



Le genre du "Besserungsstück" et sa parodie dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle

Fanny Platelle

► To cite this version:

Fanny Platelle. Le genre du "Besserungsstück" et sa parodie dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIXe siècle. 2014. halshs-00951906

HAL Id: halshs-00951906

<https://shs.hal.science/halshs-00951906>

Preprint submitted on 4 Mar 2014

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.

Le genre du *Besserungsstück* et sa parodie dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle

Fanny Platelle

Jusqu'aux premières pièces de Nestroy, vers 1830, la féerie est le genre dominant du théâtre populaire viennois¹. Après 1780, la dimension religieuse disparaît sous l'influence du rationalisme : la féerie n'est plus « une unique parabole de la religion catholique² », selon l'expression de Moritz Enzinger, mais elle possède, comme le souligne Otto Rommel, un « caractère purement profane³ ». A la fin du XVIII^e siècle, le merveilleux connaît un renouveau, qui s'explique par plusieurs raisons : les limites imposées par la censure à la représentation de la réalité dans la pièce « locale » (*Lokalstück*), l'évolution de la fonction du personnage comique (Kasperl), le changement du goût du public, l'influence des contes de fées, des légendes et des romans de chevalerie. Dans la féerie, les emprunts au théâtre baroque⁴ (qui concernent principalement la machinerie théâtrale) se combinent à l'influence de la littérature fantastique (contes, romans à fantômes), de la philosophie du bonheur héritée des Lumières et de courants « irrationalistes » comme l'*Empfindsamkeit* ou le *Sturm und Drang*⁵.

Dans la période de restauration qui suit le Congrès de Vienne, marquée par un renforcement de la censure, apparaît un nouveau genre ou sous-genre de la féerie⁶ : la « pièce d'amendement » ou « pièce de la résipiscence » (*Besserungsstück*), dont les deux premiers exemples sont *Le joyeux Fritz [Le gai luron] (Der lustige Fritz)* de Karl Meisl et *Maître Schieferling (Meister Schieferling)* de Joseph Alois Gleich en 1818. La pièce d'amendement a un double objectif : elle veut à la fois divertir et éclairer, instruire, édifier le peuple⁷. La trame dramatique, inspirée du rationalisme des Lumières et de la théodicée, peut se résumer ainsi : un personnage insatisfait de son sort (de son existence, de la société, du monde) et qui aspire à une autre vie que la sienne, voit son vœu se réaliser grâce à l'intervention d'un être surnaturel bienveillant (esprit, fée ou allégories). S'il s'en réjouit d'abord, il prend conscience par la

¹ Entre 1817 et 1830, cent soixante-dix féeries sont représentées en moyenne par an, ce qui correspond à plus de la moitié des représentations (une année comprend trois cent trente-six jours de spectacle). Entre 1832 et 1839, la moyenne est encore de cent cinquante-trois représentations annuelles. Entre 1840 et 1844, le chiffre tombe à soixante représentations par an. Cf. ROMMEL O. (éd.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*. Reihe Barock. Deutsche Literatur. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen, Leipzig, Philipp Reclam jun., 1935-39, 8 vol., t. 4 *Besserungsstücke Erster Teil*, p. 8-10.

² ENZINGER M., *Die Entwicklung des Wiener Theaters vom 16. zum 19. Jahrhundert (Stoffe und Motive)*, Berlin, Selbstverlag der Gesellschaft für Theatergeschichte, Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte n° 28/29, 1918, p. 28.

³ ROMMEL O., *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien, Anton Schroll, 1952.

⁴ La *Flûte enchantée* (Schikaneder / Mozart) est l'exemple le plus réussi de réactivation du théâtre baroque.

⁵ Cf. HEIN J., *Das Wiener Volkstheater*, 3^e éd., Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 65 sq.

⁶ Etant donné que les frontières entre les genres sont fluctuantes dans le théâtre populaire viennois, il est difficile d'établir une typologie.

⁷ Le public est principalement constitué à cette époque des classes moyennes. Les classes aisées le fréquentent également. Seules en sont exclues pour des raisons financières les classes sociales inférieures.

suite de son erreur, de sa folie et de sa présomption. Finalement, le protagoniste comprend que la réalité est préférable à tout ce que l'homme peut imaginer, rêver ou désirer et il consent au sort (modeste) qui est le sien. L'ordre (divin) du monde, un moment bouleversé, est ainsi rétabli. Les implications politiques et sociales du genre sont évidentes, ainsi que sa fonction : la transmission de valeurs conservatrices ou restauratrices de l'époque *Biedermeier*.

Nous montrerons dans notre étude, qui retracera l'évolution historique du *Besserungsstück* depuis sa création jusqu'à sa disparition au milieu des années 1830, comment les principaux auteurs du théâtre populaire viennois du XIX^e siècle (Raimund, Nestroy) reprennent ce genre et le transforment, voire le subvertissent – en approfondissant, transgressant ou parodiant les conventions dramatiques – pour donner une image plus complexe, plus « réaliste » et critique de la réalité (en particulier sociale) de l'époque.

1. La création du genre de la pièce d'amendement : les féeries comiques de Josef Alois Gleich (1772-1841)

Si la première pièce d'amendement que nous connaissons est *Le joyeux Fritz* [*Le gai luron*] de Karl Meisl en 1818, c'est Josef Alois Gleich qui a véritablement forgé le genre dans ses féeries comiques : *L'esprit de la montagne ou les trois souhaits* (*Der Berggeist oder die drei Wünsche*, première le 12 juin 1819), *Ydor, le voyageur du royaume des eaux* (*Ydor der Wanderer aus dem Wasserreiche*, première le 19 février 1820) et *Le diable du mariage en voyage* (*Der Eheteufel auf Reisen*, première le 9 mars 1821).

Dans *L'esprit de la montagne ou les trois souhaits*, le protagoniste au nom significatif Herr von Missmuth souffre d'une « maladie de l'âme » qui le rend insatisfait de l'existence. Au moment où il veut mettre fin à ses jours, l'esprit de la montagne intervient pour l'aider en le mettant à l'épreuve :

« Le fou est malheureux par sa propre faute. – Au lieu de profiter de ce que le sort lui a donné, il passe sa vie à des rêves vains. – Je vais t'en faire passer l'envie, certes j'agirai uniquement en vue de ton amélioration, mais tu subiras vraiment de dures épreuves⁸. »

Missmuth formule trois souhaits que l'esprit de la montagne lui accorde : être aimé de toutes les femmes, être riche et puissant, vivre jusqu'à trois cents ans en étant en parfaite santé. Chaque acte montre la réalisation d'un souhait, qui tourne au cauchemar : à l'acte I, Missmuth subit les assauts de femmes de tout âge et la jalousie violente de leurs époux ou fiancés ; à l'acte II, il est un souverain oriental riche et puissant, mais, parce qu'il respecte pas les lois et les coutumes sacrées du royaume, il est renversé par une rébellion et risque d'être décapité ; à l'acte III, Missmuth est le Signore italien Antonio, qui, pour avoir tenté d'enlever la fiancée du duc, est condamné à la prison à vie, c'est-à-dire jusqu'à l'âge de trois cents ans. Désespéré, il implore l'esprit de la montagne de le secourir. Celui-ci formule le message de la pièce :

⁸ GLEICH J. A., *Der Berggeist oder die drei Wünsche*, O. ROMMEL (éd.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, op. cit., t. 4 *Besserungsstücke Erster Teil*, I, 5, p. 88.

« Comprends-tu à présent la folie des hommes qui ne se contentent pas de ce que la main du destin leur a donné ? Apprends par tes propres expériences qu'il est insensé de se plaindre des dispositions du destin⁹. »

Missmuth promet de s'amender s'il est libéré. L'esprit de la montagne lui accorde ce dernier souhait et la scène revient aux décors et personnages du début de l'acte I. Le protagoniste reconnaît son erreur et change son comportement : « [...] [Je] suis devenu bien plus raisonnable, je suis complètement guéri de ma folie, maintenant, je veux vivre heureux auprès de vous¹⁰. » Le chœur final réitère pour les spectateurs l'idée de la pièce : « Les souhaits des hommes sont sans fin, / Plus d'un y croit avec certitude et pourtant ils n'aboutissent à rien¹¹. »

Dans *L'esprit de la montagne ou les trois souhaits*, comme dans les autres pièces d'amendement de cette époque, le protagoniste qui doit s'amender ne connaît pas de véritable évolution intérieure, mais il est entraîné dans une série d'expériences extérieures, qui lui montrent les conséquences négatives de ses désirs, jusqu'à ce qu'il y renonce et aspire à retrouver sa condition initiale. La conversion de Missmuth résulte non d'un changement interne mais d'une contrainte externe : la menace d'un emprisonnement à vie. Les différentes aventures forment des séquences autonomes qui ne sont liées entre elles que par la présence du protagoniste et les souhaits formulés au début. Leur nombre pourrait sans conséquence pour la démonstration être augmenté ou réduit. Ici déjà, et ce phénomène s'accroîtra dans les pièces d'amendement ultérieures, la trame dramatique – l'amélioration du personnage – est avant tout un prétexte pour satisfaire le goût du public viennois pour le spectaculaire : les aventures se déroulent dans des lieux pittoresques ou exotiques, à la campagne, dans la montagne et dans une auberge viennoises à l'acte I ; en Orient à l'acte II ; en Italie à l'acte III¹².

Elles peuvent également servir à mettre en valeur le talent d'un acteur, en particulier sa capacité à se glisser dans plusieurs rôles – jusqu'à cinq – au cours d'une même pièce. Ces « rôles de métamorphose » (*Verwandlungsrollen*) étaient très appréciés des spectateurs viennois, Ignaz Schuster et surtout Ferdinand Raimund s'en étaient fait une spécialité¹³. *Ydor, le voyageur du royaume des eaux* est l'histoire d'un esprit des eaux déçu par les défauts des hommes et qui a provoqué en représailles une vaste inondation. Oceanus, le maître des esprits des eaux, le condamne à faire l'expérience sur terre des motivations mauvaises ou nobles des hommes et de la justice :

« Erre sur terre, que ton esprit soit banni dans le corps de tous ces hommes que tu m'as nommés et que tu détestes ; apprend à connaître leurs motivations mauvaises mais

⁹ *Ibid.*, III, 15, p. 136.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ *Ibid.*, p. 137.

¹² Voir aussi par exemple les lieux de Vienne, Paris, Londres et Constantinople (*Wien, Paris, London und Constantinopel*, 1823) d'Adolf Bäuerle.

¹³ Les critiques font l'éloge de la vraisemblance psychologique du jeu de Raimund. Cf. ROMMEL O. (éd.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, op. cit., t. 4 *Besserungsstücke Erster Teil*, p. 25.

aussi nobles, alors tu comprendras qu'aucun vice ne reste impuni et [que] là où se pose la main de la justice, ils trouvent en eux-mêmes le plus grand justicier¹⁴. »

Ydor change plusieurs fois de costume pour incarner successivement un garçon de ferme bête et paresseux qui provoque la ruine de son maître (I, 2-5), un fonctionnaire avide et corrompu, finalement condamné à la prison (I, 6-13), un homme fortuné qui dilapide ses biens jusqu'à être couvert de dettes (II, 2-7), un avare qui veille jalousement sur son argent et dont la maison est pillée (II, 8-10). Ydor reconnaît alors l'existence d'une justice humaine (II, 1). Dans la cinquième et dernière aventure, il est un musicien ambulant qui tombe amoureux d'une jeune paysanne (II, 11-17). Il comprend que l'amour compense toutes les peines que les hommes doivent endurer : « Les hommes sont fragiles, mais cela est suffisamment compensé par les joies de leur existence¹⁵. » Tandis qu'Oceanus s'apprête à lui rendre son pouvoir surnaturel – « Tu connais maintenant les faiblesses des hommes ; tu les jugeras mieux à l'avenir et regretteras ton méfait¹⁶ » – Ydor y renonce définitivement pour devenir homme et connaître l'amour. Le chœur final chante les valeurs de l'amitié et de l'amour, également présentes visuellement dans le décor par deux inscriptions sur des temples :

« Que seule l'amitié vous unisse / Restez toujours fidèles à cette valeur, / Et chantez avec allégresse : / Que seul l'amour rend heureux. / Celui qui acquiert ces deux trésors, / Et les conserve de manière sincère et pure, / Reçoit le bonheur en récompense, il mérite / D'être favorisé par le destin¹⁷. »

Dans cette pièce également, l'amélioration morale du personnage s'effectue de manière soudaine et presque automatique. La réussite du processus ne fait aucun doute, elle est annoncée dès le début. L'attention se concentre sur la représentation : les différentes aventures permettent de satisfaire le goût du public pour le spectacle et les métamorphoses. Les valeurs célébrées – la connaissance de soi et du monde, le bonheur trouvé dans le contentement de ce qui est imparti à chacun – sont celles de l'époque Biedermeier, leur transmission correspond à la conception et la fonction du théâtre populaire au cours de cette période.

2. La reprise au sérieux du genre, son approfondissement et la mise en question du dénouement heureux dans les féeries de Ferdinand Raimund

Ferdinand Raimund (1790-1836) reprend au sérieux l'intention didactique de la pièce d'amendement et les valeurs qu'elle transmet en approfondissant du point de vue

¹⁴ GLEICH J. A., *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, O. ROMMEL (éd.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, op. cit., t. 4 *Besserungsstücke Erster Teil*, I, 2, p. 141.

¹⁵ *Ibid.*, II, 19, p. 185. Jusqu'à la pièce de F. X. Told *Zauberschleier* (première en 1842 au Théâtre de la *Josefstadt*), dans laquelle l'héroïne, comme Ydor, renonce à l'immortalité pour connaître le bonheur terrestre, cette conclusion est répétée d'innombrables fois sur les scènes des faubourgs viennois.

¹⁶ GLEICH J. A., *Ydor, der Wanderer aus dem Wasserreiche*, O. ROMMEL (éd.), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, op. cit., t. 4 *Besserungsstücke Erster Teil*, II, 19, p. 185.

¹⁷ *Ibid.*

psychologique l'évolution intérieure du protagoniste. L'aspect parodique s'efface progressivement, tandis que se développe la dimension sérieuse.

Dans *La jeune fille du monde des fées ou Le Paysan millionnaire* (*Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, 1826), le paysan Fortunatus Wurzel, devenu millionnaire, se comporte comme un parvenu et chasse sa fille adoptive qui veut vivre modestement (fin de l'acte I). Le processus d'amélioration commence à l'acte II : le protagoniste reçoit la visite de l'allégorie de la Jeunesse, qui vient lui faire ses adieux (II, 6), puis celle de l'Âge, qui s'installe chez lui (II, 7). D'un geste de la main qu'il passe sur sa tête, l'Âge fait de Wurzel un vieillard aux cheveux blancs. Ce procédé surnaturel permet à Raimund de représenter et de condenser en une scène très évocatrice un processus physique et psychologique qui met dans la réalité une vie entière : le vieillissement et l'affaiblissement des forces. Le protagoniste comprend que sa fortune lui est désormais inutile (« On n'achète pas la jeunesse avec de l'argent¹⁸ » chante la Jeunesse), il la maudit et la perd. Abandonné de tous, il atteint le degré le plus bas de l'existence humaine, devient un ramasseur de cendres, personnage populaire des rues de Vienne, qui, par son appel répété : « De la cendre¹⁹ », symbolise le caractère éphémère des biens matériels et de la vie humaine. L'expérience du dénuement total réconcilie Wurzel avec sa condition initiale. Au moment où il regrette de ne pas être resté un paysan, il rencontre l'allégorie du Contentement (*Zufriedenheit*), qui lui permet de le redevenir. La pièce s'achève par des retrouvailles familiales et un chant célébrant le Contentement, qui prend place symboliquement au centre de la scène. Les allégories (au début la Haine et l'Envie, plus tard le Contentement) reflètent l'évolution intérieure de Wurzel, dont les principales étapes se cristallisent dans les chants. L'approfondissement psychologique du protagoniste favorise l'empathie des spectateurs, ce qui lui permet de transmettre des valeurs morales, en particulier dans les chants adressés au public. Ceux-ci touchent et convainquent par leur langue simple et imagée, leur caractère à la fois personnel et universel, comme le montre le fameux « chant des cendres » (« Aschenlied »), qui reprend les notions baroques d'orgueil et de chute :

« Parfois quelqu'un s'élève socialement, / L'orgueil cause sa perte ; / Il porte un bel habit, / Est parfaitement stupide. / Tout bouffi d'orgueil / Ô mon ami, comme c'est vain / Combien de temps cela va-t-il encore durer, / Avant que tu ne sois toi-même un ramasseur de cendres ! / De la cendre, de la cendre²⁰ ! »

A la différence des pièces précédentes, le paysan séduit par l'or est ramené à la raison non par une série d'aventures extérieures, mais par l'expérience qu'il fait dans son corps et son âme du destin humain qui est le déclin et le caractère éphémère de toute chose sur terre. Devenu un être fragile, il prend conscience de sa folie (avoir voulu s'élever au-dessus de sa condition) et son destin acquiert une dimension universelle²¹. La scène finale semble cependant remettre en

¹⁸ RAIMUND F., *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. et préface par F. HADAMOWSKY, Stuttgart, Zürich, Das Bergland-Buch, Die Bergland-Buch-Klassiker, 1971, 2 vol., t. 1, II, 6, p. 275.

¹⁹ *Ibid.*, III, 7, p. 291.

²⁰ *Ibid.*, III, 8, p. 296.

²¹ Cependant, comme dans *Le Roi des Alpes et le Misanthrope*, la décision de changer est prise dans une situation extrême – le dénuement du ramasseur de cendres pour Wurzel, qui a perdu jeunesse et fortune (III, 8),

cause les vertus pédagogiques du processus d'amendement. En effet, l'allégorie du Contentement fait surgir une petite cascade qui est « source de l'oubli du Mal »²² et dont l'assemblée – Wurzel le premier – boit l'eau (III, 15). Cet acte relativise en partie le « message » de la pièce (le contentement de ce qui est imparti à chacun).

Rappelkopf, le protagoniste de la féerie *Le roi des Alpes et le Misanthrope* (*Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, 1828), est atteint d'une « maladie de l'âme » (la misanthropie est présentée comme un égarement de l'esprit qui résulte d'une mauvaise connaissance de soi et du monde), qui fait de lui l'ennemi du genre humain. Le roi des Alpes intervient pour le guérir, le ramener à la raison et le réintégrer à sa famille et à la société. Il prend l'apparence du misanthrope, lui-même transformé en son beau-frère, afin de le confronter à son propre comportement et de le convaincre de sa folie. Comme dans la pièce précédente, le recours au surnaturel permet à Raimund de représenter sur scène une évolution intérieure longue et complexe. Grâce au « miroir de l'âme » que lui tend son double, Rappelkopf apprend à se connaître lui-même et à comprendre son entourage, ce qui l'amène à réviser son jugement sur les hommes et le monde. La scène finale se déroule dans le temple allégorique de la Connaissance, valeur que le protagoniste célèbre dans le chant qui clôt la pièce :

« L'homme doit avant tout se connaître lui-même, / Une maxime que les plus anciens sages prononçaient déjà, / Aussi que chacun cherche en son for intérieur : / Je me suis reconnu aujourd'hui, je sais qui je suis²³. »

La différence avec le traitement d'un thème voisin par Gleich dans *L'esprit de la montagne ou les trois souhaits* est manifeste. Grillparzer a souligné la vraisemblance psychologique de la pièce de Raimund : « Aucun auteur dramatique comique n'a encore choisi un sujet plus vrai du point de vue psychologique, plus riche en développements²⁴. » Cependant, la guérison du misanthrope pose problème : en effet, il ne s'amende qu'après avoir recouvré son argent (des malversations financières dont il a été victime sont, selon sa fille, à l'origine de sa misanthropie²⁵) et sa dernière réplique avant le chant final est ambiguë, puisqu'il déclare : « [...] je suis un misanthrope à la retraite²⁶. »

Julius von Flottwell, le protagoniste de la dernière féerie de Raimund *Le Dissipateur* (*Der Verschwender*, 1834), souffre d'un défaut contraire à la valeur Biedermeier de mesure et de modération : sa magnanimité le pousse à dissiper sa fortune. La fée Cheristane lui envoie l'esprit Azur sous l'aspect d'un mendiant qui incarne la cinquantième année de la vie de Flottwell. On retrouve le même procédé que dans *Le roi des Alpes et le Misanthrope* : le

le suicide de son propre moi incarné par son double pour Rappelkopf (II, 26) –, elle est davantage le résultat d'une contrainte (exercée par les êtres surnaturels) que d'un libre choix.

²² RAIMUND F., *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par F. HADAMOWSKY, op. cit., t. 1, III, 15, p. 304 : « Quelle der Vergessenheit des Üblen ».

²³ RAIMUND F., *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par F. HADAMOWSKY, op. cit., t. 1, II, 29, p. 515.

²⁴ GRILLPARZER F., *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe*, Wien, A. Schroll & Co, I. Abteilung, t. 14, p. 92 sq.

²⁵ RAIMUND F., *Werke in zwei Bänden*, éd. par F. HADAMOWSKY, op. cit., t. 2, « Einlagen, Varianten, Inhalte », p. 240.

²⁶ RAIMUND F., *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, op. cit., II, 29, p. 515.

miroir, ici l'anticipation de l'avenir du protagoniste, grâce au surnaturel. Le mendiant a une fonction d'avertissement prophétique, il est destiné à mettre en garde Flottwell. Mais celui-ci reste sourd, il s'entête dans son comportement et fait le malheur de ses proches comme le sien. Pauvre et abandonné de tous, le protagoniste est recueilli par son ancien valet avant de retrouver une part de sa fortune perdue, qui lui permet de finir ses jours décevantement²⁷. Cependant, le bonheur lui est inaccessible sur terre, il l'attend dans l'au-delà, où Cheristane et Flottwell seront réunis : « là-bas, dans le royaume infini de l'amour, / Où les esprits purs peuvent se rencontrer²⁸. » Cette pièce s'émancipe du genre du *Besserungsstück*. En effet, le protagoniste ne s'amende pas réellement. Son défaut est si noble que le reproche retombe finalement sur le monde, dans lequel les idéaux ne peuvent se réaliser. Il permet également à Flottwell d'avoir un sort meilleur, même si Raimund ne le « sauve » pas, puisqu'il a enfreint les lois morales de ce monde, qui exigent de l'homme maîtrise de soi et acceptation de son sort. En outre, l'univers surnaturel, humanisé, perd son caractère exemplaire et une grande partie de son pouvoir : la fée Cheristane possède le même défaut (la prodigalité) que le protagoniste (elle a sacrifié toutes les perles de sa couronne magique sauf une pour faire la fortune de Flottwell, dont elle est éprise) et son pouvoir est extrêmement réduit (dès sa première apparition à la scène 11 de l'acte I, elle annonce qu'elle doit quitter la terre et sacrifie la dernière perle de sa couronne pour créer Azur). Finalement, c'est l'ancien serviteur de Flottwell qui délivre le message de la pièce dans le célèbre « chant du rabot » (« Hobellied »), où le rabot, outil du personnage devenu menuisier, est le symbole du destin, devant lequel tous les hommes sont égaux :

« Les gens se disputent souvent / Sur la valeur du bonheur / L'un traite l'autre d'idiot / A la fin, plus personne ne sait / C'est l'homme le plus pauvre / L'autre est souvent très riche / Le destin, avec son rabot, / Egalise les deux²⁹. »

C'est également lui qui célèbre avec le chœur dans le chant final la valeur du contentement de ce qui est imparti à chacun, même si, de nouveau, la conclusion est ambiguë : « Il faut être satisfait³⁰. »

Dans ces conditions, la pièce d'amendement devient un « tableau de vie » (*Lebensbild*), qui représente l'évolution des personnages pour elle-même.

Raimund reprend donc au sérieux l'intention didactique de la pièce d'amendement et les valeurs qu'elle transmet – le contentement de ce qui est imparti à chacun, la connaissance de soi, la sociabilité, l'amour du prochain, la mesure –, conformément aux attentes du public et à la conception du théâtre populaire à l'époque Biedermeier. Il approfondit et motive psychologiquement l'évolution intérieure du protagoniste, grâce à une utilisation originale du surnaturel. Il suscite l'identification des spectateurs, en particulier dans les chants où le personnage s'adresse au public. Il en découle un changement de la nature et de la fonction du

²⁷ RAIMUND F., *Der Verschwender*, in *Raimunds Werke in zwei Bänden*, éd. par F. HADAMOWSKY, op. cit., t. 2, III, 19, p. 181.

²⁸ *Ibid.*, III, 21, p. 184.

²⁹ *Ibid.*, III, 10, p. 171.

³⁰ *Ibid.*, III, 22, p. 186. Nous soulignons. Cependant, Raimund ne tire de la supériorité morale de l'ancien serviteur devenu menuisier aucune conséquence politique ou sociale.

comique, qui évolue vers le touchant et s'associe au sérieux, voire au tragique, pour transmettre une sagesse de vie. En même temps, *La jeune fille du monde des fées*, *Le roi des Alpes et le misanthrope* et surtout *Le Dissipateur* mettent en question les conventions, voire s'émancipent du genre de la pièce d'amendement : si la fin heureuse est maintenue en apparence, la guérison du protagoniste est problématique, comme le montrent les ambiguïtés présentes dans la scène finale, voire ne fait plus sens, étant donné la nature de son défaut et l'impossibilité de plus en plus manifeste de réaliser les idéaux auquel une âme « noble » aspire dans le monde³¹. Raimund ne parvient finalement plus à concilier l'image du monde transmise par la pièce d'amendement avec la réalité de son temps.

3. Johann Nestroy et la parodie de la pièce d'amendement

Dans les années 1830, Johann Nestroy (1801-1862) reprend le genre de la pièce d'amendement pour le parodier et le subvertir.

Le mauvais esprit Lumpazivagabundus ou La feuille de trèfle dissolue [Le trio dissolu] (Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt, première le 11 avril 1833 au Théâtre *an der Wien*), la pièce la plus jouée de Nestroy, suit en apparence les conventions de la pièce d'amendement : la « farce-féerie avec chant » se compose d'une action-cadre au royaume des fées (I, 1-3 et III, 17) et d'une action enchâssée qui relate le destin de trois artisans viennois (selon la tradition, les personnages du premier niveau parlent l'allemand standard, ceux du second le dialecte viennois). Les deux actions sont liées du point de vue thématique – l'action-cadre est un prélude sur le thème de la vie dissolue, que développe l'action enchâssée – et dramaturgique – la première détermine les conditions qui devront être réalisées dans la seconde. Enfin, la pièce s'achève (en apparence) par un dénouement heureux sur les deux niveaux d'action.

Cependant, le royaume des fées est loin d'incarner un modèle d'ordre³² : comme le monde humain, terrestre, il est en proie au désordre et aux conflits depuis que le mauvais esprit Lumpazivagabundus, le « maître de la joyeuse misère, protecteur des joueurs et des buveurs »³³, y sévit. Le roi des fées prononce son bannissement éternel, mais Lumpazivagabundus répond à la sentence par un rire sarcastique, certain que ses principes continueront d'exister dans le cœur de ses disciples. Le roi des fées tente alors de ramener sur le droit chemin les fils dépravés des magiciens du royaume en les soudoyant, ce qui suscite de nouveau la raillerie de Lumpazivagabundus : selon lui, la richesse déversée par la fée Fortuna

³¹ Nous pouvons facilement établir un lien avec la biographie de l'auteur. Raimund se suicide deux ans après l'écriture du *Dissipateur* (en 1836).

³² Le mot « ordre » est récurrent dans les premières scènes de la pièce.

³³ NESTROY J., *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, in Johann Nestroy. *Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 5 Der Feenball oder Tischler, Schneider und Schlosser. Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, éd. par F. WALLA, Wien, Jugend und Volk, 1993, I, 2, p. 138. Selon Bruno Hanemann, Lumpazivagabundus est une allégorie de l'esprit du temps. Cf. HANEMANN B., *Johann Nestroy, Nihilistisches Welttheater und verflixter Kerl. Zum Ende der Wiener Komödie*, Bonn, Bouvier Verlag, 1977, p. 41 sq.

ne les changera pas, mais fera d'eux « de pire vauriens encore »³⁴. Seule la fée Amorosa, « protectrice de l'amour véritable »³⁵, plus puissante que Fortuna, peut vaincre Lumpazivagabundus. Les deux fées se disputent jusqu'à ce que le roi des fées mette un terme à la querelle en fixant les conditions suivantes : Fortuna choisira parmi les mortels trois « compagnons à la vie légère [...], qui ont déjà connu le sort pesant de la misère »³⁶. Si elle parvient à en soustraire deux à l'emprise de Lumpazivagabundus, elle aura gagné, sinon Amorosa triomphera. Ce « pari » et le choix des trois protagonistes déterminent l'objectif de l'action terrestre qui commence juste après³⁷ : elle vise à montrer que l'homme ne s'améliore pas par la richesse et les biens matériels. Dès l'exposition, Nestroy relativise ainsi le message de la pièce d'amendement, dont il prend le contrepied. En outre, il parodie – par les noms (Brillantine, Lumpazivagabundus), les défauts humains des fées et magiciens et la complexité des conditions – l'action-cadre traditionnelle de la pièce d'amendement. Enfin, dès la quatrième scène, le cadre surnaturel s'efface au profit de l'action terrestre et ne réapparaît qu'à la fin de la pièce : il n'est plus qu'une convention théâtrale, que l'auteur abandonne rapidement³⁸, c'est la représentation pittoresque du destin des trois artisans viennois – le menuisier Leim, le tailleur Zwirn et le cordonnier Knieriem –, qui intéresse Nestroy et son public.

Leim, Zwirn et Knieriem sont en même temps des personnages typiques du théâtre populaire viennois, dont ils rappellent les joyeux vagabonds, et des représentants des classes sociales inférieures du *Vormärz*. Ils possèdent une dimension socio-historique réaliste qui est nouvelle. Leurs défauts sont aussi bien des faiblesses humaines qu'une réaction aux conditions de vie de l'époque. L'industrialisation naissante provoque le déclin de l'artisanat et de la petite bourgeoisie. La situation matérielle des artisans s'aggrave après la crise économique et financière de 1817 en raison de la baisse des salaires et du chômage. La mendicité rapporte parfois davantage que le travail. L'alcoolisme se répand, ainsi que le vagabondage dans les classes sociales inférieures, phénomène que la police peine à maîtriser³⁹. Le récit que les trois artisans font de leur histoire personnelle (I, 6) rend compréhensible leur penchant pour une vie légère dans une période d'instabilité économique et sociale, où tous (même le cordonnier fataliste) espèrent qu'un hasard heureux changera leur sort et favorisera leur ascension sociale.

³⁴ NESTROY J., *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, op. cit., I, 2, p. 139.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ *Ibid.*, I, 3, p. 140.

³⁷ Ce prologue rappelle le « Prologue dans le ciel » de *Faust*. Cf. CERSOWSKY P., « Lumpazivagabundus oder die vermenschlichte Tradition », *Johann Nestroy*, München, W. Fink, 1992, p. 48-68.

³⁸ Karl Meisl souligne la transformation de ce qui était un « instrument » en un « jouet » dans sa critique de *Der böse Geist Lumpazivagabundus* parue dans le *Sammler* du 20 avril 1833. Cf. HEIN J. (éd.), *Erläuterungen und Dokumente : Johann Nestroy, Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, Stuttgart, Reclam, 1979, p. 79.

³⁹ Cf. BALIK-SCHWEITZER R. et al., *Wien im Vormärz. Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte*, n°8, Wien, 1980 ; HÄUSLER W., *Von der Massenarmut zur Arbeiterbewegung. Demokratie und soziale Frage in der Wiener Revolution von 1848*, Wien, München, Jugend und Volk, 1979.

Dans l'action enchâssée (à partir de la scène I, 4), les protagonistes remportent, grâce à Fortuna qui leur montre en rêve le numéro gagnant, le gros lot à la loterie (I, 10)⁴⁰. Un an plus tard, Leim s'est marié, établi comme maître-menuisier et mène une vie de petit-bourgeois, tandis que Zwirn, dont l'ascension sociale a échoué⁴¹, et Knieriem, qui a erré d'auberge en auberge, ont gaspillé leur richesse. Leim et sa femme, en quelque sorte les instruments de Fortuna (I, 3), entendent leur venir en aide à condition qu'ils se conforment aux modèles de la société bourgeoise. Cependant, à une vie rangée, le coureur de jupons Zwirn et l'adepte de la boisson Knieriem préfèrent une vie de débauche, misérable mais libre. Zwirn est las des « belles leçons »⁴² de Leim et met en doute le bien-fondé de l'ordre bourgeois : « Ils ne font rien que travailler, manger, boire et dormir – est-cela l'ordre⁴³ ? » Il insiste à plusieurs reprises sur son incapacité à supporter la vie bourgeoise et sur l'angoisse qu'elle suscite en lui⁴⁴. Quant à Knieriem, il ne voit pas l'intérêt de s'amender puisque, passionné d'astronomie, il est convaincu de la survenue prochaine d'une comète qui détruira le monde⁴⁵. Il dénonce le mensonge sur lequel repose cette vie en apparence convenable et annonce la fin du monde⁴⁶ – qui n'est pas le meilleur possible – dans le monologue et le célèbre « chant de la comète » (« Kometen-Lied ») de la scène 8 de l'acte III. Ce « Couplet » reprend le thème principal de la pièce et met en question, par l'utilisation d'images de désordre et de destruction, la possibilité d'une amélioration de l'homme et du monde en général.

Ainsi, deux des trois artisans viennois ne s'amendent pas. Sur l'ordre du roi des fées, des Furies s'emparent d'eux et les conduisent aux Enfers. Cependant, les promesses soudaines de Zwirn et de Knieriem relativisent le sérieux de la scène : « Je vais m'amender », déclare Knieriem, tandis que Zwirn affirme : « Je le suis déjà⁴⁷ ». En outre, leur condamnation n'est pas cohérente du point de vue dramatique, puisque le roi des fées « craint »⁴⁸ de voir Fortuna triompher, ce qui impliquerait la séparation d'Hillaris et de Brillantine. Dans les dernières scènes, Nestroy joue de manière un peu arbitraire avec les composantes de la pièce d'amendement : il n'est plus question du bannissement de Lumpazivagabundus, mais ce sont ses disciples qui sont punis ; le mauvais esprit ne réapparaît pas, seule Fortuna vient reconnaître sa défaite.

La pièce s'achève par un dénouement heureux, concession au genre et au public : Amorosa – bien qu'elle ne joue guère de rôle dans l'action enchâssée – triomphe, elle a ramenés « également les fils perdus du royaume des fées [...] sur le droit chemin », de sorte que

⁴⁰ Comme dans l'action-cadre, Nestroy réduit l'allégorie baroque de la Fortune à une personnification de l'argent et des biens matériels. L'intrigue est inspirée de la nouvelle de Karl Weisflog, *Das große Loos* (1824), que Josef Alois Gleich avait adaptée en 1831 sous le même titre pour le théâtre populaire viennois.

⁴¹ Leim et Zwirn présentent deux images – qu'on peut interpréter comme reflet ou satire – de la réalité sociale de l'époque.

⁴² NESTROY J., *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, op. cit., III, 9, p. 181.

⁴³ *Ibid.*

⁴⁴ *Ibid.*, III, 10, p. 182.

⁴⁵ *Ibid.*, III, 7, p. 178-179.

⁴⁶ Comme le répète le refrain des trois strophes : « Le monde n'en a de toute façon plus pour longtemps. » *Ibid.*, p. 180.

⁴⁷ *Ibid.*, III, 16, p. 185.

⁴⁸ *Ibid.*, III, 13, p. 184.

Lumpazivagabundus est « banni à jamais »⁴⁹. Considérant que Zwirn et Knieriem ont été puni trop sévèrement, elle veut les montrer « désormais amendés et heureux »⁵⁰ grâce au pouvoir de l'amour. Le tableau final représente une scène idyllique de bonheur petit-bourgeois : une maison à étage, dans laquelle Leim, Zwirn et Knieriem travaillent chacun dans leur atelier, auprès de leur épouse qu'ils regardent tendrement ou enlacent, et au milieu de leurs enfants. Knieriem déclare, non sans ironie de la part de l'auteur : « Quelle chance, ma femme ! La comète n'est pas apparue, le monde existe toujours et nous y vivons, avec notre famille insensée⁵¹. » A la fin de la journée, ils dansent et célèbrent avec le chœur la joie de vivre que procurent le travail consciencieux et la douceur du foyer :

« Chacun a accompli son travail, / C'est le début d'une soirée joyeuse. / La vie domestique et le travail – eux seuls / Permettent de se réjouir constamment de la vie⁵². »

Cependant, la conversion soudaine de Zwirn et de Knieriem, en décalage complet avec leur comportement tout au long de la pièce, et la distance introduite par cette scène de théâtre dans le théâtre font apparaître la fin heureuse comme invraisemblable ou utopique⁵³. L'intention parodique et satirique est évidente. Elle révèle le fossé désormais insurmontable entre l'image harmonieuse du monde transmise par le *Besserungsstück* et la réalité sociale contemporaine, la situation des artisans appauvris, sans emploi, livrés à des vices comme l'alcoolisme ou la violence⁵⁴. Le fatalisme pessimiste de Knieriem, sa marginalité anarchique et la « peur de la vie » (« Lebensangst ») de Zwirn sont incompatibles avec la vision optimiste, les valeurs de sociabilité et d'ordre qui sous-tendent le genre. *Le mauvais esprit Lumpazivagabundus* représente finalement une anti-idylle Biedermeier. En introduisant des aspects de la réalité sociale de l'époque, Nestroy transgresse les conventions de la pièce d'amendement et en détourne le message pour lui donner une portée satirique et critique. L'« anticonformisme » de Zwirn et de Knieriem peut être interprété comme une révolte contre la société bourgeoise. Le jugement que porte l'acteur Ludwig Costenoble sur le jeu de Nestroy le confirme : il lui rappelle « toujours cette lie du peuple qui, lors des révolutions, est prête à piller et à assommer. Aussi comique que puisse être parfois monsieur Nestroy – il ne peut empêcher le sentiment d'inquiétante étrangeté qui s'insinue chez le spectateur⁵⁵. »

⁴⁹ *Ibid.*, III, 17, p. 186.

⁵⁰ *Ibid.*

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*, p. 187.

⁵³ Le tableau final apparaît « dans un groupe de nuages un peu plus bas qui s'ouvre » (*ibid.*, p. 186). Sur le dénouement heureux des pièces de Nestroy, voir YATES W. E., « “Die Sache hat bereits ein fröhliches Ende erreicht !” Nestroy und das Happy End », J. M. VALENTIN (dir.), *Das österreichische Volkstheater im europäischen Zusammenhang 1830-1880*, Bern..., Peter Lang, 1988, p. 71-86.

⁵⁴ Voir par exemple la scène I, 8, dans laquelle les compagnons demandent au colporteur le prix du billet de loterie et se rendent compte que leur argent ne suffira certainement pas. Zwirn propose : « Savez-vous ce que nous allons faire ? – Assommons-le. » NESTROY J., *Der böse Geist Lumpazivagabundus oder Das liederliche Kleeblatt*, op. cit., I, 8, p. 152.

⁵⁵ Cité d'après Johann Nestroy, *Sämtliche Werke*, éd. par F. BRUKNER et O. ROMMEL, Wien, 1924-30, t. 15, 1930, p. 182. L'intention réelle de Nestroy doit cependant être nuancée, il était en effet, par ses origines sociales et plus tard comme directeur de théâtre et homme d'affaires, lui-même un bourgeois.

Le succès de la farce-féerie *Le mauvais esprit Lumpazivagabundus* incita Nestroy à écrire une suite : *Les familles Zwirn, Knieriem et Leim ou Le jour de la fin du monde* (*Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag*, première le 5 novembre 1834 au Théâtre *an der Wien*). Les protagonistes ont vieilli de vingt ans, mais sont restés incorrigibles. Le roi des fées doit à nouveau intervenir afin de rétablir l'ordre bouleversé au niveau supérieur comme inférieur par Lumpazivagabundus. Tandis que Zwirn et Knieriem sont retombés dans leurs anciens travers, Leim est devenu ce qu'il était en germe dans la première pièce, un petit-bourgeois riche et carriériste et un chef de famille tyrannique. Les espoirs d'amélioration reposent donc sur les enfants. A la fin, le roi des fées conclut : « [...] les [...] rejets de cette feuille de trèfle ont montré un esprit noble, brave. La condition est remplie, les troncs pourris ont produit des fruits nobles⁵⁶ ». La comète, là non plus, n'apparaît pas et le chœur final proclame : « Oui, le monde est (bien) là et le sera encore longtemps⁵⁷ ». La répétition de l'action – puisque les conditions n'ont pas changé – et ce nouveau dénouement heureux, aussi invraisemblable que le précédent, confirment l'analyse que nous avons faite de la première pièce.

Les pièces d'amendement de Josef Alois Gleich (et de ses contemporains Karl Meisl, Adolf Bäuerle en particulier), héritières de certaines conceptions des Lumières et qui intègrent un merveilleux « rationalisé », présentent une vision « optimiste » du monde : l'ordre, bouleversé par un être insatisfait, qui s'élève au-dessus de sa condition, est rétabli grâce à l'intervention d'un personnage surnaturel bienveillant qui lui fait prendre conscience de sa folie et le réintègre à sa famille, à la société, à sa patrie. La réalité politique, économique et sociale de l'époque n'est gère prise en compte (ou très indirectement). Ces pièces correspondent à la double fonction du théâtre populaire à l'époque Biedermeier : divertir le spectateur en le détournant de la réalité politique et sociale, et lui transmettre des valeurs morales destinées à faire de lui un bon sujet. En réalité, la fonction morale passe au second plan au profit du divertissement : l'action est un prétexte pour amuser le public et satisfaire son goût du spectacle (comme le montre le traitement superficiel des valeurs morales et en partie parodiques de leurs représentants dans certaines pièces de Meisl par exemple).

Ferdinand Raimund reprend au sérieux l'intention didactique de la pièce d'amendement et les valeurs morales qu'elle transmet : le contentement de ce qui est imparti à chacun, la sociabilité, la modération. Il approfondit et motive du point de vue psychologique l'évolution intérieure du protagoniste (en particulier grâce à une utilisation originale du surnaturel). Le destin de celui-ci, qui dépasse le niveau individuel pour acquérir une signification universelle, lui permet (ou à son serviteur dans *Le Dissipateur*) – en suscitant l'identification du spectateur – de délivrer le message de la pièce, en particulier dans les chants où il s'adresse directement au public. Parallèlement, la dimension parodique qui prévalait dans les pièces des prédécesseurs de Raimund disparaît progressivement, tandis que le comique évolue vers le

⁵⁶ NESTROY J., *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag*, in *Johann Nestroy. Sämtliche Werke. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 8/I Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim. Die Fahrt mit dem Dampfwagen*, éd. par F. WALLA, Wien, Deuticke, 1996, II, 24, p. 88.

⁵⁷ *Ibid.*, II, 28, p. 92.

touchant et le sérieux. Cependant, un écart – qu'on pourrait interpréter comme une critique indirecte – se fait jour entre la vision harmonieuse du monde transmise par le *Besserungsstück* et la réalité, dans laquelle les idéaux auquel aspire une âme « noble » (Flottwell, Raimund) peuvent de moins en moins se réaliser.

Enfin, Johann Nestroy reprend les conventions du genre de la pièce d'amendement, les met en question par la parodie et finalement les subvertit : en intégrant au modèle traditionnel des éléments empruntés au (nouveau) contexte social, il brosse un tableau réaliste et satirique de l'époque, qui prend à rebours l'intention et le message du *Besserungsstück*. Le cadre surnaturel, dont les représentants ne valent guère mieux que les mortels, n'est plus qu'une simple formalité. Les hommes sont incapables et refusent de s'amender, ce qui peut être interprété comme une réaction aux conditions de vie sous le *Vormärz*, voire un refus de s'intégrer à la société bourgeoise. La croyance en une amélioration possible du monde apparaît comme une illusion que dénonce l'auteur. Au terme de l'évolution, la vision « optimiste » du *Besserungsstück*, fondée sur la théodicée, disparaît pour faire place au scepticisme, dans un monde gouverné par le hasard.

La dernière féerie de Raimund et les premières farces avec chant de Nestroy annoncent la fin du genre de la pièce d'amendement vers 1835.