



HAL
open science

De Don Juan à Kasperl: le devenir populaire d'un mythe européen dans le théâtre de marionnettes en Europe centrale

Jean Boutan

► **To cite this version:**

Jean Boutan. De Don Juan à Kasperl: le devenir populaire d'un mythe européen dans le théâtre de marionnettes en Europe centrale. *Revue de littérature comparée*, 2023, 385 (1), pp.3-22. 10.3917/rlc.385.0007 . hal-04463940

HAL Id: hal-04463940

<https://hal.science/hal-04463940>

Submitted on 17 Feb 2024

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

Résumé – De Don Juan à Kasperl : le devenir populaire d’un mythe européen dans le théâtre de marionnettes en Europe centrale

Figure majeure du répertoire pour marionnettes européen, le personnage de Don Juan a connu aux XVIII^e et XIX^e siècles une large diffusion dans l’espace centre-européen, par le truchement de la langue allemande qui assure sa circulation depuis l’Italie et la France jusqu’à la Hongrie, aux Pays tchèques ou au Danemark. Ce processus d’appropriation témoigne des évolutions qui affectent en profondeur le champ théâtral et littéraire de cette époque, entre culture populaire et culture savante : il montre comment l’élaboration d’une culture nationale dans les pays concernés prend en charge les problématiques de la transmission orale ou de la culture du divertissement. L’évolution du personnage permet ainsi de retracer l’invention d’une nouvelle catégorie esthétique, celle de l’art populaire.

Abstract – From Don Juan to Kasperl: the popularisation of a European myth in Central European puppet theatre

A major figure in European puppet repertoire, the character of Don Juan was widespread in Central Europe throughout the 18th and 19th centuries, thanks to the German language, that ensured its circulation from Italy and France to Hungary, the Czech countries and even Denmark. This appropriation process reflects the changes that thoroughly affected the theatrical and literary field of this period, between popular and high culture: it shows how the development of a national culture in those countries dealt with issues of oral transmission or entertainment. The evolution of the Don Juan character enables us to trace the invention of a new aesthetic category, that of popular art.

De Don Juan à Kasperl : le devenir populaire d’un mythe européen dans le théâtre de marionnettes en Europe centrale¹

Don Juan marionnette est le héros de deux foires. C’est d’abord le « pupazzi de théâtre en plein vent² » qui se produit au XVIII^e siècle, à Paris, sur les foires Saint-Laurent et Saint-Germain, puis sur les théâtres des boulevards, le protagoniste de pièces diffusées dans l’Europe centrale majoritairement germanophone et jusqu’en Russie par des troupes itinérantes héritières des traditions française et italienne. C’est ensuite le héros de cette « foire aux nations » qu’est alors, selon l’expression de Goethe, la littérature de langue allemande³. Celle-ci s’était

¹ Les recherches présentées ici ont été réalisées dans le cadre du projet PuppetsPlays, financé par le programme de recherche et d’innovation de l’Union européenne Horizon 2020 (ERC-GA 835193) et hébergé par l’université Paul Valéry-Montpellier 3. Une partie des textes abordés dans cet article ont été décrits par nos soins sur la base de données du projet PuppetsPlays, accessible en ligne : <https://puppetsplays.eu> (consulté le 30 septembre 2022).

² Philippe Weigel, « Marionnettes », dans Pierre Brunel (éd.), *Dictionnaire de Don Juan*, Paris, Robert Laffont, « Bouquins », 1999, p. 604.

³ Cité dans Antoine Berman, *L’Épreuve de l’étranger : culture et traduction dans l’Allemagne romantique*, Paris, Gallimard, « Les Essais », 1984, p. 28.

développée au bénéfice de la fin de la hiérarchie classique entre les langues, comme le souligne Antoine Berman au début de *L'Épreuve de l'Étranger* : « Il y avait les langues doctes, les langues “reines”, comme dit Cervantes, le latin, le grec et l'hébreu ; il y avait les différentes langues nationales lettrées, le français, l'anglais, l'espagnol, l'italien, et la masse des langues régionales, des dialectes⁴. » La langue allemande est non seulement la première en Europe centrale à se doter d'une littérature *propre*, selon le commentaire de Berman, mais elle assure aussi l'accessibilité des grands textes du canon européen par le truchement de nombreuses traductions. Le théâtre de marionnettes, quant à lui, se situe au croisement de ces deux démarches. D'une part, les troupes ambulantes du XVIII^e siècle se font le vecteur de la diffusion de sujets européens, ainsi que de leur adaptation au contexte régional. D'autre part, leur répertoire fournit aux écrivains une source originale pour la création d'un canon littéraire national : Goethe s'inspire de spectacles pour marionnettes pour composer sa version de *Faust*⁵. Si Don Juan s'est à ce point imposé dans le théâtre de marionnettes germanophone au tournant des XVIII^e et XIX^e siècles, c'est pour ainsi dire grâce au rôle de passeur culturel qu'il assure dans cette foire aux nations⁶.

Héritier de la culture aristocratique et cosmopolite du XVIII^e siècle, Don Juan se prêterait bien mal à la scène des marionnettes allemandes si les notions de théâtre populaire et de littérature nationale n'étaient le résultat de constructions historiques qui ont nécessairement laissé des traces dans la réécriture et l'adaptation du motif. Ces dernières révèlent un processus d'appropriation du mythe de Don Juan, qui vise à son intégration à la fois populaire et nationale. Les inflexions d'une version à l'autre, la « réécriture » permanente qui est à l'œuvre dans la transmission d'abord orale des pièces font du théâtre de marionnettes un lieu tout indiqué pour observer les différents phénomènes d'appropriation – et parfois de syncrétisme – à l'origine du populaire comme catégorie socioculturelle autonome. La constitution d'une littérature *propre*, objet de l'étude déjà citée d'Antoine Berman sur la traduction dans l'Allemagne romantique, échappe ici à l'intention délibérée qui était celle des littérateurs, même si les contacts avec la

⁴ *Ibid.*, p. 13.

⁵ Voir Wolfgang Stellmacher, *Goethes « Puppenspiel »* [« Théâtre de Marionnettes » de Goethe], Francfort/Vienne, Peter Lang, 2001.

⁶ Cet article n'a pas pour ambition de recenser les pièces innombrables qui ont Don Juan pour sujet, ne serait-ce que dans le domaine allemand. Le relevé le plus complet à notre connaissance a été publié par Beatrix Müller-Kampel dans son étude *Dämon, Schwärmer, Biedermann: Don Juan in der deutschen Literatur bis 1918* [Démon, rêveur, brave homme : Don Juan dans la littérature allemande jusqu'en 1918], Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1993, p. 60-67. Le conservateur des collections de marionnettes des *Staatliche Kunstsammlungen Dresden* Lars Rebehn a établi un répertoire aussi exhaustif que possible des pièces pour marionnettes dans l'espace nord-allemand, dont on ne peut qu'espérer la publication prochaine. En attendant, nous souhaitons le remercier ici très vivement pour les précieuses indications qu'il a pu nous donner sur le sujet. – Jaroslav Bartoš a publié la liste des textes disponibles dans le domaine tchèque, historiquement proche du domaine allemand (*Komedie a hry českých lidových loutkářů* [Comédies et pièces des marionnettistes populaires tchèques], Prague, Orbis, 1959). Dans le domaine italien, on trouvera quelques informations chez Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e Burattini: Testi dal repertorio classico italiano del Teatro delle marionette e dei burattini* [Marionnettes à fils et à gaine : textes du répertoire italien classique du théâtre de marionnettes à fils et à gaine], Milan, Collana del Gallo Grande, 1958.

culture savante restent nombreux dans le recollement d'un corpus de textes pour marionnettes sur Don Juan, cela à partir du XIX^e siècle seulement⁷.

Avec Don Juan néanmoins, le sujet latin résiste à sa pure et simple assimilation : il en va tout autrement de Faust, motif germanique s'il en est. L'adoption du *Burlador* en Europe centrale illustre bien mieux, en ce sens, la participation allemande à une culture transnationale européenne. Le processus d'appropriation n'a donc pas été sans heurts. Comme on le verra, le corpus est partagé entre la tradition orale et l'écriture pour marionnettes, entre les motifs du bandit de grands chemins et du fils prodigue, entre les personnages de Don Juan lui-même et de son domestique Kasperl, figure incontournable du théâtre de marionnettes allemand, qui tend bientôt à supplanter son maître. D'une version à l'autre du drame, Don Juan, le supplicié qu'Edmond Rostand condamne à passer son éternité dans le castelet d'un théâtre de marionnettes⁸, est ainsi passé au crible de l'appropriation nationale et d'une culture populaire en pleine évolution.

Entre tradition orale et écriture pour marionnettes : le répertoire

Le répertoire de la comédie italienne est d'abord introduit en Europe centrale par des troupes itinérantes italiennes et françaises qui jouaient tantôt avec des acteurs, tantôt avec des marionnettes selon les réglementations des lieux où elles allaient. Le jeu improvisé à partir de canevas, tel que le pratiquaient entre autres les comédiens *dell'arte*⁹, se retrouve sans surprise dans le théâtre de marionnettes¹⁰, où l'on se passera encore longtemps de support textuel pour interpréter un répertoire généralement transmis de manière orale¹¹. Des pièces sur le sujet sont attestées dans le répertoire des troupes ambulantes dans les pays allemands à partir de 1684 : dès les premières décennies du XVIII^e siècle, le motif circule largement dans tout l'espace germanophone, qui s'étend alors de Strasbourg jusqu'à Saint-Pétersbourg et à Moscou, villes

⁷ Roberto Leydi, au sujet de Don Giovanni dans le théâtre de marionnettes italien, insiste quant à lui sur le rôle de la circulation du motif, de sa transmission d'un marionnettiste à l'autre, dans la définition d'une dramaturgie propre au théâtre de marionnettes : « *ciò [...] poco toglie al merito dei vari marionettisti nelle cui mani, per successive copiature, il nostro testo è passato, liberandosi via via d'ogni parte superflua, sintetizzando al massimo l'azione, affinando, fin quasi al limite estremo, il dialogo* » [« cela n'enlève rien au mérite des différents marionnettistes entre les mains desquels notre texte est passé au fil de copies successives, le libérant en chemin de toute partie superflue, synthétisant au maximum l'action, affinant le dialogue presque jusqu'à son extrême limite »] (Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *op. cit.*, p. 268).

⁸ Edmond Rostand, *La Dernière Nuit de Don Juan*, Paris, Eugène Fasquelle, 1921.

⁹ Irène Mamczarz, « Commedia dell'arte », dans *Dictionnaire de Don Juan*, *op. cit.*, p. 211.

¹⁰ Hans Richard Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels in den klassischen Ursprungsländern Europas: ein historischer Überblick* [L'Évolution du théâtre de marionnettes dans les pays originaires classiques de l'Europe : un aperçu historique], Francfort, auto-édition, 1984, p. 42-54. Voir également, dans le domaine italien : Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *op. cit.*, p. 39-40.

¹¹ Voir Lars Rebehn, « La bonne mémoire : à propos du répertoire pour marionnettes, entre jeu de mémoire et jeu d'après un livre », séminaires PuppetPlays (<https://puppetplays.www.univ-montp3.fr/fr/deuxi%C3%A8me-s%C3%A9minaire-international>), 10/2020.

où les montreurs de marionnettes allemands ne manquent pas de faire figurer un *Don Juan* à leur programme¹².

Les textes qui ont été conservés datent en règle générale du XIX^e siècle, à l'exception notable de la pièce tchèque *Strassliwi Hodowani nebo Don Jean mordirz sweho Pana Bratra Don Carlos* [Le terrible Festin ou Don Jean assassin de Monsieur son frère Don Carlos], qui remonterait aux années 1769 à 1782. Elle n'est toutefois conservée que par fragments et le manuscrit original en a disparu¹³. Il faut attendre 1846 pour la première publication du *Don Juan* pour marionnettes dans la série *Das Kloster* [Le Cloître] du libraire et éditeur de Stuttgart Johann Scheible : le volume consacré à Don Juan réunit trois pièces provenant des théâtres de Strasbourg, d'Ulm et d'Augsbourg. Cette publication survient donc au terme d'une vaste entreprise de recollement de la littérature populaire engagée par les romantiques, avec les recueils de chansons populaires de Clemens Brentano et Achim von Arnim *Des Knaben Wunderhorn* [Le Cor merveilleux de l'enfant] et les contes des frères Grimm. Ceux-ci avaient été l'occasion de nombreux débats sur la question de l'établissement philologique des textes, ainsi que de leur authenticité. Dans le cas de Scheible, il est impossible de déterminer à quel point sa version des pièces est fidèle aux manuscrits qu'il avait à disposition, non plus que ces derniers, aux représentations qui étaient effectivement données. L'authenticité du texte demeure à cet égard problématique.

On peut bien suivre la démarche de réécriture du motif dans la comparaison entre la pièce publiée par le compilateur Karl Engel en 1875 et, en particulier, le *Don Juan* de Strasbourg qu'avait fait paraître Scheible¹⁴. Engel était coutumier du remaniement des textes, parfois en profondeur. Néanmoins sa publication occupe une place importante dans l'histoire du motif, à la fois par la visibilité qu'elle lui donne – la série des *Deutsche Puppenkomödien* [Comédies pour marionnettes allemandes] représente en effet les premiers recueils consacrés exclusivement au théâtre de marionnettes – et parce que les marionnettistes eux-mêmes ont pu utiliser ces textes pour les besoins de leur représentation. C'est aussi le cas d'autres publications ultérieures, dont l'intrigue ressemble au demeurant aux versions de Scheible et d'Engel, entre autres le pendant autrichien que leur apportent Richard Kralik et Joseph Winter en 1885¹⁵. Il

¹² Jaroslav Bartoš, *Loutkářská kronika: kapitoly z dějin loutkářství v českých zemích* [Chronique des marionnettes : chapitres de l'histoire de la marionnette en pays tchèques], Prague, Orbis, 1963, p. 31.

¹³ Le texte du manuscrit a été publié dans Karel Václav Adámek, « Česká loutková hra z XVIII. věku » [Une pièce pour marionnettes tchèque du XVIII^e siècle], *Časopis společnosti přátel starožitností českých v Praze* [Revue de la Société des amis des antiquités tchèques de Prague], vol. 12, n^o 1, 1904, p. 6-18.

¹⁴ Lars Rebehn a dressé un tableau synoptique des variantes entre les deux textes édités et le manuscrit de Scheible, acquis par Engel pour la préparation de sa propre publication, qui est actuellement conservé dans les collections de théâtre de marionnettes des *Staatliche Kunstsammlungen Dresden*.

¹⁵ Les archives de théâtre de marionnettes du *Stadtmuseum* de Munich conservent ainsi une copie dactylographiée de la pièce d'Engel (sous la cote NA 2890), avec des indications scéniques adaptées au dispositif scénique du marionnettiste et des modifications apportées en conséquence dans le corps du texte, parfois au crayon. On dispose également d'une version annotée, avec des passages biffés et réécrits, des *Deutsche Puppenspiele* de Kralik et Winter (V208b). Le marionnettiste munichois Hilmar Binter, directeur du théâtre de la Blumenstraße de 1933 à 1953, donnait *Don Juan* dans la version de Strasbourg, à partir du texte réédité en 1942 par Josef Lefftz (*Straßburger Puppenspiele: ein geschichtlicher Rückblick mit den alten*

n'est pas impossible que les publications de Scheible, puis d'Engel aient mené à une homogénéisation de l'intrigue dans les versions qui continuent ensuite de circuler dans le théâtre de marionnettes traditionnel.

En dépit de l'authenticité toujours problématique des textes, le corpus de textes qui s'est constitué au cours du long XIX^e siècle en Europe centrale est marqué par deux traditions majeures. La majorité absolue des pièces pour marionnettes allemandes traditionnelles ont pour source les *Don Juan* de Dorimon et de Villiers¹⁶, elles-mêmes inspirées, selon toute probabilité, de modèles italiens (la pièce disparue de Giliberto) ; mais la localisation de l'action en France dans le *Don Juan* d'Ulm, à Paris et Strasbourg dans la version tchèque de Matěj Kopecký¹⁷, le marionnettiste le plus important de la période dite du Renouveau national en Bohême, montre assez l'influence française dans le traitement du motif. L'œuvre de Molière, dont le modèle est revendiqué dans l'intitulé de nombreuses pièces du théâtre ambulant des débuts du XVIII^e siècle en particulier¹⁸, n'a quasiment pas laissé de traces dans le répertoire du XIX^e siècle.

L'influence italienne, dans laquelle il faut également compter la réception éventuelle de l'opéra de Mozart et Da Ponte, a eu une part moins importante dans la constitution du corpus, mais souvent attestée par les noms italiens des personnages. Exceptionnellement, des réminiscences de l'origine espagnole du motif apparaissent à travers des patronymes (Don Pedro) ou des toponymes à l'orthographe parfois incongrue (Parzellonien pour Barcelone). Le héros s'appelle en général Juan¹⁹ – sans doute prononcé à la française, si l'on suit les variantes dialectales qu'on trouve dans la pièce de Salzbourg (*Donnschuan* ou *Don Schuan*) ou la version tchèque du nom (*Don Šajn*) – mais on trouve aussi des variantes comme Don Jean, *Donschang* (à Hanovre en 1778, chez le marionnettiste Storm²⁰), quand ce ne sont pas des traductions allemandes qui mélangent tous les éléments du titre (Junker Hans von Stein [mot à mot, le noble Jean de Pierre], dans le titre complet de la pièce publiée par Kralik et Winter) ou des noms complètement différents, comme dans le cas de la pièce *Graf Raimund der Seeräuber* [Comte

Texten des Straßburger Don Juan und Faust [Pièces pour marionnettes de Strasbourg : une rétrospective historique, avec les textes anciens du Don Juan et du Faust strasbourgeois], Strasbourg, Hünenburg, 1942 ; la copie dactylographiée de Binter est conservée au *Stadtmuseum* dans le fonds Oberholzer, sous la cote 84/225).

¹⁶ Voir l'entrée « Don Juan », en annexes de Lars Rebehn, « La bonne mémoire », art. cit.

¹⁷ Purschke qualifie ces textes parus en 1862 de « *dubios* » [douteux] (*Die Entwicklung des Puppenspiels*, op. cit., p. 138). Les soixante et une pièces réunies par Josef Richard Vilímek d'après la transcription du fils de Kopecký Václav ont été publiées quinze ans après la mort du marionnettiste (*Komedie a hry Matěje Kopeckého* [Comédies et pièces de Matěj Kopecký], Prague, Vilímek, 1862). Jindřich Veselý indique que le texte en aurait été profondément remanié par les éditeurs (« Don Juan jako Don Žán a Don Šajn u českých lidových loutkářů » [Don Juan comme Don Žán et Don Šajn chez les marionnettistes populaires tchèques], *Národopisný věstník československý* [Bulletin d'histoire nationale tchécoslave], 1929, p. 175-176).

¹⁸ Voir Beatrix Müller-Kampel, *Dämon, Schwärmer, Biedermann*, op. cit., p. 62-67.

¹⁹ *Don Juan* était d'ailleurs la traduction la plus courante du titre de l'opéra de Mozart en allemand.

²⁰ Philippe Weigel, « Marionnettes », art. cit., p. 605.

Raimond le pirate], que Hans Netzle identifie à bon droit comme une autre version de la pièce pour marionnettes²¹.

Un tel métissage reflète bien le rôle central que ce dernier a joué dans la diffusion européenne du motif à partir du XVIII^e siècle. Mais cette hétérogénéité n'est pas sans poser problème pour la réception savante de la pièce, à partir de l'édition de premiers textes par Scheible. Les marionnettistes ne se sont manifestement pas embarrassés des nombreuses incohérences et des anachronismes. Dans une version tardive de la pièce par le marionnettiste tchèque Rudolf Kaiser, il est question d'un gramophone²². Dans le *Don Juan* d'Augsbourg, l'action se déroule à Barcelone, mais les monnaies qui ont cours là-bas sont le *Thaler*, le *Kreuzer* et même le *Karolin*²³, une devise bavaroise introduite en 1726 sur le modèle du Louis d'or. La pièce du marionnettiste pestois Johann Hinz *Der ungeratene zon* [Le fils dévoyé], dont le transcripteur, ignorant de l'allemand écrit, a livré une version phonétique en hongrois²⁴, mêle au texte des éléments de la culture locale : des emprunts lexicaux (« *fene egyemek* » [le diable t'emporte]), un personnage secondaire hongrois (Misko Féitá, l'aide du domestique de Donjuán Káspor), des références aux réalités sociales de Haute-Hongrie, l'actuelle Slovaquie (Káspor redoute l'arrivée de « *mászta [Meister] kozárek* » [le maître bourreau slovaque]), des danses populaires entre les actes (la polka et la valse). Ici c'est un garçon d'écurie qui se plaint que les Tziganes lui aient volé ses outils : « parce que les Tziganes m'ont volé mon ustensile pour le nettoyer²⁵ ». Là, quand Donjuán parle d'enlever amorila [Amarille], Káspor évoque un mariage slovaque où il s'est fait battre pour avoir voulu enlever la mariée, comme c'est pourtant la coutume :

KÁSPOR: vosz, tafonfian? to vül i niks vizsn táfon, tén viá i pádá lecztn slovákisn hohczeit voá, hob i a völn ti slovákisi praut táfon fián, hám mi á ti slovákisn mupszln tákropölt, ham mi midi feiszt in pugl eini kaut²⁶.

« KÁSPOR: quoi, l'enlever ? je ne veux pas en entendre parler, car la dernière fois que j'ai été à une noce slovaque, j'ai moi aussi voulu enlever la mariée slovaque, alors les garçons slovaques m'ont brisé les os, ils m'ont frappé à coups de poing dans les reins. »

²¹ Hans Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele* [Le théâtre de marionnettes itinérant sud-allemand et ses pièces pour marionnettes, 1938], Francfort, Puppen & Masken, 2005, p. 203.

²² Jindřich Veselý, art. cit., p. 196.

²³ Johann Scheible (éd.), *Das Kloster. Weltlich und geistlich* [Le Cloître. Profane et sacré], 3, Stuttgart, 1846, p. 718.

²⁴ Christine Kaiser, *Don Juan-Spiele der Wanderbühne*, mémoire de master sous la direction de Beatrix Müller-Kampel, paru dans *LiTheS – Zeitschrift für Literatur- und Theatersoziologie*, Graz, Institut für Germanistik der Universität Graz, 2005, p. 59.

²⁵ Robert Gragger, « Deutsche Puppenspiele aus Ungarn » [Pièces pour marionnettes allemandes en Hongrie], *Archiv für das Studium der neueren Sprachen und Literaturen* [Archives pour l'étude des langues et littératures modernes], 80 (1925), p. 163-168. Nous citons d'après le texte reproduit dans Elinor Hlaváts, *Német bábjátékosaink* [Nos marionnettistes allemands], Budapest, Német nyelvészeti és néprajzi intézete, 1940, p. 96 : « *veil ti czigeiná ham má ász pucz czeih kstoln* ».

²⁶ *Ibid.*, p. 93.

Le sujet reste en tout cas difficilement assimilable à une culture nationale qui, au cours du XIX^e siècle, tend à s'imposer au détriment de l'idée de *Weltliteratur* esquissée par Goethe ou Herder dans une perspective qui était encore celle des Lumières tardives²⁷. C'est ce qui ressort notamment de la comparaison constante entre les figures de Don Juan et de Faust, qu'on retrouve naturellement dans l'édition des textes de marionnettes : l'intérêt philologique pour ces pièces jouit en effet de la caution intellectuelle qu'apportent les chefs-d'œuvre de Goethe pour Faust et de Mozart pour Don Juan. Cette comparaison est dominée par des considérations sur le caractère moral et psychologique des deux personnages, qu'on retrouve à la même époque aussi bien dans l'étude d'August Kahlert reproduite en introduction du recueil de Scheible²⁸, qu'auparavant dans les essais d'*Ou bien... ou bien...* de Soren Kierkegaard (1843). Mais c'est pourtant la tradition populaire dans laquelle les éditeurs inscrivent les textes du théâtre de marionnettes qui constitue le point de comparaison le plus évident, au point qu'on est frappé de voir le même Kierkegaard emprunter encore un troisième exemple à ce répertoire, avec le personnage du juif errant Ahasverus – que Kahlert, à son tour, ne manquera pas de citer parmi les figures majeures du répertoire pour marionnettes²⁹. Pour le philosophe danois, les marionnettes n'étaient assurément pas loin : un maître à penser de sa génération, Johan Ludvig Heiberg, avait publié en 1814 le recueil *Marionnettheater*, qui s'ouvrait avec une pièce sur Don Juan largement inspirée par Molière³⁰.

L'exemple montre la part qu'eut le théâtre de marionnettes dans la popularité du sujet à l'époque romantique³¹. Les publications des années 1840 sont les premières à exhumer les sources populaires de ce qui est désormais devenu la « légende de Don Juan³² ». Mettre en valeur cet hypotexte souvent inavoué – sauf dans le cas précis de Goethe – est l'objectif qu'affiche Karl Simrock dans sa préface à l'édition du *Faust* pour marionnettes en 1846. Cependant Don Juan perd à la confrontation avec cette autre pièce maîtresse du répertoire traditionnel allemand : ainsi pour Kahlert, les tentatives de le faire entrer dans le canon littéraire restent des échecs par rapport à ce que Goethe a fait de Faust, et le sujet n'aura trouvé toute sa mesure qu'en musique, sous la plume d'un compositeur allemand. Au temps pour Da Ponte... Selon Kahlert, les adaptations allemandes de l'opéra de Mozart qui côtoient les pièces pour marionnettes de la même époque révèlent au fond que le sujet est inassimilable par la culture nationale : « même les réécritures de meilleure qualité commirent les fautes les plus incroyables, les péchés les plus grossiers à l'encontre de ce génie que son époque ne pouvait que pressentir et non pas comprendre. On voulut *nationaliser* la pièce, et ce faisant, on mit en pièces le fil récitatif qui unissait les passages chantés³³. » Avec Don Juan, en somme, le populaire ne s'élève pas jusqu'au national et échoue bientôt dans la trivialité.

²⁷ Voir Fritz Strich, *Goethe und die Weltliteratur* [Goethe et la littérature mondiale], Berne, Francke, 1946.

²⁸ August Kahlert, « Die Sage vom Don Juan », *Der Freihafen*, vol. 4, 1841, p. 132. Voir aussi Johann Scheible (éd.), *Das Kloster*, op. cit., p. 667-695.

²⁹ August Kahlert, « Die Sage vom Don Juan », *Der Freihafen*, art. cit., p. 113.

³⁰ Régis Boyer, « Kierkegaard », dans *Dictionnaire de Don Juan*, op. cit., p. 532.

³¹ Johan Ludvig Heiberg, « Forerindring » [Avertissement], in *Marionnettheater*, Kjsbenhavn, Fr. Brummer, 1814 (sans numéro de page).

³² Selon le titre de Georges Gendarme de Bévotte, *La légende de Don Juan : son évolution dans la littérature des origines au romantisme*, Paris, Hachette, 1906.

³³ August Kahlert, art. cit., p. 129 : « « auch selbst die besseren Bearbeiter begingen die unglücklichsten Fehler, die größten Versündigungen gegen den Genius, welchen seine Zeit

Entre le fils prodigue et le bandit de grands chemins : les registres

Depuis Kahlert, les commentateurs ont souligné le fait que la tradition allemande faisait de Don Juan un assassin plus qu'un séducteur. C'est vrai si l'on considère la composition dramatique de ces pièces, car les scènes où apparaît le beau sexe restent rares et souvent adventices : dans la plupart des pièces de tradition populaire, le personnage correspondant à l'Amarille de Dorimon – la fille du Commandeur – est le seul personnage féminin. Dans son cas, c'est plutôt le motif du rapt que celui de la séduction ou de la subornation qui importe : il est aussi susceptible d'une mise en scène plus spectaculaire dans le cadre du théâtre de marionnettes, où la dimension psychologique est nécessairement en retrait par rapport au théâtre d'acteurs. Le rapt fait de Don Juan un criminel avant tout, pas forcément un coureur de jupons : la version d'Augsbourg nous montre un Don Juan transi d'amour pour Donna Marillis, qui le dédaigne au profit de son rival Don Philippo. Il arrive même, comme dans le *Don Juan* d'Ulm, que le meurtre initial ne soit pas motivé par une aventure amoureuse. En d'autres termes, l'intrigue peut généralement faire l'économie des personnages féminins.

Il convient cependant de nuancer ce postulat, en relevant le rôle de la censure dans la rédaction et la publication éventuelle des textes. L'omission de passages scabreux n'est assurément pas à exclure. L'édition par Leydi de la pièce *Don Giovanni il dissoluto* [Don Giovanni le dissolu], issue du répertoire de la famille Fiando-Colla, indique ainsi tous les passages biffés dans le manuscrit « en raison d'évidents scrupules moraux³⁴ ». On trouve des cas semblables dans le répertoire allemand. Les collections de théâtre de marionnettes du *Münchner Stadtmuseum* conservent par exemple, dans le fonds Joseph Leonhard Schmid, deux exemplaires de la pièce du médecin et écrivain munichois Ludwig Koch *Don Juan's zweites Leben oder Casperle's Gefahren* [La deuxième vie de Don Juan ou les Périls de Casperle] autorisés par le commissariat de police de Munich en 1862. Le marionnettiste a toutefois collé dans les deux cahiers des feuillets qui complètent le texte et l'augmentent parfois sensiblement. Non seulement les ajouts correspondent à des passages nettement plus osés, mais ils donnent aussi, en dernière analyse, un texte plus cohérent. C'est pourtant la version expurgée que Karl Engel a reproduite mot pour mot dans *Deutsche Puppenkomödien*³⁵.

Or, les équivoques ne manquent pas dans nos pièces. Dans la pièce tchèque *Strassliwi Hodowani*, Hansvuršt [Hanswurst] choque la gent féminine par ses sous-entendus déplacés : « sans le sexe masculin, les jeunes filles sont toujours orphelines³⁶ », « la moineau est toujours contente d'être auprès du moineau³⁷ ». De même dans la version de Strasbourg, Hans Wurst ne s'interdit pas une allusion grivoise au moment où il entreprend avec son maître d'escalader le mur du cimetière, qui leur barre la route : « Oui, en faire l'essai rend les vierges rares³⁸. »

nur ahnte, nicht begriff. Man wollte das Stück nationalisieren, und zerriß daher den rezitativischen Faden, der die Gesangstücke verbindet »

³⁴ *Ibid.*, p. 291 : « *per evidenti scrupoli morali* ».

³⁵ Karl Engel, *Deutsche Puppenkomödien*, XII, Oldenbourg/Leipzig, Schulze, 1892.

³⁶ Karel Václav Adámek, « Česká loutková hra z XVIII. věku », art. cit., p. 6 : « *Mladý děvčátka bez muskýho pohlaví vždy osiřeny jsou.* »

³⁷ *Ibid.* : « *neb brabčice ráda u brabčáka bejvá.* »

³⁸ Johann Scheible, *Das Kloster*, op. cit., p. 753 : « *Ja, das Probiren macht die Jungfern rar.* »

Quelques instants plus tard, c'est Don Juan qui profite de sa rencontre de fortune avec la statue de Don Pedro, qu'il a assassiné, pour plaisanter au sujet de l'honneur de sa fille :

HANS WURST: *Was, ich soll das steinerne Roß und den steinernen Mann da fragen, ob er mit Euch zu Nacht treffen will?*

DON JUAN: *Ja, denn ich will seiner Tochter Amarilles Leibstückchen fingen*³⁹.

« HANS WURST : Quoi, je dois demander à ce cheval de pierre et à cet homme de pierre s'il veut vous rencontrer nuitamment ?

DON JUAN : Oui, car je veux défaire le corset de sa fille Amarilles. »

Auparavant, Kasperl avait déjà fait des révélations assez crues sur les mœurs dissolues de son maître : « mon maître à des dettes envers tout le monde, sans même compter les juifs [...]. Il doit encore payer de nombreuses chambres où logent des mamselles fi-fi⁴⁰. » D'autres exemples pourraient confirmer encore ce que Hans [Wurst] dit en son langage, dans un *Don Juan* joué à Innsbruck au début du XIX^e siècle, probablement avec des marionnettes : « Et sais-tu quoi, mon maître, / Il aime les belles personnes du sexe⁴¹ ».

Un déplacement important du propos de ces pièces vers la littérature d'édification religieuse a lieu, en revanche, avec la séquence où Don Juan et Kasperl rencontrent un ermite lors de leur fuite à travers bois, qui apparaît dans presque toutes les versions conservées du répertoire traditionnel. C'est sans doute ce motif qui atteste le mieux l'influence des pièces de Dorimon et de Villiers en Allemagne. Mais il est aussi possible que cette séquence ait remplacé, de manière significative, celle de la rencontre avec la pêcheuse ou bergère, déjà présente dans nombre de réécritures classiques de la pièce, entre autres dans le théâtre de la Foire à Paris⁴². C'est en effet le même calembour, transposé d'une langue à l'autre, qu'on retrouve par exemple dans l'échange entre la pêcheuse Famiola et le valet de Don Giovanni Brighella dans la version des Fiando-Colla, et dans l'échange entre l'ermite et Kasperl qui se reproduit parfois mot pour mot d'une pièce à l'autre :

TISBEA: *Io non sono un pesce, ma una pescatrice di questi contorni.*

FAMIOLA: *Una peccatrice! Imlo smije antlà ghigna*⁴³.

« TISBEA : Je ne suis pas un poisson, mais une pêcheuse de ces parages.

FAMIOLA : Une pécheresse ! Vous m'en avez bien l'air ! »

HANS WURST: *Hör Du, mein Herr hat gesagt, ich soll Dich fragen, wer Du bist?*

EINSIEDLER: *Ich bin ein armer Waldbruder.*

³⁹ *Ibid.*, p. 754.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 731 : « *mein Herr ist allen Leuten schuldig, die Juden nicht einmal mitgemeint [...] er hat auch noch etliche Zimmer zu bezahlen, wo so Mamsellchen pfy pfy drein wohnen.* »

⁴¹ « Innsbrucker Don Juan » [1905] (http://lithes.uni-graz.at/downloads/innsbrucker_dj_nt.pdf), éd. Christine Kaiser et Roger Skarsten, *LiTheS*, Graz, Institut für Germanistik der Universität Graz, 2013, p. 25 : « *Und woasch du woll, mei Hear, / Der liebt die schian' Weiberleit.* »

⁴² Voir Spaziani Marcello, *Don Giovanni dagli scenari dell'arte alla « Foire »*, Rome, Edizioni di storia e letteratura, 1978.

⁴³ Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e Burattini, op. cit.*, p. 296.

HANS WURST: *Das hab ich Dir gleich angesehen. Herr Dummhans, es ist ein altes Waldluder*⁴⁴.

« HANS WURST : Écoute, toi, mon maître m'a dit de te demander qui tu es.

ERMITE : Je suis un pauvre frère de ces bois.

HANS WURST : C'est bien ce dont tu m'avais l'air dès le début. Monsieur Dummhans [Don Juan], c'est un vieux débauché des bois. »

Le cadre de ces deux rencontres est le même : dans plusieurs versions allemandes de la pièce, c'est après un naufrage que le Don Juan allemand se retrouve à errer dans les bois. La version d'Augsbourg conserve même le personnage de Tisbea.

En règle générale, Don Juan finit par assassiner l'ermite pour lui prendre son habit et parfois contrefait la piété du saint homme pour mieux tromper son poursuivant, puis le tuer à son tour. L'addition de ses meurtres s'élève ainsi à quatre (*Don Juan der vierfache Mörder* [le quadruple assassin]), voire à sept (*Don Juan der siebenfache Mörder*⁴⁵ [le septuple assassin]). Dans les versions tchèques de Karel Kopecký et de Rudolf Kaiser, Don Žán (ou Šajn) se propose d'assassiner même le fantôme ! Les commentateurs ont parfois déploré cette surenchère de violence, à leurs yeux superflue⁴⁶. Cette série de meurtres reflète la composition des pièces par succession de séquences plus ou moins liées. Mais la mort de l'ermite et la tartufferie de Don Juan qui confesse son poursuivant montrent surtout que le « chevalier sans peur » (*Ritter ohne Furcht*⁴⁷), comme il se nomme occasionnellement dans le manuscrit du marionnettiste Anton Kuhn (1887), n'a de crainte ni devant les hommes ni devant Dieu : à partir de là, ses crimes ont atteint leur mesure.

Les pièces pour marionnettes varient les crimes de Don Juan en le faisant pécher contre plusieurs commandements. Il convoite bien sûr la femme de son prochain, et dans les pièces tchèques notamment, de son frère : « “Ce sont votre beauté et vos charmes qui vous attirent Don Jean [*sic*], il aimerait bien vous prendre à son frère.” Eleonora déclare que “de telles intentions trahissent son cœur mauvais⁴⁸”. » Mais il enfreint également, et cela semble bien être une singularité du théâtre de marionnettes dans l'espace culturel allemand, le commandement d'honorer son père et sa mère. Une séquence incontournable de presque toutes les versions est la scène où Don Juan envoie son domestique emprunter de l'argent à son père, et quand celui-ci refuse, va lui-même le trouver pour l'insulter, le maltraiter ou encore le voler. Parfois, Don Juan l'assassine. Les pièces pour marionnettes donneraient donc raison aux hypothèses de la psychanalyse sur la confrontation du héros avec la figure du père, selon un modèle œdipien déformé, alors même que le père est absent ou secondaire dans la plupart des réécritures classiques du motif⁴⁹. La saynète publiée par le dessinateur et caricaturiste Carl Reinhardt dans les *Münchener Bilderbogen* [Planches illustrées munichoises] au milieu du XIX^e siècle réduit à

⁴⁴ Johann Scheible, *op. cit.*, p. 745. Le terme de *Luder* désigne plus fréquemment une personne de sexe féminin.

⁴⁵ Ce sont les titres respectifs des versions issues du répertoire des marionnettistes Eberle-Schwiegerling et Lorgie, cités dans Beatrix Müller-Kampel, *op. cit.*

⁴⁶ Karl Engel, *Deutsche Puppenkomödien*, vol. 3, Oldenburg, Schulze, 1875, p. 20.

⁴⁷ Hans Netzle, *Das Süddeutsche Wander-Marionettentheater und seine Puppenschauspiele*, *op. cit.*, p. 214.

⁴⁸ Karel Václav Adámek, « Česká loutková hra z XVIII. věku », art. cit., p. 6 : « “Jejích krása a spanilost Don Jeana k nim vábí, on by jich rád svému bratra převzal.” Eleonora dovozuje, že “takový předsevzetí prozrazuje jeho zlý srdce.” »

⁴⁹ Voir Camille Dumoulié, « Psychanalyse », dans *Dictionnaire de Don Juan*, p. 759-766.

cet égard Don Juan à sa plus simple expression, en ce qu'elle ne comporte *que* cette scène entre père et fils.

Un registre plus didactique, bien adapté en l'occurrence à la fonction d'édification d'un théâtre destiné au public populaire, point à travers cette mise en scène des rapports entre père et fils. Lorsque le diable l'emporte, le Don Šajn de Rudolf Kaiser se repend trop tard de ses crimes, en des termes qui montrent assez comment le vieux sujet baroque a pu être recyclé dans le cadre d'un théâtre pédagogique pour jeunes publics, ici au tournant des XIX^e et XX^e siècles :

*Já vás, dítky, napomínám:
Já sem rodičů neposlouchal
ani svých učitelů.
Poslouchejte
rodiče své,
poslouchejte učitele.
Já sem je neposlouchal,
proto takových zlých konců sem se dočkal⁵⁰.*

« Je vous mets en garde, petits enfants :
je n'obéissais pas à mes parents
et à mes enseignants non plus.
Obéissez
à vos parents,
obéissez à vos enseignants.
Je ne leur ai pas obéi,
c'est pourquoi je connais une fin aussi funeste. »

Der ungeratene Sohn [Le mauvais fils, le fils dévoyé] compte parmi les nombreux titres alternatifs donnés à la pièce⁵¹. C'est également le nom donné de manière récurrente par le père à son fils, en compagnie de celui de « *Taugenichts* » [vaurien], par exemple au début du texte d'Anton Kuhn. Une version d'une pièce mentionnée plus haut, *Graf Reimund oder ein ungeratener Sohn*, s'ouvre sur un monologue du père qui se plaint de l'attitude de son fils, dans des termes qui sont très exactement ceux des pièces pour enfants à visée pédagogique :

Ja in der Wahrheit ein altes aber ein wahres Sprichwort[:] kleine Kinder kleine Sorgen[,] große Kinder große Sorgen. So geht es auch mir alten betagten Vater, denn der Himmel beschenkte mich mit drei Kinder[n,] zwei Söhne und eine Tochter[,] sie wuchsen heran mir zur Freude. Da ich aber jetzt ein Greis bin habe ich nichts als Kummer und Sorgen[,] denn mein ältester Sohn Raimund verließ vor fünfzehn Jahren das väterliches Haus [...]. Aber leider habe ich bis jetzt noch keine Spur von Ihm[,] deßgleichen auch keine Nachricht erhalten⁵².

⁵⁰ Jindřich Veselý, art. cit., p. 213.

⁵¹ Jaroslav Bartoš, *Komedie a hry*, op. cit., p. 300. On trouve également chez Hans Richard Purschke des indications sur des représentations de *Don Juan* sous le titre *Der verlorene Sohn* [Le fils perdu, l'enfant prodigue], ainsi que sur une pièce en français donnée par les « Vrais Pantagoniens de Paris », à Berne en 1802, dont le titre combine des motifs empruntés aux deux pièces : *L'enfant prodigue ou le libertin converti* (*Die Entwicklung des Puppenspiels*, op. cit., p. 117 et 119-120).

⁵² *Graf Reimund oder ein ungerathener Sohn*, manuscrit conservé au *Münchener Stadtmuseum* sous la cote NA 4052, acte I, scène 1.

« Oui en vérité, un vieux proverbe, mais combien vrai : petits enfants petits soucis, grands enfants grands soucis. Il en va de même pour un père comme moi sur ses vieux jours, car le Ciel m'a offert trois enfants, deux fils et une fille, ils grandissaient et faisaient ma joie. Mais maintenant que je suis un vieillard, je n'ai rien que souci et affliction, car mon fils aîné Raimund a quitté la maison paternelle il y a quinze ans [...]. Mais hélas, je n'ai reçu à ce jour aucun signe de sa part, jamais aucune nouvelle non plus. »

Dans ces pièces, Don Juan se fait pirate ou bandit. Le genre des histoires de brigands vient doubler ici le motif du mauvais fils, originellement plus proche du thème de l'enfant prodigue, qui était souvent traité dans la tradition baroque et qui figure souvent aux côtés de *Don Juan* dans le répertoire des compagnies ambulantes du XVIII^e siècle. Jaroslav Bartoš cite du reste le titre *Marnotratný syn* [Le fils prodigue] dans la liste des différents intitulés sous laquelle notre pièce a pu être annoncée⁵³. On retrouve ainsi dans les *Don Juan* les mêmes effets du théâtre de métamorphoses que, par exemple, dans la pièce donnée *Der verlorne Sohn* [Le Fils perdu] par le marionnettiste Reibehand à Hambourg en 1752-1753, avec la transformation de fruits en têtes de mort, d'eau ou de vin en feu, ou encore en sang⁵⁴.

La combinaison de motifs issus de la religiosité baroque – et parfois du théâtre à machinerie – avec un registre plus trivial comme le *Moritat* et les histoires de brigands autorise une interprétation différenciée de la question morale dans la pièce de Don Juan, en laissant aux marionnettistes assez de *jeu* pour subvertir parfois les conventions du genre. Dans la pièce d'Innsbruck, Don Juan ridiculise le juge qui l'interroge, en revendiquant un athéisme qui s'avère moins scandaleux que la superstition de son interlocuteur. Dissimulant son identité, l'assassin de Don Pietro donne un portrait à charge de lui-même :

DON JUAN: *Das Rauben und das Morden*

*Ist ihm die größte Freud,
Er glaubt an keinen Gott,
An keine Ewigkeit.*

RICHTER: *Ja dieses wär' noch leicht;*

*Allein, so wie man spricht,
Glaubt er an keine Hex,
Selbst an die Truten nicht*⁵⁵.

« DON JUAN : Le brigandage et le meurtre

Sont sa plus grande joie,
Il ne croit pas en Dieu,
Ni en l'éternité.

LE JUGE : Oui, ce serait encore peu de choses ;

Mais à ce qu'on dit,
Il ne croit pas aux sorcières,
Et même pas aux goules. »

La caractérisation conventionnelle du personnage en criminel sans foi ni loi donne ici l'occasion d'une satire burlesque de la foi, qui, pour être évidemment très rare dans le répertoire connu

⁵³ Jaroslav Bartoš, *op. cit.*, p. 72.

⁵⁴ Hans Richard Purschke, *Die Entwicklung des Puppenspiels, op. cit.*, p. 92.

⁵⁵ « Innsbrucker Don Juan », *op. cit.*, p. 48.

des marionnettistes de l'époque, est rendue possible à la fois par la situation intermédiaire de la marionnette entre improvisation, transmission orale et théâtre à texte, et par un mélange des genres qui met les registres élevés et les registres bas, voire bouffons, en contact direct⁵⁶.

Entre Don Juan et Kasperl : les protagonistes

La figure majeure du burlesque dans nos pièces pour marionnettes est le personnage du domestique, Hans Wurst ou Kasperl selon l'ancienneté présumée des sources. Dans *Strassliwi Hodowani* (vers 1769-1782), le personnage de Hansvuršt côtoie encore celui d'Harlequin [Arlequin], qui y joue un rôle tout à fait secondaire. Cette occurrence montre comment le Hanswurst allemand, au cours du XVIII^e siècle, a progressivement remplacé les personnages de la *commedia dell'arte*. Du reste, il ne faut pas attendre son réemploi dans le théâtre de marionnettes pour constater, comme les commentateurs n'ont pas manqué de le faire à la suite de Kahlert⁵⁷, qu'il joue dans les pièces un rôle prépondérant, plus important même que celui de Don Juan. Depuis la *commedia dell'arte*, les rôles étaient adaptés à la spécialité de l'acteur principal : Biancolelli, interprète d'Arlequin, fit naturellement de celui-ci le vrai protagoniste de la pièce⁵⁸. Le créateur du Kasperl viennois Ferdinand Laroche, quant à lui, se produisit sur la scène du théâtre de Leopoldstadt, dans les faubourgs de Vienne, dans un *Don Juan* qui se maintint de 1783 à 1821 et ne devait pas être très différent des pièces pour marionnettes que nous connaissons de la même époque⁵⁹. Mais avec des marionnettes, on ne peut évidemment plus attribuer l'importance du rôle de Kasperl à la personnalité de l'acteur : seule compte l'efficacité dramatique et scénique du personnage.

La popularisation de cette forme de théâtre au XIX^e siècle devait fatalement mener à un remplacement progressif du personnage de l'aristocrate, de plus en plus obsolète, par ce représentant du petit peuple et bientôt, avec le Kasperl Larifari rendu célèbre par le dramaturge munichois Franz von Pocci, de la petite bourgeoisie. Dans nos *Don Juan*, la caractérisation du personnage comique de valet n'évolue pas de manière fondamentale, mais elle est plutôt réinterprétée à la lumière des nouveaux rapports sociaux que reflète un théâtre de marionnettes désormais identifié comme théâtre populaire. Cette inflexion est notamment visible dans le statut de la langue dialectale utilisée par le personnage. Celle-ci servait initialement de marqueur social, indépendamment de l'appartenance nationale : ainsi Harlequin parle-t-il exactement le même tchèque plébéen que Hansvuršt. L'ouverture du théâtre à de nouveaux publics, avec le développement d'une production dramatique dans les langues vernaculaires d'Europe centrale, entraîne toutefois une première inflexion de l'usage du dialecte dans les pièces. Dans le *Don Juan* d'Innsbruck, Hans aborde Anna, « *ein schönes Edelfräulein* » [une belle demoiselle de la noblesse], d'une façon aussi spontanée que cavalière :

HANS. *Griaf di Gott, du schiani Dudl*

⁵⁶ Nous renvoyons ici aux travaux de Xavier Galmiche sur la culture comique dans la presse satirique d'Europe centrale au milieu du XIX^e siècle. Voir entre autres l'article : « Une Europe pleine de ploucs ? Les Nouvelles-Abdères en Europe centrale ou la Concession à la trivialité », *Revue des études slaves*, 82/2, 2011, p. 253-274.

⁵⁷ August Kahlert, « Die Sage vom Don Juan », art. cit., p. 131.

⁵⁸ Irène Mamczarz, art. cit., p. 212-213.

⁵⁹ Christine Kaiser, *op. cit.*, p. 32.

*Du bischt woll wirklich sch'an! Ihr näher in's Gesicht sehend.
Glei' zohl i d'r a hâlbe Brântwein,
Wenn du mit mir wilsch' giahn⁶⁰.*

« HANS. Dieu te bénisse, jolie saoularde,
Tu es vraiment très belle. *Regardant son visage de plus près.*
Je te paye tout de suite un demi de goutte,
Si tu veux venir avec moi. »

C'est surtout le contraste avec le langage extrêmement fleuri que Don Juan adresse à Anna dès la page suivante qui prête à rire. Or, ce n'est certainement pas l'allemand standard que parlait le public de la version d'Innsbruck, non plus que celui du *Donn Joann* de Salzbourg, une pièce dont le texte a été consigné en 1811 par un batelier de Laufen dans une orthographe plus qu'hasardeuse⁶¹. Ce n'est donc plus tellement le maître, mais bien plutôt le valet qui donne le ton.

Dans la pièce de Ludwig Koch *Don Juan's zweites Leben*, suite parodique de l'opéra de Mozart qui fut donnée au théâtre de Joseph Leonhard Schmid en 1858, c'est bien la manière de parler de Don Juan qui est tournée en dérision. Il ne s'exprime en effet qu'en vers de mirliton où se mêlent des emprunts à différentes langues européennes, à l'italien bien sûr, mais aussi à l'espagnol et au français :

*Da bin ich auf der Erde nun, parbleu!
Der Hölle sag' ich auf ein Jahr adieu⁶².*

« Me voici sur la terre, *parbleu* !
Pour un an je dis à l'enfer *adieu*. »

Renvoyé sur la terre par Lucifer à condition de séduire pour lui mille et trois femmes en un an, Don Juan prend Casperle à son service et le renomme Casparello. L'auteur livre là une satire de la culture aristocratique de son temps, qui se pique de cosmopolitisme, mais ne diffère pas beaucoup, au fond, du philistinisme que les auteurs romantiques du début du siècle conspuaient chez la bourgeoisie montante.

À l'inverse, le dialecte du domestique devient un marqueur d'identité régionale : le Casperle munichoïse utilise le parler local. Dans le *Don Giovanni* des Fiando-Colla, les valets du duc Ottavio et de Don Giovanni, Brighella et Famiola, parlent chacun leur dialecte : « le premier naturellement en vénitien, le deuxième en piémontais⁶³. » Les versions allemandes, quant à elles, présentent différentes variations régionales du même personnage, comme dans la réécriture versifiée de la pièce par le poète régionaliste et fondateur du théâtre de marionnettes d'Aix-la-Chapelle Will Hermanns (1923), où les répliques du domestique de Don Juan

⁶⁰ *Ibid.*, p. 29.

⁶¹ Le texte a été édité par Richard Maria Werner dans *Theatergeschichtliche Forschungen* [Recherches en histoire du théâtre], III [1891], p. 97-138.

⁶² *Don Juan's zweites Leben oder Kasperles Gefahren* [La Seconde Vie de Don Juan ou les périls de Kasperl], texte reproduit dans Karl Engel, *Deutsche Puppenkomödien*, vol. 12, Oldenburg, Schulze, 1892, p. 40.

⁶³ Roberto Leydi et Renata Mezzanotte Leydi, *Marionette e Burattini*, *op. cit.*, p. 270 : « *il primo naturalmente in veneto, il secondo in piemontese* ».

Schängche sont composées en *öcher platt*, le dialecte local. Il en va de même dans un contexte plurilingue, où la transposition du texte parlé d'une langue à l'autre s'ajoute au phénomène des variations régionales⁶⁴ : on en trouve encore des traces chez Kašpárek, personnage comique de la tradition nationale tchèque⁶⁵, mais qui ne dédaigne pas à l'occasion traduire son propre nom en allemand par Hans Wurst⁶⁶.

Le registre du personnage, pour sa part, reste fondamentalement le même. Il varie de la naïveté (chez Kopecký par exemple) à la trivialité (dans le *Don Juan* d'Innsbruck, Hans ne cesse de péter à la figure de son maître). L'homme du peuple a des goûts simples, il aime manger et boire de la bière. Son extraction sociale ressort aussi dans un passage récurrent dans plusieurs versions de la pièce, en italien comme en allemand, où il n'arrive pas à déchiffrer l'épithète sur le socle de la statue de pierre, au point de devoir admettre qu'il ne sait pas lire. Les interventions de Kasperl servent habituellement à dédramatiser la situation, notamment au moment clé de l'assassinat du début de la pièce : la plupart des versions nous montrent le domestique trébucher sur le cadavre, soupçonner immédiatement que cet homme est ivre-mort ; dans *Strassliwi Hodowani*, il croit que c'est la manière des amoureux de se coucher sous les fenêtres de leur bien-aimée « comme des caniches fidèles devant la maison⁶⁷ ». Le rôle s'inscrit bien, à cet égard, dans la tradition burlesque d'Europe centrale⁶⁸. Mais il donne également à voir un personnage familier auquel iront sans peine les sympathies du public. Dans la version d'Augsbourg, il commente l'amour désespéré de Don Juan pour Donna Marillis avec tout le bon sens des gens du peuple :

Mein Herr is a Narr, der scheert si und plagt si jetzt da so, und's ist doch umsonst, er kriegt si doch nit. Jetziger Zeit seyn d'Mannsbilder nimmer so narrisch und geben si so viel Müh wegen solche Weibsbilder; es gibt ja genug, sie seyn wohlfeiler als's Rindfleisch⁶⁹!

« Mon maître est un fou, il se démène et se tourmente de la sorte, et ça ne servira à rien, il ne la récupèrera jamais. À notre époque les hommes sont tous aussi fous de se donner tout ce mal pour des femmes ; il y en a pourtant assez et elles sont moins chères que la viande de bœuf ! »

Plutôt que de lui reprocher sa vie de fripon, comme chez Da Ponte, il essaie de le consoler par des proverbes du type « une de perdue, dix de retrouvées » : « Ah, est-ce que ça en vaut la peine,

⁶⁴ Les compagnies itinérantes tchèques, par exemple, du tournant des XVIII^e et XIX^e siècle devaient être à même de jouer leur répertoire en tchèque ou en allemand, selon le public : voir Alice Dubská, *The Travels of the Puppeteers Brát and Pratte through Europe in the Eighteenth and Nineteenth Centuries*, Prague, AMU Press, 2012, p. 20-21.

⁶⁵ Hans Richard Purschke, *Die Puppenspieltraditionen Europas: Deutschsprachige Gebiete* [Le théâtre de marionnettes traditionnel en Europe : l'aire germanophone], Bochum, Deutsches Institut für Puppenspiel, « Puppenspielkundliche Quellen und Forschungen », n° 10, 1986, p. 9.

⁶⁶ Dans le *Doktor Faust* reproduit par Jaroslav Bartoš, *Komedie a hry*, op. cit., p. 47.

⁶⁷ Karel Václav Adámek, « Česká loutková hra z XVIII. věku », art. cit., p. 8 : « *jako věrný pudly před domem* ».

⁶⁸ Comparer Karel Krejčí, *Heroikomika v básnictví Slovanů* [Le genre héroïcomique dans la poésie des Slaves], Prague, Nakladatelství Československé Akademie věd, 1964.

⁶⁹ Johann Scheible, *Das Kloster*, op. cit., p. 702.

arrêtez de faire tout ce bruit pour des filles, attachez-vous à une autre ; il y a des filles plus qu'assez⁷⁰ ! »

La « plaisante sagesse » du personnage se prête parfois à la critique sociale, comme c'est le cas dans la version d'Innsbruck où Hans fait sur son maître ce commentaire plutôt désabusé, qui tranche avec les récriminations d'un Sganarelle :

*Â Hear, wia âlle Hear'n
Bâld wunderlig, bâld guat,
Und sauf'n thuat er gearn⁷¹.*

« Un maître comme tous les maîtres,
Tantôt capricieux, tantôt bon,
Et il aime aussi à boire. »

Les autres membres de l'aristocratie ne se montrent pas davantage sous un jour très glorieux. Dans la version d'Augsbourg, Don Pietro s'abrite derrière l'autorité du roi pour refuser la main de sa fille Marillis à Don Juan, qui proteste pour une fois à juste titre contre l'arbitraire de cette décision. Son rival Don Philippo fait montre d'une morgue tout à fait déplacée envers le malheureux Hans Wurst, auquel il manifeste tout son dédain en ne l'appelant jamais autrement que « *Kerl* » [gars]. C'est dans le Don Juan de Strasbourg que Hans Wurst leur rendra à tous la monnaie de leur pièce en appelant systématiquement Don Juan *Dummhans* [Hans-l'idiot] ou Don Philippo « *der dumme Lipperle* » [le stupide Philip]. Prenant en charge les aspects tantôt burlesques, tantôt critiques du traitement du sujet dans le théâtre de marionnettes, le domestique de Don Juan incarne dans une certaine mesure la dimension satirique de ce genre.

Mais la satire reste éminemment ambiguë⁷², et le personnage de Kasperl n'est pas sans ambivalence. Tout en fonctionnant à bien des égards comme figure d'identification populaire, son attitude morale ne saurait être donnée en exemple. Dans le *Don Juan* d'Innsbruck, il ne manifeste pas beaucoup d'attachement aux valeurs chrétiennes quand il admet avec une certaine indifférence, au sujet de son maître :

*I glab, er isch nit tafft,
Weil er den ganz'n Tog
Nia in die Kirch'n lafft⁷³.*

« Je crois qu'il n'est pas baptisé,
Parce que de toute la journée
Il ne court jamais à l'église. »

Le greffier du tribunal avec lequel il discute à ce moment-là reconnaît bientôt que maître et valet semblent être d'aussi grandes canailles l'un que l'autre, sur quoi Hans le roue de coups et

⁷⁰ *Ibid.* : « A, was braucht's da, macht's kein solchen Lärm wegen dem Madel, henkt's Euch an'ne andere; es gibt ja Madeln genug! »

⁷¹ « Innsbrucker Don Juan », *op. cit.*, p. 23.

⁷² Thomas Nolte, *Spielformen des Komischen. Das Unterhaltungstheater des 19. Jahrhunderts in Wien und Paris*, thèse de doctorat, Tübingen, Eberhard Karls Universität, 2020, p. 7-8.

⁷³ « Innsbrucker Don Juan », *op. cit.*, p. 23.

l'insulte. Dans la pièce *Don Juan der Wilde* [Don Juan le sauvage], c'est Don Juan lui-même qui se préoccupe de la bonne moralité des fréquentations de son domestique :

JUAN: *Was lachst du? Das ist ja recht hübsch, wenn es ordentliche Leute sind.*

KASPERL: *Na ja, lauter ordentliche Leut, Pfeiferleut, Hadernleut, Bettelleut, Scherenschleifer, Pfannenflicker, a Branntweinbrenner war auch dabei.*

JUAN: *Wirst du das Maul halten! Ist das bei ihm eine honette Gesellschaft?*

KASPERL: *Was denn sonst?*

JUAN: *Das ist auch zuweilen eine Lumpenfamilie.*

KASPERL: *Ui je, eine Lumpenfamilie! Und wenn i als Kasperl nit dabei gwesen wär, wär die Gesellschaft gar nit völlig ganz gwesen.*

JUAN: *Haha, das mag sein.*

KASPERL: *I glaub a⁷⁴.*

« JUAN : Pourquoi ris-tu ? C'est tout à fait gentil, si ce sont des gens convenables.

KASPERL : Bah oui, rien que des gens convenables, des fumeurs de pipe, des bagarreurs, des mendiants, des rémouleurs, des rétameurs, il y avait aussi un bouilleur de cru.

JUAN : Vas-tu fermer ton clapet ? C'est ce que tu appelles une compagnie honnête ?

KASPERL : Qu'est-ce que je peux dire d'autre ?

JUAN : C'est ce qu'on appelle une famille de gueux.

KASPERL : Ah çà, une famille de gueux ! Et si moi, Kasperl, je n'avais pas été des leurs, alors la société n'aurait pas été au complet.

JUAN : Haha, c'est bien possible.

KASPERL : C'est aussi ce que je crois. »

Kasperl s'avère en effet d'une moralité douteuse, bien que moins méchant que son maître. Dans la même pièce, il se montre si mal embouché avec le fantôme de Don Pedro que Don Juan doit le rappeler plusieurs fois à l'ordre, et finalement l'exclure de la salle. Dans la pièce d'Anton Kuhn, il s'acharne sur le cadavre de la victime de Don Juan. Sous un rapport moral, la différence entre le maître et le valet tend donc là à s'estomper. Des variantes du nom de Don Juan telles que Dummhans ou Hans von Stein ne manquent pas d'introduire un effet d'homonymie avec celui de Hans Wurst. Hans, dans le texte d'Innsbruck, remplace même son maître en plusieurs occurrences : c'est lui qui s'occupe du créancier qui vient réclamer son argent à Don Juan, lequel s'empresse quant à lui de se cacher ; il commente abondamment tout ce que dit le fantôme de Don Petro avant que Don Juan puisse prononcer quoi que ce soit et a même un entretien en particulier avec le fantôme, pendant que son maître va préparer le repas, car lui-même est trop couard pour s'aventurer au dehors. Dans la version de Rudolf Kaiser, c'est Kašpárek, et non pas Don Šajn, qui a l'initiative d'inviter le fantôme à l'auberge. Les deux personnages du maître et du valet se répondent comme les deux faces d'une même pièce, que l'écriture du théâtre de marionnettes fait tourner au point qu'elles se confondent⁷⁵. Mais à la fin, l'un est pris, l'autre est laissé : c'est toujours Don Juan que le diable emporte. Reste Kasperl, ce personnage qui incarne désormais le petit peuple dans toute son ambivalence.

⁷⁴ Richard Kralik et Joseph Winter (éd.), *Deutsche Puppenspiele* [Pièces pour marionnettes allemandes], Vienne, Carl Konegen, 1885, p. 84.

⁷⁵ Voir l'analyse de ce couple de personnages complémentaires à l'exemple de l'opéra de Mozart, dans Otto Rank, *Die Don Juan-Gestalt* [La Figure de Don Juan], Vienne, Internationaler psychoanalytischer Verlag, 1924, p. 13-19.

Le XIX^e siècle a fini par décider de la concurrence entre Don Juan et Kasperl au profit du dernier, qui incarne désormais à lui seul le genre du théâtre de marionnettes, où il s'impose définitivement avec l'œuvre de Poggi pour la scène munichoise de Joseph Leonhard Schmid. Cette évolution qui voit Kasperl écarter progressivement Don Juan de la scène semble correspondre à un « printemps des peuples », à une évolution démocratique des sociétés occidentales qui exige de tous les régimes, des plus conservateurs aux plus progressistes, de considérer désormais le petit peuple comme un acteur politique. L'ambivalence du *Burlador* est dès lors reportée sur le peuple lui-même, masse instable et dangereuse dont le XX^e siècle cherchera à utiliser la vitalité dans les théâtres idéologiques du socialisme marxiste dans l'entre-deux-guerres et du national-socialisme. Le théâtre de marionnettes devient le lieu où l'on s'adresse aux petites gens, en les représentant : un théâtre par le peuple, pour le peuple et avec le peuple, où l'aristocrate Don Juan ne tarde pas à devenir obsolète. Ce processus aboutit *in fine* à son abandon par les marionnettistes à partir de la deuxième moitié du XIX^e siècle⁷⁶, ou bien *a contrario* à la constitution de la « mémoire des classiques », selon l'expression d'Antoine Vitez que Philippe Weigel applique à l'exemple de mises en scène italiennes ou tchèques contemporaines du *Don Juan* pour marionnettes, qui visent en premier lieu à la valorisation d'un patrimoine théâtral⁷⁷.

Don Juan a donc tiré sa révérence. Mais ce faisant, il laisse la place en Europe centrale à un nouveau *type* littéraire, au sens où l'entendait la critique au tournant des XIX^e et XX^e siècle : à la fois singulier et universel, tel que Max Brod l'a défini dans sa recension des *Aventures du brave soldat Švejk* du romancier tchèque Jaroslav Hašek. « L'écrivain populaire tchèque J. Hašek, de Prague, a accompli ce à quoi des centaines d'écrivains aspirent en vain toute leur vie ; il a créé un personnage qui est à la fois individu et type humain⁷⁸. » Pour Brod, le personnage de Švejk réunit l'hidalgo Don Quichotte et son servent Sancho Panza. Mais le critique pragois aurait pu aussi bien renvoyer au couple que forment Don Juan et son domestique dans le répertoire populaire des marionnettes. Avec ses interminables palabres de buveur de bière tchèque, le personnage inventé par Hašek, dont on n'a d'ailleurs pas manqué de souligner l'ambivalence, était en tout cas le digne successeur des Hans Wurst et des Kasperl des castelets du XIX^e siècle. En suivant la tradition burlesque qui mène de nos marionnettes aux aventures du brave soldat pendant la Première Guerre mondiale, peut-être reconnaîtra-t-on encore dans le personnage de l'officier au service duquel Švejk est attaché lorsqu'ils partent tous deux au front, le lieutenant Lukáš, joli-cœur et coureur de jupons hongrois, le pâle souvenir du *burlador* de Séville, Don Juan Tenorio.

⁷⁶ C'est la thèse de Lars Rebehn. Son analyse rejoint sur ce point le témoignage de Jindřich Veselý, qui attribue le déclin de la pièce à la concurrence du cinéma et de la radio dans l'industrie du divertissement populaire (« Don Juan jako Don Žán a Don Šajn u českých lidových loutkářů », art. cit., p. 179-180).

⁷⁷ Philippe Weigel, « Marionnettes », art. cit., p. 607.

⁷⁸ Max Brod, « Der brave Soldat Schwejk » [Le Brave Soldat Švejk], dans *Prager Sternenhimmel, Musik- und Theatererlebnisse der zwanziger Jahre* [Le Ciel étoilé de Prague, souvenirs musicaux et théâtraux des années vingt], Vienne/Hambourg, Zsolnay, 1966, p. 202 : « Der Prager tschechische Volksschriftsteller J. Hašek hat erreicht, worum sich Hunderte von Literaten ihr Leben lang fruchtlos bemühen; er hat eine Figur geschaffen, die gleichzeitig Einzelmensch und Menschentypus ist. »