



**HAL**  
open science

# Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII e siècle au milieu du XIX e siècle)

Fanny Platelle

► **To cite this version:**

Fanny Platelle. Personnage comique et expression de l'intime dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy (du début du XVIII e siècle au milieu du XIX e siècle). Le texte et l'idée, Centre de recherches germaniques de l'Université de Nancy II, 2013, 27, p. 147-172. hal-02998934

**HAL Id: hal-02998934**

**<https://hal.uca.fr/hal-02998934>**

Submitted on 10 Nov 2020

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

**Personnage comique et expression de l'intime**  
**dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy**  
**(du début du XVIII<sup>e</sup> siècle au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle)**

Le théâtre populaire viennois naît au début du XVIII<sup>e</sup> siècle, lorsque Joseph Anton Stranitzky (vers 1676-1726) s'établit en 1712 avec la troupe ambulante des Comédiens Allemands (*Teutsche Comödianten*) au Théâtre de la Porte de Carinthie (*Kärntnertor-Theater*, construit en 1708-09), près du Théâtre de Cour (*Theater nächst der Burg*) à Vienne. Il s'inspire du drame jésuite, du drame scolaire (*Schuldrama*<sup>1</sup>) et de l'opéra baroque (l'opéra italien joué à la cour impériale), qu'il associe au théâtre improvisé des troupes itinérantes<sup>2</sup> et à la culture comique populaire. Son origine remonte aux représentations sacrées et profanes du Moyen-Âge. Le théâtre populaire imite les genres et formes du Théâtre de Cour, du *Bildungstheater*, du théâtre bourgeois du XIX<sup>e</sup> siècle avec une tendance au style bas, à la parodie et à la satire<sup>3</sup>. Il se caractérise par l'importance des effets théâtraux et du spectaculaire (recours à la machinerie théâtrale, à la musique, au chant et à la danse). Il joue avec la fiction, mélange les styles. Son ancrage local favorise une proximité avec la réalité. Il peut contribuer à renforcer les normes existantes ou bien au contraire les pourfendre et a une fonction d'exutoire.

Dans les pièces des troupes ambulantes (anglaises, allemandes), le personnage comique Pickelhäring, qui intervient dans les intermèdes et épilogues, a un rôle particulier, il est d'ailleurs interprété la plupart du temps par le directeur de troupe. Outre sa fonction parodique (il imite à sa manière le comportement des personnages nobles et sérieux, le décalage produit un effet comique), il commente l'action principale. Il sert donc d'intermédiaire (également du point de vue linguistique, puisqu'il a au départ une fonction de « traducteur ») entre la scène et les spectateurs. Sa place et sa fonction se développent dans le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Johann Nestroy (1801-62), où il est souvent joué par l'auteur-acteur lui-même. Nous nous demanderons dans quelle mesure et sous quelle forme le personnage comique peut exprimer l'« intime », dans un théâtre caractérisé par l'influence des formes comiques traditionnelles, la nécessité de satisfaire les attentes du public et les limites imposées par la censure, instaurée à partir de 1751, en gardant à l'esprit que ce personnage est un rôle, qui ne peut donc être identifié complètement à l'auteur-acteur. Nous traiterons de l'intime dans ses deux sens principaux : « spirituel », où l'intime désigne une intériorité profonde, et « matériel », où il renvoie au domaine du privé, du corps (on parle des « parties intimes »). Dans les deux cas, le terme indique ce qui est caché, parce que c'est invisible, ce que l'on tient en principe secret, par pudeur ou par crainte, parce qu'il est contraire aux convenances sociales ou interdit par la censure d'en parler ou de le montrer.

---

<sup>1</sup> Drame humaniste ou baroque en langue latine, joué dans les écoles et les universités à des fins pédagogiques.

<sup>2</sup> Des troupes ambulantes italiennes sont présentes dès 1565, anglaises à partir de 1600, allemandes vers 1670 (Kühlmann, Hilverding, Velten).

<sup>3</sup> En ce sens, il peut constituer une forme d'opposition aux pratiques théâtrales dominantes, même s'il est représenté devant le public contre lequel il paraît dirigé. Il est un moyen de popularisation davantage qu'une contre-culture.

## 1. Hanswurst : l'expression crue, verbale et gestuelle, des instincts corporels

Jusque dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle au moins, le comique du théâtre populaire viennois repose pour l'essentiel sur le personnage comique, son apparence, ses caractéristiques sociales et « psychologiques », ses mimiques et sa gestuelle. Les plus célèbres sont Hanswurst (Stranitzky, Prehauser), sur lequel nous nous concentrerons dans cette première partie, Bernardon (Kurz) et Kasperl (Johann La Roche).

Joseph Anton Stranitzky, considéré comme le fondateur du théâtre populaire viennois, incarne le personnage-type comique de Hanswurst. Dans ses pièces et celles de son successeur Gottfried Prehauser (1699-1769), Hanswurst porte un costume reconnaissable de paysan salzbourgeois : ample veste rouge, chemise bleue au centre de laquelle se trouve un cœur vert avec parfois les initiales HW, bretelles rouges bordées de vert, large pantalon jaune à galon qui descend jusqu'aux chevilles, grosses chaussures de cuir, large ceinture de cuir avec une grosse boucle en métal, ses cheveux sont rassemblés en queue-de-cheval au sommet du crâne, il a une barbe noire, une grande fraise (la fameuse « Narrenkröse ») autour du cou, un long bâton en bois à la place de l'épée et un chapeau pointu vert<sup>4</sup>. Sa langue est un dialecte viennois ou régional, qui reproduit celui du public.

Stranitzky-Hanswurst apparaît en parallèle de l'action sérieuse et en contraste avec elle dans les *Haupt- und Staatsaktionen*, composées d'une action principale (*Hauptaktion*), qui met en scène une intrigue politique (*Staatsaktion*) et amoureuse, et d'une action secondaire burlesque. Il reproduit à son niveau, trivial, les actions et comportements des personnages nobles, ce qui le rend ridicule et suscite le rire. Il commente en outre l'action principale dans ses apartés au public qui rompent l'illusion scénique. Il jouit à la cour des princes d'une importante liberté d'expression grâce à sa fonction de fou du roi.

Les caractéristiques du personnage comique (Hanswurst, Bernardon, dans une moindre mesure Kasperl) sont la lâcheté, un appétit et une soif insatiables, la rouerie, la soumission et en même temps une absence totale de respect des conventions et des tabous. Il est attaché aux sens et aux plaisirs matériels<sup>5</sup>, vit dans l'instant présent, recherche son propre intérêt et la satisfaction immédiate de ses besoins physiologiques naturels : la nourriture, la boisson, la défécation, la sexualité. Il expose sans réserve son intimité, rend compte de son activité intestinale et sexuelle, qui est la source principale de son comique, de manière crue et sans retenue : par ses répliques qui se transforment facilement en un flux de paroles dans lequel le personnage déverse toutes sortes de grossièretés et d'absurdités (les personnages nobles qu'il

---

<sup>4</sup> Voir la description donnée par Otto Rommel dans *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Wien, Anton Schroll, 1952, p. 219.

<sup>5</sup> Cf. Helmut G. Asper, *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*, Emsdetten, Lechte, 1980.

sert et ses compagnons cherchent d'ailleurs en permanence à le faire taire<sup>6</sup>) et par ses mimiques, sa gestuelle, ses *lazzi* improvisés<sup>7</sup>.

Le personnage comique possède (comme l'indique déjà son nom) un appétit et une soif insatiables (de saucisses, rôtis, bière et vin), qui se manifestent en toute situation, particulièrement dans les circonstances les plus inappropriées. Sans égard pour les intrigues amoureuses et les batailles sanglantes qui se déroulent autour de lui et quelles que soient les missions qui lui ont été confiées (monter la garde, transmettre une lettre), cette obsession du manger et du boire prédomine : dans les *Haupt- und Staatsaktionen*, Hanswurst fait rimer « la plus belle des fiancées » (« schönste Braut ») avec « choucroute » (« sauer Kraut »)<sup>8</sup> et le mot d'ordre du prince : « guerre et mort » (« Krig und Todt ») avec « fromage blanc et lard » (« Quarck und Speck »)<sup>9</sup>. Au moment où tous proclament avec joie : « C'est la fin de nos souffrances », il déclare imperturbable : « Les miennes seront finies / lorsque je verrai [arriver] le repas »<sup>10</sup>. Lorsqu'on lui parle de soldats « assoiffés de sang », il pense immédiatement à un malentendu : « Quoi, les soldats sont assoiffés de sang ? Vous aurez sans doute mal compris, je crois plutôt qu'ils doivent être assoiffés de vin »<sup>11</sup>. Il se plaît à s'imaginer porter une couronne royale car il pourra « bouffer et se saouler »<sup>12</sup> à volonté. Rien ni personne – ni la présence d'un roi, ni la rencontre de fantômes, ni même la vision de soldats morts – ne peut freiner ce penchant irrépressible : pendant le banquet donné par le roi

---

<sup>6</sup> Le personnage comique – qu'il s'agisse de Hanswurst, Bernardon, Riepel, Kasperl ou Papageno – conserve cette tendance jusqu'à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Dans *Mägera, die fächerliche Hexe* (1764) de Philipp Hafner et dans *Die Zauberflöte* (1791) de Mozart et Schikaneder, seul un sortilège magique parvient à l'empêcher.

<sup>7</sup> On peut parler ici, selon l'expression de M. Bachtin, de « théâtre du corps ». Cf. Michail M. Bachtin, *Literatur und Karneval. Zur Romantheorie und Lachkultur*, Frankfurt, Fischer, 1990. Cité d'après Joseph Anton Stranitzky (et al.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. et postface par Johann Sonnleitner, Salzburg, Wien, Residenz-Verlag, Eine österreichische Bibliothek, 1996, p. 335 : « Drama-Körper ».

<sup>8</sup> Joseph Anton Stranitzky (attribué à), *Die Glorreiche Marter des Heyligen JOANNES Von NEPOMUK Unter Wenzeslao dem faulen König der Böhmen und die Politischen Staats-Streiche, und verstellten einfalthe des Doctor Babra eines grossen Fovirten des Königs gibt denen Staats Scenen Modeste Unterhaltung*, in : Fritz Homeyer, *Stranitzkys Drama vom Heiligen Nepomuk*. Mit einem Neudruck des Textes, Berlin, Mayer & Müller, Palaestra LXII. Untersuchungen und Texte aus der deutschen und englischen Philologie, 1907, p. 145-202, ici p. 194. Nous empruntons la plupart des exemples de cette partie à Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn, München, Wien, Zürich, Schöningh, 2003.

<sup>9</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Triumph Römischer Tugendt und Tapferkeit oder GORDIANVS der Grosse Mit Hanß Wurst den lächerlichen Liebes-Ambaßadeur, curieusen Befehlshaber, vermeinten Todten, ungeschickten Mörder, gezwungenen Spion ec. und waß noch mehr der Comoedie selbst erkhlaren wirdt. Componirt In diesen 1724 JAHR, den 23 Jenner*, in : Joseph Anton Stranitzky (attribué à), *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. et introduction par Rudolf Payer von Thurn, t. I, Wien, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, Schriften des Literarischen Vereins in Wien X, 1908, p. 1-67, ici p. 15.

<sup>10</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Nicht diesem, den es zugeadacht, Sondern dem daß Glücke lacht oder Der großmüthige Frauenwechsel unter Königlichen Personen mit Hanß Wurst den verrathenen Intriganten und übel belohnten Liebs-Envoye. Viennae Die 21 Julij Anno MDCCXXIV*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen, op. cit.*, t. I, p. 203-261, ici p. 261 : « nunmehr endet sich der Schmerz », « Mir wird er auch schon vergehen, / Wann ich wird das Esßen sehen ».

<sup>11</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Grosmütiger Wethstreit der Freundschaftt Liebe und Ehre oder SCIPIO in Spanien mit Hw den großmütigen Slaven und verschmitzten Hoffschrantzen*, in : Joseph Anton Stranitzky (attribué à), *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. et introduction par Rudolf Payer von Thurn, t. II, Wien, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, Schriften des Literarischen Vereins in Wien XIII, 1910, p. 121-183, ici p. 168 : « Waß, bluthdürstig sein die Soldaten ? Ihr werdet unrecht verstanden haben, weindürstig werden sie wohl seyn, das glaub ich ehender ».

<sup>12</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Die Allgemeine Treu oder HW : der listige, iedoeh betrogene und zum Galgen verdambte Hausdieb, wohlpracticirter Beederachssträger und Kuppler*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen, op. cit.*, t. II, p. 379-439, ici p. 38 : « wegen fressen und sauffen ».

Cosroes, Hanswurst boit jusqu'à l'ivresse, puis il « prie le roi de lui tenir la tête car qu'il doit vomir »<sup>13</sup>. Ce thème se prolonge par des *lazzi* qui reprennent à la fin de la scène. Dans la parodie *La fidèle Princesse Pumphia* de Joseph Felix von Kurz (1717-1784), le personnage comique déclare : « Ci-gît le pouvoir de Cyrus, ici coule le sang des Perses, / Donnez-moi à boire pour apaiser ma colère »<sup>14</sup>. Hanswurst est insensible aux valeurs d'honneur et de sacrifice qui animent les personnages nobles. Dans *Scipion en Espagne*, il traite de fou son maître Lucejo qui veut mourir plutôt que fuir, alors que lui-même préfère penser à « bouffer et se saouler » et, lorsque son maître lui en fait le reproche : « Des âmes aussi viles que la tienne s'estiment heureuses de vivre, mais une âme noble cherche la gloire dans la mort », il répond : « Eh Monsieur, plutôt vivre vilement que mourir noblement »<sup>15</sup>. Le paroxysme est atteint avec le motif du cannibalisme dans *La fidèle Princesse Pumphia* : Bernardon-Pumphia veut dévorer la tête de son père, le roi des Perses vaincu, Cyrus, qui a été exécuté ; comme on le lui interdit, elle réclame une « Maß [chope d'un litre] de bière »<sup>16</sup> et boit jusqu'à tomber ivre morte sur un siège, avant de régurgiter le contenu de son estomac.

Hanswurst rend compte de manière tout aussi spontanée et directe de son activité intestinale et de la difficulté ou, la plupart du temps, du plaisir que lui procure la défécation. Dans *L'époux trompé*, une digestion difficile l'empêche de monter la garde :

« Aïe, aïe, aïe, que se passe-t-il, je ne peux plus monter la garde, cela fait un tapage dans mon ventre, comme si l'on voulait creuser les fondations d'une maison. C'est comme si j'avais englouti une laie sans m'en apercevoir. J'ai mangé des cerises, maintenant, les noyaux cherchent à sortir, je les entends arriver. Attends, bête de malheur, je vais t'apprendre, je vais courir sous un poirier et si les poires sont bonnes, elle laissera tomber les cerises pour suivre les poires, et alors je la transpercerai aussitôt avec ma pique. »<sup>17</sup>

<sup>13</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst mit HW : den übl belohnten Liebhaber vieller Weibsbilder oder Hw der Meister, böse Weiber gutt zu machen. Mehrers wird die Action selbst dem geneigten Leser vorstellen. In Wienn den 7 August 1724*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 403-457, ici p. 11 : « [Hanswurst bittet] den König [...], er wolle ihm den Kopf halten, dann er müsße speien ».

<sup>14</sup> Joseph Felix von Kurz : *Eine neue TRAGOEDIE, Betitult : BERNARDON Die Getreue Prinzeßin Pumphia, Und Hanns-Wurst Der tyrannische TARTAR-KULIKAN, Eine Parodie in lächerlichen Versen. Nebst einer Kinder-Pantomime, Betitult : Arleckin Der glücklich gewordene Bräutigam. Componirt von Joseph Kurz, Comicus Bernardon*, in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, op. cit., p. 71-132, ici p. 76 : « Hier liegt des Cyrus Macht, hier schwimmt der Perser Blut, / Gebt mirs zu sauffen her, zu kühlen meine Wut. »

<sup>15</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Grosnmütiger Wethstreit der Freundschaft Liebe und Ehre oder SCIPIO in Spanien...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 172 : « fressen und sauffen », « So niederträchtige Seelen wie du schätzen sich glücklich zu leben, eine hohe Seele aber suchet ihren Ruhm im Todt », « Ey Herr, besser niederträchtig gelebt als hoch auffgehungen. » (la réplique joue sur le double sens de « hoch » : concret : « (en) haut » et figuré : « noblement »).

<sup>16</sup> Joseph Felix von Kurz : *Eine neue TRAGOEDIE, Betitult : BERNARDON Die Getreue Prinzeßin Pumphia...*, in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, op. cit., p. 117 : « Maß-zimment mit Bier ».

<sup>17</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Betrogne Ehemann oder Haß Wurscht der seltsam- und lächerliche Jungfrauenzwinger, einfältige Schildwacht, Allamodische Jäger, beängstigte Liebhaber, brallende Duelant, durchtribene Kupler und großmütige Erretter seines Herren. Vienna den 3ten Augusti Anno MDCCXXIV*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 361 : « Auwe, auwe, was ist daß, ietzt kan ich nicht mehr Schildwacht stehen, es haußet und rumpet in meinen Bauch, als wolt eines ein Fundament zu einen Haus graben. Hui daß mir eine Wildsau hineingeloffen ohne daß ichs gemerckt. Ich habe Kerßen gesßen, ia, ia, ietzt, suchts die Kern heraus, ich höre sie kromen. Wartte, du Teufflsvieh, ich will dich lehren, ietzt will ich geschwind

Mais les choses ne se déroulent pas comme prévu :

« Hanswurst dit qu'il a évacué par son derrière des poires, des pommes, des noix et toutes sortes de fruits, mais que la laie n'a pas voulu sortir : seuls les peaux et les noyaux des cerises sont partis, elle a dû tout digéré et parce qu'elle ne trouve plus rien, elle s'est calmée. Mais il va bien finir par réussir à la faire sortir, en lui administrant un clystère. »<sup>18</sup>

La peur produit un effet psychosomatique comparable à l'absorption de cerises ou de haricots : elle fait trembler son « derrière » « comme de la viande de porc en aspik »<sup>19</sup> et sort « sous forme de tas »<sup>20</sup> ou « épaisse comme le bras »<sup>21</sup>.

Selon Hanswurst, l'odeur fait partie de l'identité d'une personne, ce qui explique la manière dont il se présente à une reine dans *Adalbertus* :

« Regardez-moi de face et sentez-moi par derrière, vous la plus belle de toutes, reine de la nuit, Hanswurst, célèbre dans le monde entier, s'incline aux pantoufles de vos petites guiboles, en tant que serviteur de votre époux et veut unir avec le fondement de son âme la bordure de votre jupon. »<sup>22</sup>

Lorsqu'on l'énerve ou le dérange, Hanswurst se venge par des excréments ou des flatulences : il menace ses adversaires de leur « chier dans la bouche »<sup>23</sup> et veut rendre un dernier hommage, « déposer une épitaphe » à un roi supposé mort en baissant son pantalon<sup>24</sup>.

Si les expressions et plaisanteries en rapport avec le postérieur, les excréments, la purgation et le clystère sont récurrentes chez Hanswurst, elles s'atténuent chez Bernardon.

---

unter einen Birnbaum gehen, wans die Birnen schmeckt, last sie die Kerschen stehen und geht den Birn nach, alsdann will ichs mit meinen Spies gleich übereinhauffen stechen ».

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 364 : « Hw sagt, er habe Birn, Äpfl, Nus und allerley Obst vor den Podex gelegt, aber die Wildsau hat nicht heraus wollen, es wären nur die Hilschen von Kerschen und die Kern forthgegangen, sie müsße schon alles zerkifflet haben, und weil sie nichts mehr findet, so seye sie still. Aber er werde sie schon herausbringen, wann er ihm ein Clistier wird geben lasßen ».

<sup>19</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Besiegte Obsieger Adalbertus König in Wälschland oder Die Wurckungen deß Betruchs bey gezwungener Liebe Mit HW : Den betrogenen breutigam, verwirhten Auffstecher, übl belohnten alten Weiber Spotter, gezwungenen Ehmann, Allamodischen Ambassadeur, sehenden Blinden und hörenden Tauben ec. ec. Componirt Ao+ 1724 von einem Comico*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 213 : « als wie eine schweinerne Sultz ».

<sup>20</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Triumph Römischer Tugend und Tapferkeit oder GORDIANUS der Grosse...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 43 : « haufenweis ».

<sup>21</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Die Allgemeine Treu...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 412 : « armdick ».

<sup>22</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Besiegte Obsieger Adalbertus König in Wälschland...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 191 : « Betrachtet mich von vorn und riechet mich von hinten, Schönste aller Schönen, Königin der Nacht oder Nachtkönigin, es neiget sich zu den Bantofflen eurer khleinen Haxen der weltberühmte Hw als ein Diener eures Ehgemahls und will mit der Grundfeste seiner Seelen daß Gesimbs eures Unterrocks vereinbahren ».

<sup>23</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Triumph Römischer Tugend und Tapferkeit oder GORDIANUS der Grosse ...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, t. I, p. 23 : « aufs Maul scheisßen ».

<sup>24</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Triumph Der Ehre und deß Glückes oder TARQUINIUS SUPERBUS Mit HW : Den unglückseelischen Verliebten, durchtribenen Hofschrantzen, intrressirten Kupler, närrischen Großmütigen und tapfren Schloßstürmer. In Jahr 1724*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 63-119, ici p. 83 : « will die Hosßen umbkehren », « Ein Epitaphium setzen ».

Enfin, si l'imaginaire de Hanswurst tourne autour de la saucisse, ce n'est pas seulement au sens gastronomique. Le personnage comique recherche la satisfaction de son instinct sexuel, qu'il décrit tout aussi explicitement. Dans *Ciceron*, Scapin prend congé de Bromia en ces termes : « Toi, le plus doux pot de miel de mon pantalon réjoui, laisse ramoner aujourd'hui encore ta cheminée, que je puisse aller avec mes bottes et mes éperons jusqu'au foyer de ta caverne de feu »<sup>25</sup>. Hanswurst n'hésite pas à manifester son désir également à des dames nobles : dans *Le temple de Diane*, « il dit qu'il aimerait se cacher sous la robe en mailles d'Alinda [Iphigénie] »<sup>26</sup> ; dans *Scipion en Espagne*, il propose à Elvire : « Partons ensemble, si nous trouvons le temps long, couchons-nous l'un près de l'autre, nous nous accorderons enfin »<sup>27</sup>. Le sentiment amoureux et les épreuves que traversent les personnages nobles lui sont incompréhensibles et lui paraissent absurdes. Interrogé sur sa conception de l'amour, il répond : « Nous, les paysans, ne pouvons certes pas le décrire, mais lorsque nous prenons une femme dans le grenier à foin, nous lui racontons de telles histoires qu'elle en a un exemple vivant neuf mois plus tard »<sup>28</sup>. La plupart du temps, ses formules imagées sont aussi lapidaires que précises : son « sceptre » est prêt à rendre « des services constants »<sup>29</sup>, un cœur de femme brûle « comme la lueur d'un sou contre sa bougie »<sup>30</sup>, les dames peuvent se réjouir d'une « épée rigide »<sup>31</sup>, il se sent comme un « petit chat, dont la queue se dresse de plaisir »<sup>32</sup>. Pour Hanswurst, la quantité des relations érotiques prime sur la qualité. En présence d'une femme, il pense immédiatement à la sexualité, ce qui suscite des malentendus comiques : lorsque Cleodora lui demande de lui « faire une faveur », au sens de « rendre un service » (« einen Gefallen erweisen »), Hanswurst croit à une intention érotique, alors qu'il s'agit simplement de transmettre une lettre d'amour<sup>33</sup>. Le personnage se livre aussi à des plaisanteries crues : il ne comprend pas qu'un prince doute que « les femmes puissent elles aussi tenir le sceptre »,

<sup>25</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Die Enthaubtung deß Weltberühmten Wohlredners CICERONIS Mit HW : den seltsamen Jäger, lustigen Gallioten, verwirten Briefftreger, lächerlichen Schwimer, übl belohnten Botten ec. Daß Übrige wird die Action selbstn vorsteheln. Componirt in Jahr 1724, den 12 Junij*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 119 : « [D]u allerstisbestes Hönigfas meiner vergnügten Hosßen, lasße dir nur deinen Camin heute noch auskehren, damit ich mit Stiffel und Sporn zum Herd deiner feurigen Hölle gelangen möge ».

<sup>26</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Tempel Dianae, oder Der Spiegl wahrer und treuer Freundschaft mit HW : Den sehr übl geplagten Jungengesellen von zwey alten Weiberen Componirt Von eInen In Vienn an WesenDen CoMICO. Monsieur stranitzkü minu [?]*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 26 : « [Hanswurst] saget, daß er sich unter den Strickrock der Alinda verbergen wollte ».

<sup>27</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Grosmütiger Wethstreit der Freundschaft Liebe und Ehre oder SCIPIO in Spanien...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 138 : « So gehen wir dann miteinander, wan uns die Zeit lang, legen wir uns zusammen schlaffen, vergleichen werden wir uns endlich auch ».

<sup>28</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 403 : « Wir Bauren können es zwar nicht beschreiben, aber wann wir ein Mensch auf den Heuboden bekommen, so erzehlen wir es historiweis, daß sie in dreiviertel Jahren ein lebendiges Exempl bekommt ».

<sup>29</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Die Allgemeine Treu...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 438 : « Scepter », « zu steten Diensten ».

<sup>30</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Nicht diesem, den es zgedacht...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 214 : « als wie ein Pfenigliechtl gegen seiner Kerzen ».

<sup>31</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Grosmütiger Wethstreit der Freundschaft Liebe und Ehre oder SCIPIO in Spanien...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 183 : « steiffen Degen ».

<sup>32</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Betrogne Ehmänn...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 375 : « Kätzl, daß den Schweiff auf Vergnügung in die Höhe baumet ».

<sup>33</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Die Allgemeine Treu...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. II, p. 384 sq.

puisqu'on sait bien qu'« elles le tiennent plus fermement et de préférence que les hommes »<sup>34</sup>. Hanswurst ne se trompe pas toujours, en particulier lorsqu'il s'agit de femmes d'un certain âge, qui le poursuivent de manière récurrente dans les pièces. Il craint alors pour sa saucisse, que les furies ont presque « mangé avec de la moutarde »<sup>35</sup>. Chez Bernardon, cet aspect est relégué dans les parties improvisées et la gestuelle :

« Le rideau levé, Bernardon arrive des coulisses en faisant quelques sauts de côté et une révérence ridicule. "Je suis en appétit, car le tambour de mon estomac sonne l'alarme et réclame un accouplement, mais ma lanterne occasionnelle Colombine sera tombée dans l'obscurité de l'escalier sur un soldat [ou : un serviteur, un gardien] et elle aura une protubérance qui éclatera seulement dans neuf mois." »<sup>36</sup>

Stranitzky-Hanswurst – c'est la source de son comique – rabaisse les valeurs représentées par les personnages nobles de la pièce et valorise ce que la société a rendu tabou et refoulé. Aux idéaux de la cour (la magnanimité, la constance, le sacrifice de soi), qui paraissent figés, exagérés voire artificiels (l'art de la dissimulation et de l'intrigue du courtisan), il oppose la vitalité, le naturel, la « vérité » du corps. On peut se demander si son comique est seulement un exutoire (déviance par rapport à la norme) ou si la parodie possède une fonction critique<sup>37</sup>.

Chez Hanswurst, l'intime, au sens d'instincts corporels et de besoins physiologiques, s'exprime dans la langue au moyen d'allusions sexuelles et de plaisanteries scatologiques, mais aussi (vu la place importante qu'ils occupent dans les pièces par rapport au texte) de manière non-verbale dans les mimiques, la gestuelle et les *lazzi*. Le personnage comique, qui représente la « vérité » du corps, fonctionne comme antipode parodique, voire critique de la culture de cour baroque<sup>38</sup>. Finalement, il ne possède pas de réelle intimité, puisque celle-ci est entièrement révélée à ses partenaires de jeu et au public.

Dans les années 1750, la « querelle de Hanswurst » (1747-1769<sup>39</sup>) s'étend à l'Autriche. Elle oppose les partisans de J. C. Gottsched<sup>40</sup> (1700-1766) et réformateurs des Lumières, qui conçoivent le théâtre comme une « école des bonnes mœurs » et promeuvent un drame

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 382 : « [daß] die Weiber den Scepter auch führen können », « sie halten ihm fester und lieber als die Männer ».

<sup>35</sup> Joseph Anton Stranitzky, *Der Großmüthige Überwinder Seiner selbst...*, in : *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, op. cit., t. I, p. 452 : « mit samt den Senf aufgefressen ».

<sup>36</sup> Cité d'après Ferdinand Raab, *Johann Joseph Felix von Kurz genannt Bernardon. Ein Beitrag zur Geschichte des deutschen Theaters im XVIII. Jahrhundert*, Aus dem Nachlaß, éd. par Fritz Raab, Frankfurt a.M., Literarische Anstalt, 1899, p. 13 : « Die Gardinen aufgezogen, Bernardon kommt aus den Coullissen mit ein paar Seitensprüngen und einer lächerlichen Reverenz hervor. "Ich habe Appetit, denn der Tambour meines Magens schlägt schon Rebell und Vergatterung, aber meine Occasions-Laterne Colombine wird wohl wieder im Finstern auf der Treppe an einen Heyducken angestossen seyn, dass sie einen Geschwulst bekommt, der erst in dreiviertl Jahren aufgeht." ».

<sup>37</sup> Sur ce point, les avis divergent dans la littérature secondaire.

<sup>38</sup> Ce qu'Eva Maria Ernst explique par le déclin de la société et de la culture de cour à cette époque. Cf. *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*, Münster, Hamburg, London, Literatur-Verlag, 2003, p. 80-81.

<sup>39</sup> Selon Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, op. cit., p. 153. On trouve aussi dans la littérature secondaire les dates de 1783, voire 1806.

<sup>40</sup> La première pièce à la manière de Gottsched (*Vitichab und Dankwart, die allemanischen Brüder* de Benjamin Ephraim Krüger) est représentée à Vienne en 1747. Dix ans plus tôt, en 1737, Caroline Neuber a banni Hanswurst de la scène.



régulier à l'intention didactique, au « théâtre de Hanswurst »<sup>41</sup>. La censure pour les publications est instaurée en 1751 et élargie aux manuscrits de théâtre en 1760. Deux décrets impériaux de 1752 et 1753 modifient l'organisation des théâtres viennois et réforment leur programme selon les principes esthétiques des Lumières, interdisant les grossièretés et l'improvisation. Dans le « Norma-Edikt » de 1752, l'impératrice Marie-Thérèse précise que :

« La comédie ne doit jouer aucune autre pièce que celles du théâtre français, italien ou espagnol, toutes les pièces locales de Bernardon ou autres sont à proscrire, les quelques bonnes pièces de Weiskern doivent être lues auparavant et ne contenir aucune équivoque ou grossièreté et les comédiens, qui doivent être irréprochables, ne sont pas autorisés à utiliser ces procédés. »<sup>42</sup>

Joseph von Sonnenfels (1732/33-1817), nommé censeur en 1770, parvient à imposer la censure<sup>43</sup> et l'interdiction d'improviser. La censure est élargie à toute la monarchie par son successeur Franz Karl Hägelin (1735-1809)<sup>44</sup>.

Le personnage comique, qui s'oppose aux principes esthétiques et dramatiques des Lumières, ne disparaît pas<sup>45</sup>, mais se transforme profondément. Soumis aux postulats de vraisemblance et de bienséance, Hanswurst devient un valet dans un milieu bourgeois et son comique est épuré : les plaisanteries scatologiques sont presque entièrement éliminées, les allusions sexuelles fortement réduites. Sa sexualité s'adapte aux normes de la société bourgeoise<sup>46</sup>. Intégré à une comédie régulière, Hanswurst perd en grande partie sa liberté verbale et motrice : il renonce à sa position intermédiaire entre la scène et la salle, à l'improvisation, aux *lazzi*. Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, le personnage comique connaît un

---

<sup>41</sup> Le conflit entre le « théâtre de Hanswurst » et le *Bildungstheater* a une dimension non seulement littéraire et esthétique, mais aussi politique et culturelle, dont l'enjeu est l'accroissement du contrôle de l'Etat sur la société. Les comédies régulières, au comique épuré, qui représentent des scènes de la vie bourgeoise, sont propres à instruire les citoyens, à leur transmettre les valeurs de l'Etat.

<sup>42</sup> Cité d'après Carl Glossy, « Zur Geschichte der Wiener Theaterzensur I », in : *Jahrbuch der Grillparzer-Gesellschaft* 7, 1897, p. 248 : « Die comödie sollte keine andere compositionen spielen als die aus den französischen oder wälischen oder spanischen theatris herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und andren völlig aufzuheben, wan aber einige gutte doch wären von weiskern, sollen selbe ehender noch gelesen werden und keine equivoques noch schmutzige Worte darinnen gestattet werden, auch denen comödianten ohne straffe nicht erlaubt werden sich selber zu gebrauchen ».

<sup>43</sup> Est interdit « tout ce qui porte offense à la religion, à l'Etat ou aux bonnes mœurs, et également les inepties patentes et la grossièreté, qui sont indignes d'une capitale impériale ». Cité d'après Hilde Haider-Pregler : *Des sittlichen Bürgers Abendschule. Bildungsanspruch und Bildungsauftrag des Berufstheaters im 18. Jahrhundert*, Wien, 1980, p. 173 : « was die Religion, den Staat oder die guten Sitten im Mindesten beleidige, oder auch offenbarer Unsinn und Grobheit, folglich des Theaters einer Haupt- und Residenzstadt unwürdig ist ».

<sup>44</sup> Cf. Franz Hadamowsky, « Ein Jahrhundert Literatur- und Theaterzensur in Österreich (1751-1848) », in : *Die österreichische Literatur. Ihr Profil an der Wende vom 18. zum 19. Jahrhundert*, éd. par Herbert Zeman, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1996, p. 289-305.

<sup>45</sup> Selon Beatrix Müller-Kampel, la popularité des bouffons comiques, jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle au moins, témoigne d'une résistance culturelle aux postulats des Lumières (du nord de l'Allemagne, protestantes) et au phénomène culturel de « domestication » du corps. Cf. *Hanswurst, Bernardon, Kasperl*, op. cit., p. 7.

<sup>46</sup> On peut établir un parallèle avec le « processus de civilisation » décrit par Norbert Elias dans *Über den Prozess der Zivilisation. Soziogenetische und psychogenetische Untersuchungen*, t. I-II, 14<sup>ème</sup> édition, Frankfurt/M., 1989. Voir aussi Michel Foucault, *Histoire de la sexualité*, t. I : *La volonté de savoir*, Paris, Gallimard, 1976.

nouveau succès – sur les scènes des faubourgs<sup>47</sup> – grâce à Kasperl<sup>48</sup>, incarné par l'acteur Johann La Roche (1745-1806). Son corps est désormais « domestiqué »<sup>49</sup>, l'expression de son intimité muselée. Le personnage perd son potentiel critique, il (re)devient un type aux faiblesses comiques qui subit les événements dramatiques et dont le public se moque (comique « infantile » de Kasperl et Thaddädl)<sup>50</sup>.

## 2. Les personnages « comiques » de Ferdinand Raimund : l'expression de l'évolution intérieure et des sentiments par le surnaturel et les chants

L'ère des personnages-types comiques s'achève au début du XIX<sup>e</sup> siècle (avec le départ d'Anton Hasenhut-Thaddädl du Théâtre de la *Leopoldstadt* en 1803 et la mort de Johann La Roche en 1806), le théâtre populaire viennois évolue alors vers un comique de caractère et de milieu (Staberl).

Les personnages « comiques » des féeries de Ferdinand Raimund (1790-1836) relèvent en partie d'une autre conception (influencée par le *Burgtheater*, les Lumières, le théâtre européen) que celle du personnage comique du théâtre populaire viennois. Ils sont pour la plupart approfondis du point de vue psychologique et possèdent une dimension touchante voire sérieuse, qui leur permet de transmettre des valeurs morales et une sagesse de vie, conformément aux attentes du public de l'époque *Biedermeier*. Pour exprimer – c'est le sens que prend ici la notion d'« intime » – leur évolution intérieure (dans les « pièces d'amendement »), leurs sentiments et leur vision de l'existence – une sérénité résignée devant l'inconstance du destin –, l'auteur-acteur fait une utilisation originale du surnaturel et recourt de manière privilégiée aux chants.

Nous nous concentrerons sur les trois « pièces d'amendement » (*Besserungsstücke*) de Raimund, qui montrent l'amélioration morale du protagoniste grâce à l'intervention d'un être surnaturel qui le guérit de son défaut, puisque c'est dans ces féeries que le personnage « comique » est le plus intéressant pour notre propos.

Dans *La jeune fille du monde des fées ou Le paysan millionnaire* (1826), le paysan Fortunatus Wurzel mène, depuis qu'il s'est enrichi, une vie de parvenu ou de bourgeois gentilhomme. Entouré de faux amis, il chasse sa fille adoptive qui veut vivre modestement. Il reçoit successivement la visite de l'allégorie de la Jeunesse, qui vient lui faire ses adieux, et celle de

---

<sup>47</sup> Après la mort de Prehauser (1769), le personnage comique n'apparaît plus au Théâtre de la Porte de Carinthie, il continue d'exister sur les scènes itinérantes, avant la construction des théâtres des faubourgs à partir de 1776.

<sup>48</sup> En témoigne le tableau représenté sur le rideau du Théâtre de la *Leopoldstadt* lors de son ouverture en 1781. Cf. *Hanswurstiaden*, éd. par Johann Sonnleitner, *op. cit.*, p. 333. Käsperle connaît un grand succès jusque dans les années 1820, grâce à l'acteur Ignaz Schuster (1779-1835). Voir les commentaires enthousiastes de Hegel à son sujet, in : Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*. 3<sup>ème</sup> éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 42.

<sup>49</sup> Voir les analyses éclairantes d'Eva Maria Ernst, Beatrix Müller-Kampel et Johann Sonnleitner, *op. cit.*.

<sup>50</sup> L'analyse vaut – à quelques exceptions près, comme Staberl dans *Die Bürger in Wien*, en 1813, d'Adolf Bäuerle et les personnages de Ferdinand Raimund, qui suivent d'autres principes esthétiques – pour la période 1790-1830, en raison notamment du renforcement de la censure à la fin du règne de Joseph II et sous ses successeurs (Léopold II et François II/I<sup>er</sup>) et de la répression qui commence après la Révolution française.

l'Âge ou de la Vieillesse, qui s'installe chez lui. D'un geste de la main qu'il pose sur sa tête, l'Âge fait de Wurzel un vieillard aux cheveux blancs. Ce procédé permet à Raimund de représenter en une scène un processus physiologique et psychologique qui met dans la réalité une vie entière. Le protagoniste comprend que la richesse lui est désormais inutile, il la maudit et la perd. Il atteint alors le degré le plus bas de l'existence humaine, devient un ramasseur de cendres, qui, par son appel répété « De la cendre ! » (« Ein Aschen ! »), symbolise le caractère éphémère de celle-ci. Au moment où il regrette de ne pas être resté un paysan et affirme que la richesse rend malheureux, il rencontre l'allégorie du Contentement (*Zufriedenheit*), qui lui permet de retrouver sa condition initiale. La pièce s'achève par un chant qui célèbre cette valeur. Outre par les allégories (au début l'Envie et la Haine, plus tard le Contentement), l'évolution intérieure du personnage, ses sentiments et la sagesse de vie à laquelle il parvient s'expriment dans les chants, qui touchent et convainquent par leur langue simple et imagée, leur caractère à la fois personnel et universel, comme le montre le « chant des cendres » (*Aschenlied*) :

« Parfois quelqu'un s'élève socialement, / L'orgueil cause sa perte ; / Il porte un bel habit, / Est parfaitement stupide. / Tout bouffi d'orgueil / Ô mon ami, comme c'est futile / Combien de temps cela va-t-il encore durer, / Avant que tu ne sois toi-même un ramasseur de cendres ! / De la cendre, de la cendre ! »<sup>51</sup> (III, 8)

Le protagoniste de la féerie *Le roi des Alpes et le misanthrope* (1828), est atteint d'une « maladie de l'âme »<sup>52</sup> qui fait de lui l'ennemi du genre humain. L'esprit des Alpes intervient pour le guérir, le ramener à la raison et le réintégrer à sa famille et à la société. Il prend l'apparence du misanthrope (lui-même transformé en son beau-frère), afin de le confronter à son propre comportement et de le convaincre de sa folie. Comme dans la pièce précédente, le recours au surnaturel permet à Raimund de représenter sur scène une évolution intérieure longue et complexe. Grâce au « miroir de l'âme » que lui tend son double, le protagoniste apprend à se connaître lui-même et à comprendre son entourage, ce qui l'amène à réviser son jugement sur les hommes et le monde. La scène finale se déroule dans le temple allégorique de la Connaissance, valeur que le protagoniste célèbre dans le chant qui clôt la pièce :

« L'homme doit avant tout se connaître lui-même, / Une maxime que les plus anciens sages prononçaient déjà, / Aussi que chacun cherche en son for intérieur : / Je me suis reconnu aujourd'hui, je sais qui je suis. »<sup>53</sup> (II, 28)

Dans la dernière féerie de Raimund, *Le dissipateur* (1834), le personnage comique n'est pas le protagoniste éponyme, mais le valet de celui-ci. Proche de la tradition comique à l'acte I, il

<sup>51</sup> Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, in: *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. et introduction par Franz Hadamowsky, Salzburg, Stuttgart, Zürich, Verlag Das Bergland-Buch, Die Bergland-Buch-Klassiker, 1971, t. I, p. 296 : « So mancher steigt herum, / Der Hochmut bringt ihn um ; / Trägt einen schönen Rock, / Ist dumm, als wie ein Stock. / Vom Stolz ganz aufgebläh't / O, Freundchen, das ist öd / Wie lang steht's denn noch an, / Bist auch ein Aschenmann ! / Ein Aschen ! Ein Aschen ! »

<sup>52</sup> La misanthropie est présentée comme un égarement de l'esprit qui résulte d'une mauvaise connaissance de soi et du monde.

<sup>53</sup> Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in: *Raimunds Werke in zwei Bänden*, op. cit., t. I, p. 515 : « Der Mensch soll vor allem sich selber erkennen, / Ein Satz den die ältesten Weisen schon nennen, / Drum forsche ein jeder im eigenen Sinn : / Ich hab mich erkannt heut, ich weiß wer ich bin ».

évolue vers un personnage empreint d'une profonde humanité et d'une grande sagesse de vie à l'acte III, où il recueille son ancien maître, que le destin a réduit à la misère. Sa vision de l'existence s'exprime principalement dans le « chant du rabot » (*Hobellied*), où le rabot, outil du personnage devenu menuisier, devient le symbole du destin, devant lequel tous les hommes sont égaux :

« Les gens se disputent souvent / Sur la valeur du bonheur / L'un traite l'autre d'idiot / A la fin, plus personne ne sait / C'est l'homme le plus pauvre / L'autre est souvent très riche / Le destin, avec son rabot, / Egalise les deux. »<sup>54</sup> (III, 10)

La troisième strophe évoque plus spécifiquement la mort<sup>55</sup> et l'attitude à adopter face à elle :

« Si la mort se montre un jour, avec votre permission / Et me tire [par la manche en disant] : Petit frère, viens / Au début, je ferai le sourd / Et je ne me retournerai pas. / Mais si elle dit : Cher Valentin / Ne fais pas de manières, tu veux bien ! / Alors je poserai mon rabot / Et dirai au monde adieu ! (*il sort de scène*) »<sup>56</sup> (III, 10)

Le consentement du personnage à suivre la mort est une forme d'acceptation de l'ordre du monde.

Dans les féeries de Raimund, l'intime – c'est-à-dire l'évolution psychologique, les sentiments, les valeurs et la sagesse de vie du personnage « comique » – est représenté sur scène de manière très évocatrice grâce aux allégories et êtres surnaturels, il s'exprime de manière privilégiée dans les chants, adressés au public. Son traitement modifie la nature et la fonction du comique, qui évolue vers le sérieux et le touchant, et transmet – par l'identification des spectateurs au personnage comique – des valeurs morales. Finalement, l'expression de l'intime dépasse le niveau individuel pour atteindre une dimension universelle (ce qui explique le succès des pièces de l'auteur).

### 3. Les « raisonneurs » de Nestroy : le « couplet » comme moyen d'expression (chanté) d'une vision satirique et sceptique du monde

Les personnages comiques de Nestroy renouent plus explicitement avec les caractéristiques de Hanswurst : comme lui, ils expriment leurs instincts sexuels (à la fin du *Talisman*, en 1840, Titus Feuerfuchs projette de « se multiplier »<sup>57</sup> en épousant la rousse Salomé), recherchent

---

<sup>54</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, in: *Raimunds Werke in zwei Bänden, op. cit.*, t. II, p. 171 : « Da streiten sich die Leut' herum, / Oft um den Wert des Glücks, / Der eine heißt den andern dumm / Am End' weiß keiner nix / Da ist der allerärmste Mann / Der andre oft sehr reich / Das Schicksal setzt den Hobel an / Und hobelt s' beide gleich ».

<sup>55</sup> La structure du chant suit le modèle classique du chant viennois à strophes, qui pose une thèse, l'applique dans la deuxième strophe à l'amour et dans la troisième à la mort et à l'au-delà. Cf. Hans Weigel, « Ferdinand Raimund oder die Flucht in den Zwiespalt », in : *Neue deutsche Hefte*, 1959, 62, p. 516.

<sup>56</sup> Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, in: *Raimunds Werke in zwei Bänden, op. cit.*, t. II, p. 172 : « Zeigt sich der Tod einst mit Verlaub / Und zupft mich : Brüderl kumm / Da stell' ich mich im Anfang taub / Und schau' mich gar nicht um. / Doch sagt er : Lieber Valentin / Mach keine Umständ Geh ! / Da leg' ich meinen Hobel hin, / Und sag' der Welt Adje ! (*ab*) ».

<sup>57</sup> Johann Nestroy, *Der Talisman*, III, 22 : « Vervielfältigung ».

leur intérêt financier personnel et sont prêts pour cela à tromper leur maître (par exemple Johann dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage*, 1835). En revanche, les expressions scatologiques et les *lazzi* ont disparu. Mais surtout, ils utilisent la position particulière du personnage comique entre la scène et la salle et la possibilité d'improviser qui est son privilège pour exprimer, dans les limites autorisées par la censure, leur vision des événements dramatiques, de l'époque et du monde en général. L'expression de l'intime – au sens de convictions personnelles – est ainsi « intellectualisée » chez les personnages comiques de Nestroy. Alors que la part du comique gestuel se réduit, celle du comique verbal (« Witz ») se développe fortement. Le personnage « déverse » dans un flux de paroles ses réflexions satiriques sur le cours des événements et du monde. Ceci est possible grâce à sa double conception : d'une part, il joue un rôle moteur central dans l'action de la pièce, d'autre part, il la commente en tant que « raisonneur » à un second niveau (le « niveau du discours »<sup>58</sup>). Ansgar Hillach écrit :

« Dans une position d'observateur, le personnage s'exprime de manière objective, en comparant, commentant, ou bien il se livre à une analyse critique, maniant l'ironie, l'exagération. [...] Esprits pour la plupart clairvoyants, comme le sont en général les rôles de Nestroy, ils généralisent [à partir du particulier], poussés par une tendance irrépressible à la prise de position théorique. »<sup>59</sup>

Outre les monologues, le moyen d'expression principal de ce second niveau est le « couplet », chant à refrain qui interrompt l'action et possède un caractère satirique. Le « couplet » repose généralement sur une construction dialectique, fondée sur des parallèles et des oppositions. Il procède du particulier au général : les strophes présentent des exemples empruntés à la vie quotidienne et des réflexions sur les événements (politiques) contemporains ; elles culminent dans le refrain, qui émet, en une pointe finale, un jugement (ironique, satirique, sceptique ou faussement résigné) sur les imperfections du monde. L'enchaînement, par association d'idées, permet d'improviser et d'ajouter de nouvelles strophes. L'interprétation distancée du chanteur (mimiques, gestuelle, intonation, manière de parler/changer) incite le public à réfléchir à la réalité dévoilée par la satire. En ce sens, Jürgen Hein qualifie le « couplet » de « philosophie chantée »<sup>60</sup>.

Le potentiel comique du raisonneur est utilisé dans une visée satirique et critique, afin de dénoncer les inégalités sociales à l'époque du *Vormärz*. Dans *Du calme !* (1843) le travailleur industriel Rochus Dickfell ne cache pas son amertume face aux conditions de vie

<sup>58</sup> Cf. Karl Eibl, « Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Wiener Zauberspiels um 1830 : Raimund – Grillparzer - Nestroy », in : *Aurora* 39, 1979, p. 179-196.

<sup>59</sup> Ansgar Hillach, *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*, München, W. Fink, 1967, p. 85 : « In der Beobachterhaltung äußert sich die Figur entweder nüchtern, vergleichend, kommentierend oder mit kritischer Wendung analysierend, ironisch, zugespitzt. [...] Überwiegend bewusste Geister, also die meisten Nestroy-Rollen, abstrahieren aus einem Zwang zur theoretischen Stellungnahme ».

<sup>60</sup> Jürgen Hein, « Zur Funktion der ‚musikalischen Einlagen‘ in den Stücken des Wiener Volkstheaters », in : *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982, éd. par J.-M. Valentin, Bern, Frankfurt a.M., New York, Peter Lang, Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 15, 1986, p. 112 : « gesungene Philosophie ».

contemporaines : « C'est un brave homme, ce sont tous des braves gens, qui vivent de la sueur des pauvres »<sup>61</sup>.

La critique de la société, des mœurs et de la politique s'élargit à une critique du monde (des idées, du destin)<sup>62</sup>. De nombreuses interventions du raisonneur expriment un sentiment de désillusion, un scepticisme quant à la possibilité d'une amélioration des hommes et du monde. Dans *Il veut s'amuser un peu* (1842), Weinberl s'interroge :

« Maintenant, si l'on voulait éclairer les actions de l'humanité au gaz, je me pose la question suivante : combien d'actions humaines mérite[raie]nt d'être éclairées comme une action sur la place Stockimeisen [place historique dans le centre-ville de Vienne] ? »<sup>63</sup>

Les pièces ne proposent pas de solution pour changer les conditions, au mieux un moyen de s'en accommoder, la fuite dans l'apparence : dans *Les papiers du diable* (1842), Federl déclare : « Face à une triste réalité, il faut comme ressource s'imaginer tout le contraire »<sup>64</sup> ; dans *La jeune fille des faubourgs* (1841), Schnoferl affirme : « La plus noble de toutes les nations est la résignation »<sup>65</sup>. Quant aux conclusions, elles sont souvent ironiques, comme le montre le commentaire de Weinberl à propos du triomphe des considérations matérielles sur les relations et sentiments interpersonnels dans *Il veut s'amuser un peu* : « Quand j'y pense : combien d'oncles et de tantes doivent mourir au cours d'une année ! Uniquement pour que tout se termine bien ! »<sup>66</sup>

Il est cependant difficile d'en tirer des conclusions quant à la position personnelle de Nestroy, étant donné les contraintes professionnelles qui pèsent sur lui (censure, contrats qui le lient aux théâtres, attentes du public, nécessité d'écrire des pièces à succès) et l'habileté dont il doit faire preuve dans sa carrière d'auteur dramatique puis de directeur de théâtre (au *Carl-Theater* entre 1854 et 1860).

Après la mort de Nestroy (1862), cette conception disparaît du répertoire du théâtre populaire viennois : dans les *Volksstücke* de Friedrich Kaiser et de Ludwig Anzengruber, on retrouve un personnage comique plus traditionnel, ainsi que dans l'opérette. Elle réapparaît dans le

---

<sup>61</sup> Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 20 Nur Ruhe ! Eisenbahnheirathen*, éd. par Jürgen Hein, Wien, Jugend und Volk, 1986, p. 13 : « Is auch ein braver Mann, lauter brav' Leut', die vom Schweiß der Armut leben ». Ce personnage fit scandale.

<sup>62</sup> Selon la distinction de Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, 1870, p. 123-124 : « Zeit- und Weltkritik ».

<sup>63</sup> Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 18/I Einen Jux will er sich machen*, éd. par W. Edgar Yates, Wien, Jugend und Volk, 1991, p. 22 : « Jetzt, wenn man erst die Handlungen der Menschheit mit Gas beleuchten wollt, ich frag, wie viel menschliche Handlungen halten denn eine Beleuchtung als wie eine Handlung au'm Stockimeisenplatz aus ? ».

<sup>64</sup> Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 18/II Die Papiere des Teufels oder Der Zufall ; Die Ereignisse im Gasthofs*, éd. par Peter Haida, Wien, Deuticke, 1996, p. 14 : « Wem a traurige Wirklichkeit nur is beschert, / Der muss als Ressource sich All's denken verkehrt ».

<sup>65</sup> Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 17/II Das Mädln aus der Vorstadt*, éd. par W. Edgar Yates, Wien, Deuticke, 1998, p. 29 : « Die edelste Nation unter allen Nationen is die Resignation ».

<sup>66</sup> Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 18/I Einen Jux will er sich machen*, op. cit., p. 95 : « Nein, was's Jahr Onkel und Tanten sterben müssen !, bloß damit alles gut ausgeht – ! »

*Volksstück* autrichien du XX<sup>e</sup> siècle, chez Jura Soyfer, Fritz Hochwälder, Felix Mitterer, Werner Schwab ou Elfriede Jelinek.

Dans le théâtre populaire viennois du début du XVIII<sup>e</sup> siècle jusqu'au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, on peut observer une évolution de la nature de l'intimité exprimée par le personnage comique et des modalités de sa représentation.

Dans la première moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, Hanswurst (et dans une moindre mesure Bernardon) exprime son intimité, au sens d'instincts corporels et de besoins physiologiques, par des plaisanteries scatologiques et des allusions sexuelles, ainsi que par la gestuelle et les *lazzi*, en particulier dans les scènes improvisées qui étaient particulièrement appréciées du public. C'est la source principale de son comique, qu'on peut qualifier de « débridé ». Cette liberté d'expression est permise par la fonction de fou du roi qu'a Hanswurst à la cour des princes, elle est favorisée par sa position intermédiaire entre la scène et la salle et par la possibilité d'improviser, deux privilèges du personnage comique au cours de cette période. En valorisant la vitalité et le naturel que la société a rendus tabous et refoulés, l'expression de l'intime par le personnage comique a une fonction parodique, si ce n'est critique, qui met en question les valeurs figées, exagérées voire artificielles, représentées par les personnages nobles et sérieux des *Haupt- und Staatsaktionen*.

Dans la seconde moitié du XVIII<sup>e</sup> siècle, la « querelle de Hanswurst » aboutit à une réforme du théâtre populaire viennois, qui à la fois s'inspire des principes esthétiques des Lumières et poursuit la tradition des types comiques (Philipp Hafner)<sup>67</sup>. Le personnage comique ne disparaît pas, mais il est refoulé sur les scènes des faubourgs viennois et surtout « domestiqué », voire « muselé » : les grossièretés et l'improvisation disparaissent, il perd son privilège de pouvoir s'adresser directement au public, ainsi que sa fonction parodique, voire critique (seul subsiste un certain penchant pour la boisson et parfois les conquêtes féminines).

Dans les féeries de Ferdinand Raimund (première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle), caractérisées en particulier par un approfondissement psychologique du personnage comique, l'intime, qui renvoie à l'évolution intérieure du personnage, ses sentiments, sa sagesse de vie, est représenté grâce à une utilisation originale du surnaturel (des allégories, des procédés magiques – comme les métamorphoses – des esprits et fées) et exprimé principalement dans les chants. Elle modifie la nature et la fonction du comique qui, associé au sérieux et au touchant, vise à transmettre des valeurs morales (le contentement de ce qui est imparti à chacun, l'amour du prochain, l'acceptation du destin), conformément à la conception du théâtre populaire à l'époque *Biedermeier*.

Vers le milieu du XIX<sup>e</sup> siècle, les « raisonneurs » de Nestroy retrouvent la position intermédiaire entre la scène et la salle, ainsi que la faculté d'improviser qui étaient les privilèges de Hanswurst et de Bernardon. Ils utilisent leur double position et la supériorité de

---

<sup>67</sup> On a parlé à ce sujet de « drame du juste milieu ». Cf. Hugo Aust, « Volkstheater-Praxis und Textpoetik im 18. Jahrhundert », in : Hugo Aust, Peter Haida, Jürgen Hein, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, éd. par Jürgen Hein, München, C.H. Beck, 1989, p. 50-86.

vue qu'elle leur procure pour délivrer leurs réflexions satiriques et sceptiques sur la société, les hommes et le monde en général. L'expression de l'intime (au sens où l'on parle de « convictions intimes ») est ici « intellectualisée » et c'est la langue parlée – le comique verbal (« Witz »), l'ironie, en particulier dans les monologues – ou chantée (dans les « couplets ») qui lui sert de vecteur. Elle a une fonction critique.