



Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIIIe et XIXe siècles :

Kurz, Raimund, Nestroy

Marc Lacheny

► To cite this version:

Marc Lacheny. Trois éclairages sur l'amour et le mariage dans le théâtre (populaire) autrichien des XVIIIe et XIXe siècles : Kurz, Raimund, Nestroy. *Théâtres du Monde*, 2015, De l'amour au théâtre, 25, pp.147-159. hal-02305820

HAL Id: hal-02305820

<https://hal.science/hal-02305820>

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.

TROIS ÉCLAIRAGES SUR L'AMOUR ET LE MARIAGE DANS LE THÉÂTRE (POPULAIRE) AUTRICHIEN DES XVIII^e ET XIX^e SIÈCLES : KURZ, RAIMUND, NESTROY

De nombreux théoriciens du comique et de la comédie, au premier rang desquels Bergson et Schiller, ont jusqu'ici négligé le fait que, dans la comédie comme dans la farce, il n'est pas question que de jeu et de rire, mais également d'émotions. Ainsi, selon Bergson, un personnage ne peut produire d'effet comique que si le lecteur ou le spectateur n'éprouve aucun sentiment pour lui : dans *Le rire* (1900), il souligne que le comique nécessite « une anesthésie momentanée du cœur ». Or, la comédie repose fondamentalement sur deux aspects indissociables : sur les sentiments exprimés par les personnages comiques et par les personnages sérieux, mais aussi sur la fonction escomptée de ces sentiments auprès du public.

Parler d'amour et de sentiments au théâtre semble relever à première vue de l'évidence, tant cette question obsède le théâtre, comique comme tragique, depuis ses origines. Pourtant, l'étude du processus de transformation de sentiments réels en discours sur les sentiments ou en représentation fictive de sentiments s'avère autrement plus complexe qu'il n'y paraît de prime abord. La question de l'amour et des sentiments au théâtre peut, en effet, être abordée à divers niveaux¹ : sur le plan du texte et du paratexte, à l'exemple des sentiments exprimés verbalement ou par des signes corporels, mais aussi sur le plan de leur réception (possible ou souhaitée) auprès du public, sans oublier la question centrale, débattue depuis le XVIII^e siècle, de l'observation des sentiments au théâtre, question qui va de pair avec celle de la représentation des sentiments et de leur mise en forme rhétorique.

L'un des thèmes éternels de la comédie est l'échec, partiel ou total, des relations amoureuses hommes-femmes, soit du fait de la fugacité des sentiments qui les unissent, soit en raison de l'intrusion, au sein du couple, de rapports pécuniaires, lesquels mettent en péril l'institution du mariage. Trois dramaturges autrichiens des XVIII^e et XIX^e siècles, Kurz, Raimund et Nestroy, ont accordé à cette thématique une place importante dans leur œuvre. L'étude successive de ces cas particuliers, choisis pour leur caractère emblématique, visera à

¹ Voir sur ce point Walter Pape, « Desperations-Paroxysmen und ruhige Sarkasmus-Languissance. Tragödien-, Komödien- und Possengefühle bis hin zu Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 23-40, notamment p. 25 sq.

dégager une évolution significative dans le traitement de l'amour et du mariage au sein du théâtre populaire autrichien des XVIII^e et XIX^e siècles.

1. L'amour et le mariage dans le théâtre de Kurz : entre mise en garde et apologie ?

Dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Joseph Anton Stranitzky (1676-1726), le personnage comique qu'il a créé, Hanswurst, goinfre et gros buveur se mouvant essentiellement dans la sphère fécale et anale, réduit constamment l'amour à la seule pulsion sexuelle. Incapable de définir l'amour autrement que par le recours à la tautologie (« L'amour, c'est l'amour, voilà tout [...] »²), Hanswurst n'aspire guère qu'à une chose : allonger sans relâche la liste de ses conquêtes féminines.

Le successeur de Stranitzky, Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784), connu aussi sous le double nom de Kurz-Bernardon³, peut être considéré comme l'un des auteurs de théâtre autrichiens les plus prolifiques et les plus complets du XVIII^e siècle, voire comme l'un des pères, avec Stranitzky, du théâtre comique autrichien. Pour preuve de son succès, son rayonnement s'étendit de Vienne à l'Allemagne du Sud (Mannheim, Nuremberg, Francfort) et bien au-delà (Budapest, Prague, Varsovie, Venise).

Le traitement que Kurz réserve à l'amour et au mariage dans ses fées et comédies-machines au contenu fantastique doit être immédiatement corrélé à l'intention globale de son théâtre : amuser et divertir son public, aucunement l'édifier ou l'instruire. Cette intention anti-édificatrice se reflète, chez Kurz, dans l'introduction de personnages comiques empruntés en partie à la tradition de la *commedia dell'arte* et du théâtre comique universel, ainsi que dans le choix d'une dramaturgie à première vue anarchique et débridée, soutenue par un humour linguistique omniprésent.

Dans les pièces de Stranitzky, les femmes sont dépeintes comme fausses, fielleuses, hypocrites, menteuses et rouées⁴. Ce qui vaut pour le Hanswurst de Stranitzky vaut naturellement aussi pour Bernardon, le personnage comique créé par Kurz : comme son « prédécesseur » Hanswurst, Bernardon s'expose à l'infidélité de la femme mettant en péril sa

² Joseph Anton Stranitzky, *Wiener Haupt- und Staatsaktionen*, éd. par Rudolf Payer von Thurn, Vienne, Verlag des Literarischen Vereins in Wien, 1908, vol. I, p. 106 : « Die Liebe ist halt die Liebe [...] ».

³ Kurz fut le créateur et l'interprète du personnage comique de Bernardon, comme Stranitzky avait été auparavant le créateur et l'interprète de Hanswurst. Or, le comédien-dramaturge et son personnage furent à ce point identifiés l'un à l'autre par le public que Kurz lui-même s'octroya le double nom de Kurz-Bernardon.

⁴ Voir Beatrix Müller-Kampel, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn et al., Schöningh, 2003, p. 131 : « Ganz generell gelten dem Wurstel die Frauen als verlogen, scheinheilig, hinterlistig und verschlagen – und die den Stücken eingeschriebene Geschlechtsrollentypik gibt ihm darin durchaus recht. »

masculinité. Sa défiance apparaît compréhensible au regard du contexte sociohistorique du XVIII^e siècle, où l'honneur du mari dépendait largement du degré de fidélité de son épouse : « Les époux de femmes devenues infidèles se voyaient, sur un plan social, exposés au soupçon de manque de virilité [...] »⁵. Or, la virilité est précisément l'un des grands attributs de l'archétype du personnage comique autrichien, Hanswurst...

À la lecture des pièces de Kurz, la position de l'auteur sur le mariage et l'amour apparaît frappée du sceau de l'ambiguïté. D'une part, Kurz semble mettre ouvertement en garde son public contre l'institution du mariage et les dangers de l'amour : « Car les blessures profondes de l'amour / Ne se referment pas si facilement »⁶. D'autre part, toujours dans la même pièce, l'amour et le mariage se voient dépeints comme l'*apex* du bonheur humain : « Le mariage est l'accomplissement de l'amour »⁷. Des exemples et arguments (pour et contre) de cette sorte figurent dans la quasi-totalité des comédies de Kurz, le dénominateur commun entre ces prises de position contradictoires étant que Bernardon est constamment en proie à des tourments amoureux, tandis que son accompagnateur – Hanswurst ou, plus tard, Crispin – est tenu de choisir entre le « vin » (*Wein*) et la « femme » (*Weib*).

Un exemple de scepticisme radical formulé par un personnage masculin de Kurz à l'égard de la fidélité féminine, de la femme, de l'amour et du mariage est fourni par Arnoldus, un docteur en médecine malheureux, dans *Le nouveau diable voûté* (*Der neue krumme Teufel*, 1758) : « Je connais le sexe féminin, / Il est tellement espiègle / Que je ne fais plus confiance à aucune femme [...] »⁸ (I, 2). Cette défiance de principe à l'égard du sexe opposé vaut également dans l'autre sens. Ainsi, la « fidèle princesse » persane Pumphia, se plaignant de l'incurable penchant masculin pour l'infidélité et la tromperie, conclut l'une de ses tirades sur les termes suivants : « Si je n'avais subi depuis si longtemps le mariage, / J'aurais souhaité que le ciel m'eût préservé d'un homme »⁹. » (*Bernardon die getreue Prinzessin Pumphia*, 1756 ; I, 6)

⁵ Friedemann Kreuder, « “Fiameta in der Masquera” – Das Komische in *Der neue krumme Teufel* (1758) von Joseph Felix von Kurz zwischen Affirmation und Subversion », *Maske und Kothurn* n° 51 (2006), H. 4, p. 142-149, ici : p. 146 : « Ehegatten untreu gewordener Frauen sahen sich gesellschaftlich dem Verdacht mangelnder Männlichkeit ausgesetzt [...] ».

⁶ « Denn der Liebe tieffe Wunden / Werden nicht so leicht verbunden » (*Die Geburth des Bernardons*). Cité par Andrea Brandner-Kapfer in : *Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie... Ausgewählte Bernardoniaden und Lustspiele*, Vienne, Lehner, 2010, p. 502.

⁷ « Aus Liebe ist d'Heyrath geschehn » (*Die Geburth des Bernardons*). Cité in : *ibid.*

⁸ *Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eine ganz neue Komödie...*, op. cit., p. 110 : « Ich kenn das weibliche Geschlecht, / Es ist so voller Schelmerey, / Ich traue keiner mehr [...]! »

⁹ *Ibid.*, p. 350 : « Hätt' ich den Ehestand schon längsten nicht erfahren, / Der Himmel sollte mich vor einem Mann bewahren. »

On trouve bon nombre de variations sur ce thème dans la série des pièces « biographiques » de Kurz, les « Rosalba-Historien » (*Das zerstörte Versprechen des Bernardons*, *Bernardon der Einsiedler*, *Bernardons Ehestand*, *Die glückliche Verbindung des Bernardons*, *Die Macht der Elementen*), directement inspirées des amours tumultueuses de l'auteur avec sa deuxième épouse, la comédienne et danseuse Theresina Morelli. Dans une autre comédie-machine de Kurz, *Le mariage de Bernardon* (*Bernardons Ehestand*, 1758), Bernardon chante ainsi, au beau milieu d'invectives à l'encontre de la *gent* féminine : « Femelle ! Mauvaise herbe ! Monstre, / Origine de tous les maux, / Farceuse trompée, fausse, mauvaise ! / Cause de nos plaintes, / Femelle dépravée ! / Qui dérobe à l'homme son argent, / Qui lui suce le sang, / Et lui vole sa santé, / Vermine se réjouissant du malheur d'autrui ! / Satanas in-folio ¹⁰ ! » (I^{er} acte). Et pourtant, avec le personnage de Rosalba qu'il a créé pour être interprété sur scène par son épouse Theresina Morelli, Kurz a introduit une figure qui rompt en grande partie avec le thème traditionnel de l'infidélité féminine qui traverse l'œuvre de son prédécesseur sur les planches viennoises, Stranitzky : par opposition à l'inconstance et à l'infidélité de Fiametta, Kurz, au fil de ses pièces, affine les contours de Rosalba pour éloigner le personnage féminin qu'il a créé du stéréotype de l'amante rusée, hypocrite et infidèle que l'on trouve chez Stranitzky¹¹. Ainsi, dans *Bernardon rasséréné et revivifié* (*Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon*, 1754), Rosalba apparaît encore comme une jeune fille simple ; dans les « Rosalba-Historien », elle se transforme ensuite en amante et en « fiancée » – *Braut* – (*Das zerstörte Versprechen des Bernardons*), pour devenir enfin une épouse fidèle et digne d'amour dans *Bernardons Ehestand* et *Die glückliche Verbindung des Bernardons*.

On ne peut donc que conclure à une ambiguïté certaine dans les positions que les personnages de Kurz défendent sur les questions de l'amour et du mariage, positions qui oscillent sans cesse entre critique sociale et mises en garde contre la réalité du mariage d'une part, idéal d'un mariage considéré comme l'accomplissement suprême de l'amour véritable d'autre part.

¹⁰ *Ibid.*, p. 223 : « Weibes-bild! Unkraut! Wechselbalk, / Ursprung von allen Plagen, / Betrogner! falscher! schlimmer Schalk! / Ursach von unsern Klagen, / Lasterhaftes Weibes-bild! / Die dem Mann das Geld wegstiehlt, / Die dem Mann sein Blut verschlingt, / Und um die Gesundheit bringt, / Ungeziffer! Schaden-froh! / Satanas in Folio! »

¹¹ Sur ce point, voir les explications d'Ulf Birbaumer in : *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, Vienne, Notring, 1971, p. 113.

2. Raimund : la position d'un idéaliste ?

Successeur de Kurz et en même temps rénovateur en profondeur du théâtre populaire viennois dans la première moitié du XIX^e siècle, auteur de pièces à succès devenues désormais classiques dans le répertoire autrichien, comme *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (*La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, 1826), *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (*Le roi des Alpes et le misanthrope*, 1828) et *Der Verschwender* (*Le Prodiges*, 1834), Ferdinand Raimund (1790-1836) jette, dans son œuvre, une tout autre lumière que son prédécesseur sur l'amour et le mariage.

Cette divergence est d'abord due à la différence des contextes dans lesquels Kurz et Raimund ont produit leurs œuvres respectives. Le théâtre « total » et largement subversif de Kurz, héritier du théâtre « sauvage », du théâtre-carnaval et des « hanswurstiades » de Stranitzky, était encore l'expression d'une résistance du comique populaire à l'esthétique rationaliste et au dogmatisme de la comédie « régulière ». Le théâtre de Raimund s'inscrit, lui, dans un double héritage : d'une part dans la tradition du théâtre populaire viennois, pour lequel il ne cessera jamais d'écrire, d'autre part dans la lignée du théâtre classique allemand, en particulier du théâtre idéaliste de Schiller, en qui Raimund voyait un modèle absolu et la quintessence même du poète.

L'un des grands intérêts du théâtre de Raimund tient, comme plus tard dans le cas de Nestroy, au jeu sur les possibilités offertes par l'allemand « autrichien ». Gunther Wiltschko a ainsi montré que l'usage du haut allemand chez Raimund, contrastant avec le dialecte et la langue courante viennoise employés par ses personnages comiques, était réservé aux personnages sérieux, voire aux représentants de la sphère idéale¹² : il s'agit, dans ses « féeries » (*Zauberspiele*), du langage des allégories et de la plupart des esprits, des érudits ou des personnages occupant un rang social élevé, comme Flottwell dans *Le Prodiges*, mais aussi des couples d'amoureux sérieux, comme Karl et Lottchen, et surtout Malchen et August dans *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* – même si cette utilisation du haut allemand ne correspond en rien à l'origine sociale de ses personnages : il apparaissait visiblement impensable à Raimund de faire parler ses couples incarnant l'amour idéal en dialecte viennois ou dans un registre de langue commun.

Même s'il chante, en idéaliste d'inspiration schillérienne, la vertu et l'amour à travers le discours de ses couples d'amoureux idéaux, comme dans *La malédiction magique de*

¹² Voir Gunther Wiltschko, *Raimunds Dramaturgie*, Munich, Fink, 1973, p. 10.

Moisasur (*Moisasurs Zauberfluch*, 1827) où la puissance de l'amour et de la fidélité l'emporte sur la mort, Raimund ne fait pas non plus mystère des menaces qui pèsent sur lui, à l'exemple de la relation entre père et enfants, père et fille en particulier : en tant que chef de famille, le père décide du mariage de ses enfants, ce qui est la cause de conflits, les intérêts du père divergeant souvent des sentiments de la fille ou (plus rarement) du fils. La nouveauté, chez Raimund (et plus encore, ensuite, chez Nestroy), réside dans le rôle de l'argent, qui sape toute notion d'amour filial et pervertit les pères, prêts à sacrifier leur enfant pour mieux s'enrichir. Selon le modèle patriarcal, les pères revendiquent l'autorité sur les membres de leur famille. Or, leur pouvoir présente, chez Raimund, des failles, car ils ne sont plus à même de remplir leur fonction de pères de famille protecteurs et aimants. L'auteur tire ainsi des effets comiques du décalage qu'il observe entre les prétentions des pères et leur comportement réel. Aussi bien dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire* que dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, le conflit entre père et fille est suscité par le refus du père que sa fille épouse le jeune homme pauvre dont elle est éprise. En l'occurrence, la raison du refus du père n'est plus d'ordre moral, comme dans les tragédies bourgeoises où il devait protéger la vertu de sa fille menacée par un séducteur noble, mais bien d'ordre social et financier : le refus du père est ici motivé par la différence de rang et de fortune. Ainsi, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, Lottchen est amoureuse du pêcheur Karl, mais son père adoptif, le paysan Fortunatus Wurzel, souhaite, depuis qu'il s'est enrichi, qu'elle épouse un « vieux millionnaire ». Raimund tend en l'occurrence à montrer que la défaillance du père résulte d'une faute morale : le comportement du paysan n'est en aucun cas motivé par le souci du bonheur de sa fille, mais par la seule cupidité. C'est bien l'argent qui est ici dénoncé comme la cause fondamentale de la perte de l'amour filial : c'est lui qui a éloigné le paysan parvenu de sa fille et lui a fait abandonner son rôle initial de père protecteur et aimant. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, le misanthrope Rappelkopf s'oppose pour les mêmes raisons (financières) à l'union de sa fille Malchen avec August Dorn, un jeune peintre sans argent.

Malgré le comportement de leur père, les filles restent, chez Raimund, attachées à lui et apparaissent tiraillées, comme dans la tragédie bourgeoise (en particulier dans l'*Emilia Galotti*, 1772, de Lessing), entre leurs sentiments pour l'être aimé et le respect et l'obéissance qu'elles « doivent » à leur père. Ainsi, Lottchen défend son amour pour Karl face à son père (I, 11), mais s'inquiète une fois que le pêcheur s'en prend à lui (I, 13). Contrairement à leur père, les filles restent fidèles à leurs valeurs initiales : Lottchen conserve son mode de vie simple contrastant avec l'enrichissement de son père adoptif Wurzel ; dans *Le roi des Alpes et*

le misanthrope, l'amour constant de Malchen pour August fait office d'incarnation, comme dans la tragédie bourgeoise, des valeurs que le père défaillant n'est plus capable d'assumer¹³. Contrairement aux tragédies bourgeoises néanmoins, l'action s'achève par un dénouement heureux : l'ordre familial et social est restauré et les valeurs familiales sont réaffirmées. Ainsi, dans *La jeune fille du royaume des fées ou Le paysan millionnaire*, Wurzel prend conscience de la vanité des biens terrestres (« Chant des cendres », *Aschenlied*, III, 8) et renonce à sa richesse pour retrouver sa vie pauvre mais heureuse de paysan, au milieu des siens (II, 8). La pièce s'achève sur le mariage entre Karl et Lottchen, auquel Wurzel a donné son assentiment. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Malchen réussit, en exprimant son amour paternel, à éveiller celui de son père : la guérison morale du misanthrope Rappelkopf se termine par la reconnaissance de son rôle de père de famille protecteur et aimant (II, 28). Dans les deux cas, l'amendement du protagoniste pose toutefois question : placés dans une situation extrême par l'action des êtres surnaturels, les deux personnages n'ont guère d'autre choix que de s'amender. Rappelkopf n'accepte ainsi de pardonner à son beau-frère qu'une fois qu'il a recouvré sa richesse (II, 28), ce qui conduit à s'interroger sur la sincérité de sa conversion.

S'il ne remet donc aucunement en cause l'amour véritable dont il chante, en idéaliste, les louanges, Raimund fustige en revanche sans ambages sa perversion matérialiste, chez les pères, au nom d'intérêts sociaux et financiers.

3. Nestroy : le point de vue d'un satiriste ?

Johann Nestroy (1801-1862) poursuit en l'affinant la réflexion certes déjà amorcée par Raimund, mais dans un cadre encore largement redevable à la morale bourgeoise et à l'idéalisme schillérien.

Dans les 83 pièces de Nestroy, nombreux sont les passages où les personnages réfléchissent sur l'essence des sentiments humains. L'un des grands intérêts de son théâtre tient, sur ce point, à l'entrelacement comique entre la vérité des sentiments exprimés et leur observation comique : une telle réflexivité est le propre des « raisonneurs » qui, à l'instar de Schnoferl évoquant dans *La jeune fille des faubourgs* (*Das Mädl aus der Vorstadt*, 1841, I, 5)

¹³ Voir à ce sujet le bel article de Fanny Platelle, « Pères défaillants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIII^e siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle », in : *Relations familiales entre générations dans le théâtre européen (1750-1850)*, éd. par Françoise Le Borgne et Fanny Platelle, Clermont-Ferrand, Presses Universitaires Blaise-Pascal, 2014, p. 171-190.

les « paroxysmes du désespoir » (*Desperations-Paroxysmen*) et leur immédiate conséquence, le « languissement tranquille du sarcasme » (*ruhige Sarkasmus-Languissance*), sont parfaitement conscients de leurs sentiments et suscitent le comique en les commentant ; à l'inverse, on rencontre chez Nestroy de nombreux personnages qui ne sont pas conscients de leur comique et ne sont pas en mesure de proposer de réflexion sur leurs sentiments.

De manière générale, les personnages de Nestroy apparaissent profondément clivés, tiraillés qu'ils sont entre l'euphorie passagère et la déception, l'espoir d'un bonheur durable et la prise de conscience douloureuse de l'inconstance des sentiments et de la fugacité de l'amour. De ce fait, même un amour apparemment irréprochable peut devenir source de méfiance et de suspicion. Ainsi, dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*, 1843), Buchner commence par se réjouir de voir Fanny continuer à l'aimer malgré sa récente pauvreté et bien que le reste du monde (en particulier le père de Fanny) se soit détourné de lui, mais il ne tarde pas à être assailli de doutes sur la sincérité des sentiments de Fanny : « Elle a l'air inchangée, mais c'est justement parce qu'elle en a l'air que tout ça ne pourrait être que de l'apparence¹⁴. »

Dans un article fort éclairant¹⁵, Herbert Herzmann a souligné que la société représentée dans les farces de Nestroy censurait les sentiments vrais pour mieux céder la place à un théâtre des sentiments faux, des sentiments joués, destiné à s'assurer ainsi des avantages matériels ou sociaux importants. Cela ne signifie toutefois nullement que les personnages de Nestroy soient, comme ceux de Raimund, incapables de fidélité, d'amour ou de sentiments vrais. Dans son théâtre, il y a d'une part ceux qui expriment leur amour avec spontanéité et sincérité, mais qui n'intéressent guère la société, comme Ludwig dans *Kampl*. Chez Nestroy, ce sont surtout les femmes qui emploient le langage du cœur et de l'amour, comme Klara dans *L'Homme insignifiant* (*Der Unbedeutende*, 1846) ou la gardeuse d'oies Salomé dans *Le Talisman* (*Der Talisman*, 1840), ou bien encore Catherine (Kathi) dans *L'Homme déchiré* (*Der Zerrissene*, 1844). Comme dans les pièces de Raimund, les nobles couples d'amants parlent chez Nestroy, contrairement à toute vraisemblance sociolinguistique, un allemand de théâtre sentimental, à l'instar d'Emilie et d'Adolf dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage* (*Zu ebener Erde und erster Stock*, 1835). Il y a d'autre part, et en bien plus grand nombre, les personnages qui n'hésitent pas à bernier autrui par des sentiments (faux) affichés

¹⁴ Johann Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe*, éd. par Jürgen Hein, Johann Hüttner, Walter Obermaier et W. Edgar Yates, Munich/Vienne, Jugend & Volk/Deuticke, 1977-2010, ici : *Stücke* 19, p. 42 : « Sie scheint unverändert, aber grad weil sie es scheint, so könnte ja das Ganze nur auf'n Schein seyn. »

¹⁵ Herbert Herzmann, « Spiele mit Gefühlen : Gefühlsverwirrungen und Gefühlstheater bei Nestroy », *Nestroyana* n° 30 (2010), Heft 1-2, p. 41-50, ici : p. 46.

de manière ostentatoire, surtout si leur discours sur l'amour ou sur les sentiments peut leur permettre d'en tirer des avantages (financiers ou sociaux) conséquents. Il s'agit là surtout des « raisonneurs », comme Titus dans *Le Talisman*, qui, plutôt que de se voir entraînés par la langue, en jouent au contraire souverainement. Au langage du sentiment, parlé surtout par les femmes, semble donc bien répondre celui du calcul, de la ruse, du mensonge, de la duperie, de la manipulation. Gabriel, dans *Kampl*, tente ainsi d'inciter sa nièce Netti à séduire un riche propriétaire pour assainir la situation économique de sa nièce, mais surtout sa propre situation ; dans *Le Talisman*, le discours amoureux est utilisé par Titus non pas comme une fin en soi, mais dans un but d'enrichissement et d'ascension sociale. Toute tentation de distinction entre personnages masculins (usant à dessein d'un langage faux) et personnages féminins (parlant celui des sentiments vrais) s'avèrerait néanmoins trompeuse : dans la « bonne société » nestroyenne, les hommes comme les femmes n'hésitent pas à jouer avec les sentiments de ceux qui leur font face pour mieux les berner et servir leur propres intérêts, en particulier lorsqu'un riche héritage est en jeu.

Comme dans certaines pièces de Raimund, mais de façon bien plus systématique, les relations entre pères et enfants sont, chez Nestroy, fondamentalement déterminées par l'argent, pour lequel le père est prêt à sacrifier sa fille ou son fils : dans les pièces de Nestroy, « les pères n'hésitent plus entre l'argent et l'amour, mais choisissent délibérément le premier¹⁶. » Le bonheur et un mariage heureux sont, pour eux, indissociables de l'ascension sociale et financière. À titre d'exemple, dans *Au rez-de-chaussée et au premier étage*, Goldfuchs, un spéculateur millionnaire, veut marier sa fille au vieux et laid chevalier Bonbon, frère d'un banquier marseillais, et ce en dépit des sentiments sincères qu'Emilie éprouve pour Adolf (I, 19). Chez Nestroy, le « bon » père de famille est donc présenté en parfait décalage avec le rôle qu'il est censé jouer dans la vie comme sur scène. L'idéal de la famille et l'institution du mariage comme modèles d'harmonie, vecteurs de l'ordre social ou valeurs en soi typiques de l'époque *Biedermeier*, se voient fondamentalement mis en cause par le théâtre satirique de Nestroy, qui montre l'écèlement des rapports père-fille, placés le plus souvent sous le signe de l'argent : dans *Mon ami* (*Mein Freund*, 1851) comme dans *Les deux somnambules* (*Die beiden Nachtwandler*, 1836), la fille est ainsi réduite au rang de marchandise et d'objet d'échange dans les affaires de son père¹⁷. Les exemples de pères

¹⁶ Platelle, *art. cit.*, p. 188.

¹⁷ Voir Ulrike Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », in : *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 153-164.

instrumentalisant leurs enfants, en particulier leurs filles, pour servir leurs propres intérêts sont d'ailleurs légion dans le théâtre de Nestroy : Poverinus Maxenpfutsch dans la parodie *Ongle et gant* (*Nagerl und Handschuh*, 1832), Herr von Brauchengeld dans *Les deux somnambules ou Le nécessaire et le superflu*, Herr von Fett dans *Histoires d'amour et affaires de mariage* ou encore le baron von Massengold dans *L'Homme insignifiant*, personnages chez qui l'égoïsme et l'indifférence au sort de leurs enfants se sont substitués à toute forme d'amour paternel. Les filles bonnes à marier ne sont donc plus là que pour assainir la situation financière et sociale piteuse de leur père.

Ce que Nestroy épingle fondamentalement, c'est la commercialisation des relations familiales et des sentiments, la confusion entre amour et profit, autrement dit le déplacement de la sphère familiale et/ou amoureuse vers la sphère économique. Dans ce contexte, les enfants, en particulier les filles, n'ont dès lors plus, pour leurs parents, qu'un intérêt financier, appelé à se concrétiser dans le mariage : « Les millionnaires sont toujours dignes d'amour¹⁸ » ; « L'amour est un rêve, le mariage un marché¹⁹ ». Ce dernier apophtegme résume à lui seul le contenu entier d'une pièce, *Histoires d'amour et affaires de mariage*, dans laquelle tout rêve d'amour et de bonheur est précisément assujéti à la réalité économique des affaires bourgeoises. En insistant constamment dans son théâtre sur le remplacement des sentiments véritables par des rapports économiques, Nestroy se positionne clairement en satiriste. En opposant l'idéal (l'idéal familial bourgeois) aux insuffisances de la réalité (celle d'une société concurrentielle de type capitaliste), il s'approprie une stratégie qui correspond exactement à la définition classique de la satire énoncée par Schiller dans *Poésie naïve et poésie sentimentale* (*Über naive und sentimentalische Dichtung*, 1795) : « Dans la satire la réalité est, en tant qu'insuffisance, opposée à l'idéal comme réalité suprême²⁰. » Ou, pour le dire avec les métaphores de Nestroy : « Le mariage transforme la villa féerique de l'idéal en une métairie lucrative²¹. » En soulignant l'intrication entre relations familiales et argent, Nestroy oppose un démenti parfait à l'idéologie familiale bourgeoise dominante²².

¹⁸ Nestroy, *Stücke* 23/II, p. 14 (= I, 9) : « Millionärs sind immer liebenswürdig ».

¹⁹ Johann Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, éd. par W. Edgar Yates, Vienne, Lehner, 2003, p. 83 : « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft ».

²⁰ Friedrich Schiller, *Poésie naïve et poésie sentimentale*, Robert Leroux (trad.), Paris, Aubier-Montaigne, 1947, p. 139 ; 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. »

²¹ Nestroy, *Reserve und andere Notizen*, op. cit., p. 69 : « Der Ehstand verwandelt die Feenhafte [sic !] Villa des Ideals in einen ergiebigen Mayerhof. »

²² Sur ce point, voir aussi Tanzer, « Die Demontage des Patriarchats. Vaterbilder und Vater-Tochter-Beziehungen bei Johann Nestroy », p. 162.

Les personnages riches de Nestroy partagent, enfin, l'idée selon laquelle la vie sentimentale pourrait constituer un danger pour l'ordre de la société civilisée – et qu'elle doit, par conséquent, être soumise à un contrôle strict : ainsi l'expression de sentiments véritables, comme celle d'un amour désintéressé, est-elle dénoncée comme « vulgaire » (*gemein*). Le nouveau riche Herr von Fett, dans *Histoires d'amour et affaires de mariage*, rejette sans ambiguïté toute forme de relation amoureuse sous son toit : « Tout le monde doit être amoureux ! Voyez-vous, moi, je n'aime pas l'amour, je ne trouve rien de noble là-dedans²³. » ; « Je ne tolère aucun sentiment, ma maison est une noble maison, on ne peut y ressentir quoi que ce soit²⁴. » Ce point de vue est partagé par Pemperer, dans *Argent secret, amour secret* (*Heimliches Geld, heimliche Liebe*, 1853), qui se méfie par principe de la passion et surtout de l'amour, dans lesquels il ne voit qu'une force nuisible à la maîtrise des sens et à la clairvoyance de l'esprit. Tout doit donc se passer, chez lui, sans la moindre passion (« *Alles ohne Leidenschaft* »). Fett comme Pemperer prônent avec force la répression des sentiments et des émotions pour préserver leurs prérogatives et l'ordre social dominant.

Ce que la satire de Nestroy vise donc, c'est la confusion entre amour et profit, la « mercantilisation » des rapports humains. Sous sa plume, les sentiments apparaissent le plus souvent faussés, faisant l'objet d'une manipulation par les beaux parleurs et les séducteurs, dont l'emblème absolu demeure Titus dans *Le Talisman*.

Nous avons pu constater à quel point la représentation de l'amour et du mariage est ambiguë dans les pièces de Kurz. Dans les féeries de Raimund, elle s'écarte nettement de la conception *Biedermeier*, synonyme de stabilité et d'harmonie familiale : comme les auteurs de tragédies bourgeoises, le dramaturge viennois montre que la famille ne constitue pas un espace protégé, mais qu'elle est menacée de l'extérieur comme de l'intérieur. Sa critique vise en particulier les pères qui manquent à leurs devoirs, s'éloignent des valeurs familiales et trahissent les liens parentaux au profit d'intérêts économiques et sociaux, contrairement aux filles qui leur restent fidèles. Les farces de Nestroy vont encore plus loin dans l'intention satirique : révélant un écart abyssal entre l'idéal et la réalité, Nestroy montre combien l'argent s'est substitué à l'amour tant dans les relations entre hommes et femmes que dans les relations entre pères et enfants : cette omniprésence de l'argent et des valeurs matérielles au détriment

²³ Nestroy, *Stücke* 19, p. 27 : « Muß doch alles verliebt seyn! Schau'n Sie ich liebe die Liebe nicht, ich find' nix Nobles daran. »

²⁴ *Ibid.*, p. 20 : « Ich dulde keine Empfindungen, mein Haus ist ein nobles Haus, da derf nix empfunden werden. »

de l'amour et des sentiments vrais est le reflet d'une période fondamentalement marquée par l'essor du capitalisme²⁵. Ce n'est donc pas l'idéal de l'amour, du mariage ou de la famille que Nestroy attaque : tout au contraire, le satiriste mesure la réalité à l'aune de l'idéal pour montrer les hypocrisies de la société de son temps, dans laquelle la fille est, par exemple, réduite au rang de marchandise entre les mains de son père. Pointant les incohérences et les mesquineries de la société de son époque, Nestroy démontre, à la suite de Raimund, à quel point l'idéal amoureux, familial et moral de la bourgeoisie, tant vanté par la littérature *Biedermeier*, est entré en collision, voire en contradiction avec la réalité d'une société ayant désormais largement pénétré dans l'ère d'un capitalisme déshumanisé.

Marc LACHENY

Université de Lorraine (Metz)

Bibliographie sélective

Kurz :

Birbaumer, Ulf, *Das Werk des Joseph Felix von Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*, Vienne, Notring, 1971.

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

Kreuder, Friedemann, « "Fiameta in der Masquera" – Das Komische in *Der neue krumme Teufel* (1758) von Joseph Felix von Kurz zwischen Affirmation und Subversion », *Maske und Kothurn* n° 51 (2006), H. 4, p. 142-149.

Müller-Kampel, Beatrix, « Verboten, vertrieben, vergessen. Das totale Theater des Joseph Felix von Kurz am Beispiel der Bernardoniade *Die fünf kleinen Luft-Geister* », in : *Literatur im Zeugenstand. Beiträge zur deutschsprachigen Literatur- und Kulturgeschichte*, éd. par Edward Bialek, Manfred Durzak et Marek Zybura, Francfort-sur-le-Main et al., Peter Lang, 2002, p. 453-496.

–, *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*, Paderborn et al., Schöningh, 2003.

Schmidt-Dengler, Wendelin, « Lessings *Der junge Gelehrte* und Kurz-Bernardons *Prinzessin Pumphia*. Versuch einer kontrastiven Lektüre », *Lessing Yearbook* n° 30 (1998), p. 21-29.

Raimund :

Ehalt, Hubert Christian et Hein, Jürgen (éds), « *besser schön lokal reden als schlecht hochdeutsch* ». *Ferdinand Raimund in neuer Sicht*, Vienne, Lehner, 2006.

²⁵ Voir à ce sujet l'essai d'Elke Brüns, « *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige: Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen* », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 36-47.

– (éds), *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, Vienne, Lehner, 2008.

Hein, Jürgen, *Ferdinand Raimund*, Stuttgart, Metzler, 1970.

Holtz, Günter, *Ferdinand Raimund – der geliebte Hypochonder. Sein Leben, sein Werk*, Francfort-sur-le-Main et al., Peter Lang, 2002.

Platelle, Fanny, *L'œuvre dramatique de Ferdinand Raimund (1790-1836) : l'ennoblissement de la comédie populaire viennoise*, Lille, A.N.R.T., 2006 (= thèse Université Paris XII, 2003).

Roe, Ian, *Ferdinand Raimund*, Hanovre, Wehrhahn Verlag, 2010.

Wiltschko, Gunther, *Raimunds Dramaturgie*, Munich, Fink, 1973.

Nestroy :

Brüns, Elke, « *Die beiden Nachtwandler oder Das Notwendige und das Überflüssige: Mangelwirtschaft und Begehren des ökonomischen Menschen* », *Nestroyana* n° 26 (2006), Heft 1-2, p. 36-47.

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

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

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

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

–, « *Familienfassaden. Zur Funktion der Familie bei Johann Nestroy* », in: *Theater und Gesellschaft im Wien des 19. Jahrhunderts. Ausgewählte Aufsätze zum 25-jährigen Bestehen der Zeitschrift Nestroyana*, éd. par W. Edgar Yates et Ulrike Tanzer, Vienne, Lehner, 2006, p. 42-52.

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