HAL
open science

Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy - un essai

Marc Lacheny

To cite this version:

Marc Lacheny. Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy - un essai. Théâtres du Monde, 2011, Le vrai / le faux au théâtre, 21, pp.143-153. hal-02305675

HAL Id: hal-02305675

https://hal.science/hal-02305675v1

Submitted on 4 Oct 2019

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

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

Le vrai et le faux dans le théâtre de Johann Nestroy : un essai

Les penseurs et les théoriciens des Lumières étaient épris d'oppositions claires et tranchées (le corps et l'esprit, la raison et le sentiment, l'art et la nature, l'intériorité et l'extériorité, le vrai et le faux…), antithèses par lesquelles ils tentèrent de donner une forme parfaitement claire et ordonnée au monde ou, plus exactement, à *notre* représentation du monde.

Par l'aspect à la fois ludique et satirique[1] de son théâtre, Nestroy préfigure la réfutation de ce système d'oppositions par la « modernité » autour de 1900, qui allait mettre massivement l'accent sur l'intrication ou l'interpénétration entre être et paraître, rêve et réalité (comme dans *Le Fou et la Mort – Der Tor und der Tod* –, 1893, drame lyrique de Hugo von Hofmannsthal qui, comme *Tonio Kröger* de Thomas Mann en 1903, thématise les rapports entre l'artiste et le monde, l'art et la vie), mensonge et vérité (comme dans *La Ronde – Reigen* –, 1896, d'Arthur Schnitzler)[2].

Parmi les thèmes de prédilection évoqués par Johann Nestroy dans son théâtre et réunis dans l'anthologie de Jürgen Hein publiée en 1995 chez Reclam sous le titre *« Le monde n'en a plus pour longtemps ». Nestroy pour le plaisir* (*« Die Welt steht auf kein' Fall mehr lang ». Nestroy zum Vergnügen*), on trouve, dans l'ordre, des réflexions sur : l'état du monde, la bonté et la méchanceté humaines, le destin, les hommes et les femmes, le mariage, l'argent, la richesse et la pauvreté, la nourriture, la société, la politique, la poésie, le temps, la mort, la morale et le scepticisme. Il ressort donc de cette liste une place cardinale accordée aux rapports humains et en particulier à la dialectique entre le vrai et le faux, notamment dans le domaine des sentiments et des relations hommes-femmes. Pour poursuivre la réflexion sur le vrai et le faux dans le théâtre nestroyen, je m'interrogerai par la suite sur la fonction qu'y remplit le travestissement, avant de soulever dans un dernier temps la question du « nihilisme » de Nestroy dans ce contexte.

---

[1] A ce sujet, voir notamment Jürgen Hein, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Verlag Gehlen, 1970.

[2] Voir Herbert Herzmann, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135, ici : p. 135.

Comédie de mœurs : jeu des sentiments et satire des rapports humains

Depuis Rousseau, la voix fut considérée au XVIIIe siècle comme l'expression de la conscience subjective et comme l'émanation immédiate des sensations. Cet idéal « naturel » directement issu de la pensée des Lumières ne s'est pas évanoui au XIXe siècle. Chez Nestroy, ce sont surtout les femmes qui emploient le langage du cœur et de l'amour, sur le plan tant de la gestuelle que du discours, comme le personnage – au nom parlant – de Klara dans la pièce *L'Homme insignifiant* (*Der Unbedeutende*, 1846). C'est également dans cette catégorie que rentre un personnage comme celui de la gardeuse d'oies Salomé dans *Le Talisman* (*Der Talisman*, 1840) ou de Catherine (Kathi) dans *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*, 1844). Comme dans les pièces de Ferdinand Raimund (*Le paysan millionnaire – Der Bauer als Millionär –*, *Le Roi des Alpes et le misanthrope – Der Alpenkönig und der Menschenfeind –*), les nobles couples d'amants parlent chez Nestroy, contrairement à toute vraisemblance sociolinguistique, un allemand de théâtre sentimental, à l'instar d'Emilie et d'Adolph dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (*Zu ebener Erde und erster Stock*, 1835).

A l'autre extrémité de la chaîne linguistique, on trouve les « raisonneurs », du type Titus dans *Le Talisman*, qui, plutôt que de se voir entraînés par la langue, en jouent souverainement. Au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble donc bien répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation. De même Nestroy ne perd-il jamais de vue le fait que les personnages qu'il campe dans ses comédies ne ressentent pas à proprement parler de sentiments, mais qu'il les *représente* seulement comme ressentant des sentiments, de sorte que ces émotions font l'objet d'une observation réflexive[3] et d'une esthétisation, autrement dit d'une mise en forme linguistique, rhétorique, théâtrale (comme Lessing avait su le faire dès 1755 dans *Miss Sara Sampson*).

J'aimerais donner ici quelques exemples particulièrement frappants du lien récurrent chez Nestroy entre langage du sentiment et sa manipulation, le plus souvent consciente et calculée, mais parfois aussi inconsciente, le personnage concerné se bernant alors également lui-même. Cette altération globale des rapports humains (« J'ai eu un jour un ami, et depuis, je

[3] Voir Walter Pape, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40, ici : p. 33.

ne crains plus du tout mes ennemis[4] ! » ; « Des amis ? Ma petite, je suis tombé à l'eau et si je comptais sur mes amis, je me retrouverais dans le pétrin[5] ! ») apparaît chez Nestroy surtout à deux niveaux : dans la sphère amoureuse d'une part et dans la sphère familiale d'autre part.

Dans *Le Talisman*, le personnage de Titus utilise sa maîtrise linguistique, qui s'étend du dialecte jusqu'à la langue littéraire, non seulement pour tenter de séduire son parterre d'admiratrices (sur le modèle : « Une femme tient son nom, prononcé avec tendresse, pour le plus beau des discours[6] »), mais surtout pour mieux le berner et le manipuler, dans la mesure où il est à même d'adapter son discours tant au niveau social qu'aux attentes de chacune de ses interlocutrices : auprès de la jardinière Flora, il a par exemple recours à une métaphorique végétale, tandis qu'il évolue avec la docte Madame de Castelcyprès dans les hautes sphères du langage. En aparté, Titus constate justement : « Titus, te voilà face à un écrivain. Le langage de tous les jours ne suffit plus. Chaque mot doit se mettre sur son trente-et-un[7]. » Ce qui frappe dans le cas de Titus, c'est que son discours repose certes uniquement sur l'apparence, mais que sa manipulation linguistique fonctionne dans cette société précisément parce que cette dernière aspire à être bernée. Dans la scène citée ci-dessus, Titus veut, au sens figuré, revêtir les « habits solennels du langage » et reçoit, pour la troisième fois déjà, un habit réel, à savoir le costume du mari défunt de Madame de Castelcyprès. En l'occurrence, chez un raisonneur-manipulateur comme Titus, langage (de la tromperie) et habits font le moine. J'y reviendrai.

Plus on avance dans la production dramatique de Nestroy, plus la question du « qui parle vrai ou qui parle faux ? » passe au second plan pour se transformer en : qui parle plus habilement que l'autre et apparaît, par conséquent, en mesure d'imposer sa suprématie linguistique à autrui ?

Dans le théâtre de Nestroy, il y a d'un côté les personnages qui savent jouer et ruser avec la langue (les raisonneurs, le plus souvent les rôles interprétés par Nestroy lui-même), apparaissant ainsi en mesure de proposer une réflexion à la fois sur la vérité des sentiments et

---

[4] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 30 (*Mein Freund = Mon ami*, 1851, I, 13, éd. par Hugo Aust), 2001, p. 39 : « Ich hab' einmal einen Freund g'habt, und seitdem hab' ich gar keinen Abscheu mehr vor die Feind' ! » (Notre traduction)

[5] Johann Nestroy, *L'Homme déchiré*, trad. de Jean-Louis Besson et Heinz Schwarzinger, PUR, Rouen, 1985, p. 41 = *Der Zerrissene*, II, 2, Stuttgart, Reclam, 2002, p. 39 : « Freunde? Kind, ins Wasser g'fall'n bin ich eh schon, soll ich jetzt abbrennen auch noch wie jeder, der im Unglück auf Freunde baut? » (De la Huppe à Catherine)

[6] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 49 : « Eine Frau hält ihren Namen zärtlich ausgesprochen für die schönste Rede » (notre traduction).

[7] Johann Nestroy, *Le Talisman*, adaptation de Stéphane Verrue d'après une traduction de Catherine Creux, Lille, Editions la Fontaine, 2002, p. 44 = Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/I (*Der Talisman*, II, 17, éd. par Jürgen Hein et Peter Haida), 1993, p. 49 : « Ich steh' jetzt einer Schriftstellerinn gegenüber, da thun's die Alletagsworte nicht, da heißt's, jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n ».

sur leur observation comique (les « paroxysmes du désespoir » – *Desperations-Paroxismen* – et le « languissement tranquille du sarcasme » – *ruhige Sarkasmus-Languissance* – qui leur succède, exprimés par Schnoferl dans *La jeune fille des faubourgs* (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841), sont l'apanage de ces personnages nestroyens qui sont conscients de leurs sentiments et provoquent le comique en jetant sur eux un regard perçant[8]), et de l'autre les personnages qui en sont les victimes souvent ridicules (les rôles de patauds et de balourds, que Nestroy écrivait pour son inséparable camarade de scène Wenzel Scholz), c'est-à-dire une galerie de personnages n'ayant pas conscience de leur aspect comique et, le plus souvent, n'étant à même de réfléchir ni sur leurs sentiments ni sur la langue à laquelle ils ont recours pour le faire. En variant le titre de la pièce *Au rez-de-chaussée et au premier étage*, on pourrait dire que les manipulateurs de la langue habitent chez Nestroy au premier étage, tandis que les personnages manipulés par elle restent cantonnés au rez-de-chaussée de la maison du langage. Cela n'empêche, bien sûr, pas non plus le dramaturge d'épingler ou de tourner en dérision la cuistrerie de ses « maîtres du langage » (comme celle de Titus et de Madame de Castelcyprès dans la scène II, 17 du *Talisman* ou celle de de la Huppe dans la scène I, 9 de *L'Homme déchiré* à l'égard de Madame Levoile), tout comme la pédanterie d'un personnage comme Muffl dans *Relations antérieures* (*Frühere Verhältnisse*, 1862, 5e scène), dont le rang social et le niveau d'instruction sont en complet décalage avec ses aspirations aux hauteurs en matière linguistique.

Dans *Le Talisman*, le discours amoureux est utilisé par Titus non pas comme une fin en soi, mais dans un but d'enrichissement et d'ascension sociale. De manière plus générale d'ailleurs, la corrélation entre les prétendus sentiments et la cupidité est un phénomène récurrent dans l'œuvre de Nestroy : « L'amour est un rêve, le mariage un marché[9] » ; « Vous êtes un ami des Hommes, je suis un Homme, par conséquent vous êtes aussi mon ami, et un ami peut venir en aide à un autre avec de l'argent, et pour que vous voyiez que mon amitié est désintéressée, je prends l'argent sans prélever d'intérêts[10]. » Ce que Nestroy épingle ici, au-delà du jeu de mots sur la polysémie du terme « intérêt », c'est la confusion entre amour et profit, la mercantilisation des rapports humains. Les sentiments apparaissent sous sa plume le

[8] Voir Walter Pape (note 3), p. 35.
[9] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft » (notre traduction).
[10] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 3 (*Der confuse Zauberer = Le magicien confus*, 1832, III, 7, éd. par Sigurd Paul Scheichl), 2004, p. 133 : « Sie sind Menschenfreund, ich bin Mensch, folglich sind Sie auch mein Freund, und ein Freund kann schon dem andern mit Geld aushelfen, und daß Sie sehen, daß meine Freundschaft uninteressiert ist, nehm' ich das Geld ohne Interessen. » (Notre traduction)

plus souvent faussés, faisant l'objet d'une constante manipulation par les beaux parleurs et les séducteurs dont l'emblème absolu demeure Titus dans *Le Talisman*.

De la même façon, dans plusieurs de ses pièces, Nestroy fait littéralement voler en éclats le domaine considéré comme le noyau des sentiments vrais, voire comme le garant de l'ordre social à l'époque *Biedermeier* : la famille[11]. Ainsi dans *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*, 1834) le dramaturge campe-t-il en Knieriem, à la place d'un père aimant, un personnage qui, sous l'emprise de l'alcool, répudie son fils et rosse sa femme. A la sphère privée de la famille, Knieriem préfère de loin les lieux publics et les auberges, dans lesquels il peut donner libre cours à son goût irrépressible pour la dive bouteille. Après avoir eu une fille, Zwirn délaisse, lui, sa femme pour mieux assouvir son attirance pour la gent féminine (voir notamment I, 17). Par ce lien étroit établi entre famille, mariage, infidélité conjugale, alcool, violence et menace de mort, Nestroy prépare le terrain à un auteur comme Ludwig Anzengruber (*Le quatrième commandement = Das vierte Gebot*, 1877) et au théâtre naturaliste d'un Gerhart Hauptmann (*Avant le lever du soleil = Vor Sonnenaufgang*, 1889), tout en rappelant par son théâtre le fameux aphorisme de Baudelaire dans *De l'essence du rire* : « Le rire est satanique, il est donc profondément humain. » L'exemple le plus frappant de cette mise en cause radicale de l'idéologie familiale bourgeoise du *Biedermeier*, relayée par sa littérature, demeure toutefois la pièce *Un appartement à louer* (*Eine Wohnung ist zu vermiethen*) de 1837 : peu importent au personnage de Gundlhuber les problèmes du foyer, et lorsque sa fille Amalie décide de se marier, lui préfère aller s'offrir une botte d'asperges (I, 8). La seule chose que Gundlhuber tente de préserver, ce n'est pas le bon fonctionnement de la vie familiale, mais seulement *l'apparence* de son bon fonctionnement, donc tout au plus la « façade familiale », qui s'avère donc aussi être une « façade linguistique[12] ». Le père de famille, modèle auto-déclaré de moralité, ne tarde pas à voir son beau discours contredit par son attirance pour Madame Chaly, cocotte « douée de charmes » (*Reizbegabte*) dont il s'éprend corps et âme. On voit bien qu'ici, la façade familiale ne parvient pas à prémunir le personnage de Gundlhuber du « démon » de l'*éros*. Cette famille, l'une des rares familles entières du théâtre de Nestroy, représente au fond une caricature satirique de l'institution familiale. Ce processus de dissociation entre famille, mariage et littérature se poursuivra ensuite dans la littérature autrichienne avec des auteurs comme Karl Kraus, Ödön von Horváth (notamment dans ses

[11] A ce sujet, voir en particulier les chapitres « Familienfassaden » et « Die lieben Anverwandten » de Wendelin Schmidt-Dengler dans son ouvrage *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001, p. 99-118.
[12] *Ibid.*, ici : p. 111 *sq.* : « Familienfassade » et « Sprachfassade » (notre traduction).

Légendes de la Forêt viennoise – Geschichten aus dem Wiener Wald –, 1931) ou encore Heimito von Doderer, qui écrivit en 1921 : « Quiconque fonde une famille y perd la vie[13]. »

Chez Nestroy, le « bon » père de famille est donc présenté en parfait décalage avec le rôle qu'il est censé jouer dans la vie comme sur scène. L'idéal de la famille et l'institution du mariage comme modèles d'harmonie, vecteurs de l'ordre social ou valeurs en soi typiques de l'époque *Biedermeier*, se voient fondamentalement mis en cause par le théâtre satirique de Nestroy. Il faudrait ajouter, pour être complet, que le dramaturge thématise également à plusieurs reprises l'éclatement des rapports père-fille, placés le souvent eux aussi sous le signe de l'argent : dans *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851) comme dans *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*, 1836), la fille est ainsi réduite au rang de marchandise[14].

La mise en question des rapports humains ne se limite donc pas, chez Nestroy, à la seule sphère amoureuse, mais affecte également la sphère familiale et, plus généralement, le genre humain dans son ensemble, dans la mesure où le « personnel » de Nestroy se compose de toutes les catégories sociales, aussi bien de petits bourgeois, d'artisans, d'épiciers et de serveurs que de grands bourgeois (capitalistes, rentiers…) : la satire de Nestroy n'épargne personne et s'en prend aux travers et aux faiblesses humains en général, notamment à la cupidité, à la ténacité des préjugés (*Le Talisman*), à l'arrogance des puissants ou encore à l'injustice sociale, comme dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (1835), pièce dans laquelle la séparation en deux parties de l'espace scénique (le riche spéculateur Goldfuchs, « millionnaire né », habite en haut, la famille du pauvre fripier Schlucker en bas) permet de fustiger la bipartition sociale entre richesse et pauvreté : les riches festoient au premier étage, tandis que les pauvres croupissent au rez-de-chaussée. Le découpage bidimensionnel de l'espace est en l'occurrence mis au service d'une critique radicale de la société représentée. Dans un tel contexte, l'accès à la vérité comme objet de connaissance n'est pas non plus l'apanage de la science : « Car les plus grands des savants n'ont jamais eu plus qu'une vague idée de la vérité[15] ».

---

[13] Heimito von Doderer, *Tagebücher 1920-1939*, éd. par Martin Loew-Cadonna, Wendelin Schmidt-Dengler et Gerald Sommer, vol. 1, Munich, 1996, p. 54: « Wer sich in Familie begibt, kommt darin um. » (Notre traduction).

[14] Voir Ulrike Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater–Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 153-164.

[15] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 17/II (*Das Mädl aus der Vorstadt = La jeune fille des faubourgs*, I, 11, éd. par W. E. Yates), 1998, p. 27 : « Denn die größten Gelehrten haben von der Wahrheit nie mehr als eine Ahnung gehabt » (notre traduction).

Ce « théâtre des sentiments faux[16] », au sein duquel Nestroy se sert des ressorts habituels de la comédie occidentale (comme le lien entre l'amour et l'argent), repose sur un regard anthropologique implacable et désabusé : « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé[17]. » ; « Les hommes, il faut les haïr avant de les connaître, et les mépriser une fois qu'on les connaît[18]. » Dans un aphorisme, Nestroy va même jusqu'à faire de la tromperie l'une des caractéristiques majeures, pour ne pas dire la caractéristique, de la vie en société : « La tromperie est la chaîne, fine mais solide, qui traverse tous les membres de la société ; tromper ou être trompé : tel est le choix (et quiconque croit qu'il existe une troisième voie se trompe lui-même)[19] ».

Masques et travestissement

Depuis Cicéron et Quintilien, la rhétorique ne se compose toutefois pas seulement des questions relevant de l'*inventio*, de la *dispositio*, de l'*elocutio*, de la *memoria* et de la *pronuntiatio* (ou *actio*), mais également des moyens d'expression visuels de l'orateur : l'habillement, la mimique et la gestuelle[20]. Il s'agit donc de s'interroger aussi, dans la perspective d'une réflexion sur le vrai et le faux dans le théâtre de Nestroy, sur les liens qui unissent ces différentes formes de déguisement ou de travestissement scénique. En d'autres termes, le déguisement verbal, qui prend chez Nestroy le plus souvent la forme de la manipulation linguistique, fonctionne-t-il comme un complément du déguisement vestimentaire ou entre-t-il en conflit avec lui ? Quelle peut être la nature des liens unissant les modes de travestissement visuels et linguistiques ?

Les représentations de la mimique et de la gestuelle, ainsi que de leurs rapports à la langue et à la voix s'inscrivent, au XVIIIe et au XIXe siècles, dans une évolution qui renoue d'une part avec les préceptes de la rhétorique antique et d'autre part avec l'« art du

---

[16] Herbert Herzmann, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50, ici : p. 46 : « Theater der falschen Gefühle » (notre traduction).

[17] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler = Les deux somnambules*, I, 16, éd. par Jürgen Hein), 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. » (Notre traduction)

[18] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 85 : « Die Menschen muß man hassen ehe man sie kennt; verachten, wenn man sie kennt » (notre traduction).

[19] Johann Nestroy, *ibid.*, p. 31 : « Täuschung ist die feine, aber starke Kette, die durch alle Glieder der Gesellschaft sich zieht; betrügen oder betrogen werden das ist die Wahl, (und wer glaubt es giebt ein Drittes der betrügt sich selbst) » (notre traduction).

[20] Voir sur ce point l'article brillant de Walter Pape, « "Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n" : Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien », *Nestroyana* n° 25 (2005), Heft 1-2, p. 16-30.

travestissement » (*Verstellungskunst*) au XVIIe siècle. Depuis Cicéron, gestuelle et langage du corps sont compris comme l'expression de l'âme : « Omnis enim motus animi suum quendam a natura habet vultum et sonum et gestum » (*De oratore III*, 216). Cette relation étroite, en quelque sorte « psychophysique », entre langage du corps et art du travestissement domine non seulement la pensée anthropologique du XVIIIe siècle depuis Christian Wolff, mais encore la discussion théorique sur le théâtre dans l'espace germanophone : ce furent avant tout Lessing (*Miss Sara Sampson*, *Minna von Barnhelm*) et le jeune Schiller qui mirent l'accent dans le domaine théâtral sur l'importance du langage du corps comme complément décisif du langage articulé. Ajoutons à cela que le déguisement et le travestissement, et plus généralement toutes les formes de simulation et de tromperie, constituent depuis l'Antiquité un ressort inépuisable de la comédie, si l'on songe par exemple à la fonction centrale attribuée au travestissement et aux masques dans la tradition des jeux de carnaval, de la *commedia dell'arte* ou du théâtre populaire viennois depuis Hanswurst, tradition plurielle dans laquelle le théâtre de Nestroy s'inscrit aussi pleinement.

Comme le langage, le travestissement est utilisé par les personnages de Nestroy souvent comme un outil de tromperie sociale, et parfois même comme un moyen de changer d'identité. Le « caméléon » Titus, dans *Le Talisman*, apparaît comme le symbole de la capacité de transformation et de l'art du travestissement propres aux personnages principaux des comédies nestroyennes. Le personnage paraît aussi habile dans l'art du travestissement – en s'affublant notamment d'une perruque noire puis blonde, l'ancien marginal, voire exclu de la société qu'était Titus avec ses cheveux roux parvient à gravir les marches de l'échelle sociale – que dans l'art du dialogue. Il semble donc une fois de plus que les personnages représentés par Nestroy ne correspondent pas à ce qu'ils prétendent être ou à ce qu'ils montrent d'eux, et qu'il existe systématiquement chez eux un décalage entre l'être et le paraître, fossé symbolisé entre autres clairement par le recours au travestissement.

Dans *Judith et Holopherne* (*Judith und Holofernes*, 1849), travestissement de la pièce *Judith* (1840) de Friedrich Hebbel, Nestroy utilise d'ailleurs ce jeu entre vrai et faux, entre être et paraître, comme point de départ d'une réflexion plus générale sur l'identité. Dans la forme littéraire choisie ici à dessein par Nestroy, celle du « travestissement » (*Travestie*[21]), l'héroïne, Judith, est remplacée par son frère cadet Joab, sorte de travestissement incarné qui

[21] Voir les pages que je consacre à ce sujet dans *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, PSN, 2008, p. 129-140.

se déguise en femme et parvient, par ce subterfuge, à tromper puis à vaincre l'assiégeant[22]. Ici, travestissement du personnage de Judith et travestissement satirique de la pièce de Hebbel (Nestroy faisant glisser le propos de Hebbel du sublime vers le ridicule) forment une unité indissociable : dans le cas de Joab, le basculement vers la sphère triviale, caractéristique du genre du travestissement, se fait par le biais du remplacement de la dimension sexuelle et de la réflexion morale et religieuse, centrales chez Hebbel dans le personnage de Judith, par le grotesque et le burlesque, comme dans la scène 24 de la pièce où Joab, déguisé en Judith, se voit réclamer de la part d'Holopherne un « premier bécot » (*Judith, gib mir das erste Bussi !*). Le recours au domaine comique du travestissement, de l'illusion et du grotesque fait ici partie intégrante d'un mouvement de désacralisation par lequel Nestroy fait de la tragédie classique de Hebbel un modèle de travestissement comique, rétablissant au passage le paradigme de la farce et les vertus du rire face au sérieux du classicisme de Hebbel et aux hautes exigences – esthétiques et éthiques – que ce dernier plaçait dans le drame. Au-delà du simple jeu à plusieurs niveaux sur les identités (chez Nestroy, un comédien joue un rôle d'homme – Joab – qui joue lui-même un rôle de femme – Judith –), Nestroy suggère en filigrane que ce n'est qu'en se cachant derrière ses masques (théâtraux) que l'homme est en mesure à la fois de se montrer et de se réaliser sur la scène du « grand théâtre du monde ».

A l'origine, « persona » signifiait « masque, rôle ». Les comédies de Nestroy nous donnent précisément à voir le jeu du travestissement social, tout en interrogeant les liens entre langage et travestissement. Tant sur le plan de la langue, voire de la forme dramatique utilisée (travestissement symbolique) que sur celui du travestissement proprement dit, Nestroy met en œuvre un certain nombre de procédés particulièrement efficaces de dévoilement comique et satirique de ses personnages, ainsi que des travers humains en général.

On peut se demander, pour conclure cet essai, si son théâtre doit dès lors être interprété sous un jour exclusivement négatif, celui du cynisme, du nihilisme, de la pure négation du vrai, ou bien si une autre lecture, moins sombre, de ce théâtre demeure possible, voire souhaitable.

Un théâtre nihiliste ?

[22] Voir à ce sujet Carola Hilmes, « "Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung" », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 3-4, p. 131-143, ici : p. 132.

Force est de constater que Nestroy brosse, dans son œuvre, un portrait sans concession des rapports humains, frappés du sceau de la mesquinerie et du mensonge, un univers dans lequel cynisme et scepticisme le disputent au pessimisme, voire à la négation pure et simple de toute forme de vérité : « Rien n'est la vérité parce qu'absolument rien n'est vrai. *Nihilisme*[23] ».

Cette tentation du nihilisme, qui ressort de nombreuses pièces de Nestroy, n'est toutefois jamais vaine et gratuite. Elle ne saurait pour cette raison être élevée au rang d'une vision du monde, comme ont pu le faire un peu trop rapidement certains interprètes de Nestroy[24]. Ce que le dramaturge vise en premier lieu, c'est à démasquer par un éclairage satirique le mensonge et l'hypocrisie, geste pouvant être interprété comme moral en ce sens qu'il débusque la bassesse, le mensonge et la tromperie : « […] Tourner en dérision le mal et la méchanceté : telle est l'unique efficacité morale du comique. C'est pourquoi, je crois, on devrait la limiter le moins possible[25]. » Cette traque de la mesquinerie et des faiblesses humaines a d'ailleurs été longtemps comprise de façon souvent négative par les contemporains du dramaturge, d'où l'accusation récurrente émise à son encontre – au sein de la critique notamment – de ne montrer à son public que la noirceur des rapports humains : très tôt, il fut ainsi décrit par nombre de ses détracteurs comme un dramaturge « diabolique », voire comme le fossoyeur de « l'ancien » théâtre populaire viennois avide de réconciliation à la Ferdinand Raimund.

Comment comprendre ce rejet massif par la critique et l'histoire littéraire du théâtre nestroyen au XIXe siècle ? Par sa fustigation radicale des travers humains (mensonge, cupidité, bassesse, mesquinerie…), Nestroy s'opposait clairement au « goût bourgeois », du modèle classique et de l'idéalisme moral et esthétique allemands (Gutzkow, Hebbel, Vischer…), ainsi que de ses variantes au XIXe siècle. Le germaniste allemand Richard M. Meyer, que le satiriste viennois Karl Kraus éleva en 1911 au rang de roi des « crétins » (*Trottel*) produits par l'Université[26], écrivait encore à propos de Nestroy au début du XXe

---

[23] Johann Nestroy, Reserve *und andere Notizen*, *op. cit.*, p. 85 : « Nichts ist das Wahre weil gar nichts wahr is. *Nihilismus* » (notre traduction).

[24] A ce sujet, voir en particulier Walter Höllerer, *Zwischen Klassik und Moderne. Lachen und Weinen in der Dichtung einer Übergangszeit*, Stuttgart, 1958 ; Rio Preisner, *Johann Nepomuk Nestroy. Der Schöpfer der tragischen Posse*, Munich, 1968 ; Wolfgang Preisendanz, « Nestroys komisches Theater », in : *Das deutsche Lustspiel II*, éd. par Hans Steffen, Göttingen, 1969, p. 7-24 ; Bruno Hannemann, *Johann Nestroy. Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn, 1977.

[25] Johann Nestroy, *Eingabe*, in : *Sämtliche Werke*, éd. par Fritz Brukner et Otto Rommel, Vienne, 1924-1930, XV, p. 375 : « […] Das Lächerlichmachen des Bösen und Schlechten ist die einzige moralische Wirksamkeit der Komik, ich glaube, man sollte sie darum am wenigsten beschränken. » (Notre traduction)

[26] Voir Karl Kraus, « Die neue Art des Schimpfens », in : *Die Fackel* 339-340 (décembre 1911), p. 51-56, ici : p. 56 : « Trottel » (notre traduction).

siècle : « C'est avec un flair diabolique qu'il dégotait partout la bassesse, l'animalité et la vulgarité. […] Il tient, au fond, toute poésie et tout idéalisme vraiment pour des boniments et ne croit qu'aux plaisirs les plus corporels[27]. » Dans sa très contestable – et très contestée ! – *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Josef Nadler met lui aussi l'accent sur le côté « démoniaque » de Nestroy : « Nestroy était un démon de la raison destructrice, besogneuse et méphistophélique[28]. » Rappelons que la critique viennoise fut tout aussi encline à diaboliser le théâtre de Nestroy que les représentants allemands de l'idéalisme « éclairé » de passage à Vienne sous le *Vormärz*...

La cause profonde de ces jugements sévères sur la valeur à la fois esthétique et éthique du théâtre de Nestroy tient sans aucun doute au fait qu'il ne s'agissait plus pour le dramaturge, contrairement à son « prédécesseur » Raimund, de proposer un modèle d'amendement des faiblesses humaines, mais bien de représenter un univers de jeu comique aux accents puissamment satiriques et de tendre à la société – sous la forme de la comédie grinçante – un miroir satirique impitoyable, « post-aristophanesque ».

Conclusion

Dans son théâtre à la fois ludique et satirique, léger et profond, Nestroy campe des personnages qui, plutôt que de dire le vrai et/ou le faux, *jouent* à dire le vrai et le faux. En d'autres termes, les sentiments énoncés – l'amour notamment – ne sont la plupart du temps que simulacre, autrement dit que des sentiments joués. La notion centrale de jeu fait ici apparaître les limites et la caducité, face au théâtre de Nestroy, de toute tentative d'opposition figée ou dogmatique entre vrai et faux. Ce qui demeure par-delà ces deux catégories, c'est d'une part la mise en question satirique, par le dramaturge, des rapports humains, mais aussi et sans doute même surtout de la *vérité* et des pouvoirs de la seule raison, pour mieux rappeler par contraste l'importance de l'imbrication au théâtre entre plaisir, jeux de rôles, travestissement, mensonge, langage verbal et langage corporel.

Après avoir le plus souvent montré dans son théâtre sociocritique le règne de la tromperie généralisée, le « comicus austriacissimus » Nestroy fournit à la question des

---

[27] Richard M. Meyer, *Die deutsche Literatur des neunzehnten Jahrhunderts*, Berlin, Bondi, 1912 : « Mit diabolischem Spürsinn gabelte er überall das Niedrige, das Animalische, das Ordinäre auf. […] Er hält im Grunde alle Poesie und allen Idealismus wirklich für Schwindel und glaubt nur an die körperlichen Genüsse. » (Notre traduction)

[28] Josef Nadler, *Literaturgeschichte der deutschen Stämme und Landschaften*, Regensburg, Habbel, 1932 : « Nestroy war ein Dämon der zersetzenden, grübelnden, mephistophelischen Vernunft. » (Notre traduction)

rapports entre vrai et faux une ultime réponse, au fond parfaitement cohérente avec ses réflexions antérieures, dans *Kampl* en 1852 : « Le mensonge est une invention des et pour les vivants ; c'est dans la mort que doit être la vérité, ne serait-ce que parce qu'elle est l'antithèse de la vie[29]. »

Marc LACHENY

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Orientation bibliographique

Hein, Jürgen, *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*, Bad Homburg, Berlin, Zürich, Verlag Gehlen, 1970.

–, *Johann Nestroy*, Stuttgart, Metzler, 1990.

Herzmann, Herbert, « Johann Nestroy als kritischer Realist », *Nestroyana* n° 28 (2008), Heft 3-4, p. 126-135.

–, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50.

Hilmes, Carola, « "Herr Nestroy als Judith war eine pikante Erscheinung" », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 3-4, p. 131-143.

Lacheny, Marc, *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses Sorbonne Nouvelle, 2008.

–, « Formes et fonctions du rire dans le théâtre populaire viennois de Hanswurst à Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862) », *Théâtres du monde* n° 20 (2010), p. 263-280.

Pape, Walter, « "Da heißt's jeder Red' a Fey'rtagsgwand'l anzieh'n" : Sprache und Gebärde, Verstellung und Verkleidung in Nestroys Komödien », *Nestroyana* n° 25 (2005), Heft 1-2, p. 16-30.

–, « Desperations-Paroxismen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40.

Schmidt-Dengler, Wendelin, *Nestroy. Die Launen des Glückes*, Vienne, Zsolnay, 2001.

[29] Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 31 (*Kampl*, I, 10, éd. par Hugo Aust), 1992, p. 15 : « Das Lügen is eine Erfindung von und für Lebendige; im Tode muß Wahrheit sein, schon deßtwegen, weil er der Gegensatz vom Leben is. » (Notre traduction)

Stieg, Gerald, « Johann Nestroy. Le philosophe sur le théâtre », *Documents* n° 46 (1991), p. 114-119.

– et Valentin, Jean-Marie (éds), *Johann Nepomuk Nestroy 1801-1862. Vision du monde et écriture dramatique*, Asnières, PIA, 1991.

Tanzer, Ulrike, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater–Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift* Nestroyana, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 153-164.

Yates, W. Edgar, *Nestroy and the Critics*, Columbia, SC, Camden House, 1994.