



HAL
open science

Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836)

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Figures du mal dans le théâtre de Ferdinand Raimund (1790-1836). *Théâtres du Monde*, 2013, Le mal et le malheur au théâtre, 23, pp.137-152. hal-02305779

HAL Id: hal-02305779

<https://hal.science/hal-02305779>

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.

FIGURES DU MAL DANS LE THEATRE DE FERDINAND RAIMUND (1790-1836)

GENIE. Le maître suprême m'a dit :
« Le monde est un vaste champ de bataille
Et le Mal y est placé
Afin qu'il lutte contre le Bien
Et qu'il soit la proie des Enfers¹. [...] »

Les « féeries » (*Zauberspiele*) du « théâtre populaire viennois » (*Wiener Volkstheater*)² sont peuplées, dans la sphère céleste, de bons et de mauvais esprits, qui font le plus souvent office de représentations allégoriques ou symboliques des qualités prêtées par les divers auteurs aux personnages humains dans la sphère terrestre. Ces personnages, à la place et à la fonction centrales dans l'appareil féerique, apparaissent ainsi dans les pièces foisonnantes de Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784) ; on les retrouve ensuite en masse dans les productions des trois grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, Joseph Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853), et Adolf Bäuerle (1786-1859), ainsi que dans les féeries de Ferdinand Raimund (1790-1836), qui pousse cette forme théâtrale à un premier sommet, avant que Johann Nestroy (1801-1862) ne renoue avec cette tradition dans son œuvre précoce pour mieux s'en distancier ensuite.

La première question qui se pose ici est celle de l'originalité du théâtre de Raimund par rapport à ses prédécesseurs, c'est-à-dire de la spécificité de son apport à la tradition théâtrale locale. On s'interrogera en particulier sur les fonctions – psychologique, anthropologique, voire métaphysique – assignées par l'auteur aux figures du Mal dans les huit pièces qu'il a léguées à la postérité de 1823 à 1834, fonction qui ne saurait être par ailleurs détachée de la tradition théâtrale dans laquelle s'inscrit Raimund. Un premier angle d'approche consiste à interroger la manière dont Raimund fait sien le schéma dualiste entre Bien et Mal, hérité du théâtre baroque, dans son œuvre précoce. Il s'agira ensuite d'examiner les moyens utilisés par le dramaturge pour élargir progressivement le spectre de ce schéma initial.

¹ Ferdinand Raimund, *Moisaurus Zauberfluch* (I, 18), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2004, p. 32 : GENIUS : « Zu mir sprach der hohe Meister: / "Ein großer Kampfplatz ist die Welt, / Und das Böse hingestellt, / Daß es mit dem Guten streite / Und der Hölle werd' zur Beute. [...]" » (Notre traduction)

² Sur cette notion, voir Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, 3^e édition, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997.

1. La tentation d'un schéma dualiste (Bien / Mal) ?

L'œuvre de Kurz, l'un des grands noms du théâtre populaire viennois avant Raimund, repose sur la conception d'un théâtre « total », mêlant en son sein les éléments les plus divers au détriment de la consistance et de la cohérence de l'action : l'univers ludique et fantastique des « Bernardoniades » – c'est-à-dire des pièces mettant en scène le personnage comique de Bernardon, inventé par Kurz – ne tolère ni ordre, ni hiérarchie, ni logique de l'action ; il mêle le ciel et l'enfer³, la terre et les dieux, les vivants et les morts, la cruauté, voire le cannibalisme, et la naïveté enfantine. Dans un tel contexte, la notion même de Mal est, à l'opposé de toute intention moralisatrice ou éducatrice ainsi que de toute poétique normative du drame, sans cesse réintégrée dans la joyeuse anarchie du jeu scénique et fictionnel, comme dans la comédie-machine *Der neue Krumme Teufel* (1751)⁴. Le théâtre absolu de Kurz tend donc à dévoiler la caducité de toute transcendance en intégrant des éléments issus de l'univers baroque dans la toute-puissance du jeu théâtral. En bon « maître de la profanation et de la sécularisation des formes baroques⁵ », Kurz ne donne plus à voir que les derniers ressorts techniques du drame baroque, dont le contenu et la vision du monde se trouvent désormais vidés de toute substance.

Dans cette perspective, la question de la théodicée – soulevée par Leibniz (*Essais de théodicée*, 1710) à la suite de Saint Augustin dans *La Cité de Dieu* (413-426) –, figurant au cœur de toute réflexion d'ordre philosophique sur le Mal⁶, semble par conséquent d'emblée évacuée. Raimund, pour sa part, profondément insatisfait des productions dramatiques de ses contemporains (Gleich, Meisl et Bäuerle) sur les scènes des faubourgs de Vienne, entreprend précisément de replacer la question du Mal – et de sa confrontation au Bien – au centre de son théâtre. A l'anarchie subversive de Kurz, Raimund oppose une nouvelle forme de théâtre

³ Kurz a introduit le motif du diable et de l'enfer à de nombreux endroits de son œuvre : dans la « trilogie » *Bernardon der dumme Nachfolger des Doctor Faustus*, *Die Reise des Bernardons aus der Höllen* et *Die andere Continuation des Bernardons Reise in die Hölle: Die Reise des Bernardon in sein Vatterland nacher Presbug*, ainsi que dans le fragment non conservé *In doctrina interitus* et dans *Die fünf kleinen luft-Geister*.

⁴ Voir Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), *Eine ganz neue Komödie... Augewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, éd. par Andrea Brandner-Kapfer, Vienne, Lehner, 2010, p. 108-129.

⁵ Johann Sonnleitner, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », in : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, éd. par J. S., Salzbourg et Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 331-389, ici : p. 357 : « Kurz-Bernardon ist ein Meister der Profanierung und der Säkularisierung barocker Formen [...] » (notre traduction).

⁶ Concernant la réflexion philosophique sur le Mal, voir notamment Paul Ricœur, *Le Mal*, Genève, Labor et Fides, 1978, et Francis Wolff, « Le mal », in : *Notions de philosophie*, vol. III, sous la dir. de Denis Kambouchner, Paris, Gallimard, 1995, p. 151-219.

« populaire », dont il entend augmenter considérablement les ambitions esthétiques : « Comique local ? Théâtre populaire ? – Je ne veux absolument pas écrire de pièces locales, et je me moque du théâtre populaire⁷. » Dénonçant l’attitude pragmatique et les intentions mercantiles des représentants du « théâtre du rire », Raimund assigne à ses pièces une fonction artistique et morale. Ce n’est d’ailleurs pas un hasard si, dans ses lettres et poèmes, il se qualifie lui-même non pas de dramaturge, mais de « poète » (*Dichter*), et évoque non sans fierté un « art » (*Kunst*) tendant à concilier l’idéal classique (Schiller était pour lui le modèle absolu du poète) et les impératifs pragmatiques du théâtre populaire (satisfaire le goût du public).

C’est précisément dans ce contexte que Raimund fait intervenir massivement dans son théâtre la dialectique entre le Bien et le Mal, ainsi qu’entre le monde des esprits et celui des humains. Ce faisant, il renoue à sa manière avec la tradition du théâtre baroque, en particulier celle du drame des jésuites⁸ (Jakob Biedermann, Nikolaus Avancini, Johann Baptist Adolf), qui montre le conflit éternel du Bien et du Mal – et la victoire finale du Bien : « Dans la pièce d’amélioration, dont les origines sont à chercher dans le mystère médiéval et dans le théâtre baroque des jésuites, la folie des personnages principaux est guérie, dans la mesure où un esprit ou un personnage analogue les confronte, d’une manière extrême mais amusante et divertissante, aux conséquences éventuelles de leur folie⁹. »

Dès sa seconde pièce, *Le diamant du roi des esprits* (*Der Diamant des Geisterkönigs*, 1824), Raimund met en scène une constellation dramatique à laquelle il recourra fréquemment par la suite : l’antagonisme du Bien et du Mal, sous la forme ici de la mise à l’épreuve de la vertu confrontée à la séduction du Mal. En l’occurrence, le petit génie Colibri ne conduit le héros (Eduard) qu’au pied de la montagne enchantée – que son protégé devra gravir sans la moindre aide extérieure –, montagne que recouvre la forêt gardée par le mauvais génie Koliphonius. Ce personnage a pour particularité de métamorphoser en animaux tous les hommes et en fleurs toutes les femmes qui, tel Orphée de retour des enfers, ne peuvent s’empêcher de regarder derrière eux. Mais rien ne vient ici troubler le héros : parvenu au faîte

⁷ Ferdinand Raimund, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, éd. par Fritz Brukner et Eduard Castle, Vienne, Schroll, 1924-1934, vol. V, p. 762 : « Lokalkomik ? Volkstheater ? – Ich will gar keine Lokalstücke schreiben, und nichts wissen von Volkstheater. » (Notre traduction)

⁸ A ce sujet, voir l’ouvrage incontournable de Jean-Marie Valentin, *Les jésuites et le théâtre (1554-1680). Contributions à l’histoire culturelle du monde catholique dans le Saint-Empire romain germanique*, Paris, Editions Desjonquères, 2001.

⁹ Ian Roe, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010, p. 18 : « Im Besserungsstück, dessen Ursprünge im mittelalterlichen Mysterienspiel und im Barocktheater der Jesuiten zu suchen sind, wird die Torheit der Hauptfiguren geheilt, indem ein Geist oder eine ähnliche Gestalt sie in extremer, aber lustig-unterhaltsamer Weise mit den möglichen Folgen ihrer Torheit konfrontiert. »

de la montagne magique, Eduard cueille le rameau de l'arbre enchanté (rappelant le rameau d'or de *L'Enéide*) qui lui ouvre l'accès au roi des génies. L'on est tenté de reconnaître dans cet épisode une sorte de transposition, dans l'univers de la fable, de la visée ultime de l'action morale chez Kant : tendre à réaliser les « prospérités de la vertu » et les « malheurs du vice »¹⁰. De fait, Raimund prône ici, dans la lignée de Kant, la réalisation du Souverain Bien, autrement dit l'union du bonheur et de la vertu. En outre, la glorification de la vérité, de l'amour et de la fidélité et la fustigation simultanée du mensonge et de la malhonnêteté annoncent l'évolution ultérieure de la production dramatique de Raimund : dans les féeries sérieuses et/ou comiques des années suivantes, l'antagonisme entre Bien et Mal est radicalisé et devient précisément pour Raimund, dans le cadre de son projet d'ennoblissement du théâtre populaire viennois, un moyen privilégié de structurer ses pièces et de poser les fondements d'une action sérieuse.

Dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, 1826), dont le titre double signale la convergence du monde des esprits et du monde des humains, Raimund va ainsi jusqu'à faire du Bien et du Mal les deux véritables protagonistes de l'action. La lutte que ces deux principes se livrent se déroule ici à un double niveau, dans le monde surnaturel d'une part, dans la sphère humaine d'autre part : si le conflit « d'en haut » éclaire le tiraillement des hommes entre vices et vertus, à l'inverse, la lutte entre le Bien et le Mal constitue la projection, dans la sphère supraterrrestre, des conflits humains. Ce faisant, Raimund s'inscrit dans l'héritage baroque tout en le mettant d'ores et déjà nettement à distance : au schéma baroque des univers parallèles et superposés, Raimund oppose l'idée que le monde « d'en bas » est dorénavant au moins l'égal du monde « d'en haut », dont il s'est largement émancipé. Plus encore, les esprits ou génies « d'en haut », en quelque sorte déclassés, aspirent dorénavant à descendre sur terre pour jouir des bienfaits de l'humanité. Au fond, les personnages allégoriques du monde « d'en haut » n'apparaissent plus que comme des figurations des vices (l'Envie et la Haine, premières véritables personnifications du Mal dans l'œuvre de Raimund¹¹) et des vertus (la Modestie et l'Amour) humains, et l'issue du conflit qui les oppose ne sera connue qu'au terme du choix entre le Bien et le Mal fait par les protagonistes humains spectateurs de ce combat entre puissances antagonistes. En d'autres termes, la fonction essentielle des esprits et autres allégories est de tendre un miroir aux vices et aux insuffisances humaines. Si Lotte,

¹⁰ Voir Immanuel Kant, *Critique de la raison pratique*, livre II, chap. II (« De la dialectique de la raison pure dans la détermination du concept de Souverain Bien »).

¹¹ Dans *Le diamant du roi des esprits*, Koliphonius est certes qualifié de « mauvais génie », mais il demeure insignifiant.

amoureuse naïve et vertueuse, demeure insensible à toutes les tentations mauvaises, Karl, l'amoureux fougueux, succombe un instant au pouvoir du Mal, qui se présente ici sous la forme de l'envie et de la haine, mais la force de son amour finira par l'éloigner du danger. Fortunatus Wuzel, lui aussi, peut être sauvé dans la mesure où le Mal qui s'est emparé de lui (en particulier la colère, l'envie et la haine) n'a pu altérer sa bonté foncière. Dans un couplet resté célèbre, il clame ainsi que tout n'est que cendre et vanité, hormis la bonté, l'amour, la gratitude et la fidélité :

Mais beaucoup de choses dans le monde,
Je ne pense pas forcément à l'argent,
Valent pourtant la peine
D'être tenues en haute estime.
Devant tous les braves gens,
Devant l'amour et la gentillesse,
Devant l'ardeur des jeunes filles fidèles,
Je tire mon chapeau ! (*L'ôte.*)¹²

Dans *L'Inspiration enchaînée (Die gefesselte Phantasie, 1826)*, Raimund semble également rester fidèle à la structure dualiste de ses débuts : comme dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, le conflit dramatique est situé sur deux plans : d'une part un plan « supérieur », idéal, où s'affrontent sous forme d'allégories des entités morales, d'autre part un plan « inférieur », qui met aux prises les personnages humains. Ici aussi, l'obstacle magique sera surmonté par les héros « bons » avec l'aide des entités surnaturelles, elles aussi « bonnes », et ce malgré l'opposition des entités « mauvaises », Arrogantia et Vipria, qui ne sont, là encore, que des figurations allégoriques (de la bassesse) des sentiments humains.

Arrivé à ce point de l'argumentation, on ne peut s'empêcher de s'interroger sur la permanence d'un certain schématisme dans les premières pièces de Raimund, dont la trame semble reposer essentiellement sur un dualisme rigide, à fonction moralisatrice (faire émerger le Bien aux dépens du Mal), entre puissances antagonistes : dans la droite ligne des deux derniers livres de *La Cité de Dieu* de Saint Augustin, qui traitent du châtement des méchants (livre 21^e) et du bonheur des justes sous la forme de la béatitude éternelle (livre 22^e), le but serait de renforcer la foi en un ordre et une justice supraterrrestres, donc de garantir, d'un point de vue à la fois métaphysique et moral, la victoire du Bien sur le Mal et l'« amélioration » des protagonistes humains. La présence récurrente du Mal apparaît nécessaire pour que

¹² Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (III, 7), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2003, p. 64 : « Doch vieles in der Welt, / Ich mein' nicht etwa 's Geld, / Ist doch der Mühe wert, / Daß man es hoch verehrt. / Vor alle braven Leut', / Vor Lieb' und Freundlichkeit, / Vor treuer Mädchen Glut, / Da zieh' ich meinen Hut! (*Nimmt ihn ab.*) » (Notre traduction)

trionphent le Bien, le Noble et le Beau. Une analyse plus poussée conduit toutefois à affiner ce premier constat et à interroger la façon dont Raimund, loin de se contenter d'un schéma dualiste figé (celui d'une simple opposition entre les deux principes suprêmes), mêle dans la suite de son œuvre le Bien et le Mal en concentrant de plus en plus son propos sur le niveau humain.

2. Dépassement du dualisme ? Le déplacement vers la sphère humaine

Longtemps, et parfois même jusqu'à nos jours, la recherche sur Raimund a réduit l'auteur à un poète sentimental, naïf et innocent, prétendument représentatif de l'époque *Biedermeier*, entendue au sens – là encore fortement réducteur – de glorification des valeurs bourgeoises d'ordre, de stabilité et de pondération. Or, à y regarder de plus près, des pièces telles que *Moisasurs Zauberfluch* et *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* ne tardent pas à se dérober à cette classification hâtive, notamment en raison de la nouvelle lumière que Raimund jette sur la question du Mal, envisagée ici sous les formes de la méchanceté, de l'égoïsme, de la cupidité et de son pendant, l'avarice. Dans ces pièces, Raimund atténue considérablement l'antagonisme entre sphère céleste et sphère terrestre, entre le ciel et l'enfer, pour privilégier la monstration directe du Mal sur le plan humain.

Avec *La malédiction magique de Moisasur* (*Moisasurs Zauberfluch*, 1827), Raimund propose son premier drame « sérieux », une pièce dans laquelle il fait passer au second plan l'élément comique hérité de la tradition théâtrale locale et accorde une place éminente aux thématiques du Mal et de la méchanceté. L'action se déroule en Inde, qui représente ici le niveau mythique du combat entre le Bien et le Mal, ainsi que dans une contrée alpine d'Autriche, équivalent au niveau terrestre du conflit opposant les deux principes suprêmes au niveau supérieur. Comme dans les pièces antérieures, *La malédiction magique de Moisasur* repose donc sur une structure antithétique : d'un côté, l'univers allégorique et la sphère des esprits sont dépeints dans le style du théâtre baroque (le « génie de la Vertu » l'emporte sans surprise sur le « génie de l'Ephémère » dans la dernière scène de la pièce, de même que la puissance de l'amour et de la fidélité s'impose sur la mort ; quant au « démon du Mal » Moisasur¹³, impuissant face au temple de la Vertu – I, 3 –, il s'avoue rapidement vaincu et

¹³ Le nom Moisasur, dérivé de la mythologie indienne, signifie précisément « mauvais démon » ou « démon de la nature destructeur ». Dans ce personnage, la nature, considérée en l'occurrence comme une puissance

reconnaît l'existence de la générosité et de la vertu que couronnera une récompense éternelle – I, 9 –), les personnages humains étant de leur côté pourvus en partie de traits émouvants ; de l'autre, l'action gravite autour du personnage du paysan Gluthahn, « parallèle terrestre de Moïsa sur¹⁴ », dans lequel la critique a pu lire une peinture réaliste du quotidien et l'esquisse de la représentation, sous forme dramatique, d'une problématique profondément sociale¹⁵.

La nouveauté tient ici à ce que le Mal se réalise dans toute son ampleur non pas en la personne du démon Moïsa sur, c'est-à-dire dans la sphère mythique, mais qu'il s'incarne humainement dans le personnage du paysan Gluthahn, lequel poursuit, et même parfait l'œuvre du démon. Présenté au départ comme un personnage comique, Gluthahn ne tarde pas à révéler sa cruauté et son inhumanité. En lui, on retrouve encore certains traits comiques (comme la répétition comique des formules « je suis trop bon » et « mon cœur est trop bon »¹⁶), mais il s'agit en l'occurrence d'un comique sarcastique, ricanant, inquiétant. Gluthahn est au fond le premier véritable scélérat du théâtre de Raimund, un personnage à la méchanceté, à l'avarice et à la cupidité abyssales, à aucun moment tenté de rejoindre le chemin de la vertu. Lors de son entrée en scène, il chante, comme le veut la tradition du théâtre populaire viennois, une série de couplets dans lesquels il brosse son propre portrait moral, mais ce portrait est celui d'un vaurien (I, 4). Par la suite, alors que sa femme Trautel, grièvement malade, lui fait part de ses ennuis de santé, Gluthahn se contente de la sommer de lui rapporter deux cruches de vin destinées à éteindre sa soif (I, 5) :

TRAUTEL. Je vais chercher mon barbier.

GLUTHAHN. Va me chercher deux cruches de vin.

TRAUTEL. J'ai le droit d'aller le chercher, c'est vrai ?

GLUTHAHN. Mais un bon, te dis-je.

TRAUTEL. Je te remercie, c'est qu'ils n'en ont qu'un, en bas, au village.

GLUTHAHN. Et qu'il ne soit pas sulfuré.

TRAUTEL. Qui ça ?

GLUTHAHN. Le vin.

TRAUTEL. Je croyais que tu parlais du barbier.

GLUTHAHN. Mais qui parle du barbier ?

TRAUTEL. Moi.

GLUTHAHN. Et moi, je parle du vin.

TRAUTEL. Et que m'apportera le vin ?

démoniaque, est intégrée au système dualiste Bien/Mal et associée à des éléments relevant de la foi chrétienne (le diable).

¹⁴ Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006, p. 389.

¹⁵ A ce sujet, voir Jürgen Hein et Claudia Meyer, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Vienne, Lehner, 2004, p. 53.

¹⁶ Ferdinand Raimund, *Moïsa sur's Zauberspruch* (I, 4), p. 12 : « ich bin zu gut », et (I, 5), p. 15 : « [...] aber mein Herz, ich bin halt zu gut. » (Notre traduction)

GLUTHAHN. Et que m'apportera le barbier¹⁷ ?

Raimund a ici recours à la technique du dialogue de sourds pour démasquer le caractère égoïste et inhumain de Gluthahn. L'auteur emploie donc une technique courante dans la mise en scène du dialogue comique, mais il la renverse pour en faire jaillir le tragique : à force de cruauté, le paysan ira jusqu'à causer la mort de sa femme. Apprenant la mort de cette dernière, il atteint le comble du cynisme : « C'est une inconscience sans pareille, elle meurt et il n'y a plus personne à la maison. Et maintenant, voilà qu'ils vont me prendre tout mon argent¹⁸. » (II, 12) C'est dans cette scène, qui décrit par ailleurs l'enlèvement du personnage d'Alzinde par Gluthahn, que le comique cède définitivement la place à la brutalité : pour arracher à Alzinde des larmes de diamant, Gluthahn commence par tenter de corrompre le personnage, avant de recourir à des injures, pour lui adresser enfin des menaces directes et massives.

Très tôt, la critique a été frappée par ce passage du comique à la brutalité et s'est indignée du mélange inquiétant, chez ce personnage, de la méchanceté la plus extrême et d'un comique amer. De fait, en Gluthahn, Raimund campe un personnage chez qui l'amour pour son épouse et, plus généralement, toute forme de sentiment humain se trouvent remplacés par l'indifférence, la cupidité, l'alcoolisme et la violence. En cela, Gluthahn préfigure le personnage du misanthrope Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope (Der Alpenkönig und der Menschenfeind)*, ainsi qu'un certain nombre de personnages de Nestroy, comme Knieriem dans *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim (Die Familien Zwirn, Knieriem et Leim, 1834)*. *La malédiction magique de Moisasur* est également la première œuvre dans laquelle Raimund dresse un tableau aussi sombre d'un couple sur lequel pèse une menace évidente, image éminemment négative que l'on retrouve dans les personnages de Carambuco et d'Ossa (I, 22¹⁹), couple au sein duquel la dissimulation et la ruse règnent en maîtres. Comme dans le cas de Gluthahn, la première pensée de Carambuco va, à la nouvelle de la pétrification de sa femme, non pas vers cette dernière, mais vers l'argent qui a, chez lui aussi, pris la place du sentiment amoureux :

¹⁷ *Ibid.* (I, 5), p. 14 sq. : TRAUTEL. « Ich hol' mir den Bader. » / GLUTHAHN. « Hol mir zwei Maß Wein » / TRAUTEL. « Gelt, ich darf ihn holen? » / GLUTHAHN. « Aber ein' g'scheiten, das sag' ich dir. » / TRAUTEL. « Ich dank' dir, sie haben ja nur einen unten im Ort. » / GLUTHAHN. « Daß er nicht g'schwefelt ist. » / TRAUTEL. « Wer denn? » / GLUTHAHN. « Der Wein. » / TRAUTEL. « Ich hab' glaubt, der Bader. » / GLUTHAHN. « Wer red't denn vom Bader? » / TRAUTEL. « Ich. » / GLUTHAHN. « Und ich red' vom Wein. » / TRAUTEL. « Was hab' ich vom Wein? » / GLUTHAHN. « Was hab' ich vom Bader? » (Notre traduction)

Le « barbier » (*Bader*), outre sa fonction de coiffeur, prodiguait également, à l'occasion, des soins médicaux.

¹⁸ *Ibid.*, p. 57 : « Das ist ein Leichtsinn ohnegleichen; stirbt, und ist kein Mensch im Haus. Jetzt tragen sie mir das ganze Geld davon. » (Notre traduction)

¹⁹ *Ibid.*, p. 36 sqq.

Qu'est-ce donc ? Suis-je pétrifié, ou est-ce ma femme ? Cette fois, c'est elle ! Dieux, qu'avez-vous réalisé comme prodige ! Faire taire cette femme [...]. Mais que vois-je, qu'aperçois-je maintenant, toute ma fortune, ce que j'ai économisé et ce que j'ai volé : tout est perdu, elle a tout dans son sac et son paquet, là-dedans. Tout est pierre, femme et fortune – tout est pétrifié, j'ai tout perdu et pourtant, je suis cousu d'or²⁰.

Même si, d'un autre côté, il chante en Alzinde et Hoanghu (sur un plan supraterrestre) ainsi qu'en Hans et Mirzel (au niveau humain) les vertus de l'amour, de la fidélité et du sacrifice de soi, « l'auteur semble ne plus réussir à croire en la possibilité de réaliser ces valeurs sur terre. Cet élément montre les limites d'une classification de Raimund comme "auteur *Biedermeier*" [...]»²¹. » De fait, ces quatre personnages, en dépit de leur caractère attachant, apparaissent bien ternes comparés à l'inhumanité radicale de Gluthahn, à travers lequel Raimund creuse indéniablement « le potentiel démoniaque du personnage comique²². » Deux ans avant *La malédiction magique de Moisasur*, Raimund avait par ailleurs rédigé un poème intitulé « A l'obscurité » (*An die Dunkelheit*), dans lequel il établissait une parenté entre le Moi et l'obscurité. Gluthahn semble être ce prince de l'obscurité, le réceptacle du mécontentement de l'auteur à l'égard de la fausseté et de l'hypocrisie du monde, qu'il exprime dans plusieurs poèmes et de nombreuses lettres de cette époque. Avec Gluthahn, Raimund introduit en définitive une nouvelle catégorie de personnages humains, à la méchanceté à la fois affirmée et revendiquée. Même si la pièce vise sans nul doute à démontrer la victoire du Bien dans tous les domaines de la vie, *La malédiction magique de Moisasur* souligne en même temps que le Mal n'est pas seulement opposé au Bien, mais qu'il lui est intimement lié.

Un an plus tard, en 1828, Raimund achève l'une de ses pièces les plus célèbres, *Le roi des Alpes et le misanthrope (Der Alpenkönig und der Menschenfeind)*, pièce qui semble à première vue, en raison de son titre double, s'inscrire – comme *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* de 1826 – dans la tradition des « pièces d'amélioration » (*Besserungsstücke*), fondées sur l'opposition dualiste entre le monde des esprits et la sphère humaine. Dès le début de sa pièce, Raimund plante le décor de ce qui apparaît en effet, à

²⁰ *Ibid.*, p. 37 sq. : « Was ist das? Bin ich versteinert, oder ist's mein Weib ? Diesmal ist sie's. Götter, was habt ihr für Wunder getan! Dieses Weib zum Schweigen zu bringen [...]. Doch was seh' ich, was fällt mir jetzt ein! Mein ganzes Vermögen, was ich erspart und gestohlen, alles ist hin, sie hat alles im Sack und im Bündel da drin. Alles ist Stein, Weib und Vermögen, alles versteinert – ich hab' alles verloren und bin doch ein steinreicher Mann. » (Notre traduction) Raimund joue ici sur le terme de « steinreich » (« richissime », « cousu d'or » / littéralement : « riche comme la pierre »).

²¹ Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, op. cit., p. 116.

²² *Ibid.*, p. 412.

première vue, comme le spectacle d'une parfaite harmonie entre l'homme et la nature : le cadre dans lequel se meut la famille du « mineur » (*Köhler*) Christian Glühwurm est celui d'une nature alpine idyllique. D'un autre côté, la famille du « misanthrope » (*Menschenfeind*) Rappelkopf est d'emblée dépeinte comme menacée : dès son chant d'entrée (I, 12), le personnage se présente lui-même comme « dupé » (*belogen*), « trompé » (*betrogen*), volé et épié, y compris et même surtout par son entourage le plus proche. Pour lui, le monde dans son ensemble est synonyme de Mal, entendu au sens de malveillance, de fiel et de tromperie. Dès le premier acte de la pièce, ses relations aux femmes et à sa famille sont décrites comme hautement problématiques : après s'être « séparé » (on comprend rapidement qu'il s'est en réalité agi d'un triple assassinat) de ses trois premières épouses qui l'importunaient pour diverses raisons²³, Rappelkopf s'irrite à présent du comportement de sa quatrième épouse, Sophie, à qui il reproche de soutenir la relation entre sa fille Malchen et August Dorn, un jeune peintre sans argent. Après avoir renié l'ensemble de sa famille et maudit sa « maison criminelle » (I, 18), Rappelkopf va jusqu'à détruire le miroir qui lui renvoie son image, ainsi que les lettres d'amour qu'il avait jadis écrites, et déclare : « Je sors maintenant dans la forêt / Et ne reviendrai jamais à la maison²⁴ ! »

Le seul refuge que le personnage trouve dès lors est la nature, par opposition à la sphère humaine qu'il considère dans son ensemble comme corrompue, raison pour laquelle il part en quête d'un nouveau lieu d'habitation, rapidement trouvé sous la forme d'une « cabane de mineurs » (*Köhlerhütte*). Deux niveaux s'entrechoquent ici : s'il situe le premier acte dans un cadre naturel idyllique et dans la propriété cossue de Rappelkopf, Raimund nous mène désormais au beau milieu de cette famille de mineurs où l'allégresse semble, de prime abord, régner : Salchen (I, 19), fille du couple de mineurs, célèbre dans son chant d'entrée les valeurs *Biedermeier* d'amour, de satisfaction et de sobriété. Toutefois, ce chant ne tarde pas à être rattrapé par la réalité de la faim dont souffrent les trois enfants par la faute de leur père alcoolique : « Eh, maman, donne-nous quelque chose à manger, / L'estomac nous fait mal²⁵ ! » Cette misère culinaire, décrite ici en des termes particulièrement réalistes, trouve son pendant dans l'inclination du père de famille, ivre mort sur son lit²⁶, pour la dive bouteille.

²³ La première était, nous dit Rappelkopf dans sa scène inaugurale, « avide de pouvoir » (*herrsüchtig*), la deuxième « jalouse jusqu'à la folie » (*eifersüchtig bis zum Wahnsinn*) et la troisième « somnambule » (*mondsüchtig*).

²⁴ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (I, 18), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2006, p. 32 : « Ich geh' jetzt in' Wald hinaus / Und komm' nimmermehr nach Haus! »

²⁵ *Ibid.* (I, 19), p. 33 : « He, Mutter, gib was z' essen her, / Der Magen tut uns weh ! »

²⁶ En insistant sur l'ivresse de la figure paternelle, Raimund renoue avec une thématique déjà abordée par Kurz dans *Die Macht der Elementen oder : Die versoffene Familie des Hrn. Baron von Kühnstoks* (1758) : la présence

Salchen, qui tente sans cesse de célébrer les vertus de l'idylle campagnarde et de contrebalancer, par la gaieté de son chant, la faim qui frappe les enfants, se heurte constamment aux menaces de mort formulées par le personnage du père à l'égard de ses enfants – des menaces d'ailleurs tragicomiques, où s'entremêlent subtilement comique et brutalité, dans la mesure où le père, complètement ivre, s'avère incapable de mettre ses menaces à exécution : « Si vous ne fermez pas votre clapet, / je vous tue tous²⁷ ! » Il faut noter que la violence, physique ou seulement verbale, ne se limite pas ici au personnage du père, mais qu'elle inclut également celui de la mère, Marthe, qui tente de rétablir la hiérarchie familiale par une série de coups. En d'autres termes, l'idéal *Biedermeier* de tempérance, de juste mesure et de bonheur paisible échoue précisément là où le dénuement matériel et le Mal (ici sous la forme de l'alcoolisme et de la violence) rattrapent l'univers de la féerie.

Il faut toutefois attendre la scène suivante (I, 20) pour assister à la destruction complète de l'image de la satisfaction et du bonheur amoureux suggérée par le chant de Salchen. Pour chasser la famille de mineurs de sa cabane, Rappelkopf propose à Marthe, l'épouse de Glühwurm, une coquette somme d'argent (200 ducats), dont la famille a grandement besoin depuis que le père a dilapidé l'argent de son travail dans l'alcool. En acceptant l'offre de Rappelkopf, Marthe adjoint à la pauvreté, à l'alcoolisme et à la violence de la scène précédente les notions de cupidité et de corruptibilité. Dans la continuité de la scène 19, Raimund montre donc non pas une image idyllique, conforme à l'idéal *Biedermeier*, des relations familiales, mais plutôt son revers (sous la forme du Mal insidieux larvé en elles), autrement dit la face cachée de l'idylle familiale, marquée par l'omniprésence de la pauvreté, de la cupidité, de la violence et de l'alcoolisme. L'univers théâtral de Raimund fourmille d'ailleurs d'antihéros « comiques » au caractère profondément clivé, dont la gaieté est sans cesse battue en brèche par des accès de violence et la sentimentalité rattrapée par une brutalité latente ou ouverte²⁸. Matthias Mansky, qui, dans un article stimulant, propose de reconsidérer le théâtre de Raimund comme une « dramaturgie du choc²⁹ », constate à ce sujet que la liste des personnages maléfiques, des meurtriers potentiels ou des personnages aux tendances suicidaires est longue dans l'œuvre de Raimund : Florian et Mariandl dans *Le diamant du roi*

de l'alcoolisme au cœur de la sphère familiale. Voir Johann Joseph Felix von Kurz, *Eine ganz neue Komödie. Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, op. cit., p. 242-263.

²⁷ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (I, 19), op. cit., p. 34 : « Wann's nicht euern Schnabel halt's, / Schlag' ich euch noch tot! »

²⁸ Sur le lien inquiétant entre sentimentalité et brutalité chez certains personnages de Raimund, voir Johann Sonnleitner, « Sentimentalität und Brutalität. Zu Raimunds Poetik des Indirekten », in : *Raimund, Nestroy, Grillparzer. Witz und Lebensangst*, éd. par Ilija Dürhammer et Pia Janke, Vienne, Edition Praesens, 2001, p. 81-96.

²⁹ Matthias Mansky, « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », in : *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, éd. par Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2008, p. 70-86.

des esprits), Alzinde et Hoanghu dans *La malédiction magique de Moisasur*, Amphio et Nachtigall dans *L'Inspiration enchaînée*, Valentin et Flottwell dans *Le Prodiges (Der Verschwender)* et, bien évidemment, Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*. Ce penchant de certains personnages de Raimund pour la brutalité, qui se révèle souvent au cœur même du comique, invite à reconsidérer en profondeur et à nuancer la position « affirmative » de Raimund vis-à-vis de l'idéologie *Biedermeier*.

On pourrait certes rétorquer à cette lecture que le personnage de Rappelkopf suit, dans le second acte de la pièce, un processus d'« amélioration » et que son retour à la vie de famille corrige, au moins en partie, l'impression produite par le premier acte. L'ancien misanthrope se transforme alors, suivant un processus d'amendement intérieur, en un être raisonnable prêt à entendre les déclarations d'amour et d'affection que lui adressent les divers membres de sa famille. Mais là encore, la représentation de la famille que propose Raimund n'est pas dénuée d'ambiguïté : s'il finit par accepter les déclarations d'affection, puis d'amour, que lui font sa fille et sa femme, Rappelkopf ne parvient qu'avec peine à se détacher de sa méfiance à leur égard. De même l'harmonie familiale du second acte apparaît-elle aussi théâtrale que l'« amendement » de Rappelkopf lui-même, ce qui a pour effet de rompre avec le schéma, habituel dans la tradition du théâtre populaire viennois avant Raimund, de la « pièce d'amélioration ». S'il finit par accepter la déclaration d'affection que lui fait sa fille Malchen (II, 7) et par donner son assentiment au mariage de cette dernière avec August, Rappelkopf ne renonce pas pour autant à sa méfiance à l'égard de la gent féminine en général, accusée de tous les maux : « Mais je ne la crois pas, les femmes sont capables de tout³⁰ ! » Un peu plus tard, pris au beau milieu d'une scène d'embrassades familiales, il soupçonne à nouveau son entourage, notamment sa femme Sophie, de l'avoir trompé : « C'est une tromperie, il doit y avoir quelque chose là-dessous³¹. » De même la haine du personnage est-elle sans cesse prête à resurgir, comme à l'égard de son futur beau-fils dans la dernière scène de la pièce (II, 29), et ce n'est qu'à partir du moment où il récupère la fortune qu'il avait perdue que Rappelkopf adoube son beau-fils et consent à lui accorder la main de sa fille. Bien plus qu'une amélioration morale et humaine de Rappelkopf, ce passage révèle donc surtout la cupidité du personnage.

Par conséquent, ce qui a longtemps été interprété comme le retour « vertueux » du personnage de Rappelkopf dans la sphère familiale et à la vie sociale paraît largement sujet à

³⁰ Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (II, 6), *op. cit.*, p. 63 : « Aber ich glaub' ihr nicht; die Weiber können alles! »

³¹ *Ibid.* (II, 8), p. 65 : « Das ist Betrug, da muß etwas dahinterstecken. »

caution, ce qui invite à relativiser considérablement la thèse d'une véritable « amélioration » ou guérison du personnage, analogue par exemple à celle que connaît Fortunatus Wurzel dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*. Avec *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Raimund entre assurément dans une nouvelle phase de sa production dramatique, caractérisée par un jeu conscient avec l'horizon d'attente (*Biedermeier*) de son public, dont il s'émancipe peu à peu pour aborder, comme ici, des problématiques sociales, réalistes, voire naturalistes avant l'heure. Comme l'a constaté Hugo von Hofmannsthal, pour qui Raimund fut un modèle : « Le théâtre de Raimund a souvent été analysé. Ce qui lui donne vie, c'est un mélange particulier de naturalisme et d'allégorie, ordonnés avec ce qu'il faut de délicatesse³². »

Dans son avant-dernière pièce, *La couronne porte-malheur* (*Die unheilbringende Zauberkrone*, 1829), Raimund revient à une action construite à deux niveaux (le niveau terrestre et le niveau supraterrestre), qui fusionnent dans le personnage de Lucina. En l'occurrence, il s'agit moins du combat des hommes confrontés aux puissances du Bien et du Mal que du conflit de ces puissances elles-mêmes : les personnages principaux de l'action ne sont pas des hommes, mais des figures mythiques et allégoriques qui se distinguent nettement, tant par l'appareil scénique que par leur tenue, des protagonistes humains. Comme le « démon du Mal » et son double humain Gluthahn dans *La malédiction magique de Moïsaïus*, le personnage d'Hadès, prince du monde souterrain, dieu de la destruction et incarnation mythique des forces du Mal, possède son équivalent humain dans le personnage de Phalarius, avide de pouvoir. Comme son pendant dans l'univers supraterrestre, Phalarius, incarnant d'emblée le Mal, devient le symbole de la puissance destructrice. Son antithèse dans la pièce est le général Octavian, qui représente pour sa part le paradigme de la souveraineté juste et véritable. Comme dans les œuvres de la première période de Raimund, la présence récurrente du Mal paraît en l'occurrence nécessaire pour légitimer le triomphe du Bien, incarné ici surtout par Lucina, déesse de la lumière et de la poésie. L'intérêt de ce personnage par rapport à celui du « génie de la Vertu » dans *La malédiction magique de Moïsaïus* est que Raimund le dote de traits quasiment humains.

Dans sa dernière pièce enfin, *Le Prodiges* (*Der Verschwendter*, 1834), Raimund revient précisément sur le changement de perspective déjà largement amorcé dans *Le roi des*

³² Hugo von Hofmannsthal, *Gesammelte Werke*, vol. 3 (*Prosa*), éd. par Herbert Steiner, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1964, p. 477 : « Raimunds Theater hat man oft analysiert. Das Lebengebende daran ist eine eigentümliche Mischung von Naturalismus und Allegorie, geordnet nach einem richtigen Taktgefühl. »

Alpes et le misanthrope : le conflit humain n'est plus doublé ni éclairé par une quelconque psychomachie à l'œuvre dans le monde « supérieur » des génies et des esprits. Le débat entre les principes du Bien et du Mal, devenu désormais inutile, a pour ainsi dire disparu : l'importance très relative de la fée Chéristane – n'apparaissant que dans six des quarante-cinq scènes de la pièce, elle n'exerce plus la moindre influence sur l'action « terrestre » – témoigne à la fois du recul du cadre féerique et de la concentration nouvelle de l'action sur le niveau humain. Il ne s'agit plus ici de proposer une interrogation sur le plan métaphysique, mais d'éclairer les défaillances des vertus humaines. Dans le prolongement du *Roi des Alpes et le misanthrope*, le Bien et le Mal se sont définitivement transformés en des réalités bien humaines – et seulement humaines. En somme, l'homme, placé au centre de l'action, apparaît à présent, indépendamment de tout lien avec des entités supérieures, libre de faire son bonheur (Valentin et Rosa) ou son malheur : « Nulle fatalité ne pèse sur sa destinée, / Bonne ou mauvaise, à lui d'en décider » (Azur) ; « Las ! Que vienne le malheur, à lui de s'en méfier, / Bien ou mal, il lui revient d'en décider. / Nulle chaîne ne pèse sur sa destinée, / Ainsi l'opprobre seule il pourra éviter. » (Chéristane)³³

3. Conclusion

Les « pièces d'amélioration » des premières années, reposant sur la confrontation entre le Bien et le Mal pour conduire les personnages vers le chemin de la vertu, sont, à l'exception de *La couronne porte-malheur*, peu à peu supplantées par des œuvres qui font une place de plus en plus large à une nouvelle peinture des relations entre les personnages humains et le phénomène du Mal : l'introduction du scélérat Gluthahn dans *La malédiction magique de Moïsur* et celle du misanthrope Rappelkopf dans *Le roi des Alpes et le misanthrope* font en quelque sorte éclater le schéma dualiste du conflit entre le Bien et le Mal à l'œuvre dans les premières pièces. A travers ces personnages, Raimund fait du Mal une qualité bien humaine, gouvernant les relations intersubjectives, notamment au sein de la sphère familiale. En thématissant l'hypocrisie, la brutalité et la cruauté entre époux, l'alcoolisme et la violence exercée sur les enfants, Raimund opère progressivement un recentrage sur la sphère humaine

³³ Ferdinand Raimund, *Le Prodiges*, trad. de Sylvie Muller en collaboration avec Dominique Venard, Montpellier, Maison Antoine Vitez. Centre international de la traduction théâtrale, 1992, p. 21 et 25 ; Ferdinand Raimund, *Der Verschwendter* (I, 12), éd. par Gottfried Riedl, avec une postface de Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2005, p. 25 : AZUR. « Kein Fatum herrsch auf seinen Lebenswegen, / Er selber bring sich Unheil oder Segen. » ; *Ibid.* (I, 15), p. 28 : CHERISTANE. « Selber darf er sich nur warnen, / Mit Glück und Unglück selbst umgarnen; / Und da er frei von allen Schicksalsketten, / Kann er nur selbst von Schmach sich retten. »

qui lui permet d'approfondir son traitement des diverses facettes du « Mal », tant il est vrai que dire « le Mal » revient à « penser sous une catégorie unique une *diversité* de réalités³⁴. » Selon Fanny Platelle, les pièces de Raimund « révèlent [s]a difficulté croissante [...] à croire en l'idéologie *Biedermeier* – en l'intangibilité de l'ordre, en la bonté humaine, en la vertu de la “satisfaction” –, à cause de la contradiction avec la réalité, où l'évolution économique et sociale a “marginalisé” ces valeurs³⁵. »

Johann Nestroy (1801-1862) radicalisera le propos, encore empreint d'idéalisme, de Raimund en précisant que le Mal, sous la forme de la mesquinerie, de l'égoïsme, de la vanité, de l'arrogance, de la malhonnêteté, du mensonge ou de la cupidité, règne en maître tant dans le monde « d'en haut » (dans la sphère surnaturelle) que dans celui « d'en bas » (au sein de la communauté humaine). Les reliquats baroques encore présents sur ce point dans le théâtre de Raimund se trouvent entièrement sécularisés chez Nestroy, le Mal étant désormais à chercher – et à trouver sans difficulté ! – ici-bas : « Je tiens tout le monde pour capable du pire, y compris moi-même. Et je me suis rarement trompé³⁶. » Si Raimund renouvelle la dimension métaphysique héritée du drame baroque en lui donnant des accents fortement psychologiques et anthropologiques mis au service de la foi en un monde meilleur et en la théodicée (Valentin ne déclare-t-il pas, dans la scène III, 10 du *Prodigue*, « A quoi bon tout ça ! L'homme propose, le ciel dispose³⁷. »), Nestroy, soulignant d'emblée la méchanceté et le côté incorrigible des hommes, renonce définitivement à une interrogation de type métaphysique et, par conséquent, aux enseignements de la théodicée³⁸, auxquels il oppose l'idée que le Mal n'est plus à chercher en dehors de l'homme, mais en son tréfonds. Sa « philosophie du destin », qui exclut toute forme de croyance en l'au-delà, montre l'impossibilité de se soustraire à l'« ici-bas » : « Nous ne sommes rien d'autre que – [...] les bouffons du Destin.³⁹ » Avec une radicalité encore étrangère à Raimund, dont il rejoint toutefois l'intention ultime, le théâtre de Nestroy exhibe certes toute l'étendue du Mal, mais pour faire jaillir le Bien. Cette stratégie ne correspond-elle pas à la finalité que Schiller prête à la satire

³⁴ Francis Wolff, « Le mal », in : *op. cit.*, p. 154.

³⁵ Fanny Platelle, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836): l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, *op. cit.*, p. 471.

³⁶ Johann Nestroy, *Historisch-kritische Nestroy-Ausgabe*, Stücke 11 (*Die beiden Nachtwandler = Les deux somnambules*, 1836, I, 16), éd. par Jürgen Hein, Vienne, Deuticke, 1998, p. 21 : « Ich glaube von jedem Menschen das Schlechteste, selbst von mir, und ich hab mich noch selten getäuscht. » (Notre traduction)

³⁷ Ferdinand Raimund, *Le Prodigue*, *op. cit.*, p. 83 ; Ferdinand Raimund, *Der Verschwender*, *op. cit.*, p. 83 : « Was nutzt das alles ! Der Mensch denkt, der Himmel lenkt. »

³⁸ Voir Jürgen Hein, « Nur Gutes! – Nur Böses! Raimund, Nestroy und die “Metaphysik” des Wiener Volkstheaters », *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 19-24, ici : p. 19.

³⁹ Johann Nestroy, *Der Talisman (Le Talisman, 1840, III, 11)*, Stuttgart, Reclam, 1977, p. 73 : « Wir sein nix als – [...] Narren des Schicksals. » (Notre traduction)

dans *De la poésie naïve et sentimentale (Über naive und sentimentalische Dichtung)* ? :
« Dans la satire, la réalité est opposée, en tant qu'elle est déficiente, à l'idéal, en tant qu'il est le plus haut degré de réel⁴⁰. » L'interrogation sur le Mal du moraliste Raimund est donc complétée par l'éclairage du satiriste Nestroy :

WAMPL. [...] Qu'est-ce que la terre ?

WILLIBALD. Un corps céleste sur lequel les malheureux mènent une vie infernale⁴¹.

Marc LACHENY

Université de Valenciennes et du Hainaut-Cambrésis

Orientation bibliographique

- * Aust, Hugo, « “O du steinerne Botschaft, wie bist du so gutmütig jetzt.” Der tragisch-komische Sinn des Bösen in Raimunds Schauspielen », *Wirkendes Wort* n° 40 (1990), Heft 3, p. 335-351 / version considérablement abrégée parue dans *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 16-18.
- * David, Claude, « Ferdinand Raimund : *Moisasurs Zauberfluch* », in : *Das deutsche Lustspiel I*, éd. par Hans Steffen, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 1968, p. 120-143.
- * Ehalt, Hubert Christian et Hein, Jürgen (éds), « *besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch* ». *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Vienne, Lehner, 2006.
- * – (éds), *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, Vienne, Lehner, 2008
- * Hein, Jürgen, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart, Metzler, 1970.
- * –, « Nur Gutes! – Nur Böses! Raimund, Nestroy und die “Metaphysik” des Wiener Volkstheaters », *Nestroyana* n° 11 (1991), Heft 1-2, p. 19-24.
- * – et Meyer, Claudia, *Ferdinand Raimund, der Theatermacher an der Wien. Ein Führer durch seine Zauberspiele*, Vienne, Lehner, 2004.

⁴⁰ Friedrich Schiller, *De la poésie naïve et sentimentale*, trad. par Sylvain Fort, Paris, L'Arche, 2002, p. 43 ; F. S., *Werke und Briefe*, vol. 8 (*Theoretische Schriften*), éd. par Rolf-Peter Janz, Francfort-sur-le-Main, Deutscher Klassiker Verlag, 1992, p. 740 : « In der Satyre wird die Wirklichkeit als Mangel, dem Ideal als der höchsten Realität gegenüber gestellt. »

⁴¹ Johann Nestroy, *Les vilains garçons à l'école (Die schlimmen Buben in der Schule, 1847, sc. 10)*, Stuttgart, Reclam, 1996, p. 26 : WAMPL. « [...] Was ist die Erde ? » ; WILLIBALD. « Ein Himmelskörper, auf dem die Unglücklichen ein höllisches Leben haben. »

- * Holtz, Günter, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Francfort-sur-le-Main..., Peter Lang, 2002.
- * Lacheny, Marc, « Das “Dreigestirn” Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 77-91.
- * –, « Raimund in Frankreich », *Nestroyana* n° 31 (2011), Heft 1-2, p. 58-70.
- * Mansky, Matthias, « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », in : *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, éd. par Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein, Vienne, Lehner, 2008, p. 70-86.
- * Platelle, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, Atelier National de Reproduction des Thèses, 2006 (= thèse Université Paris XII, 2003).
- * –, « Conception de l'art et figures de l'artiste dans l'œuvre de Ferdinand Raimund (1790-1836) », in : *Traversées du miroir. Mélanges offerts à Erika Tunner*, sous la dir. de Alain Cozic et Jacques Lajarrige, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 35-48.
- * Raimund, Ferdinand, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Säkularausgabe*, 6 vol., éd. par Fritz Brukner et Eduard Castle, Vienne, Schroll, 1924-1934 [réimpression en 1974].
- * –, *Sämtliche Stücke in Einzelausgaben*, éd. par Gottfried Riedl au nom de la société Raimund, postfaces de Jürgen Hein, 8 vol., Vienne, Lehner, 2001-2006.
- * Riedl, Gottfried, *Ferdinand Raimund. Bilder aus einem Theaterleben*, 2^e éd., Vienne, Lehner, 2005.
- * Roe, Ian, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010.