « auteur » ou un « poète » (le terme allemand de *Dichter* pouvant avoir les deux sens)⁶⁰. Comme Grillparzer, Stifter exclut donc Hebbel du domaine de l'art, conçu comme le lieu de la représentation et/ou de la cristallisation du beau, et de l'aire culturelle autrichienne.

Sur un plan chronologique, la controverse entre Stifter et Hebbel se poursuit ainsi : la célèbre épigramme de Hebbel intitulée *Les anciens poètes de la nature et les nouveaux* (*Die alten Naturdichter und die neuen*, 1849), la réaction de Stifter concentrée dans sa préface aux *Pierres multicolores* (*Bunte Steine*, 1852), le compte rendu virulent par Hebbel de *L'arrière-saison* (*Der Nachsommer*, 1858) de Stifter et, pour finir, le texte *La virgule costumée* (*Das Komma im Frack*, 1858 également), publié par Hebbel sous couvert d'anonymat. Tout au long de cette controverse, Hebbel et Stifter, campant sur leurs positions, ne parviennent ni à dépasser leurs désaccords ni à voir ce qui pourrait les rapprocher.

Dans le contexte du débat autour du réalisme, Hebbel reconnaît en Stifter ce qu'il abhorrait depuis toujours dans la littérature « campagnarde » : une « imitation de la nature » (*Naturnachahmung*) dépourvue d'art et l'accumulation de détails insignifiants. En 1849, Hebbel publie dans *Europa* sa célèbre épigramme critique *Die alten Naturdichter und die neuen*, qui vise entre autres Stifter et témoigne éloquemment du manque de compréhension de Hebbel à l'égard de la prose de son contemporain autrichien :

Savez-vous pourquoi les insectes et les boutons d'or vous réussissent tant ?
C'est parce que vous ne connaissez pas les humains et que vous ne voyez pas les étoiles !
Si vous regardiez au tréfonds des cœurs, comment pourriez-vous vous enticher d'insectes ?
Si vous voyiez le système solaire, que serait pour vous un bouquet ?
Mais il fallait qu'il en fût ainsi : pour que vous puissiez livrer parfaitement la petitesse,

⁵⁷ *Ibid.*

⁵⁸ *Ibid.* Vers la fin de ce long passage sur Hebbel, Stifter dénie par ailleurs à l'auteur de *Judith* toute « grandeur » (*Größe* : p. 217).

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ *Ibid.*, p. 217.

La nature, intelligente, vous a ravi la grandeur⁶¹.

À vrai dire, une telle critique a aussi peu à voir avec Stifter que le reproche d'immoralité fait à Hebbel, l'enjeu de cette lutte à couteaux tirés étant surtout, comme souvent, la place – occupée ou espérée – dans le champ littéraire : il s'agit essentiellement, pour Hebbel comme pour Stifter, de prendre le dessus sur l'adversaire ou de conserver sa position dominante dans le conflit. Malgré tout, cette controverse a eu des conséquences pour ainsi dire positives : dans sa préface à *Julia*, Hebbel clarifie l'*ethos* de la tragédie ; dans sa préface aux *Pierres multicolores*, Stifter précise sa conception de la littérature. C'est d'ailleurs dans cette préface que Stifter revient sur la pierre d'achoppement entre Hebbel et lui, la question fondamentale du grand et du petit, et qu'il met sur un pied d'égalité la poésie et les sciences naturelles : comme le naturaliste qui, à l'aide de ses instruments de mesure, recherche les forces de la nature invisibles – apparemment petites mais en réalité grandes –, le poète, ici défini comme un « chercheur sur l'humain » (*Menschenforscher*)⁶², se doit d'étudier et de décrire les « actions quotidiennes des hommes » (*Handlungen der Menschen*)⁶³. Cette préface, qui insiste largement sur la dignité de la petitesse et plaide pour un anoblissement de l'apparemment insignifiant, pour une revalorisation de l'accessoire et du dérisoire ainsi que pour l'application de « la douce loi » (*das sanfte Gesetz*)⁶⁴, peut être lue à la fois comme une réponse indirecte ou une contradiction apportée aux drames de Hebbel, qui représentent la crise de l'humanité et des relations humaines⁶⁵, et comme une réponse directe à l'épigramme critique de Hebbel (*cf.* le début de la préface de Stifter : « On a pu m'objecter un jour que je ne dépeignais que la petitesse et que mes personnages étaient toujours des êtres ordinaires⁶⁶. ») qui raillait l'intérêt de Stifter pour le microcosme et sa conception (à ses yeux) étriquée de la poésie.

L'avant-dernière étape de cette controverse littéraire violente réside dans la critique impitoyable, par Hebbel, de *L'arrière-saison* (*Der Nachsommer*) de Stifter, une critique parue dans *l'Illustrierte Zeitung* le 4 septembre 1858, soit un an après la publication du roman de Stifter. Dans ce compte rendu assassin où il promet avec ironie « la couronne de Pologne » (*die Krone von Polen*)⁶⁷ à celui qui parviendra à lire jusqu'à son terme le roman en trois volumes de Stifter, Hebbel fustige une fois de plus la manie de la description propre à ce dernier, critiquant désormais jusqu'à l'évolution du

⁶¹ Hebbel, *Werke*, *op. cit.*, 1965, p. 122 : « Wißt ihr, warum euch die Käfer, die Butterblumen so glücken? / Weil ihr die Menschen nicht kennt, weil ihr die Sterne nicht seht! / Schaut ihr tief in die Herzen, wie könntet ihr schwärmen für Käfer? / Säht ihr das Sonnensystem, sagt doch, was wär euch ein Strauß? / Aber das mußte so sein; damit ihr das Kleine vortrefflich / Liefertet, hat die Natur klug euch das Große entrückt. »

⁶² Adalbert Stifter, Vorrede zu den *Bunten Steinen*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 7-14, ici p. 11.

⁶³ *Ibid.*, p. 12.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 10.

⁶⁵ Voir Marc Lachenay, « “Toute vie est un combat de l'individu avec l'univers.” La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », *Théâtres du Monde* n° 30 (2020) = *Le bruit et la fureur au théâtre* (Haine, violence et guerre), ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lachenay, p. 267-278.

⁶⁶ Stifter, Vorrede zu den *Bunten Steinen*, *op. cit.*, p. 7 : « Es ist einmal gegen mich bemerkt worden, daß ich nur das Kleine bilde, und daß meine Menschen stets gewöhnliche Menschen seien. »

⁶⁷ Hebbel, *Werke*, *op. cit.*, 1965, p. 682.

style de Stifter :

[...] D'abord il se contenta de nous énumérer les familles de fleurs qui s'épanouissent à ses endroits favoris ; puis il nous fit le compte de leurs spécimens, et maintenant on nous sert le répertoire des étamines. [...] Comme tout cela fait l'objet de vastes études et descriptions ! Il ne manque plus guère que l'étude des mots à l'aide desquels on fait ces descriptions et la description de la main avec laquelle on couche sur le papier cette étude, et la boucle sera bouclée⁶⁸.

Ce passage constitue un parfait exemple du peu d'intérêt que Hebbel portait aux descriptions de la nature de Stifter : pour lui, l'œuvre de son contemporain autrichien incarne le malentendu, voire la méprise du réalisme en général.

La dernière étape de la dispute est constituée par *La virgule en costume* (*Das Komma im Frack*)⁶⁹, parue anonymement en octobre 1858 dans *Stimmen der Zeit. Monatsschrift für Politik und Literatur*, un texte de quelques pages dirigé contre le style de Stifter et sa « dévotion à l'égard de la petitesse » (*Andacht zum Kleinen*). Dans la foulée de son épigramme ironique de 1849 moquant « la petitesse » (*das Kleine*), « les insectes » (*Käfer*) et « les boutons d'or » (*Butterblumen*), Hebbel critique le « pépère Adalbert Stifter » (*behäbigen Adalbert Stifter*), l'« homme des Études éternelles » (*Mann der ewigen Studien*)⁷⁰. Ce jugement ne change strictement rien à l'opinion antérieurement exprimée par Hebbel sur Stifter, un auteur qu'il considère avant tout comme le poète d'une idylle creuse et vaine : Hebbel rend ici le nom de Stifter synonyme d'ennui abyssal et qualifie son contemporain de « talent du diminutif » (*Diminutiv-Talent*) surestimé, « capable seulement d'émietter le sujet » (*zum Zerbröckeln der Materie fähig*)⁷¹. Cette vive critique par Hebbel de la concentration sur les détails au détriment du tout le conduit à avancer la thèse selon laquelle une telle perspective aurait fait perdre à Stifter le sens des réalités et l'aurait ainsi amené à négliger la vue d'ensemble sur le tout au profit de la dispersion des parties⁷². Le meilleur exemple de ce qu'il juge comme la principale « dérive » (*Ausartung*) du réalisme est – en dehors de Stifter – représenté par l'« imposture des scènes

⁶⁸ *Ibid.*, p. 682 sq. : « Anfangs schüchtern und durch die Erinnerung an Lessings Laokoon in der behäbigen Entfaltung seiner aufs Breite und Breitesten angelegten Beschreibungsnatur vielleicht noch ein wenig gestört, machte er bald die Erfahrung, daß dieser einst so gefährliche Laokoon in unseren Tagen niemand mehr schadet, und faßte Mut. Zuerst begnügte er sich, uns die Familien der Blumen aufzuzählen, die auf seinen Lieblingsplätzen gedeihen; dann wurden uns die Exemplare vorgerechnet, und jetzt erhalten wir das Register der Staubfäden. [...] Was wird hier nicht alles weitläufig betrachtet und geschildert; es fehlt nur noch die Betrachtung der Wörter, womit man schildert, und die Schilderung der Hand, womit man diese Betrachtung niederschreibt, so ist der Kreis vollendet. »

⁶⁹ *Ibid.*, p. 684-687.

⁷⁰ *Ibid.*, p. 686. Les *Études* (*Studien*) de Stifter parurent en six volumes entre 1844 et 1850.

⁷¹ *Ibid.*, p. 687.

⁷² *Ibid.* : « Der ausartende Genre reißt sich mehr und mehr vom alles bedingenden, aber auch alles zusammenhaltenden Zentrum los und zerfällt in demselben Moment in sich selbst, wo er sich ganz befreit zu haben glaubt. »

villageoises » (*Dorfgeschichten-Schwindel*) à la Berthold Auerbach⁷³.

Dans la controverse opposant Hebbel et Stifter, des différences artistiques importantes se font jour, surtout en termes de hiérarchie entre « grand » et « petit » (macro- et microcosme), de représentation et de description, ainsi que de place de l'homme dans l'univers⁷⁴. À cela s'ajoutent, bien entendu, la vision du monde fondamentalement pessimiste de Hebbel et l'omniprésence de la violence dans ses pièces, qui s'opposent en tout point à l'aspiration de Stifter à l'harmonie entre l'homme et la nature exprimée dans la célèbre image de la « douce loi » (*sanftes Gesetz*). Force est pourtant de constater que Hebbel et Stifter partagent un même enthousiasme pour les plantes qui trouve largement écho, chez Hebbel, dans ses journaux, ses drames et ses poèmes et, chez Stifter, dans ses romans et sa correspondance. Dans l'œuvre de Hebbel, cette fascination pour les plantes et le végétal s'exprime ainsi dans *Agnes Bernauer* et *Maria Magdalena*, même s'il faut préciser que, dans ces pièces, les fleurs (en particulier les lys et les roses) sont utilisées d'abord comme des accessoires et des métaphores des relations humaines. C'est d'ailleurs ce dont témoigne aussi la ballade *Liebeszauber* de Hebbel, qui met l'accent sur le symbolisme érotique féminin du lys : dans ses poèmes et drames, Hebbel insiste sur l'interaction entre la végétation ou les plantes et le cœur ou l'esprit humain, alors que Stifter vise surtout dans ses romans à narrer le monde végétal et minéral (en premier lieu dans les *Pierres multicolores*) avec une précision quasi chirurgicale, semblable par exemple à celle du récit de voyage.

Au bout de cette longue controverse, un rapprochement du vivant des deux auteurs ne put avoir lieu.

Hebbel, objet de parodie et de polémique : Nestroy et Kraus

Entre le « théâtre d'idées » de Hebbel (un théâtre « noble » dans lequel sont représentées à la fois la tragédie et la comédie) et le théâtre satirique de Nestroy (un théâtre « bas » s'exprimant sous la forme de la farce), le fossé esthétique semble à première vue bien plus béant que celui séparant Grillparzer et Hebbel. Du reste, les relations entre Nestroy et Hebbel ont toujours été marquées par une certaine distance, les deux auteurs ne s'étant par ailleurs rencontrés physiquement qu'une seule fois. Si le nom de Hebbel n'apparaît pas dans les lettres conservées de Nestroy, Hebbel s'est quant à lui exprimé à plusieurs reprises sur Nestroy et son œuvre. Ses déclarations sur le dramaturge viennois se caractérisent par leur ambivalence : de l'admiration (pour le comédien et le talent comique de Nestroy) d'une part, une forme de condamnation morale et esthétique d'autre part.

Pour contextualiser le débat, il faut tout d'abord souligner que les avis et réflexions, la plupart du temps critiques, exprimés par Hebbel au sujet de Nestroy ne sauraient être dissociés de sa prise de distance à l'égard du théâtre « de style bas » (*niederer Stils*), raison pour laquelle on ne peut les

⁷³ *Ibid.*, p. 685. Ce vif reproche de Hebbel est dirigé contre les *Scènes villageoises de la Forêt-Noire* (*Schwarzwälder Dorfgeschichten*, 1843-1853) de Berthold Auerbach, que Hebbel avait critiquées dès le 20 mars 1854.

⁷⁴ Voir *ibid.*, p. 686.

considérer isolément⁷⁵ : à de nombreux endroits, le rejet esthétique et moral de Nestroy va de pair avec le rejet global, par Hebbel, de l'écriture dramatique à la chaîne visant l'amusement du public et du théâtre de divertissement, tel qu'il s'exprime notamment dans la préface à *Maria Magdalena*, où Hebbel blâme le « principe d'amusement » (*Amusementprinzip*) et qualifie les pièces écrites à cette fin d'« articles de série » (*Fabrikware*)⁷⁶. Dans l'article « Les auteurs dramatiques du temps présent » (*Die Dramatiker der Jetztzeit*), publié en 1839, où Hebbel se penche sur la question du (prétendu) déclin du drame et utilise l'œuvre de Nestroy à titre d'exemple de ce déclin, il oppose le « génie plumpudding » (*Plumpuddings-Genius*)⁷⁷ de Nestroy au classicisme weimarien (Schiller et Goethe), qui fait ici office de modèle et de norme esthétique absolue. En rendant Nestroy coresponsable d'un comique « bas » empêchant à ses yeux l'épanouissement de la tragédie comme de la comédie, Hebbel renoue avec l'image stéréotypée, véhiculée par de nombreux critiques viennois de l'époque, selon laquelle Nestroy aurait corrompu le goût du public par des plaisanteries grossières. À l'occasion du siège de Vienne en 1848, Hebbel voit « l'intrusion de l'anarchie la plus débridée » (*das Hereinbrechen der ungezügelten Anarchie*) en lien avec les « théâtres des faubourgs viennois et leur Nestroy » (*Wiener Vorstadttheater[n] mit ihrem Nestroy*), qu'il rend tout bonnement coupable de la « dépravation » (*Entsittlichung*) du peuple autrichien⁷⁸. Dans plusieurs de ses *Lettres viennoises* (*Wiener Briefe*), Hebbel mentionne également Nestroy à plusieurs reprises, la plupart du temps sous un jour négatif : en mars 1861, Hebbel qualifie ainsi Nestroy de « génie de la vulgarité » (*Genius der Gemeinheit*)⁷⁹ et en vient encore à parler un an plus tard, en octobre 1862, des « farces fielleuses et immorales » (*giftig-sittenlosen Possen*)⁸⁰ de Nestroy, mort au printemps 1862. Enfin, Nestroy est évoqué dans la dernière « lettre viennoise » de Hebbel, en novembre 1862, l'auteur dramatique allemand réutilisant ici la comparaison entre Nestroy et Goethe qu'il avait établie dès 1839 : il est en l'occurrence question des « écuries d'Augias » (*Augiasställen*) laissées derrière lui par Nestroy, qui contrastent avec les « temples des Muses » (*Musentempel*) « dans lesquels s'expriment Goethe et Schiller, Mozart et Beethoven » (*in denen Goethe und Schiller, Mozart und Beethoven zur Sprache kommen*)⁸¹. Cette antipathie manifeste envers Nestroy se retrouve également chez Richard Wagner qui, en 1869, rapporte que si Nestroy « avait mis son nez dans une rose [c'est-à-dire dans le théâtre de Hebbel, M. L.], celle-ci aurait pué » (*Der verstorbene Hebbel bezeichnete mir einmal im Gespräche die eigentümliche Gemeinheit des Wiener Komikers Nestroy damit, daß eine Rose, wenn dieser daran*

⁷⁵ Voir Jürgen Hein, « “Augiasställe” oder “Geist der Masse”? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater », *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76, ici p. 52.

⁷⁶ Hebbel, *Maria Magdalena* (ici : *Vorwort zur „Maria Magdalena“*), Stuttgart, Reclam, 1994, p. 3-29, ici p. 16 et 18.

⁷⁷ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, op. cit., vol. 10, p. 365-374, ici p. 366 sq.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 133.

⁷⁹ *Ibid.*, p. 224 = *Wiener Briefe* 1, 1^{er} mars 1861.

⁸⁰ *Ibid.*, p. 299 = *Wiener Briefe* 13, début octobre 1862.

⁸¹ *Ibid.*, p. 304 = *Wiener Briefe* 14, novembre 1862.

gerochen haben würde, jedenfalls stinken müsste)⁸². L'intention de cette métaphore n'est pas précisée, mais on peut l'appliquer aisément à la *Judith* de Hebbel parodiée par Nestroy.

Dans les diverses déclarations sur Nestroy citées jusqu'ici, Hebbel s'empare d'un discours général et d'une métaphorique dépréciatifs qui visaient à discréditer et à délégitimer en profondeur les farces satiriques de Nestroy : avec le reproche répété de « vulgarité » (*Gemeinheit*), Hebbel s'inscrit sur ce point dans le sillage de la critique « jeune allemande »⁸³ qui rendit Nestroy coresponsable de la « dépravation » (*Entsittlichung*) peuple viennois. Il faut ajouter que le terme « vulgarité » (*Gemeinheit*), appliqué dès 1861 par Hebbel à son contemporain viennois, est – avec « inquiétant » (*unheimlich*) – « le terme qui semble constituer le point de fuite de tous les jugements critiques sur Nestroy »⁸⁴. Il apparaît notamment sous la plume de Heinrich Laube pour épingler l'immoralité des pièces de Nestroy et le « poison » (*Gift*) satirique qu'elles distillent, témoignant à ses yeux de la « force spirituelle de la vulgarité » (*geistige Kraft der Gemeinheit*)⁸⁵. Une telle condamnation esthétique et morale de Nestroy, que l'on retrouve aussi chez Adolf Glaßbrenner (*Bilder und Träume aus Wien*), August Heinrich Hoffmann von Fallersleben, Karl Gutzkow (*Wiener Eindrücke*) ou Friedrich Theodor Vischer (*Kritische Gänge*), est l'expression d'une esthétique fortement marquée par l'idéalisme et ses variantes au XIX^e siècle qui rejeta en bloc Nestroy et sa position anti-idéaliste jusque dans les années 1850-1860⁸⁶.

Mais ailleurs, et contrairement cette fois à nombre de ses contemporains allemands et autrichiens, Hebbel sut aussi reconnaître et louer l'art et le jeu scénique de Nestroy. En juin 1847, il assiste à Graz à une représentation du *Protégé* (*Der Schützling*), avec Nestroy lui-même sur scène ; ses remarques sur Nestroy sont alors enthousiastes à l'égard aussi bien du comédien que de l'auteur : « Le public était venu nombreux et n'était pas avare de ses applaudissements ; moi-même, je battais vigoureusement des mains [...], je suis loin de sous-estimer son naturel sain et la finesse de son talent, et je le place plus haut que la plupart de ceux qui se meuvent autour de lui à Vienne sur des échasses iambiques⁸⁷. » En janvier 1849, à l'occasion cette fois d'une critique d'une représentation

⁸² Cit. in : Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, éd. par John R. P. McKenzie, Vienne, Deuticke, 1998, p. 409.

⁸³ Voir Martin Stern, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des “Poetischen Realismus” », in : Johann Nepomuk Nestroy, *Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60. Pour une lecture sociologique de la réception de Nestroy dans ce contexte, voir aussi l'article plus ancien, mais toujours instructif, d'Alois Eder : « “Die geistige Kraft der Gemeinheit”. Zur Sozialgeschichte der Rezeption Nestroys », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volkstheater im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann Verlag, 1973, p. 133-153.

⁸⁴ Wendelin Schmidt-Dengler, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 139 : « “Gemeinheit” ist das Wort, das den Fluchtpunkt aller kritischen Äußerungen über Nestroy zu bilden scheint ».

⁸⁵ Heinrich Laube, *Erinnerungen 1810-1840*, in : H. L., *Ausgewählte Werke in 10 Bänden*, Leipzig, Druck von Hesse & Becker, 1909, vol. 8, p. 203.

⁸⁶ Voir sur ce point 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, p. 237-247.

⁸⁷ Hebbel, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe, op. cit.*, vol. 3, p. 249 sq. : « Das Publicum war zahlreich versammelt und geizte nicht mit seinem Beifall, ich selbst klatschte wacker mit [...], ich erkenne durchaus nicht sein gesundes Naturell, sein tüchtiges Talent und schätze ihn höher, wie das Meiste, was sich in Wien auf Jamben-Stelzen um ihn herum bewegt. »

manifestement insignifiante au Burgtheater, Hebbel explique son goût (inavouable !) pour les farces en général et rend hommage à la performance comique de Nestroy, affirmant qu'il serait même prêt à « céder un million d'iambes ordinaires pour un seul bon mot *de première qualité* de Nestroy »⁸⁸.

Hebbel n'est toutefois pas allé jusqu'à chercher véritablement le contact avec l'auteur comique viennois. La seule rencontre attestée entre les deux auteurs s'est produite sans doute vers la fin des années 1850, à l'occasion d'une soirée à Vienne au cours de laquelle Hebbel a vainement tenté de s'approcher de son collègue autrichien, exubérant sur scène mais très réservé, voire timide en privé⁸⁹.

Favori du public viennois, Nestroy a, pour sa part, proposé dans ses pièces des relectures parodiques de Karl von Holtei (*Weder Lorbeerbaum noch Bettelstab* en 1835, *Die verhängnisvolle Faschingsnacht* en 1839), de Richard Wagner (*Tannhäuser* en 1857, *Lohengrin* en 1859) ou encore, précisément, de Hebbel, dont il transforma en 1849 la *Judith* en *Judith et Holopherne* (*Judith und Holofernes*)⁹⁰. Le « travestissement » (*Travestie*) parodique de Nestroy ne suivit la pièce de Hebbel, dont la première viennoise avait eu lieu le 1^{er} février 1849 au Burgtheater avec Christine Enghaus-Hebbel dans le rôle de Judith et Ludwig Löwe dans celui d'Holopherne, que d'un mois environ (le 13 mars 1849 au Carltheater), de sorte que l'impression produite par la *Judith* de Hebbel sur le public viennois était encore très fraîche et que cette réécriture pouvait être sûre de son succès, intimement lié à la connaissance de l'original⁹¹. Par la mise en œuvre des techniques traditionnelles de la parodie (concentration du sujet, outrance, déformation grotesque et comique, trivialisation irrévérencieuse ou rabaissement de l'original, anachronismes ainsi que – ce qui n'a rien d'étonnant s'agissant de Nestroy – l'utilisation de tout l'éventail des possibilités offertes par le comique langagier : introduction de termes et de tournures relevant du langage courant ou familier, recours massif au dialecte viennois), Nestroy vise dans sa pièce à faire descendre le théâtre « noble » de son piédestal. Par son tranchant critique et satirique, reposant sur une attaque précise de l'original de Hebbel, cette réécriture se distingue assez nettement des parodies viennoises, à fonction surtout divertissante, qui avaient vu le jour au cours des premières décennies du XIX^e siècle.

L'un des moteurs essentiels du jeu parodique dans *Judith et Holopherne* est en effet la satire littéraire, qui prend directement appui sur l'hypotexte de Hebbel et repose sur une réduction/compression drastique de l'original. Sur un plan macrostructurel, Nestroy resserre

⁸⁸ *Ibid.*, vol. 11, p. 261 : « Ich liebe eine gute Posse. So gewiß eine lebendige Fliege mehr werth ist, wie ein aus Marzipan gebackener oder aus Holz geschnittener toter Adler, so gewiß steht jene höher, wie ein mittelmäßiges Trauerspiel, und so sicher wird ein Kunstverständiger für einen einzigen Nestroy'schen Witz *de première qualité* eine Million gewöhnlicher Jamben hingeben. »

⁸⁹ Cette rencontre embarrassante entre Hebbel et Nestroy chez le comédien Bogumil Dawison est relatée par le célèbre critique viennois Ludwig Speidel dans son esquisse *Johann Nestroy* (rédigée à l'occasion d'un cycle Nestroy donné au Carltheater de Vienne). Il manque hélas la date précise de la rencontre.

⁹⁰ Voir par ailleurs Marc Lacheny, « Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012) = *Mythes et croyances au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 241-256.

⁹¹ Voir Jürgen Hein, Nachwort zu *Judith und Holofernes und Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1970, 2001, p. 77-84, ici p. 77.

considérablement l'action en réduisant les cinq actes de la tragédie de Hebbel, conforme sur ce point au modèle classique, à une pièce en un acte composée de 24 scènes (28 dans la « version originelle », *Urfassung*). Ainsi, alors que, dans les actes IV et V de la pièce de Hebbel, Judith rend par deux fois visite à Holopherne, Nestroy fait se télescoper ces deux événements pour les fondre, dans la scène finale (scène 24), en une seule visite. Au niveau microstructurel également, Nestroy concentre une bonne partie de sa parodie sur le personnage d'Holopherne. À vrai dire, Hebbel avait lui-même déjà « anticipé » la parodie en construisant son personnage : dans une lettre à Cotta datée du 10 novembre 1857, Hebbel écrit rétrospectivement qu'il rit désormais « de bon cœur de maintes hyperboles de [son] Holopherne » (*über manche Hyperbolieen [seines] Holophernes von ganzem Herzen lache*)⁹². Avec son propre Holopherne (joué par Wenzel Scholz), qu'il tourne systématiquement en dérision, Nestroy remplit deux critères essentiels de la parodie littéraire selon Jürgen Hein : l'imitation comique d'une part, le dévoilement des principales faiblesses de l'original d'autre part⁹³. La mise en regard des citations de Hebbel et de Nestroy (proposée dans l'édition historico-critique des œuvres de Nestroy)⁹⁴ montre que Nestroy se contente le plus souvent d'introduire des changements infimes qui, aussitôt, mettent à nu l'emphase, les outrances et le pseudo-héroïsme du personnage de Hebbel : un passage tel que « Je suis le point culminant de la nature, je n'ai pas encore perdu de bataille, je suis la pucelle des généraux. J'aimerais en découdre un jour avec moi-même, juste pour voir qui est le plus fort, moi ou moi. » (*Ich bin der Glanzpunkt der Natur, noch hab' ich keine Schlacht verloren, ich bin die Jungfrau unter Feldherrn. Ich möcht' mich einmahl mit mir selbst zusammenhetzen nur um zu sehen, wer der Stärckere is, ich oder ich.*)⁹⁵ concentre ainsi deux passages tirés du cinquième acte de la tragédie de Hebbel : « Tuer Holopherne [...] – voilà qui peut être attirant ! C'est braver le destin ! Je pourrais m'y laisser tenter si je n'étais pas celui que je suis ! » (*Den Holofernes töten [...] – oh, das mag verlockend sein! Das heißt eingreifen in die Zügel des Geschicks! Dazu könnt' ich mich selbst verführen lassen, wenn ich nicht wäre, der ich bin!*) et « Me battre avec moi-même » (*Kämpfen mit mir selbst*)⁹⁶. Par une telle compression de l'original, Nestroy renforce les traits comiques (« hanswurstiens ») d'Holopherne et déplace le propos mythique et tragique de Hebbel vers la sphère de la farce. Dans la deuxième scène, l'Holopherne de Nestroy dit par exemple : « Me voici, maintenant ça peut commencer. » (*Da bin ich, jetzt kann's angeh'n.*)⁹⁷. Ainsi, la caricature du « surhomme » Holopherne dépasse le stade de la parodie d'un personnage littéraire traditionnel (celle du soldat fanfaron de Plaute) pour se transformer en satire de l'exterminateur de Juifs Holopherne, synthèse inquiétante de dictateur égoïste

⁹² Hebbel, *Werke*, op. cit., 1967, p. 787-790, ici p. 788.

⁹³ Hein, Nachwort zu *Judith und Holofernes* und *Hauptling Abendwind*, op. cit., p. 77 : « Die eigene ästhetische Wirklichkeit der Nestroyschen *Parodie* (komisch-spielerische Nachahmung eines literarischen Werkes und Aufdeckung seiner Schwächen), [arbeitet] hier [...] mit den Mitteln der *Travestie* [...] (*Verkleidung* eines ernst, bedeutenden Stoffes in unpassende Formen und Übertragung in eine triviale Sphäre) ».

⁹⁴ Voir Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, op. cit., p. 322-342.

⁹⁵ *Ibid.*, p. 88.

⁹⁶ Friedrich Hebbel, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000, p. 62, 64.

⁹⁷ Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, op. cit., p. 87.

et brutal et de « bouffon » (*Hanswurst*) ridicule⁹⁸.

La réécriture de Hebbel par Nestroy n'est pas de nature seulement thématique, elle est aussi linguistique. La localisation ou « viennisation » (*Verwienerung*) de l'original, un procédé récurrent dans la tradition de la parodie viennoise depuis Aloys Blumauer (*Virgils Aeneis travestirt*), a ici pour effet de ramener constamment l'action de la pièce de Béthulie, la ville imaginaire présente dans la Bible comme dans la pièce de Hebbel, à la Vienne de 1849, les Hébreux de Hebbel se transformant chez Nestroy en Juifs viennois. Nestroy introduit par ailleurs bon nombre de termes dialectaux, comme « köbig » (insolent, arrogant) dans la scène 4, et des formes dialectales déviant de l'allemand standard, comme « a » en lieu et place de la forme habituelle de l'article indéfini « ein » dans la scène 15 de la pièce. De leur côté, les femmes se plaignent du prix des poulets, les fameux *Backhendl* chers aux Viennois, et du veau (*kälbernen Schlögel*) dans la scène 16. Et Joab (Judith) évoque, dans la dernière scène de la pièce (24), un « Huhn mit Salat, und ein Schnitzl ein kälbernes », clin d'œil explicite au comique alimentaire hérité de Hanswurst auquel Nestroy aime également à recourir dans ses deux parodies de Wagner. Dans sa parodie de *Tannhäuser*, Nestroy use ainsi volontiers de rimes cocasses, n'hésitant pas à faire rimer « Extase » avec « Ritternase » (I, 1), « Thatendurst » avec « Leberwurst » (I, 4) et « musikalisch » avec « kannibalisch » (II, 1)⁹⁹ ; dans sa réécriture de Hebbel, Nestroy procède, sur le même modèle, à une mise en regard grotesque entre noms de personnages et expressions dialectales : « waß es » / « Manasses », « Holofernes » / « kälbernes », « Judith » / « Wuth nit »¹⁰⁰.

Par cet ancrage systématique de l'action dans un milieu socioculturel et sociolinguistique précis, par le recours ciblé au dialecte viennois et à des formes d'oralité, ainsi que par l'introduction d'éléments locaux confrontant l'original de Hebbel au temps présent, c'est-à-dire à la réalité viennoise parfois la plus concrète, en particulier dans le domaine culinaire (comme ce « gratin de pommes de terre » – *Kartoffel-Schmarre* – commandé par Holopherne dans la scène 21 ou le *Schnitzl*, déjà mentionné plus haut, évoqué par Judith (Joab) dans la scène 24) et au niveau des lieux bien connus des Viennois (dans la scène 15, Joab va jusqu'à rapprocher la tour de Babel de la cathédrale Saint-Étienne (*Stephansdom*) de Vienne et évoque ailleurs le célèbre *Graben*), Nestroy parvient à ôter toute aura sublime au drame « noble » de Hebbel. Les personnages mythiques de Judith et d'Holopherne, transportés autant par leur langage que par leur comportement social dans le milieu viennois, se retrouvent affublés d'un masque linguistique et d'une identité sociale qui les désacralisent en les ramenant sans cesse vers l'univers quotidien du public viennois. L'ambition d'universalité propre à Hebbel d'un côté et l'ancrage dans un univers local viennois chez Nestroy de l'autre s'opposent ici totalement, Nestroy parvenant dans sa farce à un détronement carnavalesque de la pièce de Hebbel.

Mais la trouvaille sans doute la plus originale de Nestroy tient probablement au traitement du

⁹⁸ Voir McKenzie, in : *ibid.*, p. 308.

⁹⁹ Johann Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 36*, éd. par Peter Branscombe, Vienne / Munich, Jugend & Volk / Deuticke, 1989, p. 7, 13, 19.

¹⁰⁰ Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, op. cit., p. 109, 110, 111.

personnage de Judith, qui sauve initialement son peuple en assassinant Holopherne. Chez Hebbel, Judith tue par vengeance, pour laver dans le sang l'affront du viol qu'elle a subi de la part d'Holopherne. Cette intrication de motifs érotiques, patriotiques et héroïques disparaît entièrement chez Nestroy. Conformément à un ressort fréquent dans la tradition comique, ce dernier remplace en effet le personnage de la juive héroïque Judith par un personnage masculin déguisé en femme, son frère cadet Joab (scène 23), qui *joue* donc le rôle de Judith sans toutefois *être* Judith : il est, en ce sens, l'incarnation même du travestissement. Ce stratagème permet à Nestroy de mettre de côté toute la matière de la scène III, 1 de l'original ainsi que l'auto-analyse de Judith concentrée dans le dernier acte de la pièce de Hebbel. Ce faisant, Nestroy travestit – également au sens propre – le propos de Hebbel pour le faire basculer du sérieux vers le risible et transformer la « haute » tragédie de Hebbel en une « basse » farce. En remplaçant Judith par Joab jouant, travesti en femme, le rôle de sa sœur, Nestroy tourne en ridicule la tension dramatique entre Holopherne et Judith omniprésente chez Hebbel et sape le fondement même de la tragédie de Hebbel. La langue remplit ici une double fonction, à la fois arme parodique redoutable et procédé comique autonome, comme il ressort de l'échange verbal entre Judith (Joab) et Holopherne dans la dernière scène de la pièce de Nestroy : tandis qu'il s'exprime en prose lorsqu'il est dans son propre rôle, Joab a recours au *Knittelvers* lorsqu'il se présente sous le masque de Judith (dans la scène 24). Nestroy « trivialise » ainsi le dialogue entre Judith et Holopherne et surtout l'histoire du mariage entre Judith et Manassé dans le texte de Hebbel. Il raille en outre la motivation sexuelle du personnage féminin dans l'original de Hebbel : la dimension sexuelle et la réflexion morale, qui jouent un rôle central dans la caractérisation par Hebbel du personnage de Judith, sont remplacées par une scène grotesque dans laquelle Holopherne réclame à Joab déguisé en Judith un « premier bécot » (*Judith, gib mir das erste Bussi!*, scène 24). Par cette « trivialisation » de la langue de l'original, par ce jeu sur les costumes et les travestissements, sur le burlesque et le grotesque, Nestroy tourne en dérision la réflexion de Hebbel sur le conflit entre les sexes comme moteur fondamental de la tragédie¹⁰¹. Dans la pièce de Nestroy, l'opposition homme-femme disparaît même, d'ailleurs, puisque le combat entre Holopherne et Judith (Joab) n'est, en réalité, qu'un combat entre hommes¹⁰².

Aux procédés relevant de la parodie strictement textuelle (raccourcissement, remplacement, déplacement, localisation (« viennisation »), rabaissement du statut social et, en conséquence, du registre langagier) qui constituent dans la littérature comique autrichienne une source inépuisable de comique depuis le début du XVIII^e siècle s'ajoutent aussi tous les moyens théâtraux dont disposent les auteurs du théâtre populaire viennois : à la fin de la pièce de Nestroy, Holopherne, contrairement à ce qui se produit dans les versions biblique et hebbelienne, n'est pas véritablement décapité mais assiste pour ainsi dire en spectateur à la chute d'une fausse tête, d'une « tête en carton » (*Pappkopf*),

¹⁰¹ Voir Lacheny, « “Toute vie est un combat de l'individu avec l'univers.” La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », art. cit.

¹⁰² Voir Carola Hilmes, « “Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung” », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 131-143, ici p. 141 sq.

accessoire courant dans la tradition du théâtre populaire viennois depuis Stranitzky (*Die Enthauptung des Weltberühmten Wohlrédners Ciceronis*, 1724), Kurz-Bernardon (*Die getreue Prinzessin Pumphia*, 1756) et Hafner (*Evakathel und Schnudi*, 1764).

Par un tel jeu sur les costumes, les travestissements et les accessoires, complétant la richesse du comique langagier, Nestroy oppose au « théâtre d'idées » (*Ideendrama*) de Hebbel toutes les ressources visuelles et scéniques dont dispose le théâtre populaire viennois. Pour résumer, la tragédie de Hebbel se voit transformée en une pièce qui use largement des ressorts (linguistiques, visuels et scéniques) de la farce. Les éléments comiques et satiriques font de la pièce de Nestroy un exemple type de travestissement comique et de déconstruction satirique, par lequel l'auteur viennois rétablit le modèle de la farce et du rire face au sérieux de la pièce de Hebbel et aux hautes exigences esthétiques et éthiques que ce dernier plaçait dans le drame. Par ce déplacement de la tragédie de Hebbel vers le registre farcesque, Nestroy affirme simultanément la spécificité de son texte, qui possède une dynamique intrinsèque et une puissance comique indépendante de l'hypotexte de Hebbel. Dans le cas de Nestroy et de Hebbel, nous avons affaire à deux traditions théâtrales concurrentes (la tragédie « noble » d'une part, le théâtre des faubourgs de Vienne d'autre part) ; il ne s'agit toutefois pas forcément ici d'une question de positionnement au sein du champ théâtral, mais plutôt de modèles culturels différents, de deux traditions théâtrales, de deux conceptions et de deux pratiques différentes du théâtre qui coexistaient alors à Vienne, lesquelles trouvèrent à s'exprimer sous des formes théâtrales différentes et qui ne parvinrent à se rencontrer ni sur le plan de l'esthétique ni sur le plan de l'effet produit sur le public : une forme de théâtre carnavalesque et performative d'un côté, un théâtre parlé et à fonction édicatrice de l'autre. Il est évident que l'on peut aussi lire la réécriture de Hebbel par Nestroy – en lien avec les remarques critiques de Grillparzer sur Hebbel – comme une forme de rabaissement du théâtre « haut » par le théâtre « bas » et de « résistance » de ce théâtre aux formes d'expression « nobles » du théâtre¹⁰³, bref comme une « réaction de la tradition hanswurstienne à des ambitions culturelles exagérées », voire comme « un non spécifiquement autrichien aux constructions et spéculations relevant de la philosophie de l'histoire »¹⁰⁴.

C'est aux mêmes procédés de désacralisation carnavalesque hérités de Stranitzky et de ses successeurs (parodie, travestissement, « viennisation ») que Nestroy aura recours dans ses deux parodies de Wagner (*Tannhäuser* en 1857 et *Lohengrin* en 1859). Dans le cas de Hebbel comme dans celui de Wagner, Nestroy fait choir le théâtre noble (la tragédie historique de Hebbel au même titre que l'opéra romantique de Wagner) de son piédestal pour mieux lui opposer les vertus d'une autre

¹⁰³ Voir Johann Sonnleitner, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13, ici p. 13.

¹⁰⁴ Gerald Stieg, « Nestroys Wagner-Parodien », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, E. Schmidt, 1996, p. 135-144, ici p. 137 : « Gleichzeitig könnte man darin als Zugabe eine Reaktion der Hanswurst-Tradition auf überzogene hochkulturelle Ansprüche erkennen oder sogar, wozu die exquisite Hebbel-Parodie *Judith und Holofernes* einlädt, ein spezifisch österreichisches Nein gegenüber geschichtsphilosophischen Konstruktionen und Spekulationen. »

universalité, celle du rire libérateur et du détronement carnavalesque (Bakhtine), dans la lignée d'Aristophane et du théâtre comique occidental. Comme sa réécriture de la *Judith* de Hebbel, ses parodies de Wagner constituent des exemples paradigmatiques de désacralisation du théâtre « haut » au profit du théâtre « bas ».

La polémique de Kraus contre Hebbel

Avec Karl Kraus (1874-1936), la question du travestissement parodique de la *Judith* de Hebbel se meut en une polémique littéraire ouverte dirigée contre Hebbel, qui ne saurait être séparée de la stratégie de réhabilitation de Nestroy par Kraus. De manière générale – mais surtout à partir de 1912 –, Kraus utilise le nom de Hebbel dans sa revue *Le Flambeau* (*Die Fackel*) comme un bouc émissaire ou un repoussoir esthétique soit pour le rapprocher d'autres auteurs (Grillparzer, Halm¹⁰⁵) qu'il critique, soit pour l'opposer à des auteurs auxquels il rend hommage (Nestroy).

C'est précisément dans le contexte d'une critique par Kraus du manque de créativité à ses yeux de Grillparzer que Kraus rapproche Grillparzer de Friedrich Halm et de Hebbel, dont il abhorrait tout particulièrement la pièce *Maria Magdalena*. Au début de son discours sur Grillparzer de 1922 (*Grillparzer-Feier*), Kraus place Hebbel malgré tout au-dessus de Grillparzer :

Et aussi problématique que puisse être le phénomène Hebbel, il soulève pourtant [...] au moins un problème relatif à la platitude sèche du monde de Grillparzer, que les historiens de la littérature placent à proximité de celui-là pour l'isoler de Halm, le parent de son anémie. [...] On trouve partout chez lui cette culture moyenne d'une expression préexistante et non créée ; et pourtant, peut-être même pour cette raison, il est le classique autrichien¹⁰⁶.

Pour bien comprendre le contexte de ces remarques polémiques sur Grillparzer, Hebbel et Halm et en apprécier la portée, il faut rappeler que le Burgtheater disposait alors de trois « triades » : Shakespeare – Calderón – Molière (les classiques de la littérature universelle), Goethe – Schiller – Lessing (les classiques allemands) et, pour finir, Grillparzer – Hebbel – Halm (les « nouveaux » classiques germanophones). C'est précisément cette dernière triade que Kraus attaque ici de front, tout en mettant fondamentalement en cause le Burgtheater et son répertoire.

Auparavant, Kraus était déjà revenu à deux reprises sur la parodie de Hebbel par Nestroy pour déprécier Hebbel et revaloriser Nestroy.

¹⁰⁵ Friedrich Halm, de son vrai nom Eligius Freiherr von Münch-Bellinghausen (1806-1871) : dramaturge allemand, auteur surtout de *Giseldis* (1834) et de *Der Sohn der Wildnis* (1842) dont le succès fit même de l'ombre à Grillparzer.

¹⁰⁶ Karl Kraus, *Die Fackel* n° 588-594 (1922) = *Grillparzer-Feier*, p. 12-21, ici p. 12 : « Und so problematisch etwa die Erscheinung Hebbels sein mag, so bietet sie doch – nebst aller nicht kunstgelösten Problematik – wenigstens ein Problem gegenüber der papiernen Ebenheit der Welt Grillparzers, den die Literarhistoriker in die Nähe jenes rücken, um ihn von Halm, dem Verwandten seiner Bluteere, abzusondern. [...] Überall die mittlere Kultur eines vorhandenen, unerschaffenen Ausdrucks und dennoch, vielleicht eben darum, der österreichische Klassiker. »

Dans *Nestroy-Feier* (1912), Kraus rejette ainsi la *Judith* de Hebbel et les vers de Richard Wagner au profit de l'humour de Nestroy :

Hebbel a, par ailleurs, également fait des déclarations sur Nestroy et sur d'autres qui ne s'élèvent guère au-dessus du niveau de celles de M. Necker¹⁰⁷, quoique Necker n'ait bien sûr pas écrit *Judith*. Mais je ne fais pas mystère du fait que je tiens la parodie de *Judith* pour une œuvre plus importante que l'original, alors qu'il me semble d'autre part entendu que, au terme de cinquante autres années, on trouvera certains bons mots issus de la vulgarité caractéristique du comique viennois [Nestroy, M. L.] même plus sublimes que les vers de Richard Wagner¹⁰⁸.

Avec sa réhabilitation de Nestroy au début du XX^e siècle¹⁰⁹, Kraus s'oppose consciemment à un certain courant dans l'histoire et la critique littéraires de langue allemande qui consistait – nous l'avons signalé – à taxer Nestroy de « vulgarité » (*Gemeinheit*), donc à rejeter son théâtre au nom d'arguments moraux, à le réduire au rang d'auteur de farces grivoises et immorales ou encore de lui préférer Grillparzer et Hebbel. En 1912, dans son grand essai théorique consacré à Nestroy (*Nestroy et la postérité*)¹¹⁰, Kraus citait comme principaux représentants d'une évaluation négative de Nestroy les noms de Vischer, Laube, Emil Kuh, Karl Gutzkow, Moritz Gottlieb Saphir et Hebbel, qui avait qualifié Nestroy en 1861 de « génie de la vulgarité » (*Genius der Gemeinheit*).

La seconde prise de distance majeure de Kraus à l'égard de Hebbel et au profit de Nestroy se produit en 1917 dans l'essai polémique *Le mensonge de la littérature au théâtre* (*Die Literaturlüge auf dem Theater*). S'il s'en était pris en 1912 à la faculté de jugement de Hebbel sur Nestroy, Kraus cible à présent les qualités d'homme de lettres de Hebbel, qu'il met fondamentalement en cause. Avec l'ironie mordante qui lui est propre, le satiriste viennois s'exprime à nouveau sur le rapport entre l'original de Hebbel et la parodie de Nestroy, inversant la hiérarchie entre les deux textes : « Que l'on ait, ne serait-ce qu'une fois, le courage de lire la *Judith* de Hebbel juste après avoir lu celle de Nestroy [...], et l'on aura alors aussi le courage de se faire à soi-même – et, malgré tous les risques qui existent, aux autres

¹⁰⁷ Moritz Necker (1857-1915) : critique littéraire et essayiste autrichien, spécialiste notamment de Grillparzer et auteur par ailleurs d'une biographie de Nestroy – critiquée ici par Kraus – qui resta une référence importante jusqu'aux travaux d'Otto Rommel dans la première moitié du XX^e siècle (« Johann Nestroy – Eine biographisch-kritische Skizze », in : Vinzenz Chiavacci et Ludwig Ganghofer (éds), *Johann Nestroys Gesammelte Werke*, Stuttgart, Conz, vol. 12, p. 92-218).

¹⁰⁸ Karl Kraus, *Die Fackel* n° 351-353 (1912) = *Nestroy-Feier*, p. 28-52, ici p. 31 : « Hebbel hat auch sonst Äußerungen über Nestroy und andere getan, die sich nicht sehr hoch über das Niveau des Herrn Necker erheben, wiewohl gewiß Necker wieder nicht die „Judith“ geschrieben hat, ich mache aber kein Hehl daraus, daß ich die Judith-Parodie für ein bedeutenderes Werk halte als das Original, während es mir anderseits ausgemacht scheint, daß man nach weiteren fünfzig Jahren manchen Witz, der der eigentümlichen Gemeinheit des Wiener Komikers entstammte, sogar erhabener finden wird, als die Verse Richard Wagners. »

¹⁰⁹ Voir Helmut Rössler, *Karl Kraus und Nestroy: Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart, Verlag H.-D. Heinz, 1981, et Marc Lacheny, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

¹¹⁰ Karl Kraus, *Die Fackel* n° 349-350 (1912) = *Nestroy und die Nachwelt*, p. 1-23, ici p. 16.

également – l’aveu que la parodie est de Hebbel et non de Nestroy¹¹¹. » Selon Kraus, la parodie de Nestroy contient en elle-même « sa propre réalité comique » (*ihre eigene komische Realität*)¹¹² : si l’on ignorait que Nestroy avait parodié Hebbel, on penserait, toujours selon Kraus, « que la farce de Nestroy vivrait dans son propre élément, qu’elle aurait en elle suffisamment de *pathos* pour respirer et exister. C’est loin d’être le cas de la tragédie de Hebbel, car elle était déjà tributaire de la grimace avant que celle-ci ne se présente à elle comme une nécessité naturelle. Elle porte en elle-même le sarcasme de Nestroy parce qu’elle est née de ce côté-ci de la vivacité d’un tel souffle¹¹³. » Kraus reconnaît donc ici à la parodie de Nestroy autonomie et originalité, qualités qu’il dénie en revanche entièrement à la tragédie historique de Hebbel.

Ailleurs dans son essai, Kraus a recours à la stratégie qu’il avait déjà utilisée contre Heinrich Heine dans son essai *Heine et les conséquences* (*Heine und die Folgen*) de 1910 : dans son sonnet « Le langage » (*Die Sprache*), Hebbel aurait certes réussi à formuler avec exactitude le primat de la langue / du langage (*Sprache*) sur la pensée (*Gedanke*), mais sans parvenir à s’approprier ce principe dans ses autres œuvres (comme *Judith*). Comme la plupart du temps chez Kraus, la langue (ou le langage) demeure le principal critère d’acceptation ou de rejet d’un auteur : Nestroy penserait « dans et à partir de » (*in und aus*) la langue¹¹⁴, tandis que Hebbel – auquel Kraus adjoint ici Nietzsche – se contenterait de réfléchir « sur » (*über*) elle et qu’il ne serait donc capable de produire que du « psychologisme » (*psychologische Besprechung*)¹¹⁵. Contrairement aux personnages de Nestroy qui possèdent un langage différencié rendant chacun d’eux reconnaissable, les personnages de Hebbel seraient tous « dotés du même sexe linguistique, de la même origine intellectuelle, tous ont été engendrés par Hebbel lui-même, sans la langue¹¹⁶. » Autrement dit, les personnages de Hebbel, faisant figure de porteurs des thèses de leur auteur notamment lorsqu’ils s’expriment sur un mode monologique, paraissent à Kraus totalement dénués d’individualité linguistique – la langue se présentant alors non plus comme une expression libre, mais comme un laborieux véhicule de la pensée. C’est précisément en raison de la prédominance de la psychologie aux dépens d’un théâtre vivant à la Nestroy que Kraus juge les pièces de Hebbel peu adaptées à la scène : « Car l’art dramatique devrait être encore, surtout dans ce que la culture allemande a appris depuis des décennies,

¹¹¹ Karl Kraus, *Die Fackel* n° 457-461 (1917) = *Die Literaturlüge auf dem Theater*, p. 53-57, ici p. 53 : « Man habe nur einmal den Mut, unmittelbar nach einer Lektüre der Nestroy’schen Judith die Hebbel’sche zu lesen [...]. Dann wird man auch den Mut haben, sich selbst – und auf alle mögliche Gefahr hin auch andern – einzugestehen: daß die Parodie von Hebbel ist und nicht von Nestroy. »

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.* : « so lebte die Nestroy’sche Posse doch in ihrem eigenen Element weiter, hätte aus sich selbst Pathos genug, um zu atmen und da zu sein. Keineswegs die Hebbel’sche Tragödie; denn sie war auf die Grimasse schon angewiesen, ehe diese als eine Notwendigkeit sie antrat. Sie trägt den Nestroy’schen Hohn in sich, weil sie diesseits der Lebendigkeit solchen Atems geboren ist. »

¹¹⁴ *Ibid.*, p. 55.

¹¹⁵ *Ibid.*, p. 53.

¹¹⁶ *Ibid.*, p. 55 : « von dem gleichen Wortgeschlecht, von der gleichen intellektuellen Herkunft, alle von Hebbel persönlich ohne die Sprache gezeugt. »

bien plus une affaire de langue que de psychologie¹¹⁷. »

En guise de point culminant de la polémique, Kraus – comme Grillparzer et Laube avant lui – exclut Hebbel, représentant de l'« analyse spectrale » (*Spektralanalyse*), du domaine de l'« art » (*Kunst*) comme « synthèse lumineuse » (*Lichtsynthese*) : « Que la lumière soit toujours. Elle était déjà là et doit se rassembler à partir de la gamme des couleurs. La science, c'est l'analyse spectrale ; l'art, c'est la synthèse lumineuse¹¹⁸. » Cette attaque dirigée contre les prétentions de la science à expliquer ce qu'elle ne devrait pas constituer par ailleurs un trait structurel du champ littéraire germanophone au début du XX^e siècle. Sous la férule de Goethe opposé à Newton, les artistes se proclament porteurs et transmetteurs d'un savoir qui s'oppose en tout point au savoir scientifique que le XIX^e siècle finissant avait tenté d'imposer comme forme unique de rationalité. On voit bien ici que Kraus est, à l'époque, l'un des fers de lance de ce combat pour la reconnaissance d'un savoir spécifique à l'artiste. L'aphorisme (formulé initialement dans *Heine et les conséquences* en 1910) consistant à affirmer que « la science, c'est l'analyse spectrale » alors que « l'art, c'est la synthèse lumineuse » revient à dire que ces deux processus demeurent au fond deux directions inconciliables, l'une étant censée détruire, l'autre construire son objet. Kraus pose et défend ainsi la supériorité du domaine non rationnel, celui du singulier, de l'individu, sur celui des règles dont l'usage conduit nécessairement au nivellement et à la confusion¹¹⁹.

Par de telles oppositions entre son modèle Nestroy d'une part et Grillparzer et Hebbel d'autre part, Kraus remet en cause la conception, dominante dans les cercles de germanistes autour de 1900, selon laquelle Hebbel et Grillparzer seraient d'une importance littéraire similaire à celle de Goethe et Schiller et, en tout cas, bien supérieure à celle de Raimund et Nestroy. L'élévation littéraire par Kraus de Nestroy au rang de classique de la littérature universelle, combinée au rabaissement de Hebbel, Grillparzer, Hofmannsthal, Anzengruber et d'autres, doit donc être lue d'abord comme une expression directe du combat acharné de Kraus contre la capacité (ou plutôt l'incapacité) de discernement esthétique et littéraire de l'histoire et de la critique littéraires de son temps¹²⁰.

Pour conclure, il est apparu que la présence de Hebbel en Autriche était, depuis le début, frappée du sceau de l'ambivalence et du paradoxe. D'un côté, Hebbel passa les 18 dernières années de sa vie à Vienne (de 1845 à 1863) ; marié à partir de mai 1846 à la célèbre tragédienne Christine Enghaus, il eut l'honneur de voir ses pièces jouées au Burgtheater (la façade du nouveau Burgtheater,

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 54 : « Denn immer noch dürfte das Dramatische, vor allem, was die deutsche Bildung so seit Jahrzehnten zugelernt hat, viel eher eine Beschäftigung der Sprache als der Psychologie sein. »

¹¹⁸ *Ibid.*, p. 56 : « Es werde immer wieder Licht. Es war schon da und sammle sich wieder aus der Farbenreihe. Wissenschaft ist Spektralanalyse: Kunst ist Lichtsynthese. »

¹¹⁹ Voir sur ce point le bel article de Jean-François Laplénie, « Freud “et les conséquences”. Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d'une hostilité », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 59-84, ici p. 72 sq.

¹²⁰ Voir à ce sujet Marc Lacheny, « Das “Dreigestirn” Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus, *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91, ici p. 89.

inauguré en 1888, expose d'ailleurs un buste de Hebbel, dû à Viktor Tilgner, entre Schiller et Grillparzer); depuis 1957, il existe à Vienne une « Société Internationale Friedrich Hebbel » (*Internationale Friedrich Hebbel-Gesellschaft*) qui publie la *Hebbel-Schriftenreihe* (HSR) et veille ainsi à la préservation et à la promotion de son œuvre en Autriche. D'un autre côté, le nom de Hebbel fait office de repoussoir, voire de bouc émissaire pour bon nombre d'hommes de lettres autrichiens majeurs du XIX^e et du début du XX^e siècle (Grillparzer, Stifter, Nestroy, Kraus) qui, n'ayant jamais véritablement accepté son esthétique, ont cherché à l'exclure du champ littéraire pour en faire un penseur, un philosophe inapte à la scène.

En cela, la réception mouvementée de Friedrich Hebbel en Autriche rejoue en miniature la résistance de l'Autriche au paradigme culturel « allemand » (incarné en l'occurrence par le théâtre de Hebbel), qui est ici celui de l'idéalisme et d'un subjectivisme outrancier : « Ce qui apparaît comme inacceptable c'est encore toujours, avant tout et même exclusivement, l'hybris d'un moi qui se plaît dans l'absolu des systèmes et des idées, qui refuse de s'incliner devant la réalité de l'ordre providentiel, reconnaissable jusque dans l'ordre social et politique, pour imparfait qu'il soit¹²¹. »

Marc LACHENY

Université de Lorraine – site de Metz

Bibliographie

Sources

* GRILLPARZER Franz, *Sämtliche Werke*, éd. par Peter Frank et Karl Pönbacher, Munich, Hanser, 1964, vol. 3, p. 809-811 et 829-832.

* HEBBEL Friedrich, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. I. Abteilung: Werke* (12 vol.), *II. Abteilung: Tagebücher* (4 vol.), *III. Abteilung: Briefe* (8 vol.), éd. par Richard Maria Werner, Berlin, Behr, 1903-1907.

–, *Werke*, éd. par Gerhard Fricke, Werner Keller et Karl Pönbacher, Munich, Hanser, 1965 (vol. 3 : *Gedichte, Erzählungen, Schriften*) et 1967 (vol. 5 : *Tagebücher II, Briefe*).

–, *Judith*, Stuttgart, Reclam, 1984, 2000.

–, *Maria Magdalena*, Stuttgart, Reclam, 1994.

–, *Tagebücher*, Stuttgart, Reclam, 1963, 2013.

* HOFMANNSTHAL Hugo von, « Notizen zu einem Grillparzer-Vortrag », in : H. v. H., *Gesammelte Werke: Prosa II*, éd. par Herbert Steiner, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1959, p. 72-79.

* KRAUS Karl, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel* n° 349-350 (1912), p. 1-23.

–, « Nestroy-Feier », *Die Fackel* n° 351-353 (1912), p. 28-52.

¹²¹ Bauer, *La Réalité, royaume de Dieu*, op. cit., p. 95.

- , « Die Literaturlüge auf dem Theater », *Die Fackel* n° 457-461 (1917), p. 53-57.
- , « Grillparzer-Feier », *Die Fackel* n° 588-594 (1922), p. 12-21.
- * LAUBE Heinrich, *Ausgewählte Werke in 10 Bänden*, Leipzig, Druck von Hesse & Becker, 1909, vol. 8.
- , *Schriften über Theater*, éd. par la Deutsche Akademie der Künste zu Berlin, Berlin, Henschelverlag, 1959.
- * MUSIL Robert, « “Spiegelmensch” von Franz Werfel (Erstaufführung im Wiener Burgtheater) », *Prager Presse* du 26 avril 1922, p. 4-5.
- * NESTROY Johann, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 26/II*, éd. par John R. P. McKenzie, Vienne, Deuticke, 1998.
- , *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe: Stücke 36*, éd. par Peter Branscombe, Vienne / Munich, Jugend & Volk / Deuticke, 1989.
- * STIFTER Adalbert, *Werke*, éd. par Uwe Japp et Hans Joachim Piechotta, Francfort-sur-le-Main, Insel, 1978, vol. 4, p. 214-221.
- , Vorrede zu den *Bunten Steinen*, éd. par Helmut Bachmaier, Stuttgart, Reclam, 1994, p. 7-14.

Études critiques

- * BACHMAIER Helmut, « Spekulation oder Wahrnehmung. Zur Hebbel-Stifter-Kontroverse », *Hebbel-Jahrbuch* n° 51 (1996), p. 65-75.
- * BAUER Roger, *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*, Munich, Hueber, 1965.
- * BENESCH Gerda, *Hebbel und Österreich*, thèse (non publiée), Université d'Innsbruck, 1947.
- * BIETAK Wilhelm, « Der “Wiener” Friedrich Hebbel », *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* n° 72 (1968), p. 49-69.
- * DOPPLER Alfred, « Hebbel und Stifter. Gegensätze und Gemeinsamkeiten », *VASILO* n° 34 (1985), Folge 1/2, p. 27-33.
- * EDER Alois, « “Die geistige Kraft der Gemeinheit”. Zur Sozialgeschichte der Rezeption Nestroys », in : *Theater und Gesellschaft. Das Volkstheater im 19. und 20. Jahrhundert*, éd. par Jürgen Hein, Düsseldorf, Bertelsmann Verlag, 1973, p. 133-153.
- * GERLACH U. Henry, « Hebbel und Österreich », *Hebbel-Jahrbuch* 1994, p. 97-116.
- * HÄUSLER Wolfgang, « “Die lieben Oestreicher!” Friedrich Hebbels Reflexionen zur Revolution von 1848 zwischen Tagebuchaphorismus und politischer Öffentlichkeit », in : *Studien zu Hebbels Tagebüchern*, éd. par Günter Häntzschel, Munich, iudicium, 1994, p. 145-168.
- * HEIN Jürgen, Nachwort zu *Judith und Holofernes* und *Häuptling Abendwind*, Stuttgart, Reclam, 1970, 2001, p. 77-84.
- , « “Augiasställe” oder “Geist der Masse”? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater, *Hebbel-Jahrbuch* 2012, p. 51-76.

- * HILMES Carola, « “Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung” », *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 131-143.
- * LACHENY Marc, « Das “Dreigestirn” Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus, *Nestroyana* n° 26 (2006), p. 77-91.
- , *Pour une autre vision de l’histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.
- , « Le mythe de Judith revisité par Friedrich Hebbel (*Judith*, 1840) et Johann Nestroy (*Judith et Holopherne*, 1849) : la rencontre entre la tragédie historique allemande et le théâtre populaire viennois », *Théâtres du Monde* n° 22 (2012) = *Mythes et croyances au théâtre*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul, p. 241-256.
- , *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.
- , « “Toute vie est un combat de l’individu avec l’univers.” La guerre des sexes dans *Judith* de Friedrich Hebbel », *Théâtres du Monde* n° 30 (2020) = *Le bruit et la fureur au théâtre (Haine, violence et guerre)*, ouvrage collectif sous la direction de Maurice Abiteboul et Marc Lacheny, p. 267-278.
- * LAPLÉNIE Jean-François, « Freud “et les conséquences”. Karl Kraus et la psychanalyse, ou les enjeux d’une hostilité », *Agone* n° 35/36 (2006) = *Les guerres de Karl Kraus*, p. 59-84.
- * MÜLLER Joachim, « Die Polemik zwischen Hebbel und Stifter und Stifters Ethos vom “Sanften Gesetz” », in : *Gedenkschrift für Ferdinand Josef Schneider*, éd. par Karl Bischoff, Weimar, Böhlau, 1956, p. 263-305.
- * NADLER Josef, « Hebbel in Wien », *Hebbel-Jahrbuch* 1942, p. 84-99.
- * RITZER Monika, *Friedrich Hebbel. Der Individualist und seine Epoche*, Göttingen, Wallstein, 2018.
- * RÖSSLER Helmut, *Karl Kraus und Nestroy: Kritik und Verarbeitung*, Stuttgart, Verlag H.-D. Heinz, 1981.
- * RUDOLPH Andrea, « Ein norddeutscher Dramatiker in Wien. Friedrich Hebbels Neubewertung von Ferdinand Raimunds Edelsteinallegorie und Johann Nepomuk Nestroys Travestie der Hebbelschen *Judith* », in : *Literarisches Leben in Österreich 1848–1890*, éd. par Klaus Amann, Hubert Lengauer et Karl Wagner, Vienne / Cologne / Weimar, Böhlau, 2000, p. 624-656.
- * SCHMIDT-DENGLER Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.
- * SCHNEIDER Lothar, « Das Komma im Frack. Adalbert Stifter, von Hebbels Kritik aus betrachtet », in : *Adalbert Stifter. Dichter und Maler, Denkmalfleger und Schulmann. Neue Zugänge zu seinem Werk*, éd. par Hartmut Laufhütte et Karl Möseneder, Tübingen, Niemeyer, 1996, p. 105-118.
- * SONNLEITNER Johann, « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz », *Zagreber Germanistische Beiträge* n° 15 (2006), p. 1-13.
- * SPEIDEL Ludwig, « Johann Nestroy », in : L. S., *Kritische Schriften*, éd. par Julius Rütsch, Zurich / Stuttgart, Artemis, 1963, p. 99-105.
- * STERN Martin, « Die Nestroy-Polemik des deutschen Vormärz – Vorspiel des “Poetischen

Realismus” », in : *Johann Nepomuk Nestroy. Tradizione e trasgressione*, éd. par Gabriella Rovagnati, Milan, CUEM, 2002, p. 43-60.

* STIEG Gerald, « Nestroys Wagner-Parodien », in : *Komik in der österreichischen Literatur*, éd. par Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Klaus Zeyringer, Berlin, E. Schmidt, 1996, p. 135-144.

* STILLMARK A., « Stifter contra Hebbel – An Examination of the Sources of their Disagreement », *German Life and Letters* n° 21 (1968), p. 93-102.

* THOMAS Walter (dir.), *Friedrich Hebbel. Leben und Werk in Einzeldarstellungen zur Wiener Hebbel-Woche*, Vienne, Verlag « Die Pause » zusammen mit dem Bibliographischen Institut Leipzig, 1942.