



**HAL**  
open science

## Goethe et l'Autriche

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Goethe et l'Autriche. Anne Feler; Raymond Heitz; Roland Krebs. Lectures de Goethe. Choix de conférences (2005-2020) organisées par la Société Goethe de France, I, Königshausen & Neumann, pp.323-341, 2021, 978-3-8260-7292-5. hal-03348373

**HAL Id: hal-03348373**

**<https://hal.science/hal-03348373>**

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.

## Goethe et l'Autriche\*\*

La présente étude montre, à la suite des travaux entrepris par August Sauer, Josef Nadler et Herbert Zeman, la complexité et la richesse des relations entre Goethe et l'Autriche. Cette contribution se penche d'abord sur la position adoptée par Goethe à l'égard de l'Autriche, de son théâtre et de son personnage comique, Hanswurst, dont la présence s'étend des farces précoces, comme *Hanswursts Hochzeit* (1775), au *Second Faust*, en passant notamment par le *Premier Faust*. L'analyse porte ensuite sur la réponse critique et/ou parodique des Lumières autrichiennes et du théâtre populaire viennois aux productions du *Stürmer und Dränger* Goethe. La dernière partie, enfin, revient sur les éléments les plus saillants d'une assimilation et d'une canonisation progressives du classique allemand au sein du champ littéraire et culturel autrichien.

Der vorliegende Aufsatz zeigt im Gefolge von August Sauer, Josef Nadlers und Herbert Zemans Studien die Komplexität und die Vielfalt von Goethes Beziehungen zu Österreich. Dieser Beitrag befasst sich zunächst mit Goethes Verhältnis zu Österreich, zu dessen Theater und ‚lustiger Person‘ (Hanswurst), deren Präsenz von den frühen Farcen (etwa in *Hanswursts Hochzeit*, 1775) über *Faust I* bis zum „Mummenschanz“ in *Faust II* spürbar bleibt. Analysiert wird dann die kritische und/oder parodistische Reaktion der österreichischen Aufklärer und der Wiener Vorstadttheaterdichter auf die Werke des Stürmers und Drängers Goethe. Schließlich wird die allmähliche Integration und Kanonisierung des deutschen Klassikers innerhalb der österreichischen Literatur und Kultur nachgezeichnet.

« Goethe et l'Autriche » : le sujet ainsi formulé, invitant à une étude croisée des relations entre l'une des deux figures de proue du classicisme allemand et l'Autriche, n'est certes pas neuf, mais le traitement que nous en ferons tâchera de se démarquer par son approche de certaines publications existantes.

Il faut ici rappeler et saluer d'emblée le travail d'archives considérable accompli par August Sauer, par ailleurs éditeur et co-éditeur des œuvres de Ferdinand Raimund et de Franz Grillparzer: Sauer a ainsi publié de 1902 à 1904 *Goethe et l'Autriche. Lettres et explications*,<sup>1</sup> qui reste une base de travail incontournable pour quiconque souhaite se pencher sur la question des liens de Goethe avec l'Autriche. À cela s'ajoute le court fragment *Goethe et l'Autriche*

---

\* Professeur à l'Université de Lorraine, Metz.

\*\* Conférence donnée le 13.03.2015 à Metz et le 04.06.2015 à Strasbourg.

<sup>1</sup> August Sauer: *Goethe und Österreich. Briefe mit Erläuterungen*, 2 vol. Weimar: Verlag der Goethe-Gesellschaft 1902-1904.

(*Goethe und Österreich*) de Josef Nadler, publié à titre posthume par le Bergland-Verlag à Vienne en 1965. Il faut enfin citer deux ouvrages collectifs récents publiés sous la direction du germaniste autrichien Herbert Zeman: *Goethe et l'Autriche. « Ce que j'y ai vécu, apprécié... »* (1999)<sup>2</sup> et *Goethe vit en Autriche* (2007),<sup>3</sup> qui reprend en grande partie les contributions de l'ouvrage de 1999.

Si A. Sauer a su documenter avec précision les relations épistolaires de Goethe avec ses nombreux correspondants autrichiens de 1795 à 1831, J. Nadler s'est pour sa part appliqué, avec des fortunes diverses, à souligner les « affinités » (*Wahlverwandschaften*) intellectuelles, littéraires et artistiques entre Goethe et l'Autriche. Les deux volumes coordonnés par H. Zeman s'efforcent, quant à eux, d'illustrer la diversité des relations entre Goethe et l'Autriche: histoire du *Wiener Goethe-Verein* et du monument élevé à la gloire de Goethe à Vienne, rencontre entre Goethe et Franz Grillparzer, famille de Goethe à Vienne, importance de l'auteur pour l'histoire de la musique autrichienne, Goethe et les arts plastiques à Vienne, réception théâtrale de son œuvre au Burgtheater et au Festival de Salzbourg.

Nous souhaitons ici, tout en nous appuyant sur la richesse de cette documentation rassemblée depuis près d'un siècle, éclairer un chapitre qui nous semble encore plutôt négligé dans les publications qui viennent d'être citées: les interactions entre Goethe et la littérature autrichienne, en particulier son théâtre. Nous présenterons donc d'abord la position que Goethe adopta à l'égard de l'Autriche, de son théâtre et de son personnage comique, Hanswurst. Nous analyserons ensuite la réponse critique et/ou parodique des Lumières autrichiennes et du théâtre populaire viennois aux productions du *Stürmer und Dränger* Goethe pour tenter, enfin, de retracer les éléments les plus saillants d'une assimilation et d'une canonisation progressives du classique allemand au sein du champ littéraire et culturel autrichien.

## I. Les relations de Goethe avec l'Autriche et son théâtre

Les premières remarques, plutôt critiques, de Goethe sur l'Autriche dans les *Xénies* (*Xenien*) font écho aux propos de Schiller dans le fameux distique *Donau in O\*\**, paru dans le *Musen-Almanach für das Jahr 1797* considérant les Autrichiens, et en particulier les Viennois, comme un peuple de buveurs et de jouisseurs invétérés: « M'entoure d'un œil brillant le peuple des Phéaciens, / C'est toujours dimanche, dans la cuisine tourne constamment la broche ».<sup>4</sup> Cette prise de

<sup>2</sup> Herbert Zeman (Hg.): *Goethe und Österreich. „Was ich dort gelebt, genossen, ...“*. Wien: Wiener Goethe-Verein 1999.

<sup>3</sup> Herbert Zeman (Hg.): *Goethe lebt in Österreich. Eine Sammlung von Studien zur Rezeptions- und Wirkungsgeschichte*. Wien: LIT Verlag 2007.

<sup>4</sup> Friedrich Schiller: *Sämtliche Werke in 5 Bänden*, hg. von Peter-André Alt, Albert Meier und Wolfgang Riedel. München: Hanser 2004, ici vol. 1, p. 268: « Mich umwohnet mit glänzendem Aug das Volk der Phajaken, / Immer ists Sonntag, es dreht immer am Herd

distance critique de Schiller, qui s'appuie sur la description des « Phéaciens » dans le septième chant (v. 98-99) de l'*Odyssée* d'Homère,<sup>5</sup> suscita une réaction outrée de Grillparzer, qui imputa à tort ce distique à Goethe lorsqu'il dédia en 1844 à Alma von Goethe, tout juste décédée du typhus, un long poème qui commence par la strophe suivante:

Tu n'as pas pensé, ô, grand homme,  
Lorsque tu demeurais encore dans les scories des humains,  
Qu'un jour ton petit-enfant trouverait une paix prématurée  
Au « pays des Phéaciens ».<sup>6</sup>

Alors que ses œuvres pénètrent lentement (en tout cas trop lentement à son goût) en Autriche, Goethe commence à s'intéresser à un secteur précis, central pour la compréhension de l'histoire culturelle autrichienne: le théâtre autrichien, ses productions, son répertoire, ses comédiens. Comme il ressort de sa correspondance, les jugements de Goethe sur l'Autriche gagnent alors en précision, en mesure et en pondération, probablement du fait de sa meilleure connaissance de la haute société viennoise qu'il fréquente non pas à Vienne, où il ne s'est jamais rendu, mais lors de ses séjours répétés dans les bains de Bohême de 1785 à 1823: c'est là qu'il rencontre l'impératrice Marie-Ludovika ainsi que sa dame de cour et confidente, la comtesse Joséphine O'Donell, avec laquelle il allait entretenir une longue et riche correspondance. Le contexte des bains constituait le terrain idéal pour nouer des contacts et amitiés tournant autour de questions sociales, politiques ou artistiques au sein de la monarchie danubienne. Par ailleurs, la Bohême demeurait, à l'heure des guerres napoléoniennes, une rare oasis de paix. Enfin, Goethe était loin de réduire ses séjours de cure à l'oisiveté: nombre de ses œuvres ont été esquissées, encouragées par des tiers et même achevées à Carlsbad, Marienbad, Teplice, Franzensbad et Cheb (Eger).<sup>7</sup> À titre d'exemple, citons ici, parmi la centaine de poèmes rédigés par Goethe au cours de ses 17 cures en terre bohémienne, les parties du *Divan* (*Das Buch Suleika*) ayant vu le jour lors du séjour de 1818.

Dès cette époque, il apparaît que c'est bien le théâtre, en particulier comique, qui constitue l'un des points centraux de l'intérêt de Goethe pour l'Autriche. Sa curiosité pour la scène autrichienne joue essentiellement à deux niveaux.

---

sich der Spieß ». (Notre traduction. Sauf mention contraire, les traductions seront nôtres.)

<sup>5</sup> Voir Homère: *Odyssée*, trad. de Philippe Brunet. Paris: Gallimard (coll. « folio classique ») 1999, p. 136.

<sup>6</sup> Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke*, hg. von Peter Frank und Karl Pörnbacher. München: Hanser 1960-1965, ici vol. 1, p. 298: « Das hast du nicht gedacht, Gewalt'ger du, / Als du noch weitest in der Menschheit Schlacken, / Daß einst dein Enkelkind frühzeit'ge Ruh / Soll finden in dem "Lande der Phäaken" ».

<sup>7</sup> Elisabeth Buxbaum: « Goethe in den böhmischen Bädern ». In: *Goethe und Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 2), p. 39-48.

Le premier tient à l'intérêt pragmatique du directeur de théâtre Goethe, en quête de nouvelles pièces à succès capables de nourrir le répertoire weimarien. Goethe était d'ailleurs parfaitement conscient du rôle éminent joué par le théâtre en Autriche, en particulier à Vienne: lorsqu'il prit la tête du Théâtre de Weimar en 1791, ses regards se tournèrent rapidement vers le sud de l'Allemagne et vers l'Autriche, susceptibles de lui fournir un riche contingent de pièces de théâtre, d'opéras, de chanteurs et de comédiens renommés, comme l'acteur et chanteur Anton Genast (1763-1831). C'est à cette fin que Goethe, comme bien d'autres, avait ses agents à Vienne, chargés de lui rapporter des pièces potentiellement représentables sur la scène du Théâtre de Weimar. Le transfert culturel s'est toutefois plutôt effectué dans l'autre sens: Karl Franz Grüner (1780-1845), après avoir été « formé » par Goethe à Weimar, devint comédien puis metteur en scène au Theater an der Wien, qui était alors le plus grand théâtre de Vienne; c'est aussi lui qui mit en scène *Götz von Berlichingen* le 13 mars 1810 au Theater an der Wien, dans une adaptation contournant habilement la probable intervention de la censure locale.<sup>8</sup> Nombreux sont, du reste, les comédiens qui, après s'être produits au Théâtre de Weimar, se sont installés à Vienne. On soulignera au passage la force d'attraction considérable des scènes viennoises, entre autres du Burgtheater, sur les comédiens weimariens, pour qui le Théâtre de Weimar faisait souvent office de tremplin pour mieux rejoindre Vienne.

Le second niveau est lié à l'intérêt à la fois intellectuel et artistique du dramaturge Goethe pour ce que Roger Bauer a nommé le « théâtre spectacle » autrichien,<sup>9</sup> où l'efficacité de la mise en scène et du jeu des acteurs contribuait plus au succès que la qualité proprement littéraire du texte. Ainsi, avant même d'avoir pris la tête du Théâtre de Weimar en 1791, Goethe connaissait le répertoire comique et opératique viennois. Dans son adaptation, avec Philipp Seidel, de *Der Hausball* (un texte sans doute inspiré de la comédie *Etwas zu lachen im Fasching*, 1764, de Philipp Hafner) pour le *Tiefurter Journal* en 1781,<sup>10</sup> il s'est servi de motifs tirés de *Die Herrschaftskuchel auf dem Lande*, un *Singspiel* à succès de l'auteur populaire viennois Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784, plus connu sous le diminutif de Kurz-Bernardon), supposé connu également dans *Wilhelm Meister*. Par ailleurs, Goethe reçut en cadeau des mains de la comtesse O'Donell l'édition, établie par Joseph Sonnleithner, des œuvres de Hafner, considéré comme l'un des pères fondateurs du théâtre populaire viennois. Goethe l'en remercie le 22 janvier 1813 :

Les œuvres de Hafner sont bien arrivées et m'ont immédiatement transporté près de vous. Elles représentent avec une grande vigueur la masse, énorme et sensuelle, de la capitale, mais au milieu d'un tel fouillis

<sup>8</sup> Voir August Sauer: *Goethe und Österreich* (note 1), vol. 2, p. XII-XIII.

<sup>9</sup> Roger Bauer: *La Réalité, royaume de Dieu. Études sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle*. München: Hueber 1965, notamment p. 17-18.

<sup>10</sup> Philipp Hafner: *Komödien*, hg. von Johann Sonnleitner. Wien: Lehner 2001, p. 409.

que cela m'emplit de peur et d'effroi. Il faut savoir gré à l'éditeur d'avoir tiré de l'oubli ces étranges productions et de les avoir élevées au rang de monument d'une époque et d'un lieu.<sup>11</sup>

Or, les deux auteurs populaires viennois dont Goethe connaissait l'œuvre, Kurz et Hafner, sont précisément les héritiers de Hanswurst, incarnation autrichienne d'un archétype comique de la scène universelle, un personnage pour lequel Goethe a toujours montré le plus vif intérêt. Vienne était, au XVIII<sup>e</sup> siècle, la capitale incontestée de Hanswurst, représentant par excellence de la nature sensuelle et de l'animalité: manger et copuler sont ses thèmes favoris et ses obsessions;<sup>12</sup> à ce titre, il relève assurément d'une analyse de type psychanalytique.<sup>13</sup> Élément anti-sublime par excellence, ayant pour fonction de neutraliser l'action héroïque, Hanswurst a joui auprès de ses contemporains d'une immense popularité, tout en s'attirant les foudres des partisans autrichiens de l'esthétique néo-classique de Gottsched. En Allemagne, surtout à Leipzig, centre culturel et universitaire du XVIII<sup>e</sup> siècle, les représentants des Lumières allemandes dans le domaine littéraire, Gottsched et la directrice de théâtre Caroline Neuber («la Neuberin»), se sont distingués par une lutte meurtrière contre Hanswurst qu'ils considéraient – à juste titre – comme une offense à la raison et au bon goût. On fit même brûler son effigie sur scène dans le but déclaré de laver le théâtre allemand de ses scories, de le purifier au nom d'Aristote et du classicisme français de ce représentant autrichien de la grossièreté et des bas instincts. C'est cette période, allant *grosso modo* de 1740 à 1770, que l'histoire littéraire a retenue sous le nom de «querelle du bouffon» (*Hanswurst-Streit*).<sup>14</sup>

---

<sup>11</sup> Lettre datée du 22 janvier 1813, reproduite in: Johann Wolfgang Goethe: *Sämtliche Werke. Briefe, Tagebücher und Gespräche* [Frankfurter Ausgabe], hg. von Rose Unterberger. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag 1994, ici 11<sup>e</sup> section, vol. 7 (*Napoleonische Zeit*), p. 160: «Die Hafnerischen Werke sind glücklich angekommen und haben mich unmittelbar in Ihre Nähe versetzt. Sie stellen die große, sinnliche Masse der Hauptstadt recht lebhaft dar, aber zugleich von einem solchen Wüste begleitet, daß es mir angst und bange darin wird. Dem Herausgeber muß man das verdiente Lob zollen, daß er diese seltsamen Produktionen der Vergangenheit entrissen und sie als Denkmal einer bedeutenden Zeit und Lokalität aufgestellt hat.»

<sup>12</sup> Voir notamment Beatrix Müller-Kampel: *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Späßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn: Schöningh 2003.

<sup>13</sup> Voir Gerald Stieg: «Versuch einer Philosophie des Hanswurst». In: *Austriaca. Deux fois l'Autriche*, numéro spécial (1979), p. 79-108.

<sup>14</sup> Sur cette question, voir par exemple Joël Lefebvre: «La farce viennoise et la querelle du bouffon au XVIII<sup>e</sup> siècle». In: J. L.: *Études allemandes. Littérature. Idéologies*. Romainmôtier: AÉditions l'Amble 2000, p. 11-29.

On ignore encore trop souvent que Goethe compte parmi les rares auteurs à avoir résisté au processus de « décarnavalisation » du théâtre germanophone initié par Gottsched et la Neuberin pour maintenir vivante cette « culture du rire » (Bakhtine) que le mouvement général de la civilisation et de la littérature tendait à réduire inexorablement, voire à éliminer totalement. Le genre de la farce, qui prend sa source dans le théâtre improvisé, ne tarde ainsi pas à piquer la curiosité de Goethe: il s'y intéresse vivement jusqu'au cours de ses premières années weimariennes et lors de son voyage en Italie; au cours de la période du *Sturm und Drang*, il a laissé un grand nombre de pièces courtes sous forme poétique ou dramatique: jeux de carnaval, satires, comédies « aristophanesques », parodies et farces.

L'année 1773 correspond au moment où Goethe, après avoir achevé *Götz von Berlichingen*, se tourne massivement vers le comique et la forme brève du jeu de carnaval issue du XVI<sup>e</sup> siècle. Dans *La Foire de Plundersweilern (Jahrmaktsfest zu Plundersweilern, 1773, nouvelle version en 1778)*, il s'inscrit clairement dans la lignée de Hans Sachs, dont il appréciait la langue (à la fois drue et naïve) et auquel il emprunte – comme au début de l'*Urfaust* – la forme populaire du *Knittelvers*,<sup>15</sup> et des jeux de carnaval. C'est dans cette forme de théâtre que Goethe trouve une enveloppe idéale pour critiquer le goût de son temps et proposer une vision profondément distanciée du monde.

*La Foire de Plundersweilern* avait sans doute pour fonction, outre de divertir le public, d'illustrer les conceptions de Goethe dans le domaine du comique. Dans le prologue, le personnage du « bonimenteur » (*Marktschreyer*) annonce aux spectateurs la représentation prévue à l'occasion de la foire:

Quand ce soir, à quatre pattes,  
 Nous amuserons notre cher public.  
 J'espère que vous y prendrez plaisir.  
 Si ce n'est pas de bon cœur, que ce soit de bon estomac.<sup>16</sup>

Or, la notion de plaisir semble avoir quitté le théâtre de langue allemande depuis que Hanswurst en a été banni. Dans *La Foire de Plundersweilern*, en référence directe à la « querelle du bouffon », le bonimenteur se plaint du fait que la scène allemande, purifiée des « grivoiseries et jurons » (*Zoten und Flüchen*), menace de sombrer dans l'ennui si le personnage de Hanswurst, ici symboliquement jeté sur un lit de malade, n'est pas conservé, lui qui, toujours selon le bonimenteur, « réveille les gens de leur sommeil moral » – allusion évidente aux règles de

<sup>15</sup> Le terme de *Knittelvers* désigne un vers populaire rimé à quatre pieds utilisé notamment par Hans Sachs, bien loin du vers caractéristique de la tragédie classique, le pentamètre iambique.

<sup>16</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Jahrmaktsfest zu Plundersweilern*. In: J. W. G.: *Satiren, Farcen und Hanswurstdiaden*, hg. von Martin Stern. Stuttgart: Reclam 1968, p. 90-103, cit. p. 90: « Wenn wir heut Abend auf allen Vieren / Das liebe Publikum amüsiren. / Ich hoff' es soll euch wohl behagen / Geht's nicht von Herzen, so geht's vom Magen. »

décence de la tragédie classique et à la condamnation de Hanswurst par Gottsched: « Si seulement je pouvais rétablir mon Hanswurst / Qui, autrefois, gentiment, dans les intermèdes, / Réveillait les gens de leur sommeil moral. »<sup>17</sup>

C'est un Goethe encore moins conforme à son image habituelle qui se présente dans *La Noce de Hanswurst ou Le cours du monde* (1775), où il ressuscite le bouffon Hanswurst, dont il fait son personnage principal. Goethe s'est littéralement défoulé dans son fragment, « un sommet de grossièreté et d'obscénité, une gifle au bon goût et aux normes esthétiques académiques. »<sup>18</sup> Au centre de cette saynète figure le comportement une fois de plus rebelle du bouffon qui, fidèle à sa légende, refuse toute forme d'éducation, de norme, d'ordre esthétique ou éthique. Son éducateur se voit ainsi contraint d'avouer que « Hanswurst restera toujours fidèle à lui-même » (*Wurstel immer Wurstel bleibt*), exclusivement intéressé par la satisfaction de ses désirs corporels. Le monologue de 48 vers qui débute par « Hab endlich mit allem Fleis... »<sup>19</sup> est construit en parallèle avec le ton résigné et désabusé du célèbre premier monologue de Faust (« Habe nun, ach ! »), dont il constitue un renversement et un travestissement comiques. Ce prologue est dit par Kilian Brustfleck, tuteur de Hanswurst, qui annonce le mariage de son « pupille » (*Mündel*), tout en déplorant que ses efforts pour éduquer et discipliner cet incorrigible sauvageon n'aient pas abouti aux résultats escomptés:

Enfin, et avec beaucoup de peine,  
 J'ai mis à mon pupille Hanswurst  
 Un peu de plomb moral et politique dans la tête  
 Et je l'ai à peu près redressé.  
 Certes, je n'ai pu éradiquer  
 Sa manière balourde et grossière  
 Pas plus que sa barbe noire comme le charbon  
 Ni son goût de déféquer.  
 Mais ce que je n'ai pu maîtriser  
 J'ai su sagement le camoufler  
 Je lui ai appris, selon des principes rigoureux,  
 À bavarder quelques heures d'affilée  
 Pourtant il se frotte le cul  
 Non, on ne referra pas petit Hanswurst.<sup>20</sup>

<sup>17</sup> *Ibid.*, p. 91: « Könnt ich nur meinen Hannswurst curiren! / Der sonst im Intermezzo brav / Die Leute weckt aus 'm Sittenschlaf. »

<sup>18</sup> Gerald Stieg: *L'Autriche: une nation chimérique?*. Cabris: Éditions Sulliver 2013, p. 246.

<sup>19</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Hanswursts Hochzeit*. In: J. W. G.: *Satiren, Farsen und Hanswurstiaden* (note 16), p. 103-117, cit. p. 103.

<sup>20</sup> *Ibid.*, p. 103-104: « Hab ich endlich mit allem Fleis / Manchem moralisch politischem Schweis / Meinen Mündel Hanswurst erzogen / Und ihn ziemlich zurechtgebogen. / Zwar seine tölpisch schlüffliche Art / So wenig als seinen kohlschwarzen Bart / Seine Lust in den Weeg zu scheissen / Hab nicht können aus der Wurzel reissen. / Was ich



Parallèlement à la résignation de Faust reconnaissant son échec dans la quête de la connaissance, Kilian Brustfleck est ici contraint d'admettre, face au public, l'absolue défaillance de sa pédagogie. Fidèle à sa double fonction originelle (comique et humoristique d'une part, critique et subversive d'autre part), Hanswurst demeure absolument rétif à toute forme de discours convenable.

Le fragment s'achève sur un catalogue de noms injurieux allant de « Hans Arsch von Rippach » et « Schnuckfözgen » à « Blackscheiser Poet », de « Hosenscheiser » à « Leckarsch » et « Dr. Bonefurz », en passant par « Thoms Stinckloch Nichts Geringes », « Loch König » et le figurant « Peter Sauschwanz ». Dans cette liste de noms qui proviennent pour moitié de la tradition comique grivoise et ont pour fonction de révéler, derrière la façade sociale, le véritable caractère des personnages, 25 sont issus du domaine anal, 27 du domaine génital. *La Noce de Hanswurst* soulève ainsi – comme Hanswurst lui-même – le problème de la relation entre obscénité et comique, catégories qui se recouvrent ici largement et posent la question du statut du rire au théâtre dans ses liens avec la décence et l'indécence.

À travers la liste des noms burlesques introduits dans sa farce, Goethe propose un véritable concentré de toute la mythologie facétieuse produite par l'Allemagne depuis le XV<sup>e</sup> siècle. C'est toute la tradition du comique subversif, sexuel et fécal, où les facéties verbales vont de pair avec les allusions obscènes, qui resurgit ici, en opposition à la *doxa* de l'idéalisme, de l'humanisme, de l'*Empfindsamkeit* et de l'*Aufklärung*. Il se dégage de cette farce, comme des autres productions brèves de cette période, une liberté de ton absolue reposant sur une mise à distance tant des poétiques sclérosantes du drame que des principaux courants de pensée de l'époque (à l'exception notable du *Sturm und Drang*) au profit du jeu, du plaisir et du désir sexuel, lesquels rendent d'emblée caduque toute tentative de domestication ou de sublimation des pulsions.

Il est aisé de constater que Goethe a, dans *Faust*, métamorphosé ce Hanswurst populaire, hédoniste et matérialiste en Méphistophélès, le raisonneur cynique qui dénie à l'homme toute qualité idéale et qui se plaît à détruire tout idéal, en particulier l'amour, qu'il réduit cyniquement à l'instinct sexuel. Goethe réintroduit donc l'élément perturbateur incarné par Hanswurst sous les traits comiques, burlesques et bouffons du diable, lequel fait appel dans son discours aux formes les plus diverses d'exacerbation grotesque de la sexualité. Au matérialisme affirmatif et au sensualisme naïf du Hanswurst de Stranitzky, Goethe substitue, avec Méphisto, un matérialisme négatif, nihiliste, cynique, destructeur et réfléchi rabaisant l'être humain et anéantissant constamment ses efforts d'élévation :

---

nun nicht all kunt bemeistern / Das wusst ich weise zu überkleistern / Hab ihn gelehrt nach Pflichtgrundsätzen / Ein paar Stunden hintereinander schwätzen / Indess er sich am Arsche reibt / Und Wurstel immer Wurstel bleibt. »

Je suis l'esprit qui toujours nie!  
 Et c'est avec justice; car tout ce qui naît  
 Est digne de périr;  
*Ergo* il serait donc mieux que rien ne naquit.  
 Ainsi, tout ce que vous nommez péché,  
 Destruction, bref, ce qu'on entend par mal,  
 Voilà mon élément propre.<sup>21</sup> (V. 1 338-1344)

Comme « variante de Hanswurst » (*Variante Hanswursts*),<sup>22</sup> Méphisto fait resurgir ce que les théoriciens de l'*Aufklärung* avaient tenté de chasser définitivement du théâtre de langue allemande, devenu « établissement moral »: les pulsions instinctives et les motivations sexuelles, omniprésentes tant dans le discours que dans la gestuelle de Méphisto. Tout se passe au fond comme si Goethe avait transféré sur lui toutes les fonctions – parodie, satire, grotesque, burlesque et truculence – assumées dans les *Haupt- und Staatsaktionen* par Hanswurst.

La victoire des puristes, dans le nord de l'Allemagne, apparaissait à Goethe comme une évolution certes compréhensible dans sa genèse, mais préjudiciable dans sa réalisation au théâtre de langue allemande, dans la mesure où elle entravait l'expression libre et le plaisir sensuel au théâtre. Goethe reconnaîtra d'ailleurs tardivement, dans *Poésie et vérité*, que le véritable théâtre populaire n'a survécu, dans l'aire germanique, qu'en Autriche et que dans le sud catholique de l'Allemagne.

## II. L'Autriche et Goethe I: une première réception encore hésitante

Du côté autrichien, les gens de lettres ne sont pas non plus restés sourds aux productions de Goethe et du répertoire classique allemand, même si leur réaction s'est le plus souvent exprimée sous la forme d'un dialogue parodique avec les modèles allemands.

Le tout début de la réception de Goethe en Autriche, *grosso modo* jusqu'en 1808, reste globalement marqué par une lecture réservée, voire ouvertement critique de ses œuvres, en particulier de *Werther* et de *Götz von Berlichingen*, caractéristiques – l'un dans le domaine du roman, l'autre dans celui du drame – de l'esthétique du *Sturm und Drang*, précisément attaquée par plusieurs représentants du « joséphisme », la forme spécifique des Lumières en Autriche.

<sup>21</sup> Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Urfaust, Faust I, Faust II*, éd. et trad. par Jean Lacoste et Jacques Le Rider. Paris: Bartillat 2009, p. 238-239; Johann Wolfgang Goethe: *Faust. Der Tragödie erster Teil*. Stuttgart: Reclam 1986, p. 39: « Ich bin der Geist, der stets verneint! / Und das mit Recht; denn alles, was entsteht, / Ist wert, daß es zugrunde geht; / Drum besser wär's, daß nichts entstünde. / So ist denn alles, was ihr Sünde, / Zerstörung, kurz, das Böse nennt, / Mein eigentliches Element. »

<sup>22</sup> Gerald Stieg: « Versuch einer Philosophie des Hanswurst » (note 13), p. 79.

Ce rejet *a priori* des idées du *Sturm und Drang* en Autriche,<sup>23</sup> de même que le refus de l'absolu des systèmes et des idées contrevenant au principe de réalité, est d'ailleurs l'un des signes patents d'une résistance culturelle marquée aux principaux mouvements d'idées issus d'Allemagne du Nord.<sup>24</sup>

L'ambivalence générale de la première réception de Goethe en Autriche se reflète dans celle de *Werther*. D'un côté, cette œuvre majeure du *Sturm und Drang* ne tarde pas à connaître un certain succès à Vienne où se développe même, comme en Allemagne, une certaine « mode Werther »; de l'autre, le gros des voix autrichiennes qui se font alors entendre tant à propos du roman à sensation de Goethe que, de manière plus générale, au sujet des productions du *Sturm und Drang* se montrent sceptiques, voire ouvertement critiques. Outre les quelques diatribes lapidaires formulées dans les journaux viennois de l'époque, c'est la parodie littéraire pratiquée sur les scènes des faubourgs de Vienne qui apparaît alors comme la forme privilégiée de dialogue avec une autre culture littéraire: *Das Wertherfieber* (*La fièvre Werther*, 1785) de Leopold Alois Hoffmann (1760-1806) et la parodie de Joseph Ferdinand Kringsteiner *Werthers Leiden* (*Les Souffrances de Werther*), jouée pour la première fois au Theater in der Leopoldstadt en 1806, témoignent ainsi d'un refus aussi bien de l'*Empfindsamkeit* et des classiques allemands que du culte du génie et de la « shakespeareomanie » propres à la littérature du *Sturm und Drang* au profit de la tradition littéraire autochtone.<sup>25</sup>

Deux écrivains autrichiens ont exprimé des réserves particulièrement sévères à l'égard de l'œuvre du *Stürmer und Dränger* Goethe. Johann Baptist von Alxinger (1755-1797), pur produit de la culture littéraire du joséphisme viennois, est ainsi d'avis que Goethe a manqué sa cible en rédigeant *Götz, Clavigo* et *Werther*; il méprise par ailleurs les *Épigrammes vénitiennes*, tandis qu'il fait fort peu de cas de *Hermann et Dorothee* et d'*Iphigénie en Tauride*. La majeure partie des œuvres de Goethe sont qualifiées par lui de « très médiocres » (*sehr mittelmäßig*) ou de « très mauvaises » (*sehr schlecht*), qualificatifs qu'Alxinger applique aux poèmes de Goethe, à *Faust, ein Fragment* et à ses pièces de théâtre de taille plus modeste.<sup>26</sup> L'un des autres critiques les plus virulents de Goethe dans l'Autriche joséphiste fut Cornelius von Ayrenhoff (1733-1819) qui qualifie Lenz, Schiller et Goethe d'« imitateurs insipides des ordures shakespeareiennes » (*geschmacklose Nachahmer des Shakespearischen Unraths*).<sup>27</sup> Ayrenhoff vise de manière générale l'enthousiasme euphorique pour Shakespeare et les productions littéraires du

<sup>23</sup> Johann Sonnleitner: « Kein Sturm und Drang in Wien. Anmerkungen zu einer kulturellen Differenz ». In: *Zagreber Germanistische Beiträge* 15 (2006), p. 1-13.

<sup>24</sup> Voir Roger Bauer: *La Réalité, royaume de Dieu* (note 9), p. 18 et 71-98 (chap. « L'écho en Autriche des mouvements d'idées du Nord »), surtout p. 73-75.

<sup>25</sup> Voir Johann Sonnleitner: « Kein Sturm und Drang in Wien » (note 23), p. 1.

<sup>26</sup> Lettre figurant dans les archives de l'*Österreichische Goethe-Gesellschaft*. Cit. in: *Goethe lebt in Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 3), p. 16.

<sup>27</sup> Cornelius von Ayrenhoff: *Des Herrn Cornelius von Ayrenhoff, kais. königlich. Feldmarschall-Lieutenants, sämtliche Werke*. Wien: Anton Pichler 1803, vol. 2, p. 89.

*Sturm und Drang*. Publiée de 1770 à 1782, la revue viennoise *Realzeitung*, que l'on peut considérer comme l'un des deux plus puissants organes de la critique josphiste, se fera elle aussi largement l'écho du rejet de la shakespeareomanie et du *Sturm und Drang* à Vienne.

Refus du *Sturm und Drang* et poids de la censure locale expliquent ainsi que les drames des *Stürmer und Dränger* (Goethe et Schiller, mais aussi Klingler, Lenz ou Wagner) soient retirés du programme au bout de quelques représentations seulement. Johann Pezzl (1756-1823), représentant viennois d'une *Aufklärung* radicale, note ainsi que les « pièces maîtresses dans le registre monstrueux des messieurs Klingler, Lenz, Schiller, etc. sont comme [...] bannies ». Et ce même Pezzl d'attribuer par la suite le qualificatif de « génie original » (*Original-Genie*)<sup>28</sup> non pas à Goethe, Schiller ou Shakespeare (le « troisième » classique allemand), mais, dans un clin d'œil moqueur à l'histoire littéraire, à Johann Laroche, le célèbre interprète de Kasperl, successeur de Hanswurst sur les scènes populaires viennoises!

De manière générale, les parodies viennoises de Goethe sont sensiblement moins nombreuses que celles de Schiller (parodié notamment par Gleich et Herzenskron en 1813, par Bäuerle en 1815 et 1827, par Told en 1821, par Schickh en 1831), et toutes se concentrent sur le même objet: *Werther*. C'est le cas de J. F. Kringsteiner (*Werthers Leiden*, première en 1806, parution en 1807), de G. Mühlhing (*Werthers Leiden oder Die Macht der Liebe*, 1807) et de la parodie anonyme *Des jungen Werthers Leiden* un demi-siècle plus tard, en 1857.<sup>29</sup>

Dans sa préface à son anthologie *Das Wertherfieber in Österreich*, Gustav Gugitz constate qu'une pointe d'ironie et de rejet a toujours accompagné la « mode Werther » en Autriche et que, bien que le roman épistolaire de Goethe ait immédiatement acquis une grande notoriété en Autriche, il n'existe pas de réédition de l'œuvre à Vienne à cette époque. Un certain nombre d'auteurs viennois prennent leurs distances à l'égard de ce type de production littéraire en recourant en particulier à la critique et à la parodie. Cela vaut ainsi pour la pièce *Das Wertherfieber* de L. A. Hoffmann, qui contient des attaques ciblées contre le *Sturm und Drang* en général et contre *Werther* en particulier.<sup>30</sup> Dans sa « farce

<sup>28</sup> Johann Pezzl: *Skizze von Wien. Ein Kultur- und Sittenbild aus der josephinischen Zeit*, hg. von Gustav Gugitz und Anton Schlossar. Graz: Leykamp 1923, p. 314: « die Meisterstücke im Monströsen der Herren Klingler, Lenz, Schiller u.s.w. sind wie [...] verbannt » et p. 321.

<sup>29</sup> Cette liste s'appuie sur le « Chronologisches Verzeichniss Wiener Parodien » établi par Jürgen Hein. In: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein. Stuttgart: Reclam 1986, p. 377 sq.

<sup>30</sup> Voir *Das Wertherfieber in Österreich*, hg. von Gustav Gugitz. Wien: Knepler Verlag 1908, p. 120: « Es ist ein Jammer mit euch jungen Leuten! Die unselige Geniesucht, all der abgeschmackte Sturm und Drang wirbelt eure Köpfe toll. Das elende Empfindsamkeitsfieber richtet euren gesunden Menschenverstand zu Grunde. Es soll von nun an streng auf diese Zucht in meinem Lande gesehen werden. Ich rath es all den

locale avec chant en un acte » *Les Souffrances de Werther* (*Werthers Leiden*), le dramaturge populaire viennois J. F. Kringsteiner (1775-1810) propose moins une parodie du roman de Goethe que de la « fièvre Werther » déclenchée par cette œuvre, donc la moquerie d'une mode littéraire plutôt que celle d'un auteur ou d'une œuvre. Ce que raille surtout plaisamment Kringsteiner, c'est la sentimentalité à la Werther, en usant abondamment des ressorts de la parodie et du travestissement inscrits dans la tradition du théâtre populaire viennois: réduction du volume de l'original et surtout localisation (ou « viennisation »), autrement dit déplacement de l'action, qui se déploie dans un décor campagnard idyllique chez Goethe, vers l'environnement social de la grande ville de Vienne, transposition du cadre socioprofessionnel initial au milieu de la petite bourgeoisie viennoise et utilisation massive du dialecte viennois. Dans la pièce de Kringsteiner, Werther devient un « chaudronnier de Krems » (*Kupferschmied von Krems*)<sup>31</sup> qui, flanqué de son « compagnon » (*Geselle*) Lenzl, prend la route de Vienne pour revoir sa promise Lotte, qui n'a pas eu de nouvelles de lui depuis six mois et s'est, entre-temps, choisi un nouveau fiancé en la personne du généreux Albert (nom de l'époux de Charlotte dans l'original goethéen), lequel soutient financièrement Lotte et ses frères et sœurs. Il faut souligner l'importance de l'introduction par Kringsteiner d'un nouveau personnage, Lenzl, « descendant » de Hanswurst dans la mesure où il propose un commentaire satirique de l'agitation, excessive à ses yeux, de son maître: « Mon maître est et demeure un bouffon. » (*Mein Herr ist und bleibt ein Narr.*, sc. 3). Par cette nette localisation dans la sphère viennoise, Kringsteiner fait glisser le propos sérieux de Goethe vers l'univers de la farce, le comique naissant ici du contraste entre l'*Empfindsamkeit*, la sentimentalité et la tendance à la rumination passive du personnage initial d'un côté et la vitalité des personnages viennois de l'autre. À la fin de la pièce de Kringsteiner, Lotte prend conscience de son amour pour Werther qui, de désespoir, se jette dans le Danube mais se voit sauvé par un caniche, tandis qu'Albert renonce, magnanime, à Lotte, de sorte que plus rien ne peut dès lors contrarier l'issue heureuse de la comédie. À la fin tragique de Werther chez Goethe s'oppose ici la logique de la réconciliation et du *happy end* inscrite dans le genre de la farce.

L'objectif poursuivi par Kringsteiner n'est pas tant la destruction satirique de l'original et, à travers lui, de l'auteur parodié que le divertissement du public viennois. C'est en effet grâce à ce type de parodie ou d'adaptation qu'une large part du public viennois a pu accéder aux pièces du répertoire classique allemand. On ajoutera, pour conclure, que l'intérêt des auteurs du théâtre populaire viennois pour le *Werther* de Goethe ne s'est pas arrêté avec Kringsteiner et Mühlring: dans son fragment de parodie de *Werther* de 1840, Johann Nestroy a

---

superempfindsamen Dichterlingen, dem Werthervolk, ihr Unwesen bei mir treiben zu lassen. »

<sup>31</sup> Joseph Ferdinand Kringsteiner: *Werthers Leiden*. In: *Parodien des Wiener Volkstheaters*, hg. von Jürgen Hein (note 29), p. 67-104, cit. p. 68.

ainsi adapté, en accentuant le potentiel comique, un passage tiré de la farce en deux actes de Karl Meisl *Les Souffrances de Werther* (*Werthers Leiden*, 1830), qui s'appuyait elle-même sur la pièce éponyme de Kringsteiner. Il y a donc là intertextualité à plusieurs niveaux (Goethe – Kringsteiner – Meisl – Nestroy). Preuve que la pièce de Kringsteiner remaniée par Meisl remportait encore un certain succès auprès du public viennois, Nestroy interpréta le rôle de Werther jusqu'à l'année de sa mort (en 1862) sur les planches du Theater an der Wien.

### III. L'Autriche et Goethe II : renversement et canonisation progressive

En dépit de ou plutôt grâce à de telles parodies, les œuvres de Goethe ne tardèrent pas à s'imposer, à l'image de celles de Schiller, comme un objet de débats esthétiques et comme un paradigme digne de reconnaissance, voire d'admiration en Autriche. Contrairement toutefois à Schiller, dont l'imitation prend, en Autriche, presque uniquement une forme parodique,<sup>32</sup> Goethe se mue rapidement en modèle. Il ne s'en faudra ainsi que de quelques années pour qu'il devienne l'idole d'une nouvelle génération d'artistes, nés pour la plupart entre 1770 et 1800, aux yeux desquels il représentait le plus grand des écrivains allemands.

Sur le plan musical surtout, l'engouement autrichien pour Goethe commence véritablement avec les transpositions musicales de Beethoven autour de 1810.<sup>33</sup> Beethoven apparaît fasciné en particulier par la pensée goethéenne de la liberté, ainsi que par la liberté intérieure du cœur et de l'esprit à l'œuvre dans *Egmont* : c'est ainsi que naissent entre autres, pour la mise en scène d'*Egmont* au Burgtheater en 1810, l'ouverture et les *lieder* de Klärchen. Cet intérêt musical pour Goethe culmine dans les *Goethe-Lieder* de Schubert, qui se lance vers 1815 dans ses mises en musique du classique allemand, lesquelles ont fait connaître les poèmes de Goethe dans le monde entier.

Sur le plan éditorial également, les rééditions des œuvres de Goethe se multiplient : *Goethe's Gedichte* paraissent en trois volumes chez l'éditeur viennois Bernhard Philipp Bauer en 1815 et, de 1810 à 1817, la première édition complète viennoise des œuvres de Goethe (*Goethe's sämtliche Schriften*) paraît en 26 volumes chez Anton Strauß.

Au Burgtheater enfin, dont il fut le « directeur artistique » (*Dramaturg*) de 1814 à 1832, Joseph Schreyvogel proposa des mises en scène mémorables de Goethe (surtout celle de *Torquato Tasso* en 1818, mais aussi une nouvelle mise en

<sup>32</sup> Voir notamment Matthias Manky : « "Salamikrämer sind wir ja..." – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater ». In: *Estudios Filológicos Alemanes* 22 (2011), p. 603-615.

<sup>33</sup> Voir Ilija Dürhammer : « "Göthe's musikalisches Dichter-Genie". Goethes Bedeutung für die österreichische Musikgeschichte von Mozart bis Mahler ». In: *Goethe und Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 2), p. 66-79.

scène de *Götz von Berlichingen*), ainsi que de Schiller et de Kleist. Le cas Schreyvogel constitue un exemple type d'échanges dynamiques entre l'Allemagne du Nord et l'Autriche: très tôt, il prend contact avec les auteurs d'Allemagne du Nord et devient familier de l'esthétique classique; comme Grillparzer (qu'il influence fortement) et Deinhardstein, il fait le pèlerinage de Weimar; dès avant son départ de Vienne, il publie dans les revues du nord de l'Allemagne; sa première pièce, *La Veuve* (*Die Witwe*), paraît en 1793 dans la *Neue Thalia* de Schiller; enfin, c'est au nom de Lessing, Wieland, Goethe et Schiller qu'il fustige dans le *Sonntagsblatt* les romantiques et les philosophes idéalistes allemands.<sup>34</sup> Par la suite, cet intérêt pour Goethe sera perpétué au-delà du milieu du XIX<sup>e</sup> siècle surtout par Heinrich Laube, directeur du Burgtheater de 1849 à 1867, qui proposa de nouvelles productions de Goethe, Schiller et Lessing. Directeur du Burgtheater de 1881 à 1887, Adolf Wilbrandt y fera également représenter en grande pompe la trilogie de *Faust*.

Contrairement à ce qui se passe pour Schiller, auquel on reproche un excès de réflexion théorique et d'abstraction, Goethe apparaît donc, dès les premières décennies du XIX<sup>e</sup> siècle, reconnu massivement comme le plus grand auteur de langue allemande, sinon pour *Werther*, du moins pour *Faust*: il suffit de rappeler ici les jugements extrêmement laudatifs de Matthäus von Collin sur Goethe et l'admiration sans borne que lui vouaient l'écrivain et homme politique austro-allemand Friedrich von Gentz ou le prince de Metternich qui, fin connaisseur et admirateur de Goethe, encouragea la publication en 1825 de l'édition complète de ses œuvres, sans même parler de la riche correspondance, éditée par August Sauer, entretenue par Goethe avec de nombreux partenaires épistolaires autrichiens.<sup>35</sup>

En résumé, les travaux sur Goethe, l'importance qui lui est accordée dans de nombreux écrits et traités sur l'art et la littérature, la fréquence et l'intensité des prises de position sur son œuvre deviennent dès lors d'une importance considérable, notamment dans l'évolution de l'esthétique, de la littérature et de la critique littéraire en Autriche. Le débat de gens de lettres et de savants avec les œuvres de Goethe s'intensifie dès 1810 et plus encore à partir de 1830, en volume comme en densité intellectuelle. C'est également à ce moment-là que Goethe, élevé au rang d'auteur canonique, fait une entrée spectaculaire dans les anthologies de la littérature de langue allemande publiées en Autriche.

Cet intérêt nouveau pour Goethe se reflète dans les prises de position à son égard de plusieurs grands noms de la littérature autrichienne de l'époque, en particulier de Franz Grillparzer (1791-1872).<sup>36</sup> Dès les années 1810, Grillparzer apparaît littéralement subjugué par l'aisance naïve affichée dans *Götz von*

<sup>34</sup> Sur Schreyvogel, voir Roger Bauer: *La Réalité, royaume de Dieu* (note 9), p. 373-391 (chap. « Joseph Schreyvogel et le Burgtheater »).

<sup>35</sup> Voir August Sauer: *Goethe und Österreich* (note 1).

<sup>36</sup> Voir Elisabeth Buxbaum: « Zu Gast bei Goethe – Das Beispiel Franz Grillparzer ». In: *Goethe und Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 2), p. 34-38.

*Berlïchingen*, 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. Enfin, contrairement à Schiller troublé par l'aspect foisonnant du *Premier Faust*, Grillparzer se montre particulièrement sensible à la nouveauté de la construction dramatique et à la richesse intrinsèque de la pièce. Dès 1812, il projeta même d'écrire une suite à la première partie de *Faust*, dans laquelle le personnage éponyme 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 bethete Götthe an*).<sup>37</sup> Cette admiration pour l'abondance et la diversité des productions de Goethe n'exclut toutefois pas la distance critique. Les œuvres de forme stricte sont ainsi taxées de menacer la diversité vivante des productions goethéennes, tandis que les œuvres de forme plus souple exigent du lecteur, toujours selon Grillparzer, qu'il en comble les lacunes. Plus fondamentalement, ce n'est pas tant le dramaturge que Grillparzer admire en Goethe que le prosateur, l'auteur des *Années d'apprentissage de Wilhelm Meister*. Avant comme après le voyage à Weimar et la rencontre avec Goethe en 1826, l'humanisme goethéen est néanmoins resté pour Grillparzer un indicateur de la voie à suivre, en lien avec ses modèles issus de l'*Aufklärung* et du classicisme : Lessing, Kant et Schiller. Le classicisme de Weimar, en raison de ses hautes ambitions esthétiques, représentait pour Grillparzer le sommet de la littérature allemande, en même temps qu'un rempart contre l'avènement de la « bestialité ».

L'exemple de Grillparzer, de Schreyvogel et d'autres auteurs autrichiens ayant fait le voyage de Weimar témoigne en tout cas d'une intensification des échanges culturels entre l'Allemagne et l'Autriche, ainsi que de l'importance éminente des contacts immédiats entre écrivains du Nord et du Sud à l'occasion de visites réciproques. Ainsi, tous les écrivains autrichiens de quelque importance font un ou plusieurs voyages en Allemagne, et les principaux successeurs de Holbein à la tête du Burgtheater dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle sont des Allemands du Nord : Laube de 1849 à 1867, Dingelstedt de 1870 à 1881, Wilbrandt de 1881 à 1887.

Il faut par ailleurs mentionner ici, même brièvement, l'influence que l'œuvre de Goethe a pu exercer sur d'autres auteurs autrichiens du XIX<sup>e</sup> comme du XX<sup>e</sup> siècle : Adalbert Stifter bien sûr, mais aussi Johann Mayrhofer (l'ami de Schubert), Ernst von Feuchtersleben, Eduard von Bauernfeld, Nikolaus Lenau, dont le *Faust* de 1836 est une réponse à celui de Goethe, ainsi que Hugo von Hofmannsthal et le satiriste viennois Karl Kraus, pour qui Goethe représentait

---

<sup>37</sup> Franz Grillparzer: *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Gesamtausgabe*, hg. von August Sauer und Reinhold Backmann, 42 Bde. Wien: Gerlach & Wiedling, Schroll 1909-1948, vol. II/7, p. 47, 48 et 50.



le plus grand auteur allemand et, en cette qualité, un auteur absolument intouchable. Ce n'est pas un hasard si les réminiscences du lyrisme tardif de Goethe présentes dans les poèmes précoces de Hofmannsthal ont été impitoyablement tournées en dérision par Kraus dans sa revue *Die Fackel*, comme dans le poème suivant où le polémiste viennois raille la pose historiciste de Hofmannsthal:

Si Hofmannsthal veut accompagner l'évolution de Goethe,  
Cela fera effet jusque dans les temps les plus éloignés.  
Quoi que celui-ci emprunte à celui-là,  
À l'immortalité des deux cela suffira.  
Ceux qui, plus tard, liront les deux  
Doivent-ils savoir qui était l'aîné?  
Les cent ans qui les séparent l'un de l'autre  
Cent autres les effaceront.  
Mais après mille ans il leur sera à tous égal  
Que ce soit Goethe ou Hofmannsthal.<sup>38</sup>

Au cours du XIX<sup>e</sup> siècle, en particulier de la seconde moitié de ce siècle, la philologie et l'histoire littéraire autrichiennes commencèrent par ailleurs à se pencher sérieusement sur l'œuvre de Goethe. C'est le professeur de linguistique et de littérature germanique Wilhelm Scherer (1841-1886), né en Basse-Autriche puis ayant prodigué son enseignement dans les universités de Vienne, Salzbourg et Berlin, qui souligna le premier l'importance décisive de Goethe dans les lettres allemandes, insistant sur la nécessité d'un travail documentaire poussé sur les sources et d'une réelle interprétation des œuvres.<sup>39</sup> C'est ainsi qu'il fonda la philologie goethéenne, laquelle fut par la suite complétée et enrichie par plusieurs de ses élèves, dont Erich Schmidt (1851-1913), originaire d'Iéna, qui enseigna aux universités de Vienne et de Berlin et travailla aux archives Goethe et Schiller à Weimar, ainsi que par les deux Viennois Jakob Minor (1855-1912), président du *Wiener Goethe-Verein* de 1907 à 1911 et professeur à l'université de Vienne à la suite d'Erich Schmidt à partir de 1888, et August Sauer (1855-1926) à la prestigieuse université Charles de Prague. Scherer, Schmidt, Minor et Sauer étaient tous issus de familles bourgeoises libérales, donc d'une sphère particulièrement intéressée par le développement de la culture allemande, et dont les classiques allemands devinrent le modèle. S'ajoute à leur action de promotion de l'œuvre goethéenne celle, tout aussi

<sup>38</sup> Karl Kraus: « Goethe und Hofmannsthal ». In: *Die Fackel* 622-631 (1923), p. 73: « Will Hofmannsthal Goethes Entwicklung begleiten, / so wirkt es noch in die fernsten Zeiten. / Was immer auch dieser jenem leiht, / es reicht für beider Unsterblichkeit. / Müssen die, die späterhin beide lesen, / denn wissen, welcher der Ältre gewesen? / Die hundert Jahre, welche dazwischen, / werden weitere hundert wieder verwischen, / Nach tausend aber ist's egal, / ob Goethe oder Hofmannsthal. »

<sup>39</sup> Voir Herbert Zeman: « Goethe und Österreich ». In: *Goethe lebt in Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 3), p. 11-40, ici p. 11.

cruciale, de Karl Julius Schröer (1825-1900), professeur de littérature allemande à l'université technique de Vienne, qui se penche de plus en plus activement à partir des années 1880 sur l'œuvre de Goethe: il publie successivement une édition commentée en deux volumes de *Faust* à Heilbronn en 1881, une édition en six volumes des drames de Goethe dans la grande collection *Deutsche National-Litteratur* à la demande de son ami Josef Kürschner à Stuttgart (à partir de 1881 également), ou bien encore *Goethe et l'amour* (*Goethe und die Liebe*) en 1884 à Vienne. Même si Scherer a fortement critiqué l'édition de *Faust* par Schröer, il n'en demeure pas moins que les éditions de Schröer sont le signe d'une réception positive de Goethe dans l'aire littéraire autrichienne: elles sont le fruit du travail de Scherer au sein du *Wiener Goethe-Verein*, co-fondé par lui en 1878 et dont il publia la « chronique » (*Chronik*) de 1888 à 1894. C'est également là qu'il trouva bon nombre de partisans, dont son élève Rudolf Steiner (1861-1925), qu'il familiarisa avec l'œuvre de Goethe avant de le recommander à Kürschner pour éditer, annoter et commenter l'œuvre scientifique de l'auteur allemand. C'est donc dans la *Deutsche National-Litteratur* de Kürschner que Steiner édita les écrits sur les sciences naturelles de Goethe de 1883 à 1897. Par ailleurs, Steiner publia en 1886 ses *Fondements d'une épistémologie de la Weltanschauung goethéenne en tenant particulièrement compte de Schiller* (*Grundlinien einer Erkenntnistheorie der Goetheschen Weltanschauung mit besonderer Rücksicht auf Schiller* (Stuttgart et Berlin)), aux visées anthroposophiques.<sup>40</sup>

Des chercheurs autrichiens de renom fournirent donc d'importantes impulsions à la recherche sur Goethe dans la seconde moitié du XIX<sup>e</sup> siècle, et il ne tarda dès lors pas à germer en Autriche l'idée de consacrer à Goethe sa propre société littéraire: fondée en 1878, initialement nommée *Wiener Goethe-Verein* et aujourd'hui dotée d'une prestigieuse bibliothèque installée dans le couvent bénédictin de Kremsmünster en Haute-Autriche, elle est la plus ancienne Société Goethe du monde.<sup>41</sup> Son but suprême – outre la diffusion de la connaissance des œuvres de Goethe – devait être la réalisation d'un monument Goethe à Vienne,<sup>42</sup> apothéose de l'hommage au classique allemand en Autriche. Le dévoilement solennel du monument, en présence de l'empereur François-Joseph, le 15 décembre 1900 sur la *Ringstraße* de Vienne devint certes, parallèlement aux mises en scène de ses œuvres au Burgtheater et au Festival de Salzbourg,<sup>43</sup> le symbole du profond respect témoigné à Goethe en Autriche, mais aussi l'emblème d'une imitation et d'une adulation superficielles de l'auteur

<sup>40</sup> Selon Steiner, son créateur, l'anthroposophie constitue la tentative d'étudier, d'éprouver et de décrire des phénomènes spirituels avec la même précision et la même clarté que celles avec lesquelles la science étudie le monde physique.

<sup>41</sup> Voir Renate Krippel: « Der Wiener Goethe-Verein – Geschichte und Bedeutung ». In: *Goethe und Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 2), p. 21-28.

<sup>42</sup> Voir Renate Krippel: « Das Goethe-Denkmal am Kärntnerring ». In: *Ibid.*, p. 29-33.

<sup>43</sup> Voir Helmut Barak: « Goethe im Hofburgtheater ». In: *Ibid.*, p. 97-102 et Pia Janke: « Goethe-Aufführungen bei den Salzburger Festspielen ». In: *Ibid.*, p. 103-108.

allemand, contre lesquelles Alfred Polgar et Egon Friedell s'élevèrent en 1908 dans leur sketch *Goethe passe l'examen* (*Goethe im Examen*). Cette époque d'idolâtrie historiciste de Goethe, de culte du génie et de son persiflage voit également Goethe devenir un personnage littéraire; Albert von Trentini fait ainsi paraître en 1923 à Munich une biographie romanesque de Goethe très favorablement accueillie: *Goethe. Le roman de son éveil* (*Goethe. Der Roman von seiner Erweckung*). Ce genre a par la suite fait florès en Autriche pour atteindre son point culminant avec les romans de Grete Fink-Töbich consacrés à Goethe, dont *Einer Einzigen gehören* (publié à Graz en 1953), roman portant sur les relations entre Goethe et Charlotte von Stein.

Aujourd'hui, la Société Goethe d'Autriche organise essentiellement des manifestations scientifiques autour de l'œuvre de l'auteur et publie régulièrement des ouvrages et des revues, dont le *Jahrbuch der Österreichischen Goethe-Gesellschaft*, successeur du *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins*.

Les réticences initiales de l'Autriche à l'égard de Goethe et, plus généralement, du *Sturm und Drang* et du classicisme allemand se sont surtout exprimées sur le mode de la parodie, du persiflage et de la critique. *Das Wertherfieber* de Hoffmann et la farce de Kringsteiner *Werthers Leiden* en constituent deux exemples précoces, mais cette veine ne s'est pas véritablement tarie depuis: dans les vers en dialecte de Josef Mayer-Limberg tirés du volume *Fon de hausmasda und de möada* (1973), Goethe se voit notamment qualifié de « buaschoa » (*Bursche*) n'ayant jamais mis les pieds à Vienne (ce qui est vrai): comme chez Kringsteiner et dans *Goethe im Examen* de Polgar et Friedell, le dialecte joue un rôle de mise à distance du classicisme allemand et de sa langue; enfin, la farce en prose de Thomas Bernhard *Goethe se mheur* (*Goethe schtirbt*, 1982) met en scène Goethe et le philosophe du langage autrichien Ludwig Wittgenstein, devenus nos contemporains. Les réserves à l'égard de Goethe en Autriche ont, toutefois, rapidement cédé la place à une reconnaissance timide puis franche, voire à une véritable identification à ses productions. Le Goethe ostracisé de la période *Sturm und Drang* a donc été progressivement remplacé par un Goethe austriacisé. Cette assimilation et cette acceptation contrastent par ailleurs à maints égards avec la résistance durable opposée à Schiller en Autriche, dont les œuvres ont fait l'objet de multiples parodies.

Devenu au fil du XIX<sup>e</sup> et du XX<sup>e</sup> siècles un objet d'admiration, voire d'adulation, de la part d'un grand nombre d'auteurs autrichiens de renom, de Grillparzer et Stifter à Peter Handke en passant par Hofmannsthal, Kraus et Stefan Zweig, reconnu comme auteur canonique par l'historiographie autrichienne, pourvu d'une association littéraire à son nom et d'un monument élevé à sa gloire, unanimement reconnu donc – au sens propre aussi – comme un monument de la littérature germanophone, Goethe joue dès lors un rôle majeur dans l'espace culturel danubien, aussi bien dans le domaine littéraire que

dans l'histoire de l'art et de la musique en Autriche:<sup>44</sup> son influence cardinale sur des compositeurs aussi divers que Johannes Brahms, Hugo Wolf, Gustav Mahler et Richard Strauss doit être rappelée ici, au même titre que celle qu'il a pu exercer sur des artistes comme Moritz von Schwind ou Alfred Kubin.

Cette construction d'un Goethe autrichien représente, enfin, une contribution de premier ordre aux transferts culturels au sein de l'espace germanique depuis le XIX<sup>e</sup> siècle ainsi qu'à une histoire – encore à écrire – de la littérature allemande en Autriche.

---

<sup>44</sup> Voir Ilija Dürhammer: «“Göthe's musikalisches Dichter-Genie”». In: *Goethe und Österreich*, hg. von Herbert Zeman (note 33), ainsi que Maren Gröning: «Goethe und die bildende Kunst in Wien». In: *Ibid.*, p. 80-96.