



HAL
open science

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

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Le théâtre de Grillparzer, entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois. Anne Feler; Raymond Heitz; Roland Krebs. Études sur le monde germanique. Littérature, civilisation, arts. Choix de conférences (2005-2020) organisées par la Société Goethe de France, II, Königshausen & Neumann, pp.155-169, 2021, 978-3-8260-7364-9. hal-03348371

HAL Id: hal-03348371

<https://hal.science/hal-03348371>

Submitted on 18 Sep 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.

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

La présente étude montre que le théâtre de Franz Grillparzer (1791-1872) se situe au croisement de divers héritages littéraires, dont, d'abord, le classicisme allemand et le théâtre populaire viennois. Pour celui qui se considérait comme le troisième classique allemand après Goethe (son modèle absolu) et Schiller (son modèle de jeunesse), le théâtre se présente comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre noble et théâtre populaire, drame de style « élevé » et drame de style « bas ». Rapidement haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé d'ailleurs en cette qualité par le Burgtheater de Vienne, Grillparzer ne cessa toutefois jamais d'être attiré en son tréfonds par ce théâtre « bas » qu'il devait éviter officiellement. Cet article tente de prouver que l'art combinatoire de Grillparzer rend d'emblée caduque toute vision normative cherchant à ériger des frontières étanches entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas »: son aspiration à une synthèse entre théâtre populaire et dramaturgie classique allemande témoigne aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique.

In seinem Theaterwerk bietet Franz Grillparzer (1791-1872) eine einzigartige Synthese aus verschiedenen Traditionen: insbesondere der deutschen klassischen Tragödie (Grillparzer hielt sich selbst für den dritten Klassiker der deutschen Literatur nach Goethe, seinem absoluten Vorbild, und Schiller) und der doppelten Wiener Tradition (Hof- und Vorstadttheater), die ihn auch zutiefst beeinflusste. Grillparzers Theater erscheint also zum großen Teil als ein Paradebeispiel für das Wechselspiel zwischen Theater „von oben“ (Hoftheater) und Theater „von unten“ (Vorstadttheater): Zu einem Hauptvertreter des „edlen“ Theaters erhoben, hörte Grillparzer doch nie auf, gerade von der Theaterform angezogen zu werden, der er offiziell ausweichen musste. Der vorliegende Aufsatz versucht zu zeigen, dass Grillparzer sowohl in seinen Dramen als auch in seinen ästhetischen Reflexionen das Problem, die Grenzen und die Relevanz der Unterscheidung zwischen Bildungs- und Volkstheater hinterfragt: Seine Kunst der Kombination macht jede normative Vision, die Schranken zwischen Literatur „von oben“ und Literatur „von unten“ errichtet, zunichte.

* Professeur à l'Université de Lorraine, Metz.

** Conférence donnée le 17.11.2015 à Metz.

La présente contribution constitue la version resserrée d'un article initialement paru sous le titre « Le théâtre de Franz Grillparzer, entre classicisme allemand et théâtre populaire viennois ». In: *Théâtres du Monde* 29 (2019), p. 189-216.

Pour l'auteur viennois Franz Grillparzer (1791-1872), la question de la tradition littéraire et celle, politique, de l'identité autrichienne se sont d'emblée posées avec une acuité toute particulière, son nom ayant été en outre très tôt associé à celui des classiques allemands Goethe et Schiller. Pour se faire une première idée de la complexité et de l'ambiguïté de sa situation, il suffit de recenser dans *Fortune et Mort du Roi Ottokar* (*König Ottokars Glück und Ende*), pièce tout à la gloire de la Maison des Habsbourg, les occurrences des termes « allemand » (*deutsch*) et « autrichien » (*österreichisch*). Son autobiographie fragmentaire, ses journaux, ses aphorismes et épigrammes traitent également de l'identité ambiguë de l'Autrichien. La réception de Grillparzer comme « classique » autrichien a inévitablement conduit la critique à négliger la proximité de sa production dramatique avec la tradition du théâtre populaire viennois. Or, si Grillparzer se retrouve fréquemment qualifié par l'historiographie littéraire de « classique autrichien », sa position de dramaturge se situe en réalité à la croisée de divers héritages. Premier auteur autrichien à avoir contribué au développement d'une conscience nationale autrichienne en s'appuyant sur l'historiographie patriotique initiée par Joseph von Hormayr avec son *Plutarque autrichien* (*Österreichischer Plutarch*, publié en 20 volumes de 1807 à 1814), Grillparzer propose ainsi, dans sa dramaturgie, une synthèse originale de plusieurs traditions théâtrales: la tragédie shakespearienne, la tragédie classique allemande – Grillparzer se considérait lui-même comme le troisième auteur classique de la littérature allemande après Goethe, son modèle absolu, et Schiller –, la tradition espagnole et la double tradition théâtrale viennoise, celle, « noble », du théâtre de la cour (*Hoftheater*) et celle, « basse », du théâtre des faubourgs (*Vorstadttheater*).

Le théâtre de Grillparzer semble donc se présenter en grande partie comme le réceptacle de l'interaction entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas », drame de style « élevé » et drame de style « bas »: haussé au rang de représentant du théâtre noble, et engagé par le Burgtheater avec la tâche d'écrire « des spectacles, des tragédies, des comédies, des *Singspiele* et des mélodrames », ¹ Grillparzer ne cessa

¹ Voir son contrat d'engagement reproduit in: Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher, 4 Bde. München: Hanser 1960-1965, ici vol. IV, p. 893: « Schauspiele, Trauerspiele, Lustspiele, Singspiele und Melodramen » (sauf mention contraire, les traductions seront nôtres). Édition désormais citée sous la forme SW suivie de l'indication du volume et de la page concernés.

pourtant jamais d'être inspiré et attiré par le théâtre qu'il devait éviter officiellement.²

*

Dans les réflexions de Grillparzer, la littérature allemande, notamment celle de l'époque de Goethe, revêt une importance décisive, l'auteur autrichien se penchant tout particulièrement sur la place qui est, ou devrait être selon lui, la sienne au sein de cet ensemble. S'il ne souligne à aucun moment son appartenance à la littérature allemande telle qu'elle s'est développée à partir du milieu du XVIII^e siècle, Grillparzer fait toutefois de multiples allusions en ce sens, comme lorsqu'il qualifie Klopstock de « père de notre littérature » (*Vater unserer Literatur*)³ ou qu'il se félicite, dans son *Autobiographie* (*Selbstbiographie*), d'avoir pu fréquenter des compatriotes et confrères, en l'occurrence Börne et Heine, au cours de son séjour parisien de 1836. Ce n'est qu'à partir de l'*Aufklärung* que Grillparzer reconnaît une évolution véritablement significative et cohérente de la littérature de langue allemande. Il souligne ainsi l'importance, considérable à ses yeux, de Lessing pour le développement ultérieur de la littérature allemande: malgré son rejet du genre de la « tragédie bourgeoise » (*bürgerliches Trauerspiel*), il rend hommage à l'auteur de *Nathan le Sage* d'avoir libéré le drame allemand du fléau de l'imitation.

Pour ce qui est du classicisme de Weimar, Grillparzer le considérait précisément comme le sommet de la littérature allemande et, en raison de ses propres ambitions, comme un modèle digne d'admiration. Ce vif intérêt pour l'œuvre de Goethe et de Schiller s'exprime tant dans l'*Autobiographie* fragmentaire (1853) que dans cette lettre de Grillparzer à l'impératrice Augusta: « C'est là que se situe, malgré la limite du Main et du Rhin, la véritable patrie de tout Allemand cultivé [...] »⁴ (lettre du 20 janvier 1871). L'aspiration de Grillparzer à rivaliser avec les classiques allemands apparaît non seulement dans certaines de ses pièces néoclassiques, comme *Sappho*, mais aussi dans ses écrits théoriques et programmatiques, reflets d'une aspiration à se hisser lui-même au rang de classique, d'*alter ego* en Autriche de Goethe et Schiller.

Les relations du jeune Grillparzer à Schiller, empreintes d'un véritable culte, ont été particulièrement intenses avant que le Viennois ne se révoltât contre son ancien modèle autour de 1810 et ne le rejetât dès lors avec virulence. Le jeune Grillparzer était d'ailleurs parfaitement

² Voir Jürgen Hein: « „Augiasställe“ oder „Geist der Masse“? Hebbel, Grillparzer und das Wiener Volkstheater ». In: *Hebbel-Jahrbuch* 67 (2012), p. 51-76, ici p. 66.

³ SW III (note 1), p. 755.

⁴ SW IV (note 1), p. 876: « Dort ist trotz Main- und Rheinlinie das wahre Vaterland jedes gebildeten Deutschen [...] ».

conscient de sa dette envers Schiller, comme il ressort notamment de cette réflexion consignée dans son *Journal* en 1810: « J'ai commencé par lire Schiller, tout en écrivant ma propre *Blanche*. »⁵ Les écrits de Schiller constituaient pour Grillparzer une référence incontournable à l'égard de laquelle il s'agissait de se positionner, y compris de manière polémique, pour tenter de s'octroyer une place dans le théâtre de langue allemande. En 1810, partant d'une prise de position critique vis-à-vis de Goethe, Grillparzer note dans son *Journal*: « [...] la qualité de ce que j'avais lu me sembla, je dois bien l'avouer, très loin de pouvoir soutenir la comparaison avec les écrits de Schiller ».⁶ Cependant, dès juin 1808, on trouve une mention contraire dans le même *Journal*: « Je suis de plus en plus convaincu que Schiller est loin d'être le poète dramatique idéal que l'on a coutume de voir en lui. »⁷ Le passage de l'enthousiasme initial pour Schiller à son rejet partiel concorde avec son admiration croissante pour l'œuvre de Goethe, que Grillparzer fait désormais passer au premier plan. Le 19 juin 1810, il écrit, toujours dans son *Journal*:

Depuis peu, mes goûts ont considérablement changé. Il y a six mois encore, les écrits de Schiller pouvaient m'enchanter, alors que Goethe ne jouait qu'un rôle secondaire chez moi; à présent, c'est entièrement l'inverse: je cherche avec passion à réduire l'importance de Schiller en moi, et même parfois chez les autres, tandis que Goethe me transporte entièrement.⁸

Donnant dès lors nettement la préférence à la qualité de l'approfondissement psychologique qu'il admire chez Goethe par opposition à l'emphase schillérienne, Grillparzer tente d'expliquer son revirement d'opinion par l'impression déplaisante que lui a laissée une

⁵ Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von August Sauer et Reinhold Backmann, 42 Bde. Wien: Gerlach & Wiedling, Schroll 1909-1948, ici vol. II/7, p. 51: « Ich las anfangs Schillern und schrieb dabei meine Blanka. » Édition désormais citée sous la forme HKA suivie de l'indication du volume et de la page concernés.

⁶ SW IV (note 1), p. 254 sq.: « [...] das, was ich gelesen hatte, ich muß es gestehen, schien mir bei weitem nicht gut genug um nur einige Vergleichung mit Schillers Schriften auszuhalten ».

⁷ SW III (note 1), p. 762: « Ich werde immer mehr und mehr überzeugt daß Schiller bei weitem nicht das Ideal eines dramatischen Dichters ist, für das man ihn hält. »

⁸ SW IV (note 1), p. 253: « Mein Geschmack hat sich seit kurzer Zeit außerordentlich geändert. Noch vor einem halben Jahre konnten mich Schillers Schriften entzücken, da hingegen Goethe eine sehr untergeordnete Rolle bei mir spielte; nun ist es ganz umgekehrt, ich suche Schillern bei mir, und sogar manchmal bei andern auf eine leidenschaftliche Art zu verkleinern, indes Goethe mich ganz dahinreißt! »

nouvelle lecture de *Cabale et Amour*, pièce qu'il considère comme un ouvrage bâclé.

Dans ses réflexions théoriques, Grillparzer rappelle fréquemment l'importance centrale de la vie: à l'idéalisme et à la théorisation déconnectés de l'existence concrète (Schiller), il oppose l'inscription de l'homme dans la totalité et le foisonnement de la vie (Goethe). Par la profondeur de sa *Empfindung* et la totalité de sa vision du monde, Goethe lui apparaissait comme l'accomplissement parfait du poète; en Schiller, il voyait certes le « point culminant d'un genre »⁹ (le drame), mais considérait que l'auteur de *Don Carlos* n'avait qu'en partie mis à profit les qualités poétiques dont il disposait, en abusant de concepts philosophiques. Pour résumer, Grillparzer (comme Schreyvogel avant lui) décèle et stigmatise en Schiller une inclination néfaste à la théorie ignorante du réel et déplore que l'auteur des *Brigands* se soit laissé séduire par la spéculation dans le domaine de l'art. S'opposant à cette attitude, il rappelle en 1836 dans son *Journal* l'importance à la fois des « sentiments » ou « sensations » (*Empfindungen*), terme clé et notion centrale de son esthétique et de sa dramaturgie, du « visuel » (*Anschauung*) et de la « plasticité » (*Bildlichkeit*): « Dans mon travail, je me suis toujours appuyé plus sur la force de mes intuitions que sur des concepts abstraits [...] ».¹⁰

Plus tard, Grillparzer reviendra toutefois à un jugement plus mesuré sur Schiller et reconnaîtra sa dette envers lui, sans faire pour autant mystère de sa nouvelle préférence pour Goethe. Le 20 juin 1810, il écrit ainsi:

Schiller était mon idole, mon modèle, et mon sentiment (peut-être aussi ma vanité) me fit dire que j'étais en passe de l'atteindre. Cela m'éleva tout naturellement et me donna courage et forces, mais Goethe me transporta dans un tout autre monde.¹¹

Dans une lettre du 15 juin 1855 adressée au *Schiller-Verein* de Leipzig, qui l'avait fait membre honoraire, Grillparzer exprime également son profond respect pour Schiller, qu'il dépeint comme l'un des plus dignes représentants du patrimoine intellectuel et culturel allemand: « Goethe

⁹ SW III (note 1), p. 762: « Kulminationspunkt einer Gattung ».

¹⁰ SW IV (note 1), p. 639: « Ich habe immer mehr nach starken Anschauungen gearbeitet, als nach Begriffen [...] ».

¹¹ *Ibid.*, p. 256: « Schiller war mein Idol, mein Vorbild, und mein Gefühl (vielleicht auch meine Eitelkeit) sagte mir, ich sei auf dem Wege ihn zu erreichen. Das erhob mich ganz natürlich und gab mir Mut und Kräfte; doch durch Goethe ward ich in eine ganz andre Welt versetzt. »

est peut-être, et même sans doute, un plus grand écrivain, mais Schiller est un plus grand bien pour la nation ».¹²

Le reproche fait à Schiller d'un penchant excessif pour la théorie et la spéculation aux dépens du foisonnement de la vie explique en partie – nous l'avons dit – la prise de distance de plus en plus marquée de Grillparzer par rapport au « fresquiste » Schiller et la préférence désormais donnée au « miniaturiste » Goethe. Ainsi se comprend enfin son goût, à partir de 1824, pour Lope de Vega, qu'il considère comme le peintre du vrai et de la nature véritable, plutôt que pour Calderón, l'idole des romantiques d'Iéna: « Calderón, le Schiller de la littérature espagnole. Lope de Vega son Goethe. »¹³

Dès les années 1810, Grillparzer apparaît subjugué par l'aisance affichée dans *Götz von Berlichingen*, conquis par *Werther* et plus encore par *Torquato Tasso*, une pièce qui l'impressionne à tel point qu'il s'identifie au héros goethéen, croyant s'entendre « parler lui-même par la bouche » du Tasse.¹⁴ Contrairement à Schiller troublé par l'aspect foisonnant (« barbare ») du *Premier Faust*, Grillparzer se montre particulièrement sensible à la nouveauté de la construction dramatique et à la richesse de la pièce. Dès 1812, Grillparzer projeta même d'écrire une suite à la première partie de *Faust*, dans laquelle Faust aurait trouvé le bonheur dans l'autolimitation et la paix de l'âme, l'exact opposé en somme des qualités généralement associées à l'esprit « faustien ». Sa « considération » (*Achtung*) pour Goethe tourne, après la lecture du *Premier Faust*, à l'« amour » (*Liebe*) et même à la vénération: « j'idolâtrai Goethe » (*ich betete Goethe an*).¹⁵

Cette admiration pour l'abondance et la variété des productions littéraires de Goethe n'exclut toutefois pas, comme dans les réflexions sur Schiller, la distance critique. Ce n'est pas tant le dramaturge que Grillparzer admire en Goethe que le prosateur, l'auteur des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Dans son *Journal*, il insiste avec force sur l'aspect peu théâtral à son goût des pièces de Goethe: « Le talent de Goethe est, à mon avis, surtout d'ordre épique. D'où la force expressive restreinte de ses drames. »¹⁶

La rencontre avec Goethe a provoqué un véritable tournant dans l'attitude globale de Grillparzer envers son modèle.¹⁷ C'est en 1826 que

¹² *Ibid.*, p. 852: « Goethe mag ein größerer Dichter sein, und ist es wohl auch; Schiller aber ist ein größeres Besitztum der Nation ».

¹³ SW III (note 1), p. 414: « Calderon, der Schiller der spanischen Literatur. Lope de Vega ihr Goethe. »

¹⁴ HKA II/7 (note 5), p. 50 sq.

¹⁵ *Ibid.*, p. 47, 48 et 50.

¹⁶ SW IV (note 1), p. 270: « Goethes Talent ist meiner Meinung nach vorherrschend episch. Daher die wenige drastische Kraft seiner Dramen. »

¹⁷ Sur la rencontre entre Grillparzer et Goethe, voir par exemple Elisabeth Buxbaum: « Zu Gast bei Goethe – Das Beispiel Franz Grillparzer ». In: *Goethe*

Grillparzer fait la connaissance de Goethe lorsque, âgé de 35 ans, il fait le pèlerinage de Weimar pour rendre visite à celui qui, alors âgé de 77 ans, demeurait l'« idéal de [s]a jeunesse » et « était devenu pour [lui] l'incarnation de la poésie allemande, [...] presque un personnage mythique. »¹⁸ À Weimar, Grillparzer rencontre Goethe à deux reprises, le 29 septembre et le 1^{er} octobre 1826, mais, avec son manque caractéristique de confiance en lui, il décline une troisième invitation. La première rencontre s'avère décevante, Grillparzer brochant de son hôte un portrait en demi-teinte :

Ce n'est pas comme si ma vanité avait été blessée. Goethe m'avait, au contraire, traité avec plus d'amabilité et d'attention que je ne l'avais supposé. Mais voir l'idéal de ma jeunesse, l'auteur de *Faust*, de *Clavigo* et d'*Egmont* dans le rôle d'un ministre guindé, qui gratifiait ses hôtes de paroles édifiantes à l'heure du thé, me fit littéralement tomber des nues.¹⁹

C'est un tout autre visage de Goethe que Grillparzer découvrit deux jours plus tard, le 1^{er} octobre :

Lorsque je m'avançai dans la pièce, Goethe vint à ma rencontre avec autant d'amabilité et de chaleur qu'il avait pu faire preuve récemment de raideur et de froideur à mon égard. [...] Goethe se donna toutes les peines du monde pour masquer ma niaiserie. [...] et de ce moment, je faillis dire: de ce moment le plus important de ma vie, je n'ai rien gardé d'autre en mémoire que des impressions générales.²⁰

Il n'en reste pas moins que le récit par Grillparzer de son voyage à Weimar en 1826, ou plutôt de ses propres « bêtises » (*Dummheiten*) et « sottises » (*Albernheiten*) weimariennes, comme il les nomme lui-même, est l'expression d'une rupture majeure avec une époque idéale,

und Österreich. „Was ich dort gelebt, genossen, ...“. Wien: Wiener Goethe-Verein 1999, hg. von Herbert Zeman, p. 34-38.

¹⁸ SW IV (note 1) (*Selbstbiographie*), p. 144 et 146: « Ideal [s]einer Jugend », « der [ihm] die Verkörperung der deutschen Poesie, [...] beinahe zu einer mythischen Person geworden war. »

¹⁹ *Ibid.*, p. 144: « Nicht als wäre meine Eitelkeit beleidigt gewesen. Goethe hatte mich im Gegenteile freundlicher und aufmerksamer behandelt als ich voraussetzte. Aber das Ideal meiner Jugend, den Dichter des Faust, Clavigo und Egmont als steifen Minister zu sehen, der seinen Gästen den Tee gesegnete, ließ mich aus all meinen Himmeln herabfallen. »

²⁰ *Ibid.*, p. 146 sq.: « Als ich im Zimmer vorschritt, kam mir Goethe entgegen und war so liebenswürdig und warm, als er neulich steif und kalt gewesen war. [...] Goethe gab sich alle Mühe um meine Albernheit zu maskieren. [...] und ich habe von diesem, ich hätte bald gesagt: wichtigsten Moment meines Lebens, nichts als die allgemeinen Eindrücke im Gedächtnis behalten. »

avec le rêve de transmettre à la postérité l'héritage goethéen. Ayant entrepris le voyage à Weimar dans un état de découragement profond, Grillparzer en ressortit « paradoxalement comblé »:²¹ la rencontre avec Goethe lui permit en effet de s'émanciper de son modèle et de reprendre, en même temps, confiance en lui.

L'admiration pour les auteurs classiques allemands, exprimée à maintes reprises dans les écrits théoriques et le *Journal* de Grillparzer, a trouvé de multiples échos dans ses pièces « néoclassiques », comme *Sappho*. Après des débuts laborieux dans le sillage de Schiller (*Blanche de Castille*, 1808-1810), Grillparzer connaît un premier succès foudroyant avec *L'Aïeule* (*Die Ahnfrau*), pièce dont la première eut lieu en 1817 au Theater an der Wien, alors le plus grand théâtre de Vienne. La même année, il se met à travailler à sa pièce suivante, *Sappho*, qui sera donnée cette fois au Burgtheater et se situe aux antipodes des effets scéniques dont regorge *L'Aïeule*. Zacharias Werner fut d'ailleurs si impressionné par la *Sappho* de Grillparzer qu'il la compara à la qualité des vers de *Iphigénie* de Goethe. En même temps, une pièce « classique » comme *Sappho* révèle déjà la souplesse qui deviendra caractéristique de Grillparzer dans l'usage du pentamètre. La régularité du mètre est en effet fréquemment rompue et, en particulier dans les scènes II, 4-5, la tension dramatique repose sur l'utilisation de phrases brèves et sur le partage des vers entre les différents protagonistes, phénomène que l'on retrouve également dans les passages de *La Toison d'or* (*Das goldene Vließ*) qui mettent aux prises Jason et Médée.

Par sa conception et sa forme extérieure, *Sappho* s'apparente à *Iphigénie en Tauride* et, par son thème (la poétesse de génie devant renoncer à la vie), à *Torquato Tasso*, dont elle s'inspire directement. Goethe a lui-même exprimé sa reconnaissance à Grillparzer au cours de la visite que ce dernier lui rendit à Weimar en 1826. Lorsque Grillparzer rencontre le maître des lieux, il est en effet question de *Sappho*, qui avait été représentée à Weimar en 1819: « Il mentionna ma *Sappho*, qu'il semblait approuver, tout en vantant en quelque sorte ses propres mérites, car je m'étais passablement paré des plumes du paon »,²² c'est-à-dire des plumes du classicisme allemand, mais c'est oublier ici que Grillparzer s'est également « paré des plumes » de tout l'héritage du théâtre européen. Il est certes probable que le *Torquato Tasso* de Goethe ait servi de modèle à Grillparzer pour le traitement classique du

²¹ Anne Wagniar: « Franz Grillparzer – un second Schiller? La visite du classique autrichien à Weimar (1826) et sa contribution au centenaire de la naissance de Schiller (1859) ». In: *Revue Germanique Internationale* 22 (2004), p. 175-194, ici p. 178.

²² SW IV (note 1) (*Selbstbiographie*), p. 147 sq.: « Er erwähnte meiner Sappho, die er zu billigen schien, worin er freilich gewissermaßen sich selbst lobte, denn ich hatte so ziemlich mit seinem Kalbe geflügt. »

« malheur d'être poète »; de même sa volonté de proposer une œuvre à la beauté et à la simplicité classiques semble-t-elle aller dans la même direction, mais le sens théâtral de Grillparzer, dont les racines plongent dans la richesse visuelle du théâtre populaire viennois, le conduisit à entourer les trois personnages principaux de nombreux rôles secondaires: la foule accueille Sappho dans le premier acte, des domestiques, des esclaves et des paysans surgissent dans le dernier. L'action gagne, ainsi, singulièrement en variété, et le cœur du drame se trouve adossé à un arrière-plan représentant la vie quotidienne, un élément entièrement absent de la pièce goethéenne. Enfin, pour le spectateur viennois, l'ornement baroque et mythologique à l'œuvre dans la pièce de Grillparzer était bien connu depuis les *Haupt- und Staatsaktionen*, les grands opéras et leurs parodies. Au fond, la présence du classicisme goethéen dans *Sappho* est sans doute à chercher plus dans le côté formel de la pièce que dans l'hellénisme et la composante mythologique.

S'il est toujours resté, dans sa poétique du drame, largement redevable aux normes de la dramaturgie classique allemande, Grillparzer n'a jamais cessé de déceler dans la production des classiques allemands des brèches dans lesquelles il lui appartenait de s'engouffrer pour affirmer la spécificité et l'originalité de sa propre conception du drame: « [...] associer la vie et la forme de telle sorte que justice soit *pleinement* rendue aux deux. »²³ Grillparzer a, en somme, cherché dans sa dramaturgie à *compléter* ce qui manquait selon lui aux drames de Goethe et, plus encore, de Schiller en recourant, entre autres, aux techniques du théâtre populaire.

*

Le vif intérêt manifesté par Grillparzer pour le classicisme de Weimar et sa dette avouée envers Goethe et Schiller ne sauraient donc faire oublier son ancrage, fréquemment revendiqué, dans la tradition littéraire viennoise. Dans ses réflexions sur l'esthétique et la littérature, Grillparzer n'a, en outre, jamais cessé de se positionner comme un auteur autrichien,²⁴ au patriotisme culturel clairement affirmé: « J'ai toujours été fier d'être un Autrichien. Je ne me suis jamais fait publier à l'étranger, jamais une œuvre de moi n'a figuré dans les journaux

²³ *Ibid.*, p. 430 (*Tagebuch* § 1605): « [...] das Leben und die Form so zu vereinigen, daß beiden ihr volles Recht geschieht. »

²⁴ Voir à ce sujet Jacques Lajarrige: « *Worin unterscheiden sich die österreichischen Dichter von den übrigen?* Franz Grillparzer et l'historiographie littéraire en Autriche ». In: *Le texte et l'idée* 25 (2011), p. 93-117, ici p. 101.

allemands », ²⁵ ce qui ne l'empêche pas de rejeter avec force le nationalisme agressif et hautain, dans lequel il voit un danger mortel pour l'Autriche, au profit de l'idéal éclairé de la *Bildung*: « Le chemin de la nouvelle culture va de l'humanité à la bestialité, en passant par la nationalité. » ²⁶

Si, à ses débuts, l'œuvre de Grillparzer apparaît surtout marquée – à l'exception de *L'Aïeule* – par l'empreinte des classiques de Weimar, et en particulier de Schiller, les grandes pièces de la maturité se caractérisent, elles, par un retour à la tradition locale viennoise, et même par un approfondissement de cette tradition. L'influence de la tradition baroque en général et du théâtre populaire en particulier conduisit Grillparzer à une modification profonde du drame classique, notamment en raison de l'importance cardinale accordée par lui aux éléments proprement théâtraux: le jeu muet, la mimique, la gestuelle, la théâtralité, les éléments visuels et les accessoires, comme le poignard, la toison, le portrait de Rahel ou encore les bijoux de Libussa. Or, Grillparzer constate la quasi-disparition de ces aspects dans le classicisme allemand, mais les retrouve, comme Grabbe, chez Shakespeare ainsi que chez les Espagnols Calderón et Lope de Vega, sans oublier bien sûr la tradition du théâtre populaire viennois. C'est pourquoi il affirme: « L'aspect authentiquement dramatique est toujours théâtral, même si la réciproque n'est pas vraie ». ²⁷

D'une manière générale, Grillparzer a toujours fait preuve d'une vive curiosité pour le genre comique. Plus spécifiquement, la curiosité de l'auteur pour le théâtre populaire remonte à l'enfance. Son oncle, Josef Sonnleithner, fut le premier éditeur, en 1812, des œuvres de l'auteur populaire viennois Philipp Hafner (1735-1764). Comme pour Nestroy jouant Sarastro au début de sa carrière (en 1822), *La Flûte enchantée* constitua pour Grillparzer une expérience fondatrice: après avoir lu le livret dans sa jeunesse, ²⁸ il en écrivit une suite. Très tôt, il vit évoluer le comédien populaire Johann Laroche dans le rôle de Kasperl, et il relate dans son autobiographie à quel point il se délectait, dès l'âge de sept ans, de l'abondance des effets scéniques produits par le théâtre populaire. ²⁹ L'une des pièces que Grillparzer mentionne et se rappelle avoir vue est *Les douze pucelles endormies* (*Die zwölf schlafenden*

²⁵ SW III (note 1), p. 1040 sq.: « Ich war immer stolz ein Östreicher zu sein. Ich habe nie im Auslande drucken lassen, nie stand ein Werk von mir in den deutschen Journalen ».

²⁶ SW I (note 1), p. 500: « Der Weg der neuern Bildung geht / Von Humanität / Durch Nationalität / Zur Bestialität. »

²⁷ SW III (note 1), p. 860: « Das echt Dramatische ist immer theatralisch, wenn auch nicht umgekehrt ».

²⁸ Voir SW IV (note 1), p. 26.

²⁹ HKA I/16 (note 5), p. 72.

Jungfrauen, 1797), une des « pièces à fantômes » (*Geisterstücke*) les plus connues de Karl Friedrich Hensler (1759-1825). En outre, Grillparzer assista vraisemblablement aux performances scéniques du comédien et dramaturge Anton Hasenhut (1766-1841), créateur du personnage comique de Thaddädl: en 1833, à une période où Hasenhut, prenant de l'âge, perdait manifestement de sa superbe, Grillparzer alla même jusqu'à rédiger un poème dans lequel il établit un parallèle avec son propre succès déclinant et se remémore la gaieté du Thaddädl de sa jeunesse.³⁰ Enfin, dans un essai de 1808 portant sur « l'essence de la parodie » (*Zerstreute Gedanken über das Wesen der Parodie*), il renvoie à un autre dramaturge populaire viennois célèbre, Joachim Perinet (1763-1816).³¹ L'ensemble de ces références traduit une réelle curiosité aussi bien pour les auteurs que pour les productions du théâtre populaire viennois.

Parmi les dramaturges populaires qui lui étaient contemporains, Grillparzer connaissait bien Ferdinand Raimund (1790-1836), qu'il dut rencontrer fréquemment au sein du groupe d'écrivains et de comédiens qui se retrouvait dans les années 1820 et au début des années 1830 au *Silbernes Kaffeehaus*, dans la Plankengasse de Vienne.³² Très tôt, Grillparzer remarque les qualités de Raimund, pour lequel il déclare nourrir de l'affection³³ et dans les pièces duquel il a reconnu les conceptions et les intentions dramatiques qu'il n'a pu lui-même réaliser. Il ne fait guère de doute que Grillparzer admirait les talents combinés de dramaturge et de comédien de Raimund: une lettre de 1829 nous est parvenue, dans laquelle Grillparzer écrit à Raimund en lui demandant un billet pour la première de sa pièce *La couronne magique porte-malheur* (*Die unheilbringende Zauberkrone*);³⁴ en 1832, il note dans son *Journal* l'idée d'une pièce dans laquelle pourrait s'illustrer Raimund (« Sujet d'une pièce burlesque, par exemple pour Raimund... »³⁵); en 1834, il assiste à la première de *Le Prodiges* (*Der Verschwender*), la dernière pièce de Raimund; en 1837, dans son essai *Ferdinand Raimund, se souvenant du Theater in der Leopoldstadt à l'époque de l'apogée de*

³⁰ SW I (note 1), p. 213.

³¹ Voir HKA II/6 (note 5), p. 28.

³² Voir à ce sujet *Grillparzers Gespräche und die Charakteristiken seiner Persönlichkeit durch die Zeitgenossen*, hg. von August Sauer, 6 Bde. Wien: Verlag des Literarischen Vereins in Wien 1904-1916, ici vol. III, p. 8 sq. (= n° 559).

³³ Voir SW IV (note 1), p. 790: « von Herzen lieb ».

³⁴ HKA III/2 (note 5), p. 54: « Für jeden Fall werde ich am Tage der Aufführung an den zur Abholung der Billette bestimmten Ort hinsenden, und findet sich nichts für mich, es ganz natürlich finden und Sie darüber nicht weniger von Herzen lieb haben. »

³⁵ HKA II/9 (note 5), p. 71: « Stoff zu einem burlesken Stück, etwa für Raimund... ».

Raimund, il évoque encore « l'un des phénomènes les plus remarquables au sein du théâtre allemand ».³⁶ Même s'il pointe par deux fois dans son *Journal* les limites du talent de Raimund dramaturge, Grillparzer a toujours manifesté un profond respect pour l'œuvre de son contemporain. Dans son essai de 1837, il ne manque d'ailleurs pas de souligner les qualités théâtrales de la pièce de Raimund *Le Roi des Alpes et le Misanthrope* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*), dont il recommande au passage la lecture à tous les auteurs dramatiques allemands et qu'il considère comme le parfait exemple de la plasticité vivante d'un art reposant sur la puissance de l'imagination véritable.

Contrairement aux rapports à Raimund, on ne sait pas grand-chose de la relation de Grillparzer à l'autre grand nom du théâtre populaire viennois au XIX^e siècle, Johann Nestroy (1801-1862). Nulle part, on ne trouve trace de la moindre déclaration sur l'auteur et comédien Nestroy, dont le nom n'apparaît qu'à deux reprises, à la marge, sous la plume de Grillparzer. La première mention indique que Grillparzer vit Nestroy et Wenzel Scholz se produire sur scène,³⁷ la seconde, datée du 18 septembre 1847, souligne qu'au terme d'un voyage long et harassant il voulut de nouveau assister à l'une de leurs représentations, à l'occasion d'une tournée de Nestroy au Thalia-Theater de Hambourg.³⁸ Son espoir fut toutefois déçu, car la tournée des deux acteurs comiques viennois avait déjà pris fin. À l'évidence, Grillparzer nourrissait donc de l'estime et de l'admiration pour le comédien Nestroy. Il n'est d'ailleurs pas exclu que Grillparzer ait connu personnellement son cadet: tous deux furent membres de la *Concordia*, une association d'artistes qu'un autre dramaturge populaire viennois, Friedrich Kaiser, avait fondée au début des années 1840 et que Grillparzer fréquentait régulièrement. Ces divers éléments sont en tout cas le signe d'un contact réel de Grillparzer avec l'« autre » théâtre (les scènes des faubourgs de Vienne) que le théâtre noble pour lequel il écrivait.

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

³⁶ SW III (note 1), p. 829-832, ici p. 829: « einer der merkwürdigsten Erscheinungen im Kreise der deutschen Dramatik ».

³⁷ *Ibid.*, p. 901.

³⁸ SW IV (note 1), p. 708.

contes, mettant en scène des esprits et des fées, donnés au Theater in der Leopoldstadt. »³⁹

Cependant, selon W. E. Yates, aucune des comédies de jeunesse de Grillparzer ne trahit de manière notable une réelle influence de la tradition spécifiquement viennoise de la comédie populaire,⁴⁰ hormis peut-être *Le Nid des Fous* (*Das Narrennest*), qui inclut un domestique comique (Bomsen) de la veine de Kasperl, et éventuellement *La Forêt enchantée* (*Der Zauberwald*, 1808), un opéra comique fragmentaire surtout inspiré du *Songe d'une nuit d'été* de Shakespeare. À part ces deux exemples, les premiers écrits de Grillparzer témoignent surtout d'un intérêt précoce pour la comédie en général. Par la suite, Grillparzer invite lui-même ses lecteurs à retrouver dans ses œuvres, soumises aux normes formelles du classicisme, les traces diffuses du théâtre populaire viennois issu de l'héritage baroque. Il faut ici préciser dès l'abord que les traces de motifs ou de techniques empruntés au théâtre populaire varient considérablement de pièce en pièce, en quantité comme en importance. Il y en a peu, par exemple, dans *Sappho*, qui a été composée avec une simplicité classique pour faire contrepoids au sensationnalisme de *L'Aïeule*,⁴¹ et il n'y en a guère plus dans *Les Vagues de la Mer et de l'Amour* (*Des Meeres und der Liebe Wellen*) et *Une querelle entre frères dans la Maison de Habsbourg* (*Ein Bruderzwist in Habsburg*), pièces généralement considérées comme les chefs-d'œuvre de Grillparzer. En revanche, le schéma traditionnel baroque de la mise à l'épreuve du héros se retrouve dans des pièces aussi diverses que *Fortune et Mort du Roi Ottokar* (*König Ottokars Glück und Ende*), *Un fidèle serviteur de son maître* (*Ein treuer Diener seines Herrn*), *Le Songe une vie* (*Der Traum ein Leben*), *Malheur à celui qui ment!* (*Weh dem, der lügt!*), *La Juive de Tolède* (*Die Jüdin von Toledo*) ou encore *Esther*.

Dans un article tout à fait stimulant consacré aux relations de Grillparzer avec le théâtre populaire viennois,⁴² W. E. Yates a résumé en quelques points les caractéristiques du style dramatique de Grillparzer qui ont été interprétées par la critique comme les expressions majeures de l'influence du théâtre populaire sur les pièces de l'auteur:

³⁹ *Ibid.*, p. 692: « Die Jugendeindrücke wird man nicht los. Meinen eigenen Arbeiten merkt man an, daß ich in der Kindheit mich an den Geister- und Feenmärchen des Leopoldstädter Theaters ergötzt habe. »

⁴⁰ Voir W. E. Yates: « "Die Jugendeindrücke wird man nicht los...": Grillparzer's Relation to the Viennese Popular Theatre ». In: *The Germanic Review* 48 (1973), p. 132-149, ici p. 135.

⁴¹ Voir HKA I/16 (note 5), p. 127.

⁴² Voir W. E. Yates: « "Die Jugendeindrücke wird man nicht los..." » (note 40), p. 136 sqq.

1) *La langue*. La langue de Grillparzer est, comme il le souligne lui-même, celle d'un « poète dorien » parlant « la langue de [s]a patrie ». ⁴³ Toutes ses pièces révèlent en effet une tendance à user non seulement de formes d'oralité, mais encore de certaines formes dialectales, d'idiomes et de tournures de phrase particulières propres au « viennois ».

2) *La théâtralité*. La longue familiarité de Grillparzer avec les conventions du théâtre populaire viennois a sans nul doute conditionné son approche même du drame: selon Grillparzer, le drame véritable se caractérise par son haut degré de théâtralité, raison pour laquelle il jugera avec sévérité les traits épiques de sa *Toison d'or*, la qualifiant dans son autobiographie de « monstruosité » et condamnant sa forme d'un point de vue dramatique. On ajoutera ici qu'à partir du milieu des années 1820 les réflexions de Grillparzer sur l'importance primordiale de la plasticité dans le drame ont été complétées par sa lecture de Lope de Vega qui prend peu à peu la place de Calderón, comme Goethe prend celle de Schiller, dans son olympe esthétique. Cet intérêt pour la théâtralité, plongeant ses racines dans la tradition théâtrale viennoise, trouve écho dès les toutes premières pièces de Grillparzer, qui se caractérisent par le soin apporté à l'action, à la somptuosité des effets scéniques et à la richesse des costumes – le plus clairement sans doute dans *Libussa* et *Mélusine (Melusina)*. ⁴⁴ Sur le plan purement formel, il s'agit assurément de la pièce de Grillparzer la plus proche de la tradition du théâtre populaire: on y trouve, comme dans *Libussa*, de la danse, des effets scéniques spectaculaires et même un serviteur comique rappelant Hanswurst. De manière plus générale, la constellation héros / domestique pourvu de traits hanswurstiens, comme Zawisch, Naukleros ou Leon, rappelle la configuration inscrite dans les conventions du théâtre populaire. Dans ce *Zauberspiel* composé dans la veine du *Wiener Volkstheater*, Melusina n'est pas un « esprit élémentaire » représentant l'élément aquatique comme l'Ondine de Fouqué, mais un être supérieur ayant le pouvoir de gouverner les hommes, de les mettre à l'épreuve et de les récompenser, à l'image des « génies » et des fées tutélaires qui peuplent les pièces des auteurs du théâtre populaire viennois jusqu'aux œuvres du premier

⁴³ SW IV (note 1), p. 441: « Ich bin ein dorischer Dichter »; « rede die Sprache meines Vaterlandes ».

⁴⁴ Voir à ce sujet Fanny Platelle: « L'influence du théâtre populaire viennois sur l'œuvre dramatique de Franz Grillparzer ». In: *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivilliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e et XIX^e siècles. I. La production dramatique*, hg. von Anne Feler, Raymond Heitz und Gérard Laudin. Würzburg: Königshausen & Neumann 2015, p. 257-272, ici p. 261-264.

Nestroy. En lien étroit avec la tradition du *Zauberspiel*, *Mélusine* se présente comme une œuvre particulièrement riche en effets scéniques: outre la transformation complète de la scène à la fin du premier acte, Grillparzer y a recours à un grand nombre d'éléments formels renvoyant à la tradition du théâtre populaire viennois, comme l'intervention du chœur au tout début de l'œuvre ou l'introduction de la danse et du chant au début du deuxième acte. Les « génies », la fée tutélaire et surtout le valet Troll apparaissent comme des personnages qui ne dépareraient guère dans les féeries chères au public du *Kasperltheater*. D'ailleurs, dans le scénario qu'il avait ébauché en 1817, Grillparzer avait eu initialement l'intention d'appeler son personnage Kaspar.⁴⁵

3) *La composition des pièces*. W. E. Yates propose la notion de « construction cyclique » (*cyclical construction*) pour décrire la composition de nombreuses pièces de Grillparzer. Dans *Un fidèle serviteur de son maître* et *Malheur à celui qui ment!* par exemple, l'action principale est précédée d'une tâche imposée au héros et suivie d'une conclusion dans laquelle l'exécution de cette tâche fait l'objet d'une évaluation – structure qui correspond parfaitement au schéma de nombreuses œuvres populaires comme *La Flûte enchantée* de Mozart. L'accent mis par Grillparzer sur la dimension morale va de pair avec les actions à caractère cyclique issues des *Besserungsstücke*. Hormis *Le Songe une vie*, dont la forme rappelle fortement le schéma des *Besserungsstücke* des années 1820 et la tradition espagnole (*La vie est un songe* de Calderón), il ne s'agit toutefois de rien d'autre que de parallèles avec la tradition baroque, sans que l'on puisse parler ici d'une influence directe du théâtre populaire viennois sur l'œuvre de Grillparzer.

4) *Les personnages comiques*. Enfin, les héros de Grillparzer sont, comme dans la tradition du théâtre populaire viennois, fréquemment accompagnés sur scène d'un serviteur ou d'un compagnon fidèle, comme Troll (*Mélusine*), Zanga et éventuellement Leon (*Malheur à celui qui ment!*). Ainsi, dans *Malheur à celui qui ment!*, la seule comédie achevée de Grillparzer, le personnage comique de Galomir, jeune noble allemand, se voit pourvu de certains traits caractéristiques du bouffon Hanswurst: son côté rustre n'a d'égal que sa grossièreté et sa bêtise (v. 1 365-1 464).⁴⁶

*

D'un point de vue strictement théâtral, les pièces de Franz Grillparzer sont donc au moins autant redevables à l'héritage comique du théâtre

⁴⁵ Voir HKA I/19 (note 5), p. 65 sq.

⁴⁶ Voir Franz Grillparzer: *Weh dem, der lügt!*, hg. von Karl Pörnbacher. Stuttgart: Reclam 1963, 2001, p. 60-66 (acte IV).

populaire, provenant des *Zauberspiele* de Raimund et de Schikaneder dans la tradition locale, ou encore de Lope de Vega dans le domaine espagnol, qu'à Goethe ou Schiller.

Dans ses pièces comme dans ses nombreuses réflexions sur le drame, Grillparzer interroge le problème, les limites et la pertinence de la distinction entre *Bildungs-* et *Volkstheater*: son art combinatoire rend en effet caduque toute vision normative érigeant des frontières entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas ». ⁴⁷ En reliant, dans ses réflexions théoriques comme dans sa pratique théâtrale, l'héritage du classicisme de Weimar, la tradition du théâtre populaire viennois et celle du théâtre européen, en particulier Shakespeare et la tradition espagnole (Calderón, Lope de Vega), Grillparzer remet en cause la partition, par essence normative, entre littérature « d'en haut » et littérature « d'en bas ».

La tension entre les divers héritages que Grillparzer mobilise pour les fondre dans sa dramaturgie ainsi que l'intégration dans le drame sérieux d'éléments ressortissant à la tradition du théâtre populaire témoignent aussi bien de la position intermédiaire de son théâtre que de la diversité irréductible de sa production dramatique:

Grillparzer n'a pas été empêché d'être un auteur de théâtre populaire, il a choisi sa voie, tout en reconnaissant – contrairement à Hebbel – les possibilités fécondes offertes par cet autre théâtre, dont la littérisation était pour lui, en même temps, synonyme de vitalisation du *Bildungstheater*. ⁴⁸

⁴⁷ 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.

⁴⁸ Jürgen Hein: « „Augiasställe“ oder „Geist der Masse“? » (note 2), p. 73: « Grillparzer war kein verhinderter Volkstheater-Dichter, er entschied sich für seinen Weg, aber er erkannte – anders als Hebbel – die fruchtbaren Möglichkeiten dieses anderen Theaters, dessen Literarisierung für ihn zugleich Vitalisierung des Bildungstheaters bedeutete. »