



HAL
open science

Traduction et adaptation dans le théâtre (populaire) viennois (1815-1850)

Fanny Platelle

► **To cite this version:**

Fanny Platelle. Traduction et adaptation dans le théâtre (populaire) viennois (1815-1850). Le texte et l'idée, 2017, 31, p. 103-117. hal-02998962

HAL Id: hal-02998962

<https://uca.hal.science/hal-02998962>

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.

Traduction et adaptation dans le théâtre (populaire) viennois (1815-1850)

L'adaptation de sources est une pratique caractéristique du théâtre populaire viennois. Tout au long de son histoire, ce théâtre puise dans sa propre tradition comique. Il reprend aussi, souvent pour les parodier, les pièces du *Hofburgtheater*. Enfin, comme celui-ci, il traduit et adapte des sources étrangères.

Pendant la première moitié du XIX^e siècle, le théâtre viennois est influencé par la littérature française, anglaise et allemande. La traduction se développe fortement dans les années 1830 pour atteindre un sommet en 1844-45¹. Le phénomène est favorisé par l'absence de convention internationale réglementant le droit d'auteur pendant une grande partie du XIX^e siècle². Alors que les romans français et anglais sont traduits en proportion égale, les traductions de pièces françaises prédominent au théâtre³.

Si l'étude des traductions et adaptations est particulièrement complexe dans ce domaine à l'époque du *Vormärz*⁴, elle permet d'aborder de manière nouvelle la question de l'imitation et de l'originalité dans le théâtre populaire viennois. Dans un contexte théâtral caractérisé par le besoin constant de nouveautés, la nécessité de satisfaire les attentes du public et la censure, les traductions et adaptations étaient-elles de simples transpositions ou pouvaient-elles être des créations originales ? Afin d'analyser les modalités et les enjeux de cette pratique, nous nous intéresserons d'abord à la nature des sources, puis aux intermédiaires qui permettent leur diffusion. Enfin, nous illustrerons les possibilités qu'en tirent certains auteurs par l'étude d'une pièce peu connue de Johann Nestroy : *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* (1845), adaptation du vaudeville *Les trois épiciers* de Lockroy et Anicet-Bourgeois (1840).

Les sources étrangères des théâtres viennois dans la première moitié du XIX^e siècle

Sources françaises

L'étude du répertoire des principaux théâtres viennois – le *Hofburgtheater* et les scènes des faubourgs : *Theater in der Leopoldstadt*, *Theater an der Wien* et *Theater in der Josefstadt* –

¹ Cf. Bernd Kortländer, « Übersetzen aus dem Französischen im Vormärz. Erkundung eines untergegangenen Kontinents », *Übersetzen im Vormärz*, Forum Vormärz Forschung, Jahrbuch n° 13, 2007, p. 21.

² Jusqu'à la Convention de Berne en 1886. Une convention est signée entre l'Autriche et la France en 1866. *Ibid.*, p. 33-40 ; Urs Helmsdorfer, « Heilig sei das Eigentum ! Urheberrecht in Wien um 1850 », *UFITA. Archiv für Urheber- und Medienrecht*, n° II, 2001, p. 486-488.

³ Cf. Norbert Bachleitner, « Übersetzungsfabriken. Das deutsche Übersetzungswesen in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts », *Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur*, n° 14/1, 1989, p. 5 ; Bernd Kortländer, « "... was gut ist in der deutschen Literatur, das ist langweilig und das Kurzweilige ist schlecht". Adaptionen französischer Lustspiele im Vormärz, Anmerkungen zu einem unübersichtlichen Thema », *Forum Vormärz Forschung*, Jahrbuch n° 7, 2001, p. 197-211.

⁴ *Ibid.*, p. 23 : « im Nebeneinander von Übersetzung, Bearbeitung, Nachschöpfung usw. ist nur sehr schwer Ordnung zu stiften, zumal die gedruckten Texte häufig nicht die waren, die dann auf den Theatern gespielt wurden ».

met en évidence l'influence croissante de la littérature romanesque et dramatique française durant les premières décennies du XIX^e siècle.

Sur les sept cent trente-trois nouvelles pièces représentées au *Hofburgtheater* entre 1814 et 1849, cent quatre-vingt-seize sont des traductions d'œuvres françaises, soit 26,7%. Le genre comique prédomine : parmi elles, cent cinquante-et-une (77%) sont des comédies ou des farces, quarante-cinq (23%) des tragédies, des drames, des *Schauspiele* et des « tableaux de famille » (*Familiengemälde*)⁵. De 1814 à 1820, les auteurs dramatiques français le plus souvent joués au *Hofburgtheater* sont Duval, Picard, Colin d'Harleville, ainsi que Molière, Voltaire et Corneille. À partir de 1821, Eugène Scribe connaît un succès croissant⁶. Entre 1821 et 1849, son nom apparaît à soixante reprises dans le répertoire du *Hofburgtheater* : sur les cent soixante-quatre pièces représentées pendant cette période, il est l'auteur – seul ou avec ses collaborateurs Duveyrier, Melesville, Dupin, Delavigne, Saintine et Bayard – de plus d'un tiers d'entre elles (36,7%). Sont également données des œuvres de Dumas père, Ponsard, Théolon, Lockroy, Anicet-Bourgeois, Varin, Vanderburch et Prémory⁷. En outre, les pièces de dramaturges allemands ou autrichiens qui atteignent le nombre de représentations le plus élevé (Kotzebue, Collin, Jünger, Iffland, Schröder, Ayrenhoff, Zschokke, Spieß, Kurländer, Hell) sont souvent des adaptations de sources françaises⁸.

Le phénomène est identique voire plus intense encore sur les scènes des faubourgs, avec un léger décalage temporel. L'influence du théâtre français s'accroît à partir des années 1820 au *Theater an der Wien* : en 1820, dix-sept des cinquante-neuf nouvelles pièces représentées sont d'origine française et onze d'entre elles appartiennent au genre comique. En 1844, les traductions de sources françaises et les œuvres originales en allemand s'équilibrent⁹. L'évolution commence une décennie plus tard au *Leopoldstädter Theater*. Le sommet est atteint vers le milieu des années 1840. À ce moment, les théâtres des faubourgs viennois sont passés devant le *Burgtheater*¹⁰ pour le nombre d'œuvres traduites ou adaptées du français : en 1844, sur quarante-six créations au *Theater an der Wien*, dix-neuf sont des pièces d'origine française¹¹. Au *Leopoldstädter Theater*, elles forment la même année environ un quart des nouveautés (soit quarante-trois pièces sur cent-quarante-deux nouvelles représentations)¹². L'influence française est également sensible, à un degré moindre, au *Theater in der Josefstadt*, dans le domaine du théâtre musical. Les auteurs ne se contentent plus alors de

⁵ Cf. Leopold Nosko, *Kultureinflüsse, Kulturbeziehungen, Wechselwirkungen österreichischer und französischer Kultur*, Wien, Köln, Graz, Böhlau, 1983, p. 9.

⁶ Il atteint son apogée en 1830, continue jusqu'aux années 1860, puis diminue progressivement. Cf. Hans-Georg Ruprecht, *Theaterpublikum und Textauffassung. Eine textsoziologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum*, Bern, Frankfurt a. M., München, Peter Lang, 1976, p. 53 ; Nosko, *Kultureinflüsse, op. cit.*, p. 9.

⁷ *Ibid.*

⁸ Cf. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, München, W. Ludwig Verlag, 1992, p. 22.

⁹ *Ibid.*, p. 28.

¹⁰ En 1844, sur quinze créations au *Burgtheater*, seules cinq pièces sont d'origine française ; l'année suivante, ce chiffre descend à trois sur seize nouvelles pièces représentées. Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy*, thèse de doctorat, Wien, 1984, p. 27.

¹¹ Cf. Doering, *Der wienerische Europäer, op. cit.*, p. 28.

¹² *Ibid.*, p. 29.

parodier des œuvres jouées en traduction allemande au *Burgtheater*, mais ils traduisent et adaptent eux-mêmes des sources françaises. Les principaux genres sont repris : drame, mélodrame, comédie, vaudeville, opéra. Deux ont la préférence des auteurs dramatiques et des spectateurs viennois : la comédie et le vaudeville. En 1843 et 1844, les représentations de vaudevilles français forment un tiers du répertoire du *Leopoldstädter Theater* et du *Theater an der Wien*¹³. Les auteurs les plus appréciés sont Eugène Scribe et Paul de Kock. Puis, dans les années 1850, un nouveau genre arrive à Vienne : l'opérette (Offenbach).

Sources anglaises

Le théâtre anglais est une autre source du théâtre viennois dans la première moitié du XIX^e siècle, même si son importance reste inférieure à celle du théâtre français. Deux raisons l'expliquent : d'abord, l'image du théâtre anglais sur le continent est dominée par la figure de Shakespeare, qui tend à éclipser les autres dramaturges. Dès son institution comme Théâtre National en 1776, le *Hofburgtheater* de Vienne joue des œuvres de Shakespeare. À partir de 1821, une nouvelle pièce entre au répertoire ou une nouvelle mise en scène est proposée chaque année. Sur les scènes des faubourgs, le pourcentage de pièces ayant pour source un texte anglais est faible. Les pièces représentées sont l'œuvre soit d'auteurs qui occupent une place prédominante dans la littérature de langue anglaise du XIX^e siècle comme Bulwer, Oxenford, Knowles, Marryat, Scott et Dickens (dont les romans sont adaptés à la scène), soit d'auteurs « classiques » de comédies anglaises comme Wycherley et Sheridan. Une seconde différence importante avec le théâtre parisien est le décalage temporel avec lequel les œuvres anglaises parviennent en Allemagne puis en Autriche. Il contraste avec la rapidité avec laquelle les textes français sont joués en traduction allemande (en moyenne six mois seulement après la publication ou la première à Paris).

Sources allemandes

Les sources allemandes du théâtre viennois appartiennent elles aussi aux genres romanesque et dramatique. Les auteurs du théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle (Hensler, Gleich, Nestroy) adaptent à la scène les romans de chevalerie et de brigands écrits par Vulpius, les romans historiques et romantiques de van der Velde, Voß, Cramer ou encore les *Phantasiestücke und Historien* de Weisflog, qui comptent parmi les œuvres les plus lues d'auteurs allemands en Autriche jusqu'aux années 1840¹⁴. Les pièces d'August von Kotzebue, qui sont souvent tirées de sources françaises, sont jouées aussi bien au *Burgtheater* que sur les scènes des faubourgs viennois jusqu'aux années 1850. Enfin, celles de Louis Angely, qui traduit et adapte à Berlin des vaudevilles parisiens, sont données à Vienne à partir de 1830-

¹³ Cf. W. Edgar Yates, *Johann Nestroy. Satire and Parody in Viennese Popular Comedy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1972, p. 181.

¹⁴ Voir le *Haupt-Catalog der Leihbibliothek von Armbrusters Witwe und Friedrich Gerold*, Wien, Carl Gerold, 1848.

1840, en version originale ou dans une adaptation au contexte local (*Sieben Mädchen in Uniform*).

L'étude des sources met en évidence le rôle majeur du théâtre parisien (en particulier des genres comiques) pour les scènes européennes. Le recours à des textes étrangers, notamment français, s'explique par le besoin constant de nouveautés des théâtres viennois (surtout lorsqu'ils ne sont pas subventionnés) et par une certaine « gallomanie¹⁵ » du public. Les contrats, qui contraignent les auteurs du théâtre populaire à une production massive, ne peuvent être honorés que par le recours au procédé rapide de la traduction et de l'adaptation. Et les manuscrits non protégés de l'étranger représentent une possibilité facile d'accéder à une source, au succès déjà éprouvé.

La circulation et la diffusion des textes-sources

Les auteurs des théâtres viennois accèdent aux sources par quatre moyens principaux : les agences de théâtre, les journaux et revues, les voyages dans les capitales culturelles européennes et les tournées d'acteurs étrangers à Vienne. Certains traduisent eux-mêmes les sources, d'autres adaptent des textes traduits en langue allemande.

Les traducteurs

Kortländer recense à l'époque du *Vormärz* près de sept cent quatre-vingt traducteurs et cinq cent soixante-dix-huit maisons d'édition¹⁶. La rémunération étant modeste et les délais courts, les traducteurs travaillent rapidement et traduisent, parfois peu scrupuleusement, quantité d'œuvres¹⁷, si bien que de nombreuses critiques s'élèvent pour dénoncer la production de traductions « à la chaîne » (« Übersetzungsfabriken »), la médiocre qualité de celles-ci et l'arrivée massive d'œuvres étrangères. Certains traducteurs sont spécialisés dans le domaine dramatique, ils s'y consacrent presque entièrement et collaborent en général avec quelques grands théâtres. Mais la majorité d'entre eux sont indépendants et forcés de se livrer une concurrence acharnée autour des nouveautés, comme les pièces de Scribe.

Parmi les traducteurs d'œuvres françaises, ceux qui se consacrent au théâtre forment un groupe spécifique et spécialisé. À Vienne, les principaux représentants sont Castelli¹⁸, Hassaureck, Herzenskron, Jetteles, Kupelwieser, Kurländer, Lembert et Zedlitz, qui font

¹⁵ Cf. Kortländer, « Übersetzen aus dem Französischen », art. cit., p. 14.

¹⁶ *Ibid.*, p. 27-28.

¹⁷ Cf. Bachleitner, « Übersetzungsfabriken », art. cit., p. 19-30 ; Bernd Kortländer, « Traduire. "La plus noble des activités" ou "La plus abjecte des pratiques". Sur l'histoire des traductions du français en allemand dans la première moitié du XIXe siècle », in Michel Espagne et Michael Werner (dir.), *Philologiques III : Qu'est-ce que la littérature nationale ?* Paris, Éditions de la MSH, 1994, p. 121-145.

¹⁸ Ignaz Franz Castelli (1781-1862) peut être considéré comme le centre du cercle des traducteurs et adaptateurs viennois par son rôle de premier plan dans différentes associations culturelles (*Ludlamshöhle*, *Concordia*, *Soupiratum*), mais aussi par ses relations avec des auteurs et personnalités du monde du théâtre à l'étranger.

partie de l'association culturelle *Ludlamshöhe*¹⁹. Les Berlinois C. Blum et Alvensleben ont également travaillé dans la capitale autrichienne.

Les agences de théâtre

En Autriche, comme en Allemagne, les agences de théâtre jouent à partir des années 1830 un rôle central dans la transmission des pièces aux théâtres²⁰. Elles vendent les textes que les auteurs et traducteurs leur remettent et elles achètent à l'étranger (principalement à Paris) des pièces qu'elles font traduire par leur propre service de traduction, avant de les revendre aux directeurs des théâtres. Elles publient régulièrement (dans un journal ou un almanach) des comptes rendus de représentations, qui sont un moyen de faire de la publicité pour les textes qu'elles proposent. À Vienne, A. Prix s'impose rapidement comme l'agent le plus influent. Les agences de théâtre viennoises sont en relation avec celles des autres grandes villes, ce qui favorise la circulation des textes. Les conditions sont très favorables aux intermédiaires autrichiens, puisque les œuvres étrangères ne sont pas protégées légalement.

Les journaux et revues culturelles

Les principaux journaux viennois de cette époque, comme *Der Sammler*, *Der Wanderer*, *Allgemeine Theater-Zeitung*, *Der Humorist* et *Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, sont en relation avec des hommes de lettres qui leur envoient des articles et des recensions théâtrales²¹. Pendant ses séjours à Paris entre 1822 et 1836, Blum est correspondant de théâtre pour le journal *Allgemeine Theater-Zeitung*. Lorsqu'il s'y rend en 1814-1815, Castelli écrit pour *Der Wanderer*. Les grands journaux ont des collaborateurs permanents dans les capitales culturelles, qui font régulièrement des comptes rendus sur la vie théâtrale, les créations et les pièces en préparation. Par leurs recensions détaillées, les journaux sont un moyen de diffusion et de publicité pour les textes-sources.

Les voyages d'hommes de théâtre et les tournées d'acteurs étrangers à Vienne

Les directeurs de théâtre voyagent de capitale en capitale, tout particulièrement à Paris : Karl Carl, directeur du *Theater an der Wien* et du *Theater in der Leopoldstadt* de 1839 à 1845, s'y rend à l'été 1840 ; Nestroy, qui dirige le *Carltheater* de 1854 à 1860, y séjourne quelques jours en 1857 et en 1858 – pour assister aux premières, étudier les décors et rapporter dans leur pays les textes originaux qu'ils font traduire par les traducteurs de leur théâtre.

Enfin, les tournées d'acteurs français à Vienne contribuent à faire connaître le répertoire parisien récent : entre 1826 et 1846, sept troupes sont invitées au *Hofoper nächst dem*

¹⁹ Cf. Doering, *Der wienerische Europäer*, op. cit., p. 74-79.

²⁰ Cf. Birgit Pargner, *Zwischen Tränen und Kommerz. Das Rührtheater Charlotte Birch-Pfeiffers (1800-1868) in seiner künstlerischen und kommerziellen Verwertung*, Bielefeld, Aisthesis, 1999, p. 282-302.

²¹ Cf. Doering, *Der wienerische Europäer*, op. cit., p. 94-97.

Kärthnerthore ; quatre tournées ont lieu entre décembre 1842 et mars 1846, dont la plus longue, à l'automne/hiver 1844-45, dure sept mois²².

La circulation et la diffusion des textes-sources sont favorisées par un réseau de liens entre les capitales culturelles européennes Paris, Londres, Berlin et Vienne. Celui-ci s'appuie sur les correspondants à l'étranger des grandes revues culturelles et théâtrales viennoises. Ils sont en relation avec les principales agences de théâtre, qui fonctionnent aussi comme bureaux de traduction. Les voyages d'hommes de théâtre et les tournées de troupes étrangères jouent également un rôle important.

L'adaptation des textes étrangers par les auteurs du théâtre (populaire) viennois

Lorsqu'il choisit pour l'adapter un texte étranger, un auteur du théâtre populaire viennois tient compte de plusieurs critères²³ : il faut que la source soit facilement accessible et rapidement adaptable. Afin de pouvoir être mise en scène sans difficulté, elle doit contenir des rôles correspondant aux emplois des acteurs du théâtre où l'auteur est engagé. Elle doit aussi satisfaire les attentes du public : l'action doit être bien menée, divertissante et touchante. Enfin, le texte devra être conforme aux exigences de la censure autrichienne. Le vaudeville français remplit ces critères. Deux problèmes, qui découlent des spécificités du genre, se posent toutefois lors de l'adaptation : 1) les allusions à l'actualité peuvent difficilement être comprises par des spectateurs étrangers ; 2) le vaudeville traditionnel utilise des airs populaires (les timbres), sur lesquelles sont composés des textes nouveaux, or ces airs ne sont pas reconnaissables par un public étranger, il faut donc soit les supprimer, soit les remplacer, lorsque le genre choisi s'y prête, par des airs connus du public local.

Parmi les quatre-vingt-trois pièces dont Johann Nestroy (1801-1862) est l'auteur, trente au moins, soit plus d'un tiers, sont directement inspirées d'opéras comiques, de comédies-vaudevilles ou de romans français. À partir de 1840, les sources de Nestroy sont presque exclusivement françaises²⁴. Parmi elles se trouve le vaudeville *Les Trois épiciers*²⁵ (1840) de Lockroy (Joseph-Philippe Simon) et Auguste Anicet-Bourgeois, qui avait été représenté avec succès par une troupe française au Théâtre de la Porte de Carinthie à Vienne les 9 décembre 1844 et 25 janvier 1845²⁶. Nestroy en tire quelques mois plus tard la « farce avec chants » *Das*

²² Il s'agit des troupes de Brice (1826), Doligny aîné et Alix [Duon] (1837), Doligny aîné (1838-39), Trouillet (1842-44), Sainval (1844-46). Cf. W. Edgar Yates, « Die französischen Künstler in Wien », *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Études réunies par Irène Cagneau et Marc Lachenay, *Austriaca*, n° 75, décembre 2012, p. 41-50. Les tournées d'acteurs français à Vienne se multiplient dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

²³ Voir la lettre de Margaretha Carl à Charlotte Birch-Pfeiffer (25 mars 1844), in Birgit Pargner, W. Edgar Yates (éd.), *Kann man also Honoriger seyn als ich es bin ?? Briefe des Theaterdirektors Carl Carl und seiner Frau Margaretha Carl an Charlotte Bisch-Pfeiffer*, München, Wien, Lehner, 2004, p. 107-108.

²⁴ Nestroy utilise souvent une traduction allemande. Cf. Fred Walla, « "Piccolo Viech mit quattro Haxen" : Johann Nepomuk Nestroys Fremdsprachenkenntnisse », *Moderne Sprachen*, n° 47, 2003, p. 14-22.

²⁵ La première eut lieu le 20 janvier 1840 au Théâtre des Variétés à Paris, l'œuvre fut publiée la même année par l'éditeur Ch. Tresse à Paris.

²⁶ Cf. Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Stücke 22 Die beiden Herren Söhne. Das Gewürzkrämer-Kleeblatt*, éd. par W. Edgar Yates, Wien, Deuticke, 1996, p. 353.

Gewürzkrämer-Kleeblatt oder Die unschuldigen Schuldigen, dont la première a lieu le 26 février 1845 au Théâtre *an der Wien*. La farce déplaît au public viennois et ne connaît que quatre représentations : plusieurs critiques reprochent à l'œuvre, qu'ils considèrent comme une traduction hâtive, sa monotonie et son caractère licencieux²⁷. La portée en a longtemps été méconnue²⁸. La comparaison avec la source révèle pourtant que Nestroy a volontairement accentué certains procédés afin de traiter des questions socio-politiques qui faisaient l'objet de débats, tout en soumettant son texte à une « pré-censure ».

Nestroy a certainement choisi la source en raison de son intrigue comique (chacun des trois épiciers est obstinément convaincu de la fidélité de son épouse, mais soupçonne d'infidélité celle des deux autres et veut à tout prix l'empêcher), mais aussi des rôles qu'elle offre aux principaux acteurs du *Carl-Ensemble* : Louis Grois interprète le « tyran domestique » Schwefel, Nestroy le mari satisfait Cichori. Wenzel Scholz est le charmant commis Victor, ce qui explique sans doute l'ajout de scènes au début de l'acte I pour dépendre le personnage. Marie Weiler, la compagne de l'auteur, joue Mme Bäumöhl, Elise Rohrbeck Mme Cichori.

Les changements entrepris par Nestroy visent d'abord à adapter la source au contexte viennois. L'auteur transpose l'action des *Trois épiciers*, qui se déroule à Poitiers, dans une ville autrichienne de province²⁹. Il introduit des références à Vienne en évoquant la « Residenz »³⁰ et la « Mühlgasse »³¹, une rue de l'actuel 4^e *Bezirk*, proche du Théâtre *an der Wien*. Les trois épiciers portent, comme dans la source, des noms significatifs : Lapie, Bardou et Leturc deviennent Baumöhl, Schwefel et Cichori. Les personnages parlent un allemand viennois stylisé, ils utilisent des termes et expressions typiquement viennois.

Nestroy reprend assez précisément le déroulement de l'action des *Trois épiciers*, en particulier à l'acte II (y compris certains détails tel que le jeu avec le verre d'eau à la scène II, 22 = II, 18 dans la source). Il supprime les passages qui lui semblent inutiles ou insuffisamment comiques, comme les jeux de scène avec les sangsues et le sucre candi renversés (I, 1), le changement de places à table (II, 18), les coups (III, 6), peut-être aussi trop proches d'autres pièces (la teinture de Mme Lapie aux scènes I, 3-6, qui rappelle les perruques du *Talisman*³²). Nestroy développe le comique d'autres scènes : autour du chocolat que Baumöhl est empêché à trois reprises de boire (I, 8-9, 11, 13-14) et de la soupe que le commis Peter pose et reprend alternativement (II, 18-21). Les mimiques et des apartés supplémentaires ont la même fonction (I, 10 ; I, 15). L'auteur ajoute enfin des scènes, personnages et traits comiques : il crée, parmi les clients qui complètent la représentation du commerce de Baumöhl, les personnages-types de la vieille femme Mme Schnupf (I, 1) et du chevalier impétueux et avare Wettersporn (I, 16). Il invente un portrait ancien de Mme Cichori, qui fait craindre à celle-ci la découverte de son âge (I, 17). Il remplace le chant de Leturc (« Brûlant d'amour... ») par le surnom affectueux et un peu ridicule que Cichori donne à son épouse : « Henderl ».

²⁷ HKA *Stücke* 22, p. 373-381.

²⁸ *Ibid.*, p. 386-387.

²⁹ *Ibid.*, p. 78.

³⁰ *Ibid.*, I, 3, p. 81.

³¹ *Ibid.*, II, 1, p. 104; II, 13, p. 118 ; II, 18, p. 123.

³² *Ibid.*, p. 368.

Les modifications apportées à l'acte III montrent que l'auteur a procédé à une « pré-censure³³ ». À la différence de Rose dans le vaudeville français, Louise, l'aimée des deux commis, est accompagnée par son tuteur (Bumm, personnage créé par Nestroy) lorsqu'elle se rend dans la maison de Peter (III, 1-2). La scène au cours de laquelle les trois épiciers y cherchent leurs femmes, qui sont allées rejoindre le commis Athanase (III, 6), est remplacée par un *quodlibet*³⁴ (III, 8) : celui-ci, une parodie de mélodrame, interrompt le déroulement de l'action et produit un effet de distanciation qui permet de déplacer dans le domaine du jeu une scène qui aurait sinon paru licencieuse³⁵. À la fin, contrairement à la source, chaque mari retrouve sa femme et Victor épouse Louise, de sorte que l'honneur est – en apparence – sauf. Enfin, certains changements découlent des conventions du genre choisi : le vaudeville comprend de nombreux chants, dans lesquels les personnages expriment leurs sentiments ou dressent un bilan des événements. Nestroy ne les reprend pas. Mais il intègre à sa « farce avec chants » un *quodlibet* et trois « couplets³⁶ » (I, 14 ; II, 8 ; II, 16).

Karl Kraus a montré que l'originalité de Nestroy réside dans la langue et l'utilisation de celle-ci comme instrument de réflexion critique³⁷. Tandis que le vaudeville français est assez homogène du point de vue stylistique³⁸, Nestroy porte une grande attention aux niveaux de langue³⁹, qui correspondent au milieu social, mais aussi à l'intention des personnages. Par exemple, Victor utilise un registre soutenu lorsqu'il veut apparaître comme un homme cultivé aux épouses des épiciers (I, 17 ; II, 9). Nestroy ajoute aussi des jeux de mots comiques (avec le mot « Kopf »⁴⁰), il forge des néologismes à partir des noms de famille⁴¹ et crée des « mots monstrueux⁴² » : son épouse est pour Cichori un « Prämiengratissichergewinnendesrothes-Gold-Freylos⁴³ » ; Wettersporn s'exclame : « Millionschockschwernothtausend Element !⁴⁴ ».

Nestroy reprend voire accentue, dès le titre (« Kleeblatt »), le principe du triplement qui structure la source. Le parallèle entre les épiciers est annoncé par le commis Peter⁴⁵ et souligné par la construction de certaines répliques⁴⁶. Leurs épouses, qui dissimulent toutes trois un secret de jeunesse (un autre projet de mariage, un portrait, les lettres d'un ancien amant), correspondent au cliché de la femme coquette mais fidèle, que seule Mme Cichori dépasse⁴⁷. Contrairement à d'autres pièces, Nestroy différencie peu les personnages

³³ *Ibid.*, p. 420-421.

³⁴ Le *quodlibet* est un pot-pourri de mélodies connues avec un texte nouveau, souvent parodique.

³⁵ Cf. Doering, *Der Wienerische Europäer*, op. cit., p. 148-149.

³⁶ Le « couplet » est un chant à refrain qui interrompt l'action et la commente avec une intention satirique.

³⁷ Cf. Karl Kraus, « Nestroy und die Nachwelt », *Die Fackel*, n° 349/50, 1912, p. 7 et 12.

³⁸ Cf. Lotthar Matthes, *Vaudeville. Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort eines Erfolgsgattung*, Heidelberg, C. Winter, 1983, p. 105.

³⁹ Cf. HKA *Stücke* 22, p. 404-405.

⁴⁰ *Ibid.*, II, 19, p. 125 ; voir aussi II, 1, p. 104.

⁴¹ *Ibid.*, I, 14, p. 92-93.

⁴² Otto Basil, *Johann Nestroy in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt, coll. *rororo bildmonographien* 132, 1976 (réimpr. 1990). Cité d'après HKA *Stücke* 22, p. 443.

⁴³ *Ibid.*, I, 15, p. 93.

⁴⁴ *Ibid.*, I, 16, p. 97.

⁴⁵ *Ibid.*, I, 5, p. 82-83.

⁴⁶ Voir par exemple *ibid.*, I, 15, p. 94.

⁴⁷ Elle joue au contraire avec les clichés féminins pour les dénoncer (voir par exemple *ibid.*, III, 3, p. 134).

principaux et renforce même leur caractère stéréotypé par l'utilisation de proverbes⁴⁸. Cette ressemblance a pour but de mettre en évidence des comportements sociaux généraux : selon Susan Doering, les trois épiciers, qui rivalisent « de bêtise et d'aveuglement volontaire », « représentent le monde masculin patriarcal et borné⁴⁹ ». L'action montre que les valeurs sur lesquelles il se fonde – l'ordre (I, 8), le bonheur conjugal (le couplet I, 14), les vertus domestiques des épouses (II, 4, 12 ; III, 8) – reposent sur une illusion que les femmes, tout au moins Mme Cichori, percent à jour⁵⁰.

Davantage que le vaudeville français, la farce de Nestroy se concentre sur le couple Cichori, afin de mettre en question – en particulier grâce aux couplets et monologues de l'acte II – les rôles sociaux. Nestroy développe la fonction et l'importance de Mme Cichori : il fait d'elle un personnage original, qui se distingue de Mme Leturc dans les *Trois épiciers* et des deux autres épouses par son intelligence et sa lucidité. De plus, il n'existe pas dans *Das Gewürzkrämer-Kleeblatt* de personnage comique central masculin. Le rôle de commentateur revient en partie à Mme Cichori⁵¹ : elle possède une distance critique à la fois par rapport à son mari (et, avec lui, aux hommes en général) et aux autres femmes. Le monologue qui précède le couplet de Mme Cichori (II, 8) exprime sa supériorité (intellectuelle) sur son époux, il s'oppose au couplet de celui-ci sur la bêtise⁵² (II, 16). Pourtant, elle doit jouer le rôle social qu'il attend d'elle. Dans le couplet qui suit, elle révèle que la supériorité des hommes est une illusion dont ils ont persuadé les femmes afin d'asseoir leur pouvoir, et elle inverse les idées de sexes fort et faible : « Und die prahln sich mit Seelenstärke, daß i net lach – / 's is a starkes Geschlecht, aber schwach, aber schwach⁵³ ». Dans la réalité, les hommes font en effet preuve de plus de faiblesses que les femmes ne peuvent se le permettre. Cette double morale est illustrée par la fin de la scène III, 8 : au lieu de sa propre épouse, Cichori croit emmener Mme Baumöhl et il lui presse le bras, au moment où il évoque pourtant les convenances⁵⁴. Le couplet de Mme Cichori fait écho à celui de Salome Pockerl dans *Der Talisman* (I, 15) et de Frau von Erbsenstein dans *Das Mädgl aus der Vorstadt* (I, 13), également chantés par Elise Rohrbeck. Il s'inscrit dans un débat contemporain sur l'émancipation féminine⁵⁵, un sujet controversé comme le montrent certaines réactions négatives du public⁵⁶.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 80, 82, 89, 134, 141, 145, 441.

⁴⁹ Doering, *Der wienerische Europäer*, op. cit., p. 148.

⁵⁰ Il est révélateur que, dans la scène III, 8 de la farce de Nestroy, elles reconnaissent leur mari dans le noir, contrairement à ceux-ci.

⁵¹ Doering, *Der wienerische Europäer*, op. cit., p. 129. Voir la nuance très juste apportée par W. Edgar Yates (HKA Stücke 22, p. 387).

⁵² Comme l'a montré Franz H. Mautner, la pointe comique réside dans le fait que le couplet renvoie à celui qui le chante (*Nestroy*, Heidelberg, Stiehm, 1974, p. 266).

⁵³ HKA Stücke 22, p. 111.

⁵⁴ *Ibid.*, p. 142.

⁵⁵ Une recension de la comédie de Wilhelm Marchand *Frauen-Emancipation* précise que ce débat est « de tous les côtés à l'ordre du jour » (*Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 28 mai 1839, n° 64, p. 511). Cf. Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke, Historisch-kritische Ausgabe, Stücke 17/II Das Mädgl aus der Vorstadt*, éd. par W. Edgar Yates, Wien, Deuticke, 1998, p. 157-161.

⁵⁶ HKA Stücke 22, p. 380.

La dénonciation⁵⁷ de l'illusion volontaire sur laquelle repose la société patriarcale culmine dans l'ironie de l'invraisemblable dénouement heureux, le retour à la situation initiale – chaque épicière prétendant avoir l'épouse la plus honnête – et dans le mot final de Victor : « Der Glaube macht seelig⁵⁸ ».

L'étude des traductions dans le théâtre viennois du XIX^e siècle montre un fort développement de cette pratique pendant la décennie 1830, un sommet au milieu des années 1840 et une continuation jusque vers 1880⁵⁹. Le phénomène est favorisé par les conditions légales, théâtrales et socio-culturelles. Le théâtre se caractérise par un « quasi-monopole » (Bachleitner) des genres (comiques) français. La circulation et la diffusion des textes sont favorisées par un réseau de liens entre les capitales culturelles européennes Paris, Londres, Berlin et Vienne.

Les traducteurs et auteurs visent principalement à adapter la source au contexte viennois. La palette va de la simple transposition à l'adaptation libre. Tandis que certains traducteurs (comme Castelli, Herzenskron, Kurländer) accentuent les émotions, le pathos ou le sentiment religieux, conformément au goût du public et à la tendance du théâtre de divertissement à l'époque *Biedermeier*⁶⁰, Nestroy ajoute dans ses « farces avec chants » une critique sociale et morale de la société bourgeoise patriarcale⁶¹. La comparaison de ses pièces avec leurs sources met en évidence l'originalité de l'auteur, qui procède à une « réception créatrice⁶² ».

L'adaptation de textes étrangers permet aux auteurs du théâtre (populaire) viennois de s'affranchir de la tradition (comique) locale et de renouveler le répertoire grâce à de nouveaux genres, qui fusionnent en partie avec les genres locaux, et des sujets mieux adaptés à l'époque et au goût du public. L'ouverture du théâtre populaire viennois aux influences étrangères entraîne une évolution des genres, avec la « farce avec chants » et le vaudeville dans les années 1830-1840, puis l'opérette et le *Volksstück* dans la seconde moitié du XIX^e siècle.

⁵⁷ Elle s'appuie également sur les procédés présents dans la source : le silence quant aux femmes reconnues, la métaphore de l'obscurité.

⁵⁸ HKA *Stücke* 22, III, 11, p. 145.

⁵⁹ Cf. Nosko, *Kultureinflüsse*, *op. cit.*, p. 37-38, 46, 51.

⁶⁰ Cf. Ruprecht, *Theaterpublikum und Textauffassung*, *op. cit.*, p. 174 ; Barbara Tumfart, « Eugène Scribe im Taumel der Gefühle. Emotionen in deutschsprachigen Übersetzungen des 19. Jahrhunderts », *Nestroyana*, n° 32, 2012, 3/4, p. 146-162.

⁶¹ Le vaudeville avait à l'origine une dimension critique, mais celle-ci disparaît progressivement au cours du XVIII^e siècle au profit d'une tendance moralisatrice (cf. Matthes, *Vaudeville*, *op. cit.*, p. 58-59). Dans les comédies-vaudevilles de la Monarchie de Juillet que Nestroy adapte, elle est rarement présente.

⁶² Yates parle de « creative adaptation » (*Johann Nestroy*, *op. cit.*, p. 120-148) ; Maria Piok qualifie Nestroy de « produktiver Rezipient » (« Von der "comédie vaudeville" zur satirischen Posse » : Nestroys Bearbeitungen von französischen Boulevardkomödien », in Fabrizio Cambi et Fulvio Ferrari (dir.), *Deutschsprachige Literatur und Dramatik aus der Sicht der Bearbeitung: Ein hermeneutisch-ästhetischer Überblick*, Trento Università degli Studi di Trento, 2011, p. 57).