



HAL
open science

Pères défailants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIII e siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX e siècle

Fanny Platelle

► **To cite this version:**

Fanny Platelle. Pères défailants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIII e siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX e siècle. Françoise Le Borgne et Fanny Platelle. Les relations familiales entre générations. Dans le théâtre européen (1750-1850), PUBP, p. 171-190, 2014, coll. "Révolutions et Romantismes". hal-03000013

HAL Id: hal-03000013

<https://uca.hal.science/hal-03000013>

Submitted on 11 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.

Pères défaillants et filles sacrifiées : la mise en cause du modèle familial bourgeois dans la tragédie bourgeoise de la seconde moitié du XVIII^e siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle

Fanny Platelle

Dans la seconde moitié du XVIII^e siècle apparaît un nouveau modèle familial, incarné par la bourgeoisie cultivée¹, qui se caractérise par la valorisation des liens affectifs entre membres de la famille, la séparation entre sphères publique et privée, monde du travail et vie de famille², et la distinction stricte entre les domaines et fonctions spécifiques de l'homme et de la femme, légitimée par l'idée de qualités innées. L'importance des liens affectifs ne modifie cependant pas les rapports de pouvoir : le système de valeurs patriarcal et l'hégémonie du père demeurent inchangés, même si les relations entre les membres de la famille, les méthodes d'éducation, l'exercice de l'autorité et les moyens de sanction évoluent. Le père est le garant de l'ordre familial, le protecteur de la famille et de ses valeurs, devoir qu'il accomplit avec un mélange d'autorité et de bienveillance ; la femme s'occupe des enfants et du foyer : priment le lien affectif et une éducation qui vise à inculquer aux enfants les valeurs bourgeoises.

Ce modèle s'étend dans la première moitié du XIX^e siècle à l'ensemble de la bourgeoisie et est adopté par une partie de la noblesse, tout au moins dans l'image qu'elle veut donner d'elle. Les tendances progressistes du romantisme – concernant la place des femmes en particulier – sont abandonnées et l'ordre patriarcal de la famille est réaffirmé. En cette période de changements et d'instabilité économique, la famille représente pour la bourgeoisie un refuge, un espace d'intimité, d'harmonie et de stabilité.

La représentation de la famille et des relations entre parents et enfants – père et fille en particulier –, occupe une place centrale dans la tragédie bourgeoise allemande de la seconde moitié du XVIII^e siècle et le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle³. Nous nous intéresserons au traitement de l'idéal familial bourgeois dans les pièces : se contentent-elles de transmettre ce modèle ou adoptent-elles une position critique ? Nous montrerons que la relation entre père et fille est particulièrement révélatrice – dans le registre tragique ou comique – des failles et des contradictions du nouveau modèle familial et éducatif bourgeois.

Défaillance des pères et sacrifice des filles dans *Emilia Galotti* (1772) de G. E. Lessing et *Intrigue et amour* (1784) de F. Schiller

La représentation de la famille est un élément constitutif du genre de la tragédie bourgeoise, qui naît en Allemagne dans la seconde moitié du XVIII^e siècle. L'action des pièces se déroule pour une part essentielle dans la sphère familiale, privée ; les personnages, aux valeurs et mode de vie bourgeois (même s'ils n'appartiennent pas exclusivement à cette classe sociale⁴) sont unis par des liens familiaux et affectifs.

¹ L'émergence de ce modèle s'explique par la situation économique et sociale de la bourgeoisie allemande, qui favorise l'apparition d'une conscience de classe. Il concerne la moyenne bourgeoisie. En raison d'un essor industriel tardif, elle se compose principalement en Allemagne non de commerçants et de négociants, mais d'hommes de lettres, de savants et de fonctionnaires. La bourgeoisie cultivée revendique des valeurs propres, transmises par la littérature et par lesquelles elle se distingue de la noblesse.

² Qui est l'une des conditions de la première caractéristique, puisqu'elle restreint la communauté familiale aux parents et enfants.

³ Nous renvoyons à l'étude approfondie de Ursula Hassel, *Familie als Drama. Studien zu einer Thematik im bürgerlichen Trauerspiel, Wiener Volkstheater und kritischen Volksstück*, Bielefeld, Aisthesis Verlag, 2002.

⁴ Comme dans *Miss Sara Sampson* (1755) de Lessing.

Les tragédies bourgeoises accordent une place privilégiée à la relation entre père et fille : alors qu'elle joue un rôle important dans le nouveau modèle familial, la mère n'est qu'un personnage secondaire (*Emilia Galotti* de Lessing, *Intrigue et amour* de Schiller), voire est absente des pièces (*Miss Sara Sampson* de Lessing). La primauté de la relation père-fille s'explique par le fait qu'elle permet d'accroître l'intensité du conflit dramatique et de renforcer l'effet produit sur le spectateur. Le conflit des tragédies se noue en effet autour du système de valeurs bourgeois. Le père est le représentant et le défenseur de l'ordre familial. Il revient particulièrement aux filles, soustraites à la sphère publique et cantonnées au domaine privé, d'illustrer et de transmettre les idéaux familiaux et sensibles (*empfindsam*) bourgeois. Le conflit naît lorsque la fille rencontre un prétendant qui, pour des raisons morales et/ou sociales, ne trouve pas l'assentiment du père. Dans la famille patriarcale, la fille est soumise à l'autorité du père, qui lui assure une protection économique et sociale, et est le garant de sa vertu. La relation affective étroite qui unit le père et sa fille plonge cette dernière dans un conflit intérieur entre l'amour et le respect qu'elle doit à son père et ses propres sentiments et aspirations. Le dilemme est accru par le fait que la fille a intériorisé, par les nouvelles méthodes d'éducation qui ne reposent plus sur des mécanismes de contrainte extérieurs, mais intérieurs, sur l'intégration psychique des normes, les valeurs de son père. Il est également accentué par le fait que l'autorité et la volonté de ce dernier sont considérées comme naturelles et assimilées à celles de Dieu : en ne se soumettant pas à son père, la fille transgresse donc la volonté divine.

Le conflit est déclenché par la séduction – potentielle ou réelle – de la fille par un prétendant ou un séducteur noble, qui menace sa vertu et met en danger l'ordre familial et le système de valeurs bourgeois. Il est à la fois privé, d'ordre moral, et public, de nature sociale. Dans *Emilia Galotti*, le père Odoardo s'oppose, en défenseur de la « vertu bafouée »⁵, au prince de Guastalla, qui incarne à ses yeux le vice et l'immoralité de la cour. Dans *Intrigue et amour*, le conflit naît de la rencontre entre un membre de la noblesse, Ferdinand von Walter, et une jeune fille bourgeoise, Luise Miller. Leur amour passionné se heurte à l'opposition des deux pères, le président von Walter et le musicien Miller.

Alors que sa famille attend de lui qu'il soit un « protecteur », voire un « sauveur »⁶, le père se révèle impuissant à remplir cette fonction. Odoardo Galotti, qui vit à la campagne alors que son épouse et sa fille habitent en ville, est absent chaque fois qu'un danger menace cette dernière⁷ : il arrive après qu'Emilia est partie seule à l'église, où le prince la poursuit de ses ardeurs le jour de son mariage (II, 2) ; il apprend après coup qu'une première rencontre a déjà eu lieu et repart sans attendre le retour de sa fille bouleversée (II, 4) ; il se rend seul sur les lieux où doivent être célébrées les noces d'Emilia avec le comte Appiani, tandis que la voiture qui conduit son épouse, sa fille et son futur gendre est attaquée par des brigands à la solde de Marinelli, le chambellan du prince (III, 4) ; il les rejoint trop tard (IV, 6) : Appiani a été tué lors des combats et Emilia est à la merci du prince dans son château de Dosalo ; il a en outre oublié ses armes (IV, 7) et n'ayant que ses chevaux, ne peut faire quitter à sa famille le château (IV, 8). Impuissant à s'opposer aux intrigues de Marinelli et du prince, il veut fuir en abandonnant sa fille et ne peut finalement la « sauver » qu'en la sacrifiant (V, 7).

⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, in G. E. Lessing, *Werke*, éd. par Herbert G. Göpfert, t. II : *Trauerspiele, Nathan, Dramatische Fragmente*, München, Carl Hanser Verlag, 1971, V, 2, p. 193: « gekränkte Tugend ». Toutes les traductions sont faites par nous.

⁶ *Ibid.*, IV, 8, p. 190 : « Beschützer », « Retter ».

⁷ La recherche a longtemps considéré que c'est Claudia, la mère, qui, par ses défaillances, empêche Odoardo de remplir son rôle de protecteur. Il est vrai qu'elle porte un regard naïf sur la relation entre le prince et Emilia, ignorant les dangers qui peuvent en résulter. On peut s'étonner de ce que, connaissant la « galanterie » qui règne à la cour (*ibid.*, II, 6, p. 153), elle trouve une certaine satisfaction à l'intérêt que le prince témoigne à sa fille et qu'elle en parle « sur un ton ravi » (*ibid.*, II, 4, p. 149 : « in einem Tone der Entzückung ») à son mari.

Quant à Miller, son impuissance se traduit, dès la première scène d'*Intrigue et amour*, par des regrets de n'avoir pas agi comme il aurait dû⁸. Il accuse les autres : sa femme, qualifiée d'« entremetteuse », et Ferdinand von Walter, le « séducteur »⁹. A la fin, Miller quitte la maison malgré les allusions funestes de Ferdinand (V, 5) et les tentatives de sa fille pour le retenir. Il revient dans la dernière scène après que Luise est morte empoisonnée.

Les défaillances des pères s'expliquent par plusieurs raisons : ils ont d'abord souvent, comme Odoardo Galotti, une conception si étroite et rigide de la vertu¹⁰ – entendue au sens strict de chasteté, de virginité –, qu'elle semble impossible à réaliser et rend leur rôle de protecteur difficile à assumer. La vertu est en effet au cœur du système de valeurs qu'ils défendent et toute attaque contre elle remettrait en cause cet ordre, ainsi que leur pouvoir et leur fonction au sein de la famille et de la société. Galotti avoue :

Ce [la vertu d'Emilia] serait précisément l'endroit où je pourrais être le plus mortellement blessé.¹¹

Sa relation à sa fille est dominée par la méfiance et la crainte de son éveil à la sensualité, qui rendrait sa séduction possible. Apprenant qu'Emilia est allée seule à l'église, Odoardo reproche à sa femme son manque de vigilance, affirmant qu'« un seul [pas] suffit à faire un faux-pas ! »¹². Les soupçons ont remplacé toute compréhension et affection – contrairement au nouveau modèle familial bourgeois. Cette attitude rend paradoxalement sa fonction de protecteur plus difficile à assumer, puisqu'elle pousse son épouse et sa fille à lui dissimuler la vérité – la rencontre avec le prince – de peur de sa réaction (II, 6). Sa méfiance à l'égard d'Emilia atteint son paroxysme dans la scène six du cinquième acte où Galotti, bien qu'il ait percé les intrigues de Marinelli, se laisse influencer par l'insinuation perfide de ce dernier selon laquelle sa fille pourrait avoir consenti au meurtre d'Appiani en vue de favoriser un rival (V, 5). Enfin, c'est la tirade d'Emilia évoquant son éveil à la sensualité qui le conduit au geste fatal (V, 7).

Dans *Intrigue et amour*, Miller est partagé entre deux systèmes de valeurs¹³ : il agit selon les normes de son milieu, tout en entretenant, conformément au nouvel idéal familial, une relation affective étroite à sa fille Luise¹⁴. Loin d'avoir une conception traditionnelle du mariage, il défend au contraire le droit de sa fille à choisir librement son époux (I, 2). Mais ce libre choix ne vaut qu'à l'intérieur de sa classe sociale. Aux yeux de Miller, la relation

⁸ Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, in *F. Schillers Werke*, Nationalausgabe, t. V : *Kabale und Liebe, Kleine Dramen*, éd. par Heinz Otto Burger et Walter Höllerer, Weimar, Hermann Böhlau Nachfolger, 1957, I, 1, p. 5 : répétition anaphorique de « Ich hätt' ». En témoigne aussi l'aveu à la première scène de l'acte V : « Luise, Luise, je ne peux plus que te mettre en garde [...] », *Kabale und Liebe*, V, 1, p. 87 : « Luise – Luise – nur warnen kann ich dich noch [...] ».

⁹ *Ibid.*, I, 1, p. 7 et II, 4, p. 38 : « Kupplerin » ; II, 5, p. 40 et V, 2, p. 90 : « Verführer ».

¹⁰ Claudia dit de son époux qu'il incarne « une vertu austère / sévère ». Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 148 et II, 5, p. 149 : « eine strenge / rauhe Tugend ».

¹¹ *Ibid.*, II, 4, p. 149 : « Das gerade wäre der Ort, wo ich am tödlichsten zu verwunden bin ».

¹² *Ibid.*, II, 2, p. 145 : « Einer ist genug zu einem Fehltritt ! »

¹³ Cette ambivalence se manifeste également dans le rapport de Miller à l'argent : alors que le musicien en fait le reproche à sa femme dans la première scène de la pièce, il est lui-même fasciné par l'or que lui remet Ferdinand von Walter à la cinquième scène du dernier acte. L'utilisation de termes empruntés au domaine économique et commercial, mais investis d'une signification affective est également révélatrice (par exemple à la première scène du cinquième acte).

¹⁴ A la première scène du cinquième acte, il avoue à Luise : « Tu étais mon idole. [...] Tu étais tout pour moi. » et la didascalie indique : « *Luise se jette dans ses bras, saisie de frissons – Il la serre avec fougue contre sa poitrine [...]* » ; à la troisième scène du même acte, Müller déclare à Ferdinand : « Ma fille a pris toute la place dans mon cœur de père – j'ai donné tout l'amour que je possède à ma fille ». Friedrich Schiller *Kabale und Liebe*, *op. cit.*, V, 1, p. 87 : « Du [Luise] warst mein alles. », « *Luise stürzt ihm in den Arm, von Schauern ergriffen – Er drückt sie mit Feuer an seine Brust [...]* » et V, 3, p. 94 : « Das Mädels ist just so recht, mein ganzes Vaterherz einzustecken – hab meine ganze Barschaft von Liebe an der Tochter schon zugesetzt ».

amoureuse de sa fille avec le major Ferdinand von Walter, qui transgresse les barrières sociales, représente une menace pour la morale bourgeoise, puisque Luise risque de perdre sa vertu sans perspective de mariage (I, 3). Le musicien craint en outre que sa fille ne s'éloigne des valeurs qu'il lui a transmises (I, 1). Le tiraillement du personnage entre deux modèles (traditionnel et « progressiste ») est en partie responsable de sa défaillance.

Cette conception s'accompagne, chez Galotti comme chez Miller, d'une opposition radicale entre la vertu, défendue par la bourgeoisie, et le vice, incarné par la cour. Pour Galotti, la vertu ne peut exister et s'épanouir qu'à l'écart du monde, dans l'isolement de la vie à la campagne. Aussi a-t-il soustrait sa fille au monde extérieur, à la vie de la cour. Si le prince de Guastalla incarne à ses yeux le vice, le comte Appiani possède au contraire toutes les qualités qui font un homme moral :

Tout me plaît en lui. Et avant tout sa décision de vivre retiré dans les vallées de son père.¹⁵

Lors de sa confrontation avec le président von Walter (II, 6), Miller oppose de même explicitement la corruption de la cour à la moralité de la bourgeoisie¹⁶, antagonisme que confirme l'intrigue de la pièce.

La relation affective étroite qui unit le père et sa fille dans le nouveau modèle familial bourgeois suscite une rivalité à la fois individuelle et sociale entre le père et le séducteur, dont l'enjeu est l'amour (paternel, filial/sensuel) de la fille et le pouvoir sur elle. Dans la défense de la vertu de sa fille interviennent ainsi des sentiments égoïstes et une certaine jalousie du père. En cherchant à protéger la vertu d'Emilia, Odoardo ne pense pas en premier lieu à sa fille en tant qu'individu, à son intégrité physique et psychique, mais à lui-même, comme le montre la réplique déjà citée :

Ce serait précisément l'endroit où *je* pourrais être le plus mortellement blessé. [Nous soulignons]

Il ne considère sa fille qu'au regard de la fonction qu'elle remplit à l'intérieur du cadre familial et comme prolongement de lui-même. C'est pour des motifs égoïstes qu'il approuve le mariage d'Emilia avec Appiani : il lui garantit que sa fille vivra loin de la cour et poursuivra l'idéal paternel d'une vie solitaire dans « l'innocence et la paix »¹⁷. Alors qu'Appiani est son allié – le comte ne manifeste d'ailleurs guère ses sentiments amoureux envers Emilia –, le prince est son rival : entre les deux hommes s'engage une lutte autour de la vertu et de la sensualité d'Emilia pour le pouvoir sur la jeune fille, et finalement au détriment de sa vie, puisque c'est en la poignardant que Galotti parvient à la soustraire à l'emprise du prince.

Egoïsme et jalousie sont également présents chez Miller dans *Intrigue et amour*¹⁸. La première scène du cinquième acte est révélatrice à cet égard : pour sauver son père de la prison, Luise s'est laissée convaincre de mentir à Ferdinand et le suicide lui apparaît comme la seule possibilité d'être délivrée de son serment (ne pas révéler la vérité) et de s'unir à son bien-aimé dans un « lieu tiers ». Son père use alors de tout son pouvoir pour qu'elle renonce à

¹⁵ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 147 : « Alles entzückt mich an ihm. Und vor allem der Entschluss, in seinen väterlichen Tälern sich selbst zu leben. »

¹⁶ Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, *op. cit.*, II, 6, p. 43 : « Ich heiße Miller, wenn Sie ein Adagio hören wollen – mit Buhlschaften dien ich nicht. Solang der Hof da noch Vorrat hat, kommt die Lieferung nicht an uns Bürgersleut'. »

¹⁷ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, *op. cit.*, II, 4, p. 148 : « Unschuld und Ruhe ».

¹⁸ Comme chez Galotti, des motifs égoïstes influencent l'approbation donnée ou non à la relation amoureuse ou au mariage de sa fille. Müller regrette ainsi : « [La jeune fille, Luise] va finir par me faire perdre un gendre brave et honnête, qui se serait **installé bien au chaud dans ma maison / mon commerce**. » Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe*, *op. cit.*, I, 1, p. 7 : « [Das Mäd]el schlägt mir am End einen wackern ehrbaren Schwiegersohn, der sich so warm in meine Kundschaft hineingesetzt hätte. »

son dessein. Après lui avoir rappelé que le suicide est un péché mortel, il en vient à considérer les conséquences pour lui-même, faisant valoir ses droits sur sa fille et la fonction des enfants comme soutiens des vieux jours de leurs parents. Miller rapproche volontés divine et paternelle : dans les deux cas, le suicide de Luise serait un « vol ». Il vainc ses dernières résistances lorsqu'il assimile son geste à un parricide :

Voici un couteau – transperce ton cœur et [...] celui de ton père !¹⁹

Il met également en balance l'amour de Luise pour Ferdinand et celui qu'elle porte à son père :

Si les baisers de ton major sont plus brûlants que les larmes de ton père – meurs !²⁰

La rivalité entre les deux hommes et la jalousie de Miller se manifestent enfin dans son triomphe final :

MILLER (*se jette à son cou ivre de joie*) : Voilà ma fille ! – Lève les yeux ! Tu as perdu un amant, mais en contrepartie, tu as rendu un père heureux.²¹

En empêchant Luise de révéler à Ferdinand la vérité (V, 2), le musicien soustrait sa fille au major, mais au prix de son bonheur et de sa vie, puisqu'elle meurt empoisonnée par son amant qui la croit infidèle. Miller se laisse également aveugler par l'argent que lui remet le jeune homme (V, 5) : sa joie et sa gratitude l'empêchent de voir le danger qui menace sa fille (V, 6).

Enfin, le champ d'action des pères se limite à la sphère familiale, privée, ils se révèlent incapables d'agir en dehors de celle-ci. Galotti est impuissant à défendre sa famille et ses valeurs face au prince et à Marinelli : à la scène six du cinquième acte, l'effroi suscité par la pensée monstrueuse qui lui vient à l'esprit (tuer Emilia), sa méfiance et ses soupçons à l'égard de sa fille expliquent qu'il soit sur le point de fuir le château en l'abandonnant. Au cours de sa conversation avec le prince et Marinelli (V, 5), Odoardo ne se défend pas réellement contre les attaques, il n'essaie pas d'imposer sa volonté, mais adopte une attitude résignée et répond avec ironie aux ruses perfides de Marinelli : il n'envisage pas d'autre possibilité que le repli, la fuite, comme le montre la scène suivante. Dès le début, ce sentiment d'impuissance le pousse à rechercher une issue au conflit dans la sphère familiale. Incapable de s'insurger, renonçant à frapper du poignard le prince ou Marinelli (V, 5), le seul moyen pour Galotti de préserver les valeurs qu'il défend et de mettre fin au conflit est le recours à la violence contre sa fille (V, 7).

Le comportement du musicien Miller face au président von Walter (II, 6) révèle un mélange de conscience de classe et d'impuissance, caractéristique de la situation de la bourgeoisie allemande au XVIII^e siècle, qui acquiert de plus en plus d'importance dans les domaines économique et culturel, mais est pratiquement dépourvue de pouvoir politique. Miller se révolte contre l'arbitraire du pouvoir : contrairement à Galotti, il défend son « domaine » contre les attaques de la noblesse²², mais son infériorité sociale ne lui permet pas de s'imposer dans une confrontation directe.

¹⁹ *Ibid.*, V, 1, p. 88 : « Hier ist ein Messer – durchstich dein Herz, und [...] das Vaterherz ! »

²⁰ *Ibid.* : « Wenn die Küsse deines Majors heißer brennen als die Tränen deines Vaters – stirb ! »

²¹ *Ibid.* : « MILLER (*stürzt ihr freudetrunken an den Hals*). Das ist meine Tochter ! – Blick auf ! Um einen Liebhaber bist du leichter, dafür hast du einen glücklichen Vater gemacht. »

²² *Ibid.*, II, 6, p. 43 : « Euer Exzellenz walten und schalten im Land. Das ist meine Stube. Mein devotestes Kompliment, wenn ich dermaleins ein Promemoria bringe, aber den ungehobelten Gast werf ich zur Tür hinaus – Halten zu Gnaden. »

Conception stricte de la vertu, fondement du système de valeurs bourgeois, radicalement opposée au vice de la cour, égoïsme, jalousie et infériorité sociale expliquent ainsi la défaillance des pères.

La relation affective étroite qui les unit à leur père et l'intégration de ses valeurs expliquent que les filles, prises dans un conflit entre amour paternel et sentiments pour l'être aimé ou crainte de leur séduction, vont privilégier le respect des valeurs du père, de l'ordre patriarcal, au détriment de leurs propres aspirations, renonçant à l'être aimé et allant jusqu'à sacrifier leur vie.

Emilia Galotti a intégré la conception rigide de la vertu de son père, sa crainte d'un éveil à la sensualité et la peur de la confrontation avec le vice représenté par le monde de la cour. La seule proximité du vice, sans même y avoir cédé, suscite en elle un sentiment de honte et de culpabilité :

Mais le vice d'un tiers peut, contre notre gré, nous rendre complices.²³

Aussi est-elle profondément bouleversée et désemparée lors de la rencontre avec le prince à l'église (II, 6). Son incertitude quant à ses propres sentiments et réactions explique son comportement à la scène V, 7. Lorsqu'Emilia comprend que son fiancé a été victime d'une intrigue visant à l'enlever et qu'elle est à la merci du prince dans son château, elle incite son père à fuir le plus rapidement possible. Devant l'attitude résignée de ce dernier qui, avouant son incapacité à la protéger, lui répond qu'elle devra rester seule « entre les mains de [son] ravisseur »²⁴, elle lui rappelle ses devoirs²⁵ et ses valeurs, restaurant l'ordre familial et patriarcal ébranlé, en dehors duquel elle ne peut concevoir son existence. On assiste ainsi à un renversement : les filles deviennent garantes d'un ordre que les pères ne sont plus capables de défendre²⁶. Etant donné sa conception stricte de la vertu, elle ne voit d'autre manière d'échapper au prince que la mort et cherche à en convaincre son père par sa célèbre tirade sur la possibilité de sa séduction²⁷. Loin d'exprimer un quelconque désir d'Emilia pour le prince, elle traduit au contraire le désarroi de la jeune fille exposée seule, sans soutien familial, au vice. De même, la description de ses sentiments lors de sa première visite dans la maison des Grimaldi montre qu'elle redoute son éveil à la sensualité, qui constituerait une transgression de la vertu selon la conception de son père qu'elle a adoptée. Lorsque son père l'empêche de se poignarder, reprenant sa fonction protectrice, mais aussi ses droits sur elle, Emilia en appelle à son rôle de protecteur de sa vertu²⁸ : en la tuant, Odoardo sauve « sa fille de la honte » et « lui [donne] une deuxième fois la vie ».

Selon Lessing, la tragédie doit susciter la pitié du spectateur et le rendre meilleur et plus vertueux²⁹. Ceci n'est possible que grâce à des personnages vraisemblables, qui

²³ Gotthold Ephraim Lessing, *Emilia Galotti*, op. cit., II, 6, p. 150 : « Aber dass fremdes Laster uns, wider unsern Willen, zu Mitschuldigen machen kann ! »

²⁴ *Ibid.*, V, 7, p. 201 : « in den Händen [ihres] Räubers ».

²⁵ « Moi, seule entre ses mains ? Jamais mon père. – Ou vous n'êtes pas mon père. », *ibid.* : « Ich allein in seinen Händen ? Nimmermehr, mein Vater. – Oder Sie sind nicht mein Vater. »

²⁶ « ODOARDO : [...] Toi aussi tu n'as qu'une vie à perdre. EMILIA : Et seulement une vertu ! », *ibid.*, p. 202 : « ODOARDO. [...] Auch du hast nur Ein Leben zu verlieren. EMILIA. Und nur eine Unschuld ! »

²⁷ *Ibid.* : « Gewalt ! Gewalt ! Wer kann der Gewalt nicht trotzen ? Was Gewalt heißt, ist nichts : Verführung ist die wahre Gewalt ! – Ich habe Blut, mein Vater, so jugendliches, so warmes Blut als eine. Auch meine Sinne sind Sinne. Ich stehe für nichts. Ich bin für nichts gut. Ich kenne das Haus der Grimaldi. Es ist das Haus der Freude. Eine Stunde da, unter den Augen meiner Mutter – und es erhob sich so mancher Tumult in meiner Seele, den die strengsten Übungen der Religion kaum in Wochen besänftigen konnten ! »

²⁸ *Ibid.*, p. 203 : « Ehedem wohl gab es einen Vater, der, seine Tochter von der Schande zu retten, ihr den ersten, den besten Stahl in das Herz senkte – ihr zum zweiten das Leben gab. Aber solche Taten sind von ehedem ! Solcher Väter gibt es keinen mehr ! »

²⁹ « [...] la tragédie [...] doit développer notre capacité à ressentir de la pitié. Elle ne doit pas seulement nous apprendre à ressentir de la pitié à l'égard de tel ou tel malheureux, mais elle doit nous faire sentir que le

possèdent des vertus comme des défauts. En effet, des héros ou des martyrs qui résisteraient aux tentations et affronteraient, stoïques, la mort éveillerait chez le spectateur de l'admiration, mais non de la pitié³⁰. Le personnage de la fille, en proie à des affects humains, qui atteint le sommet de sa vertu au moment de sa mort, se sacrifiant pour la sauver, permet d'obtenir cet effet. On peut cependant se demander si la victoire des valeurs bourgeoises au prix de la vie d'Emilia ne remet pas en cause la conception de la vertu d'Odoardo Galotti et ses principes d'éducation fondés sur la peur et la culpabilité. L'éducation d'Emilia – à l'écart du monde et dans la crainte d'une confrontation avec le vice – ne la prépare pas à une rencontre avec les membres de la cour, dont elle ne maîtrise pas les codes (II, 6). La conception rigide de la vertu qu'elle a intégrée et la peur de ses propres émotions ne lui permettent pas de s'adapter aux situations de la vie sociale et ne lui laissent d'autre possibilité que la fuite ou, à défaut, la mort (V, 7). Enfin, du point de vue social et politique, les défaillances du père et le sacrifice de la fille sont révélateurs de l'impuissance politique de la bourgeoisie face à la toute-puissance de la noblesse dans l'Allemagne du XVIII^e siècle.

Dans *Intrigue et amour*, Luise est partagée entre son amour pour son père et ses sentiments pour Ferdinand von Walter³¹. Sa relation avec le major est en contradiction avec les normes de sa classe sociale et la plonge dans un profond conflit intérieur. En affirmant dès sa première entrée en scène que son amour pour Ferdinand est sans espoir³², la jeune fille se soumet aux valeurs sociales, morales et religieuses de son père et de son milieu, qu'elle a intériorisées et qui constituent le cadre de son existence, comme le montre la scène quatre du troisième acte : Luise ne peut abandonner ses parents, ni briser les liens familiaux entre le major et son père, ni concevoir une relation amoureuse en marge de la société ; aussi préfère-t-elle sacrifier son bonheur plutôt que de transgresser l'ordre familial et social qu'elle assimile à l'ordre divin. L'action de la pièce consiste pour elle en un long renoncement et s'achève par la mort. Luise et Ferdinand sont victimes d'une intrigue ourdie par le président von Walter et son secrétaire Wurm, dont le but est de les séparer en convainquant le major de l'infidélité de sa bien-aimée. En échange de la libération de Miller, emprisonné pour outrage à l'autorité, Luise est contrainte de rédiger un billet à un faux rival : elle sacrifie son honneur et son amour pour Ferdinand afin de sauver la vie de son père (III, 6). Sous l'influence de Miller, elle réitère ce sacrifice au début du cinquième acte, renonçant au suicide qui la délivrerait de son serment et l'unirait pour toujours à Ferdinand dans la mort, afin d'épargner les vieux jours de son père. Enfin, alors que Luise s'est depuis longtemps décidée en faveur de son père et a

malheureux à toutes les époques et sous tous les aspects peut nous toucher et nous gagner à sa cause. [...] *L'homme le plus compatissant est l'homme le meilleur*, le plus disposé à toutes les vertus sociales, à toutes les formes de grandeur d'âme. Celui qui nous rend donc compatissant nous rend meilleur et plus vertueux et la tragédie, qui produit le premier effet, produit également le second ou produit le premier pour pouvoir produire le second. » A Friedrich Nicolai, novembre 1756, *Lessings Briefwechsel mit Mendelsohn und Nicolai über das Trauerspiel. Nebst verwandten Schriften Nicolais und Mendelssohns*, éd. par Robert Petsch, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1967, p. 54 : « [...] [die] Tragödie [...] soll unsre Fähigkeit, Mitleid zu fühlen erweitern. Sie soll uns nicht blos lehren, gegen diesen oder jenen Unglücklichen Mitleid zu fühlen, sondern sie soll uns so weit fühlbar machen, dass uns der Unglückliche zu allen Zeiten, und unter allen Gestalten, rühren und für sich einnehmen muss. [...] *Der mitleidigste Mensch ist der beste Mensch*, zu allen gesellschaftlichen Tugenden, zu allen Arten der Großmuth der aufgelegenste. Wer uns also mitleidig macht, macht uns besser und tugendhafter, und das Trauerspiel, das jenes thut, thut auch dieses, oder – es thut jenes, um dieses thun zu können. » Voir aussi G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie, Lessings Werke*, 3 vol. éd. par Kurt Wölfel, t. II : *Schriften I*, Frankfurt/M., Insel Verlag, 1967, p. 115-119.

³⁰ Voir Martin Schenkel, *Lessings Poetik des Mitleids im bürgerlichen Trauerspiel Miß Sara Sampson : poetisch-poetologische Reflexionen. Mit Interpretationen zu Pirandello, Brecht und Handke*, Bonn, Bouvier, « Bonner Arbeiten zur deutschen Literatur 42 », 1984, p. 67.

³¹ Friedrich Schiller, *Kabale und Liebe, op. cit.*, III, 1, p. 49 : « WURM. Sie hat nicht mehr als zwei tödliche Seiten, durch welche wir ihr Gewissen bestürmen können – ihren Vater und den Major ».

³² *Ibid.*, I, 3, p. 13 : « Auch will ich ihn ja jetzt nicht, mein Vater. [...] Ich entsag ihm für dieses Leben. »

renoncé à son amour pour le major, Miller l'empêche de révéler à Ferdinand la vérité au sujet de la lettre (V, 3). Luise meurt empoisonnée par son amant qui la sacrifie sur l'autel de son amour absolu mais inaccompli.

La mort de Luise et de Ferdinand est le moyen d'une critique politique, sociale et morale de l'arbitraire du pouvoir et de la corruption de la cour, par opposition aux valeurs de la bourgeoisie, dénuée de pouvoir politique, mais supérieure du point de vue moral. Elle permet ensuite de dénoncer un ordre social – celui des pères dans la pièce – qui entrave la réalisation d'aspirations absolues. Le sacrifice de Luise révèle l'incompatibilité entre amour familial au sein de la famille bourgeoise et amour de l'être aimé qui transgresse les frontières du monde patriarcal de la petite bourgeoisie. Enfin, il illustre les contradictions internes de l'un comme de l'autre, ces deux relations niant l'autonomie de la jeune fille et faisant d'elle une victime.

Si les tragédies bourgeoises de la seconde moitié du XVIII^e siècle représentent et transmettent le nouveau modèle familial bourgeois, elles mettent également en évidence le caractère problématique de ses valeurs et principes d'éducation, qui résulte de la contradiction entre un idéal qui fait de la famille un espace d'amour et de compréhension et la persistance d'un ordre traditionnel fondé sur des structures autoritaires et la domination du père³³. Les liens affectifs et l'éducation qui prévalent au sein de la famille bourgeoise maintiennent les filles dans la dépendance et l'immaturation et font d'elles des victimes de l'ordre, du père ou des hommes en général, et finalement d'elles-mêmes.

De la réaffirmation à la satire des valeurs familiales bourgeoises dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle

Les comédies du théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle possèdent des traits communs avec les tragédies bourgeoises allemandes : la représentation de la famille bourgeoise est au centre de nombreuses pièces ; la relation entre père et enfants, père et fille en particulier, joue un rôle important : en tant que chef de famille, le père décide du mariage de ses enfants, ce qui est source de conflits, les intérêts du père divergeant des sentiments de la fille ou du fils. La nouveauté réside dans le rôle de l'argent, qui pervertit les pères et pour lequel ils sont prêts à sacrifier leur enfant ; dans les pièces que nous analyserons, les mères n'ont de nouveau qu'une place secondaire, voire sont absentes, alors que le culte maternel était très développé à l'époque *Biedermeier*³⁴.

Selon le modèle patriarcal, les pères revendiquent l'autorité sur les membres de leur famille. Cependant, leur pouvoir présente des failles, ils ne sont plus en mesure d'accomplir leur fonction de pères de famille protecteurs et aimants. De cette situation qui conduisait dans la tragédie bourgeoise à une issue tragique, les auteurs du théâtre populaire viennois tirent des effets comiques ou satiriques, qui naissent du décalage entre les prétentions des pères et leur comportement réel. Si la crise familiale aboutit chez Raimund au rétablissement de l'ordre et à la défense des valeurs morales, le dénouement heureux n'est plus qu'une façade dans les farces de Nestroy, qui mettent en cause le modèle familial bourgeois.

La thématique qui nous intéresse est illustrée par deux des féeries les plus célèbres de Ferdinand Raimund : *La jeune fille du monde des fées ou Le paysan millionnaire* (1826) et *Le roi des Alpes et le misanthrope* (1828)³⁵. Le conflit entre père et fille est suscité par le refus du père que sa fille épouse le jeune homme pauvre qu'elle aime. La raison n'est plus d'ordre

³³ En cela, elles vont plus loin que les écrits programmatiques de l'époque.

³⁴ Voir Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*, 3 vol., Stuttgart, J. B. Metzler, 1971-1980, t. I, p. 59-61.

³⁵ Notre édition de référence est : Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* et *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par Franz Hadamowsky, Salzburg, Stuttgart, Zürich, Verlag Das Bergland-Buch, 1971, t. I.

moral, comme dans les tragédies bourgeoises où le père doit protéger la vertu de sa fille menacée par un séducteur noble, mais social et financier : est en cause la différence de rang et de fortune. Dans *Le paysan millionnaire*, Lottchen est amoureuse du pêcheur Karl, mais son père adoptif, le paysan Fortunatus Wurzel, veut, depuis qu'il s'est enrichi, qu'elle épouse un « vieux millionnaire ». Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Rappelkopf s'oppose de même à l'union de sa fille Malchen avec le peintre August. Sa misanthropie lui fait soupçonner chaque membre de son entourage et sa haine se dirige tout particulièrement contre le jeune homme qui risque de lui « enlever » sa fille (I, 14). On retrouve ici la rivalité entre le père et le prétendant. L'argent est une cause secondaire : Malchen explique que des malversations financières dont a été victime son père sont à l'origine de sa misanthropie (I, 5). La défaillance des pères est liée à une faute morale : le comportement de Wurzel n'est plus motivé par le souci du bonheur de Lottchen, mais par la cupidité. L'argent a éloigné le paysan parvenu de sa fille, il a abandonné son rôle de père protecteur et aimant. De même, le misanthrope Rappelkopf ne remplit plus son rôle de chef de famille et a brisé l'harmonie familiale. Il représente la face négative de l'autorité patriarcale, la tyrannie, les qualités positives du père de famille étant incarnées par le roi des Alpes³⁶. Leur comportement apparaît comme une déviance par rapport à la norme, qui est (en partie) source de comique. Ainsi Wurzel – contrairement à son nom – s'est détourné de ses origines, il mène une vie dispendieuse en ville et ses prétentions de bourgeois gentilhomme sont la risée de tous (I, 4 ; I, 8). La misanthropie de Rappelkopf, qui résulte d'une méconnaissance de soi et de la réalité (I, 26 ; II, 29), est contraire aux idéaux de sociabilité et de philanthropie de l'époque *Biedermeier* et elle le rend ridicule par son exagération³⁷. A la différence des tragédies bourgeoises, la vertu de la fille n'est plus en jeu ; c'est au contraire le père qui s'est laissé « séduire », détourner des valeurs familiales bourgeoises et les pièces vont montrer son amendement, avec l'aide de sa fille.

Malgré le comportement de leur père, les filles restent attachées à lui et sont partagées – comme dans les tragédies bourgeoises – entre leurs sentiments pour l'être aimé et le respect et l'obéissance qu'elles doivent à leur père. Lottchen défend son amour pour Karl face à Wurzel (I, 11), mais s'inquiète lorsque le pêcheur s'en prend à lui (I, 13). Malchen fait dire à Rappelkopf :

[...] qu'il l'a profondément blessée, que personne ne l'aime autant que sa fille, mais que son cœur serait sans aucun doute brisé si elle devait perdre August.³⁸

Le conflit est d'autant plus profond que les filles, à la différence de leur père, sont insensibles au pouvoir de l'argent, mais en subissent les conséquences. Ainsi, l'enrichissement et le désir d'ascension sociale de Wurzel empêchent Lottchen de mener la vie modeste à laquelle elle est destinée³⁹. Son père veut transformer « la jeune paysanne pauvre » en une « millionnaire »⁴⁰,

³⁶ Comme le montrent la quatrième scène du premier acte: « Et parce que cela me réjouit très profondément, / Que vous soyez toujours si étonnamment fidèles, / Je vous ai accordé ma faveur princière, / Et ai protégé votre amour. » et la dernière réplique d'Astragalus dans la pièce: « Et puisque je vous ai uni si paternellement, / N'oubliez pas le roi des Alpes. » Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, op. cit., I, 5, p. 444 : « Und weil mich dies so inniglich erfreut, / Dass ihr so seltsam treu noch denket, / Hab ich euch meine Fürstengunst geweiht, / Und eure Lieb' mit meinem Schutz beschenket. » et II, 29, p. 515 : « Und weil ich euch so väterlich gepaart, / Vergesst auch auf den Alpenkönig nicht. »

³⁷ Il accuse par exemple son domestique Hababuk, venu au jardin un couteau à la main afin de découper une salade, de comploter avec sa femme un meurtre contre lui (I, 16).

³⁸ *Ibid.*, II, 7, p. 492 : « [...] dass er seine Amalie unendlich gekränkt hat, dass ihn niemand so sehr liebt wie seine Tochter, aber dass ihr auch gewiss das Herz brechen würde, wenn sie ihren August verlieren müsste. »

³⁹ Comme l'annonce la reine des fées à la troisième scène du premier acte.

⁴⁰ Ferdinand Raimund, *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, op. cit., I, 5, p. 249 : « ein armes Landmädchen », « eine Millionereserin ».

lui inculquer le comportement et les activités d'une jeune fille de la bonne société (I, 8). Contrairement à leur père, les filles restent fidèles à leurs valeurs. Lottchen conserve son mode de vie simple et regrette le bonheur de sa vie passée, proche de la nature (I, 5). Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, c'est l'amour constant de Malchen pour August qui incite le roi des Alpes à intervenir (I, 5). La fille incarne ici, comme dans les tragédies bourgeoises, les valeurs que le père n'est plus capable d'assumer.

Le conflit atteint son paroxysme lorsque le père renie le lien familial qui l'unit à sa fille, la rejette et la chasse de chez lui. Wurzel déclare à Lottchen :

Tu n'es pas ma fille, tu es une enfant adoptée ! Retourne dans la forêt auprès de tes compagnes de jeu, les oies sauvages, là où je t'ai trouvée. (*Lui jette ses vêtements par la fenêtre*)
Tu ne mettras plus les pieds dans ma maison ! [...] ⁴¹

De même, Rappelkopf veut rompre tout lien avec sa famille et fuit sa demeure, persuadé que tous le trompent (I, 17).

Cependant, contrairement aux tragédies bourgeoises, le conflit ne prend jamais, dans les féeries de Raimund, une dimension tragique. L'ordre, un moment bouleversé, est finalement restauré et l'harmonie familiale rétablie. Avec l'aide de personnages surnaturels, auprès desquels sa fille a trouvé refuge (l'allégorie du Contentement [*Zufriedenheit*], le roi des Alpes), le père est amené à reconnaître son erreur et à s'amender, processus qui passe par la perte, au moins provisoire, de sa fortune, puisque le bonheur (familial) découle de valeurs comme la vie simple, le contentement, la fidélité et l'amour du prochain, incompatibles avec l'argent. Dans *Le paysan millionnaire*, Wurzel prend conscience du caractère éphémère des biens terrestres (*Aschenlied* III, 8) et renonce à sa richesse pour retrouver sa vie pauvre mais heureuse de paysan, entouré des siens (II, 8). La pièce se termine par le mariage de Karl et de Lottchen, auquel Wurzel a donné son accord, et tous les personnages célèbrent l'allégorie du Contentement, au centre de la scène. Dans *Le roi des Alpes et le misanthrope*, Malchen réussit la première, en exprimant son amour paternel, à éveiller celui de son père. Lorsque le roi des Alpes, qui, pour l'amener à s'amender en lui tendant un miroir, a pris l'apparence du misanthrope, veut rompre tout lien familial et exige de Malchen qu'elle le renie en tant que père, Rappelkopf s'oppose à lui (II, 22). La guérison morale du misanthrope s'achève par la reconnaissance de son rôle de père de famille protecteur et aimant :

Et [je ne vivrai] à l'avenir que pour vous. ⁴²

Dans les deux féeries, la défaillance du père est due à une faute morale. Le processus d'amendement a pour fonction de le rappeler à ses devoirs, même si l'ambiguïté du dénouement heureux – en particulier dans *Le roi des Alpes et le misanthrope* ⁴³ – laisse planer un doute quant à la validité de l'ordre rétabli.

La configuration des personnages de *Au rez-de-chaussée et premier étage ou Les caprices du sort* (1835), farce avec chants de Johann Nestroy, rappelle celle de la tragédie bourgeoise par l'antagonisme entre deux classes sociales : la noblesse, qui vit au premier étage, et la petite bourgeoisie, au rez-de-chaussée. Dans la famille noble des Goldfuchs, la mère est absente. On retrouve également le conflit père-fille autour de la question du mariage : la jeune fille noble, Emilie, est amoureuse du fils de la famille pauvre, Adolf, mais les deux pères s'opposent à leur union. A la différence de la tragédie bourgeoise cependant,

⁴¹ *Ibid.*, I, 13, p. 262 : « Du bist nicht mein Kind, du bist eine angenommene Kreatur ! Hinaus mit dir in den Wald, zu deinen Gespielinnen, zu die Wildgäns, wo ich dich gefunden habe. (*wirft ihr die Kleider herab*) In mein Haus kommst du nimmermehr ! [...] »

⁴² Ferdinand Raimund, *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, éd. cit., II, 28, p. 513 : « Und künftig nur für euch. »

⁴³ Voir le rôle que joue l'argent dans la guérison du misanthrope.

les deux milieux ne se distinguent plus par leurs valeurs – dans les deux cas, les valeurs matérielles prévalent –, la seule différence est financière et c'est l'argent qui va réunir les deux niveaux.

Les relations entre pères et enfants sont déterminées par l'argent, pour lequel le père est prêt à sacrifier sa fille ou son fils. Dans les pièces de Nestroy, les pères n'hésitent plus entre l'argent et l'amour, mais choisissent délibérément le premier. Le bonheur et un mariage heureux résident pour eux dans l'ascension sociale et financière. Le spéculateur millionnaire Goldfuchs veut ainsi marier sa fille au vieux et laid chevalier Bonbon, frère d'un banquier marseillais, en dépit des sentiments d'Emilie (I, 19). Les enfants, bien que réduits à des objets d'échange dans les affaires de leur père, continuent cependant de lui témoigner respect et obéissance. Alors que Goldfuchs la rejette, la traitant de « dépravée », Emilie renonce à sa relation avec Adolf afin d'épargner son père, frappé par le destin (III, 26). Les pères n'assument plus leurs responsabilités : l'intérêt égoïste prime, tout scrupule moral a disparu et ils ne sont plus capables d'assurer la sécurité financière de leurs enfants. La situation se renverse au cours des deuxième et troisième actes : suite à des placements hasardeux, Goldfuchs perd tous ses biens et est chassé de son appartement (II, 35 ; III, 25). A la différence des féeries de Raimund, la ruine ne suscite pas chez lui d'amélioration morale : il nie toute responsabilité personnelle et attribue son infortune aux revers du sort (III, 32). Ce sont les enfants qui défendent les valeurs familiales bourgeoises d'amour sincère, de fidélité et d'intérêt commun. Au même moment, Adolf apprend qu'il est l'unique héritier d'un homme très riche vivant en Inde (III, 4) et sa fortune lui permet de secourir Emilie et son père :

Mon amour pour Emilie est sincère et pur [...] Emilie m'aimait alors que j'étais pauvre, maintenant qu'elle l'est *elle*, je dépose avec joie tout ce que je possède à ses pieds.⁴⁴

Cependant, on peut difficilement y voir l'espoir d'un changement : les pièces de Nestroy illustrent trop souvent la disparition des sentiments familiaux après le mariage. Alors que les personnages de Raimund doivent perdre leur richesse ou tout au moins prendre conscience que les liens humains et les valeurs familiales sont plus importants que les biens matériels avant que ne soient restaurés l'ordre et l'harmonie dans la famille, chez Nestroy, c'est au contraire l'argent qui rétablit les relations amoureuses et familiales : l'héritage d'Adolf lui permet – non sans ironie de la part de l'auteur – d'obtenir le consentement de Goldfuchs à son mariage avec Emilie (III, 32).

La représentation de la famille dans les féeries de Raimund correspond en partie seulement à l'idéal *Biedermeier*. Comme les auteurs de tragédies bourgeoises, Raimund montre en effet que la famille n'est pas un espace protégé, mais est menacée de l'extérieur comme de l'intérieur. Il critique en particulier les pères, qui manquent à leurs devoirs, s'éloignent des valeurs familiales et trahissent les liens parentaux, contrairement aux filles, qui leur restent fidèles. Cette défaillance – dont l'auteur tire des effets (en partie) comiques – est cependant provisoire : l'amour et les sentiments familiaux l'emportent finalement et l'harmonie revient. Les valeurs familiales et l'institution de la famille ne sont pas remises en cause, même si l'ambiguïté de la scène finale indique un écart entre l'idéal et la réalité.

Il en va autrement dans les farces de Nestroy : le dénouement heureux est une parodie de l'harmonie et de la communauté familiales, dans laquelle s'expriment les doutes de l'auteur quant à l'ordre social et l'ordre du monde. L'argent, forme sécularisée du destin, joue

⁴⁴ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 9-II : Zu ebener Erde und erster Stock*, éd. par Johann Hüttner, Wien, Deuticke, 2003, III, [32], p. 117-118 : « ADOLF. [...] Meine Liebe zu Emilien ist wahr und rein [...] Emilie liebte mich, als ich arm war, jetzt ist *sie* es, nun leg' ich Alles, was ich habe, freudig zu ihren Füßen. [...] »

un rôle déterminant dans les relations familiales. Derrière l'harmonie apparente, les pièces de Nestroy renvoient ainsi une image de la famille opposée à l'idéal de l'époque, dont il dénonce par la satire la vacuité. Ici, l'argent et les valeurs matérielles ont pris la place des valeurs familiales, auxquelles plus personne n'adhère.

Le thème de la défaillance des pères et du sacrifice des filles, traité sur un mode tragique dans les tragédies bourgeoises allemandes de la seconde moitié du XVIII^e siècle et repris avec une intention comique ou satirique dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle, met en lumière les limites et les failles du modèle familial et éducatif bourgeois apparu au XVIII^e siècle et élargi à l'ensemble de la bourgeoisie au XIX^e siècle. Cependant, les raisons et l'effet recherché diffèrent. Dans *Emilia Galotti* de Lessing et dans *Intrigue et amour* de Schiller, les pères (Galotti et Miller) sont partagés entre deux systèmes de valeurs, un idéal qui valorise les relations affectives entre les membres de la famille et la persistance d'un ordre traditionnel, patriarcal, si bien que leur rôle de protecteurs de la famille et de garants des valeurs bourgeoises entre en conflit avec les sentiments qu'ils éprouvent à l'égard de leur fille. Leur défaillance s'explique en outre par la situation politique et sociale de la bourgeoisie allemande à la fin du XVIII^e siècle, qui limite leur pouvoir à la sphère familiale, privée, et les rend impuissants face aux attaques de la noblesse. Le sacrifice de la fille vise dans *Emilia Galotti* à exalter la vertu, pilier du système de valeurs bourgeois, par opposition au vice de la cour, afin de rendre le spectateur plus vertueux, et dans *Intrigue et amour* à critiquer la corruption de la cour et à illustrer l'aporie du conflit entre les normes sociales, que la jeune fille a intégrées, et le sentiment amoureux. Dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle, les raisons de la défaillance des pères sont morales et surtout financières (dans les pièces de Nestroy). L'amendement du père, grâce à l'intervention de l'univers surnaturel, permet de guérir son défaut moral et de rétablir l'harmonie familiale dans les féeries de Raimund. Le processus a une fonction didactique, même si le dénouement des féeries plus tardives met en question sa réussite. En revanche, dans les farces de Nestroy, la satire fait éclater au grand jour et dénonce le décalage entre l'apparence (les valeurs familiales revendiquées) et la réalité, dans un monde où les relations familiales (entre générations) sont déterminées avant tout par l'argent.