



Les Français, la langue et le théâtre français à Vienne aux XVIIIe et XIXe siècles et leur représentation dans le théâtre populaire viennois

Fanny Platelle

► To cite this version:

Fanny Platelle. Les Français, la langue et le théâtre français à Vienne aux XVIIIe et XIXe siècles et leur représentation dans le théâtre populaire viennois. 2012. <hal-00987878>

HAL Id: hal-00987878

<https://hal-clermont-univ.archives-ouvertes.fr/hal-00987878>

Submitted on 6 May 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.

Les Français, la langue et le théâtre français à Vienne aux XVIII^e et XIX^e siècles et leur représentation dans le théâtre populaire viennois

Fanny Platelle

Les transferts linguistiques et culturels entre la France et l'Autriche, en particulier Paris et Vienne, sont nombreux au cours des siècles, comme en témoigne aujourd'hui encore la présence de nombreux mots et expressions d'origine française dans le dialecte viennois. Les XVIII^e et XIX^e siècles voient se développer ces échanges en raison des guerres et des événements historiques (occupations de Vienne par l'armée napoléonienne, Congrès de Vienne), des liens entre les deux pays qui découlent de la politique des mariages (Marie-Thérèse et François de Lorraine, Napoléon et Marie-Louise), mais aussi d'une intensification de la circulation des personnes et œuvres du domaine culturel, en particulier au cours du XIX^e siècle pour ce qui est du théâtre.

Dès le XVIII^e siècle, l'influence française est sensible – à côté de l'influence italienne qui décroît peu à peu – sur le théâtre et l'opéra de la Cour à Vienne, comme le montrent les représentations presque ininterrompues d'une troupe française au *Theater nächst der Burg* entre 1752 et 1772 ou les livrets des opéras de Gluck. Cette influence ne cesse pas après la Révolution française et les guerres napoléoniennes, mais elle prend d'autres formes, concerne des genres différents (principalement comiques) et touche de nouvelles catégories sociales. D'abord limitée à la Cour impériale et à l'aristocratie, elle s'élargit dans la seconde moitié du XVIII^e siècle au théâtre bourgeois, puis au XIX^e siècle aux théâtres des faubourgs viennois.

Comment les auteurs dramatiques viennois s'approprient-ils les sources françaises, la langue et les personnages français, quelle valeur et quelles fonctions ont-ils dans leurs pièces ? Après avoir dressé un tableau historique de la présence des Français, de la langue et de la culture françaises – en particulier du théâtre – à Vienne aux XVIII^e et XIX^e siècles, nous montrerons que le théâtre français constitue une source privilégiée du théâtre populaire viennois au XIX^e siècle, grâce à un réseau de liens entre Paris, Berlin et Vienne. Puis nous analyserons la représentation de la langue et des personnages français dans quelques pièces représentatives du théâtre populaire de cette époque¹. Ceci nous permettra d'une part de corriger l'opinion selon laquelle la langue et la culture françaises étaient réservées, pour des questions d'éducation, aux classes sociales privilégiées (l'aristocratie et la bourgeoisie cultivée), d'autre part de préciser le processus d'appropriation à l'œuvre, entre imitation, adaptation, transformation et (re)création.

¹ Nous procéderons à une étude littéraire, non linguistique, à la différence de Félix Kreissler dans *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, Wien, Verlag Notring der wissenschaftlichen Verbände Österreichs, 1967, et la version française : *Le français dans le théâtre populaire viennois du XIX^e siècle*, Paris, Presses universitaires de France, 1973 (texte de la thèse : « Les mots et expressions empruntés au français dans le théâtre autrichien du milieu du XIX^e siècle, en particulier chez Nestroy et Raimund », Paris, 1964).

1. Contexte historique et culturel : les Français, la langue et la culture françaises (en particulier le théâtre) à Vienne aux XVIII^e et XIX^e siècles

Un important groupe de Français s'installe à Vienne après les guerres austro-turques (1683-1699). Quelques centaines d'officiers français servent l'armée de la Maison de Habsbourg sous les ordres du prince Eugène de Savoie (1663-1736). Outre les techniques militaires, celui-ci introduit à Vienne la littérature et l'art français. En 1715, l'écrivain Jean-Baptiste Rousseau séjourne dans la capitale et constate avec étonnement que toute la Cour parle couramment français.

Si le français est au XVII^e siècle déjà la langue de la culture, l'influence française se développe fortement et atteint un premier sommet sous le règne de Marie-Thérèse (1740-1780)². Le mari de l'impératrice, François de Lorraine (1708-1765), est de langue maternelle française, ainsi que les gens qu'il a amenés avec lui à la Cour de Vienne. Marie-Thérèse utilise le français dans sa correspondance privée et encourage l'étude de cette langue. L'intérêt pour la culture française, qui s'étend à une partie de la société, se manifeste aussi bien dans la mode que les spectacles ou encore les livres et revues publiés en français³. La suite des nobles qui résident dans la ville impériale à cette époque, comme le prince Louis de Rohan (1734-1803, ambassadeur de 1771 à 1774) ou le prince Charles-Joseph de Ligne (1735-1814), est souvent composée de Français, qui propagent à Vienne les mœurs, la conversation, les manières françaises. Cette tendance se poursuit sous le règne de Joseph II (1780-1790), même si l'empereur fonde en 1776 le Théâtre national Allemand et veut faire de l'allemand la langue officielle de ses Etats. De nombreux Français (Lorrains) et Belges viennent dans la capitale pour donner une éducation française aux jeunes nobles.

Jusqu'en 1730, le théâtre français est un théâtre d'amateurs nobles, parmi lesquels figurent le jeune duc de Richelieu et les dames de la suite du prince Eugène de Savoie⁴. Ils jouent des comédies classiques (Molière), ainsi que des pièces d'auteurs français contemporains (Marivaux, Regnard, Voltaire). Les domestiques de la haute aristocratie peuvent interpréter des rôles⁵, ce qui montre qu'ils maîtrisent suffisamment le français pour se produire en public. Dans les années 1740, des membres du *Collegium Theresianum* (institution fondée par Marie-Thérèse en 1746) donnent des représentations en français. En 1752, une troupe française reçoit l'autorisation de s'installer au Théâtre près de la Cour de Vienne (*Theater nächst der Burg*, construit en 1741), elle y restera jusqu'en 1772⁶. La première représentation a lieu le 14

² Selon Hans Wagner, l'influence française culmine entre 1750 et 1770, puis décroît après la Révolution française et les guerres napoléoniennes. Cf. « Der Höhepunkt des französischen Kultureinflusses in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in : *Österreich in Geschichte und Literatur* 5, 1961, p. 509. Nous montrerons que cette affirmation, si elle s'applique aux domaines des beaux-arts, de l'économie et des sciences, comme l'établit Wagner, ne vaut pas pour la littérature et le théâtre en particulier.

³ Il y a, au XVIII^e siècle, cinq grands éditeurs d'œuvres françaises à Vienne : Van Ghelen (1678-1858), J. Th. Trattner, les frères Gay (jusqu'en 1791), Kurzblöck (1731-1792) et Schrämbel (1791-1836).

⁴ Voir en particulier les journaux de Khevenhüller (*Aus der Zeit Maria Theresias, Tagebuch des Fürsten Johann Josef Khevenhüller-Metsch Kaiserlichen Obersthofmeisters, 1742-1776*, Wien, 1910) et de Zinzendorf.

⁵ Voir le journal de Khevenhüller du 21 août 1747. Cité par Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, op. cit., p. 37.

⁶ Cf. Hans Wagner : « Der Höhepunkt des französischen Kultureinflusses in Österreich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts », in : *Österreich in Geschichte und Literatur* 5, 1961, p. 509. La troupe comprend un peu plus de vingt acteurs, parmi lesquels Ribou et Hébert.

mai 1752 : il s'agit du *Comte d'Essex* de Thomas Corneille et de l'*Oracle* de Sainte-Foix. Le théâtre français connaît une période faste sous la direction du comte Durazzo entre 1754 et 1764 : la troupe joue les classiques du XVII^e siècle, ainsi que les auteurs du XVIII^e siècle. Le dramaturge Charles-Simon Favart envoie de Paris au comte Durazzo ses dernières pièces. Les nouveautés parisiennes sont ainsi représentées à Vienne. A l'occasion du mariage de Josef II avec Marie-Josèphe de Bavière, la troupe joue le 19 février 1764 *Colas toujours Colas* (de P. du Cerceau, Romagnesi et Lelia fils)⁷. La mort de l'empereur François I^{er} le 18 août 1765 entraîne cependant la fermeture du théâtre français. Il est rouvert le 3 mai 1768 (avec la représentation d'*Adélaïde du Guesclin* de Voltaire par une troupe d'acteurs célèbres, parmi lesquels Aufresne, Madame Sainville, Neuville, l'auteure Melle Dorcey). Mais les malversations financières du directeur, le comte Afflisio (Afflizio ou Affligio, de 1768 à 1770), précipitent la fin du théâtre français. En 1772, la troupe doit quitter le *Theater nächst der Burg* et Vienne pour des raisons financières⁸. Elle donne lors de sa dernière représentation le *Bourru bienfaisant* de Goldoni et le *Mercurie galant* de Boursault. Après des débuts hésitants (en raison de la concurrence du théâtre populaire viennois), le théâtre français devient rapidement une mode et un plaisir dont la Cour, les aristocrates et la bourgeoisie cultivée de Vienne ne veulent plus se passer. Les représentations de la troupe française permettent au public viennois de découvrir des pièces qu'il ne connaissait guère jusque-là, si ce n'est par quelques mauvaises traductions ou pâles imitations. La faveur du public va, non aux auteurs classiques du XVII^e siècle (Molière, Racine, Corneille), mais aux dramaturges contemporains (Crébillon, La Noue, Guymont de la Touche, Marivaux, Destouches, Regnard, Dancourt, Legrand, Collé). La fréquentation relativement faible révèle cependant que ce théâtre intéresse principalement l'aristocratie, qui, à la différence d'autres classes sociales, comprend parfaitement le français. Après le départ de la troupe, les pièces françaises restent à l'affiche et prédominent encore pendant plusieurs décennies dans le répertoire du *Burgtheater*, mais en traduction allemande⁹. Pour compléter ce tableau, ajoutons qu'étaient donnés au théâtre du château de Schönbrunn, à la cour de Marie-Thérèse, des tragédies et comédies françaises, ainsi que des opéras de Gluck en français.

Au XIX^e siècle, la mode du français ou, tout au moins, d'employer des mots et expressions empruntés à cette langue continue et se répand dans la population. Les deux occupations françaises en 1805-06 (deux mois) et 1809 (six mois) renforcent cette tendance. Mme de Staël écrit en 1808 dans *De l'Allemagne* sous le titre « Les étrangers qui veulent imiter l'esprit français » :

Les Autrichiens en général ont à la fois trop de roideur et de sincérité pour rechercher les manières d'être étrangères. Cependant, ils ne sont pas encore assez Allemands, ils ne connaissent pas assez la littérature allemande ; on croit trop à Vienne qu'il est de bon goût de ne parler que français [...].¹⁰

⁷ Le théâtre est alors dirigé par le baron Wenzel Sporck.

⁸ Cf. Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 39-41.

⁹ Des pièces françaises traduites en allemand sont également à l'affiche d'autres théâtres de Vienne, par exemple du Théâtre *an der Wien*. Cf. Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 45-46.

¹⁰ Cité d'après Félix Kreissler, *Le français dans le théâtre populaire viennois du XIX^e siècle, op. cit.*, p. 29.

En 1805, une troupe française venue de Paris donne trois fois par semaine des représentations au Théâtre National, qui sont destinées non seulement aux Français présents à Vienne, mais aussi à la population viennoise¹¹. En 1809, une troupe française¹² de Paris s'installe au *Burgtheater* (dont elle partage la scène avec les comédiens « allemands »). Elle se produit du 18 juin (la première représentation regroupe un opéra de Nicolas d'Alayrac : *Adolphe et Clara* et un *singspiel* de Radet : *Frosine ou La dernière venue*) à la mi-novembre 1809¹³. A la demande de Napoléon, des représentations d'opéras, de pièces¹⁴ et de ballets¹⁵ ont également lieu entre le 31 juillet et le 15 octobre 1809 au théâtre du château de Schönbrunn, que l'empereur a fait rénover. Adolf Bäuerle raconte dans ses mémoires :

Um französische Stücke darstellen zu können, kam eine Truppe aus Paris nach Wien und auf Napoleons Befehl wurden in den beiden Hoftheatern abwechselnd französische Schauspiele und italienische Opern gegeben. Höchst interessant war es, das Publikum zu betrachten, das sich bei den Aufführungen für den Kaiser in Schönbrunn um ihn versammelte. Außer den französischen Ministern, Marschällen, Generalen, höheren Offizieren und den vornehmsten und anmutigsten Damen aus Wien, kamen auch andere Personen, die vom Schlosshauptmann Karten erhalten hatten. Der Verfasser, damals schon bekanntlich Redakteur der *Wiener Theaterzeitung*, war bei jeder Vorstellung anwesend.

Après avoir décrit le cérémoniel qui accompagne l'arrivée de Napoléon, Bäuerle dépeint de nouveau le public :

Auf der ersten Galerie waren die französischen Minister, Marschälle, Generale und verschiedene diplomatische Personen versammelt. In den ersten Reihen des Parterres befanden sich die Damen. Hier gewahrte man auch manche Schöne aus der Demimonde, aber nur wahrhaft schöne, die der französische Armee gefolgt waren und zur Franzosenzeit in Wien eine große Rolle spielten. Hinter den Damen hatten sich die Gardeoffiziere aufgestellt. Der mittlere Teil der Galerie war für die Zivilbeamten des Kaisers bestimmt; an den beiden Seiten endlich durften sich diejenigen einfinden, die mit Eintrittskarten versehen waren.¹⁶

D'autres témoins – comme Caroline Pichler – racontent que toute la « bonne société viennoise » (les aristocrates, les banquiers, les hommes de lettres) cherchait à obtenir des places pour ces représentations.

¹¹ Selon Marcel Brion, des ballets, opéras et spectacles sont donnés en 1805 déjà en l'honneur de l'empereur à Schönbrunn par des comédiens viennois mais aussi des danseurs, acteurs et chanteurs venus de Paris. Cf. Marcel Brion, *La vie quotidienne à Vienne à l'époque de Mozart et de Schubert*. Paris, Hachette, 1959, p. 189-190. Les archives et les documents de l'époque contiennent peut d'indications sur l'année 1805. Cf. Richard Wallaschek, *Das k. k. Hofopertheater (Die Theater Wiens; 4)*, Wien, Gesellschaft für vervielfältigende Kunst, 1909, p. 40 et Karl Glossy, *Wiener Neujahrsalmanach 1899*, Wien, Magistrats-Präsidium, 1899, p. 100 sq.

¹² Elle est composée de M. et Mme Alexandre, Lartigue et Gilotte (acteurs comiques), Mme Tostin (soprano), Melle Tostin (rôles de soubrette), M. Beck (ténor), M. Levasseur (basse bouffe). Cf. R. Wallaschek, *Das k. k. Hofopertheater, op. cit.*, p. 55.

¹³ Les sources divergent quant à la date de la dernière représentation : le 16, le 18 ou le 20 novembre 1809. Pour les autres pièces jouées, voir Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 49.

¹⁴ Par exemple *Sargines ou l'élève de l'amour* de Monvel. Cf. les mémoires de Caroline Pichler, *Denkwürdigkeiten aus meinem Leben*, éd. par Karl Blümml, München, 1914.

¹⁵ Le ballet était dirigé par J. Aumer, maître de ballet de l'opéra de Paris.

¹⁶ *Alt-Wiener Kulturbilder, Aus Adolf Bäuerles Memoiren*, éd. par Josef Bindtner, Wien, 1826, p. 84-85.

Le français reste en vogue après l'occupation française¹⁷. Son influence se développe de nouveau pendant le Congrès de Vienne (du 1^{er} novembre 1814 au 9 juin 1815), au cours duquel les diplomates échangent en français. Sur les conseils de Metternich, l'empereur François I^{er} engage les danseuses du ballet de l'opéra de Paris, qui donnent plusieurs représentations au Théâtre de la Porte de Carinthie (*Kärtnerthortheater*)¹⁸. Le théâtre d'amateurs de l'aristocratie en langue française continue également¹⁹.

Si au début du XIX^e siècle, la Maison impériale prend – pour des raisons politiques – une certaine distance avec la culture française, l'influence de celle-ci sur la vie culturelle à Vienne ne faiblit pas, mais s'étend au contraire au théâtre bourgeois de la capitale. Certes, les pièces ne sont plus jouées en langue originale, mais traduites et adaptées – conformément à la volonté de Joseph II de créer un Théâtre national Allemand –, cependant, elles occupent une place prépondérante dans le répertoire²⁰. Outre les auteurs classiques (Corneille, Racine, Molière) sont joués les dramaturges des Lumières : Voltaire, Diderot, Beaumarchais²¹. De nombreuses pièces d'auteurs allemands célèbres de l'époque (Kotzebue, Iffland, Spieß notamment) sont des adaptations d'œuvres françaises (de Duval, Scribe, Mélesville, etc.). L'influence de la culture française gagne progressivement les théâtres des faubourgs viennois : le Théâtre *an der Wien* dès les années 1820, le Théâtre de la *Leopoldstadt* à partir de 1830, le Théâtre de la *Josefstadt* au cours de la décennie suivante²². Dans les années 1840, la répartition s'inverse : les pièces d'origine française prédominent désormais sur les scènes des faubourgs viennois par rapport au *Burgtheater*²³.

La langue et la culture françaises – en particulier le théâtre – concernent au XVIII^e siècle principalement les classes sociales privilégiées : l'aristocratie et la bourgeoisie cultivée, pour

¹⁷ Félix Kreissler donne comme exemple un poème entièrement écrit en français et publié dans l'*Almanach für Theater, Musik und Poesie auf das Jahr 1811* d'Adolf Bäuerle, en l'honneur d'une actrice à la mode : « Couplets faits à l'honneur de Mademoiselle Antoinette Adamberger à l'occasion de son jour de fête le 13 juin 1810 par un ami des arts ». Cf. *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 51.

¹⁸ Le comte Jean de Bourgoing et le comte de La Garde mentionnent le ballet *Flore et Zéphire*. Cf. Jean de Bourgoing, *Vom Wiener Kongress-, Zeit und Sittenbilder*, Brünn, München, Wien, 1943 et Comte A. de La Garde-Chambonas, *Souvenirs du Congrès de Vienne 1814-15*, Paris, Emile-Paul Editeur, 1904. Cité d'après Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 62.

¹⁹ Comme le montrent la troupe de l'impératrice ou la « troupe des troubadours », une troupe de jeunes aristocrates qui comprend entre autres les comtesses Sophie Zichy et Marassi, les princesses Marie de Metternich et Thérèse Esterhazy, le comte de Walstein, le prince Anton Radziwill. Pour les pièces, voir Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 63-64.

²⁰ En 1776, année de création du Théâtre national, presque la moitié des pièces représentées (41 sur 99) sont des traductions et des adaptations de textes étrangers, en majorité français (32 sur 41). Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy. Mit bislang unveröffentlichten Manuskripten*, thèse, Wien, 1984, p. 27.

²¹ La première viennoise du *Barbier de Séville* a lieu le 4 mai 1776, moins de trois mois après la première représentation à la Comédie Française le 23 février 1776, ce qui montre l'intensité des échanges culturels entre Paris et Vienne.

²² Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy, op. cit.*, p. 38-50.

²³ Sur les seize pièces représentées en 1845 au *Burgtheater*, trois seulement sont d'origine française, alors qu'elles représentent la même année la moitié des créations (17 sur 33) au Théâtre *an der Wien*. Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy, op. cit.*, p. 42-43.

des questions d'éducation et de compréhension du français. Au cours du XIX^e siècle, leur influence s'élargit²⁴, comme le montre la réception du théâtre français par le théâtre populaire viennois, qui s'adresse à une large partie de la population, même si les catégories sociales inférieures en sont exclues pour des raisons financières.

2. L'influence du théâtre français sur le théâtre populaire viennois

L'histoire du théâtre populaire viennois commence en 1715, lorsque Josef Anton Stranitzky (vers 1676-1726) s'installe au Théâtre de la Porte de Carinthie avec la troupe des *Teutsche Comödianten*²⁵. L'influence du théâtre français – de Molière²⁶, du Théâtre-Italien, du Théâtre de la Foire – sur la comédie populaire viennoise est sensible dès 1730²⁷. Parmi les différentes sources que Stranitzky adapte et parodie figure le *Théâtre italien* de Gherardi. Notons que de nombreux mots français sont présents dans *Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi*²⁸. L'influence française est également perceptible chez le successeur de Stranitzky, Gottfried Prehauser (1699-1769). Les auteurs dramatiques Friedrich Wilhelm Weiskern (1710-1768), Johann Wilhelm Mayberg (1717-1761), Franz Anton Nuth (1703-1754), Joseph Karl Huber (1726-1760), Franz von Heufeld (1731-1795) et Johann Georg Heubel (1721-1762) adaptent pour Prehauser et sa troupe des pièces françaises et italiennes au contexte viennois. Puis le théâtre improvisé²⁹ de Johann Joseph Felix von Kurz dit Bernardon (1717-1784) s'attire les foudres des défenseurs de la « comédie régulière ». La censure est instaurée en 1751 et l'impératrice Marie-Thérèse décrète en 1752 que « la comédie ne doit

²⁴ Les études menées sur les fonds des cabinets de lecture et des bibliothèques de prêt à Vienne le confirment. Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy*, op. cit., p. 14-17 et p. 90-91 (repris dans Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, München, W. Ludwig, 1992, p. 16-21).

²⁵ Au début du XVIII^e siècle, les comédies représentées à Vienne étaient jouées en langue latine ou italienne, à l'exception du répertoire mal connu des troupes ambulantes. Stranitzky peut donc être considéré comme le fondateur du théâtre en langue allemande à Vienne.

²⁶ Précisons qu'avant de s'établir à Vienne, Stranitzky fut membre de la troupe ambulante du directeur Veltheim, qui fut le premier à mettre en scène Molière en Allemagne.

²⁷ Cf. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie. Ihre Geschichte vom barocken Welttheater bis zum Tode Nestroys*, Wien, A. Schroll, 1952, p. 177 et Reinhart Meyer, « Hanwurst und Harlekin oder : Der Narr als Gattungsschöpfer. Versuch einer Analyse des komischen Spiels in den Staatsaktionen des Musik- und Sprechtheaters im 17. und 18. Jahrhundert », in : Roland Krebs, Jean-Marie Valentin (éd.), *Théâtre, nation et société en Allemagne au XVIII^e siècle*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 1990, p. 21.

²⁸ Le titre complet est : *Olla potrida des durchgetriebenen Fuchsmundi. Worin lustige Gespräche, angenehme Begebenheiten, artige Ränke, neue Schwänke, kurzweilige Stichreden, politische Nasenstüber, subtile Vexierungen, spindisierte Fragen, spitzfindige Antworten, curieuse Gedanken, und kurzweilige Historien, satyrische Püff, zum lächerlichen doch honetten Zeitvertreib sich in der Menge befinden. Ans Licht gegeben von Schalk Terrä als des obbesagten ältesten hinterlassenen rep. Stiefbruders Vettters Sohn. In dem Jahr da Fuchsmundi feil war 1722.8*. Voir l'extrait cité par Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, op. cit., p. 30.

²⁹ Kurz qualifie ses pièces d'« ambigu comique », ce qu'il traduit en allemand par « lustiger Mischmach ».

jouer que des compositions qui viennent du théâtre français, italien ou espagnol ; [que] toutes les compositions locales, de Bernardon et d'autres, sont à proscrire [...] »³⁰.

Suivant le modèle de Molière, de Goldoni et de Holberg, Philipp Hafner (1735-1864) parvient à unir théâtre populaire viennois improvisé et comédie régulière (en intégrant le personnage comique à l'action et en « moralisant » le théâtre populaire). Il crée un genre nouveau : la « pièce de mœurs » (*Sittenstück*) bourgeoise (*Die bürgerliche Dame*, *Der Furchtsame* en 1764, etc.). *Der Furchtsame* rappelle Molière par l'association de la comédie improvisée (*Burleske*) et de la comédie de caractère. D'autres auteurs dramatiques comme Paul Wildmann (1746-1810), Joseph Richters (1749-1813) et Franz von Heufeld (1731-1795) entreprennent également de fusionner ces deux genres.

Le théâtre populaire viennois de la fin du XVIII^e et des premières décennies du XIX^e siècle est dominé par les « trois grands » : Josef Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) et Adolf Bäuerle (1786-1859). Autour de 1818, le genre de la féerie connaît un renouveau, il prédomine dans le répertoire des théâtres des faubourgs viennois jusque vers 1835. Il s'inspire souvent du théâtre lyrique français. Adolf Bäuerle lui emprunte par exemple l'action de deux de ses plus célèbres féeries parodiques : *Der Verwunschene Prinz* (1821) est inspiré de *Zémire et Azor* de Grétry (texte de Marmontel) et *Aline oder Wien auf einem andern Welttheile* (1822) de *La Reine de Golconde* de Berton (texte de Vial et Favières)³¹.

La première féerie parodique de Ferdinand Raimund (1790-1836), *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* (1823), est une parodie du conte *L'histoire du Prince Tangut et de la princesse au pied de nez*, tiré d'un recueil de contes français datant du début du XVIII^e siècle. En outre, l'influence de Destouches est sensible dans les féeries de Raimund, qui connaissait les pièces du dramaturge français par l'intermédiaire de traductions en langue allemande. Elle se manifeste dans la conception nouvelle du personnage du valet, qui aide son maître en toute circonstance et particulièrement dans la détresse (ainsi Florian dans *Der Diamant des Geisterkönigs* en 1824 ou Valentin dans *Der Verschwender* en 1834). L'action de la dernière pièce de Raimund, *Der Verschwender*, présente des points communs avec *Le Dissipateur ou l'honnête friponne* de Destouches³², même si Raimund donne à sa pièce une couleur locale, met en valeur le milieu de la petite bourgeoisie viennoise et fait intervenir le surnaturel en transformant le personnage de Julia en la fée Chéristane. Enfin, le protagoniste de *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* (1828) reprend le type du misanthrope, rendu célèbre notamment par Molière³³.

³⁰ « Die comödie solle keine andere compositionen spillen als die aus den französischen oder wälischen oder spanischen theatris herkommen, alle hiesigen compositionen von Bernardon und andren völlig aufzuheben ». Cité d'après Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997, p. 21.

³¹ Evoquons également ici l'influence des contes français sur le genre du *Märchendrama* (cf. Claire Darryl Crosby, *The Fairy Tale on the Old Viennese Stage*. Diss. Univ. of St. Andrews, 1986).

³² Auparavant, la pièce de Destouches avait été adaptée par Kurz-Bernardon et elle fut traduite en allemand à deux reprises au cours du XIX^e siècle.

³³ Raimund s'est également inspiré de la pièce de Kotzebue *Misanthropie und Reue*, jouée pendant la Révolution française, reprise ensuite par Talma et rééditée par Gérard de Nerval sous le Second Empire. Karl Meisl avait adapté la pièce *Timon le Misanthrope* du Français Jean-François de la Drevetière pour la scène viennoise. Cf. Léon van Vassenhove, *Essais sur la littérature autrichienne*, Wien, Österreichische Staatsdruckerei, 1955, p. 148.

L'influence du théâtre français se développe très fortement dans les années 1840. Le théâtre populaire viennois ne se contente plus de parodier des pièces jouées en traduction allemande au *Burgtheater*, mais s'inspire directement de sources françaises qu'il traduit et adapte lui-même. Les genres principaux sont dans les années 1840 le mélodrame et le vaudeville (Scribe, Auber, etc.), puis à partir des années 1850 l'opérette (Offenbach), qui vont donner une impulsion et une orientation nouvelles au théâtre populaire viennois. Plusieurs raisons expliquent cette influence : un certain essoufflement du répertoire des théâtres des faubourgs viennois ; le changement de goût du public, dû à une modification de sa structure sociale³⁴ ; l'avance économique et socio-politique de la France par rapport à l'Autriche, de sorte que les auteurs dramatiques viennois trouvent dans les pièces françaises des trames dramatiques qu'ils peuvent réutiliser et des problèmes qui commencent à préoccuper la société viennoise. Les contrats draconiens auxquels sont soumis les auteurs dramatiques du théâtre populaire viennois jouent également un rôle non négligeable : obligés à une grande productivité, ils trouvent dans les manuscrits étrangers non protégés des sources qu'ils traduisent et adaptent rapidement. Les tournées d'acteurs français favorisent cette influence³⁵ : entre 1826 et 1846, sept troupes sont invitées au *Hofoper nächst dem Kärthnerthore*³⁶ ; en 1856, Pierre Levasseur fait une tournée au Théâtre de la *Leopoldstadt*, suivi des compagnies de Brindeau et de Briol en 1857 et 1858 au Théâtre *an der Wien*, de Virginie Déjazet à la fin de l'année 1858 au *Carltheater*, avant la grande tournée des Bouffes-Parisiens avec Jacques Offenbach en 1861 au *Kaitheater*. La diffusion de textes étrangers est possible grâce à un réseau de liens entre les capitales européennes³⁷ : Vienne, Berlin, Paris et Londres, assurés en particulier par les correspondants des revues culturelles (*Wiener Allgemeine Theaterzeitung* notamment). Ces derniers sont en contact avec les principales agences théâtrales (Adalbert Prix, Franz Holding, Max Wiedermann, B. A. Harmann, etc.), qui sont en même temps des bureaux de traduction et vendent les œuvres aux théâtres viennois. Les directeurs de théâtre et les metteurs en scène voyagent de capitale en capitale – en particulier à Paris (Carl Carl dès les années 1840, Nestroy en 1857 et 1858) – afin d'assister aux représentations, d'observer les décors et de rapporter à Vienne les textes originaux, qu'ils font traduire par les auteurs de leur théâtre (par exemple dans les années 1840 au Théâtre *an der Wien* : Friedrich Kaiser, Friedrich Blum, Ignaz Franz Castelli, Carl Carl). Comme le montrent les lettres datant de

³⁴ Après la révolution de juillet 1830, l'industrialisation se développe en Autriche, elle entraîne un flux migratoire vers la capitale et l'apparition d'un nouveau public ; en outre, l'augmentation du prix des places en 1836/38 exclut du public les petits commerçants. Cf. Charlotte Altmann, *Der französische Einfluss auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette*. Diss. masch. Wien, 1935, p. 13.

³⁵ De même que celles d'acteurs et actrices allemands, comme Ida Wolbrück-Brüning (de Hanovre), qui joue un rôle décisif pour l'implantation du vaudeville au Théâtre *an der Wien*, alors dirigé par Carl Carl.

³⁶ Il s'agit des troupes de Brice (1826), Doligny aîné et Alix [Duon] (1837), Doligny aîné (1838-39), Trouillet (1842-44), Sainval (1844-46). On observe une concentration de quatre tournées entre décembre 1842 et mars 1846. La tournée la plus longue, à l'automne/hiver 1844-45 dure sept mois. Cf. W. Edgar Yates, « Die französischen Künstler in Wien », in : *Les relations de Johann Nestroy avec la France*. Etudes réunies par Irène Cagneau et Marc Lachenay, *Austriaca* 75, décembre 2012, p. 41-50.

³⁷ Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy*, op. cit., p. 164-197 (repris dans Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, op. cit., p. 74-102 et « Schnipfer oder Dichter ? Zur Frage der Vorlagenbearbeitung bei Johann Nestroy », in : Jean-Marie Valentin (éd.), *Das österreichische Volksstück in seinem europäischen Zusammenhang 1830-1880*, Akten des vom Centre de Recherches Germaniques veranstalteten Kolloquiums Dezember 1984, Berne, Francfort-s. Main, New York, Paris, Peter Lang, coll. Contacts Série 1 – Theatrica, vol. 5, 1988, p. 57-59).

l'époque où Nestroy dirigeait le *Carltheater*, ils reçoivent en outre des traductions et des adaptations. Le secrétaire du théâtre est également un maillon important de la chaîne de transmission des sources aux directeurs et aux auteurs dramatiques viennois. Enfin, il faut mentionner le rôle des almanachs théâtraux et des recueils de pièces françaises³⁸.

Parmi les quatre-vingt-trois pièces, dont Johann Nestroy (1801-1882) est l'auteur, trente au moins (dans l'état actuel des connaissances) sont directement inspirées de vaudevilles ou de romans et contes français (de Paul de Kock, Eugène Sue, etc.). A partir de 1840, ses sources sont presque exclusivement françaises. Nestroy, cependant, ne se contente pas de les traduire ou de les adapter : il les transpose dans le contexte viennois, il ne conserve généralement que la trame de l'action, transforme les dialogues et les personnages, et surtout il réduit le nombre de chants et les remplace par ses célèbres « Couplets », qui raillent les mœurs de la société et les défauts des hommes et font allusion au contexte politique et social³⁹. Ses adaptations les plus réussies sont : *Der Talisman* (1840, d'après la comédie-vaudeville *Bonaventure* de Dupeuty et de Courcy, représentée pour la première fois le 23 janvier 1840 au Théâtre du Vaudeville à Paris), *Das Mädch aus der Vorstadt oder Ehrlich währt am längsten* (1841, d'après la comédie-vaudeville *La jolie fille du faubourg* de Paul de Kock et Varin, première le 13 juillet 1840 au Théâtre du Vaudeville à Paris, tirée du roman de de Kock), *Eisenbahnheiraten oder Wien, Neustadt, Brünn* (1844, d'après la comédie-vaudeville *Paris, Orléans, Rouen* de Bayard et Varin, première le 1^{er} septembre 1843 au Théâtre du Palais Royal à Paris), *Der Zerrissene* (1844, d'après la comédie-vaudeville *L'homme blasé* de Duvert et Lauzanne, première le 18 novembre 1843 au Théâtre du Vaudeville à Paris), *Der Unbedeutende* (1846, inspiré de la nouvelle *Le grain de sable* parue dans le tome II de *Daniel le tailleur de pierres ou contes d'atelier* de Michel Masson, pseudonyme de Michel Raymond), *Die schlimmen Buben in der Schule* (1847, d'après le vaudeville *Le Maître d'Ecole* de Lockroy et Anicet-Bourgeois, première le 20 mars 1841 au Théâtre des Variétés à Paris) et *Kampl oder Das Mädchen mit Millionen und die Nätherin* (1852, adaptation de la nouvelle d'Eugène Sue *L'orgueil* parue dans le recueil *Les sept péchés capitaux* en 1848).

Un phénomène comparable à celui du vaudeville dans les années 1840 au Théâtre *an der Wien* se produit dans les années 1850 au *Carltheater*. Du 26 mars au 21 avril 1856, Pierre Levassor, célèbre acteur français du Théâtre du Palais Royal, et sa partenaire Mlle Tesseire font une tournée avec leur troupe. Le programme associe vaudevilles et bluettes (petites

³⁸ Cf. Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy*, op. cit., p. 178-190.

³⁹ Sur les différentes étapes de l'adaptation de sources françaises par Nestroy, voir Günther Boege, *Nestroy als Bearbeiter. Studien zu „Die verhängnisvolle Faschingsnacht“, „Der Unbedeutende“, und „Judith und Holofernes“*, thèse de doctorat, Berlin, 1968 ; Helmut Herle, *Nestroys Komödie Der Talisman*, München, Wilhelm Fink, 1974 ; Erich Joachim May, *Wiener Komödie und Vormärz*, Berlin, Henschelverlag, 1975, p. 100-120 ; Klaus Peter Walter, « Peter Dickkopf und Mademoiselle de Prosný. Der französische Zeitungsroman *Au jour le jour* als Vorlage zu *Heimliches Geld, heimliche Liebe* », in : *Nestroyana* 6/3-4, 1984-85, p. 90-93 ; Jeanine Charue-Ferrucci : « Du roman populaire au "Volksstück". L'adaptation par Nestroy de la nouvelle de Michel Raymond *Le grain de sable* », in : *Volk, Volksstück, Volkstheater*, éd. par Jean-Marie Valentin, Bern, Frankfurt/M., New York, Peter Lang, 1986, p. 62-78 ; Susan Wimmer, *Vorlagenbearbeitung. Studien zur Wiener Komödie 1800-1860 mit besonderer Berücksichtigung des Schaffens von Johann Nestroy*, op. cit., p. 276-432 (repris dans Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, op. cit.).

comédies en un acte), chansons et solos dramatiques. Ils rencontrent un immense succès avec leurs scènes et leurs chansons (« Titi », « Les tribulations d'un choriste », « Bonhomme », « Adelaïde », « Les deux gendarmes »)⁴⁰. Le 26 avril 1856, quelques jours après la dernière représentation, l'acteur-chanteur Karl Treumann donne au *Carltheater* un programme imité de celui de Levassor, auquel le public fait un accueil enthousiaste. La chanteuse viennoise Elise Zöllner le suit dans cette voie, interprétant en français également les chansons de Mlle Tesseire. Ils intègrent, sous forme d'intermèdes, des chansons françaises entre les comédies et vaudevilles représentés en allemand⁴¹. Les affiches de cette époque indiquent en français pour Treumann : « Les deux gendarmes » (Chansonnette nouvelle de Nadaud) et « Titi à la représentation de Robert le Diable » Grande scène bouffée [sic], Parodie à l'Opéra (les 26 et 27 avril 1856) ; pour Elise Zöllner : « Jeanne, Jeannette, Jeanneton, Romance de Clapisson ». Par la suite, ils traduisent en allemand des scènes de Levassor comme « Les tribulations d'un choriste » (*Leiden eines Chorsängers*), « Adélaïde », « M. Prudhomme à la recherche d'un logement » (*Herr Biedermann auf der Suche nach einer Wohnung*)⁴². Ces représentations qui associent imitations de Levassor et pièces en un acte connaissent un grand succès pendant plusieurs années (jusque vers 1860). Comédies et bluettes françaises se succèdent au *Carltheater*, où sont engagés des auteurs-traducteurs comme Bittner, Flamm, Morländer⁴³. Une concurrence s'instaure entre les deux grands théâtres des faubourgs viennois, le Théâtre *an der Wien* dirigé par Pokorny et le *Carltheater* par Nestroy, pour faire venir des troupes françaises. La compagnie du directeur Brindeau et celle de Briol font une tournée respectivement de janvier à mars 1857 et en janvier-février 1858 au Théâtre *an der Wien*, la célèbre actrice-chanteuse française Virginie Déjazet se produit du 18 novembre au 3 décembre 1858 au *Carltheater*⁴⁴.

L'influence française atteint son apogée avec la première représentation de l'opérette d'Offenbach *Die Hochzeit bei Laternenschein* au *Carltheater* le 16 octobre 1858⁴⁵. Celle-ci ouvre une nouvelle période de la vie théâtrale viennoise. Les opérettes françaises – parmi lesquelles celles d'Offenbach se distinguent par leur qualité – se succèdent désormais à

⁴⁰ Cf. *Monatsschrift für Theater und Musik*, Jahrgang 2, p. 276, cité d'après Charlotte Altmann, *Der französische Einfluß auf die Textbücher der klassischen Wiener Operette*, op. cit., p. 55.

⁴¹ Par exemple, la représentation du 6 septembre 1856, *Hetzjagd nach einem Menschen* d'après *Un voyage du haut en bas* de Th. Flamm, commence par *Die schlimmen Buben in der Schule* de Nestroy, comporte les intermezzi « L'Anglais mélomane », « Le cœur », « Ein Wiener ohne Quartier » (« Mr. Prud'homme, à la recherche d'un logement ») et s'achève par *Judith und Holofernes* de Nestroy.

⁴² Cf. Félix Kreissler, *Le français dans le théâtre viennois du XIX^e siècle*, op. cit., p. 116.

⁴³ Le Théâtre de la *Josefstadt* propose également des imitations de Levassor : les chansons françaises sont interprétées avec une certaine originalité, à en croire la critique, par l'acteur Mejo. Mais dans ces années, l'influence française a fortement diminué au Théâtre de la *Josefstadt* comme au Théâtre *an der Wien*.

⁴⁴ Connue depuis longtemps à Vienne dont elle a influencé indirectement, par l'intermédiaire d'actrices, la vie théâtrale pendant deux décennies, elle ne fait pas un effet comparable à celui de Levassor. Son répertoire se compose de vaudevilles connus comme *Le vicomte de Letorières* (20 novembre 1858), *Les premières armes de Richelieu* (16 décembre 1842) et *Voltaire en vacances* (24 novembre 1858). Pendant les intermèdes, elle interprète ses célèbres chansons qui plaisent beaucoup. Outre les douze représentations qu'elle donne au *Carltheater*, elle joue trois soirs au Théâtre *an der Wien*.

⁴⁵ Karl Treumann avait vu l'opérette à Paris et en avait parlé à Nestroy. A cours de nouveauté, celui-ci acheta la réduction pour piano du *Mariage aux lanternes* et il fit représenter l'œuvre le 16 octobre 1858, traduite par Karl Treumann et orchestrée par Karl Binder.

Vienne : de 1858 à 1860⁴⁶ et de nouveau à partir de 1863⁴⁷ au *Carltheater*, de 1860 à 1863 au *Kaitheater*⁴⁸, à partir du milieu des années 1860 surtout au Théâtre *an der Wien*. Elles prédominent dans le répertoire du *Carltheater* et du Théâtre *an der Wien* jusqu'en 1870. Offenbach connaît un premier grand succès en 1860 avec *Orphée aux Enfers* (la première a lieu le 17 mars 1860 au *Carltheater* avec Nestroy dans le rôle de Jupiter). Du 8 juin au 7 juillet 1861, la troupe des Bouffes-Parisiens avec Jacques Offenbach fait une grande tournée au *Kaitheater*⁴⁹. A cette occasion, les Viennois entendent pour la première fois le texte et l'orchestration originaux des opérettes d'Offenbach. Cette tournée symbolise le triomphe de l'opérette française à Vienne. Parmi les créations est donné le 22 juin 1861 *Vent du soir*, que Nestroy adaptera quelques mois plus tard (*Häuptling Abendwing*, première le 1^{er} février 1862). Par la suite, les opérettes qui ont du succès sont traduites en allemand et représentées avec l'orchestration originale⁵⁰. Au milieu des années 1860 commence la grande époque de l'opérette française au Théâtre *an der Wien*. Le directeur Friedrich Stampfer signe le 1^{er} mars 1864 un contrat de trois ans avec Offenbach, qui sera prolongé jusqu'en 1870 : le compositeur s'engage à lui livrer une opérette longue et trois pièces en un acte par an contre un salaire mensuel de cinq cents francs or. La première de la *Belle Hélène* a lieu le 17 mars 1865, avec Marie Geistinger dans le rôle-titre (soixante représentations jusqu'au 31 décembre 1865). Vingt-cinq autres premières d'opérettes d'Offenbach suivront au Théâtre *an der Wien* jusqu'en 1882. En 1866 est représentée notamment l'opérette *Blaubart* (première le 21 novembre, vingt-sept représentations). L'année 1867 est marquée par de nouveaux succès : *Pariser Leben* (première le 31 janvier) et *Großherzogin von Gerolstein* (première le 13 mai) au *Carltheater*. La *Perichole* est jouée pour la première fois le 9 janvier 1869 au Théâtre *an der Wien*. L'année 1870 marque la fin de la domination exclusive des opérettes d'Offenbach dans les deux grands théâtres des faubourgs viennois⁵¹. Le compositeur doit désormais partager la scène et le succès avec Suppé au *Carltheater*, Strauss et Millöcker au Théâtre *an der Wien*.

Comment la présence de la langue française et des Français à Vienne se manifeste-t-elle dans le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle, période au cours de

⁴⁶ Entre 1858 et 1860, deux-cent-trente-deux représentations d'opérettes d'Offenbach ont lieu au *Carltheater* sous la direction de Nestroy, ce qui fait (après avoir soustrait les mois d'été) une moyenne de dix représentations par mois. A la fin de l'année 1860, Nestroy renonce à la direction, les représentations d'opérettes d'Offenbach sont interrompues pour quelques années.

⁴⁷ Lorsque Karl Treumann en prend la direction après l'incendie du *Kaitheater*.

⁴⁸ Le *Kaitheater*, que Karl Treumann fait construire sur le *Franz-Josef-Kai*, ouvre le 1^{er} novembre 1860. C'est un théâtre de variété sur le modèle du Palais-Royal à Paris. Une grande partie de la troupe du *Carltheater* suit Treumann dans ce nouveau théâtre, le public reste le même. Le *Kaitheater* est le premier théâtre consacré à l'opérette à Vienne dans les années 1860-1863. Son programme est dominé par les opérettes en un acte d'Offenbach, les farces et comédies françaises, dans lesquelles brille l'acteur Anton Ascher. Il ferme suite à un incendie le 10 juin 1863.

⁴⁹ Offenbach avait déjà fait une tournée comme chef d'orchestre du 28 au 31 janvier de la même année.

⁵⁰ Outre *Häuptling Abendwind* de Nestroy et *Die Damen von Stand* d'Alois Berla, qui ne connaissent guère de succès, *Trombe-Alcazar*, dont la première a lieu le 19 mars 1862 et surtout *Monsieur et Madame Denis*, qui est le grand succès de l'année 1862, dans la traduction d'A. Berla.

⁵¹ La guerre franco-allemande de 1870-71 suscite un sentiment d'hostilité envers l'influence française.

laquelle l'influence française sur ce théâtre est particulièrement forte ? Comment la langue et les personnages français sont-ils représentés et quelle(s) fonction(s) ont-ils ?

3. La langue et les personnages français dans le théâtre populaire viennois du XIX^e siècle

On rencontre dans les pièces du théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle non seulement des mots et expressions français, mais aussi des dialogues et des scènes entiers en cette langue. Certains termes sont employés depuis plusieurs siècles, d'autres à partir du XVIII^e siècle, d'autres enfin apparaissent à l'époque du Congrès de Vienne. Ils concernent d'abord le domaine militaire, la mode, la cuisine, puis s'étendent à tous les aspects de la vie quotidienne. La majorité d'entre eux a conservé son sens d'origine, quelques-uns ont pris un sens différent⁵². De nombreux mots ont subi des transformations morphologiques, certains changent aussi selon le personnage qui les utilise (son caractère, sa catégorie sociale, les circonstances dans lesquelles il se trouve, etc.). Enfin, ces termes peuvent être prononcés différemment de la langue d'origine, tout en respectant l'orthographe française, ou au contraire conformément à la prononciation française (ils peuvent alors être signalés dans le texte).

Des termes français apparaissent dès l'affiche : dans la mention du genre de la pièce ou du type de représentation (« Reprise »), du nom des acteurs (les actrices sont appelées « Madame », en abrégé : « Mad. ou Mme », ou bien « Demoiselle », en abrégé : « Dem. ou Dlle. »), dans les indications concernant le théâtre et la scène (« Directeur, Decorateur, Costume ou Costüme, Tableaux »). Des mots français sont ensuite utilisés dans la liste des personnages pour préciser la profession (« Commis », « Garçon », « Concierge », « Souffleur », « Rentier », « Agent Particulier », « Sergeant », « Marchande de mode », « Entrepreneur », « Laquais », « Pagen »), le statut social, voire certains traits de caractère. Les didascalies contiennent également de nombreuses expressions françaises (« Szene en miniature », « Ruine »), en particulier pour spécifier les costumes (« elegante Livreen », « Pantalons », « (Zauber-)habit », « Bordüre »), pour décrire les mouvements, gestes et expressions des personnages (« graziöse Attitüden », « Gestikulation », « Ekstase », « Touren machen », « ein somnambüler Zustand », « frappiert », « elektrisiert », « affektiert », « prononciert », « reprimendierend », « accompagnierend », « salutierend », « examinierend », « lognettierend », « brüsk », « perplex », « blasiert ») ou pour caractériser la musique et la danse (« Melodram », « Repetition », « Variante », « Polonaise », « Ouvertüre », « Melodie », « Ariette », « Trompete », « Entreakt », « Harmonie », « Couplet », « Refrain », « Pantomime », « Introdution »)⁵³. Les différents métiers du théâtre comprennent donc ces termes qu'ils emploient quotidiennement.

Dans les féeries et farces de Nestroy, qui a utilisé de manière privilégiée des sources françaises, beaucoup de valets et de femmes de chambre portent des prénoms français : Lisette, Henriette, Katon (Käthchen), Jean, Babette, Pierre, François, Claire, Nanette,

⁵² Cf. Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, op. cit., p. 105-106.

⁵³ *Ibid.*, p. 94.

Charlotte, Jacques⁵⁴. Les titres sont souvent exprimés en français : Marquis, Baron, Baronesse, Chevalier, Messieurs. Les noms français des personnages indiquent leur profession ou leur caractère et peuvent donner lieu à des jeux de mots : un équilibriste se nomme Monsieur Balance, un maître de chapelle Bombardon, un monsieur *Herr von* Charmant, un autre *Herr von* Papillon, une fée âgée Marmotte, un croupier Filou, quant aux magiciens Schmafu et Schmamock, ils tirent leur nom des expressions françaises « Je m'en fous » et « Je m'en moque ». L'association d'un titre et d'un nom français significatif est souvent amusante : Marquis Pomade, Marquis Odeur, Marquis Toilette, Marquise Folleville, Chevalier Millefleurs, Chevalier Bonbon, Monsieur Fortuné et son épouse Madame Joli, Monsieur Manteau, Monsieur Marquis, Monsieur Narciss. Nestroy se montre particulièrement inventif concernant les femmes : une veuve est appelée Madame Point d'Honneur, une modiste (*Putzhändlerin*) Madame Subtile, la dame de compagnie d'une jeune fille Madame Sauvegarde, une marchande de mode Madame Foulard.

Nous nous concentrerons sur les personnages français ou qui parlent le français et sur les dialogues ou scènes en langue française dans quelques pièces importantes du théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e siècle, afin d'étudier leur représentation, leur valeur et leur fonction.

3.1. Le français et les Français(es) dans les pièces des « trois grands » (Josef Alois Gleich, Karl Meisl, Adolf Bäuerle) : un miroir (comique) de la situation à Vienne dans les années 1820

Pendant le Congrès de Vienne, la langue utilisée par les diplomates est le français. Cette tendance continue dans les années suivantes. Les dramaturges du théâtre populaire rendent compte de la mode du français – on disait alors à Vienne « Französisch-parlieren » – dans leurs œuvres. En témoigne un passage de la pièce *1723, 1823, 1923*, écrite par Karl Meisl (1775-1853) en 1823. Dans la scène intitulée « 1923 », le protagoniste Rumpler se réveille après un sommeil de cent ans et interroge les gens qu'il croise sur son chemin pour savoir où il se trouve :

PAYSAN. Bien bon jour Monsieur !

RUMPLER. Sie verzeihen, bin ich nicht nahe bey Wien ?

PAYSAN. Oui, oui, c'est la ville de Vienne.

RUMPLER. Also doch! Nun, die Suche Französisch zu reden, hat nicht ab- sondern zugenommen.⁵⁵

Josef Alois Gleich (1772-1841) est principalement connu pour ses *Besserungsstücke*, genre dans lequel un être insatisfait de son existence est amené à se réconcilier avec elle grâce à l'intervention d'un être surnaturel qui le convainc de son erreur au terme de plusieurs

⁵⁴ De même les animaux : Nestroy donne à un chien le nom de Bijou, à un autre celui de Joli.

⁵⁵ Cité d'après Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, op. cit., p. 55.

expériences. Au début de *Der Ehetüfel auf Reisen* (1821/22), Herr von Storch a pris la décision de quitter sa femme Lisette de peur que celle-ci ne lui soit un jour infidèle. L'action de la pièce vise à le persuader que, lorsque les femmes sont infidèles, la faute en revient en réalité au mari (qui est hypochondriaque, paresseux et débauché, bête ou étourdi, trop accaparé par son travail ou jaloux). Cinq voyages dans milieux sociaux différents, orchestrés par le magicien Schwarz, vont susciter chez Storch une prise de conscience. Le quatrième voyage (acte II, scènes 8-11) met en scène une jeune Française Jeanette, fiancée au maître de chapelle Harmonikus, qui la délaisse pour se consacrer à son travail. Le portrait de Jeanette révèle les caractéristiques associées (à l'époque) à la Française. Avant son entrée en scène, elle est décrite par un ami musicien d'Harmonikus, Lange, qui après avoir évoqué sa jeunesse et l'importance de sa dote, insiste sur sa légèreté, son insouciance⁵⁶. Jeanette apparaît dans la scène suivante « portant une cape pèlerine et un chapeau modernes », qui montrent son goût pour la mode. Elle échange « en dialecte français »⁵⁷ avec Lange et son collègue Herfort : sa langue – typique des personnages français dans le théâtre populaire viennois et plus largement le théâtre de langue allemande⁵⁸ – est un allemand présentant des incorrections grammaticales mêlé de parties de phrases en français, qui font ressortir les termes sémantiquement importants. La conversation, au cours de laquelle la jeune femme exprime ses inquiétudes au sujet de son mariage avec Harmonikus en raison de leur caractère opposé, met en évidence les traits caractéristiques de la Française : tout en reconnaissant l'application au travail de son mari, elle pense que le « plaisir », en français dans le texte, est important, elle aime se promener « en ville, aux environs, au Theater », converser⁵⁹, mais elle est aussi sentimentale, elle affirme qu'elle aimera « de tout [s]on cœur » l'homme qui lui sera dévoué et qu'elle rencontre finalement en la personne du musicien Herfort⁶⁰.

Dans les pièces écrites autour de 1820, la présence de la langue et de personnages français dans la moyenne bourgeoisie reflète la situation contemporaine à Vienne. Leur représentation (comique) est révélatrice de la vision (stéréotypée) des Français(es) par les Viennois.

3.2. Les personnages français dans les pièces de Nestroy : des rôles destinés à mettre en valeur le talent d'acteurs du théâtre populaire viennois

Parmi les facteurs qui influencent la conception des rôles dans le théâtre populaire viennois, les spécificités et les talents particuliers des acteurs du théâtre pour lequel écrit l'auteur dramatique occupent une place importante. En effet, celui-ci conçoit ses personnages en pensant aux acteurs qui les incarneront, voire à leur demande. Carl Carl, directeur du Théâtre *an der Wien* et acteur, incite ainsi Nestroy à transformer la fin de la pièce *Der*

⁵⁶ Josef Alois Gleich, *Der Ehetüfel auf Reisen*, in : *Das Wiener Volkstheater in seinen schönsten Stücken*, éd. et avec une introduction par Gerhard Helbig, Bremen, Schünemann (Sammlung Dieterich ; 253), 1960, 4^{ème} voyage, scène 8, p. 91 : « [Harmonikus] will ein junges Mädchen mit dreißigtausend Talern heiraten und vernachlässigt sie ganz, und noch dazu eine Französin, die ohnehin so viel leichtes Blut hat. »

⁵⁷ *Ibid.*, scène 9, p. 91 : « im modernen Überwurf und Hute [...] im französischen Dialekte [...] ».

⁵⁸ Voir plus bas notre analyse des personnages de chevalier.

⁵⁹ *Ibid.*, « Ich werden mich suchen un attaché fidel, man müssen doch jemanden haben zu conversir – ».

⁶⁰ Une autre pièce de J. A. Gleich, *Herr Josef und Frau Baberl*, écrite en 1840, reflète la langue de cette époque. Cf. Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy*, op. cit., p. 68.

Zauberer Sulphurelectrimagneticosphoratus (1834). A cette époque, le célèbre ventriloque français Alexandre Vattemare (« Monsieur Alexandre ») faisait une tournée à Vienne, qui rencontrait un grand succès⁶¹. Carl Carl a sans doute voulu l'imiter et montrer sa capacité à parler français en interprétant les rôles de Madame Joli et Monsieur Fortuné. Dans la version originale, les deux Français ne prononcent que peu de mots dans leur langue maternelle (III, 13 et 15⁶²). Dans une version remaniée destinée à la scène (*Theaterfassung 3*)⁶³, ils parlent pendant deux scènes entières exclusivement en français, tandis que leur interlocuteur (Indigo ou sa fille Emma) leur répond en allemand, et ils conversent l'un avec l'autre entre la scène et les coulisses (III, 15 et 17⁶⁴).

Une autre pièce de Nestroy, *Umsonst* (première le 7 mars 1857 au *Carltheater*), présente en quelque sorte une mise en abyme de ce type de rôle de métamorphose (*Verwandlungsrolle*) et d'imitation linguistique. Pour tromper le serveur Georg auquel il doit de l'argent, l'acteur Arthur se fait passer pour un Français et parle pendant toute une scène (II, 13⁶⁵) dans cette langue (avec quelques parties de phrases dans un allemand approximatif, comme Jeanette dans *Der Eheteufel auf Reisen*), avant d'avouer son identité⁶⁶. Ce rôle était destiné à Karl Treumann, qui s'inspire à partir de 1856 de l'acteur français Pierre Levassor, après sa tournée à Vienne.

L'interprétation de personnages français par certains acteurs du théâtre populaire viennois montre ainsi, outre leur virtuosité linguistique, l'influence des tournées d'acteurs français à Vienne, principalement entre la fin des années 1830 et la fin des années 1850.

3.3.Effet comique ou grotesque qui résulte de la maîtrise insuffisante du français et de l'exagération de traits chez les personnages types français

La mauvaise utilisation du français et la mise en scène de types ou de rôles comiques français dans les pièces du théâtre populaire viennois relève très souvent d'une intention comique, voire satirique. Il s'agit de moyens comiques éprouvés, déjà utilisés par les dramaturges du XVIII^e siècle⁶⁷.

⁶¹ Cf. Pierre-Alain Tilliette et Earle Havens, *L'ambassadeur extravagant : Alexandre Vattemare, pionier des échanges culturels internationaux*, Paris, Le Passage, 2007.

⁶² Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 6, Der Zauberer Sulphurelectrimagneticosphoratus. Robert der Teuxel*, éd. par Friedrich Walla, Wien, München, Jugend und Volk, 1985, p. 63-66.

⁶³ Pour les différentes versions, *ibid.*, p. 157-158.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 217-219. Précisons que dans la nouvelle version représentée cinq ans plus tard (1839), c'est le personnage épisodique du serviteur Christian qui imite les deux Français. Carl Carl avait visiblement tenu compte des critiques formulées à l'égard du reste de son rôle et l'avait réduit.

⁶⁵ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 30, Umsonst*, éd. par Peter Branscombe, Wien, Deuticke, 1998, p. 62-63.

⁶⁶ On peut remarquer que la langue française est associée ici à une duperie. Il paraît cependant peu probable que l'intention de Nestroy soit critique ou satirique. En effet, l'acteur Arthur utilise dans le même but un italien fantaisiste.

⁶⁷ Voir par exemple Philip Hafner, *Der von dreyen Schwiegersöhnen geplagte Odoardo*, in : Johann Sonnleitner (éd.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödie*, Salzburg, Wien, Residenz Verlag, 1996.

Les personnages qui se vantent de parler français sans maîtriser suffisamment la langue sont tournés en dérision. La déformation ou la confusion de mots français – voulue par l’auteur – suscite un effet comique qui provient de l’écart entre la prétention du personnage et la réalité. Dans *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* de Raimund, le roi de l’île merveilleuse Tutu, dont on attendrait, étant donné son rang, qu’il parle français, est ridicule en raison de ses capacités linguistiques limitées. A sa fille, la princesse Zoraïde, qui l’interroge sur la signification de l’exclamation « Hurrah ! », il explique : « Hurrah ? – das ist französisch, und heißt auf itanienisch : G’wehraus ! »⁶⁸. Plus loin, Tutu veut répondre en français à son futur gendre Quecksilber, mais il atteint rapidement ses limites et avoue : « Also, au revoir ! und weil mir gerade nichts Französisches mehr einfällt – nochmal au revoir ! »⁶⁹ La maîtrise insuffisante du français donne lieu à des quiproquos amusants. Dans *Ein gebildeter Hausknecht* (1858) de Nestroy⁷⁰, le « valet cultivé » Knitsch traduit littéralement une lettre écrite en français (approximatif) par sa patronne, ce qui suscite de multiples faux-sens comiques : il lit d’abord « Maschir Marie », qu’il rend par « die Marie soll marschieren », il explique ensuite qu’« amour propre » signifie « eine propre Amour ; eine Amour, die proper ist [...] », puis il assimile « une femme comme vous » à « Infam kom vous », c’est-à-dire : « Niederträchtig wie du ». Plus loin, il déchiffre mal « Je vous attendrai aujourd’hui au soir dans le jardin près d’hôtel », lit « dans le jambon près d’hôtel », qu’il traduit mot à mot : « Auf dem Schinken vom Hotel – Schunken aus’m Hotel ». Enfin il interprète l’heure du rendez-vous « A sept heures et demie » de la manière suivante : « Sieben und eine halbe Stund soll sie bei ihm bleiben. »⁷¹ L’effet comique va du grotesque au non-sens absurde (le refrain du chant final de Knitsch à la scène 20 : « ’s Französische hat halt einschmeichelnde Kläng, / Rendre, prendre, entendre, descendre, [Schnederedeng]. »⁷²), les scènes dressent un portrait satirique du valet et de la culture dont il se pique.

Quant aux personnages français, ils correspondent souvent à des types ou rôles comiques et l’exagération de certains traits – de leur distinction ou de leur raffinement (selon les stéréotypes sur les Français) – les rend caricaturaux et ridicules, par l’écart avec la « nature ». Dans *Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus* de Nestroy, Madame Joli et Monsieur Fortuné apparaissent comme des originaux, que leur « lubie » rend à la fois amusants et ridicules. La précieuse Madame Joli, en proie au mal de mer pendant le voyage en Asie, affirme qu’elle « aurai[t] succombé aux quatre-vingt-quatre évanouissements qu’[elle a] eus sans [s]on peitit chien [...] »⁷³. Monsieur Fortuné reprend le personnage type du chevalier, il affirme être un séducteur⁷⁴, alors que son épouse le décrit ainsi : « Il est d’un

⁶⁸ Ferdinand Raimund, *Werke*, éd. et avec une introduction par Franz Hadamowsky, Salzburg, Verlag das Bergland-Buch (Die Bergland-Buch-Klassiker), 1971, t. I, I, 10, p. 125.

⁶⁹ *Ibid.*, I, 11, p. 131. Voir aussi le serviteur Hababuk dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind*, t. I, I, 8, p. 448.

⁷⁰ Cette pièce est une simple adaptation de la farce berlinoise de David Kralisch, *Ein gebildeter Hausknecht*.

⁷¹ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Nachträge II*, éd. par W. Edgar Yates et Peter Haida, Wien, Deuticke, 2007, *Ein gebildeter Hausknecht* (éd. par Urs Helmensdorfer), scène 12, p. 179 sq.

⁷² *Ibid.*, scène 20, p. 191 et variante p. 192 sq.

⁷³ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 6, op. cit., Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus*, III, 15, p. 218.

⁷⁴ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 6, op. cit., Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus*, III, 17, p. 219 : « [...] Ah mon cher beau-frère, j’aime les femmes moi ! –

certain âge – il a quatre-vingt-dix ans – il n’est pas joli garçon du tout – au contraire – il est boiteux, bossu, bor[g]ne et aveugle [...] »⁷⁵. Dans *Der Verschwender* de Raimund, le chevalier Dumont s’inscrit dans une longue lignée dont Riccaut de la Marlinière (dans *Minna von Barnhelm* de Lessing) est le prototype⁷⁶. Il parle allemand avec un fort accent et en intégrant des expressions et phrases de sa langue maternelle. Homme élégant et artiste, Dumont est présenté, non sans ironie, par les hôtes de Flottwell comme un « ami de la nature »⁷⁷. Il passe la nuit debout à contempler le paysage (I, 9), poursuit cette activité pendant que l’entourage de Flottwell se prépare à la chasse en buvant du vin de Bordeaux (I, 10) et sa passion le rend étourdi (il part en oubliant son argent à la scène II, 5). En réalité, il entretient à la nature un rapport idéalisé, il est d’ailleurs révélateur qu’il la regarde à travers un monocle⁷⁸. Ces êtres (trop) raffinés sont victimes de personnages qui incarnent au contraire la réalité dans ce qu’elle a de plus immédiat, fruste voire brutal. La confrontation entre les deux – idéal et réalité – et la chute des premiers, au sens propre ou au sens figuré, produit un effet burlesque : dans *Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus* de Nestroy, le Chevalier Millefleurs tombe au moment où il fait son entrée au bal de Constantia von Pastetenberg, victime d’un croc-en-jambe que lui fait Robert, le fils de son hôtesse⁷⁹. Dans *Der Verschwender* de Raimund, la rencontre du chevalier Dumont avec une vieille femme ridée, vêtue de haillons et courbée sous le poids du fagot qu’elle porte donne lieu à une scène grotesque qui repose sur une succession de malentendus (II, 6). Dumont regarde en effet la vieille femme comme une peinture de l’école hollandaise, tandis que celle-ci le croit séduit par son apparence physique. Les réponses très prosaïques de la vieille femme révèlent que le chevalier vit dans un monde luxueux et illusoire, qui ignore tout de la réalité du peuple. Finalement, son « idéalisme » est démenti dans la scène suivante, au cours de laquelle il tente d’embrasser la servante Rosa, incarnation plus jeune et séduisante des attraits de la nature (II, 7)⁸⁰. Outre leur effet comique, ces scènes permettent de critiquer des idéaux perçus comme artificiels – représentés ici par la culture et les manières françaises – au nom de la « nature » et de la réalité, ce qui est l’une des fonctions du théâtre populaire viennois depuis les pièces de Stranitzky.

Cette analyse vaut également pour la parodie du genre mélodramatique, par exemple dans *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* de Raimund, où le français est utilisé pour tourner en dérision les sentiments et intentions des personnages, exagérément pathétiques dans le

ha ! ha ! ha ! je suis un drôle de sujet moi ! dangereux aux femmes. ha ! ha ! ha ! du moment où je m’approche à une Dame et même si elle fut la première beauté du monde – elle est vaincue par mes charmes – par mon aimable extérieur. he, he, he. je viens, je vois, je triomphe ! ha ! ha ! ha ! Mais toujours avec une certaine modestie. [...] ».

⁷⁵ *Ibid.*, III, 15, p. 218

⁷⁶ Dans le théâtre populaire viennois, on peut également citer le Chevalier Chemise dans la pièce déjà citée de Philip Hafner, *Der von dreyen Schiwegersöhnen geplagte Odoardo*.

⁷⁷ Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. II, I, 9, p. 111 : « ALLE. Ah unser Naturfreund. »

⁷⁸ *Ibid.* : « *Blickt durch eine einfache Lorgnette.* » En outre, Dumont est myope et s’endort en voiture (I, 10, p. 112).

⁷⁹ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 6, op. cit., Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus*, I, 14, p. 23.

⁸⁰ Précisons que Dumont a une autre fonction dans la pièce : il est un miroir de Flottwell, qui entretient comme lui une relation idéalisée, déformée à la réalité (le rapport à l’argent les rapproche également), et il annonce, comme le personnage du mendiant, l’avenir sombre du protagoniste (Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. II, I, 10, p. 113 : « Ha ! der Kirchhof macken sich dort gut. »).

mélodrame, au contraire très prosaïques dans la féerie parodique. Le « héros » Bartholomäus Quecksilber, un fabricant de baromètres viennois ruiné, s'adresse en français à la princesse Zoraïde pour lui demander très directement sa main ou converser avec elle : « Also – voulez-vous mein sein ? »⁸¹ ; « Comment vous portez-vous, ma chère Princesse ? »⁸². Son interlocutrice lui répond en allemand, le changement de registre et le contenu des propos tournent en dérision l'entreprise du protagoniste : « [...] Weil Sie mich recht peinigen wollen, darum reden Sie französisch, Sie wissen schon, dass das kein Mensch aushalten kann. »⁸³ Plus loin, Quecksilber recourt au français pour prendre congé de la femme de chambre Linda, dont il est épris : « Adieu mon ange – Linderl, jetzt fahr ab ! »⁸⁴ La parodie naît de l'écart entre le statut social des personnages et la situation prosaïque (une brève séparation) d'une part, et le recours au français d'autre part. L'effet est renforcé par le passage au dialecte viennois.

La représentation de personnages types français, ridicules par leurs manières peu naturelles, et l'utilisation de la langue française pour parodier le mélodrame (un genre français très à la mode à cette époque), produisent un effet comique, grotesque ou parodique. Ils ont également une fonction critique, qui consiste à pourfendre des normes considérées comme superficielles.

3.4. Le français comme moyen de distinction sociale et la critique du prestige de la culture française à Vienne

Plusieurs répliques des pièces de Raimund et de Nestroy soulignent la fonction distinctive du français d'un point de vue social⁸⁵. Dans *Der Diamant des Geisterkönigs* (1824) de Raimund, la fée Amarillis se plaint de l'obstination du roi des esprits à parler le dialecte viennois depuis son séjour dans la capitale autrichienne : « Ja, wenn nur an seinem Zauberhof noch französisch gesprochen würde, das wäre nobel; aber seit er in Wien war, spricht er wienerisch, und wir sollen's nachmachen. »⁸⁶ Knieriem, l'un des protagonistes de *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim oder Der Welt-Untergangs-Tag* (1834) de Nestroy, décrit les conversations mondaines de la bonne société viennoise : « [...] Sie gehen in d' Visitt, 's wird französisch g'schnattert schön, / Coment vous portez vous, oh merci fort bien »⁸⁷. De même dans *Eulenspiegel oder Schabernack über Schabernack* (1835), le personnage éponyme explique dans la deuxième strophe de son « Couplet » sur les prétentieux : « Viele [Mädln] reden Zehn Wörter mit an und mit en (französisch zu accentuieren) / Nacher glauben s', jetzt

⁸¹ Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. I, I, 11, p. 131.

⁸² *Ibid.*, II, 5, p. 139.

⁸³ *Ibid.* Voir aussi la scène II, 2, p. 137 : « QUECKSILBER. Oui », « TUTU. Oui ? Da kann ich Ihnen nichts darauf antworten, als Pfui ! ».

⁸⁴ *Ibid.*, II, 19, p. 156.

⁸⁵ Il est difficile de déterminer si elles sont le signe d'une diminution progressive de la connaissance du français dans les classes sociales inférieures. En tout cas le public des théâtres populaires viennois, composé majoritairement de membre de la petite et moyenne bourgeoisie, possédait des connaissances au moins rudimentaires en français.

⁸⁶ Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. I, I, 1, p. 174.

⁸⁷ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 8/I, Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim. Die Fahrt mit dem Dampfwagen*, éd. par Friedrich Walla, Wien, Deuticke, 1996, *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim*, II, 15, p. 77.

können s' französisch reden schön [...] »⁸⁸. Ici pointe déjà – à travers la parodie légère de la fée (chez Raimund) et les citations françaises (chez Nestroy) – une critique, voire satire des Viennois et de leur « manie » du français.

Le français est présent dans la conversation des personnages qui appartiennent à une classe sociale élevée et qui utilisent une langue soutenue, voire recherchée. Dans les féeries de Raimund, le français est parlé par des personnages de l'univers surnaturel et de la noblesse : les fées et magiciens de *Der Diamant des Geisterkönigs* y recourent pour demander une audience au roi des esprits⁸⁹. C'est en français que l'allégorie de la Haine reconnaît sa défaite face à l'allégorie du Contentement (*Zufriedenheit*) dans *Das Mädchen aus der Feenwelt oder Der Bauer als Millionär* (1826) : « Pardonnez, Mademoiselle ! Je suis désarmée »⁹⁰. Lorsqu'ils ne parlent pas eux-mêmes cette langue, les personnages nobles s'enorgueillissent d'avoir de la famille ou des amis français. Le protagoniste de *Der Verschwender*, Julius von Flottwell, compte parmi ses amis le Chevalier Dumont. Sa présence dans la pièce s'explique peut-être aussi par l'ambition de Raimund d'écrire des drames littéraires, en se référant par exemple au modèle de Lessing. Dans *Der Zauberer Sulphurelectrimagneticophosphoratus* de Nestroy, Constantia von Pastentenberg a pour cousin le Chevalier Millefleurs, qui vient lui rendre visite de Paris et en l'honneur duquel elle organise un bal (I, 14). Plus étonnant, le riche propriétaire de plantations asiatique Indigo a, dans la même pièce, pour sœur et beau-frère les Français Madame Joli et Monsieur Fortuné.

Le français est également pratiqué par des personnages d'autres catégories sociales qui veulent se distinguer en montrant à leur interlocuteur qu'ils connaissent cette langue⁹¹. Knitsch, le protagoniste de *Ein gebildeter Hausknecht* de Nestroy, raconte qu'il a été trouvé sur le pont du Rhin entre Strasbourg et Kehl et qu'il a grandi dans une « maison d'orpheline français [sic] »⁹², avant d'être adopté par un couple de quinquagénaires autrichiens. Bien que serviteur, il tire une grande fierté de son éducation française (scène 15) et le manifeste en intégrant des mots français à sa conversation. Le prestige de la langue française est en outre utile à ceux qui la maîtrisent : Knitsch prétend séduire les femmes, dont sa patronne, en plaçant au bon moment dans la conversation quelques mots de français. Le « Couplet » de la scène 20 illustre l'effet des « sons ravissants de cette langue », qui permet de donner une certaine noblesse à des propos stupides ou désagréables, des situations moralement douteuses ou des questions banales⁹³. Ici s'exprime une critique du caractère superficiel (voire trompeur) du français et de ceux qui entretiennent cette illusion.

⁸⁸ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 9/I, Eulenspiegel*, éd. par Johann Hüttner, Wien, Deuticke, 2003, II, 6, p. 33.

⁸⁹ Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. I, II, 2, p. 207.

⁹⁰ *Ibid.*, III, 14, p. 302.

⁹¹ C'est aussi le cas du valet Hababuk, dans *Der Alpenkönig und der Menschenfeind* de Raimund, qui répète sans cesse : « ich war zwei Jahr in Paris » (I, 23, p. 472).

⁹² Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Nachträge II, op. cit., Ein gebildeter Hausknecht* (éd. par Urs Helmensdorfer), scène 3, p. 166 et scène 15, p. 182.

⁹³ *Ibid.*, scène 20, p. 186 sq. et variante p. 192 sq.

Enfin, le français est la langue de la culture, par laquelle les classes sociales aisées ou ceux qui aspirent à en faire partie se distinguent du peuple. Plusieurs scènes de *Mein Freund*⁹⁴ (1851) de Nestroy se déroulent dans une bibliothèque de prêt. Clementine Stein, la fille d'un riche joaillier, y vient avec sa gouvernante Mme Sauvegarde. Celle-ci s'adresse en français au personnel : le vieil employé Schippl la comprend et peut lui répondre dans la même langue, contrairement à Marie, la fille du maçon Hochinger, qui travaille à la bibliothèque afin de subvenir aux besoins de sa famille et a honte de cette lacune qui l'empêche de servir Mme Sauvegarde⁹⁵. Le français est utilisé comme un moyen de distinction sociale, puisque la gouvernante parle couramment l'allemand et qu'elle choisit à dessein le français afin de faire sentir à son interlocutrice sa condition inférieure et son manque de culture⁹⁶. Nestroy fait ici – comme dans la scène I, 10, où une lectrice réclame : « Geben Sie mir, egal was es is, aber nur was Pauldekokenes, oder was Eugen-Sueenes, die andern heißen alle nix »⁹⁷ – une satire des « prétentieux », qui croient imposer le respect, l'admiration grâce au français.

Le français apparaît comme une langue entourée d'un certain prestige social et comme la langue des milieux cultivés. En cela, les pièces sont représentatives de son rôle social dans la société viennoise du XIX^e siècle. Mais elles sont aussi, en particulier pour Nestroy, l'occasion d'épingler ses contemporains, (trop) sensibles à l'aura (supposée ?) de la culture française, en premier lieu les « prétentieux » et les parvenus, qui croient acquérir grâce à elle une dignité qu'ils n'ont pas.

3.5. Les inventions linguistiques de Nestroy

Nestroy, qui est un véritable génie créateur du point de vue de la langue, ne se contente pas d'emprunts au français, mais invente des verbes d'origine française : par exemple, à partir de l'expression « le déjeuner à la fourchette », il crée « dejeunerlaforschetteln », d'après le nom de Madame de Pompadour, il forme le verbe « pompadouren » et le participe « gepompadourt », de « Bonmots » découle le verbe « bonmotisieren ». Il procède de même pour les adjectifs et les adverbes : le « juste milieu » donne « justemilieuich », un personnage qui divertit le public est qualifié de « amüsierlich », celui qui risque de se faire arrêter à cause de ses propos parle de manière « arrestierlich ». On rencontre aussi : « antichambrisch », « bonmotisch », « fiakrisch », « sottisich », « comifoisch » (de « comme il faut »), « g'schwufisch » (de « qu'j'vousf »⁹⁸, abréviation familière de l'expression française « permettez que je vous fasse mon compliment »).

⁹⁴ La pièce est inspirée du roman *Albertine* (1838, rééd. en 1845) de Michel Masson (Auguste-Michel-Benoît Gaudichot-Masson, 1800-1883), adapté en allemand par Wilhelm Widder et paru en 1846 ans chez l'éditeur Hallberger à Stuttgart (tomes 61 à 63 de l'*Aula der schönen Literatur. Sammlung der bester Romane, Novellen und Erzählungen*). Mais la scène qui nous intéresse ici est inventée par Nestroy.

⁹⁵ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 30, Mein Freund. Der gemüthliche Teufel*, éd. par Hugo Aust, Wien, Deuticke, 2001, *Mein Freund*, I, 15, p. 41-45.

⁹⁶ Ajoutons que l'anglais et l'italien, dans lesquels Mme Sauvegarde et Schippl échangent ensuite, ont la même fonction.

⁹⁷ Johann Nepomuk Nestroy, *Sämtliche Werke. Historisch-Kritische Ausgabe. Stücke 30, op. cit., Mein Freund*, I, 10, p. 37.

⁹⁸ « G'schwuf » a en dialecte viennois le sens de « Liebhaber ».

L'auteur produit un effet de surprise ou d'insistance en associant dans une même expression mots français et allemands ou viennois : « elender Bonmotist ! », « der fidoncmäßige Freund »⁹⁹, « ein bon-ton Schneider », « eine à-l'enfant-Perücke », « die niedere Volée », « mauvais-sujet-Impertinenzen », « diffikultätische Schwierigkeiten », « eine fade Fadesse », « Jardin-des-plantes-artig », « légère gekleidet », « passé sein », « ich bin auf dem Point », « ich bin überall labet » (du français « la bête », « l'idiot(-e) »), « ein Chapeau echappiert » qui signifie « un amoureux s'enfuit »¹⁰⁰.

Enfin, l'ajout d'un diminutif viennois à la fin d'un mot français donne lieu à la création de termes amusants : une petite bouteille devient « Bouteillerl », une amourette « Amouretteln ». Mais surtout, ce procédé peut relever d'une intention critique ou satirique : dans la farce *Freiheit in Krähwinkel* (1848), il réduit la portée de la Révolution de 1848 à Krähwinkel et permet ainsi de critiquer l'illusion des Viennois de susciter un événement d'ampleur historique, puisque Krähwinkel n'est autre qu'une image cryptée de Vienne :

ULTRA. Wir haben ein absolute Tyrannerl, wir haben ein unverantwortliches Minitieriumerl, ein Bureaokratieerl, ein Zensurerl, Staatsschulderln, weit über unsere Kräfteerln, also müssen wir auch ein Revolutionerl und durchs Revolutionerl ein Konstitutionerl und endlich a Freiheiterl krieg'n.¹⁰¹

La langue française permet à Nestroy d'enrichir ou de renouveler le dialecte viennois par des mots et expressions nouveaux qui surprennent et interrogent le spectateur, en particulier sur son usage spontané de la langue, et qui servent une intention comique, critique ou satirique.

⁹⁹ Voir aussi dans *Der Barometermacher auf der Zauberinsel* de Raimund l'expression employée par le roi de l'île merveilleuse Tutu : « Fi-donc-mäßig behandeln » (Ferdinand Raimund, *Werke, op. cit.*, t. I, II, 2, p. 137).

¹⁰⁰ Cf. Félix Kreissler, *Das Französische bei Raimund und Nestroy, op. cit.*, p. 104-105.

¹⁰¹ Johann Nepomuk Nestroy, *Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/I, Freiheit in Krähwinkel*, éd. par John R.P. McKenzie, Wien, Jugend und Volk, 1995, I, 8, p. 21.

Conclusion

La présence des Français et l'influence de la langue et de la culture françaises se développent à Vienne à partir de la fin du XVII^e et du début du XVIII^e siècle. Le règne de Marie-Thérèse (1740-1780), dont l'époux François de Lorraine est Français, les deux occupations par l'armée napoléonienne en 1806 et 1809, ainsi que le Congrès de Vienne (1814-15), dont l'Acte final est rédigé en français, constituent des temps forts. En témoigne dans le domaine du théâtre la présence à plusieurs reprises de troupes françaises dans la capitale (en particulier entre 1752 et 1772). Au départ réservé à la Cour et à l'aristocratie pour des questions d'éducation, le français se répand progressivement dans la population qui, certes n'écrit et ne parle pas couramment français comme les membres de l'aristocratie puis de la bourgeoisie cultivée, mais utilise des mots et expressions français intégrés au dialecte viennois dans la vie quotidienne.

Le théâtre français est également présent à Vienne par l'influence privilégiée qu'il exerce sur le répertoire du *Hofburgtheater* (par l'intermédiaire de traductions) et, à partir du XIX^e siècle surtout, du théâtre populaire (traductions et adaptations de sources françaises, tournées d'acteurs français)¹⁰². Dans les années 1840, on assiste à une importation massive de mélodrames et de vaudevilles parisiens, qui renouvellent le programme des théâtres des faubourgs viennois. Les auteurs dramatiques s'empressent de les adapter pour le plus grand plaisir des spectateurs, avides de nouveautés et friands de la légèreté et de la mondanité qui caractérisent les scènes de la vie parisienne. Les années 1858-1870 voient le triomphe de l'opérette française (Offenbach) à Vienne, avant que ne s'épanouisse l'opérette viennoise classique.

La représentation de la langue et de personnages français dans le théâtre populaire viennois du XIX^e siècle possède plusieurs fonctions. Elle reflète d'abord la situation contemporaine à Vienne : la présence de Français dans l'aristocratie et la bourgeoisie, qui incarnent pour les Viennois la mode, les plaisirs, la sociabilité ; la fonction de distinction sociale de la langue française, dont l'usage marque une appartenance (ou une volonté d'appartenance) à la haute société et qui est utilisée dans un genre particulier de situations (registres de la politesse, des manières, mélodrame, amour et séduction) ; à partir des années 1835-40, le succès des tournées d'acteurs français à Vienne, dont les rôles sont repris par des artistes locaux. La représentation est ensuite source de comique par l'écart avec la norme ou la réalité : les personnages (en partie inspirés de types comiques) français – dont les caractéristiques reprennent celles de la langue, voire les accentuent – apparaissent (selon les stéréotypes) mondains, sophistiqués et superficiels, leurs manières peu naturelles les rendent ridicules ; de même, les membres de la bourgeoisie viennoise qui prétendent parler français sans maîtriser cette langue sont tournés en dérision. Elle a enfin une fonction critique, qui consiste à dénoncer des valeurs artificielles (véhiculées par la langue et les personnages français) au nom de la réalité, de la vitalité, du naturel, conformément au rôle du théâtre populaire viennois depuis ses origines. Dans les pièces de Nestroy, la satire vise finalement

¹⁰² Au cours du XIX^e siècle, la situation s'inverse et les sources françaises prédominent dans le théâtre populaire viennois par rapport au *Burgtheater*. Cf. Susan Doering, *Der wienerische Europäer. Johann Nestroy und die Vorlagen seiner Stücke*, op. cit., p. 27 sq.

les Viennois eux-mêmes (en particulier les « prétentieux » et les parvenus) et le « culte » qu'ils vouent à la culture française. Le dramaturge franchit un pas supplémentaire en renouvelant, voire en réinventant le dialecte viennois à partir de mots français qu'il « viennise » ou associe étroitement à des termes viennois.

Dans son rapport au théâtre français, comme source d'inspiration privilégiée, à la langue et aux personnages français, la réception viennoise prend ainsi différentes formes : 1) de la simple importation et traduction, à l'adaptation au contexte local, jusqu'à la transformation, voire la recréation, qui ne garde de l'original français que la trame générale, mais modifie significativement les dialogues, scènes et personnages : c'est l'*appropriation de la source* ; 2) l'emploi du français est lui aussi multiple : emprunt seulement de mots et d'expressions ou tirades, dialogues, chants entièrement dans cette langue, voire invention d'une langue nouvelle (Nestroy), dans laquelle les termes français sont transformés, mêlés au dialecte viennois. Il ne s'agit plus alors de signifier la distinction sociale, la culture, mais de renouveler la langue : on assiste à une *appropriation originale de la langue* française.

Comment évolue la langue française à Vienne à la fin du XIX^e siècle ? Le diplomate Maurice Trubert évoque dans ses souvenirs viennois trois salons célèbres autour de 1890, dans lesquels la conversation se déroule principalement en français : « L'Olympe » de la comtesse von Clam-Gallas et ceux de ses deux sœurs, la princesse Dietrichstein et la princesse Hatzfeld. Trubert raconte aussi que les jeunes filles de la bourgeoisie viennoise parlent avec une remarquable fluidité et presque sans accent plusieurs langues, parmi lesquelles le français¹⁰³. Lorsque l'école devient obligatoire, le français est enseigné à Vienne dans les classes supérieures des gymnases et des lycées, ainsi que dans les écoles bourgeoises.

La prédilection pour le français est manifeste dans la littérature et les arts, en particulier la musique, de cette époque, comme le montrent plusieurs titres d'œuvres de Johann Strauss : la valse « Mille fleurs », la polka « Joujou », la « Polka française » ou la valse « En passant ». Enfin, un nombre important de mots et d'expressions français sont présents dans la littérature fin-de-siècle, en témoignent les pièces d'Arthur Schnitzler ou l'opéra de Hugo von Hofmannsthal *Der Rosenkavalier* (1911).

¹⁰³ Maurice Trubert, *Impressions et souvenirs d'un diplomate*, Paris, Librairie académique, Perrin & Cie, Librairie-Editeurs, 35 Quai des Grands Augustins, 1913, p. 134.