



HAL
open science

Spécificités dramaturgiques du théâtre populaire viennois aux XVIIIe et XIXe siècles

Fanny Platelle

► **To cite this version:**

Fanny Platelle. Spécificités dramaturgiques du théâtre populaire viennois aux XVIIIe et XIXe siècles.
Le texte et l'idée, 2011, 25. hal-02998898

HAL Id: hal-02998898

<https://uca.hal.science/hal-02998898>

Submitted on 10 Nov 2020

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.

Spécificités dramaturgiques du théâtre populaire viennois aux XVIIIe et XIXe siècles

Le théâtre populaire viennois naît au début du XVIIIe siècle. Il s'inspire du drame jésuite¹, du drame scolaire² et de l'opéra baroque (l'opéra italien joué à la cour impériale), traditions qu'il associe à celles de la comédie improvisée³ (répertoire des troupes ambulantes, *commedia dell'arte*) et du comique populaire. Ses origines remontent aux représentations sacrées et profanes du Moyen-Âge et aux spectacles populaires (*Volksschauspiele*). L'établissement des troupes ambulantes près du théâtre de cour (*Hoftheater*) à Vienne constitue son point de départ : en 1712, Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726), considéré comme le fondateur du théâtre populaire viennois, prend la direction du théâtre de la Porte de Carinthie (*Kärntnertor-Theater*, construit en 1708-09), avec la troupe des *Teutsche Comödianten*.

Dès le début du XVIIIe siècle, le théâtre populaire viennois est donc lié à une institution distincte du théâtre de cour et du *Bildungstheater*⁴. Les notions de « théâtre populaire » et de « théâtre des faubourgs » impliquent des caractéristiques topographiques et sociologiques propres, la définition du « peuple » évoluant au cours du temps. Ce théâtre s'adresse à de larges couches de la population⁵. Il imite les styles du théâtre de cour, du théâtre bourgeois du XIXe siècle, du *Bildungstheater*. Par sa tendance au style « bas », à la parodie (au sens d'adaptation de sources littéraires) et à la satire, il peut constituer une forme d'opposition aux pratiques théâtrales dominantes – au moins à titre de *Nebentheater* –, même

¹ Pour les sources du théâtre populaire viennois, voir Otto Rommel : *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welt-Theater bis zum Tode Nestroys*. Wien : Schroll, 1952 [cité AWVK] et Moritz Enzinger : *Die Entwicklung des Wiener Volkstheaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)*. Berlin : Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, 1918. Plus spécifiquement sur le théâtre jésuite, Kurt Adel : *Das Wiener Jesuitentheater und die europäische Barockdramatik*. Wien : Österreichischer Bundesverlag, 1960. Les ouvrages plus récents (Ulf Birbaumer, Erich Joachim May, Gustav Zechmeister) concernent généralement des périodes plus courtes et des aspects particuliers.

² Drame en langue latine (puis allemande) joué dans les écoles humanistes à des fins pédagogiques (exercices de latin, éloquence), morales, religieuses et sociales.

³ Les travaux anciens (Harald Rehm, Otto Rommel, Heinz Kindermann) considèrent que l'influence de la comédie improvisée et du comique littéraire (Molière, Goldoni, Gozzi, la comédie espagnole) est relativement faible. Les études plus récentes (Helmut G. Asper, Reinhart Meyer, Gustav Zechmeister), comparatistes (Roger Bauer) et les recherches consacrées au répertoire des troupes ambulantes (Otto G. Schindler) conduisent à réviser ce point de vue.

⁴ Cf. Roger Bauer : « Das Wiener Volkstheater zu Beginn des 19. Jahrhunderts : Noch nicht oder doch schon Literatur ? », in : Jürgen Hein, *Theater und Gesellschaft. Das Volksstück im 19. und 20. Jahrhundert*. Düsseldorf, 1973, p. 29-43, ici p. 29.

⁵ Les études récentes ont montré que les théâtres populaires n'étaient pas – comme le pense par exemple O. Rommel – fréquentés par l'ensemble de la population : même avant 1840, le salaire des ouvriers et des petits employés ne leur permettait pas d'assister régulièrement aux représentations des théâtres des faubourgs. Cf. Jürgen Hein : *Das Wiener Volkstheater*. 3., neu bearbeitete Auflage. Darmstadt : Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 103-105 [Cité *Wiener Volkstheater*]; voir aussi U. Birbaumer (1969), J. Hüttner (1972, 1982, 1986, 1988) et E. J. May (1975).

s'il est fréquenté par le public contre lequel il paraît dirigé. Ainsi, il ne représente pas véritablement une « contre-culture », mais popularise des thèmes, formes et genres⁶.

Enfin, le théâtre populaire viennois est un théâtre d'acteurs et de troupes. Le texte dramatique est conçu comme une partition, il est un support, le point de départ du jeu. En raison de ses conditions de production, ce théâtre évolue suivant le contexte politique, économique, social et culturel, le public (sa composition, ses attentes, ses goûts) et la censure.

Le caractère international et local du théâtre populaire viennois

Les sources et influences

Des troupes ambulantes italiennes sont présentes en Autriche dès 1565, anglaises à partir de 1600, allemandes vers 1670 (troupes de Kühlmann, Hilverding, Velten). Leur répertoire⁷ et leurs conceptions dramatiques – intermèdes comiques, isolement du personnage comique, canevas dramatique fixé, etc. – se mêlent à Vienne à la culture baroque pour donner naissance à de nouvelles formes dramatiques.

Les principaux éléments hérités du drame baroque, de l'opéra de cour et des *ludi caesarei* des Jésuites⁸ sont la double structure dramatique, le recours au merveilleux et à l'allégorie, l'importance des effets scéniques et des décors, l'association du sérieux et du comique, la place accordée à la musique. Le style épique, l'intégration d'éléments d'actualité à l'action, les aspects rhétoriques et mimiques du drame jésuite joueront également un rôle important dans le théâtre populaire viennois. L'influence se manifeste enfin au niveau des thèmes : la mythologie antique de l'opéra de cour⁹ ; le conflit du Bien et du Mal et le problème de la théodicée¹⁰ représentés dans le drame jésuite.

Les interactions entre la commedia dell'arte, le théâtre ambulant et le théâtre populaire viennois sont plus complexes¹¹. La commedia dell'arte, le théâtre italien et français (en

⁶ Cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 5.

⁷ Le répertoire et le jeu des troupes ambulantes sont encore mal connus. Cf. Reinhart Meyer : « Hanswurst und Harlekin oder : Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert », in : Roland Krebs et Jean-Marie Valentin [éd.], *Théâtre, nation et société en Allemagne au XVIIIème siècle*. Nancy, 1990, p. 167-192.

⁸ Parmi la centaine d'auteurs dramatiques jésuites recensés entre 1555 et 1773, on peut citer Nikolaus Avancini (1611-1686) et Johann Baptist Adolph (1675-1708).

⁹ L'univers de la mythologie antique est repris et transformé sous l'influence de la culture baroque dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky. Il est parodié au début du XIXe siècle dans les « caricatures mythologiques » (*Mythologische Karikaturen*) de Karl Meisl. Cf. Reinhild-Ursula Traitler : *Antike Mythologie und antiker Mimus im Wiener Volkstheater von Stranitzky bis Raimund*. Diss. masch. Wien, 1966 [1973] et Margret Dietrich : *Jupiter in Wien oder Götter und Helden der Antike im Alt-Wiener Volkstheater*. Graz, Wien, Köln, 1967.

¹⁰ Ces questions réapparaissent sous une forme différente dans les féeries et « pièces d'amendement » (*Besserungsstücke*) du XIXe siècle.

¹¹ Cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 18-19 et p. 53-55.

particulier Molière, le Théâtre italien et le Théâtre de la Foire, Goldoni, Gozzi¹² et l'*opera buffa*) influencent le théâtre populaire viennois à partir de 1730¹³. Les pièces présentent des similitudes concernant les canevas dramatiques, les types comiques et leur transformation progressive en caractères. Emprunts à la commedia dell'arte et improvisations se multiplient dans les pièces de Gottfried Prehauser (1699-1769), le successeur de Stranitzky, et les farces féeriques (*Zauberburlesken*) ou « bernardoniades » (*Bernardoniaden*) de Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784).

De nouvelles influences littéraires se manifestent à la fin du XVIIIe et au début du XIXe siècle : Kotzebue, Iffland, le drame de chevalerie, le conte populaire et artistique. A partir des années 1840 dominent les genres français, en particulier le vaudeville et plus tard l'opérette (adaptations de Johann Nestroy¹⁴, Karl Carl).

L'adaptation dramatique : traduction et « parodie » du texte source

Dès l'origine, le théâtre populaire viennois se caractérise par l'adaptation, la transformation et le renouvellement des thèmes, des conventions dramatiques et du jeu, suivant le contexte social et culturel, l'évolution du public et la censure.

L'adaptation dramatique consiste à transposer la source littéraire dans le contexte théâtral et social viennois (en ce sens, on peut parler de « parodie »). Elle suppose la prise en compte d'un système de valeurs différent, du goût du public, du coloris local, du caractère populaire (*Volkstümlichkeit*), des spécificités du genre, de la censure. Elle entraîne des modifications du contenu, comme de la structure de l'action (l'auteur resserre ou développe les événements dramatiques, accroît ou réduit leur importance), de la conception des personnages (suppression ou création de nouveaux protagonistes, changement de fonction : le personnage comique, les rôles féminins, par exemple chez Nestroy) et de la langue (un allemand spécifiquement autrichien¹⁵).

¹² Les pièces de Goldoni sont jouées à Vienne dès 1751, celles de Gozzi à partir de 1776.

¹³ Cf. O. Rommel, *op. cit.*, p. 177. Voir aussi R. Meyer.

¹⁴ Parmi les adaptations les plus réussies, on peut mentionner *Der Talisman* (1840), *Das Mädl aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* (1840), *Eisenbahnheiraten oder Wien, Neustadt, Brünn* (1844), *Der Zerrissene* (1844).

¹⁵ Cf. Sigurd Paul Scheichl : « Wer spricht bei Raimund hochdeutsch ? », in : *Cahiers d'Etudes Germaniques* 20 (1991), p. 55-65 ; « Schlummer und Roßschlaf. Beobachtungen zum Stillbruch bei Nestroy », in : Gerald Stieg et Jean-Marie Valentin [éd.], *Johann Nestroy (1801-1862). Vision du monde et écriture dramatique*. Asnières, [Paris], 1991, p. 119-130 et « Hochdeutsch – Wienerisch – Nestroy. Nestroy und das sprachliche Potential seines Wien », in : W. E. Yates [éd.], *Vom schaffenden zum editierten Nestroy*. Beiträge zum Nestroy-Symposium im Rahmen der Wiener Vorlesungen 28.-29. Oktober 1992. Wien, 1994, p. 69-82.

Dans ses *Haupt- und Staatsaktionen*¹⁶, Stranitzky adapte les thèmes et les textes des opéras joués à la cour impériale. Il met les dieux et héros mythologiques au goût de l'époque baroque, ne retient des mythes antiques que des éléments dramatiques superficiels et fait de l'amour la motivation principale de l'action. Le jeu de dissimulation et de confusions entre les protagonistes et les effets scéniques du théâtre à machines et des décors sont également une caractéristique des pièces¹⁷.

Dans ses adaptations de vaudevilles, d'opérettes et de mélodrames, Johann Nestroy (1801-1862) recourt aux procédés suivants¹⁸ : localisation et rapprochement du texte source de la réalité sociale du public (déroulement de l'action dans l'univers de la petite bourgeoisie viennoise, allusions « locales » à Vienne et à la réalité politique et sociale de l'époque, utilisation du dialecte viennois) ; accentuation des effets langagiers et dramatiques ; suppression du pathos et de la sentimentalité. Nestroy confère à l'intrigue (thématique traditionnelle de l'amour et du mariage) des accents politiques et sociaux. Un rôle fondamental revient dans cette entreprise au personnage comique, à son jeu et à ses commentaires, en particulier dans les *Couplets*¹⁹.

Alors que les études anciennes soulignent le caractère original du théâtre populaire viennois, il apparaît que celui-ci s'inscrit au contraire dans le contexte théâtral européen, dont il subit l'influence et qu'il influence en retour. Les spécificités « locales » se manifestent dans les adaptations, révélatrices d'une certaine réalité (culturelle et sociale) de l'époque.

Un théâtre du spectacle

Outre un « théâtre du rire²⁰ », le théâtre populaire viennois est également un théâtre du spectacle, dans lequel les moyens scéniques (décors, costumes, masques, accessoires), le jeu (mimique, gestuel, d'improvisation), mais aussi la danse (ballets, pantomimes), la musique et les chants jouent un rôle essentiel, créant une forme d'« œuvre d'art totale »²¹.

¹⁶ Ces pièces, caractéristiques du répertoire des troupes ambulantes allemandes à la fin du XVIIIe et dans la première moitié du XIXe siècles, se composent d'une action principale (*Hauptaktion*), dont le sujet antique, mythologique ou historique, politique (*Staatsaktion*) est emprunté aux drames et opéras italiens et français, et d'intermèdes comiques avec Hanswurst.

¹⁷ Cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 17.

¹⁸ Helmut Herle reconstitue les étapes de l'adaptation en prenant l'exemple de *Der Talisman*, in : J. N. Nestroy « *Der Talisman* ». *Von der ersten Notiz zum vollendeten Werk. Mit bisher unveröffentlichten Manuskripten*. München, 1974. Voir aussi J. Hein, *op. cit.*, p. 142-144.

¹⁹ Cet aspect sera développé dans la dernière partie.

²⁰ Les contemporains qualifiaient le théâtre de la *Leopoldstadt*, principal théâtre des faubourgs viennois, de « Lachtheater Europas » (cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 28).

²¹ Cf. Heinz Kindermann : *Theatergeschichte Europas*. Salzburg, 1962, p. 284.

Les effets scéniques : les décors et le théâtre à machines

L'action de nombreuses pièces du théâtre populaire viennois se déroule, en tout ou en partie, dans des cités antiques grecques ou romaines, à la cour de princes, dans des contrées lointaines, exotiques, ou encore dans l'univers surnaturel des fées, esprits, magiciens, génies et démons. Elle est l'occasion de déployer une riche mise en scène. Les décors des *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky représentent ainsi de fastueux palais et temples, avec une prédilection pour la salle du trône, les appartements princiers et les jardins d'agrément²². Dans les contes orientaux de la fin du XVIIIe et du début du XIXe siècle, harems, sérails (avec leurs cortèges d'eunuques et d'esclaves) et jardins exotiques sont des éléments récurrents de la mise en scène.

Le théâtre à machines atteint son apogée dans les farces féeriques (*Zauberburlesken*) ou « bernardoniades » (*Bernardoniaden*) de Johann Joseph Felix von Kurz (1717-1784). Eclairs et tonnerre, disparitions sous scène, déplacements sur des objets volants, apparitions de fées et d'esprits abondent et les décors changent continuellement. Cependant, décors et théâtre à machines ne visent pas uniquement chez Kurz l'effet scénique, ils sont partie intégrante d'une conception « totale » du théâtre²³. Ce théâtre anti-mimétique, non rationnel, qui brise l'illusion théâtrale, déclencherà la « querelle de Hanswurst » (1747-1783) et les foudres de Joseph von Sonnenfels (1733-1817), écrivain représentant des Lumières et du joséphisme, réformateur et censeur dramatique, contre les formes dites « primitives » du théâtre populaire viennois (*Briefe über die Wienerische Schaubühne*, 1768).

Malgré l'interdiction des « bernardoniades » et de l'improvisation (en 1752), le théâtre à machines connaîtra de nouveaux succès dans la seconde moitié du XVIIIe siècle avec les farces féeriques (*Zauberburlesken*) et les *singspiele* avec Kasperl (*Singspielkasperliaden*) de Philip Hafner (*Mägera, die fächerliche Hexe*, 1762), Joachim Perinet (*Kaspar der Fagottist oder Die Zauberzither*, 1791), Karl Friedrich Hensler (*Das Donauweibchen*, 1792), et les grands opéras de d'Emanuel Schikaneder et de W. A. Mozart (*Die Zauberflöte*, 1791)²⁴. Il subsiste encore dans les féeries du XIXe siècle (en particulier chez Ferdinand Raimund).

²² Voir les exemples cités par Beatrix Müller-Kampel dans *Hanswurst, Bernardon, Kasperl. Spaßtheater im 18. Jahrhundert*. Paderborn, München, Wien, Zürich : Schöningh, 2003, p. 64-65.

²³ Cf. O. Rommel : « Dekorationen und Maschinen waren für den Barocktheatraliker Kurz [...] keineswegs ablenkende Effekte wie für seine rationalistisch-puristischen Gegner, sondern wertvolle Elemente jenes geheimnisvollen, letzten Endes irrationalen Ganzen, das „Theater“ hieß », *op. cit.*, p. 402. Reinhard Urbach : « Die Maschine übernimmt die Dramaturgie und bestimmt den Inhalt der Komödie. Die Bühne wird technisch bewältigtes Welttheater » (*Die Wiener Komödie und ihr Publikum. Stranitzky und die Folgen*. Wien, München, 1973, p. 43).

²⁴ Voir les exemples donnés par B. Müller-Kampel, *op. cit.*, p. 66-71.

Les métamorphoses et travestissements

Les travestissements et métamorphoses jouent un rôle fondamental dans la conception (rôles, langue) du personnage comique²⁵.

L'action des *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky repose sur des intrigues politiques et amoureuses, qui obligent les protagonistes à dissimuler leurs intentions et leur identité. Parallèlement, Hanswurst, simple serviteur au départ, endosse peu à peu les rôles les plus divers et les plus fantaisistes, de même dans les pièces de Prehauser et de Hafner²⁶. Malgré les changements d'identité et de fonction, les multiples missions, tâches et attributs se rapportent cependant à un sujet : Hanswurst.

Dans les pièces de Kurz, les métamorphoses successives remplacent également la présence scénique continue du personnage. Mais le sujet dramatique n'est souvent plus qu'une enveloppe vide. Il éclate en des individualités isolées qui n'ont d'autre lien entre elles que le nom de Bernardon, l'acteur Kurz et son jeu comique. Dans la comédie à machines *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernardon* (1754), les lois naturelles et les frontières entre la vie et la mort, l'être humain et l'animal sont abolies : le corps inanimé de Bernardon est déposé dans un mortier et broyé par un magicien, qui fait cuire les ossements réduits en poudre dans un chaudron ; après que ce dernier a éclaté à trois reprises :

« zeigt sich eine Scheuren oder Stadl, in welchem ein Nest, wo eine Henne auf einem grossem Ey sitzt, und brütet, das Ey zerfällt, und alle vorige Characters derer Kinder kommen aus dem Ey auf Hühner- und Hahnen : zu letzt aber Bernardon in seiner vorigen Gestalt auf einem grossen Hahn geritten²⁷. »

Kurz procède ainsi à une décomposition et une déconstruction du personnage comique²⁸.

A la fin du XVIIIe siècle, sous l'influence des réformes en faveur d'une comédie régulière, le personnage comique n'endosse plus que rarement, et seulement lorsque sa profession l'exige, d'autres rôles. Dans *Die Zauberflöte*, excepté le jeu de Papagena qui taquine Papageno sous les traits d'une vieille femme hideuse, les métamorphoses de personnages ont disparu. Seuls les magiciens, sorcières et nixes peuvent encore changer d'identité (ainsi la nixe du Danube dans la pièce éponyme de K. F. Hensler).

²⁵ Cf. Walter Hinck : *Das deutsche Lustspiel des 17. und 18. Jahrhunderts und die italienische Komödie*. Stuttgart, 1963, p. 84.

²⁶ Voir la très longue liste de rôles recensés par B. Müller-Kampel, *op. cit.*, p. 78-80.

²⁷ Joseph Felix von Kurz : *Neue Arien Welche in der Comödie gesungen werden. Betitult : Der aufs neue belebte und begeisterte BERNARDON. Nebst Zweyen Pantomimischen Kinder-Balletten, Unter dem Titul : Die Erste Der durch Magische Kraft und durch Wirkung der Göttin Lachasis wieder aufs neue Belebte BERNARDON. Die Anderte Das Wankelmütige Frauenzimmer, Oder La Fille Coquette*. Componirt von Joseph Kurz. In : O. Rommel [éd.], *Die Maschinenkomödie*. Leipzig : Reclam, 1935 [Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater 1], p. 71-84, ici p. 75.

²⁸ Cf. B. Müller-Kampel, *op. cit.*, p. 82.

Les métamorphoses du personnage comique réapparaîtront dans les féeries du début du XIXe siècle, en particulier dans les « pièces d'amendement » (*Besserungsstücke*). Afin que les acteurs puissent montrer leur talent à incarner successivement plusieurs rôles, les auteurs dramatiques écrivent pour eux des *Verwandlungsrollen*, qui leur permettent de jouer jusqu'à cinq personnages différents (ainsi dans *Der Berggeist oder die drei Wünsche* (1819) et *Ydor, der Geist aus dem Wasserreiche* (1820) de Josef Alois Gleich). Certains acteurs, comme Ignaz Schuster (1779-1835) et Ferdinand Raimund (1790-1836) en ont fait leur spécialité. Dans ces pièces, l'identité du protagoniste est maintenue, malgré les changements de costume.

*La musique et les chants*²⁹

Des origines au XVIIIe siècle jusqu'au *Volksstück* après 1850, la musique est un élément constitutif de la dramaturgie du théâtre populaire viennois. Les intermèdes musicaux puisent leurs sources dans le théâtre jésuite et l'opéra de cour, le *singspiel*³⁰ et l'opéra féerique (*Zauberoper*), ils sont influencés par le *Bänkelsang* des chanteurs ambulants, la musique et les chants populaires, enfin par des genres importés d'autres pays d'Europe : le vaudeville, le mélodrame et l'opérette au XIXe siècle³¹. Des compositeurs célèbres – au XVIIIe siècle Gluck, Haydn et Mozart – ont écrit la musique des livrets ; au XIXe siècle, Wenzel Müller, Konradin Kreutzer, Albert Lortzing, Josef Drechsler et Adolf Müller ont fait de la musique de scène une composante essentielle des pièces. Malheureusement, les sources sont peu accessibles, de sorte qu'il est difficile d'avoir une idée précise des caractéristiques, de la fonction et de l'effet de la musique de scène³².

²⁹ L'histoire de la musique du théâtre populaire viennois reste en grande partie à écrire. Cf. Peter Branscombe: *Music in the Viennese Popular Theatre of the Eighteenth and Nineteenth Centuries. Proceedings of the Royal Musical Association* 98 (1971/72), p. 101-102 et *The Connexions between Drama and Music in the Viennese Theatre from the Opening of the Leopoldstädter Theater (1781) to Nestroy's Opera Parodies (ca. 1855), with Special Reference to the Forms of Parody*. Diss. Univ. of London, 1976 ; Peter Tomek : *Die Musik auf den Wiener Vorstadtheatern 1776-1825. Theatermusik und Zeitgeist. Eine Bestandsaufnahme*. Diss. Masch. Wien, 1989.

³⁰ Influencé par l'*intermezzo* italien, le *singspiel* viennois connaît une évolution spécifique, différente de celle du genre en Allemagne du nord. La « bernardoniade » emprunte à la comédie et au *singspiel*, les deux traditions se séparent ensuite : la voie musicale conduit à Gluck et Mozart, la voie « littéraire » à la féerie et à la « farce locale » (*Lokalposse*) de Ferdinand Raimund et de Johann Nestroy (cf. Max Pirker, note 34).

³¹ Cf. Jürgen Hein : *Spiel und Satire in der Komödie Johann Nestroys*. Bad Homburg v. d. H., Berlin, Zürich : Verlag Gehlen, 1970, p. 89-90 [Cité *Spiel und Satire*] et « Zur Funktion der „musikalischen Einlagen“ in den Stücken des Wiener Volkstheaters », in : *Volk – Volksstück – Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*. Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalten Kolloquiums Nancy, 12.-13. November 1982. Hrsg. von J.-M. Valentin. Bern, Frankfurt a.M., New York : Peter Lang, 1986 [Jahrbuch für Internationale Germanistik. Reihe A. Band 15], p. 110-111. [Cité « Musikalische Einlagen »].

³² Cf. J. Hein: *Wiener Volkstheater*, p. 89 et « Musikalische Einlagen », p. 105.

Outre sa fonction pratique lors des changements de décors (comme musique d'entracte par exemple), la musique intervient dans les intermèdes dansés, les ballets, les pantomimes. Dans les formes vocales, elle peut accompagner le texte, s'en faire l'écho ou au contraire le parodier. Plusieurs formes de chants³³ se sont développées jusqu'à la « farce avec chants » (*Posse mit Gesang*) : chœur, aria, *Einlage-Lied*, duo, trio, *quodlibet*³⁴, récitatif/parlando, mélodrame. Selon la fonction et le thème, on distingue en particulier : *Auftrittslied* (chant de présentation du personnage), *Stimmungslied*, *Situationslied* (qui résumet ou dépeignent une situation, un sentiment), *Mahnlied* (chant de mise en garde), *Rollenlied* (qui expose le rôle du personnage), *Standeslied*, *Metierlied* (qui décrivent la situation sociale, professionnelle du protagoniste et mettent en rapport la profession, la vie et le monde), les frontières entre ces catégories étant souvent fluctuantes. Formes et fonctions varient selon le genre et le registre stylistique des pièces. Lorsqu'ils ne sont pas de simples ornements musicaux qui distraient les spectateurs, les chants ont une fonction d'exposition et de caractérisation (personnage, rôle, situation, thème) ou de conclusion de l'action ; ils introduisent une nouvelle séquence dramatique ou un changement de perspective. Interrompant ou favorisant la progression dramatique, ils commentent de manière lyrique, épique et musicale les événements représentés sur scène. Les chants élargissent l'horizon de la pièce en développant l'aspect sentimental (arias et lieds³⁵ des féeries de Ferdinand Raimund) ou la réflexion satirique (les *Couplets*³⁶ de Johann Nestroy). Adressés au public (ils rompent l'illusion dramatique et la recréent de manière spécifique), ils suscitent une identification ou au contraire une distanciation. Ils font une place à l'improvisation et peuvent permettre de contourner la censure. Par leur position intermédiaire entre expression individuelle et générale, identité du chanteur et rôle incarné, les chants représentent un niveau de jeu et d'expression spécifique.

Ferdinand Raimund et Johann Nestroy renouvellent les formes traditionnelles de chants (chant divertissant, libéral, satirique et critique de la société³⁷). Dans les féeries de Raimund, les chants deviennent des moyens d'expression lyriques, poétiques et symboliques,

³³ Les « Teutsche Arien » contiennent déjà en germe de nombreuses formes ultérieures. Cf. Max Pirker (éd.) : *Teutsche Arien, welche auf dem Kayserlichprivilegierten Wienerischen Theatro in unterschiedlich producierten Comoedien, deren Titul hier jedemahl beygerucket, gesungen worden*. Wien, Prag, Leipzig, 1927/29.

³⁴ Le *quodlibet* (en latin : « ce qui plaît ») est une suite de mélodies connues sur des textes nouveaux.

³⁵ Le lied est généralement associé aux événements dramatiques, il décrit par exemple une situation, un sentiment.

³⁶ Le *Couplet* est un chant à refrain qui interrompt l'action et possède un caractère satirique (il est néanmoins lié à la comédie par sa structure comique et dramatique, son rapport à l'idée et à la satire de la pièce, ainsi que par le jeu du personnage comique).

³⁷ Cf. Georg Knepler : *Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts*, t. 2. Berlin, 1961.

qui s'appuient sur la situation dramatique et en même temps la transcendent³⁸. L'effet esthétique de la musique est mis au service de la poétisation du théâtre³⁹. Dans les « farces avec chants » (*Posse mit Gesang*) de Nestroy, les *Couplets* sont l'occasion d'une satire de la société et du monde ; la musique et le jeu distancié du chanteur renforcent la portée critique du texte. Les *Couplets* représentent en ce sens une « philosophie chantée⁴⁰ ».

Dès le *Vormärz*, l'influence française (du vaudeville, puis de l'opérette) modifie le nombre et la nature des parties musicales et des chants dans la farce et le *Volksstück*⁴¹. Après 1860, les chants sont moins étroitement liés à l'action des pièces (en particulier dans les *Tendenzstücke*). Ceci favorise un rapprochement avec les couplets d'opérette. Les pièces de Friedrich Kaiser (1814-1874) et de Ludwig Anzengruber (1839-1889) se distinguent de cette évolution. Ce dernier entreprend de renouveler le *Volksstück* du point de vue musical également, en se démarquant de la gaieté et de la légèreté de l'opérette. Cependant, le trait satirique caractéristique des *Couplets* de Nestroy disparaît. L'évolution autonome des chants reprend la tradition des chanteurs populaires (*Volkssänger*), à laquelle se réfère Ödon von Horvath. S'ouvre également la voie qui conduira aux chansons de cabaret.

Le théâtre populaire viennois est un théâtre du spectacle, dont la fonction n'est pas uniquement le divertissement, mais également la « connaissance » (*Erkenntnis*). Selon Wolfgang Neuber, il se distingue du théâtre du nord de l'Allemagne, fondé sur la tradition du mot et du trait d'esprit (*Witz*), en ce qu'il « pense » en images. Aussi Neuber propose-t-il de parler de « tradition rhétorique catholique » plutôt que de « tradition baroque »⁴².

³⁸ Cf. Heinz Politzer : « Altwiener Theaterlieder », in : *Das Schweigen der Sirenen. Studien zur deutschen und französischen Literatur*. Stuttgart: Metzler, 1968, p. 160-184, ici p. 173.

³⁹ La valeur sentimentale de la musique est chez Raimund un élément essentiel de la composition : la musique est conçue comme un art romantique, le mot s'unit plus étroitement au son (cf. l'introduction d'Alfred Orel dans le tome VI des *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Sekulärausgabe in sechs Bänden*, éd. par Fritz Brukner et Eduard Castle. Wien : Schroll, 1924-34).

⁴⁰ Selon l'expression de J. Hein : « gesungene Philosophie », in : « Musikalische Einlagen », p. 112.

⁴¹ Deux interprétations s'opposent dans la critique de l'époque et la recherche : selon la première, l'influence du vaudeville et de l'opérette aurait accéléré le déclin du théâtre populaire viennois, pour la seconde, l'opérette se serait développée à partir de celui-ci, avec une influence réciproque. Cf. Helga Crößmann : « Zum sogenannten Niedergang des Wiener Volkstheaters », in: *Zeitschrift für Volkskunde* 71 (1975), p. 48-63 et J. Hein: *Wiener Volkstheater*, p. 154 sqq.

⁴² Wolfgang Neuber : « Poetica confessionis cognitio. Erkenntnisfunktionale Ansätze zu einer induktiven Poetik der Altwiener Volkskomödie », in: Jean-Marie Valentin [éd.], *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*. Bern, Frankfurt a. M., New York : Peter Lang, 1988, p. 13-31 et « Diskursmodell Volkstheater. Zur Stellung und Funktion der Altwiener Volkskomödie in der österreichischen Aufklärung », in : *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur* 18/2 (1993), p. 29-52.

Le personnage comique

Dans le théâtre populaire viennois, le comique repose pour une grande part sur le ou les personnages comiques : Hanswurst chez Stranitzky et Prehauser, Kurz-Bernardon, Kasperl dans les pièces de Hensler, Staberl dans celles de Bäuerle, les « raisonneurs » de Nestroy. Alors que les canons de la comédie (Lessing, Gellert, Lenz) se constituent au XVIIIe siècle par opposition aux tendances non mimétiques, non rationnelles et anti-didactiques, celles-ci prévalent chez les bouffons du « théâtre du rire » du sud de l'Allemagne et de l'Autriche. La popularité de ces derniers, jusqu'au milieu du XIXe siècle voire après, témoigne d'une résistance culturelle aux postulats des Lumières (du nord de l'Allemagne, protestantes) et au phénomène culturel de « domestication » du corps⁴³. Le processus de « littérisation » conduit à la « domestication » du personnage comique dans la seconde moitié du XVIIIe siècle et au début du XIXe siècle. Le comique subversif adopte alors d'autres formes, comme le montrent les farces de Nestroy.

Du comique débridé (Hanswurst, Bernardon) à la « domestication » du personnage comique (Kasperl)

J. A. Stranitzky est le créateur du personnage comique de Hanswurst, paysan de la région de Salzbourg reconnaissable à son costume⁴⁴ et dont les caractéristiques comiques relèvent du domaine corporel : vision du monde matérialiste, penchant affirmé pour la nourriture et la boisson, lâcheté, vantardise, sexualité, grossièretés, métier de soldat, commerce avec les esprits et les morts, implication dans les intrigues⁴⁵. Dans les *Haupt- und Staatsaktionen* de Stranitzky, le comique n'est plus limité aux intermèdes, mais il est intégré à la pièce en parallèle et comme complément de l'action sérieuse et pathétique. Hanswurst reproduit les événements dramatiques de la sphère noble à son niveau et relativise par ses commentaires les valeurs et idéaux des personnages, les faisant apparaître comme figés. Il associe donc une fonction dramatique active (intégration) au rôle de commentateur de l'action (distance). L'opposition avec le monde de la cour est renforcée par la conscience du jeu et de

⁴³ B. Müller-Kampel oppose le corps « baroque » et « carnavalesque » de Hanswurst et de Bernardon au corps « domestiqué » de Kasperl (*op. cit.*, p. 173-193). Voir aussi Eva Maria Ernst : *Zwischen Lustigmacher und Spielmacher. Die komische Zentralfigur auf dem Wiener Volkstheater im 18. Jahrhundert*. Münster, Hamburg, London : Literatur-Verlag, 2003 et Johann Sonnleitner (éd., postface) : *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien*. Salzburg, Wien : Residenz-Verlag, 1996 [Eine österreichische Bibliothek].

⁴⁴ Cheveux attachés en queue de cheval ou en chignon sous un chapeau pointu vert, barbe noire, fraise, veste rouge ouverte, chemisette bleue avec un cœur vert portant les initiales HW, pantalon jaune, grosses chaussures de cuir (cf. O. Rommel : AWWK, p. 214).

⁴⁵ Cf. Helmut G. Asper : *Hanswurst. Studien zum Lustigmacher auf der Berufsschauspielerbühne in Deutschland im 17. und 18. Jahrhundert*. Emsdetten, 1980. Asper met en doute les origines salzbourgeoises de Hanswurst.

la fiction que le personnage exprime dans ses apartés au public⁴⁶, suscitant une rupture de l'illusion scénique (opérée par le personnage comique jusqu'à Nestroy). On peut se demander si le comique de Hanswurst est seulement un exutoire (déviance par rapport à la norme) ou si la parodie possède une fonction critique.

A la mort de Stranitzky (en 1725), le personnage de Hanswurst est repris par son successeur, Gottfried Prehauser, qui le transforme profondément suivant l'évolution du contexte théâtral, de la composition et du goût du public, favorable à un comique moins « cru ». Le comique corporel cède la place à des formes artistiques. Sous l'influence de la *commedia dell'arte*, le personnage comique n'est plus isolé, mais joue avec des partenaires (Colombine, Arlequin), une place plus importante est accordée à l'action, à la danse et aux chants. Hanswurst devient un personnage viennois, urbain et bourgeois. Le métier de paysan n'est plus qu'un rôle parmi d'autres, le personnage n'est plus un type comique uniforme⁴⁷.

Alors que domine chez Prehauser un comique de situation évoquant la réalité de l'époque, Kurz privilégie un comique grotesque, de nature verbale, mimique et gestuelle⁴⁸. Métamorphoses et improvisations atteignent leur paroxysme⁴⁹. Le comique de Bernardon est aux antipodes de celui de Hanswurst : il montre des personnages dépassés par les situations et qui se heurtent à leurs limites (on a pu parler de *Kindlichkeitskomik*). Bernardon n'est pas un raisonneur, il illustre plutôt, tel une marionnette, la condition de l'homme baroque livré aux puissances métaphysiques⁵⁰. Kurz parvient à unir théâtre baroque et comique populaire improvisé, malgré la censure et l'interdiction d'improviser à laquelle sont soumis les acteurs par les décrets impériaux de 1752 et 1753. Il sera principalement visé lors de la « querelle de Hanswurst » (1747-1783)⁵¹. A la mort de Prehauser (en 1769), le personnage comique est chassé du théâtre de la Porte de Carinthie et réapparaît sur les scènes ambulantes, jusqu'à la création des théâtres des faubourgs (à partir de 1776)⁵².

⁴⁶ Voir les exemples empruntés à *Adalbertus* et *Gordianus*, in : B. Müller-Kampel, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁷ Pour B. Müller-Kampel, Hanswurst n'est plus qu'un « Markenname » (*op. cit.*, p. 146). Cf. aussi H. G. Asper, *op. cit.*, p. 59 et 72. Selon E. M. Ernst, l'« art de la métamorphose » est même la caractéristique principale du personnage (*op. cit.*, p. 90).

⁴⁸ Les éléments « locaux » et le rapport critique à la réalité sociale ont pratiquement disparu.

⁴⁹ Pour ainsi dire « intellectualisé » par Prehauser, le comique est « théâtralisé » dans les pièces de Kurz, qui annonce en cela Nestroy.

⁵⁰ Ulf Birbaumer : *Das Werk des Josef Felix Kurz-Bernardon und seine szenische Realisierung. Versuch einer Genealogie und Dramaturgie der Bernardoniade*. Diss. Wien, 1969 [1971].

⁵¹ Cf. J. Sonnleitner, *op. cit.*, postface p. 352. Selon Maria L. Ferrari, Kurz n'était pas seulement le dernier représentant du théâtre « absolu », il incarnait aussi une conception différente de celle du théâtre éclairé des lettrés, dépassant le Hanswurst « apprivoisé » de Prehauser et sans intégrer le personnage comique au drame régulier (« Zwischen Jahrmarkt und Akademie. Kurz-Bernardon und die Reform des Deutschen Theaters im 18. Jahrhundert », in : *Jahrbuch des Wiener Goethe-Vereins* 92/93 (1988/89), p. 193-208).

⁵² Les trois principaux sont le théâtre de la *Leopoldstadt* (1781), le théâtre *auf der Wieden* (1787), puis *an der Wien* (1801), et le théâtre de la *Josefstadt* (1788). Cf. Franz Hadamowsky : *Wien. Theatergeschichte. Von den*

Le personnage comique triomphe de nouveau dans la seconde moitié du XVIII^e siècle avec Kasperl, incarné par l'acteur Johann La Roche (1745-1806)⁵³. Mais c'est une « victoire à la Pyrrhus⁵⁴ » : le personnage comique est devenu « inoffensif ». Sous l'influence des pièces régulières, il est mieux intégré à l'action et « moralisé » (improvisation et grossièretés ont disparu). Il a perdu une grande partie de sa fonction dramatique active et de son rôle critique⁵⁵ : Kasperl n'est plus un « meneur de jeu » (*Spielmacher*), mais uniquement un bouffon (*Lustigmacher*⁵⁶). Kasperl et Thaddädl, joué par Anton Hasenhut (1766-1841), sont les derniers types comiques du théâtre populaire viennois.

Perspective « extérieure » et intégration à l'action : le personnage comique de Staberl au début du XIX^e siècle

Au XIX^e siècle, le comique évolue d'un comique de type à un comique de caractère et de milieu. En 1813, Adolf Bäuerle (1786-1859) crée le fabricant de parapluies Chrysostomus Staberl⁵⁷, dans la « farce locale » *Die Bürger in Wien*, un personnage comique issu de la petite bourgeoisie viennoise. Staberl est intégré à l'action, à laquelle il participe activement, mais il conserve en même temps la perspective extérieure du personnage comique, dans ses commentaires qui dépassent l'horizon de la pièce pour s'étendre à des aspects de la réalité contemporaine et peuvent relativiser l'action principale⁵⁸. En cela, il annonce les « raisonneurs » de Nestroy. Cependant, la fonction satirique du comique est encore peu développée. Staberl est une « caricature comique des idées et des actions des bourgeois patriotes, qui cherchent à s'imposer, conscients d'eux-mêmes et sûrs de leur valeur, au détriment de ceux qui ne sont pas membres de la bourgeoisie⁵⁹ ». Mais l'exemplarité morale des « bourgeois de Vienne » n'est jamais mise en question par Bäuerle, dans la situation de crise politique intérieure qui règne à l'époque. Staberl reste un repoussoir, même si le

Anfängen bis zum Ende des Ersten Weltkrieges. Wien, München, 1988 et les travaux de Johann Hüttner (cf. note 5).

⁵³ Son succès est tel que le théâtre de la *Leopoldstadt* est surnommé « Kasperl-Theater ». Le personnage connaît un grand succès jusque dans les années 1820 grâce à l'acteur Ignaz Schuster (1779-1835). Voir par exemple les commentaires enthousiastes de Hegel à son sujet, in : J. Hein, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁴ Selon l'expression de Roger Bauer : *La réalité royaume de Dieu. Etudes sur l'originalité du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle*. München, 1965.

⁵⁵ Le théâtre de Hensler et de Perinet est pratiquement dépourvu de fonction critique. Le personnage comique y occupe une place importante, mais ne développe guère de réflexion critique. Kasperl suscite l'identification du public, il satisfait le besoin de compensation des spectateurs et leur renvoie une représentation idéalisée d'eux-mêmes. Cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 42.

⁵⁶ Nous reprenons ici les catégories d'E. M. Ernst (*op. cit.*, introduction p. 15-17).

⁵⁷ Le rôle était joué par Ignaz Schuster (1779-1835). Cf. O. Rommel, *op. cit.*, p. 680.

⁵⁸ Cf. J. Hein : *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*. München, 1989, p. 133.

⁵⁹ Cf. J. Hein, *op. cit.*, p. 132. Selon Hein, la formule récurrente de Staberl « Wenn ich nur was davon hätt' », qui exprime le point de vue de l'homme du peuple, relativise la conscience de soi et le patriotisme des bourgeois de Vienne.

comique grotesque masque en partie le « message » patriotique – ce qui explique finalement le grand succès de la pièce⁶⁰.

Les personnages comiques de Nestroy

Dans les pièces de la maturité, les « raisonneurs », joués par Nestroy, associent plusieurs fonctions : ils mènent le jeu (*Spielmacher*), commentent les événements dramatiques et bouleversent l'ordre social (*Störenfried*⁶¹). En ce sens, ils représentent le point d'aboutissement d'une évolution conduisant à un personnage comique qui, à la fois, est intégré à l'action et la commente à un second niveau⁶².

Le moyen d'expression principal du second niveau est le *Couplet*⁶³. Généralement précédé ou suivi d'un monologue, il présente le personnage comique, son ou ses rôles dans la pièce et lui permet d'exposer sa vision critique du monde. Souvent construit de manière dialectique, le *Couplet* prend comme point de départ une situation dramatique, puis élargit l'horizon de la farce à des réflexions sur les événements politiques contemporains et à des considérations générales sur le « destin » et l'ordre du monde. Dans chaque strophe, le refrain constitue le point d'orgue : il énonce, en une pointe finale, un jugement (ironique, satirique, sceptique ou faussement résigné) sur les imperfections du monde. L'enchaînement, sur le mode de l'association, permet d'improviser et d'ajouter de nouvelles strophes, en rapport avec l'actualité. A la fin du couplet, une transition (par exemple une « strophe de théâtre ») permet de revenir à l'action de la pièce.

Dans les farces de Nestroy, l'instance morale, dont le *Störenfried* pourrait être le repoussoir, a disparu. Le personnage apparaît comme le produit d'une « société qui a succombé au commerce et à l'inhumanité⁶⁴ ». Parallèlement, le comique du « raisonneur » acquiert une fonction satirique et permet de dénoncer les inégalités sociales à l'époque du *Vormärz*⁶⁵. La critique de l'époque – de la société, des mœurs, de la politique – s'étend

⁶⁰ Ce nouveau type de comique disparaît lorsque le comique de divertissement repasse au premier plan, comme dans les « staberliades » de Karl Carl (1787-1854), où Staberl devient un *Spaßmacher*.

⁶¹ Cf. Volker Klotz : *Bürgerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. München, 1980 [Neuausgabe Reinbek b. Hamburg, 1987]. C'est le cas chez Nestroy des intrigants (Nebel, Titus) et des personnages qui ne se conforment pas aux conventions sociales (Lips, Weinberl), cf. E. M. Ernst, *op. cit.*, p. 282.

⁶² Karl Eibl parle en ce sens de « Diskursfigur » dans « Vom Feenzauber zur Diskursfigur. Die Krise des Wiener Zauberspiels um 1830: Raimund – Grillparzer – Nestroy », in : *Aurora* (39, 1979), p. 176-196. Cf. aussi Ansgar Hillach : *Die Dramatisierung des komischen Dialogs. Figur und Rolle bei Nestroy*. München, 1967, p. 85.

⁶³ A partir de 1842 (après *Einen Jux will er sich machen*), on observe une réduction du nombre des morceaux musicaux au profit du *Couplet*. Les farces en comprennent alors deux à trois, répartis entre les actes.

⁶⁴ J. Hein : *Johann Nestroy*. Stuttgart : Metzler, 1990 [Sammlung Metzler 258], p. 79.

⁶⁵ En cela, Nestroy s'oppose à la conception didactique et idéalisante du *Volksstück* qui prévaut à l'époque.

finalement à une critique du monde⁶⁶ – des idées, des valeurs et du destin. De nombreux *Couplets* et commentaires du « raisonneur » expriment un sentiment de désillusion face à l'impossibilité de changer le monde et les hommes (ainsi Weinberl dans *Einen Jux will er sich machen*, en 1842). Mais Nestroy refuse l'instrumentalisation idéologique du personnage comique : il ne propose pas de modèle pour améliorer les conditions sociales et politiques⁶⁷, tout au plus un moyen de s'en arranger : la fuite dans l'apparence (comme le montrent Federl dans *Die Papiere des Teufels* en 1842, ou Schnoferl dans *Das Mädli aus der Vorstadt* en 1841).

Les « raisonneurs » de Nestroy représentent le point d'aboutissement provisoire d'une évolution du personnage comique, commencée cent cinquante ans plus tôt avec le Hanswurst de Stranitzky, au cours de laquelle il devient un « meneur de jeu » au comique satirique. Après la mort de Nestroy (en 1862), cette conception disparaît du répertoire du théâtre populaire viennois : dans les *Volksstücke* idéalisants de Friedrich Kaiser ou de Ludwig Anzengruber, ainsi que dans l'opérette, on retrouve un personnage comique héritier des bouffons traditionnels, tandis que le rôle de « meneur de jeu » revient aux intrigants. Elle réapparaîtra dans le *Volksstück* autrichien du XXe siècle : chez Jura Soyfer, Fritz Hochwälder, Felix Mitterer, Werner Schwab et Elfriede Jelinek.

Le théâtre populaire viennois est un phénomène national et international⁶⁸. Il reprend pour les adapter, dans un style « bas » ou en mêlant les styles, des thèmes, formes et genres dramatiques. Il est un théâtre de l'« allusion » (parodie, intertextualité), qui procède par déconstruction et réorganisation des éléments. Le théâtre populaire viennois est un « autre » théâtre⁶⁹ des images et des sens, qui reste fondamentalement non littéraire, accorde la primauté au jeu et à la représentation scénique, joue avec l'illusion théâtrale (qu'il rompt et recrée). Cependant, il ne se réduit pas à un comique de divertissement, sans « aspirations

⁶⁶ Cf. J. Hein : *Spiel und Satire*, p. 123-124.

⁶⁷ A la différence des pièces et des *songs* de Brecht, la satire n'a pas ici de but didactique, elle ne vise ni une amélioration ni un changement (le scepticisme qui imprègne les *Couplets* et commentaires laisse peu d'espoir quant à leur possibilité), mais dévoile les contradictions de la société et du monde.

⁶⁸ L'un des aspects principaux est la traduction et l'adaptation de sources étrangères, pratique qui caractérise également les théâtres parisiens et londoniens.

⁶⁹ Cf. Rudolf Münz : *Das « andere » Theater. Studien über ein deutschsprachiges teatro dell' arte der Lessingzeit*. Berlin, 1979.

idéales⁷⁰ » : il associe au contraire le divertissement théâtral et scénique à la représentation de valeurs ou d'idées, de conceptions du monde et de problématiques spécifiques. A cet égard, il peut contribuer au maintien des normes sociales, morales, esthétiques ou au contraire les pourfendre, et possède une fonction d'exutoire⁷¹. Les spécificités du théâtre populaire viennois, voire de la littérature autrichienne, ont trait à des thèmes et des aspects particuliers de l'histoire des mentalités (comme le « syndrome de la perte et de l'identité » ou le syndrome du « retard »). Elles concernent également la langue (caractéristiques lexicales et stylistiques d'un allemand spécifiquement autrichien⁷²) et l'usage artistique qui en est fait, dont la fonction va du plaisir pris à l'absurdité, à la réflexion sur le théâtre et jusqu'au scepticisme, à la critique du langage. Elles expliquent que de nombreux auteurs autrichiens des XXe et XXIe siècles se réfèrent, implicitement ou explicitement, au théâtre populaire viennois (en particulier depuis la redécouverte de Nestroy par Karl Kraus⁷³).

⁷⁰ Nous reprenons ici l'expression de Karl Goedeke, qui qualifie les pièces d'Alois Gleich, de Karl Meisl et d'Adolf Bäuerle de « Volksbühne ohne ideale Ansprüche », in : *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. 1. Aufl. Dresden, 1881, p. 822. L'expression est également utilisée par O. Rommel (*op. cit.*, p. 748).

⁷¹ Les fonctions du théâtre populaire viennois et du comique sont multiples : pur divertissement, représentation idéalisée ou critique du peuple, dérivatif ou compensation, fuite hors de la réalité dans l'imaginaire et l'utopie, transmission de normes, désillusion et critique ou satire de la société, identification, projection ou distanciation.

⁷² Parmi les nombreux exemples cités par Sigurd Paul Scheichl (cf. note 16), l'utilisation du datif au lieu de l'accusatif, de « wie » au lieu de « als », certaines formes de pluriel (« Eräpfeln »), des ellipses ou contractions (« gangen » pour « gegangen », « is' »), l'absence d'inflexion (« schlaft » au lieu de « schläft »), des vocables spécifiques (« was Dalkets », « papierl », « Taschenfeidl », « kralewatschet » dans le sens de « krummbeinig »).

⁷³ Karl Kraus, qui s'inscrit dans la lignée de Nestroy, met en lumière la verve, l'inventivité de la langue et la modernité de la satire de l'auteur dans « Nestroy und die Umwelt », in : *Die Fackel* 349/50 (mai 1912), p. 1-23.