



HAL
open science

Mensonge et hypocrisie dans les "Légendes de la forêt viennoise" (1931) d'Ödön von Horváth

Marc Lacheney

► **To cite this version:**

Marc Lacheney. Mensonge et hypocrisie dans les "Légendes de la forêt viennoise" (1931) d'Ödön von Horváth. *Théâtres du Monde*, 2011, Le vrai / le faux au théâtre, 21, pp.169-183. hal-02305678

HAL Id: hal-02305678

<https://hal.science/hal-02305678>

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.

Mensonge et hypocrisie dans les *Légendes de la forêt viennoise* (1931) d'Ödön von Horváth

L'intérêt des *Légendes de la forêt viennoise* (*Geschichten aus dem Wiener Wald*, 1931), l'une des « pièces populaires » (*Volksstücke*) majeures d'Ödön von Horváth (1901-1938), auteur de langue allemande au passeport hongrois, d'origine à la fois magyare, croate, allemande et tchèque dont l'œuvre ne fut redécouverte que dans les années 1960 mais est désormais régulièrement jouée sur les scènes germanophones et internationales, tient à plusieurs facteurs – littéraires, socioculturels, historiques notamment : traversant les turpitudes de la République de Weimar, Horváth posa un regard acéré sur la montée du nazisme et connut, comme nombre de ses contemporains, la douleur de l'exil. La chute d'une branche d'arbre un jour d'orage vint mettre un terme soudain à une vie brève (de 37 ans à peine) en lui fracassant le crâne le 1^{er} juin 1938 sur les Champs Élysées à Paris, alors qu'il s'apprêtait à poursuivre son exil aux États-Unis.

Préambule : valse viennoises, valse macabres ?

Le cadre retenu par Horváth dans ses *Légendes de la forêt viennoise* est à première vue parfaitement idyllique : dans le titre même de sa pièce, l'auteur fait ainsi allusion à la valse, symbole de gaieté et d'insouciance, de Johann Strauss *Légendes de la forêt viennoise* (un thème repris entre autres dans les didascalies de la première scène) ; l'arrière-plan général de la pièce est celui de l'opérette viennoise, donc un univers synonyme d'enjouement, de bonne humeur et de légèreté ; l'action se joue d'une part dans un cadre de verdure, la région de la Wachau au bord du « beau Danube bleu », et d'autre part dans une « rue tranquille », apparemment banale et inoffensive, du huitième arrondissement de Vienne. En somme, tout concourt *a priori* à planter un décor empreint de beauté, d'enchantement, d'harmonie, d'hédonisme et de rêve, bref un décor de carte postale censé représenter Vienne, la « bonhomie viennoise » (*Wiener Gemütlichkeit*), le « cœur doré des Viennois » (*das goldene Wiener Herz*) et l'« ambiance guinguette » (*Heurigenstimmung*) qui les accompagne.

Or dès le début, Horváth montre, par la multiplicité suspecte des références à la musique viennoise, que ces traits traditionnellement prêtés à Vienne et aux Viennois relèvent bien plus du carton-pâte et du cliché que de la réalité¹. L'aura de félicité suggérée dans les premières indications scéniques de la pièce (I, 1) est immédiatement perturbée par le dialogue entre Alfred, sa mère et sa grand-mère, sur lequel règne une atmosphère inquiétante, tant sur le plan des objets signifiants (présence d'un couteau bien aiguisé) que sur celui du discours (suspicion et menaces réciproques). Dès le départ, les valse de Strauss entrent, ce faisant, en collision avec les comportements triviaux ou violents des personnages horváthiens.

D'emblée, l'auteur rompt délibérément avec l'« horizon d'attente » (H. R. Jauss) du public viennois suscité par le titre même de la pièce, qui reprend littéralement celui d'une valse de Strauss, pour établir un contraste frappant entre un décor *apparemment* enchanteur et les événements qui s'y préparent ou s'y produisent, lesquels suscitent d'abord l'angoisse, puis l'effroi du spectateur face à cette atmosphère qui relève davantage de la danse macabre que de la valse viennoise. Le divertissement traditionnellement inhérent à l'introduction de la musique dans le genre de la « pièce populaire » (*Volksstück*) fait ici l'objet d'un renversement satirique particulièrement efficace, comme dans la scène III, 1 où Horváth retourne contre eux-mêmes les ingrédients habituels de la « chanson viennoise » (*Wienerlied*), dans laquelle Vienne s'auto-définit comme une sorte de paradis terrestre et comme le lieu par excellence du plaisir vital – qu'il prenne la forme sensuelle des « filles » (*Mädels*, voire *Madeln* sous sa forme dialectale), apollinienne de la musique ou encore dionysiaque du vin comme incarnations d'un *spiritus loci* viennois². Sous la plume de Horváth, ce narcissisme collectif viennois placé sous le signe du plaisir des sens est systématiquement renversé, en dehors de la surabondance des allusions à la prétendue gaieté régnant sur les scènes de fête, par la proximité suggérée entre pulsions de vie et pulsions de mort :

LE GENTLEMAN. Vive Vienne ! Vive le pays ! Vive les belles Viennoises ! Vive l'amour de la patrie et vive nous... Vivat, vivat, vivat !

Beuverie générale.

¹ De la même façon que Horváth, le satiriste viennois Karl Kraus (1874-1936) fustige de façon répétée dans sa revue *Le Flambeau* (*Die Fackel*) l'opérette viennoise autour de 1900 dont l'un des modèles est *La Veuve joyeuse* (1905) de Franz Lehár, à laquelle il oppose pour sa part le paradigme de l'opérette satirique parisienne à la Offenbach. Dans sa pièce *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*), Kraus montre par exemple les pires émanations de l'« arrière-pays » ainsi que l'Empereur lui-même assistant à des opérettes de Lehár et fredonnant ses mélodies...

² Voir à ce sujet *Wienerlieder. Von Raimund bis Georg Kreisler*, éd. par Jürgen Hein, Stuttgart, Reclam, 2002, ainsi que l'article de Gerald Stieg « Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger », *Nestroyana* n° 24 (2004), Heft 3-4, p. 134-142, ici : p. 141.

ROIMAGE, à *Valérie*. Vive les belles Viennoises, ma reine... C'est toi que j'aurais dû épouser, ça aurait été autre chose, notre enfant à nous deux –

VALERIE. Ne parle pas tout le temps d'Irène ! J'ai jamais pu la sentir !

LE GENTLEMAN. Qui est Irène ?

ROIMAGE. Irène était ma femme.

LE GENTLEMAN. Scuse me !

ROIMAGE. Je vous en prie... Et pourquoi je ne dirais pas du mal d'Irène ? Parce qu'elle est morte ? Elle a gâché toute ma vie³ ! (III, 1)

Le culte du vin, récurrent dans la forme du *Wienerlied*, se transforme chez Horváth en beuverie, le plaisir des sens en appétit sexuel, la fierté d'être Viennois en un chauvinisme pour le moins douteux. Peut-être davantage encore que dans ses autres pièces, l'auteur a poussé ici à l'extrême un procédé qu'Ingrid Haag a qualifié à juste titre de « dramaturgie de la façade⁴ ». Après avoir rappelé dans les grandes lignes le « projet » théâtral de Horváth tel qu'il ressort de ses rares réflexions théoriques sur sa conception de l'art dramatique, je tâcherai de montrer à quel point mensonge et hypocrisie dominent les rapports intersubjectifs, en particulier les relations hommes-femmes. Au-delà des « types » représentés dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth brosse un tableau d'époque sans concession dans lequel mensonge et double discours apparaissent comme un véritable mode de vie que l'on peut interpréter comme la mise en scène d'une société préfasciste.

Réinventer la « pièce populaire »

³ Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise* (= Théâtre complet, tome 3), trad. de Sylvie Muller en collaboration avec Henri Christophe, Paris, L'Arche, 1995, p. 69 sq. = *Geschichten aus dem Wiener Wald* (Gesammelte Werke 4), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 175 sq. :

« DER MISTER Wien soll leben! Die Heimat! Und die schönen Wiener Frauen! Und der Heimatgedanke! Und wir Wiener sollen leben – alle, alle!

ALLE Hoch! Hoch! Hoch!

Allgemeines Saufen.

ZAUBERKÖNIG zu *Valerie*: Und die schönen Wiener Frauen, du stattliche Person – dich hätt ich heiraten sollen, mit dir hätt ich ein ganz anderes Kind gekriegt –

VALERIE Red nicht immer von Irene! Ich hab sie nie ausstehen können!

DER MISTER Wer ist Irene?

ZAUBERKÖNIG Irene war meine Frau.

DER MISTER Oh, Pardon!

ZAUBERKÖNIG Oh, bitte – und warum soll ich denn nicht auf die Iren schimpfen? Bloß weil sie schon tot ist? Mir hat sie das ganze Leben verpatzt! »

⁴ Ingrid Haag, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.

Dans la tradition viennoise, la « pièce populaire » (*Volksstück*), genre auquel Horváth a recours ici, possède essentiellement une double fonction : divertissante d'une part (satisfaisant en cela les attentes d'un public local avide de bons sentiments), critique et réaliste d'autre part (au XX^e siècle, surtout dans la tradition satirique héritée du théâtre de Johann Nestroy). Cette seconde forme ne renonce toutefois pas nécessairement au divertissement, mais l'utilise plutôt *a contrario* pour en montrer les limites et privilégier l'aspect satirique et sociocritique – d'ailleurs déjà inscrit dans les *Hanswurstiaden* de Joseph Anton Stranitzky au cours du XVIII^e siècle⁵. On peut parler d'une véritable tension, présente dès l'origine, entre critique et divertissement dans le genre du *Volksstück* : depuis sa création, le théâtre populaire viennois est une forme théâtrale dans laquelle les couches sociales modestes se moquent des couches privilégiées et de leurs institutions, combinant ainsi amusement et satire. C'est pourquoi il est inexact, ou du moins réducteur, d'affirmer, comme le fait Jacqueline Bel, que le *Volksstück* viennois a toujours cultivé la « légende dorée », voire « dissimulé⁶ » ce contre quoi Horváth s'élève dans ses *Légendes de la forêt viennoise* en 1931 : près d'un siècle plus tôt, dès 1837, Nestroy avait déjà sérieusement égratigné, avec le personnage de Gundlhuber dans sa pièce *Un appartement à louer (Eine Wohnung ist zu vermieten)*, l'image du bon père de famille viennois pour faire de lui l'emblème de l'hypocrisie, une sorte d'ancêtre du personnage du Zauberkönig (Roimage) dans les *Légendes de la forêt viennoise*, mélange de double morale et de lubricité. C'est ce théâtre viennois-là, hérité de Nestroy, profondément critique et d'un réalisme parfois cru, refusant le plus souvent d'idéaliser le peuple et n'hésitant pas à transformer le genre de la farce en une sorte d'anti-vaudeville, qui a servi de modèle décisif à Ödön von Horváth pour ses pièces populaires⁷. Ce que Horváth va chercher dans le genre du *Volksstück*, c'est une forme dans laquelle, comme chez Nestroy, le jeu et le divertissement se voient utilisés non pas comme une fin en soi, mais comme des outils critiques, voire satiriques.

Du « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*) laissé par Horváth en guise de commentaire succinct sur sa conception du théâtre, il ressort tout particulièrement que l'auteur se comprenait à la fois comme le continuateur et comme le rénovateur du *Volksstück*

⁵ Je me permets de renvoyer le lecteur intéressé par cette question à mon article « 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.

⁶ Jacqueline Bel, « Histoires viennoises ou le tableau de la bêtise humaine ? Les *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth », in : *Les « Jeunes Viennois » ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe « Jung Wien » et de leurs contemporains autrichiens*, études réunies par Rolf Wintermeyer et Karl Zieger, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 179-190, ici : p. 180.

⁷ A ce sujet, voir notamment Florence Baillet, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2008, p. 101 sq.

traditionnel. Pour parvenir à renouveler ce genre, il convient, toujours d'après Horváth, d'investir la pièce populaire d'un contenu nouveau directement emprunté à la psychanalyse freudienne, « l'éternel combat entre le conscient et le subconscient⁸ », visant à refléter la réalité de son temps à travers des personnages eux-mêmes caractéristiques de son temps : « Si l'on veut donc perpétuer aujourd'hui l'ancienne pièce populaire, on mettra bien sûr en scène des hommes d'aujourd'hui issus du peuple – des couches dominantes, caractéristiques de notre temps. Donc : font partie de la pièce populaire d'aujourd'hui des hommes d'aujourd'hui [...] »⁹.

Se considérant en premier lieu comme un « chroniqueur fidèle de [s]on temps¹⁰ » persuadé que l'étude anthropologique doit figurer au cœur de ses préoccupations dramatiques, Horváth fixe son attention sur le quotidien d'êtres ordinaires, de « petits-bourgeois », dénomination par laquelle il entend des personnages hybrides qui, tout en disposant de conditions de vie et de travail qui les rapprochent des ouvriers, s'appliquent néanmoins à s'en distinguer en aspirant à un mode de vie bourgeois. Le but de sa « pièce populaire renouvelée » consistera, par conséquent, à tâcher de « décrire le monde tel qu'il est malheureusement¹¹ », autrement dit de représenter la méchanceté des hommes, des « monstres de cruauté et d'égoïsme dépourvus de bonté, de compassion, de compréhension, et incapables d'humanité¹² ». Dans un tel contexte, la thématique du masque, permettant de faire passer le mensonge et l'hypocrisie pour la vérité, occupe bien évidemment une place de choix.

Masquer l'hypocrisie et le mensonge

Comme sur le plan des décors, Horváth met en œuvre au niveau de ses personnages un jeu permanent de masques qui affecte la totalité des rapports sociaux : ce qui est montré ou dit par les personnages n'est pas à prendre pour argent comptant, mais uniquement pour un

⁸ Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, éd. par Traugott Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1970, p. 51-56, ici : p. 51 : « der ewige Kampf zwischen Bewußtsein und Unterbewußtsein » (notre traduction).

⁹ Interview accordée à Willi Cronauer le 6 avril 1932 et reproduite in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 42-50, ici : p. 46 : « Will man also das alte Volksstück heute fortsetzen, so wird man natürlich heutige Menschen aus dem Volke – und zwar aus den maßgebenden, für unsere Zeit bezeichnenden Schichten des Volkes auf die Bühne bringen. Also : zu einem heutigen Volksstück gehören heutige Menschen [...] » (notre traduction).

¹⁰ Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsanweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 54 : « treuer Chronist [s]einer Zeit » (notre traduction).

¹¹ Interview avec Cronauer, in : *Materialien zu Ödön von Horváth*, *op. cit.*, p. 47 : « die Welt so zu schildern, wie sie halt leider ist » (notre traduction).

¹² Jacqueline Bel, *art. cit.*, p. 184.

masque de ce qui ne peut être dit ou montré. Ingrid Haag reconnaît à juste titre dans cette manœuvre de camouflage ou de travestissement des mobiles secrets une sorte de transposition dans l'univers dramatique horváthien du mécanisme fondamental du rêve chez Freud : les images du rêve montrent et se révèlent dans l'acte même de dissimulation¹³. Il ne s'agit pas pour Horváth de faire tomber ou d'arracher le masque que portent ses personnages, mais de le *rendre visible*, ainsi que son fonctionnement.

La plupart des personnages, notamment masculins, des *Légendes de la forêt viennoise* affichent, quel que soit le lieu où ils se meuvent, une attitude apparemment anodine, empreinte de bonhomie, d'amour, de bonne moralité et de religiosité. Mais ce qui intéresse surtout Horváth, c'est de « mettre à nu la conscience¹⁴ » de ses personnages en montrant la façade sur laquelle reposent les rapports qu'ils entretiennent mutuellement, ce mouvement dialectique entre monstration et dissimulation, honnêteté et mensonge, conscient et subconscient. En mettant l'accent sur le *hiatus* entre le paraître et l'être, l'ingénuité de façade et l'infamie sous-jacente, les *Légendes de la forêt viennoise* exhibent les mécanismes psychiques régissant les sinistres mobiles qui se cachent derrière la façade exposée en société.

A la suite du dramaturge allemand Friedrich Hebbel – notamment dans *Agnès Bernauer* –, Horváth fait de la lutte entre les sexes l'un des moteurs fondamentaux de son univers théâtral et du tragique : dans les *Légendes de la forêt viennoise*, les personnages masculins s'acharnent à nuire à leur entourage, tout particulièrement féminin. Tous les personnages, sans exception, font preuve – conformément à l'épigraphe de la pièce : « Rien ne donne autant le sentiment de l'infini que la bêtise » (*Nichts gibt so sehr das Gefühl der Unendlichkeit als wie die Dummheit*) – de niaiserie, certaines femmes de naïveté, les hommes de ruse, de malveillance ou de méchanceté à leur égard. Le rapport dominant (hommes) – dominé (femmes) apparaît caractéristique d'une société régie dans son ensemble par le mensonge et l'hypocrisie. Aussi Horváth a-t-il bâti sa pièce sur une succession d'affrontements entre deux personnages : Oscar et Marianne, Havlitchek et Ida, la grand-mère d'Alfred et la mère de ce dernier, le capitaine de cavalerie et Valérie, Roimage et sa fille. Les

¹³ Ingrid Haag, « Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren », in : *Horváths « Geschichten aus dem Wiener Wald »*, éd. par Traugott Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983, p. 138-153, ici : p. 138. Voir sur ce point Sigmund Freud, *Die Traumdeutung (L'interprétation des rêves)*, Studienausgabe, vol. II, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1972, en particulier p. 158 sq. Comme nombre de ses contemporains (Arthur Schnitzler et Stefan Zweig bien sûr, mais aussi Carl Spitteler, Hermann Hesse ou Thomas Mann), Horváth n'a pu échapper à l'intérêt suscité par la psychanalyse auprès des gens de lettres à la fin des années 1920 – l'édition complète des œuvres de Freud ayant débuté en 1924 pour s'achever en 1931 (date qui coïncide d'ailleurs avec la date de parution des *Légendes de la forêt viennoise*).

¹⁴ Ödön von Horváth, « Mode d'emploi » (*Gebrauchsweisung*), in : *Materialien zu Ödön von Horváth, op. cit.*, p. 52 : « Demaskierung des Bewußtseins » (notre traduction).

personnages de Roimage, d'Oscar et d'Alfred donnent même le sentiment de se liguer pour contrecarrer les aspirations de Marianne à atteindre son idéal d'amour et de liberté.

Chez Roimage par exemple, qui n'a de cesse d'afficher sa bonhomie et de se réclamer de la morale en déplorant notamment le naufrage du monde et des valeurs (I, 3 : « Avec ou sans imagination, notre époque c'est le monde à l'envers ! Sans foi ni loi ni sens moral¹⁵ »), ne tardent pas à affleurer pulsions sexuelles et bestialité envers Valérie, tyrannie et cruauté envers sa fille Marianne. Symbole par excellence d'une double morale, Roimage, d'un côté, condamne sa fille au motif qu'elle a donné naissance à un enfant illégitime et offre l'image – selon la marchande de tabac Valérie – d'un « homme rare, modeste, convenable, [d'] un homme de la vieille école », tandis qu'il s'adonne, d'un autre côté, allègrement au voyeurisme et à ses penchants libidineux : dans la nature au bord du Danube avec Valérie, dont il ramasse le corset pour le renifler fébrilement (I, 3), comme à la ville où il « pelote les seins d'une fille qui passe en dansant », se repaît du spectacle de filles dénudées et laisse échapper des signes verbaux de délectation : « *Des femmes nues, excellent¹⁶ !* »

Roimage traite par ailleurs sa fille uniquement comme un objet et comme un moyen aisé de tirer un profit maximal du mariage de cette dernière avec un beau parti comme Oscar, tout en drapant ses intérêts égoïstes dans de vastes tirades sur l'institution familiale et les bienfaits du mariage. Rappelons au passage que ce motif avait été abordé déjà par Nestroy, notamment dans *Un appartement à louer* (avec le personnage de Gundlhuber), *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*) et *Mon ami* (*Mein Freund*). Les farces grinçantes de Nestroy comme les pièces populaires de Horváth montrent ce qui se cache derrière la façade sociale et linguistique en thématissant en particulier le remplacement de l'humanisme par le matérialisme, des sentiments par l'argent. Dans un tel contexte de tromperie (VALERIE. « Tu m'as encore trompée¹⁷. ») et de conflit entre les sexes (VALERIE. « Alfred, tu dois cesser de me tromper tout le temps – » ; ALFRED. « Et toi, tu dois cesser d'être méfiante¹⁸... »), chaque déclaration d'amour n'obéit, dans la bouche des personnages masculins, qu'à une logique mercantile : « [...] il n'y a de vrais rapports humains que quand

¹⁵ Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, op. cit., p. 32 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, op. cit., p. 131 : « Mit oder ohne Phantasie – diese heutige Zeit ist eine verkehrte Welt! Ohne Treu, ohne Glauben, ohne sittliche Grundsatz. »

¹⁶ *Ibid.*, p. 74 = *ibid.*, p. 181 : « *Nackete Weiber, sehr richtig!* » (III, 1)

¹⁷ *Ibid.*, p. 12 = *ibid.*, p. 107 : « Du hast mich wieder mal betrogen. » (I, 1)

¹⁸ *Ibid.*, p. 13 = *ibid.*, p. 108 :

« VALERIE Alfred, du sollst mich doch nicht immer betrügen –
ALFRED Und du sollst nicht immer so mißtrauisch zu mir sein – » (I, 1)

on profite l'un de l'autre¹⁹ » (Alfred à Valérie). L'erreur commise par Marianne, notamment dans ses rapports avec Alfred, est précisément de croire encore en l'amour véritable dans une société qui n'est plus dominée que par l'argent et le mensonge : dans la scène I, 4, le dialogue entre Alfred et Marianne est ainsi constamment entrecoupé de « silences » – lieu majeur chez Horváth de « l'éternel combat entre le conscient et le subconscient » –, qui révèlent les failles de la communication intersubjective en général et de cette relation amoureuse en particulier. Comme l'utilisation d'un langage inapproprié à la situation, les « silences » soudains constituent, dans le théâtre de Horváth, des signaux aisément reconnaissables du surgissement du mensonge au sein du dialogue : par cette didascalie, récurrente dans son théâtre, l'auteur rend directement visible l'entrelacement inquiétant entre monstration (de la décence et de l'honnêteté) et dissimulation (des pulsions – sexuelles, animales, asociales, voire létales –). Chez Alfred comme chez Oscar, le langage du sentiment et de l'amour ne constitue rien d'autre qu'une façade linguistique destinée à camoufler leurs pulsions inavouables.

Chez les bouchers-charcutiers Oscar et Havlitchek, la violence est soit dissimulée (Oscar) soit directement montrée (Havlitchek), ce dernier jouant dans la pièce le rôle d'un double obscur d'Oscar. Dans le cas du premier nommé, qui n'a de cesse de se réclamer de la morale et de la religion (« Marianne ! Tu sais que j'ai de la religion et que je ne plaisante pas avec les principes chrétiens²⁰ ! »), le thème de la violence et de la mort (*Thanatos*) ne représente aucunement l'antithèse de l'idylle amoureuse (*Eros*) : ainsi la première mention de l'union entre Marianne et Oscar est-elle immédiatement associée au décès de la mère de ce dernier. Le langage d'Oscar, marqué en profondeur de ce que Horváth nomme dans son « Mode d'emploi » le « jargon de la culture » (*Bildungsjargon*) – forme linguistique qui était auparavant l'apanage des élites cultivées et à laquelle les personnages de petits-bourgeois, avides d'accéder à un statut social supérieur, ont désormais recours, mais sans savoir véritablement la maîtriser –, est lui aussi révélateur dans la mesure où il arrive régulièrement au personnage de mêler en une seule et même phrase le vocabulaire du sentiment et celui de la brutalité, l'amour et la mort : « Je continuerai à t'aimer, tu ne m'échapperas pas²¹... » ; « Je l'aime toujours... L'enfant mourra peut-être²² – ». Dans la bouche du futur fiancé, le discours amoureux ne constitue qu'un masque ou qu'une sorte de camouflage linguistique de la brutalité, prête à resurgir à la moindre occasion. Ainsi Oscar, par des gestes ou des paroles qui

¹⁹ *Ibid.*, p. 13 = *ibid.*, p. 108 : « [...] eine rein menschliche Beziehung wird erst dann echt, wenn man was voneinander hat. » (I, 1)

²⁰ *Ibid.*, p. 21 = *ibid.*, p. 117 : « Marianne! Du weißt, daß ich ein religiöser Mensch bin und daß ich es ernst nehme mit den christlichen Grundsätzen! » (I, 2)

²¹ *Ibid.*, p. 39 = *ibid.*, p. 139 : « und ich werde dich auch noch weiter lieben, du entgehst mir nicht – » (I, 4).

²² *Ibid.*, p. 61 = *ibid.*, p. 165 : « Ich hab sie noch immer lieb – vielleicht stirbt das Kind – » (II, 6).

sont autant d'actes manqués, exprime-t-il à de nombreuses reprises des pulsions sadiques ou masochistes à l'égard de Marianne : le « bisou matinal » qu'il lui donne se transforme en morsure ; le jour même des fiançailles, derrière la façade d'un jeu de société, il se livre à une démonstration sadique de jiu-jitsu aux dépens de sa promesse, ce qui arrache à celle-ci un cri de douleur (I, 3 : « Aïe ! Aïe ! Aïe ! – ») ; ailleurs encore, il déclare même vouloir lui « enlever la boîte crânienne et vérifier ce qu'[elle] pens[e] là-dedans²³ – » ! Comme Roimage dans le domaine de la morale, Oscar tient un double langage au nom de la religion en se réfugiant sans cesse dans des citations bibliques ou des évocations proverbiales de Dieu pour mieux jeter un voile de compassion sur sa cruauté et sa brutalité latentes. Pour Oscar comme pour Alfred, il s'agit de détruire la femme (Marianne) sous le couvert de l'amour, de montrer la superposition inquiétante entre le masque de l'amour et le masque de la mort.

Le contraste savamment mis en scène par Horváth entre le masque linguistico-social de la bienséance porté par Oscar et la brutalité ouverte, aussi bien verbale que physique, de son employé Havlitchek rend directement visible sur scène le principe de déguisement ou de travestissement de la vérité par la microsociété petite-bourgeoise représentée. En d'autres termes, le garçon boucher Havlitchek représente et met au jour les pulsions – sexuelles, mortifères – de son maître refoulées par la censure sociale. Horváth donne une démonstration éclatante de ce jeu sur le personnage de Havlitchek comme double funeste d'Oscar et du caractère interchangeable des deux protagonistes dès la première scène dans laquelle ils apparaissent :

HAVLITCHEK. [...] Petite garce, va –

OSCAR. Qui ça ?

HAVLITCHEK, *désignant Ida de son long couteau*. Elle, là ! Cette petite garce vient me dire que mon boudin n'est plus ce qu'il était... Ma foi, si je m'écoutais, je te la saignerais et c'est avec plaisir que je la verrais cavalier, le couteau en travers de la gorge comme le cochon d'hier !

OSCAR, *souriant*. Vraiment ?

Ida sent le regard d'Oscar, est prise d'une frayeur et tourne en courant le coin à droite.

*Havlitchek rit*²⁴.

²³ *Ibid.*, p. 21 = *ibid.*, p. 117 : « Jetzt möcht ich in deinen Kopf hineinsehen können, ich möcht dir mal die Hirnschale herunter und nachkontrollieren, was du da drinnen denkst – » (I, 2).

²⁴ *Ibid.*, p. 15 = *ibid.*, p. 110 :

« HAVLITSCHEK [...] Dummes Luder, dummes –

OSKAR Wer?

HAVLITSCHEK *deutet mit seinem langen Messer auf Ida* : Das dort! Sagt das dumme Luder nicht, daß meine Blutwurst nachgelassen hat – meiner Seel, am liebsten tät ich so was abstechen, und wenn es dann auch mit dem Messer in der Gurgel herumrennen müßt, wie die gestrige Sau, dann tät mich das nur freuen!

OSKAR *lächelt* : Wirklich?

IDA *fühlt Oskars Blick, es wird ihr unheimlich; plötzlich rennt sie nach rechts ab.*

HAVLITSCHEK *lacht*. » (I, 2)

En l'occurrence, ce n'est pas devant la brutalité évidente de Havlitchek que le personnage d'Ida fuit, mais bien devant le *regard* d'Oscar (souriant). On a presque l'impression qu'ici, le regard – perçant, menaçant, inquiétant – se substitue à la menace du couteau : Ida « *sent* le regard d'Oscar. » De même le rabaissement systématique de la femme au rang d'animal (dans la première scène de l'acte II, Havlitchek présente Emma comme une « cochonne ») et son « élévation » au statut d'« ange » (dans la bouche d'Oscar) constituent-ils les deux pôles, hautement complémentaires, du discours sadique émanant de la communauté des hommes envers les femmes.

Cette intrication constante entre monstration et dissimulation, qui a partie liée avec le concept freudien d'« infamiliarité » (*das Unheimliche*)²⁵, est d'autant plus inquiétante que même le meurtre impitoyable de l'enfant illégitime de Marianne se présente comme le rétablissement de l'ordre moral et religieux d'avant la « faute » : « Dieu, dans sa volonté impénétrable, a voulu que vous, chère mademoiselle, n'ayez plus d'enfant. L'enfant s'est un peu refroidi, et puis il est décédé, très vite... Point. Mais consolez-vous, Dieu aime les enfants innocents. Point. A la ligne²⁶. »

En inscrivant son propos dans un contexte sociohistorique de crise des valeurs (culturelles, familiales, morales, religieuses) et de crise en général propre à la société de la République de Weimar, Horváth parvient à faire surgir, à la manière d'un E.T.A. Hoffmann, « l'infamier » au cœur du quotidien familial et de dialogues apparemment ordinaires ou anodins. En s'attaquant à l'hypocrisie d'une société petite-bourgeoise qui s'abrite au sein même du langage derrière les apparences pour dissimuler son vrai visage, celui de l'hypocrisie, du mensonge, de la violence et de la mort, Horváth tend à ses contemporains un miroir implacable et d'un intérêt littéraire et historique certain.

²⁵ Voir Sigmund Freud, *Das Unheimliche*, Studienausgabe, vol. IV, *op. cit.*, p. 241-274. La traduction française canonique de *Das Unheimliche* par Marie Bonaparte est « l'inquiétante étrangeté ». Je lui préfère néanmoins le néologisme « infamiliarité » proposé par Philippe Forget dans *Il faut bien traduire. Marches et démarches de la traduction. Traduire/Übersetzen 1*, Paris, Masson, 1994, p. 84-90, ici : p. 90. Cette traduction présente en effet l'avantage de rendre les deux sens hétérogènes de *heimlich* : d'un côté ce qui renvoie au « chez soi », mais de l'autre aussi ce qui est caché et reste proche du terme allemand *unheimlich*. C'est cette dimension du caché, du secret, de l'intrusion de quelque chose d'inquiétant au sein même du foyer et de l'univers familial qui conduit Forget vers les termes d'*infamier* et d'*infamiliarité*.

²⁶ Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, *op. cit.*, p. 94 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, *op. cit.*, p. 204 : « Gott der Allmächtige hat es mit seinem unerforschlichen Willen so gewollt, daß Sie, wertee Fräulein, kein Kind mehr haben sollen. Das Kind hat sich nur etwas erkältet, und dann ist es sehr schnell dahingegangen – Punkt. Aber trösten Sie sich, Gott der Allmächtige liebt die unschuldigen Kinder. Punkt. Neuer Absatz. » (III, 4)

« Décrire la vie telle qu'elle est malheureusement » : un tableau d'époque préfigurant l'avènement du nazisme ?

Dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, Horváth dépeint ainsi un univers d'anonymes, d'employés, de petits fonctionnaires, de secrétaires et de commerçants constituant cette masse de « petits-bourgeois » (*Kleinbürger*) ou ces « classes moyennes » (*Mittelstand*) dont il sonde la banalité ordinaire pour mieux dévoiler ce qui, chez eux, relève de l'« infamier ».

Cette « infamier » se manifeste dans la pièce surtout par l'omniprésence de l'entrelacement entre un premier discours (masculin) placé sous le signe de l'amour, de la promesse du bonheur et de la séduction et un second discours dans lequel les pulsions asociales remontent constamment à la surface. Notons toutefois que l'infamier et la mort ne règnent pas seulement sur le discours des personnages, mais qu'elles envahissent également l'agencement scénique dans son entier, qui participe lui aussi de cette atmosphère inquiétante dans laquelle évoluent les protagonistes horváthiens. Dès les premières didascalies (I, 1), au beau milieu du paysage *a priori* idyllique de la Wachau, un accessoire détonne et fait signe en évoquant violence et cruauté, le couteau : « [L]a mère [d'Alfred] arrive avec un couteau mieux aiguisé. L'air résonne d'harmonies [...]. La mère regarde manger Alfred... lui prenant soudain la main qui tient encore le couteau, elle plonge son regard dans le sien. Alfred s'arrête net et, la bouche pleine, la dévisage d'un air méfiant. Un silence²⁷. » Cette menace d'emblée suggérée au sein même du cercle familial réapparaît dès la première scène qui se joue dans la « rue tranquille du huitième arrondissement » de Vienne (I, 2), exemple type du « jeu de la façade²⁸ » auquel Horváth a régulièrement recours dans ses *Légendes de la forêt viennoise* : le magasin de farces et attrapes expose entre autres un squelette et des têtes de mort en vitrine (la mort apparaissant ici sous le double masque d'un jouet et d'une marchandise), la boucherie attenante des cadavres d'animaux et des têtes de bétail (la mort se présentant toujours sous une forme déguisée, en l'occurrence comme un produit de

²⁷ *Ibid.*, p. 9 = *ibid.*, p. 103 : « [...] seine Mutter bringt ihm gerade ein schärferes Messer. In der Luft ist ein Klingen und Singen [...]

DIE MUTTER sieht Alfred zu – plötzlich ergreift sie seine Hand, in der er das Messer hält und schaut ihm tief in die Augen.

ALFRED stockt und starrt sie mit vollem Munde mißtrauisch an.

Stille. »

²⁸ Ingrid Haag, « Zeigen und Verbergen. Zu Horváths dramaturgischem Verfahren », *art. cit.*, p. 141 : « Spiel der Fassade » (notre traduction).

consommation). La thématique du sang et de la mort constitue par ailleurs un trait récurrent dans les conversations qui ont lieu autour de la boucherie-charcuterie d'Oscar : Havlitchek se tient sur le trottoir avec le tablier et les mains « couverts de sang » (*blutig*), et la dame qui souhaite se procurer des soldats de plomb pour l'anniversaire de son fils commande « trois boîtes de blessés graves et deux boîtes de mourants » (*drei Schachteln Schwerverwundete und zwei Schachteln Fallende*). D'emblée, le dramaturge *démasque* donc, par la surabondance d'indications scéniques inquiétantes, le caractère trompeur de l'idylle petite-bourgeoise.

Par sa conception du dramaturge comme « chroniqueur fidèle de [s]on temps », c'est-à-dire comme chroniqueur d'un mensonge et d'une violence ordinaires se présentant sous les traits de la vérité et de l'amour, Horváth s'inscrit dans un mouvement éminemment critique propre à un certain nombre de ses contemporains germanophones, comme Karl Kraus ou Elias Canetti : leurs pièces *Les derniers jours de l'humanité* (*Die letzten Tage der Menschheit*, 1919) et *Noces* (*Hochzeit*, 1932) représentent avec les *Légendes de la forêt viennoise* les sommets, dans le domaine théâtral, de la critique de l'autosatisfaction viennoise dans la première moitié du XX^e siècle.

Horváth est par ailleurs loin d'être le seul à s'être penché en son temps sur le problème de la petite bourgeoisie : son contemporain Siegfried Kracauer dépeint de manière analogue, dans son reportage sociologique *Les Employés* (*Die Angestellten*) publié en 1929 dans la *Frankfurter Zeitung*, la « fausse conscience » du petit-bourgeois qui se retrouve « spirituellement sans abri » dans la mesure où il aspire à se distinguer du prolétariat et prend la bourgeoisie pour modèle, tout en ne disposant pas de l'assise économique pour y parvenir : comme Horváth, Kracauer affirme « se défaire de l'idée chimérique que ce sont les grands événements qui déterminent les hommes pour l'essentiel », puisque « ce sont au contraire les catastrophes minuscules dont se compose la vie quotidienne qui les influencent plus profondément et plus durablement²⁹ ». De la même façon, les pièces de Horváth peuvent être lues comme « des reportages sociologiques sur la République de Weimar³⁰. » Il faudrait ajouter à Kracauer, dans le domaine proprement littéraire cette fois, la pièce de Brecht *La Noce chez les petits-bourgeois* (*Die Kleinbürgerhochzeit*), rédigée dès 1919, ainsi que le roman de Hans Fallada *Quoi de neuf, petit homme ?* (*Kleiner Mann, was nun ?*), datant de 1932.

²⁹ Voir Siegfried Kracauer, *Les Employés. Aperçus de l'Allemagne nouvelle*, Paris, Editions Avinus, 2000, p. 88.

³⁰ Florence Baillet, *Ödön von Horváth, op. cit.*, p. 98.

La peinture de la petite bourgeoisie proposée par Horváth va toutefois encore bien au-delà du simple « reportage sociologique » sur une catégorie sociale particulière (la petite bourgeoisie au tournant des années 1930) : en montrant la recrudescence massive de ce qu'il nomme – à la suite de Freud – les « pulsions asociales », Horváth a brossé un portrait sans concession de son temps comme terreau du nazisme. Dans les *Légendes de la forêt viennoise*, cette peinture peut même prendre des contours extrêmement précis en la personne d'Eric (Erich), étudiant de Cassel qui fait le salut nazi dès son entrée en scène et se trouve aussitôt parfaitement intégré dans la communauté préfasciste de la « rue tranquille ». Avec ce personnage, Horváth campe un intellectuel froid et étranger à toute forme de sentiment, un nationaliste militant imprégné d'idéologie raciale. Valérie le conforte même dans son discours sur la race allemande en ajoutant à ses propos plusieurs réflexions antisémites, comme dans le passage suivant :

ERIC, *gourde à la main, venant de fraterniser avec Oscar*. Silence, là-dedans ! Oscar et Marianne ! Avec votre permission, je vais lever ma gourde et porter un toast très spécial à votre santé ! Bonheur, santé et plein de gentils Allemands ! Heil !

VALERIE, *éméchée*. Tout sauf des nègres ! Heil !

ERIC. Excusez-moi, chère madame, mais sur ce point, je ne supporte pas la plaisanterie ! Ce point-là est sacré, vous connaissez ma position face à notre problème racial.

VALERIE. Un homme problématique... Halte-là ! Restez là, monsieur le compliqué –

ERIC. Compliqué. Que voulez-vous dire ?

VALERIE. Intéressant –

ERIC. Comment ça ?

VALERIE. Vous croyez que je les aime, moi, les juifs ? Grand enfant³¹.

De même la scène du jiu-jitsu évoquée ci-dessus, dans laquelle Oscar brutalise Marianne, montre-t-elle à quel point la culture du corps était alors teintée de violence et de

³¹ Ödön von Horváth, *Légendes de la forêt viennoise*, op. cit., p. 29 = *Geschichten aus dem Wiener Wald*, op. cit., p. 126 sq. :

« ERICH *hat eben mit seiner Feldflasche Bruderschaft mit Oskar getrunken*: Mal herhören, Leute! Oskar und Marianne! Ich gestatte mir nun aus dieser Feldflasche auf euer ganz Spezielles zu trinken! Glück und Gesundheit und viele brave deutsche Kinder! Heil!

VALERIE *angeheitert*: Nur keine Neger! Heil!

ERICH Verzeihen, gnädige Frau, aber über diesen Punkt vertragen wir keine frivolen Späße! Dieser Punkt ist mir heilig, Sie kennen meine Stellung zu unserem Rassenproblem.

VALERIE Ein problematischer Mensch. – Halt! So bleibens doch da, Sie komplizierter Mann, Sie –

ERICH Kompliziert. Wie meinen Sie das?

VALERIE Interessant –

ERICH Wieso?

VALERIE Ja glaubens denn, daß ich die Juden mag? Sie großes Kind – » (I, 3)

pensée fasciste. Au-delà de ces deux cas isolés, Horváth met à nu les rouages du mensonge collectif, de la banalisation de la terreur et du fascisme ordinaire, « une certaine disposition psychologique, un “humus”, en quelque sorte, propice à l’éclosion de l’idéologie nazie³². »

Sans que l’on puisse véritablement parler d’influence, l’œuvre de Horváth présente sur ce point de frappantes affinités avec certains courants de pensée de son temps qui s’attachent à l’analyse des phénomènes de psychologie collective, comme la *Psychologie de masse du fascisme* (*Die Massenpsychologie des Faschismus*), rédigée entre 1930 et 1933 par Wilhelm Reich qui tente, comme Horváth, de saisir le fascisme à partir des structures psychiques de l’individu moyen. Tout comme l’auteur des *Légendes de la forêt viennoise*, Reich s’y attaque à l’ordre patriarcal, fustigeant le statut de la femme réduite au rang de marchandise et privée de toute liberté. Rappelons également qu’en 1929, soit deux ans avant l’achèvement des *Légendes de la forêt viennoise*, était sorti le film de G. W. Pabst *Loulou* (*Lulu*), d’après les deux pièces *L’Esprit de la terre* (*Erdegeist*, 1895) et *La Boîte de Pandore* (*Die Büchse der Pandora*, 1904) de Frank Wedekind. Or toute l’œuvre de Wedekind, pour lequel Horváth (comme Kraus) nourrissait une vive admiration, pourfend l’hypocrisie d’une société fondée sur la répression et niant aux femmes, par le biais du mariage bourgeois, toute possibilité de mener une existence authentique. A travers le personnage de Loulou, qui n’hésite pas à transgresser les normes, Wedekind plaida ainsi plusieurs décennies avant Horváth pour une libération des tabous, en particulier en matière de sexualité.

Conclusion

Dans ses *Légendes de la forêt viennoise*, « pièce populaire » renouvelant le genre en privilégiant l’aspect sociocritique au détriment du divertissement – sans toutefois sacrifier complètement cette dernière dimension –, Horváth représente une société patriarcale pratiquant un jeu de masques permanent, l’hypocrisie prenant la forme de l’honnêteté, le mensonge celle de la vérité et la bêtise celle de l’intelligence, un univers dans lequel la femme n’a pas d’autre solution que de se soumettre (Valérie) ou d’être réintégrée dans le cercle de la violence ordinaire après avoir tenté en vain de se révolter contre elle (Marianne), c’est-à-dire

³² Ingrid Haag, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, op. cit., p. 422.

d'accepter de perdre définitivement son statut de sujet pour devenir objet : objet sexuel (dans la première scène de l'acte III, le gentleman traite Marianne de « putain » et de « pute »), marchandise, souffre-douleur des hommes.

L'idylle suggérée par le titre de la pièce n'est en définitive que la façade d'une barbarie latente apparaissant comme le berceau du nazisme.

Marc LACHENY

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Bibliographie sélective

Baillet, Florence, *Ödön von Horváth*, Paris, Belin, coll. « Voix allemandes », 2008.

Bartsch, Kurt, *Ödön von Horváth*, Stuttgart, Metzler, 2000.

Bel, Jacqueline, « Histoires viennoises ou le tableau de la bêtise humaine ? Les *Geschichten aus dem Wiener Wald* de Ödön von Horváth », in : *Les « Jeunes Viennois » ont pris de l'âge. Les œuvres tardives des auteurs du groupe « Jung Wien » et de leurs contemporains autrichiens*, études réunies par Rolf Wintermeyer et Karl Zieger, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, 2004, p. 179-190.

François, Jean-Claude, *Histoire et fiction dans le théâtre d'Ödön von Horváth*, Grenoble, Presses Universitaires de Grenoble, 1978.

Haag, Ingrid, *Ödön von Horváth. La dramaturgie de la façade*, Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 1991.

Hildebrandt, Dieter, *Ödön von Horváth*, Reinbek, Rowohlt, 1975.

Horváth, Ödön von, *Geschichten aus dem Wiener Wald. Volksstück in drei Teilen = Gesammelte Werke. Kommentierte Werkausgabe in Einzelbänden*, vol. 4, éd. par Traugott Krischke en collaboration avec Susanna Foral-Krischke, Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1986, p. 101-207.

–, *Théâtre complet*, vol. 3 (contient entre autres les *Légendes de la forêt viennoise*), Paris, L'Arche, 1994-1998, vol. 3 : 1995. NB : cette édition en 6 volumes du théâtre de Horváth a été publiée sous la direction de Heinz Schwarzinger. Les textes sont traduits par Henri Christophe (= Heinz Schwarzinger), André Gunthert, Bernard Kreiss, Louis Le Goffic, Bernard Lortholary, Jean-Yves Masson et Sylvie Muller.

Kastberger, Klaus (éd.), *Ödön von Horváth. Unendliche Dummheit – dumme Unendlichkeit*, Vienne, Zsolnay, 2001.

Krischke, Traugott (éd.), *Horváths « Geschichten aus dem Wiener Wald »* (= suhrkamp taschenbuch materialien), Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1983.

–, *Ödön von Horváth – Kind seiner Zeit*, Berlin, Ullstein, 1998.

Lunzer, Heinz, Lunzer-Talos, Victoria, et Tworek, Elisabeth, *Ödön von Horváth – Einem Schriftsteller auf der Spur*, Vienne, Residenz, 2001.

Schmidjell, Christine (éd.), *Erläuterungen und Dokumente zu Ödön von Horváths Geschichten aus dem Wiener Wald*, Stuttgart, Reclam, 2000.

Schwarzinger, Heinz, *Ödön von Horváth. Repères 1901-1938*, Arles, Actes Sud-Papiers, 1992.