



HAL
open science

Le théâtre, fête et exutoire? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès

Marc Lacheny

► **To cite this version:**

Marc Lacheny. Le théâtre, fête et exutoire? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le congrès. *Austriaca: Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 2015, Perceptions du congrès de Vienne: répercussions d'un événement européen (XIXe-XXIe siècle), 79, pp.199-219. hal-02305824

HAL Id: hal-02305824

<https://hal.science/hal-02305824>

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.

Marc LACHENY

Université de Lorraine (Metz)

Le théâtre, fête et exutoire ? Le répertoire des théâtres des faubourgs de Vienne pendant le Congrès

Die ganze Kongreßzeit war denn auch nichts als ein ununterbrochenes und überaus glänzendes Fest.
(Egon Friedell, *Kulturgeschichte der Neuzeit*)

La célèbre formule du Prince de Ligne « Le Congrès danse mais ne marche pas » est à l'origine de l'équation, devenue rapidement un cliché, entre Congrès de Vienne et festivités de toutes sortes. Cette saillie fut, comme on le sait, largement reprise par la plupart des mémorialistes, les caricatures de l'époque s'en gargarisèrent, et nombre d'auteurs ultérieurs, la littérature et le cinéma (Erik Charell, *Le Congrès s'amuse / Der Kongress tanzt / The Congress Dances*, 1931) s'en emparèrent sur le même ton, donnant ainsi le sentiment que la rencontre viennoise avait été surtout prétexte à des réjouissances de tous ordres.

Dans ce contexte, l'abondance et la variété des spectacles donnés sur les scènes des faubourgs de Vienne pendant le Congrès seraient donc à envisager d'abord comme une part non négligeable du divertissement proposé aux illustres visiteurs venus de toute l'Europe¹. Le catalogue de l'exposition de 1965, *Wiener Kongreß. Ausstellungskatalog*, documente avec précision² le répertoire des théâtres viennois, en particulier des scènes des faubourgs, lors du Congrès. C'est sur cette base, à laquelle il faut ajouter les critiques parues dans les principaux journaux viennois de l'époque, en particulier dans la *Theaterzeitung*, que nous nous interrogerons sur la fonction du théâtre comme fête et/ou exutoire au lendemain des guerres napoléoniennes. À la suite des travaux de Horst Denkler et de Hans-Peter Bayerdörfer³, nous souhaiterions ainsi attirer l'attention sur diverses fonctions du « théâtre du rire et de

¹ Cet aspect a été souligné par Franz Hadamowsky dans sa brève contribution au catalogue de l'exposition consacrée au Congrès de Vienne (*Wiener Kongreß. Ausstellungskatalog* [Katalog zur Ausstellung in den Schauräumen der Hofburg], Vienne, 1965), « Theater und Fest beim Wiener Kongreß », p. 274-277.

² Voir *Wiener Kongreß. Ausstellungskatalog*, *op. cit.*, p. 490-509.

³ Horst Denkler, *Restauration und Revolution: Politische Tendenzen im deutschen Drama zwischen Wiener Kongreß und Märzrevolution*, Munich, Fink, 1973 ; Hans-Peter Bayerdörfer, « Nichts als Possen? Lachtheater in Zeiten der Turbulenz. Vom Wiener Kongress bis zum Nachmärz », dans Norbert Mennemeier et Bernhard Reitz (dir.), *Amusement und Schrecken. Studien zum Drama und Theater des 19. Jahrhunderts*, Tübingen, Francke, 2006, p. 247-268.

divertissement » (*Lach- und Unterhaltungstheater*) « en temps de turbulences » (Bayerdörfer).

En principe, on ne devrait, pour des raisons de censure, attendre des scènes des faubourgs de Vienne aucun traitement direct de questions politiques. Par conséquent, le Congrès ne devrait *a priori* pas apparaître en 1814 et 1815 comme motif dans les pièces du théâtre populaire. L'examen serré de plusieurs pièces clés telles que *Les bourgeois de Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813) ou *Les étrangers à Vienne* (*Die Fremden in Wien*, 1814) de Bäuerle, ainsi que du programme des théâtres des faubourgs à l'époque du Congrès, fournit toutefois de précieuses indications sur la contribution d'une culture théâtrale populaire à l'environnement socioculturel du Congrès de Vienne. Nous aimerions, enfin, soulever la question de savoir si plusieurs pièces des dramaturges populaires viennois (notamment Gleich, Meisl et Bäuerle) jouées lors du Congrès doivent être considérées, du fait de leur fonction majoritairement divertissante, comme aussi « apolitiques » que ce que l'historiographie littéraire et théâtrale a, encore aujourd'hui, coutume d'affirmer.

Le répertoire des théâtres des faubourgs pendant le Congrès de Vienne

Quelques rappels factuels sur la situation des théâtres viennois au tournant du XVIII^e siècle pour commencer. C'est à la fin de ce siècle qu'émerge la structure duelle des cinq théâtres publics viennois de l'époque, chacun étant, bien évidemment, doté de ses spécificités. Il y a d'un côté les deux scènes de la cour : la scène « noble » du Burgtheater, élevée en 1776 par Joseph II au rang de *Nationaltheater*, une dénomination qui signifiait bien que l'intention première de l'empereur était de vouer cette scène, prestigieuse entre toutes dans l'aire germanophone, à la « haute » littérature nationale et de langue allemande, ainsi que le plus ancien théâtre de Vienne, le théâtre de la Porte de Carinthie (*Kärntnertortheater*), dédié à l'opéra et au ballet. On trouve, d'un autre côté, les trois théâtres commerciaux des faubourgs de Vienne⁴, appelés communément « théâtres populaires » (*Volkstheater*), dénomination en partie trompeuse – bien que canonisée par la recherche en ce domaine – car elle donne l'impression que le spectacle proposé sur ces planches s'adressait exclusivement à un public

⁴ Une bonne vue d'ensemble de la situation de ces théâtres est fournie par W. E. Yates dans son ouvrage *Theatre in Vienna. A Critical History 1776–1995*, Cambridge, Cambridge University Press, 1996, p. 15-24 et 86-137. Sur l'histoire du théâtre et des théâtres à Vienne, voir également Verena Keil-Budischowsky, *Die Theater Wiens*, Vienne, Hambourg, Zsolnay, 1983, ainsi que l'ouvrage de référence de Franz Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, Vienne, Munich, Jugend & Volk, 1988.

issu des couches « inférieures » de la société. Or, comme l'a fort bien montré Hadamowsky à l'exemple du Theater in der Leopoldstadt⁵, c'est au contraire tout le public viennois qui s'y pressait, témoignant ainsi d'une fidélité durable à des formes théâtrales abandonnées ailleurs : « *In dieser Stadt verschmolzen noch immer im theatralischen Erlebnis Gebildete und "einfache Leute" zur Einheit des "Volkes"* »⁶. Les trois théâtres populaires de Vienne sont, dans l'ordre de leur création, le Theater in der Leopoldstadt (fondé en 1781), le Theater auf der Wieden (fondé en 1787 et qui deviendra, après sa rénovation, le Theater an der Wien en 1801), enfin le Theater in der Josefstadt (inauguré en 1788). Chacun de ces théâtres, avec son histoire, son répertoire et ses choix esthétiques propres, a contribué à la diversité de l'offre théâtrale proposée aux visiteurs pendant le Congrès⁷.

Il faut tout d'abord souligner la situation particulière du **Theater an der Wien**⁸. Son histoire est, presque depuis l'origine, étroitement liée à la musique⁹ : le succès majeur obtenu par la *Flûte enchantée*, dont Emanuel Schikaneder a rédigé le livret, a incité ce dernier à tenter sa chance dans le théâtre musical et à grand spectacle pour lequel il fit construire, non loin de sa première maison (le Theater auf der Wieden), le Theater an der Wien. Inauguré en 1801, celui-ci resta jusqu'à l'édification du nouvel opéra impérial (en 1869) le plus grand théâtre de Vienne. Schikaneder s'étant ruiné à cause de ses mises en scène trop coûteuses, le comte Ferdinand Pálffy, célèbre mécène du monde théâtral, ne tarde pas à en devenir ensuite le directeur (en 1813) et à y faire jouer en priorité l'opéra, le ballet (en particulier avec la « divine » Émilie Bigottini), ainsi que le drame historique reposant sur d'opulentes mises en scène. Bien plus grand par ses dimensions que les deux autres théâtres commerciaux fondés dans les années 1780, lié artistiquement aux théâtres de la cour, mais sans avoir à en subir les entraves puisqu'il s'agissait d'un théâtre privé, le Theater an der Wien ne fonctionnait pas vraiment comme un théâtre populaire, et il n'était d'ailleurs pas rare de voir les comédiens des théâtres de la cour se produire sur ses planches¹⁰ : « *Es war durchaus nicht Vorstadt, wandte sich vielmehr unverzagt an den anspruchsvolleren Theil des Publicums, das derber Volksthümliche der Leopoldstädter Bühne überlassend* »¹¹. » (Hugo Wittmann). En raison de choix artistiques audacieux se reflétant dans l'ambition de son répertoire, le Theater an der Wien faisait en somme figure de relais, y compris sur le plan géographique, entre théâtre de cour et théâtre populaire, ce qui lui donnait une place à part dans la vie théâtrale viennoise de

⁵ Voir Franz Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*, Vienne, Höfels, 1934, p. 77-83.

⁶ Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, Vienne, Schroll, 1952, p. 616.

⁷ Voir également Hugo Wittmann, « Wiener Theater zur Zeit des Congresses », dans Gerda Buxbaum (dir.), *Der Wiener Kongress. Eine Dokumentation*, Dortmund, Harenberg, 1983, p. 281-311. Hugo Wittmann (1839-1923), écrivain, dramaturge, librettiste et journaliste, fut feuilletoniste et critique théâtral à la *Neue Freie Presse*.

l'époque : situé à la périphérie des faubourgs, le Theater an der Wien se trouvait, en même temps, à quelques encablures du centre de Vienne. Ainsi ne s'étonnera-t-on guère que la comédie à coloration dialectale ne figure pas au cœur du répertoire de ce théâtre jusqu'à ce que Carl Carl en prenne la direction à partir du milieu des années 1820.

La diversité du répertoire du Theater an der Wien (« *Man gibt dort alles: Drama, Oper, Lustspiel und Ballet, nichts bleibt ausgeschlossen [...]*¹² ») se reflète dans la variété des spectacles proposés pendant le Congrès de Vienne. Conformément à l'histoire de cette maison, l'opéra et le ballet y sont largement représentés, recevant, à l'occasion des représentations solennelles, la visite de princes, lesquels ne firent, parallèlement, aucune apparition officielle au Burgtheater lors du Congrès¹³.

Au Kärntnertortheater, on jouait alternativement des opéras français (Méhul, Boieldieu, Grétry, Isouard), italiens (surtout Paisiello, Spontini et Cherubini) et allemands ou autrichiens (Gluck, Mozart, Beethoven, ainsi que Josef Weigl et Konradin Kreutzer)¹⁴. Au Theater an der Wien, le répertoire opératique était incontestablement dominé par la figure de Mozart. Pour exemple, lors du Congrès, la *Flûte enchantée* connut sa 340^e et *Don Giovanni* sa 140^e représentation depuis l'inauguration du *Freihaustheater* en 1801. Le genre du ballet fut, lui aussi, cultivé tant au Kärntnertortheater qu'au Theater an der Wien, avec la présence massive sur les deux scènes de danseurs parisiens¹⁵. Il faut ici rappeler que le français est resté en vogue à Vienne y compris après l'occupation française : son influence se perpétue et se développe même à nouveau pendant le Congrès, au cours duquel les diplomates échangent en français. C'est précisément sur les conseils de Metternich que l'empereur François I^{er} d'Autriche engage les danseuses du ballet de l'opéra de Paris, qui donnent alors plusieurs représentations remarquées au Kärntnertortheater.

À cela s'ajoutent, au Theater an der Wien, bon nombre de pièces de chevalerie et de drames de brigands, très prisés à l'époque, comme *Agnes Bernauer* et *Kaspar der*

⁸ Sur le Theater an der Wien, voir notamment Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Zürich, Leipzig, Vienne, Amalthea-Verlag, 1952 ; Fritz Klingenberg, *Das Theater an der Wien*, Vienne, Bergland Verlag, 1963 ; Attila E. Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, Vienne, Munich, Jugend & Volk, 1976 ; Franz Hadamowsky, *Das Theater an der Wien*, Vienne, Jugend & Volk, 1962 et *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, op. cit., p. 507-528 ; Günter Tolar, *So ein Theater! Die Geschichte des Theaters an der Wien*, Vienne, Ueberreuter, 1991.

⁹ Voir Láng, *Das Theater an der Wien. Vom Singspiel zum Musical*, op. cit.

¹⁰ Il faut ici rappeler que Pálffy fut le directeur à la fois du Burgtheater et du Theater an der Wien, ce qui explique au moins en partie ces phénomènes de glissement entre théâtre « d'en haut » et théâtre « d'en bas ».

¹¹ Wittmann, « Wiener Theater zur Zeit des Congresses », art. cité, p. 288.

¹² *Ibid.*, p. 291.

¹³ Voir Hadamowsky, « Theater und Fest beim Wiener Kongreß », art. cité, p. 275.

¹⁴ Voir Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, op. cit., p. 357-365.

¹⁵ *Ibid.*, p. 365-369.

T(h)orringer de Joseph August Graf von Törring-Güttenzell, *Die Räuber auf dem Kulmerberge* de Heinrich Kuno ou encore *Attila, König der Hunnen* de Zacharias Werner. Au même titre que les drames de chevalerie, il faut ici mentionner l'une des autres « spécialités » du Theater an der Wien : les drames musicaux à grand spectacle portant sur des sujets bibliques, comme *Saul, König von Israel* (1810) ou *Moses* (1813), poème dramatique en cinq actes d'August Klingemann (musique d'Ignaz von Seyfried dans les deux cas) que les monarques honorèrent de leur visite.

Une place importante et unique dans les théâtres viennois de l'époque est par ailleurs réservée aux classiques allemands Schiller et – dans une moindre mesure – Goethe, auteurs auxquels le Theater an der Wien s'est ouvert au tournant des années 1810, sous l'égide de la *Gesellschaft der Kavaliers* : sous forme d'adaptations plus ou moins déformantes visant surtout à contourner la censure, *Die Räuber* (1808, 60^e représentation le 16 août 1814), *Wilhelm Tell* (1810, dans une adaptation de Franz Grüner) et *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller (1811, 40^e représentation le 12 novembre 1814, ce qui contraste avec l'échec essuyé par la pièce au Burgtheater)¹⁶ furent montés en grande pompe, sans oublier l'adaptation par Grüner du *Götz von Berlichingen* de Goethe en 1809, pièce n'ayant toujours pas été jouée au Burgtheater. Dans *Die Jungfrau von Orleans* de Schiller, Pálffy fit monter pas moins de 400 personnes sur scène, offrant au nombreux public un spectacle à la fois visuel, auditif et même olfactif particulièrement ambitieux qui ne tardera pas à causer sa ruine. Il faut donc insister, à la suite de Hadamowsky¹⁷, sur le rôle central joué par le Theater an der Wien dans le transfert des classiques allemands, en particulier de Schiller, sur les scènes viennoises.

Enfin, comme pour les deux autres théâtres populaires de Vienne, une certaine place est accordée aux comédies, surtout à la farce locale viennoise, un genre dramatique *a priori* plutôt réservé aux deux autres scènes populaires de Vienne, notamment au Theater in der Leopoldstadt. Sa présence y compris sur la scène plus ambitieuse du Theater an der Wien s'explique entre autres par le fait qu'il s'agissait du genre favori de Schikaneder, genre que ce dernier avait lui-même abondamment pratiqué, laissant des titres tels que *Der Tiroler Wastl*, *Die bürgerlichen Brüder* ou *Die Fiaker in Wien*, précisément joués à plusieurs reprises pendant le Congrès. Comme *Die Fiaker in Wien*, le *Rochus Pumpernickel* de Matthäus Stegmayer, autre pièce locale viennoise particulièrement appréciée à l'époque, fêta sa 100^e représentation lors du Congrès.

¹⁶ Sur le traitement global réservé à Schiller par les scènes viennoises, voir Franz Hadamowsky, *Schiller auf der Wiener Bühne 1783-1959*, Vienne, Wiener Bibliophilen-Gesellschaft, 1959.

¹⁷ *Ibid.*

Au total, le Theater an der Wien présente, et de loin, le répertoire le plus riche et le plus varié des scènes populaires viennoises et des scènes viennoises en général à cette époque.

Mais, parmi les trois théâtres dits populaires de Vienne, c'est bel et bien au **Theater in der Leopoldstadt**¹⁸, ayant été inauguré en 1781 par le comédien et dramaturge autrichien Karl [von] Marinelli (1745-1803), que se pressaient en masse les participants au Congrès avides de divertissement. Parmi eux figuraient des personnalités politiques telles que Frédéric-Guillaume III roi de Prusse, bientôt suivi d'autres potentats issus d'Allemagne du Nord, mais également des gens de lettres venus d'Allemagne, comme Wilhelm von Humboldt, Rahel Varnhagen ou Jakob Grimm, venu en qualité de *kurhessischer Legationssekretär*, pour y voir évoluer les successeurs de Hanswurst (Stranitzky), Bernardon (Kurz), Kasperl (Laroche) et Thaddädl (Hasenhut) : en particulier le Staberl de Bäuerle, interprété avec brio par le comédien local Ignaz Schuster¹⁹. Cette noble fréquentation du Theater in der Leopoldstadt est attestée dans la *Theaterzeitung* du 12 novembre 1814 : « *In Gegenwart Ihrer Majestäten der Könige von Wurtemberg [sic] und Dänemark, dann Ihrer königlichen Hoheiten der Prinzen von Baiern: "Evakathel und Schnudi"* [parodie de Philipp Hafner datant de 1764 et adaptée avec succès par le dramaturge populaire viennois Joachim Perinet sous le titre *Die Belagerung von Ybsilon*, M. L.] » Wittmann souligne à juste titre qu'il était bien plus fréquent de croiser ce type de personnalités au Theater in der Leopoldstadt, dont le répertoire se composait presque exclusivement de farces, de féeries, de parodies et de *Singspiele* issus de la tradition locale du théâtre populaire viennois, que dans les loges du Burgtheater, signe patent d'un métissage social typique du public des théâtres des faubourgs de Vienne à cette époque. Wittmann ajoute : « *Berlin schwärmte für Kasperl. Arm und reich, hoch und nieder, der Aristokrat wie der schlichte Bürgersmann, alle trafen in dieser Liebe zu dem Einzigen brüderlich zusammen*²⁰. »

L'historien du théâtre viennois Franz Hadamowsky a donné du Theater in der Leopoldstadt une définition globale qui semble particulièrement valable pour la période du Congrès de Vienne : « *Es ist das klassische Volkstheater nicht nur Wiens, sondern des gesamten deutschen Sprachraumes*²¹. » L'une des caractéristiques majeures du Theater in der Leopoldstadt était, précisément, son statut de sanctuaire du théâtre populaire, ce qui lui valut

¹⁸ Sur le Theater in der Leopoldstadt, voir notamment Hadamowsky, *Das Theater in der Wiener Leopoldstadt 1781-1860*, op. cit. et *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, op. cit., p. 482-504, ainsi que Rudolph Angermüller, *Wenzel Müller und „sein“ Leopoldstädter Theater. Mit besonderer Berücksichtigung der Tagebücher Wenzel Müllers*, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2009.

¹⁹ Pour donner ne serait-ce qu'une idée approximative du succès remporté avec le personnage de Bäuerle, Schuster dépassa le cap des 100 interprétations de Staberl lors du Congrès.

²⁰ Wittmann, « Wiener Theater zur Zeit des Congresses », art. cité, p. 299.

²¹ Hadamowsky, « Theater und Fest beim Wiener Kongreß », art. cité, p. 276.

le surnom de *Kasperltheater*, ainsi que son refus délibéré d'entrer dans un quelconque rapport de rivalité avec les théâtres de la cour²², contrairement aux hautes ambitions artistiques affichées par le Theater an der Wien. Au cours des trente premières années du XIX^e siècle, le Theater in der Leopoldstadt fit ainsi figure d'incarnation du théâtre de divertissement, un théâtre centré sur une série de « masques » comiques allant du Kasperl de Laroche au Staberl de Bäuerle.

Le succès rencontré par les pièces jouées lors du Congrès sur la scène du *Kasperltheater* doit d'abord beaucoup à Karl Friedrich Hensler qui s'emploie, en sa qualité de directeur de 1803 à 1816, à maintenir et à renouveler sur les planches de ce théâtre la tradition du théâtre populaire viennois (Kringsteiner et Perinet surtout, auxquels s'ajoute la nouvelle génération de dramaturges populaires incarnée par Meisl, Gleich et Bäuerle). Parmi les comédies locales de Hensler représentées lors du Congrès, on trouve notamment sa pièce à succès *Die Teufelsmühle am Wienerberg* (1799), dont la musique a été composée par le prolifique Wenzel Müller, qui jouissait alors déjà d'un important succès populaire et devait, ultérieurement, composer notamment pour Raimund. L'autre artisan majeur des succès remportés par le Theater in der Leopoldstadt pendant le Congrès fut le grand acteur comique local Ignaz Schuster, « *dieser wahre Liebling des hiesigen Publikums, dieser erste Komiker der Wienerbühnen* » selon la *Theaterzeitung* du 9 mai 1815. Schuster fut, entre autres, l'interprète mémorable de Staberl dans *Die Bürger in Wien* de Bäuerle.

Il faut noter, enfin, que les pièces locales jouées sur la scène du Theater in der Leopoldstadt contenaient le plus souvent des passages musicaux, de la danse et des éléments pantomimiques qui permettaient aux étrangers ne maîtrisant pas l'allemand (et encore moins le viennois) de jouir malgré tout du spectacle offert.

Le plus petit par sa taille des trois théâtres populaires, le **Theater in der Josefstadt**²³, fondé en 1788 par l'acteur comique viennois Karl Mayer (1753-1830), proposait traditionnellement un programme plus complet et plus varié que le Theater in der Leopoldstadt : outre la farce locale, il s'étendait au drame, à la pantomime, au *Singspiel* et même, ponctuellement, au ballet et à l'opéra. Ainsi, l'un des sommets de la dernière année (de vie comme de directeur de théâtre) de Hensler, passé de la direction du Theater in der Leopoldstadt à celle du Theater in der Josefstadt, fut une production du *Freischütz* de Weber,

²² Voir Yates, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776–1995*, op. cit., p. 18.

²³ Sur le Theater in der Josefstadt, voir notamment Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Vienne, Munich, Manutiuspresse, 1957 ; Anton Bauer et Gustav Kropatschek, *200 Jahre Theater in der Josefstadt 1788-1988*, Vienne, Munich, Schroll, 1988 ; Hadamowsky, *Wien. Theatergeschichte. Von den Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges*, op. cit., p. 528-562.

en août 1825. Longtemps toutefois, cette scène ne joua qu'un rôle secondaire dans la vie théâtrale viennoise, sauf lorsque les deux autres grandes scènes populaires traversaient une crise momentanée ou qu'elle fut provisoirement dirigée par un *imprésario* compétent, comme Gleich en 1815 et 1816, qui découvrit à cette occasion le talent comique de Raimund.

Par le saut qualitatif de son répertoire au tournant des années 1810, le Theater in der Josefstadt se donna effectivement les moyens de faire une concurrence crédible au Theater in der Leopoldstadt en engageant en avril 1814 un comédien ambulant alors méconnu, du nom de Ferdinand Raimund. Celui-ci se frotta un temps, avec des fortunes diverses, à des rôles tragiques (Franz Moor dans *Die Räuber*, Gessler dans *Wilhelm Tell* de Schiller), rôles qui lui valurent le reproche, récurrent dans la critique de l'époque, d'imitation servile d'autres grands acteurs de son temps, notamment Ferdinand Ochsenheimer (1767-1822). Raimund se spécialisa ensuite dans des rôles comiques, où la variété de son jeu, allant du grotesque au comique de caractère, ne tarda pas en revanche à être saluée et élevée au-dessus du registre des « masques » comiques qui l'avaient précédé sur les scènes des faubourgs de Vienne. Son rôle dans *Rochus Pumpernickel* de Stegmayer au Theater in der Josefstadt le 30 novembre 1814 lui valut ainsi une critique plutôt encourageante dans la *Theaterzeitung* du 17 décembre 1814 :

Herr Raimund als Rochus Pumpernickel kopierte durchaus Herrn Hasenhut in den Manieren, und daselbst die schwächste Erinnerung an dieses Original schon komisch wird, so konnte es diesem übrigens fleißigen Schauspieler nicht fehlen, die Lachlustigen zu unterhalten.

Mais c'est véritablement à partir de mars 1815 que Raimund s'imposa définitivement comme acteur comique, en interprétant avec succès plusieurs personnages de Gleich au Theater in der Josefstadt, comme le docteur Kramperl et surtout le musicien jaloux Adam Kratzerl. Quant à sa prestation dans le rôle de Strampferl (*Die Musikanten am Hohen Markt*) le 28 mars 1815, Bäuerle note précisément, le 6 avril 1815, dans la *Theaterzeitung* :

Herr Raimund hat ihn mit Laune und Leben gespielt und sich den Beifall des Publikums in einem bedeutenden Grade erworben. Vorzüglich gefiel er durch sein niedliches und humoristisches Geigenspiel im ersten Akt. [...] Die Musik mittelmäßig – im Grunde hatte niemand zu singen, als Herr Raimund – der sein Mögliches auch als Quasi-Sänger versuchte.

Les spectateurs du Theater in der Josefstadt pendant le Congrès auront donc eu le privilège d'assister pour ainsi dire en direct à l'éclosion du talent d'acteur comique de Raimund.

Outre l'intérêt du répertoire et l'émergence de Raimund au Theater in der Josefstadt, la

fréquentation de ces théâtres pendant le Congrès en dit long sur les phénomènes d'hybridation entre culture savante et culture populaire, divertissement de cour et spectacle populaire, dans la Vienne des années 1814-1815.

Gleich, Meisl, Bäuerle : divertissement et subversion ?

Nous souhaitons, à présent, soulever la question de la *fonction* de ces programmes, autrement dit interroger plus directement la signification du théâtre de divertissement « en temps de turbulences » (Bayerdörfer). S'il va de soi que la fonction première des scènes des faubourgs, surtout du Theater in der Leopoldstadt et du Theater in der Josefstadt, était de divertir les participants au Congrès, on peut se demander néanmoins si le répertoire proposé n'a pas pu remplir d'autres fonctions, éventuellement critiques, voire subversives. Pour des raisons tenant essentiellement au poids de la censure, les auteurs de pièces populaires se heurtaient à la quasi-impossibilité de traiter directement de questions politiques et, ainsi, de prendre ouvertement position sur le Congrès de Vienne. Cela ne signifie toutefois pas que les auteurs du théâtre populaire viennois représentés lors du Congrès n'aient utilisé d'autres modes d'approche de ce que Rommel a nommé « l'esprit du temps du Congrès » (*der Geist der Kongresszeit*²⁴). Il semble donc légitime de se demander si les pièces montées en particulier à la Leopoldstadt et à la Josefstadt n'ont pas pu véhiculer, par-delà la légèreté de leur forme et leur apolitisme apparent, un message politique codé ou, à tout le moins, un certain nombre d'allusions éventuellement critiques à la situation sociopolitique lors du Congrès.

Depuis longtemps, pour ainsi dire depuis les travaux pionniers d'Otto Rommel, les « trois grands » noms du théâtre populaire viennois avant Raimund et Nestroy, Joseph Alois Gleich (1772-1841), Carl Meisl (1775-1853) et Adolf Bäuerle (1786-1859), ont été relégués dans la catégorie des amuseurs publics et des auteurs inoffensifs, aux productions exclusivement divertissantes, dénuées de tout tranchant critique et satirique. Dans cette perspective, Rommel décrit la production littéraire massive de Gleich, Meisl et Bäuerle pour le compte des théâtres populaires viennois comme un « théâtre parfaitement honnête et entièrement autochtone, un théâtre d'hommes du peuple pour le peuple : une nourriture digeste, offerte et appréciée avec

²⁴ Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, op. cit., p. 585.

un égal délice²⁵ ». Leurs pièces mettrait, pour finir, en évidence « la vie joyeuse et colorée de la vieille ville impériale » (*das heitere und farbige Leben der alten Kaiserstadt*) dont pouvait se délecter le public des théâtres viennois : « *städtisches Volk, das, nach Ständen gegliedert und doch einig in sich, in harmloser Zufriedenheit sein eigenes Bild im Spiegel betrachtet und sich herzlich daran erfreut*²⁶. » Rommel a beau devoir admettre que l'harmonie idyllique régnant à la fin des pièces de Gleich, Meisl et Bäuerle, notamment de *Die Bürger in Wien* de Bäuerle, a souvent un caractère forcé et qu'elle relève surtout d'une convention inscrite dans le genre de la farce, il considère cela comme légitime et n'y trouve rien de particulier à redire. Cette présentation a été reprise à son compte par Denkler dans *Restauration und Revolution*, qui ajoute au tableau brossé par Rommel la double accusation de conservatisme et d'absence de critique, reliant cet aspect à la finalité première de leurs pièces, divertir le public tout en arrondissant les recettes des scènes des faubourgs :

*Äußerst fruchtbaren Boden für die Ausbreitung und Verfestigung restaurativer Lebensweisheit und Gesellschaftslehre boten die österreichischen Theater. Denn sie stellten sich rückhaltlos in den Dienst des Metternich-Regimes und infizierten mit ihrer patriotischen Begeisterung, ihrer gedankenlosen Unterwürfigkeit, ihrem wohlkalkulierten Geschäftssinn die von ihnen abhängigen Dramenlieferanten*²⁷.

Il est, plus loin, question chez Denkler des « *Restaurationsdramatiker Gleich, Meisl, Bäuerle*²⁸ ». Là encore, aucune allusion n'est faite au rôle, pourtant central, joué par la censure dans ce contexte.

Fort opportunément, plusieurs chercheurs, dont Wendelin Schmidt-Dengler, Johann Sonnleitner et Matthias Mansky, se sont élevés contre cette lecture « aplanissante » et réductrice des œuvres de Gleich, Meisl et Bäuerle. Ainsi Sonnleitner écrit-il :

*Die durch die Zensur unterbundene öffentliche Reflexion über politische Verhältnisse verhalf sich auf indirekte und verschlüsselte Weise immer wieder zum Ausdruck und wurde in den auf den ersten Blick harmlos anmutenden Zauber-Märchen, Possen und Parodien der Vorstadttheater auf geschickte Weise mit einer entwaffnenden Harmlosigkeit drapiert*²⁹.

Dans la foulée de Sonnleitner, Matthias Mansky a montré, à l'exemple de *Fiesko der*

²⁵ Otto Rommel, « Einführung », dans O. R. (éd.), *Besserungsstücke*, 2 vol., vol. 1, Leipzig, Reclam, 1938, p. 5-31, ici p. 21 : « *ganz ehrliches, durch und durch bodenständiges Theater [...] von Männern des Volkes für das Volk als bekömmliche Nahrung mit Freude geboten und mit Freude genossen.* » (Notre traduction)

²⁶ *Ibid.*

²⁷ Denkler, *Restauration und Revolution*, *op. cit.*, ici p. 85.

²⁸ *Ibid.*, p. 165.

²⁹ Johann Sonnleitner, « Johann Nestroys Immunisierungsstrategien gegen die Zensur », dans Johann Dvorák (dir.), *Radikalismus, demokratische Strömungen und die Moderne in der österreichischen Literatur*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, Peter Lang, 2003, p. 71-86, ici p. 83.

Salamikrämer (1813) de Gleich, parodie du *Fiesko* de Schiller, la façon dont l’auteur ajoute à la parodie du texte de Schiller un aspect trop souvent négligé jusqu’ici par la recherche : la critique sociale, qui confère au texte de Gleich une autonomie certaine par rapport à l’original schillérien³⁰. Carl Meisl, le deuxième grand nom du théâtre populaire viennois juste avant Raimund, fournit dans plusieurs de ses pièces un éclairage ironique, voire satirique, sur la réalité viennoise à l’époque du Congrès. Par ses « caricatures mythologiques » (*mythologische Karikaturen*³¹), rédigées à partir de 1813 et dont la première fut *Orphée et Eurydice* (*Orpheus und Euridice, oder: So geht es im Olymp zu*, 1813), il jette un regard sans concession sur la mentalité viennoise à l’époque du Congrès, montrant ainsi que l’amusement et l’ironie n’excluent en rien la satire, parfois mordante, de l’esprit de l’époque.

Un ultime et suprême exemple de l’insuffisance de la catégorisation des « trois grands » par Rommel est fourni par l’œuvre d’Adolf Bäuerle, sur laquelle nous souhaitons, pour conclure, nous attarder plus longuement, à l’exemple de deux pièces qui comptèrent parmi les plus jouées au Theater in der Leopoldstadt pendant le Congrès : *Die Bürger in Wien* (1813) et *Die Fremden in Wien* (1814).

La première de ces deux pièces, qui obtint un succès colossal sur les planches du Theater in der Leopoldstadt avant de conquérir rapidement les scènes munichoises, se voit la plupart du temps dépeinte comme l’expression d’un patriotisme naïf et absolu, d’un véritable culte de la vie quotidienne viennoise, d’une absence totale de critique et d’un assujettissement aveugle de son auteur au pouvoir politique. Dans la même veine, Reinhard Urbach écrit à propos du personnage central de la pièce, Staberl, héritier de Hanswurst, Bernardon et Kasperl :

*Staberl übertreibt, schneidet auf, ist unverschämt. Staberl ist Spießler, aber harmlos. Seine Aggressivität ist ineffektiv, seine Bösartigkeit erschöpft sich im Böswilligen. [...] Staberl ist komischer Charakter ohne satirische Bedeutung. [...] Staberl tut dem Wienerherz nicht weh. Durch ihn wird es nicht gekränkt wie durch seinen Nachkommen Gundelhuber [sic] in Nestroys Eine Wohnung ist zu vermieten. Staberl ist die Karikatur eines Spießlers, aber er greift das Publikum nicht an und ist gehorsam der Macht. Er ist nicht frech, revoltiert nicht und ist leicht einzuschüchtern. Kurz: er ist ein Untertan, er ist ein Vaterlandsliebhaber*³².

Or, à y regarder de plus près, si la concentration obsédante sur Vienne et la « mentalité » viennoise constitue effectivement un motif central de la pièce, la peinture des Viennois est, en l’occurrence, tout sauf idéalisée – même si elle ne saurait, bien évidemment, rivaliser avec la

³⁰ Voir Matthias Mansky, « “Salamikrämer sind wir ja...” – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater », *Estudios Filológicos Alemanes*, n° 22, 2011, p. 615-627, ici p. 623.

³¹ Ces « caricatures mythologiques » reposaient sur la réécriture de mythes anciens en vers fortement teintés de dialecte viennois, auquel s’ajoutait le poids des allusions locales.

³² Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*, Vienne, Jugend & Volk, 1973, p. 86 et suiv.

virulence de la satire du Viennois Gundlhuber par Nestroy quelques décennies plus tard dans *Eine Wohnung ist zu vermieten* (1837), ni avec les grandes entreprises, dans le domaine théâtral, de démolition de l'autosatisfaction viennoise dans la première moitié du XX^e siècle : *Die letzten Tage der Menschheit* (1919) de Kraus, *Geschichten aus dem Wiener Wald* (1931) de Horváth ou encore *Hochzeit* (1932) de Canetti. Johann Sonnleitner souligne à juste titre que la gaieté *Biedermeier*, que Rommel associe à la comédie à succès de Bäuerle, prend en réalité des traits particulièrement menaçants et inquiétants³³ qui ne sont pas effacés par les segments comiques. Ainsi, quiconque dans la pièce n'affiche pas publiquement ses sentiments anti-français dans le contexte des guerres de libération, son patriotisme ou sa loyauté envers la Maison d'Autriche est aussitôt expulsé de la communauté des bourgeois de Vienne. Redlich donne un repas de fête pour son fils Ferdinand qui part à la guerre après s'être déclaré volontaire ; lorsque Staberl hésite à s'associer au chœur des louanges adressées à l'empereur et à la patrie, le valet de maison tyrolien Hans le menace violemment :

HANS geht auf Staberl los *Sag' du mir einmal, warum schreist denn du nicht?*

STABERL *Gleich per du – das ist grob!*

HANS *Warum du nicht schreist, hab' ich g'fragt –*

STABERL *Nu, nu, nur nicht gleich so hitzig – ich kann ja nicht trinken und schreien zugleich – er schreit Vivat! Vivat! Vivat! Alle Leut' sollen leben!*

HANS *Ich hab' dich nur fragen wollen, ob du etwa eine andere Meinung hast, wenn du unter ehrlichen Leuten stehst. Droht mit der Hand.*

STABERL *Sei so gut, schlag' mich nieder, dann lieg' ich unter ehrlichen Leuten –*

HANS *Merk' dir's, wenn man rechtschaffenen Leuten ihre Gesundheit trinkt, dann muß Vivat schreien, sonst kriegts eine aufs Dach.*

STABERL *Bedank' mich gar schön! Eh' ich von dem Knopf eine Ohrfeige aushalt', schrei' ich lieber einen ganzen Tag Vivat³⁴! (I, 15)*

Cet exemple montre bien à quel point l'univers de la fête et les scènes de liesse collective, comme plus tard chez Horváth, Brecht ou Canetti³⁵, servent à cacher violence et brutalité à l'égard de ceux qui ne se rangent pas immédiatement aux opinions affichées par la communauté des bourgeois. Autrement dit, le collectif est ici générateur d'exclusion et de violence sociale.

³³ Voir Johann Sonnleitner, « Hanswurst, Bernardon, Kasperl und Staberl », dans J. S. (éd.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzbourg, Vienne, Residenz Verlag, 1996, p. 331-389, ici p. 380.

³⁴ Adolf Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, dans *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, op. cit., p. 261-329, ici p. 281 et suiv.

³⁵ Voir Wendelin Schmidt-Dengler, « Von der Unfähigkeit zu feiern. Verpatzte Feste bei Horváth und seinen Zeitgenossen », dans W. S.-D., *Ohne Nostalgie. Zur österreichischen Literatur der Zwischenkriegszeit*, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 2002, p. 111-123. Cet aspect est d'ailleurs, en partie, déjà présent chez Nestroy. Dans son article « Feste und Feiern bei Nestroy » (dans Claudia Meyer (dir.), *Bis zum Lorbeer versteig ich mich nicht. Festschrift für Jürgen Hein*, Münster, Ardey-Verlag, 2007, p. 85-93, ici p. 93), Peter Branscombe écrit à ce sujet : « Lustig geht es gewöhnlich zu, dann und wann kommt aber ein Todesfall vor, der zu einem Trauerzug führt. »

Semblablement, le personnage de Redlich ne tarde pas à émettre des doutes appuyés sur les opinions politiques du négociant suspect Müller : « *Sie sind kein guter Mensch, kein guter Untertan – Sie sind ein schlechter Patriot*³⁶. » (I, 12) Et, peu après, ce même Müller est expulsé sans ménagement lorsqu'il refuse de s'associer à une collecte pour les pauvres :

STABERL zu Hans *Tiroler, den werfen wir' naus!*

HANS UND ALLE *Ja, hinaus mit ihm! Sie packen ihn.*

STABERL flüchtet sich auf einen Stuhl. Müller wird hinausgeworfen, Staberl trinkt und schreit *Vivat, Tiroler, hörst du, Vivat!*

REDLICH *Jetzt ist die Luft rein – jetzt bringt die Suppen. Und ihr, Dudler, macht eine Tafelmusik*³⁷. (I, 15)

C'est ici le collectif des artisans viennois qui fait bloc pour expulser le capitaliste Müller, dont personne ne sait au juste d'où il vient ni d'où provient sa fortune. Volker Klotz a montré de manière convaincante que Bäuerle travaille, dans sa pièce, à l'aide de deux mécanismes principaux pour illustrer les tensions et « turbulences » de l'époque du Congrès : la « domestication » d'une part, l'« élimination » d'autre part³⁸. Sont « domestiqués » les bouleversements sociaux potentiellement menaçants, systématiquement repoussés vers l'extérieur (comme dans le chant final des bourgeois de Vienne réunis, III, 12 : « *Wenn's draußen auch stürmet und blitzet, / Wir zagen und fürchten nie [...]*³⁹ ») ; est par deux fois « éliminé » le trouble-fête Müller : une première fois à la fin du premier acte, où le protagoniste est expulsé de la maison de Redlich par les hôtes de ce dernier, une seconde fois au début du troisième acte, où il est arrêté par les autorités locales. Ainsi, par-delà l'éloge du patriotisme réaffirmé à la fin de la pièce (« *Es leben die Bürger von Wien!* »), conforme au *happy-end* attendu et traditionnellement inscrit dans le genre de la *Lokalposse*, Bäuerle en pointe aussi les dangers et les dérives, sous la forme notamment de profonds clivages sociaux : opposition sociale entre riches et pauvres, opposition de métiers entre artisans et capitalistes, opposition de classes entre grands bourgeois et « petit peuple ».

Au début de *Die Fremden in Wien* (1814)⁴⁰, Bäuerle évoque par ailleurs directement la situation des diplomates, officiers et autres badauds s'étant rendus à Vienne à l'occasion du Congrès. Le critique de la *Theaterzeitung* du 27 décembre 1814 insiste sur l'accueil plutôt mitigé reçu par la pièce quelques jours plus tôt, le 17 décembre, lors de sa première au

³⁶ Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, op. cit., p. 277.

³⁷ *Ibid.*, p. 283 et suiv.

³⁸ Voir Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater. Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek, Rowohlt, 1987, p. 31 et suiv.

³⁹ Bäuerle, *Die Bürger in Wien*, op. cit., p. 328. C'est nous qui soulignons.

⁴⁰ Adolf Bäuerle, *Die Fremden in Wien*, dans Richard Reutner, *Lexikalische Studien zum Dialekt im Wiener Volksstück vor Nestroy. Mit einer Edition von Bäuerles Die Fremden in Wien (1814)*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 1998, p. 380-445.

Theater in der Leopoldstadt :

[...] Ein Theil [des Publikums, M. L.] wollte durchaus dieß Werklein begraben wissen, indeß ein anderer, freilich ein weit größerer Theil, recht viel Lust daran fand, und großmüthig für den erhaltenen Scherz und das wackere Spiel der Schauspieler dem Werklein wohlwollte – und den Dichter hervorrief.

La pièce connut toutefois un succès croissant pour atteindre le chiffre de 25 représentations en 1831⁴¹. Si l'accueil initial de *Die Fremden in Wien* a été plutôt tiède, c'est peut-être parce que Bäuerle y a d'abord épinglé, à travers l'exemple du propriétaire fortuné Herr von Habersack, l'exploitation éhontée de la hausse du cours des loyers pour accueillir les étrangers à l'occasion du Congrès de Vienne :

HABERSACK : *Es fällt mir schon ein. Du mußt ausgehen. Es kömnen viele Fremde nach Wien, der größte und merkwürdigste Theil ist schon da. Ich habe vier Zimmer im Iten Stock, die warten auf einen reichen Miethsman. Ich habe schon gehört, was die Fremden für ein schönes Logis bezahlen. Ich möchte Pfeifen schneiden, so lang ich im Rohr sitze. Also marsch, und laß dich nicht eher vor mir sehen, bis du einen auffindest, der mein Quartier besteht*⁴².

Ces intentions mercantiles sont confirmées dans le monologue du même personnage à la scène 2 :

HABERSACK : *Ja, ja, die Fremden könnten mir in die Schuh helfen. Ich muß sagen, sie haben mir schon ein schönes Stück getragen. Beym Einzug habe ich auf die Gaßen ein Fenster um 150fl verlassen, beim Glaserer kostet eins einen Thaler das ist doch ein schöner Profit. Ich muß föllig lachen. Für meine Gartenfenster, wo man nur das Geschrey, und die türkische Musick gehört hat, hat mir eine blinde Baronin hundert Gulden gezahlt, sie hat geglaubt, sie sieht in die Jägerzeil und wenn sie auch die Fremden nicht sieht, so sehen die Fremden doch sie [...]*⁴³.

Pour parvenir à ses fins, Habersack n'hésite pas à mettre à la porte le chaudronnier Hartinger, qui n'a pu lui payer son loyer, et se présente lui-même comme l'archétype du propriétaire dépourvu de toute humanité : « *Ich will kein Mensch seyn, ich bin Hausherr*⁴⁴. » Comme un an plus tôt dans *Die Bürger in Wien*, Bäuerle pointe ici une cupidité dénuée de scrupules. Dans ce contexte, marqué par les antagonismes sociaux entre riches et pauvres et par l'inhumanité des premiers nommés, le vin est dépeint comme un remède imparable au surgissement de la mauvaise conscience : « [...] *Ein gutes Glas Wein, und das Gewißen schwimmt in der Höhe*⁴⁵! »

⁴¹ Voir Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, op. cit., p. 1056.

⁴² Bäuerle, *Die Fremden in Wien*, op. cit., p. 382 (I, 1).

⁴³ *Ibid.*, p. 383 (I, 2).

⁴⁴ *Ibid.*, p. 386 (I, 4).

⁴⁵ *Ibid.*, p. 388 (I, 5).

Pour autant, contrairement à ce que Rommel suggère dans son *opus magnum*⁴⁶, l'actualité de la pièce de Bäuerle ne se réduit pas à cet aspect. Elle vise en effet d'abord les bourgeois se donnant des allures de nobles. Il s'agit donc là d'une critique, parfois acerbe, des parvenus comme Herr von Seltenau, un riche commerçant. Tout comme dans *Le Bourgeois Gentilhomme* de Molière, les différences entre les classes sociales ne sont pas remises en question : chacun doit, au contraire, accepter son rang social et agir en conséquence.

On ne saurait toutefois négliger la part de critique sociale présente dans la pièce. On pourrait croire, à première vue, que Bäuerle chante la pauvreté et le bonheur par opposition à la richesse associée au malheur, ce qui préfigurerait alors la thématique du *Hobellied* (III, 6) dans *Der Verschwender* (1834) de Raimund, mais la pauvreté n'est jamais présentée ici comme l'idéal à atteindre. De fait, la pauvreté du chaudronnier Hartinger n'est que provisoire : artisan, il apparaît dans la pièce comme un bourgeois honnête, qui ne tarde d'ailleurs pas à réintégrer le cercle des bourgeois de Vienne. L'idéal, si tant est que l'emploi du terme soit en l'occurrence pertinent, semble être plutôt incarné par la médiocrité bourgeoise, parfaitement consciente de ses limites et n'aspirant pas à plus haute condition.

Notre analyse aura tenté de montrer que limiter les pièces du théâtre populaire viennois avant Raimund à leur seule dimension divertissante constitue une lecture fortement réductrice qui, à la fois, ne tient pas suffisamment compte de l'influence de la censure sur les productions théâtrales d'auteurs tels que Gleich, Meisl et Bäuerle, néglige la diversité des pièces proposées au public, lui-même très varié, des scènes des faubourgs de Vienne et ignore la dimension critique, parodique et subversive d'un théâtre comique offrant, malgré le poids de la censure, une peinture si ce n'est satirique, du moins ironique, des Viennois, de leurs mœurs et de leurs travers.

En d'autres termes, la critique sociale est loin d'être aussi absente des pièces de Gleich, Meisl et Bäuerle que le suggèrent Rommel et Denkler, et l'on ne peut que souscrire au souhait formulé par Matthias Mansky : « *Die hier vorgenommene Analyse [...] muss somit auch das seit Rommel verallgemeinerte Bild von Raimunds und Nestroys Vorgängern als konservative und unkritische Massenproduzenten zumindest erneut in Frage stellen*⁴⁷. » Il est grand temps

⁴⁶ Voir Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*, op. cit., p. 702.

⁴⁷ Mansky, « "Salamikrämer sind wir ja..." – Schillers Fiesko als Salamucci. Überlegungen zur Parodie am Wiener Vorstadttheater », art. cité, p. 627. La problématique sociale n'est pas non plus absente, loin de là, des féeries de Raimund, comme l'a d'ailleurs montré Matthias Mansky dans un autre article important qui renouvelle en partie la recherche sur l'auteur : « Ferdinand Raimunds Schockdramaturgie », dans Hubert Christian Ehalt et Jürgen Hein (dir.), *Ferdinand Raimunds inszenierte Fantasien*, Vienne, Lehner, 2008, p. 70-86.

de relire des auteurs comme Gleich, Meisl et Bäuerle d'un œil neuf, sans négliger l'apport sociocritique et subversif niché sous l'enveloppe de la comédie et du divertissement : avec Meisl, Bäuerle fut l'un des dramaturges les plus influents à avoir favorisé l'essor de la comédie satirique à Vienne avant Nestroy⁴⁸. S'il est exact de constater que Bäuerle ne remet pas en cause les différences entre les classes sociales et qu'il n'appelle pas directement à une amélioration de la réalité sociale, il est en revanche faux d'affirmer, comme le fait par exemple Siegfried Diehl⁴⁹, que la réalité sociale n'apparaît pas comme sujet dans les pièces de Bäuerle. Il faut au contraire prendre au sérieux ces lignes de Wendelin Schmidt-Dengler :

Auch Urbach – sonst in seinem Urteil sicher scharfsichtig – tut den Dreien [Gleich, Meisl, Bäuerle, M. L.] unrecht, wenn er zu wiederholten Malen bemerkt, diese Stücke täten “niemandem weh”. Sie tun es sehr wohl, wenn man sie genau liest. Denn man liest darin auch von der Teuerung, von Ausbeutung der Frau durch den Mann, von der Not der unteren Stände, von Verarmung. Es ist dies geradezu eine gefährliche Tendenz in der modernen Literaturwissenschaft, ganze Perioden zu verharmlosen. Beim Biedermeier meint man besonders leichtes Spiel zu haben, weil darin ohnehin alles auf einen (verhängnisvollen) Ausgleich ziele. Nichts ist unrichtiger als diese Auffassung. Gewiß, es enthält so manches Werk des Biedermeier diese verhängnisvolle Tendenz in sich, doch ist jene nur Ausdruck eines angestregten Willens, über Nöte zu triumphieren, an deren Ursachen man sich unschuldig weiß. Gerade die besserwisserische Ideologiekritik der Moderne läßt mich diese Autoren in Schutz nehmen, welche unter Bedingungen schrieben, die heute noch die Empörung jedes halbwegs rechtlich gesinnten Menschen wachrufen müßten⁵⁰.

On ajoutera, pour conclure, que la fête, notamment au théâtre, n'est jamais uniquement synonyme de divertissement, d'exutoire ou de fuite utopique face aux turpitudes de l'Histoire, mais qu'elle agit également comme un vecteur de réflexion critique au fort potentiel subversif, comme l'a montré Goethe dans son analyse du Carnaval romain (tirée du *Voyage en Italie*), un aspect en revanche bien trop souvent négligé dans les études sur l'œuvre des auteurs du théâtre populaire viennois avant Nestroy.

⁴⁸ Voir Yates, *Theatre in Vienna. A Critical History 1776–1995*, op. cit., p. 93.

⁴⁹ Voir Siegfried Diehl, « Durch Spaß das Denken vergessen. Zur gesellschaftlichen Wirklichkeit im Theater Adolf Bäuerles », dans Jürgen Hein (dir.), *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*, Düsseldorf, Bertelsmann, 1973, p. 45-56.

⁵⁰ Wendelin Schmidt-Dengler, *Das Volksstück*, Masch. Skriptum zur Vorlesung, Vienne, 1987, ici p. 49.