UNIVERSITÉ DE LORRAINE

AVERTISSEMENT

Ce document est le fruit d'un long travail approuvé par le jury de soutenance et mis à disposition de l'ensemble de la communauté universitaire élargie.

Il est soumis à la propriété intellectuelle de l'auteur. Ceci implique une obligation de citation et de référencement lors de l'utilisation de ce document.

D'autre part, toute contrefaçon, plagiat, reproduction illicite encourt une poursuite pénale.

Contact : ddoc-theses-contact@univ-lorraine.fr

LIENS

Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 122. 4
Code de la Propriété Intellectuelle. articles L 335.2- L 335.10
http://www.cfcopies.com/V2/leg/leg_droi.php
http://www.culture.gouv.fr/culture/infos-pratiques/droits/protection.htm

Université Paul Verlaine - Metz
UFR lettres et langues - Allemand
Ecole doctorale Piemes
Histoire culturelle

Franz von SUPPÈ et l'Opérette viennoise à l'ère du libéralisme (1860-1880)

Thèse de doctorat de l'Université de Metz

présentée par M. José Munoz
sous la direction de Mesdames les Professeurs
Béatrice Fleury et Françoise Lartillot

Année universitaire 2007

Table des matières

Remerciements II

Plan III

Avant-propos VIII

Remerciements

Je tiens ici à exprimer tout d'abord ma gratitude aux professeurs qui ont encadré mon travail de recherche : Mesdames Jeanne Benay, Béatrice Fleury, Françoise Lartillot, Messieurs Jean-Baptiste Neveux, Marius Dées de Sterio. Je les remercie tout particulièrement pour leurs précieux conseils et leur patience.

Ma reconnaissance va aussi au personnel de la Bibliothèque Nationale de Vienne (Musiksammlung, Theatersammlung), ainsi qu'à Madame Jutta Perisson, responsable de la Bibliothèque de l'Institut Culturel Autrichien à Paris. Je ne manquerai pas de signaler par ailleurs la bonne disposition à mon égard et l'aide que m'ont apportée les bibliothèques suivantes : la Bibliothèque Nationale de Luxembourg, la Bibliothèque Nationale de France (Département musique), la Bibliothèque de l'Opéra de Paris, la Bibliothèque Gustav Mahler de Paris, la Bibliothèque de l'Académie Franz Liszt de Budapest.

Je remercie le Ministère luxembourgeois de l'Education Nationale d'avoir contribué à ce que mon projet puisse se réaliser.

Mes pensées s'adressent également à mon professeur de chant, Jean-Claude Costa, à mes collègues et amis qui ont soutenu mes efforts ainsi qu'à mes proches : ma femme Agnès et ma chère petite Clara.

Enfin, mon souvenir ému va aux regrettés Jeanne Benay et Marius Dées de Sterio.

INTRODUCTION 1

PREMIERE PARTIE 30

Le libéralisme en Autriche et ses implications socioculturelles à l'époque de Franz von Suppè

1. Le libéralisme 30

1.1. **Les penseurs du libéralisme** 30

1.2. **Le libéralisme autrichien** 42

1.2.1. Définition 42
1.2.2. La Révolution de 1848 :
période charnière dans l'avènement du libéralisme 44
1.2.3. Épilogue de la Révolution de 1848 et ses conséquences politiques 52
1.2.4. L'essor économique et l'émergence de la bourgeoisie libérale 56
1.2.4.1. Le *Credit-Anstalt*, moteur de l'expansion économique 57
1.2.4.2. Le développement des transports 58
1.2.4.3. Les nouveaux barons de l'industrie
1.2.5. La bourgeoisie libérale 62
1.2.6. L'urbanisme et l'expansion démographique à Vienne : 66
le *Ring* et les nouvelles édifications

1.3. **L'affaiblissement du pouvoir de la Monarchie** 73

1.3.1. La fin du néo-absolutisme (1859) 73
1.3.2. La bataille de Sadowa : le tournant de 1866 78

1.4. **Les libéraux au pouvoir (1867-1879)** 79

1.4.1. La Constitution de 1867 79
1.4.2. Les lois de mai 1868 83
1.4.3. Les difficultés des libéraux face à la montée des oppositions fédéralistes 84
1.4.4. 1871-1879 : apogée et déclin du libéralisme 86
sous le cabinet A. Auersperg
1.4.4.1. L'exposition universelle (mai à novembre 1873) 87

1.4.4.2. Le krach boursier (9 mai 1873) et la dépression économique 88
1.4.4.3. Les élections de 1873 ou la sanction du libéralisme 90
1.4.4.4. Les lois confessionnelles de 1874 90
1.4.4.5. La crise d'Orient (1876-1878) et la démission du cabinet A. Auersperg (15 février 1879) 91

1.5. **Répercussion des événements politiques et sociaux sur la vie culturelle** 96

1.5.1. Dynamique sociale et prégnance musicale de l'opérette viennoise 96
1.5.2. Système communicatif de l'opérette viennoise 98
1.5.3. Fonction exo/cataphorique de l'opérette 101

1.6. **Franz von Suppè et le libéralisme** 102

1.6.1. Participation de Suppè à l'exposition universelle de 1873 102
1.6.2. Une famille bourgeoise libérale : les Schlesinger et Franz von Suppè 104
1.6.3. Musique et politique dans l'oeuvre de Suppè à l'époque du libéralisme 110
Das Korps der Rache (1864), *Leichte Kavallerie* (1866), *Fatinitza* (1876)

2. L'interpénétration du théâtre populaire et de l'opérette viennoise. Rupture ou continuité entre les deux genres ? 136

2.1. **Les principales étapes de l'évolution du théâtre populaire** 137

2.2. **Le théâtre populaire est-il victime du succès de l'opérette viennoise ?** 139

2.3. **L'influence du théâtre populaire sur l'opérette viennoise** 141

2.4. **Continuité entre théâtre populaire et opérette viennoise** 147

3. Les débuts de Suppè au théâtre populaire 152

3.1. **Le jeune Suppè** 152

3.1.1. Le *Kapellmeister* I. von Seyfried, maître de Suppè 154
3.1.2 Les premiers essais musicaux de Franz von Suppè 156
3.1.3. "*Kapellmeister*", histoire d'une fonction 159

3.2. **Premier engagement public de Suppè au théâtre de la *Josefstadt* (1840-1845)** 163

3.2.1. Karl Binder, maître de chapelle, collègue de Franz von Suppè

3.2.2. Le "*Lustspielmusikillustrator*": Franz von Suppè au théâtre de la *Josefstadt* (1840-1845) 168

3.2.2.1. *Jung lustig, im Alter traurig, oder die Folgen der Erziehung* (1841), première musique de scène de Suppè pour le théâtre populaire et son accueil par la critique

3.2.2.2. Le chanteur Franz von Suppè 178

3.2.2.3. *Kapellmeister* à Presbourg, Ödenburg et Baden 179

3.2.2.4. Les modalités de production de pièces musico-théâtrales 181

3.3. **Les librettistes de Suppè** 184

3.4. **Franz von Suppè au *Theater an der Wien*** (1845-1862) 187
Das Pensionat (1860) : première opérette viennoise

3.5. **Franz von Suppè au *Kaitheater*** (1862-1863) 196

3.6. **Franz von Suppè au *Carltheater*** (1863-1882) 198

DEUXIEME PARTIE 204

Analyse de deux opérettes de Franz von Suppè

1. *Die schöne Galathee* (1865) ou l'esprit de la *Ringstrasse* dans l'opérette viennoise 204

1.1. **Intrigue** 205

1.2. **Franz von Suppè et Poly Henrion : le compositeur et son librettiste** 207

1.3. **Analyse du livret et de la partition** 209

-*Ouverture* 209

-N°1. *Introduction* 216

-N°2. *Ariette* 218

-N° 2 1/2. *Melodram* 224

-N° 3. *Terzetto* 224

-N° 4. a. *Chor und Preghiera* (*choeur et prière*) 227

-N° 4. b. *Erwachen der Galathee und Duett* (*l'éveil de Galathée et petit duo*)

-N° 5. *Recitativ und Romanze* (*Récitatif et romance*) 231

-N° 6. *Couplet* 232
-N° 7. *Terzett* 240
-N° 8. *Trinklied* 246
-N° 9. *Kuss-Duett* 248
-N°10. *Finale* 256

1.4. **Accueil de l'oeuvre par la presse** 260

2. *Boccaccio* (1879), reflet de la sensibilité libérale 263

2.1. **Contextualisation de l'oeuvre** 266

2.1.1. Intrigue
2.1.2. Vie et oeuvre de Boccace, personnage éponyme de l'opérette 273
2.1.3. L'adaptation du *Décaméron* de Boccace pour le livret de l'opérette *Boccaccio* de F. von Suppè 284

2.2. **Aspect sociopolitique de *Boccaccio* (1879) dans le contexte culturel et idéologique du libéralisme autrichien des années 1870** 285

2.2.1. Aspect sociopolitique de *Boccaccio* 288
2.2.2. Le thème socioculturel de la Renaissance dans *Boccaccio* 290
2.2.3. Les noces d'argent de François-Joseph et Élisabeth 292
2.2.4. La dernière grande fête de l'Empire : le défilé historiciste de la ville de Vienne (1879) 293

2.3. **Analyse du livret** 294

2.3.1. Le rire libéral à travers l'opérette *Boccaccio* 294
2.3.2. Sous le signe du *comos* dionysiaque 297
2.3.3. Boccaccio ou le trouble-fête
La dramaturgie du dérèglement dans *Boccaccio* 303
2.3.4. Les représentants de la bourgeoisie dans l'opérette *Boccaccio*
Les dindons de la farce : Lotteringhi, Lambertuccio et Scalza 311
2.3.5. *Boccaccio* : une opérette pour les femmes 325
2.3.5.1. La femme dans la société civile 328
2.3.5.2. Le libéralisme et la lutte pour les droits des femmes en Autriche 331
2.3.5.3. L'amour-passion et l'amour-devoir dans *Boccaccio* 340
2.3.6. L'anticléricalisme dans l'opérette *Boccaccio* 347
2.3.7. Originalité suggestive de l'oeuvre 362

2.4. **Accueil de l'opérette *Boccaccio* (1879) par la presse *Boccaccio* : paradigme de l'opérette viennoise à l'ère du libéralisme autrichien** 364

CONCLUSION 371

BIBLIOGRAPHIE 381

ANNEXES 399

-*Theaterzettel* (affiches de théâtre)

-Documents iconographiques

AVANT-PROPOS

Ce travail de recheche s'inscrit dans la continuité de la Maîtrise et du D.E.A., respectivement le mémoire *Die Wechselbeziehungen von Musik und Politik im Österreich-Ungarn des 19. Jahrhunderts* et le rapport de recherche *Der Platz der Operette im kulturellen Leben der Donaumonarchie des 19. Jahrhunderts*, consacrés tous deux à l'histoire culturelle de l'Autriche, et notamment l'opérette viennoise dans son contexte sociopolitique. Je me suis intéressé à ce sujet en raison de ma double formation de germaniste et de chanteur. Quant à mon travail de recherche doctorale, il a débuté sous la direction de Monsieur le Professeur Jean-Baptiste Neveux de l'Université de Strasbourg, mais a été redéfini plus tard par Madame le Professeur Jeanne Benay de l'Université de Metz, avec qui le sujet a été recadré dans une perspective de recherche socioculturelle mettant en avant les corrélations entre le libéralisme et l'opérette viennoise, cette dernière entendue comme un véhicule de l'idéologie libérale. Or l'analyse dans le contexte socioculturel du libéralisme d'un certain nombre d'opérettes de Franz von Suppè, considéré comme le père de l'opérette viennoise, permet sans doute de mieux comprendre les enjeux sociopolitiques de l'opérette viennoise d'essence libérale.

Pour ce qui concerne le patronyme du musicien, il a été opté dans ce travail pour l'orthographe italienne. En d'autres termes, nous avons respecté l'accent grave apposé au "e" terminal du patronyme, à savoir Suppè, au lieu d'orthographier le nom à la française, avec e accent aigu, soit Suppé, comme on le rencontre bien souvent. Au demeurant,

nonobstant ses lointaines origines belges, puisque les ancêtres de Suppè sont des SOUPE, le compositeur belgo-dalmate choisira lui-même de signer "*Suppè*", justifié en cela depuis l'italianisation du patronyme d'origine belge par son arrière-grand-père, émigré à Crémone, où naquit Pietro de Suppè, le père de notre musicien.

Enfin, outre nos différents séjours à Vienne, notre travail de recherche nous a conduit à visiter les lieux où Franz von Suppè passera souvent ses vacances. L'été 1876, sur les conseils de son ami Eduard Kremser, maître de choeur, Suppè décide de visiter Gars am Kamp, petit village situé dans le Waldviertel. Le musicien tombe sous le charme de l'environnement quelque peu bucolique, au point qu'il choisira dorénavant Gars am Kamp comme lieu de villégiature pour ses vacances d'été.

Nous avons eu la chance d'être accueilli par le maire de Gars am Kamp, Anton Schrammel et Mag. Anton Ehrenberger, rédactrice de la brochure commémorative consacrée au centenaire de la disparition du musicien[1]. Sous leur aimable conduite, nous avons visité les deux salles commémoratives dédiées à la mémoire du musicien, installées à la mairie de Gars am Kamp. Notre séjour à Gars am Kamp s'est achevé par une promenade dans la ville en compagnie de Monsieur Schrammel qui était tout heureux de nous conduire vers le "Sofienheim", la résidence d'été de Franz von Suppè, baptisée ainsi en hommage à sa deuxième femme, Sofie Strasser. Cette visite de Gars am Kamp, outre les renseignements précieux qu'elle nous a apportés sur Franz von Suppè, nous a permis de pénétrer quelque peu dans l'univers intime du musicien.

---

[1] Franz von SUPPÈ, *Festschrift zur Eröffnung der Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumverein Gars am Kamp (Heft 7), Redaktionsteam : Mag. Anton Ehrenberger, E. Sachs, H. Obenaus, mai 1995.

INTRODUCTION

Le rapport qu'entretient le Viennois avec la musique génère une sorte de *locus amoenus* mental. Dans son ouvrage *L'esprit viennois*[1], William Johnston décrit la culture viennoise comme le résultat d'un processus mental typiquement viennois, auquel il associe les termes d'"esprit viennois". Le peuple autrichien est considéré, dès l'époque des Lumières, par les visiteurs étrangers, comme étant l'un des plus sensibles à la musique. Le musicologue anglais Charles Burney (1726-1814), qui voyage en Autriche en 1772, exprime son émerveillement devant la musicalité innée du peuple autrichien[2]. Outre ce penchant pour la musique, l'écrivain autrichien Eduard Castle relève également l'importance de la danse[3]. Karl Postl (1793-1864), alias Charles Sealsfield, contempteur célèbre de l'absolutisme et du système metternichien, notera plus tard dans un portrait virulent de l'Autriche du début du XIXe siècle : "De trois heures de l'après-midi à onze heures du soir, la ville entière se trouve dans un véritable vertige de musique et de plaisirs. Peu importe l'endroit où l'on se rend, partout on n'entend que de la musique. Dans chaque maison bourgeoise le piano est ainsi la première chose que l'on aperçoit. A peine l'hôte a-t-il pris place et s'est-il restauré de vin coupé d'eau et de biscotte de Pressbourg que Mademoiselle Karoline, (...) est priée par ses parents de jouer quelque chose à l'intention du visiteur. La musique est la fierté des Viennois, et représente aussi dans une large mesure la part la plus importante de leur éducation."[4]

---

[1] *Cf.* William JOHNSTON, *L'esprit viennois*, P.U.F., 1985.

[2] *Cf.* Charles BURNEY, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, présenté et annoté par M. Noiray, édition Flammarion, Paris, 1992, p. 304-305.

[3] *Cf.* Eduard CASTLE, *Dichter und Dichtung aus Österreich*, Amandus-Verlag, Wien, 1951, p. 19.

[4] *Cf.* Charles SEALSFIELD, *Österreich wie es ist*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1997 : " Von drei Uhr nachmittags bis elf Uhr nachts befindet sich die ganze Stadt in einem förmlichen Taumel von Musik und Vergnügungen. Wo immer man hinkommt, überall hört man nur Musik. In jedem Bürgerhaus ist denn auch das Klavier das erste, was man erblickt. Kaum hat der Gast Platz genommen und sich an gewässertem Wein und Pressburger Zwieback erquickt, so wird das Fräulein Karoline, von den Eltern aufgefordert, dem Gast etwas vorzuspielen. Die Musik ist der Stolz der Wiener und auch so ziemlich der wichtigste Teil ihrer Bildung." , p. 131.

Face à l'importance et la célébrité des compositeurs autrichiens au cours de l'histoire musicale depuis le classicisme viennois[5] représenté par Joseph Haydn (1732-1809) et Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) jusqu'à l'époque du modernisme musical viennois[6] incarné par Arnold Schönberg (1874-1951), Alban Berg (1885-1935), Anton Webern (1883-1945), en passant par les préromantiques Ludwig van Beethoven (1770-1827) et Franz Schubert (1797-1828) puis les romantiques Johannes Brahms (qui vit à Vienne de 1862 à 1897), Anton Bruckner (1824-1896), Gustav Mahler (1860-1911), il est intéressant d'observer une certaine filiation esthétique donnant lieu à une "conscience musicale" viennoise.

L'opérette, qui est au centre de notre étude, s'inscrit dans cette tradition musicale spécifiquement viennoise.

Le terme "opérette" (italien, anglais : *operetta* ; espagnol : *opereta*) est un diminutif de opéra (italien : *opera*) et désigne à l'origine une pièce de théâtre musicale de courte durée dans laquelle alternent des morceaux musicaux interprétés instrumentalement et des dialogues parlés. Dès 1664, nous trouvons le vocable "*operetta*" dans le titre donné à une réjouissance musicale, à savoir *Operetta per nascita dell'imperatrice Eleonora* (Opérette pour la naissance de l'impératrice Eleonore), œuvre donnée au théâtre impérial de Vienne, à l'occasion de la naissance de la fille de l'Empereur Léopold I (1640-1705)[7].

A partir de la moitié du XVIIIe siècle, dans l'espace germanique, l'appellation "opérette" renvoie au *Singspiel*, *Komisches Singspiel*, *Komische Oper* ou *Komische Operette*. Outre les formes musico-théâtrales dont l'influence sur la genèse de l'opérette viennoise sont attestées, à savoir la *ballad opera* anglaise (*Beggar's Opera*, 1728) conçue par John Gay (1685-1732) et John Christopher Pepusch (1667-1752), le *Singspiel* élaboré par Johann Adam Hiller (1728-1804) et Christian Felix Weisse (1726-1804), et l'opéra-comique dont les représentants sont entre autres André-Ernest-Modeste Grétry (1741-

[5] Ce classicisme viennois est communément nommé Première École de Vienne.
[6] Les représentants du modernisme viennois appartiennent à la Deuxième École de Vienne.
[7] *Cf.* Harald HASLMAYR," Operette, Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen" , in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 21 Bände,Sachteil,tome 7, Stuttgart, 1998, p. 708.

1813), Pierre-Alexandre Monsigny (1729-1817), François-André Philidor (1726-1795) et François-Adrien Boieldieu (1775-1834), il faut noter l'ascendant essentiel qu'exerce la tradition du théâtre populaire viennois dans l'avènement de l'opérette. L'opérette viennoise, relayant le théâtre populaire, va donc s'inscrire dans cette double tradition musicale et théâtrale.

Incarnant la gaieté parisienne sous le Second Empire, le compositeur Jacques Offenbach (1819-1880), à la suite du succès remporté par ses opérettes sur les scènes parisiennes des plus grands théâtres, aura un rôle déterminant dans l'avènement de l'opérette viennoise. Lors de ses tournées triomphales à Vienne dans les années soixante du XIXe siècle, ses opérettes vont servir de modèle aux compositeurs autrichiens. Dès lors, l'opérette ne cesse de gagner un public toujours plus nombreux à sa cause.

Au-delà de son caractère divertissant, l'opérette s'inscrit à l'origine dans une réalité sociopolitique dont l'idéologie dominante est portée par les représentants de la bourgeoisie libérale. Cette concomitance est vérifiable aussi bien dans l'opérette parisienne que viennoise. Dans les deux cas, sur le plan sociologique, le public auquel s'adresse l'opérette est issu essentiellement de la petite et moyenne bourgeoisie. Cependant, sporadiquement des représentants de l'aristocratie ainsi que de la haute bourgeoisie fréquentent aussi les théâtres populaires où sont données des opérettes s'inspirant de comédies légères.

L'essence du théâtre qui imprègne l'opérette viennoise s'inscrit, à l'instar de la musique, dans une tradition qui, depuis l'ère baroque, fait du théâtre et du spectacle un phénomène culturel. Il est permis de parler d'une certaine exaltation de la part du peuple viennois pour le théâtre, passion que nul n'élude à Vienne, théâtromanie dont on respire l'envoûtante présence à travers tout le spectre social. William Johnston[8], que nous avons déjà cité plus haut, parle de la manie à Vienne -du cocher jusqu'à l'aristocrate- de "jouer" la comédie dans la vie de tous les jours, forme typiquement viennoise de sociabilité cérémonieuse.

Les acteurs du théâtre populaire tels que Joseph Stranitzky (1676-1727), Gottfried Prehauser (1701-1769), Johann Josef Felix von Kurz (1715-1786), Johann Laroche

[8] William JOHNSTON, *L'esprit viennois*, P.U.F., 1985, p. 128.

(1745-1806) imposeront dans la culture autrichienne les fameux types comiques, à savoir *Hanswurst* (incarné par Stranitzky et Prehauser), *Bernadon* (par Kurz) et *Kasperl* (par Laroche). L'opérette sera largement influencée par ces figures légendaires du théâtre populaire[9].

Grâce à la personnalité talentueuse de Emanuel Schikaneder (1751-1812), le théâtre populaire et la musique vont être appelés à former une symbiose qui culminera avec la *Zauberflöte* (1791) de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791). La contribution de Mozart au théâtre musical viennois est illustrée par trois œuvres, notamment *Zaide* (1779), opéra resté à l'état de fragment, *Die Entführung aus dem Serail* (1782), qualifié par Mozart lui-même de "*Operette*", enfin l'opéra aux dimensions modestes, *Der Schauspieldirektor* (1786). Lors de cette même année 1786 est créé l'opéra à succès *Doktor und Apotheker* de K. Ditters von Dittersdorf (1739-1799)[10]. S'inscrivant dans la tradition du théâtre populaire viennois, les farces, parodies et comédies de Johann Nepomuk Nestroy (1801-1862), ainsi que les féeries de Ferdinand Raimund (1790-1836) parachèvent le théâtre populaire. Le fond comique et satirique de la comédie populaire formera également une importante source d'inspiration pour l'opérette viennoise.

Curieusement, fait unique et consubstantiel à cette civilisation de la *Mitteleuropa*, à défaut d'un consensus sociopolitique clairement défini, il semble exister selon toute apparence dans la société multi-ethnique viennoise tout un ensemble de comportements codifiés, d'habitudes ordonnancées, voire ritualisées, transmis par imprégnation culturelle, qui subiraient, au contact de la triade musique, théâtre et danse, une validation allant dans le sens d'une communion sociale. Ainsi, le temps d'un spectacle, les barrières sociales sont vite levées[11].

Cette attitude est peut-être la résultante psychique d'un phénomène de civilisation imprégnant l'*homo austriacus* en général : la tradition festive, carnavalesque et théâtrale

---

[9] *Cf.* Harald HASLMAYR," Operette, Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 21 Bände, Sachteil, tome 7, Stuttgart, 1998, p. 710.

[10] *Cf.* Harald HASLMAYR," Operette, Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart.* Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 21 Bände, Sachteil, tome 7, Stuttgart, 1998, p. 710.

[11] *Cf.* Franz GRILLPARZER, " Der arme Spielmann", in *Musikalische Novellen*, herausgegeben von Emil Staiger, Manesse Verlag, 1951, p. 115. Pour la description de la fête populaire à la Brigittenau voir l'attroupement populaire et les carrosses des marquis sur le pont du chemin vers la Brigittenau.

favorisée par un catholicisme militant, fortement stratégique et politisé depuis les menées de la Contre-Réforme. Aussi le moteur psychique fondamental, le ressort psychologique des comportements définis plus haut trouverait-il son origine dans la tradition théâtrale, toutes esthétiques confondues. Le théâtre par sa caractéristique socialement spéculaire, entre autres, faisant de lui le miroir de toute société, occupe non seulement la première place à Vienne parmi les arts sociaux, mais met aussi en œuvre une puissance d'attraction socialement agissante pouvant influencer les mentalités. De surcroît, savoir que le théâtre s'inspire de la réalité afin de la retransformer scéniquement est loin d'épuiser la complexité de cette question, car une sorte de mainmise psychologique du passé[12] sur le présent, à laquelle répondent des schémas d'identification éprouvés, avec leurs modalités de reproductibilité intégrées par le psychisme, est constamment à l'oeuvre et fausse la tentative d'une perception claire des lois qui commandent la relation entre le théâtre et la société, le mental et le social.

A l'ère libérale, période au centre de notre sujet, avec laquelle coïncide justement la gestation de l'opérette viennoise, une certaine évolution des mentalités et des comportements allant dans le sens d'une plus grande liberté d'opinion semble travailler en profondeur la société viennoise. Dès cette époque, en l'occurrence le début des années 1860, on constate sur le plan social un certain relâchement de l'autoritarisme du régime habsbourgeois traditionnel. Après les années du système initié par le ministre Alexander Bach[13] (1849-1859), déployant tout un arsenal de méthodes coercitives pour éradiquer progressivement les libertés des citoyens de l'ensemble de la Monarchie danubienne semblent s'annoncer des jours meilleurs avec la fin du néo-absolutisme et le début de l'ère dite libérale. Cette mutation, sur laquelle nous reviendrons de façon plus précise au cours de notre travail, est fondamentale pour saisir l'importance politico-sociale de l'opérette viennoise qui, nonobstant son caractère musico-théâtral peut être avant tout considérée comme un art social à part entière. Ainsi, dans le contexte politique qui vient d'être esquissé, l'opérette apparaît en quelque sorte comme un art contestataire non seulement par rapport à la tradition influente de la comédie populaire, dont elle subvertira

[12] L' image du banian, appelé aussi *figuier de l'Inde*, planté en terre et présentant toutefois des racines aériennes semble peut-être la plus appropriée pour illustrer cette sorte de mainmise mentale du passé sur le présent dans lequel pour ainsi dire la tradition a fini par faire souche.

[13] Voir partie 1.2.3. de notre travail : " Épilogue de la Révolution de 1848 et ses conséquences politiques", p. 52. Concernant le ministre Bach, voir note 51, p. 47.

les modèles dramaturgiques, mais aussi à l'égard de la société de son temps. A partir des années 1860, les colonnes Morris viennoises afficheront ostensiblement les titres accrocheurs d'opérettes, et ce pour le plus grand bonheur de l'*homo spectans* viennois qui par tradition, comme nous le savons, se reconnaît dans les différentes formes du spectacle musical. Aussi n'existe-t-il pas d'équivoque possible dans les raisons qui motivent les spectateurs à venir assister à la création de *Das Pensionat* du compositeur Franz von Suppè (1819-1895), considérée comme la première opérette viennoise dans l'histoire de la musique, donnée le 24 novembre 1860 au *Theater an der Wien*. Parmi ces raisons, hormis le plaisir innocent de passer une soirée divertissante, il faut surtout mentionner une vive curiosité de la part d'un public averti, mû par un certain voyeurisme, quant au sujet quelque peu scandaleux de cette opérette. Franz von Suppè, dans la première œuvre du genre, associe le *cantabile* italien à un mélange de sensualité et d'humour typiquement viennois. *Das Pensionat* prélude dès lors à la composition de différentes opérettes du même compositeur : *Die schöne Galathee* (1865), *Banditenstreiche* (1867), *Fatinitza* (1876), *Boccaccio* (1879), entre autres. L'exemple sera suivi par Johann Strauss (1825-1899), qui, à partir de 1871 donne au genre ses quartiers de noblesse à travers des titres célèbres, tels que *Die Fledermaus* (1874), *Cagliostro in Wien* (1875), *Eine Nacht in Venedig* (1883), *Der Zigeunerbaron* (1885), *Wiener Blut* (1899).

De manière générale, l'opérette viennoise symbolise une expression musico-théâtrale en relation avec une vaste communauté culturelle dont les membres, bien que ressortissant à différentes ethnies, semblent communier dans un même sentiment d'appartenance à une sensibilité, une conformité de goûts, enfin une attitude à la fois mélancolique et légère devant l'existence, somme toute un réseau de réflexes et de codes culturels inhérents à la société de la *Mitteleuropa*. A cet aspect culturellement fédérateur de l'opérette viennoise vient s'ajouter son instrumentalisation politique. Sous des dehors de farce joyeuse et innocente peuvent apparaître sur la scène, à peine déformés, les grands problèmes sociaux et politiques du moment. Le pouvoir autrichien encouragera cette utilisation politique de l'opérette, car il discerne dans ce genre musico-théâtral un garant de la sauvegarde de l'intégrité culturelle, voire politique et, partant, territoriale de la Monarchie contre les visées nationalistes et les forces centrifuges pouvant mettre à mal un régime autoritaire fortement centralisé. Cette double utilisation de l'opérette mettant en avant ses

aspects divertissants et son contenu politique a été analysée par Jeanne Benay[14] qui se concentre sur l'instrumentalisation politique des opérettes de Franz von Suppè données à Metz pendant les années de l'occupation de l'Alsace-Lorraine par la Prusse. L'auteur démontre que les autorités d'occupation allemandes utilisaient sciemment les opérettes de Suppè dans le dessein de "germaniser par la scène". Ces opérettes étaient marquées par une "austriacité" proche de l'esprit français et, partant, d'une certaine "francité". Elles étaient donc censées véhiculer une autre germanité, une forme de romanité commune avec la France, qui serait sans doute plus acceptable aux yeux de la population française placée sous la domination allemande.

L'opérette viennoise en tant qu'art musico-scénique s'inspire de la réalité sociale. Elle aspire de ce fait à devenir un forum politique. Se fondant sur l'idéologie libérale, elle se veut un moyen d'expression et de contestation dans le débat social et culturel des idées. Or la parodie, l'ironie et la satire, qui renvoient au caractère comique des livrets, auxquelles il convient d'ajouter le travestissement -pour des raisons de censure s'entend- des situations et des personnages mis en scène sont les véhicules d'une critique sociale diffractée, indirecte, et donc procédant par allusion ironique. Quant à l'esprit qui anime la plupart des opérettes viennoises, il s'agit d'un mélange subtil fait de nostalgie, d'optimisme bon enfant et de sentimentalité face à l'existence au sein duquel prédomine l'expression d'une insouciance typique de la société libérale[15].

C'est en ce sens que l'avènement de l'opérette viennoise a partie liée avec l'émergence du libéralisme. A ce titre, elle représente aussi un art de vivre bourgeois, une manière décomplexée de se mettre en représentation, de se donner en spectacle, enfin de jouir de la musique et de la danse. Il existe par ailleurs une complicité, un consensus entre les acteurs qui jouent, dansent, évoluent sur scène et les spectateurs issus pour la plupart des classes possédantes. Ces derniers imiteront dans leur salon privé certaines postures et tournures propres par exemple à un Alexander Girardi[16], acteur-chanteur viennois

---

[14] *Cf.* Jeanne BENAY, Une "*Kultur*" différente ? L'opérette viennoise à Metz (1871/1872-1901/1918), in *L'opérette viennoise*. Etudes réunies par Jeanne BENAY, Austriaca, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, Juin 1998-Numéro 46, p. 168/179.

[15] *Cf.* Joachim RIEDL, "La ville sans qualités", in *Vienne 1900*, catalogue de l'exposition consacrée à Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka au Grand Palais, Paris, 2006, p. 30.

[16] Concernant l'acteur-chanteur Alexander Girardi, voir note 202, p. 105.

extrêmement populaire à l'époque[17], ou bien joueront au piano en bons dilettantes la dernière valse ou polka en vogue[18]. Le rôle socialisateur et formateur de l'opérette viennoise apparaît ici clairement. Enfin, dans un contexte sociopolitique, l'opérette viennoise en tant qu'art populaire prenant naissance dans les faubourgs, c'est-à-dire en marge de la vie mondaine et du centre des affaires, illustre le thème sous-jacent de ce travail de thèse, à savoir l'interrelation entre musique et politique, envisagée dans une perspective concurrentielle prenant en compte les aspirations sociales de la bourgeoisie face à la culture aristocratique dominante. Aussi le libéralisme peut-il revendiquer l'opérette viennoise comme expression musico-théâtrale inhérente à la culture libérale.

Franz von Suppè puis Johann Strauss synthétiseront les aspects hétérogènes appartenant à la musique populaire parmi lesquels l'élément mélodique et la dynamique dansante indissociables de la musique viennoise, devenant ainsi les créateurs de l'opérette viennoise. Pour reprendre les propos d'Otto Brusatti, le caractère enlevé de cette musique est la plupart du temps chorégraphique et cinétique[19].

Par conséquent, nous ne saurions aborder un sujet traitant de l'opérette viennoise sans parler d'une de ses composantes essentielles, son élément musical et chorégraphique, notamment la musique de danse qui contribue dans une large mesure à son succès. Parmi les danses à la mode, notamment le cancan, le galop, la cachucha, la mazurka, le boléro, la polka, faisant leur apparition dans l'opérette viennoise, la valse occupe une place de choix. En effet, la grande faveur dont jouira l'opérette viennoise semble impensable sans la valse qui imprime au genre sa marque stylistique inimitable. Dirk Böttger dans son ouvrage *Das musikalische Theater* qualifie la valse d'"âme" de l'opérette viennoise[20]. Or l'émergence de la valse viennoise dans les premières décennies du XIXe siècle prélude à l'avènement

---

[17] *Cf.* Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, p. 74.

[18] *Cf.* Theophil ANTONICEK, "Biedermeierzeit und Vormärz", in *Musikgeschichte Österreichs*, herausgegeben von Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber, Band 2, *Vom Barock zum Vormärz*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1979, p. 280.

[19] *Cf.* Otto BRUSATTI, "Zur Genese der Wiener Operette", in *Biblos*. Jg. 35(1986), H. 3, p. 276-277. Voir aussi du même auteur "Vorläufer und Wurzeln für die Wiener Operette im 19. Jahrhundert", in *Das österreichische Volkstheater 1830-1880*, Akten des vom Centre de Recherches Germaniques veranstalteten Kolloquiums, herausgegeben von Jean-Marie Valentin, Peter Lang, Paris, 1988, p. 157-158.

[20] *Cf.* Dirk BÖTTGER, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf, 2002, p. 535-536.

de l'opérette viennoise[21]. Elle prépare pour ainsi dire les esprits au caractère insouciant et festif qui imprégnera bon nombre d'opérettes viennoises. Si ces opérettes, telles que *Die schöne Galathee* (1865) de Franz von Suppè, *Die Fledermaus* (1874) de Johann Strauss, *Ein Walzertraum* (1907) de Oscar Straus[22] (1870-1954), entre autres ouvrages, sont destinées à une renommée internationale, cela vient notamment de l'utilisation heureuse de la valse dans un souci de faire communier un public hétérogène sur le plan ethnique dans un même sentiment exalté d'appartenir à une communauté culturelle unique[23].

Or, bien avant l'avènement de l'opérette viennoise, ce sentiment de communion populaire par le biais de la musique et la danse se fait jour dans la dansomanie, c'est-à-dire la frénésie de la danse qui affecte l'ensemble de la société autrichienne à l'époque du Congrès de Vienne (1814/15)[24]. Cette période est aussi importante par ses aspects socioculturels en rapport avec l'avènement de la bourgeoisie libérale. Dans le contexte des interdépendances entre musique et politique, l'émergence de la valse, à l'époque du Congrès est un phénomène ressortissant aux nouvelles tendances bourgeoises qui sont à l'oeuvre dans la société autrichienne. En effet, la naissance de la valse dans le milieu viennois marque la fin de la suprématie des danses aristocratiques, notamment le menuet, et le triomphe incontestable de la valse, considérée comme une danse plébéienne. Au demeurant, les signes de ce bouleversement sont perceptibles dès la fin du XVIIIe siècle. C'est, en effet, au cours de la première de l'opéra *Una cosa rara* de Martin y Soler (1754-1806), donnée le 17 novembre 1786 au *Burgtheater*, que le public viennois, constitué pour la plupart des tenants de la noblesse, découvre à son grand dam l'entrée sur scène officielle de la valse supplantant, et pour longtemps, le traditionnel menuet d'inspiration aristocratique[25]. Quant à l'appellation de "valse", elle apparaît déjà dans

---

[21] *Cf.* Dirk BÖTTGER, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical, ibidem*, p. 535-536.

[22] *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter KLEINDEL unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988, p. 524.

[23] *Cf.* Manfred WAGNER, *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, verlegt bei Hans Schneider Tutzing, 1979, p. 151. Voir notamment la critique musicale de L. B. Hahn consacrée à *Die Fledermaus* de Johann Strauss, parue dans le journal *Konstitutionelle Vorstadtzeitung* du 9.4.1874, p. 1. Cinq ans plus tard, *Die Fledermaus* continue à jouir de la même faveur, comme en témoigne l'article paru dans le *Neues Wiener Tagblatt* du 29.1.1879, n° 28, p. 5.

[24] *Cf.* Renate WAGNER, *Würde, Glanz und Freude. Vom festlichen Leben und Treiben in den Zeiten*, Edition Kaleidoskop,Verlag Styria Graz-Wien- Köln, 1981, p.122-123.

[25] *Cf.* Dirk BÖTTGER, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical, ibidem*, p. 538.

le *Singspiel* burlesque *Der aufs neue begeisterte und belebte Bernadon*, de l'acteur Felix Joseph von Kurz, datant de 1754. Le succès de la valse s'étendra sur tout un siècle. A l'époque du Congrès, aussi bien l'engouement pour la danse, et particulièrement la valse, que la recherche effrénée des plaisirs et de l'étourdissement facile gagnent tous les milieux. L'historien autrichien Helmut Rumpler, constate un "mélange des classes", indexé sur le phénomène de la culture de la danse à Vienne[26]. Cette "dansomanie" semble symptomatique d'une collectivité qui, après les guerres napoléoniennes et les tensions sociales qu'elles ont entraînées, aspire à se divertir en s'oubliant dans la danse. Le même auteur note que les Viennois préfèrent plutôt se priver de nourriture que de renoncer à la fréquentation des bals et des spectacles[27].

De fait, le raptus que procure le mouvement tournoyant et enlevé de la valse convie les couples de danseurs à goûter des moments d'extase partagée. Plus généralement, si les Viennois s'adonnent sans frein à la danse, c'est qu'ils semblent sans doute y puiser des forces spirituelles pour conjurer l'adversité. Ce n'est pas un hasard si l'avènement de la valse viennoise coïncide avec l'époque *Biedermeier*, période de transition correspondant à la Restauration, d'où le terme allemand de *Vormärz*, qui prend pour référence historique la Révolution de mars 1848, considérée comme le point culminant vers lequel converge cette période[28]. Or la phase qui voit la gestation de la valse se situe justement entre les grandes révolutions européennes. L'avènement de la valse viennoise s'inscrit ainsi dans les décennies qui ont précédé la Révolution de 1848. Johann Strauss fils, considéré comme le roi de la valse, reconnaîtra plus tard, en 1890, au moment où il est au faîte de sa gloire, sa dette à l'égard de la valse du temps passé : "Il ne m'est jamais venu à l'esprit (...) de ralentir ne fût-ce que de la façon la plus insignifiante le tempo de la valse. Tempo et

---

[26] *Cf.* Helmut RUMPLER, "Hofbälle, Redouten, Konzerte und Salonabende", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 141.

[27] *Cf.* Helmut RUMPLER, "Wien als Hauptstadt der musikalischen Welt" in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie Österreichische Geschichte 1804-1914., ibidem*, p. 142.

[28] *Cf.* Jost HERMAND, (Hg.), *Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1985, p. 359.

caractère de la valse sont restés exactement pareils à ceux d'il y a quarante ans ."[29]

Le paysage suburbain est le lieu où prend naissance cette révolution culturelle, c'est-à-dire l'engouement pour la danse et la musique dansante à Vienne, partagé, rappelons-le, par toutes les classes. Nombre de *Schenken* et *Heurigen*, soit des guinguettes et cabarets où l'on déguste traditionnellement le vin nouveau, sont situés dans les faubourgs. Dans ces estaminets transformés en auberges et restaurants, les Viennois ont le loisir de consommer des boissons, de déguster des mets délicats en écoutant de la musique, voire de danser, si l'établissement en question dispose d'une arrière-salle pour accueillir des danseurs. Mais le tableau serait incomplet si nous oubliions de mentionner les théâtres populaires qui, bien que situés, eux aussi, dans les faubourgs, éloignés du centre historique de Vienne, n'en joueront pas moins un rôle non négligeable dans l'avènement de l'opérette viennoise. Ce genre orchestrique né certes à la périphérie, puisque ses productions sont données dans les lieux où voit le jour la comédie populaire, gagne bientôt l'ensemble du territoire des Habsbourg en s'imposant ici et ailleurs comme identité et valeur culturelle de Vienne. C'est notamment à *Leopoldstadt*, partie des faubourgs habitée depuis le Moyen Âge en majorité par une population judaïque, que l'auxiliaire musical le plus remarquable de l'opérette viennoise verra le jour : la valse viennoise. C'est là, en effet, que se font entendre les premiers rythmes de valse, provenant des vastes salles de danse du *Sperl*. En plein essor pendant le Congrès de Vienne, l'ancienne auberge *Zum Sperl* est agrandie dans les années 1800. La partie de la bâtisse donnant sur le jardin sera prolongée par une grande salle de danse. A l'instar du *Sperl*, bien d'autres cabarets empreints d'une longue tradition gastronomique, tels que *Zur goldenen Birne* et *Zum schwarzen Bock*, se dotent à la même époque de salles de danse qui attirent un public toujours plus nombreux[30]. C'est dans ces lieux réputés pour leur bonne table que deux représentants parmi les plus connus de la musique de danse

---

[29] *Cf.* Reingard WITZMANN, "Tanzekstase und Walzertraum - Gesellschaft und Ballkultur in Wien", in *Johann Strauss.Unter Donner und Blitz* Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, Karlsplatz, 6. Mai- 26. September 1999 : "Es ist mir nie eingefallen(...), das Tempo des Walzers auch nur im geringsten zu verlangsamen. Tempo und Charakter des Walzers sind noch genau so, wie sie vor vierzig Jahren gewesen." p. 137.

[30] *Cf.* Rainer ULLREICH, "Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert", in *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich, Musicologica Austrica*, 21, herausgegeben von Monika Fink und Rainer Gstrein, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2002, p. 157.

viennoise font leurs débuts. Ainsi, les créateurs de la valse viennoise, à savoir Joseph Lanner (1801-1843)[31] et Johann Strauss père (1804-1849), outre qu'ils se produisent notamment au *Sperl*, contribuent dans une large mesure, au travers de leurs compositions, au développement de la culture de la danse et du carnaval à Vienne[32]. L'historien du théâtre musical, Dirk Böttger, relève le chiffre surprenant de 772 bals donnés à Vienne, en 1832, durant le carnaval. Ce chiffre correspond à une affluence d'environ 200 000 personnes, issues de toutes les classes. A cette époque, on estime donc qu'un Viennois sur deux fréquente les bals[33]. Cette frénésie pour le divertissement et la danse est symptomatique d'une forte demande de la part du public viennois à laquelle répond une offre extraordinaire en fait d'établissements. Nous percevons ici les prémices d'une industrie du divertissement appelée à prospérer surtout grâce à la culture de l'opérette, d'un secteur tertiaire, celui des loisirs indexé sur une conjoncture économique favorable à son développement[34]. A long terme, cet état de choses, concrètement la multiplication des lieux de plaisance contribuera à modeler les mentalités en stimulant toujours plus chez le Viennois le goût déjà inné pour la musique et la danse, et rappelons-le, les plaisirs en général. Cette évolution n'est pas sans affecter la physionomie même de Vienne.

Cependant, ce serait minimiser l'importance sociologique de ce phénomène, à savoir l'engouement pour la musique et la danse à Vienne, si l'on omettait de le mettre en relation avec la culture libérale. Or, si la valse, comme le relève Lord George Gordon Byron (1788-1824) dans son ode à la valse[35], représente l'expression musicale et chorégraphique d'une bourgeoisie émancipée, rompant avec la tradition des danses aristocratiques, nous sommes en droit de nous demander, notamment dans le cadre de l'émergence du libéralisme, quelles sont les formes culturellement identifiables qu'emprunte cette émancipation. L'opposition entre culture bourgeoise et culture aristocratique, répondant chacune à des priorités, sensibilités et idéologies différentes

---

[31] *Cf.* Otto BRUSATTI, *Joseph Lanner. Compositeur, Entertainer & Musikgenie*, Böhlau Verlag, Wien, 2001, p. 25.
[32] *Cf.* Frank MILLER, *Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier*, Castell-Verlag, 1999, p. 375.
[33] *Cf.* Dirk BÖTTGER, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, *ibidem*, p. 539.
[34] *Cf.* Christian GLANZ, "Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette", in *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*. Herausgegeben von Wolfgang Kos und Christian Rapp, Wien Museum, Czernin Verlag, 2005, p. 230.
[35] *Cf.* Walter SALMEN, *Tanz im 19. Jahrhundert*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1989, p. 5.

semble définir le cadre de ce questionnement.

Les hommes qui possèdent la faculté d'entrevoir ce que réclame une nouvelle époque, une nouvelle société, ne se préoccupent pas seulement d'offrir aux milliers de valseurs qui se pressent dans leurs établissements la place nécessaire à leurs évolutions ; ils savent que ce public dans lequel prédominent les classes inférieures, à savoir les petits fonctionnaires, les employés, les commis de magasin, entre autres, aspire à se voir environner d'un luxe égalant celui des salons aristocratiques. L'enrichissement subit de la classe bourgeoise, celui des commerces et des industries qu'elle fait vivre, tout cela joint à l'instabilité monétaire, favorise l'étourdissement que des milliers de Viennois cherchent dans la valse, parmi les lumières, les parfums, la musique de ces palais de danse, où tout est disposé pour exacerber les sens au prix de l'engourdissement de la raison[36]. Au *Mondschein*, au *Tivoli*, au *Casino* de Dommayer, à l'*Odeon*, au *Colosseum* de Schwender, tous viennent chercher une ivresse sensuelle où le plaisir de faire tourner entre ses bras une belle fille alanguie, aux accents d'une valse langoureuse, semble bien tentant. Ce monde féerique ne saurait exister sans le talent d'organisation de grands amuseurs, d'entrepreneurs de salles de danse, tels que Johann Georg Scherzer, Peter Corti, Sigmund Wolfsohn, ou encore Ferdinand Dommayer[37]. Afin de frapper l'imagination de leurs clients, ces directeurs procèdent, lorqu'ils ouvrent une nouvelle salle, à des fêtes d'inauguration éblouissantes. Ils déployent pour leur propre plaisir et pour celui de leurs invités tous les raffinements que l'on trouve dans les salons des grands banquiers israélites et dans les palais des familles aristocrates. Ainsi, dès les années 1820, les débuts de l'industrialisation voient apparaître des personnalités incarnant l'esprit d'entreprise ambiant.

Une époque qui s'amuse est souvent une époque inquiète. La recherche effrénée du plaisir répond, consciemment ou non, au désir de faire taire une inquiétude profonde. Au lendemain du Congrès de Vienne, l'ordre politique[38] instauré en Autriche par Metternich est impuissant face à la dévaluation monétaire[39] et aux problèmes économiques

---

[36] *Cf.* Marcel PRAWY, *Weltgeschichte im Walzertakt*, Wien-München-Zürich, Fritz Molden, 1975, p. 87.
[37] *Cf.* Frank MILLER, *Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeier*, *ibidem*, p. 373-376.
[38] *Cf.* Wilhelm von STERNBURG, *Als Metternich die Zeit anhalten wollte*, C. Bertelsmann Verlag, 2003, p. 98-99.
[39] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 231.

et sociaux qui affectent la paysannerie, la classe laborieuse, les petits fonctionnaires et les artisans. Cependant la situation la moins enviable demeure celle des ouvriers, qui, mal nourris et mal logés, occupent principalement les faubourgs où les premières usines voient le jour[40]. A Vienne, le prolétariat représente une population pauvre et inorganisée, contrainte de vivre et de travailler à l'écart de la métropole. Suite à la hausse du prix des denrées alimentaires, une aggravation du climat social s'installe à partir de 1845. Cette aggravation va affecter l'ensemble de l'Autriche. La même année une vague de licenciements frappe les ouvriers dans les villes industrialisées[41]. Des mesures de rationalisation conduisent à des agitations et au mécontentement dans la classe laborieuse. Enfin, une augmentation du prix de la viande et du pain, en 1847, résulte de la mauvaise récolte de 1846[42]. Face aux dépenses qui augmentent en raison du coût élevé des denrées alimentaires, la petite bourgeoisie n'a souvent pour unique moyen de subsistance que le recours aux prêteurs sur gages, qui proposent à leurs clients parfois des taux usuraires.

De cette époque 1815-1848, appelée aussi "ère Metternich", période clef dans l'émergence de la bourgeoisie libérale, au centre de notre sujet, il se dégage des impressions contrastées. Si cette phase est caractérisée par un essor culturel de première importance, il convient cependant de relever que la police et la censure demeurent omni-présentes[43]. L'immobilisme politique qui règne en Autriche empêche souvent les démocrates et les libéraux de jouer un rôle dans les affaires publiques[44]. Aussi la bourgeoisie montante affirmera-t-elle son ascendant, d'abord sur le plan économique et culturel, avant d'être effectivement associée au pouvoir des Habsbourg, avec l'avènement de la Monarchie constitutionnelle en 1867. La prospérité économique de cette nouvelle classe, qui a des ambitions artistiques et culturelles, est la résultante de l'industrialisation naissante dans l'espace danubien à partir de 1830. L'apparition de la classe laborieuse dans les villes industrielles est, quant à elle, une conséquence de l'industrialisme porté par

---

[40] *Cf.* Robert WAISSENBERGER, "La mentalité Biedermeier", in *Vienne 1815-1848. L'époque du Biedermeier*, sous la direction de Robert Waissenberger, Seuil, 1985, p. 90-91.
[41] *Cf.* Jean BERENGER, *Histoire de l'Empire des Habsbourg*, Editions Fayard, 1990, p. 565.
[42] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 240.
[43] *Cf.* Heinrich HUBERT HOUBEN, *Hier Zensur-Wer dort ? Der gefesselte Biedermeier*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1990, p. 440-444.
[44] *Cf.* Günter DÜRIEGL, "D'une révolution à l'autre", in *Vienne 1815-1848. L'époque du Biedermeier*, sous la direction de Robert Waissenberg, *ibidem*, p. 30.

la bourgeoisie. L'émergence de ces nouvelles classes, à savoir la bourgeoisie et le prolétariat, qui sont appelées à jouer un rôle déterminant dans le renversement du régime absolutiste, est sous-estimée par Metternich[45]. Reconnaissant bien tard les nouvelles forces qui lui échappent, à savoir le libéralisme et le nationalisme, Metternich, le "Don Quijote de la légitimité"[46], conclut sa lettre de démission adressée à l'Empereur François Ier par ces mots : "Je me retire et je m'incline devant une force supérieure à celle dont dispose le monarque lui-même."[47]

Ainsi, la Révolution viennoise de mars 1848 sera la manifestation radicalisée d'un mécontentement général face à un système absolutiste abhorré, dont Metternich est le fervent défenseur[48]. Le 13 mars 1848 éclate la Révolution à Vienne, et l'occasion tant attendue de jouer un rôle politique semble enfin donnée à la bourgeoisie. Quant aux revendications des démocrates et de la classe laborieuse, elles ne seront pas prises en compte par les porte-parole d'un réformisme qui exige la garantie des libertés civiles sans pour autant remettre en question l'existence de la Monarchie. Devant la radicalisation des événements, la bourgeoisie qui, au départ, fait cause commune avec les étudiants et les ouvriers, préfère finalement se ranger du côté des conservateurs. Aussi le cours des événements sera-t-il de plus en plus infléchi dans le sens d'une "révolution bourgeoise"[49]. Compte tenu du fait que Vienne est le théâtre d'une révolution avortée, il est permis de penser avec certains historiens autrichiens, tels que Wolfgang Häusler, que les véritables vainqueurs de la Révolution viennoise, bien qu'écrasés sur le moment par les forces conservatrices, seront les ouvriers, les artisans, les étudiants et les démocrates, à qui l'Histoire, certes bien plus tard, donnera raison[50].

Le malaise social concomitant de la paupérisation qui, malgré les initiatives privées

---

[45] *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1918*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 45.
[46] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 242.
[47] *Cf.* Günter DÜRIEGL, "D'une révolution à l'autre", in *Vienne 1815-1848. L'époque du Biedermeier*, sous la direction de Robert Waissenberger, *ibidem*, p. 29.
[48] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 241.
[49] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 241.
[50] *Cf.* Wolfgang HÄUSLER, "Demokratie und soziale Bewegungen in der Wiener Revolution von 1848", in *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien*, Ausstellungskatalog des Historischen Museums, Wien, 1988, p. 641.

mises en place pour l'enrayer[51], sévit principalement parmi les petits commerçants, les ouvriers et les artisans[52] n'est pas sans affecter l'industrie du spectacle. Aussi les palais de danse ne font-ils plus salle comble. Citons l'exemple de la célèbre salle de l'*Odeon*. Après avoir connu le succès avec son établissement, le propriétaire de l'*Odeon*, Paul Fischer, fait faillite en 1848. Mais déjà quelque temps auparavant, les salles de l'*Odeon* ne sont plus exclusivement réservées aux danseurs. L'excellente acoustique dont dispose l'établissement en question se prête aussi bien aux chœurs d'hommes qu'aux orateurs qui trouvent toute la place nécessaire pour réunir leurs partisans et leurs adversaires[53]. A la veille de la Révolution, l'effervescence agite le peuple des faubourgs. Situé dans les quartiers populeux de *Leopoldstadt*, l'*Odeon* perd insensiblement sa destination originelle. De lieu de plaisance, il se mue, du jour au lendemain, en champ de bataille ouvert aux échauffourées et joutes oratoires. Quant à la clientèle de bons vivants nantis qui, par ces temps troublés, persiste à fréquenter l'*Odeon*, elle semble ignorer qu'elle danse sur un volcan. Le destin de l'établissement est en effet scellé. L'*Odeon* est incendié le 28 octobre 1848, lorsque les troupes de Windisch-Graetz reconquièrent les faubourgs sur les émeutiers[54].

Malgré les événements dramatiques de la Révolution, l'Empire connaît après 1848 une période d'essor industriel et bancaire. La phase qui s'étend notamment de 1860 à 1880, au centre de notre sujet et sur laquelle nous reviendrons longuement dans la première partie de ce travail, compte des données positives qui renvoient à une expansion économique sans précédent dans l'histoire de la Monarchie danubienne du XIXe siècle. Cette évolution concerne un mouvement à long terme s'inscrivant dans la période portant le nom d'"années de fondation" (*Gründerzeit*[55]), qui débute dans les années 1850 et s'étend jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale. Durant ces années, la Monarchie bénéficie d'une modernisation en plusieurs phases, allant de pair avec une industrialisation croissante dont les prémices, comme nous venons de l'indiquer plus haut, remontent aux

[51] *Cf.* Peter FELDBAUER, Hannes STEKL, "Wiens Armenwesen im Vormärz", in *Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. Wien im Vormärz*, Verein für Geschichte der Stadt Wien, Wien, 1980, p. 201.
[52] *Cf.* Ernst Victor ZENKER, *Die Wiener Revolution, 1848*, Wien, 1897, p. 86.
[53] *Cf.* Frank MILLER, *Johann Strauss Vater. Der musIkalische Magier des Wiener Biedermeier, ibidem*, p. 315-318.
[54] *Cf.* Eduard STRAUSS, *Erinnerungen*, Leipzig, 1906, p. 26.
[55] Pour la définition de ce terme, voir *infra* l'article : "Un collier pour la ville cosmopolite", p. 71.

années 1830. La croissance économique et industrielle semble atteindre son point culminant entre 1867 et 1873, période qui aboutit au krach boursier qui la délimite. Cette évolution économique et industrielle trouve son corollaire dans une extension démographique dans les grandes villes de la Monarchie danubienne et notamment à Vienne. Ceci aura pour conséquence un bouleversement de la cohésion du tissu social dont relèvent traditionnellement les habitants de la Monarchie. Cette tendance, décrite par Eduard Castle dans *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*[56] (*Histoire de la littérature austro-allemande*) prendra les aspects d'ascensions ou de régressions sociales localisées topographiquement. Ainsi quitter la périphérie urbaine pour se rapprocher du centre est-il possible grâce à l'expansion économique dont sont bénéficiaires la petite et moyenne bourgeoisie vivant principalement dans les faubourgs. Or le décorsetage de la ville de Vienne *intra-muros* par la destruction des fortifications sera non seulement un exemple que suivront les autres grandes villes de la Monarchie, mais contribuera également à créer une situation propice au rapprochement de la banlieue du centre de Vienne. En 1857, les murs fortifiés qui entourent la ville de Vienne sont rasés et sur leur emplacement est édifié le *Ring*, vaste boulevard circulaire où seront construits des palais et des bâtiments officiels entourés de jardins, cafés, restaurants et kiosques à musique. Le Viennois aime à se promener à Vienne, au cœur de ses parcs et ses faubourgs faisant désormais parties intégrantes de la ville, tels que *Heiligenstadt*, *Grinzing*.

Par ailleurs, dans un contexte plus large prenant en compte la mission politique d'un Etat et ses institutions culturelles, il convient de relever un axiome qui semble se vérifier à différentes époques, l'existence de la conformité des visées politiques d'un pouvoir avec la traduction artistique et culturelle de son idéologie, notamment par les canaux séparés ou conjugués de l'architecture, de la musique, du théâtre et de la littérature. Or le libéralisme historiciste, remis en cause par Nietzsche, croit à la téléologie de l'Histoire et s'emploie, bien que de façon chimérique, à en inverser le cours inexorable par une frénésie édificatrice sans bornes, caractérisée par un certain éclectisme dans le

[56] Eduard CASTLE, (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*. *Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 313-314.

choix des styles architecturaux et décoratifs datés et, partant, quelque peu anachroniques[57]. Il semblerait que le goût passéiste de cette quête s'accorde avec le besoin intrinsèque de se donner une légitimité prenant le caractère d'un universalisme fondé sur l'interprétation des phénomènes, des lois économiques, culturelles et politiques d'après les principes d'une rationalité positiviste. En d'autres termes, il s'agit pour le libéralisme de définir et de légitimer, face à la noblesse dominante, sa propre généalogie historique, tel que l'analyse l'historien Jörn Rüsen[58].

Après cette introduction préliminaire qui tend à délimiter et définir notre sujet, dégageons à présent les axes d'investigation méthodologique et les supports d'information qui ont guidé nos recherches.

L'opérette viennoise représente en tant que genre musico-théâtral un phénomène d'une portée culturelle sans précédent dans l'histoire de l'Autriche. Cette spécification du genre invite à considérer les trois axes fondamentaux autour desquels s'articuleront la discussion socioculturelle et l'analyse musico-théâtrale des œuvres qui sont au centre de ce travail de recherche. Les trois aspects, renvoyant chacun à une discipline particulière, à savoir la musique, l'histoire culturelle et les sciences humaines, notamment la langue allemande dans laquelle sont rédigés les livrets des opérettes, seront envisagés dans une perspective de synergie, de complémentarité, soit d'interdisciplinarité. La richesse que représente la transversalité disciplinaire avec laquelle le sujet a partie liée, nous a conduit, pour des raisons de systématisation et de visibilité inhérentes à tout travail de recherche, à envisager le débat des idées dans une perspective "civilisationniste" qui est censée apporter une clarification dans la méthode d'analyse. En effet, selon cette perspective il sera possible de montrer que l'opérette est beaucoup plus qu'une manifestation culturelle circonscrite historiquement à l'émergence de la bourgeoisie libérale. Outre cela, elle représente un phénomène dont la résurgence à Vienne a été favorisée par une tradition musico-théâtrale séculaire. Or cette occurrence place l'opérette viennoise, au-delà des

[57] *Cf.* Friedrich NIETZSCHE, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Goldmann Verlag, 1984 : " Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Leben", p. 82 à 85 et p. 302.
[58] *Cf.* Jörn RÜSEN, *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1990 : " Vernunftchancen des emanzipatorischen Denkens in der Legitimation von Herrschaft", p. 42 à 49.

apports de l'opérette parisienne, dans une continuité ou filiation musicale et théâtrale. Concrètement, si l'avènement de l'opérette viennoise peut être envisagé dans le cadre historique et sociopolitique qui lui sert de révélateur, à savoir le libéralisme autrichien, cette interprétation semble néanmoins renfermer un aspect réducteur qui risque de faire de l'opérette un simple produit du libéralisme, sans tenir compte, en amont, de la civilisation carnavalesque, si prégnante dans la culture de la danse, notamment la création de la valse, et sans laquelle l'opérette viennoise n'eût été sans doute qu'un simple phénomène de mode.

Compte tenu de la longue tradition musicale viennoise, dont l'un des aspects fondamentaux, à savoir le caractère mélodique, a non seulement influencé durablement la sensibilité musicale du Viennois, mais aussi contribué à cultiver son attitude sentimentale face à l'existence, ce travail de recherche se veut aussi une contribution à l'histoire des mentalités. Ainsi, pour avoir eu l'opportunité de séjourner à Vienne et Budapest, lors de mes recherches et de mes études de chant, notamment à l'académie Ferenc Liszt de Budapest, et avoir pu côtoyer les Budapestois et les Viennois, je pense aujourd'hui, quoique bien modestement, avoir pénétré quelque peu la mentalité de deux peuples, certes différents par bien des aspects, mais communiant dans un égal amour de la musique et du théâtre, qui semble les rapprocher par-delà les vicissitudes de l'Histoire. Or, ces deux peuples, représentants de l'ancien Empire bicéphale, à savoir l'Autriche-Hongrie, m'ont fait prendre conscience que l'une des clés de la fascination qu'exerce la mentalité des peuples de la *Mitteleuropa* est justement la passion que ces peuples, notamment les Autrichiens et les Hongrois nourrissent depuis toujours pour le théâtre et la musique.

Ce travail de recherche se propose d'analyser dans le cadre d'une (re)contextualisation sociopolitique et culturelle les rôles socialisateur et fédérateur de l'opérette viennoise dont la genèse et l'avènement sont pour ainsi dire en phase avec la montée de la bourgeoisie libérale. Pour ce qui concerne la difficulté de la contextualisation sociopolitique, cadrage fondamental permettant de saisir la portée sociale de l'opérette viennoise, ainsi que son contenu idéologique inspiré du libéralisme constitutionnel, nous avons utilisé notamment les travaux de Christian Marten (1988), Karl-Heinz Rossbacher

(1992)[59], Thorsten Stegemann (1994), Moritz Csaky (1996)[60]. Ajoutons ici que la contextualisation historique et sociopolitique ne peut entièrement satisfaire les recherches pour ce qui concerne l'operette viennoise envisagée comme vecteur de l'idéologie et de la sensiblité libérale. Aussi l'étude en contexte des oeuvres doit-elle obligatoirement se doubler d'une exploitation des thèmes et aspects sociocritiques qui se dégageront à la lumière de l'analyse des opérettes dans la deuxième partie de ce travail de thèse. Dans ce travail de recherche, outre l'aspect sociocritique de l'opérette viennoise, il nous a paru intéressant de prendre en compte la dimension musicale du genre en question. Or l'analyse musicale représente l'une des clés pour saisir entre autres l'efficience comique, expressive, voire satirique des couplets. Pour cette raison, il nous aurait semblé réducteur de traiter l'opérette viennoise sans en aborder l'aspect musical.

L'opérette viennoise s'inscrit dans une continuité esthétique, à savoir musico-théâtrale d'essence comique que le théâtre populaire peut prendre à son compte. Afin de mieux saisir les apports nouveaux de l'opérette viennoise, ou bien les relations de continuité qu'elle entretient avec le théâtre populaire, nous avons consulté des ouvrages et des essais ayant pour sujet le théâtre populaire. Nous avons privilégié ainsi l'étude de feuilletonistes viennois, tels que Ludwig Speidel, Friedrich Schlögel, considérés à juste titre comme les témoins de la grande époque du théâtre populaire viennois. Leurs essais éclairants et spirituels contiennent une mine d'informations de première main sur les acteurs du théâtre populaire viennois et le monde du spectacle en général. Les essais sur le théâtre populaire de Eduard Castle, Otto Rommel et Anton Bauer, quoique écrits sur un ton plus neutre, participent néanmoins de la tradition du feuilletonisme viennois d'inspiration libérale, car une vision humaniste et progressiste anime les travaux de ces auteurs s'employant à réhabiliter la culture populaire. Si la Première Guerre mondiale signifie la dislocation définitive de l'Empire multinational, il convient néanmoins de relever des survivances culturelles, à savoir le feuilletonisme viennois qui perdurera bien au-delà de cette période fatidique. Rappelons ici que les travaux de Egon Friedell, contemporain de Peter Altenberg et Alfred Polgar, et considéré comme l'un des derniers feuilletonistes viennois, attestent de la pérennité d'un genre journalistique qui tout en prenant son essor à

[59] Karl-Heinz ROSSBACHER s'intéresse cependant surtout à la littérature, ses supports et ses canaux de transmission au sein du libéralisme.
[60] Concernant les références d'ouvrages des auteurs cités, nous renvoyons le lecteur à la bibliographie.

l'époque libérale n'en dépasse pas moins les bornes historiques et sociopolitiques de son avènement, puisque son influence est encore patente après la Première Guerre mondiale, notamment chez le même Friedell dont l'ouvrage fondamentale, à savoir *Kulturgeschichte der Neuzeit*, publié en 1931, renvoie par maints aspects stylistiques, qui complètent par ailleurs une érudition extraordinaire, aux traits caractéristiques du feuilleton viennois.

Plus près de nous, les recherches de Herbert Zeman, Hugo Aust et Peter Haida, entre autres auteurs consultés, consacrées au théâtre populaire ont guidé également notre réflexion sur les similitudes existant entre le théâtre populaire viennois et l'opérette viennoise. Dans le contexte de la filiation apparaissant entre le théâtre populaire et l'opérette, les conceptions sociocritiques de Volker Klotz traitant de cette question et du rôle important que joue l'opérette dans la société libérale en intégrant ses peurs, ses espérances ou ses utopies afin d'essayer de donner des réponses bien entendu cryptées en raison de la censure, -aux apories, ont apporté des éclairages importants sur les tendances provocantes de certaines opérettes. Cependant la réflexion de Volker Klotz sur l'opérette est autrement importante en ce qu'elle s'emploie à rattacher le genre à la dramaturgie commune qu'il partage avec le théâtre de dérision, notamment la comédie bourgeoise d'inspiration libérale. Le travail accompli par Volker Klotz dans le but de cerner à sa juste valeur un genre musico-théâtral qui est loin d'avoir révélé tous ses secrets devrait inviter les sciences humaines à s'y intéresser davantage. De Volker Klotz, nous avons retenu en particulier sa formulation antithétique, à savoir "*Störenfried und Kollektiv*" que nous avons exploitée notamment dans l'analyse de l'opérette de Suppè *Boccaccio* (1879), étudiée d'après les critères d'une dramaturgie du dérèglement qui, par ailleurs, s'est imposée à nous à la lecture du livret et de la partition, telle une ligne de force dramatique parcourant l'ensemble de l'ouvrage. Les actes du colloque *Die lustige Person auf der Bühne*, qui s'est tenu en 1993 à Salzbourg, concernant les fonctions et les métamorphoses du personnage comique (*die lustige Person*) dans le théâtre musical sont à mettre en parallèle avec les conceptions de Volker Klotz. Ainsi, les essais notamment de Lynn Snook, Inka Stampfl, Siegrid Schmidt explorent certaines facettes du personnage comique dont la raison d'être n'est pas uniquement tributaire des modalités scéniques traditionnellement admises dans la comédie populaire, comme par exemple le travestissement, les numéros comiques truffés de mots plaisants, mais semble aussi

répondre aux intentions sociocritiques des librettistes. Par ailleurs, la recherche d'une efficience comique certes non orbe de caractère critique se double de considérations commerciales que ne perdent pas de vue les directeurs de théâtre. D'où le questionnement de Inka Stampfl sur les modalités du comique et ses implications dans l'étude qu'elle consacre à *Zar und Zimmermann*, opéra comique d'Albert Lortzing, à savoir *Die lustige Person auf der Bühne Garant für den Erfolg eines Werkes* ? Cette recherche sur l'idiome comique et les voies qu'il emprunte dans le théâtre populaire autrichien nous a conduit à consulter d'autres publications scientifiques traitant de la même question, notamment *Aspects du comique dans le théâtre populaire autrichien XVIIIe-XXe siècle*, étude publiée par Jean-Marie Valentin en collaboration avec Jeanne Benay, ainsi que *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum*, publication éditée par Jean-Marie Valentin. Ces ouvrages fondamentaux regroupent les actes de deux colloques qui se sont déroulés successivement à Nancy en novembre 1981-1982. Enfin, plus étroitement liée à notre sujet, à savoir l'opérette viennoise et le libéralisme, citons ici encore la publication en 1998 de *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, qui nous a permis de comparer les points de vue de spécialistes dans ce domaine, tels que Jeanne Benay, Dagmar Zumbusch-Beisteiner, Johann Hüttner, Moritz Csaky, Mathias Spohr, entre autres. A la lumière de nos lectures et des rapprochements qui se sont dessinés au fur et à mesure de nos investigations, nous avons été amené à discerner et définir une certaine continuité entre le théâtre populaire et l'opérette viennoise. Cette perennité semble converger en particulier dans le traitement similaire du personnage comique, aussi bien dans la comédie populaire que dans l'opérette viennoise, c'est-à-dire en vue d'une efficience comique optimale, garant du succès d'une pièce ou d'une opérette. L'étude de Beatrix Schiferer, publiée dans *L'opérette viennoise*, consacrée à Alexander Girardi, l'acteur-chanteur qui compte avec Josefine Gallmeyer et Marie Geistinger parmi les plus grands interprètes de l'opérette viennoise, acteurs sur lesquels nous reviendrons au cours de notre travail, se veut concluante en ce qui concerne les stratégies commerciales mises en oeuvre par les entrepreneurs de spectacle pour attirer un public nombreux. Parmi celles-ci figure la nécessité imposée aux librettistes d'écrire pour les vedettes adulées du public viennois des rôles pour ainsi dire "confectionnés sur mesure", du prêt-à-jouer efficace tenant compte de la personnalité des acteurs populaires. Bien que la carrière de star de Girardi se

confirme véritablement sous la baguette de Johann Strauss fils, il n'en demeure pas moins que le comédien-chanteur fête ses premiers triomphes en incarnant les rôles-titre d'opérettes de Franz von Suppè, notamment *Fatinitza* (1876) et *Boccaccio* (1879), deux ouvrages importants du compositeur belgo-dalmate analysés dans ce travail de thèse. Ainsi, le rôle de Boccaccio, regroupant un riche panel de facettes comiques que le comédien doit maîtriser avec brio, semble à la fois correspondre à la personnalité tour à tour espiègle, naïve, expansive d'Alexander Girardi, et rappeler au spectateur que l'opérette n'a pas totalement supplanté le théâtre populaire viennois, puisque les traits truculents du primitif *Hanswurst* viennois ou salzbourgeois, selon Lynn Snook, dont Girardi assume le legs avec bonheur, perdurent encore dans certaines scènes de l'opérette *Boccaccio*, notamment celle dans laquelle le poète amoureux se présente déguisé en valet de ferme rustaud et quelque peu simplet auprès de Lambertuccio, pétrousquin incorrigible, afin de s'approcher de Fiametta, fille adoptive de l'épicier Lambertuccio et de sa femme Peronella (Acte II, scène 9). Par ailleurs, de façon plus patente, la même opérette met en abyme la tradition du théâtre populaire, fond comique sur lequel se dessinent la plupart des personnages qui habitent l'opérette viennoise, en se servant notamment de la *commedia dell'arte* comme d'un moyen pour démêler une énigme par le truchement d'une mise en scène improvisée dans le cadre éprouvé du "théâtre dans le théâtre", à la fin du troisième acte.

S'il existe une continuité entre le théâtre populaire et l'opérette viennoise, notamment sur le plan dramaturgique et la mise en valeur des aspects drolatiques, les similitudes ne s'arrêtent pas là, car des ressemblances apparaissent aussi d'un point de vue idéologique entre les deux genres, bien que les clivages sociopolitiques dus, entre autres faits marquants, à la montée du libéralisme affecte cette tendance. Concrètement, si le théâtre populaire met en avant les idées du rationalisme hérité des Lumières, lorsqu'il s'agit de fustiger par exemple l'immodestie, l'égoïsme ou la dépravation, l'opérette, quant à elle, prône souvent l'immoralisme au nom d'une philosophie eudémoniste qui représente une subversion des valeurs morales. Cependant, la prudence est de mise quand il s'agit par exemple d'interpréter ces scènes bachiques qui sont légion dans les opérettes, où les personnages trinquent et flirtent en même temps. Or la complaisance avec laquelle l'opérette viennoise met en scène ces moments de sociabilité n'est pas sans interpeler et,

en fin de compte, après analyse, s'avère plutôt factice, comme tendant à maquiller des réalités sous lesquelles se cache un malaise social bien réel. En d'autres termes, ces scènes festives admettent une interprétation psychique, puisqu'elles représentent en quelque sorte la projection des fantasmes que génère l'opposition irréductible entre principe de plaisir et principe de réalité. La petite bourgeoisie industrieuse et jalouse de sa situation sociale ne sait que trop bien que l'abus d'alcool et de sexe, ainsi que marivauder sont nuisibles au bon fonctionnement des affaires et à l'honorabilité. Cependant la dénégation du plaisir, expression d'un refoulement constitutif de la morale bourgeoise axée en particulier sur les principes du travail et de la rentabilité, perd quelque peu son intransigeance à la faveur des scènes lestes que le spectateur, c'est-à-dire le commerçant, le banquier, le commis, couvert par l'obscurité de la salle de théâtre, peut observer sur la scène comme il lui plaît. Quant aux scènes, elles sont empreintes d'un illusionnisme qui porte à la rêverie sans lénifier pour autant les frustrations. Selon Albert Gier, cet illusionnisme qui esthétise et édénise la réalité, l'opérette parisienne, au rebours de l'opérette viennoise, le subvertit et le dévoile. C'est l'une des raisons pour lesquelles la mise en scène de l'âge d'or du libéralisme avec lequel se confond l'opérette viennoise doit se lire le plus souvent, ainsi que le note Jeanne Benay, "comme un négatif de la réalité et exprime une urgence d'humanité et de bonheur"[61]. Nous avons réservé dans ce travail de recherche toute une section consacrée aux permanences et discontinuités en ce qui concerne l'interrelation entre le théâtre populaire viennois et l'opérette viennoise, qu'elle soit d'ordre sociopolitique, dramaturgique ou encore musical. Ces investigations ont pu être menées à bien grâce aux recherches, entre autres, de Hartwin Gromes s'employant à cerner l'évolution d'un art théâtral d'inspiration populaire convergeant, l'industrialisme, le cosmopolitisme et le développement accru des divertissements aidant, vers un genre musico-théâtral plus spectaculaire que les formes théâtrales du passé, à savoir l'opérette viennoise prenant en compte les aspirations de représentativité sociale de la bourgeoisie montante. Certes, l'opérette, qu'elle soit viennoise, berlinoise, parisienne, londonienne, ou prenne encore l'aspect festif de la *zarzuela* madrilène, se veut une expression musico-théâtrale unique, ou encore un "art inouï" ("*unerhörte Kunst*"), d'après Volker Klotz, permettant à la

[61] *Cf*. Jeanne BENAY, Une "*Kultur*" différente ? L'opérette viennoise à Metz (1871/1872-1901/1918), in *L'opérette viennoise*. Etudes réunies par Jeanne Benay, Austriaca, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, Juin 1998-Numéro 46, avant-propos, p. 5.

bourgeoisie de s'autocélébrer, et de ce point de vue elle semble en phase avec les nouvelles tendances sociales. A cette situation générale, s'ajoutent dans l'espace danubien d'autres considérations en rapport avec l'avènement de l'opérette viennoise. Concrètement, l'opérette viennoise, dans un esprit de fraternisation entre les peuples qui composent l'Empire des Habsbourg, mais aussi dans une apparente insouciance face aux difficultés que traverse l'Etat, notamment la montéee des nationalismes, les commotions internes liées à la politique extérieure et l'implantation progressive du libéralisme, l'opérette viennoise, disions-nous, se veut rassurante par le biais de son multinationalisme, symbolisant la préservation d'une mémoire culturelle, selon Moritz Csaky.

Si dans ce travail de recherche notre intérêt s'est porté sur l'opérette viennoise, ce n'est pour ainsi dire que de façon indirecte que nous l'avons étudiée, puisqu'il importait avant tout d'expliquer les relations que cette dernière entretient avec le libéralisme autrichien, notamment avec les aspects marquants de sa vision du monde, que des thèmes apparaissant à la lecture des livrets sont venus illustrer. D'autre part, le travail d'analyse et d'exploitation des thèmes sous-jacents aux livrets et mis en valeur par la musique a été mené de façon ponctuelle sur les opérettes parmi les plus représentatives de Franz von Suppè, à qui revient la paternité de l'opérette "viennoise", ou encore "autrichienne", avec le multi-ethnisme ou multinationalisme, relevé plus haut, que présupposent ces épithètes, mais certainement pas "allemande", comme le prétend le premier biographe du musicien, Otto Keller, en qualifiant Suppè de "créateur de l'opérette allemande" ("*Schöpfer der deutschen Operette*"). Au demeurant, Julius Kromer dans le premier travail important de recherche consacré à la vie et l'oeuvre de Franz von Suppè critiquera vivement le parti pris idéologique de Keller, dans lequel il est permis de discerner un nationalisme militant qui n'est absolument pas caractéristique des opérettes de Suppè, ni du personnage d'ailleurs. Plus près de nous, les recherches entreprises par Jeanne Benay, signalées plus haut, concernant l'instrumentalisation politique de l'opérette viennoise à Metz pendant l'occupation de l'Alsace-Lorraine, et notamment les opérettes de Suppè, afin de "germaniser par la scène", renvoient à une "austriacité" caractéristique de l'opérette suppèenne, proche de la "francité" ou la "romanité", qui la rend d'autant plus acceptable auprès de la population placée sous la domination prussienne qu'elle ne prône pas une germanité farouche, comme c'est le cas pour une grande partie des opéras de

Richard Wagner. Quant à l'instrumentalisation de l'opérette en Autriche-Hongrie, les ouvrages de Moritz Csaky, ainsi que de Andras Batta, entre autres, nous ont permis de saisir la portée politique et idéologique d'un procédé encouragé par les autorités en vue d'une fraternisation inter-ethnique, sur lequel nous reviendrons dans ce travail de recherche.

Dans son aspiration à jouer un rôle socialisateur au sein de la *polis*, l'opérette en tant que manifestation musico-théâtrale de la bourgeoisie émergente, qui s'emploie à concurrencer la culture aristocratique dominante, se fonde sur l'idéologie libérale dont les tenants sont la petite et moyenne bourgeoisie, ainsi que l'intelligentsia. Le libéralisme, notamment son histoire, ses théories économiques et politiques, sera étudié dans ce travail de thèse afin de mieux appréhender la relation existant entre théâtre et société par laquelle l'opérette viennoise, envisagée comme forum politique, traduit les aspirations culturelles et sociales de la bourgeoisie montante.

C'est dans un cadre tripartite à la fois topographique, historique et idéologique que ce travail s'emploie à étudier l'opérette viennoise en phase avec le libéralisme. Ainsi, l'analyse en contexte des opérettes de Suppè faisant l'objet d'un choix délibéré s'est imposée d'une certaine manière comme une évidence. Or, dans le contexte de l'étude de l'opérette viennoise en phase avec le libéralisme, nous avons choisi de nous intéresser à l'oeuvre et la personnalité de Franz von Suppè (né le 18 avril 1819 à Split en Dalmatie, Croatie et mort à Vienne le 21 mai 1895), considéré comme le père de l'opérette viennoise, car ses œuvres les plus connues, analysées dans ce travail, peuvent être considérées comme le reflet de la culture libérale de son époque. La période 1860-1880, qui marque l'avènement et le déclin du libéralisme, servira de cadre sociopolitique à la contextualisation des opérettes de Suppè sur lesquelles nous reviendrons. Par ailleurs, il nous a semblé important de valoriser l'oeuvre et la personnalité de ce compositeur qui mérite sans doute une reconnaissance plus soutenue, notamment en France. Bien qu'il ait composé près de trente opérettes, ainsi que la musique de 180 farces, ballets, et autres compositions pour la scène, il reste seulement principalement connu, actuellement, pour ses ouvertures dont certaines bénéficient même d'une belle notoriété comme *Poète et Paysan*, *Cavalerie légère* ou *Matin, midi et soir à Vienne*. Ajoutons à cela qu'il n'existe à l'heure actuelle en langue française aucun ouvrage de référence édité sur Franz von

Suppè.

Pour l'analyse de l'oeuvre et de la personnalité de Suppè, outre l'utilisation d'articles de presse, de notices biographiques et d'essais plus spécialisés ayant pour objet l'analyse musico-théâtrale des opérettes de Suppè, nous avons mis à profit les partitions des opérettes étudiées dans la deuxième partie de la thèse, certaines lettres du musicien (rédigées en *kurrent*) se trouvant à la Bibliothèque Nationale de Vienne, enfin les ouvrages fondamentaux que constituent les biographies de Otto Keller et Otto Schneidereit consacrées au musicien, auxquels il faut ajouter le travail de recherche inaugural sur l'oeuvre et la vie de Suppè que nous devons au musicologue Julius Kromer. Le labeur méticuleux de Franz Stieger répertoriant l'ensemble des œuvres de Suppè, nous a permis de retrouver et dater précisément des titres d'ouvrages tombés dans l'oubli, que nous avions besoin d'exploiter pour l'élaboration et la rédaction des sections de la thèse consacrées à l'activité de Franz von Suppè dans les différents théâtres populaires pour lesquels il a œuvré en tant que chef d'orchestre et *Kapellmeiste*r[62].

Ce travail de recherche s'articulera en deux parties. La première sera consacrée à la définition et l'évolution du libéralisme en Autriche. Nous tenterons de définir ses implications socioculturelles à l'époque de la vie et de l'oeuvre de Franz von Suppè, entre 1860 et 1880.

La deuxième partie s'intéressera à l'analyse de deux opérettes majeures de Franz von Suppè : *Die schöne Galathee* (1865) et *Boccaccio* (1879). Ces analyses chercheront à mettre en valeur les allusions du livret quant aux idées sociales et politiques, contemporaines du libéralisme. L'étude du livret de *Boccaccio* sera plus étendue et développée que celle de *Die schöne Galathee* en raison de sa longueur et de la richesse de ses thèmes en rapport avec l'idéologie libérale. Ce sont des thèmes culturels et sociaux, tels que le libre choix d'une union non imposée par les conventions sociales ; l'individualisme garant de l'épanouissement de la personnalité ; le primat accordé à la culture, l'instruction et la raison contre la censure, l'ignorance, la superstition et les idées

[62] Maître de chapelle, fonction importante sur laquelle nous reviendrons plus amplement dans le corpus du sujet. Voir partie 3.1.3. de notre travail : "*Kapellmeister*", histoire d'une fonction prestigieuse, p. 159.

reçues, auxquels renvoie l'analyse des livrets. Or l'ensemble de ces thèmes fait référence au cadre institutionnel, législatif, culturel et religieux de la période 1860-1880 au centre de notre travail de recherche. Par ailleurs, l'anticléricalisme principiel des libéraux prôné au nom d'un eudémonisme quelque peu phéacianiste, et le culte de la Renaissance représentent également des thèmes importants, particulièrement présents dans l'opérette *Boccaccio*. Enfin, bien que redevable à Thorsten Stegemann et Volker Klotz de leurs points de vue pertinents en rapport avec l'oeuvre majeure de Franz von Suppè, à savoir l'opérette *Boccaccio* (1879), nous tenterons néanmoins d'élargir la compréhension de l'ouvrage en question par une accentuation plus poussée des aspects et des tendances culturels, comme par exemple l'historicisme et le goût prononcé pour la Renaissance, qui ont sans doute joué un rôle dans le choix du sujet renaissant. Or la mise en scène de ces tendances dans *Boccaccio* participe d'un esprit critique, puisque, au rebours de l'esthétisme ambiant qui réduit notamment le style renaissant à une simple fonction représentative, mise en avant, entre autres artistes, par Hans Makart, défenseur de l'historicisme en peinture et décorateur de génie[63], l'opérette *Boccaccio* se veut un ouvrage provocateur qui tout en sacrifiant au goût contemporain pour la Renaissance se démarque néanmoins d'une vue purement esthétisante de l'art parce que censée le dépouiller de ses potentialités génératrices de progrès. En d'autres termes, le poète Boccaccio, en mettant son art de poète et d'écrivain "engagé" au service de la vérité, de l'émancipation des femmes aspire à faire évoluer les relations entre les hommes et les femmes. Aussi ses nouvelles, bien qu'elles aient vu le jour sous la Renaissance du Trecento, n'en sont pas moins d'une brûlante actualité. Leur immarcescible universalité à laquelle renvoie la nature des différents antagonismes que nous étudierons est censée stimuler la sensibilité libérale du public qui fréquente les théâtres populaires. Dans le cadre de l'interrelation entre l'opérette viennoise et la société libérale, il nous semble aussi relevant de compter parmi les apports de notre travail, notamment la (re)contextualisation de *Boccaccio* par rapport au mouvement féminin autrichien parfaitement constitué à la fin des années 1870. Cet aspect à l'analyse duquel renvoient les antagonismes entre hommes et femmes que met en scène *Boccaccio* n'a pas été traité jusqu'ici. Nous pensons que

---

[63] *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*. Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter KLEINDEL unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988 : article "Hans Makart. Der Maler des Historismus", p. 313.

l'analyse de *Boccaccio* dans l'espace politique, institutionnel et familial que le libéralisme réserve aux femmes permet d'éclairer une dimension socio-idéologique et culturelle inexplorée jusqu'ici dans les diverses analyses consacrées à l'opérette *Boccaccio*.

Nous espérons par ce travail de thèse contribuer à mieux faire connaître, notamment en France, l'œuvre et la personnalité de Franz von Suppè dans le contexte du libéralisme autrichien. Il est regrettable de constater dans le catalogue des Editions Fayard (référence actuelle en France dans le domaine de l'édition musicale), l'absence d'une étude biographique consacrée à Franz von Suppè. Il y aurait là sans doute un vaste champ à explorer en essayant d'élucider dans une étude sans doute moins sociopolitique l'idiome suppèen, à savoir sa "romanité", que l'on retrouve dans son langage musical influencé en partie par la musique italienne, particularité qui sera analysée dans ce travail de recherche. Curieusement, cette caractéristique n'a pas desservi le créateur de l'opérette viennoise, oeuvrant et vivant dans un milieu, certes mêlé sur le plan ethnique, mais dont la langue de communication est pour l'essentiel l'allemand. Or, nonobstant leur *italianità*, ou grâce justement à cette dernière, les opérettes de Suppè ont pu conquérir un large public et s'imposer à côté des ouvrages de deux autres géants de l'opérette viennoise que sont Johann Strauss et Karl Millöcker.

PREMIERE PARTIE

Le libéralisme en Autriche et ses implications socioculturelles à l'époque de Franz von Suppè

1. Le libéralisme

Comme tout système philosophique qui tire sa justification de la relation qu'il tend à établir entre l'homme et le monde, le libéralisme s'imprègne d'idées, de concepts qui témoignent d'une philosophie à la fois théorique et pragmatique. S'inscrivant dans le mouvement de sécularisation remontant à l'humanisme et dont la résultante est une prise de conscience individualiste, le libéralisme, au travers de ses postulats universels que nous définirons, aspire à étendre son système philosophique et sa doctrine à l'ensemble de la société. Le libéralisme est en effet à l'origine de la société civile, et en ce sens, il est porté par une vision sociale en ce qui concerne les interactions entre les hommes et la société. Les champs de la politique et de l'économie se trouvent au centre de son analyse.

1.1. Les penseurs du libéralisme

Le libéralisme politique se fonde sur les théories libérales issues de la Révolution française. Dans ce contexte, il convient de considérer Emmanuel Joseph Sieyès[1] (1748-1836) comme un précurseur du constitutionnalisme[2]. Il est le premier à formuler les principes de l'État de droit démocratique. Sa brochure *Qu'est-ce que le tiers état* ?, publiée en 1789, est un véritable manifeste politique dans lequel il dénonce les abus, les privilèges de la noblesse et du clergé.

---

[1] Emmanuel Joseph SIEYÈS (Fréjus 1748 - Paris 1836), homme politique français. Député du tiers aux États généraux, partisan d'une monarchie constitutionnelle.

[2] *Cf*. Hans FENSKE, " Sieyès", K. 35, "Die Fundierung des klassischen Liberalismus", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen*, Fischer Verlag, Frankfurt am Main, 1996, p. 383.

Le philosophe Immanuel Kant[3] (1724-1804), avant Joseph Sièyes, aura un rôle à jouer dans les débuts du libéralisme allemand. Il est à l'origine du fondement éthique du libéralisme. Son opuscule *Was ist Aufklärung* ? (Qu'est-ce que les Lumières ?), de 1783, invite l'individu à s'émanciper de l'asservissement intellectuel dans lequel il a vécu jusque-là[4]. Kant écrit : "Les Lumières, c'est la libération de l'homme de son asservissement causé par sa propre faute. Asservissement est l'incapacité de se servir de son entendement sans la conduite d'un autre. *Sapere aude* ! Aie le courage de te servir de ton entendement ! est donc la maxime des Lumières."[5]

Sa critique de la raison pratique aboutit au fondement éthique de la législation politique. L'introduction de l'impératif catégorique permet à l'être humain de se définir comme législateur moral. Ainsi chacun doit agir de sorte que la maxime de sa volonté soit en même temps comme principe de la législation générale. Des penseurs tels que Benjamin Constant (1767-1830), G.W.F. Hegel (1770-1831), Friedrich Dahlman (1785-1860), Auguste Comte (1798-1857), Alexis de Tocqueville (1805-1859) et John Stuart Mill (1806-1873) vont développer les concepts éthiques et politiques du libéralisme classique.

Il faut retenir dans ce contexte le positivisme d'Auguste Comte qui aura une grande influence dans la gestation des convictions libérales. Le libéralisme s'inspirera de l'état positif, dernier des trois états (théologique, métaphysique et positif) définis par

---

[3] *Cf.* Hans FENSKE, "Kant" , K. 35, "Die Fundierung des klassischen Liberalismus", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *ibidem*, p. 386.

[4] Voir Herman Jean de VLEESCHAUWER, "Immanuel Kant" in *Histoire de la Philosophie* sous la direction d'Yvon Belaval, édition Gallimard, tome 2 (*De la Renaissance à la révolution kantienne*), Paris, 1973, p. 794 à 853.

[5] La définition kantienne de l'*Aufklärung* figurant dans l'opuscule du philosophe *Was ist Aufklärung* (1783), est citée de l'ouvrage *Aufklärung, Erläuterungen zur deutschen Literatur,* herausgegeben vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Berlin, 1983. Cette définition est extraite du chapitre "Die philosophische Bewegung der Aufklärung" : "Aufklärung ist der Ausgang des Menschen aus seiner selbstverschuldeten Unmündigkeit. Unmündigkeit ist das Unvermögen, sich seines Verstandes ohne Leitung eines anderen zu bedienen. *Sapere aude*! Habe Mut, dich deines Verstandes zu bedienen! ist also der Wahlspruch der Aufklärung.", p. 17.

L'invitation à l'émancipation par la critique est l'un des points fondamentaux de l'*Aufklärung*. Kant, en précurseur de l'idéologie libérale, attend de cette émancipation intellectuelle aussi une prise de position politique qui, à long terme, devrait donner naissance au cosmopolitisme ("*Weltbürgertum*"), qu'il appelle de ses voeux, créé légalement par l'union des peuples ("*Völkerbund*"), au sein de laquelle chaque peuple vivrait dans un État de droit. Pour le problème de l'autonomie de l'individu ("*Autonomiegedanken*") et ses implications éthiques voir Johannes HIRSCHBERGER, *Geschichte der Philosophie* in zwei Bänden, Komet, Verlag, Herder, Freiburg im Breisgau, 1980, Band II : " Neuzeit und Gegenwart", p. 345.

Auguste COMTE. Cet état fait primer l'observation des lois naturelles sur toute autre investigation scientifique. L'état positif est d'autant plus mis en avant par la bourgeoisie qu'il sert de fondement idéologique à l'ère de l'industrialisme naissant.

Le libéralisme économique prend son essor dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle avec les théories économiques des physiocrates parmi lesquels il faut citer leur fondateur François Quesnay (1694-1774). Son *Tableau économique* (1758), qui fait le constat d'une crise financière chronique, constitue la première représentation graphique du processus économique jamais réalisée et développe des conceptions politico-économiques innovantes basées sur la théorie d'une circulation économique des biens de production. Le terme de "classe", apparaissant pour la première fois dans l'opuscule en question, sera utilisé par Quesnay comme étalon de subdivision purement rationnelle de la population en différentes classes intervenant dans un circuit de production défini. A la classe productive, au travers de l'excédent que doit rapporter l'agriculture, l'industrie minière et le commerce, sera confié la mission de produire la richesse, transmise aux propriétaires fonciers, dont les dépenses incluant le commerce et partiellement l'industrie, permettront de nouveau l'existence de la classe stérile[6].

Ami et collaborateur de Quesnay, Victor de Riqueti marquis de Mirabeau[7] (1715 -1789), développe, de son côté, la théorie physiocratique de l'impôt, *Théorie de l'impôt* (1760), notamment une imposition unitaire ne prenant en compte que les propriétaires terriens. En collaboration avec Quesnay, il rédigera les *Éléments de la philosophie rurale* (1763), ouvrage qui contient un exposé général de la doctrine économique des physiocrates. En complément de ces recherches économiques, il convient de citer ici l'oeuvre non moins importante de Paul-Pierre Mercier de la Rivière[8] (1719-

---

[6] *Cf.* Wolgang REINHARD, "Physiokraten und Condorcet" , K. 31 : "Absolutismus und Aufklärung in Frankreich", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen, ibidem*, p. 348.

[7] Victor Riqueti, marquis de MIRABEAU (Pertuis, Vaucluse, 1715 - Argenteuil 1789), économiste français. Disciple de Quesnay et des physiocrates, il a écrit, outre les ouvrages cités, *L'Ami des hommes* ou *Traité sur la population* (1756). *Cf. Dictionnaire d'économie et des faits économiques et sociaux*, éditions Foucher, Paris, 1999, p. 627.

[8] Paul-Pierre MERCIER de la RIVIÈRE, (1719-1793), né à Saumur, économiste français de l'école des physiocrates. Cf. *Dictionnaire encyclopédique Quillet*, librairie Aristide Quillet, Paris, 1969, p. 4185.

1793), à savoir *L'Ordre naturel et essentiel des sociétés politiques* (1767). L'ouvrage en question expose une théorie sociopolitique. Le droit naturel et la propriété sont des notions fondamentales. La forme la plus importante de la possession est la propriété foncière, source principale de prospérité. La Nature et l'économie naturelle vivent de la liberté. A partir de maintenant, le mot d'ordre, bien connu, sera "laissez faire, laissez passer". En d'autres termes, les fondements de l'économie libérale plaident pour une liberté de l'industrie et du commerce, résumée par l'impératif "laissez faire". Cet état de choses ne sera toutefois possible qu'à condition que les douanes à l'intérieur des États soient supprimées, d'où la devise "laissez passer". L'État aura pour fonction d'instaurer et de sauvegarder l'ordre de liberté naturel. A cet effet, il est exigé de l'État qu'il soit fort, et l'on pense tout naturellement à un despotisme monarchique auquel seraient soumis sans condition les sujets. Tout en acquiesçant au rôle centralisateur, c'est-à-dire absolutiste de l'État, les premiers penseurs du libéralisme économique relèvent néanmoins que le despotisme de l'État monarchique, de par la fonction économiquement libérale qui lui est attribuée, devra dorénavant se placer sous l'ascendant de la loi naturelle et des lois positives qui en découlent. Ainsi, le despotisme monarchique traditionnel deviendra un despotisme légal.

La même année de la parution de *L'ordre naturel* est inventé par Pierre Samuel Dupont de Nemours[9] (1739-1817) le substantif "physiocrate", qui sera étendu aux fondateurs de l'économie politique, appelée dès lors physiocratie, doctrine économique fondée, comme il a été expliqué plus haut, "sur la connaissance et le respect des lois naturelles et donnant la prépondérance à l'agriculture par rapport au mercantilisme"[10], doctrine économique plus ancienne, datant des XVIe et XVIIe siècles, dont l'intérêt principal consiste à trouver les moyens par lesquels un État peut se procurer de l'or et de l'argent, considérés comme les premières richesses[11]. Pierre Samuel Dupont de Nemours avait édité en 1767, sous le nom de *Physiocratie*, la collection des œuvres les plus

---

[9] Pierre Samuel DUPONT de NEMOURS (1739-1817), député de Nemours aux Etats généraux. Arrêté en 1793, sauvé par la chute de Robespierre, membre du conseil des Cinq-Cents, il refusa les fonctions que lui offrit Napoléon Ier et vécut aux Etats-Unis pendant l'Empire. Il y retourna sous la Restauration et y fut le fondateur de la famille de grands industriels américains de ce nom.*Cf. Dictionnaire encyclopédique Quillet, ibidem*, p. 1940.

[10] *Cf. Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey, article Physiocratie, Dictionnaires le Robert, tome III, Paris, 2005, p. 1684.

[11] *Cf. Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey, *ibidem*, tome I, p. 543.

importantes de ses amis et publia lui-même quelques ouvrages fondamentaux : *Origine et progrès d'une science nouvelle* (1768), *Abrégé des principes* (1773), *Philosophie de l'Univers* (1796)[12].

L'économiste et philosophe anglais Adam Smith (1723-1790), contemporain des physiocrates français reprend et développe leurs théories notamment dans *La Richesse des nations* (1776), qui contient sa célèbre théorie de la "main invisible", à savoir une force autorégulatrice immanente à la société et répondant à la recherche du profit individuel, qui pousse le producteur, presque malgré lui -comme s'il était poussé par une "main invisible"- à servir les intérêts du plus grand nombre. Dans une perspective d'économie politique, qui annonce les théories de marché, Hans-Ulrich Thamer écrit : "La théorie de la propriété du protolibéralisme renferme l'apologétique jusnaturaliste des liens économiques d'une simple société de marché. Un tel système économique traditionnel est caractérisé par le fait qu'il permet à tous les individus la possession relativement homogène du sol ou des ressources et ne contraint pas au travail aliénant."[13]

Préludant à la naissance du libéralisme économique, Smith semble prôner la liberté dans une situation de marché concurrentiel où l'intérêt personnel tend indirectement à la satisfaction des attentes de l'ensemble des agents économiques[14]. Toutefois, au-delà de ses intuitions conséquentes et de l'élaboration d'une théorie de la division du travail, aspect économique dans lequel le penseur voit le fondement de la richesse des nations, la doctrine économique de Smith, influencée par les idées des philosophes jusnaturalistes Hobbes, Pufendorf, Thomasius, Wolff, entre autres, sans oublier les physiocrates français, fait figure de nouveauté dans le contexte de la naissance de l'idéologie du libéralisme. A ce propos, Alain Renaut et Pierre-Henri Tavoillot soulignent "toute une représentation du champ économique et social qui préfigure l'histoire du libéralisme" en rapport avec les théories de marché, auxquelles ont contribué Mandeville et Smith. Les auteurs expliquent :

---

[12] *Cf. Dictionnaire encyclopédique Quillet* en 8 volumes, librairie A. Quillet, Paris, 1969, p. 1940.

[13] Hans-Ulrich THAMER, "Emanzipation und Tradition" in Wolfgang SCHIEDER, (Hg.), *Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983 : "Die Eigentumstheorie des Frühliberalismus beinhaltet die naturrechtliche Begründung der ökonomischen Beziehungen einer einfachen Marktgesellschaft. Eine solche, noch traditionelle Wirtschaftsordnung ist im Gegensatz zur entwickelten Eigentumsmarktgesellschaft dadurch gekennzeichnet, dass sie allen Individuen den relativ gleichmässigen Besitz von Boden oder Ressourcen ermöglicht und nicht zu entfremdeter Arbeit zwingt.", p. 57.

[14] *Cf. Dictionnaire d'économie et des faits économiques et sociaux*, Foucher, Paris, 1999, p. 631.

“Le jeu des relations interhumaines n’a plus dès lors à être organisé de l’extérieur par l’imposition de règles qu’il ne susciterait pas de lui-même et que devrait construire, puis prescrire la raison humaine ; le bien de tous est au contraire à concevoir comme la résultante spontanée de la manière dont chacun, individuellement et égoïstement, sans souci des autres ni du bien commun, poursuit la réalisation de ses objectifs propres.”[15]

Le dernier point du passage cité mérite quelques explications, car il est au centre de la réflexion de Smith, notamment l’idée que l’égoïsme naturel chez l’homme est le fondement d’une société civile et de l’économie qui en découle. Or selon la doctrine politico-économique de Smith, se fondant sur la philosophie critique des Lumières, il s’agit de concilier l’individualisme et la rationalité, tout en dépassant le modèle d’un ordre social contractualiste classique[16]. En d’autres termes, s’inscrivant dans la continuité de l’utilitarisme prôné par Mandeville[17], notamment dans sa célèbre *Fable des abeilles*[18] (1714) où Mandeville soutient que l’égoïsme, inné en l’homme, peut concourir au bien de la collectivité, Smith met en avant la conception libérale d’une autonomie de la société civile par rapport à un pouvoir qui n’est plus considéré comme le garant ontologique de l’ordre social. Dans ce contexte, il convient de relever le renversement de perspective que représente la philosophie de Thomasius, dont les théories empiristes ont influencé l’économie politique. Aussi Thomasius dépasse-t-il la doctrine métaphysique ou ontologique de Pufendorf, à qui il doit cependant beaucoup, et met l’accent sur l’homme et son sentiment de l’existence. L’homme sera observé dorénavant d’après des critères psychologiques, puisqu’il s’est avéré qu’il est un être sensible qui ne perd jamais de vue son profit. De là, il n’y a qu’un pas à penser l’ordre juridique et, partant, l’édifice social, tel que le fera Beccaria, du point de vue de l’utilitarisme ou de l’eudémonisme. Il est important de constater que ces réflexions ne représentent que les prémices du long travail

---

[15] Alain RENAUT et Pierre-Henri TAVOILLOT, “ La pensée politique des Lumières” in *Histoire de la philosophie politique*, sous la direction d’Alain RENAUT en 5 tomes, Calman-Lévy, Paris, 1999, tome 3 : *Lumières et Romantisme*, p. 97.

[16] Johannes HIRSCHBERGER, *Geschichte der Philosophie* in zwei Bänden,Verlag Herder, Freiburg im Breisgau,1980, Band II : *Neuzeit und Gegenwart*, “Der Empirismus. 1. Hobbes (Staatsvertrag)”, p. 196.

[17] *Cf*. Hans FENSKE, “Politische Ökonomie und britische Moralphilosophie” in *Geschichte der politischen Ideen*, Fischer Verlag Frankfurt am Main, Aktualisierte Neuausgabe, 5. Auflage, 2000, p. 361, 362.

[18] *Fable des abeilles* in *Histoire de la philosophie* en 3 tomes, tome 2 : *De la Renaissance à la révolution kantienne*, Gallimard, Pléiade, p. 640 et p. 745.

socioculturel et idéologique qui sera réalisé, en Allemagne ainsi qu'en Autriche, grâce notamment aux philosophes populaires, à savoir la sécularisation progressive du moi, qui a commencé dans la Renaissance, dont l'individualisme effréné et l'esthétique individualiste seront assimilés par les tenants du libéralisme autrichien, et qui annonce le rejet du système théocratique et absolutiste comme le souligne Johannes Hirschberger[19].

Ainsi, les fondements idéologiques présidant à la naissance de la société civile renvoient à une conception innovante du contrat social traditionnel. Tendant à harmoniser les droits et les obligations naturels de l'homme avec les contraintes de l'ordre social, l'économie politique libérale aspire à dépasser le modèle d'une fondation contractualiste de l'ordre social sur une conception théologique ; elle le complète par la vision d'une institution empirique ou immanente de la société. Les théories libérales de Mandeville, Hume, Smith et Ferguson, entre autres penseurs, ont en commun la remise en question d'une institution transcendante de la société. Elles postulent un individualisme par principe fondé sur la "positivité du libre jeu des passions singulières."[20] Par la suite, Robert Malthus (1766-1834), le banquier, homme d'affaires et politicien anglais David Ricardo (1772-1823), John Stuart Mill (1806-1873), ainsi que le Français Jean-Baptiste Say (1767-1832) et les Allemands Rau et von Thünen se fonderont sur les travaux de Adam Smith (1723-1790) pour définir leur propre conception politico-économique d'essence empirique.

Thomas Robert Malthus, pour sa part, s'oppose à Adam Smith. Selon Malthus, la liberté n'apporte pas un accroissement *ipso facto* de la prospérité des peuples. Car si les populations augmentent plus vite que les biens disponibles ne sont produits pour satisfaire leur besoin, une situation conjoncturelle bien différente de la prospérité générale pourrait se produire, c'est-à-dire un appauvrissement généralisé. Nous savons à quelles interprétations négatives du processus économique et démographique a conduit le malthusianisme.

Dans son *Essai sur le principe de population* (1798), il constate : la population croît en progression géométrique (1, 2, 4, 8, etc.), et double ainsi tous les vingt-cinq ans,

---

[19] *Cf*. Johannes HIRSCHBERGER, *Geschichte der Philosophie* in zwei Bänden,Verlag Herder, Freiburg im Breisgau,1980, Band II : *Neuzeit und Gegenwart*, " 3. Die Deutsche Aufklärung" , p.257, 258.

[20] Alain RENAUT et Pierre-Henri TAVOILLOT," La pensée politique des Lumières" in *Histoire de la philosophie politique*, sous la direction d'Alain RENAUT en 5 tomes, Calman-Lévy, Paris, 1999, tome 3 : *Lumières et Romantisme*, p. 98.

alors que la production des subsistances nécessaires à l'alimentation humaine n'augmente qu'en progression arithmétique (1, 2, 3, 4, etc.). Il présente l'augmentation de la population comme un danger pour la survie du monde et préconise la réduction du taux de natalité. Quant à l'économiste anglais David Ricardo[21], sa contribution à l'économie politique est trop importante pour qu'il n'en soit pas fait mention ici. En effet, dans la doctrine de l'économie politique libérale la pensée de Ricardo représente un dépassement du système élaboré par Smith. Ricardo découvre l'économie politique grâce à la lecture de Adam Smith et de Jean-Baptiste Say. En 1815, il publie son *Essai sur l'influence des bas prix du blé sur les profits du capital* et surtout, en 1817, *Des principes de l'économie politique et de l'impôt*. L'économiste anglais est à l'origine de la valeur fondée sur le travail. Il va plus loin que Smith, puisqu'il montre que la valeur d'un bien est fonction du travail incorporé, qui réunit à la fois le travail direct, notamment le temps de travail et l'habilité de l'ouvrier, et le travail indirect, qui est contenu dans les machines, les outils, les bâtiments indispensables à la production. Ricardo montre par ailleurs les bienfaits du libre-échange, à savoir de la circulation des produits sans entraves douanières. C'est ainsi que le libre-échange apparaît comme l'un des facteurs de la croissance économique.

John Stuart Mill[22], le dernier des trois grands économistes anglais cités, se distingue par l'apologie d'un régime politique dans lequel la majorité ne pourrait pas imposer ses vues à la minorité. Philosophe moraliste et libéral, il préconise une morale utilitariste, dans le droit-fil de Mandeville, Hume, Smith, Ferguson, et se rattache à l'économie libérale. En 1848, il publie *Principes d'économie politique*, et presque deux décennies plus tard, *l'Utilitarisme*, en 1863. Ces ouvrages feront de Mill le porte-parole le plus important du libéralisme britannique dans la moitié du XIXe siècle. Bien qu'il se montre défenseur de l'individualisme étendu à tous les secteurs, le penseur libéral

---

[21] David RICARDO (Londres 1772 - Gatcomb Park, Gloucestershire 1823), économiste britannique. Son traité *Des principes de l'économie et de l'impôt* (ouvrage de 1817, traduit en français et publié avec des notes de Say en 1819) fait apparaître RICARDO comme le chef de file des économistes de l'école classique anglaise.

[22] John Stuart MILL (Londres 1806 - Avignon 1873), philosophe et économiste britannique. Il fonde l'induction sur la loi de la causalité universelle. Mill distingue les sciences naturelles des sciences morales (*moral sciences*) : psychologie, sciences sociales, et formule la première théorie exhaustive de la science naturelle expérimentale. Selon le philosophe économiste, le rôle de l'éthique est de renouveler la société dans le sens d'un équilibre satisfaisant entre l'individu et la communauté. *Cf. Philosophisches Wörterbuch* begründet von Heinrich SCHMIDT, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1951, p. 388.

s'intéresse aussi à la question sociale. Dans ses *Principles of Political Economy*, tout en développant des vues néomalthusianistes, Mill préconise l'égalité des sexes, la participation des travailleurs dans les entreprises et la création de coopératives de production afin de réduire les problèmes transitoires de l'industrialisation[23].

L'intérêt porté dans cette partie aux penseurs et économistes anglais s'explique par le fait que la sensibilité libérale trouvera en Angleterre une prégnance qu'il est impossible d'imaginer ailleurs en Europe. C'est aussi en Angleterre que les idées individualistes auront le plus de répercussion, car elles s'y imprègnent d'une philosophie morale adéquate qui leur est consubstantielle. Outre l'analyse pertinente du comportement de l'homme économique nouveau, il est de même possible d'envisager une justification de ce comportement. De ce fait, le libéralisme moderne plonge ses racines dans l'économie politique et la philosophie morale britanniques. Partant de cette constatation, il faut bien convenir que la physiocratie française et le caméralisme allemand et autrichien[24] représentent deux écoles au sein de l'économie politique. Pour ce qui concerne le caméralisme austro-allemand, nous verrons que la pensée économique qui le sous-tend s'inspire encore dans une large mesure du mercantilisme institutionnalisé. Fondé par Johann Joachim Becher[25] (1635-1682), le caméralisme tire son nom de la "chambre" princière. Cette science économique aura pour dessein principal de "maximiser les

---

[23] *Cf.* Hans FENSKE, "Tocqueville und John Stuart Mill", K. 37 : "Weiterbau des Liberalismus", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen*, *ibidem*, p. 403 à 405.

[24] *Cf.* Wolfgang REINHARD, "Kameralistik" in K. 32 : "Naturrecht, Aufklärung und Absolutismus in Deutschland", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen*, *ibidem*, p. 358, 359.

[25] Johann Joachim BECHER (Speyer 1635 - Londres 1682), chimiste de formation. En 1660, il est nommé conseiller impérial. C'est à Vienne qu'il fonde le collège commercial (*Kommerzialkolleg*) qui a pour fonction de superviser les entreprises et les nouvelles branches économiques. Becher crée en 1667 la première compagnie commerciale orientale (*Orientalische Handelskompagnie*) qui existera jusqu'en 1683, ainsi qu'une manufacture des étoffes de soie. Il est un représentant important de l'économie mercantiliste. *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter KLEINDEL unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988, p. 34.

revenus de la chambre princière", selon les propres termes de Wolfgang Reinhard[26]. Cependant la pensée de Becher va plus loin, puisqu'il envisage la théorie politique dans une perspective économique. Aussi est-il le premier à assimiler la société civile à une communauté économique répondant par la consommation, ce qu'il appelle consumption, à une sorte d'autorégulation. Mais il est vrai que sa doctrine ne préconise pas encore la théorie du circuit économique. Le fondement de cet ordre économique sera la richesse des populations des trois états productifs, à savoir la paysannerie, les artisans et les commerçants. A l'État incombera l'obligation de promouvoir le bien public au travers d'une politique de commerce extérieur d'inspiration mercantiliste. Alors que la réflexion de Becher se confond avec les intérêts de l'Empire allemand, Philipp Wilhelm von Hörnigk[27] (1640-1714), quant à lui, s'emploie à montrer dans *Österreich über alles, wenn es nur will* (1684) l'application de la nouvelle science à l'Empire habsbourgeois. Cependant la conception économique de Hörnigk, à l'instar de Colbert, est quelque peu belliciste, puisque de façon détournée la politique économique représente la continuation ou la préparation de la guerre avec d'autres moyens que cette dernière. Si Hörnigk règle sa réflexion sur l'intérêt porté à un tout dont il discerne les lois, Wilhelm von Schröder (1640- 1688), pour sa part, suit une autre démarche, car il ne prend en compte que les besoins fiscaux du pouvoir en vue du financement d'ambitieux projets en relation avec la politique extérieure. Schröder exige aussi un esprit de discipline de la part des sujets qui doit aller de pair avec le processus économique.

Au XVIIIe siècle le caméralisme bénéficiera de chaires universitaires en Autriche et en Allemagne. Ainsi, Johann Gottlob Heinrich Justi (1702-1771) l'enseignera à Vienne, Göttingen et Berlin. Des générations de fonctionnaires d'État autrichiens et allemands seront formées d'après les principes du caméralisme. Ce dernier est mis en relation avec l'enseignement du droit naturel. Cette connexion poussera ses conséquences jusqu'aux

---

[26] *Cf.* Wolfgang REINHARD, " Kameralistik", K. 32 : "Naturrecht, Aufklärung und Absolutismus in Deutschland", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen, ibidem*, p. 358, 359.

[27] Philipp Wilhelm von HÖRNIGK (ou HORNECK) (Frankfurt am Main 1640 - Passau 1714), économiste politique. En 1584, il publie *Österreich über alles, wenn es nur will*, ouvrage fondamental du caméralisme autrichien et premier tableau économique de l'Autriche. Ouvrage de référence pour les sciences autrichiennes, l'oeuvre a encore été rééditée à notre époque en 1983. *Cf.* Walter KLEINDEL (Hg. v.), *Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten, unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988, p. 209.

plus hautes instances du pouvoir habsbourgeois, car il est connu que le jeune Joseph II est instruit en philosophie par Christian August Beck[28] (1720-1782). Or Beck se fonde sur la doctrine philosophique de Samuel Pufendorf[29] (1632-1694), philosophe jusnaturaliste allemand, aux yeux de qui le processus rationnel conduit progressivement à la sécularisation. Il est fort probable que les réformes entreprises par l'Empereur Joseph II, portant le nom de joséphisme et placées sous le signe d'une économie utilitariste, répondent aux préceptes d'une philosophie pratique qui, en se détournant de plus en plus de la théologie et de l'ontologie, se pose comme principe autonome dont est déduit le Droit[30]. Certes, si l'économie politique de l'époque, à savoir le caméralisme, se rapproche de plus en plus de la philosophie du droit naturel, dont on sait qu'elle permettra à Christian Wolff (1679-1754) de formuler les "droits de l'homme quelques décennies avant la Révolution française"[31], on est en droit de s'attendre à ce qu'elle se tourne davantage vers l'individu pour prendre en compte la perfection de son bonheur, dans une interprétation eudémoniste du processus économique. Mais qu'en est-il en réalité ? Bien que la fonction de l'État soit de garantir le bonheur général, il n'en est pas moins vrai que la déraison du peuple fait que le bonheur individuel ne puisse être réalisé qu'à travers le salut de tous auquel doit contribuer l'individu, obéissant et zélé[32]. Mis ainsi au service de la mission de l'État, l'individu n'a que des obligations vis-à-vis de ce dernier, mais ne dispose d'aucun droit naturel, à l'exception de la liberté civile, au sein de laquelle il peut se réaliser, disposer librement de sa personne et de son bien. Car le contrat passé entre le souverain et ses sujets signifie sur le plan individuel et juridique que l'individu, qui entre dans la *societas civilis*, se dépouille de sa liberté naturelle -confiée au souverain ou à l'État-, alors que ce dernier lui octroie les lois[33]. Il est important de noter que dans la

---

[28] *Cf.* Brigitte HAMANN, (Hg.), *Die Habsburger. Ein biographisches Lexikon*, Verlag Carl Ueberreuter, Wien,1988, p. 188.

[29] Samuel, baron von PUFENDORF, (Chemnitz 1632 - Berlin 1694), juriste et historien allemand. Reprenant et développant les idées de Grotius, il écrit *Du droit de la nature et des gens* (1672), où il fonde le droit sur un contrat social. *Cf.* Johannes HIRSCHBERGER, *Geschichte der Philosophie*, II Bände, Komet, Verlag, Herder, Freiburg im Breisgau, 1980, p. 257.

[30] *Cf.* Alain RENAUT et Pierre-Henri TAVOILLOT, "La fondation du Droit : Christian Wolff et la déduction du droit naturel", in *Histoire de la philosophie politique*, ouvrage cité, tome 3, p. 70 à 77.

[31] *Cf.* Alain RENAUT et Pierre-Henri TAVOILLOT, *ibidem*, p. 70 à 77.

[32] *Cf.* Günter BIRTSCH, *Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1983 : "Gemässigter Liberalismus und Grundrechte", p. 27.

[33] *Cf.* Günter BIRTSCH, *Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz*, *ibidem*, p. 26.

conception du droit naturel allemand, contrairement à la pensée politique occidentale, plus libérale et individualiste, la liberté naturelle doit rester en retrait face aux dispositions du pouvoir d'État. Cependant en Autriche, une instance politique intermédiaire entre le pouvoir et les sujets sera créée. Elle portera le nom de "*Policey*" comme l'indique Wolfgang Reinhard dans son essai[34]. Il s'agit d'un pouvoir administratif ayant pour fonction d'accroître les ressources de l'État en vue de promouvoir le bien-être de la communauté. C'est sous l'impulsion intellectuelle de Josef von Sonnenfels (1733- 1817), homme de lettres, philosophe et publiciste, engagé dans un labeur sans pareil pour divulguer les avancées scientifiques de son époque, que la "*Policey*" acquerra sa signification moderne. La pensée libérale de Sonnenfels, influencé par le courant d'idées émancipatrices des Lumières, le conduit à préconiser la séparation de la politique et de l'économie. En fait, il stipule une limitation du pouvoir d'État. Un changement d'optique semble s'opérer chez Sonnenfels par rapport à l'économie politique caméraliste traditionnelle. Aussi reconnaît-il que l'État ne doit plus centrer sa fonction et ses intérêts sur l'accroissement de ses propres ressources, mais favoriser la prospérité individuelle. Il est frappant de constater ici la conformité de pensée existant entre Sonnenfels et le caméraliste J.H.G. von Justi (1717-1771), dont il a été question plus haut. A l'instar de Justi, Sonnenfels semble donc mettre en avant l'idée que la fonction de l'État doit se résumer à garantir la liberté civile. Cependant il est trop fin politique pour ne pas concevoir une ingérence, bien que limitée, du pouvoir dans la vie économique. L'État devra intervenir uniquement pour assurer la sécurité nécessaire au bon fonctionnement des rouages de l'économie et neutraliser les forces qui entraveraient la concurrence[35]. La pensée éclairée de Sonnenfels semble annoncer les aspirations politiques et économiques des futurs libéraux autrichiens. Au demeurant, nous verrons que le libéralisme constitutionnel se fondera en partie sur les préceptes humanistes et les droits universels définis par la philosophie empirique. Si le protolibéralisme du début du XIXe siècle revêt une vocation universaliste, qui préconise une participation de toutes les classes aux bienfaits du progrès et de l'instruction, reconnus comme des valeurs fondamentales, il faut bien convenir qu'il

---

[34] *Cf*. Wolfgang REINHARD, "Kameralistik", K. 32 : "Naturrecht, Aufklärung und Absolutismus in Deutschland", in Hans FENSKE, Dieter MERTENS, Wolfgang REINHARD, Klaus ROSEN, *Geschichte der politischen Ideen*, p. 358, 359.

[35] *Cf*. Wolfgang REINHARD, *ibidem*, p. 359.

semble en passe de renier ses idéaux après la Révolution de 1848. Le libéralisme, par loyalisme institutionnel, embrassera alors la cause des Habsbourg. L'échec des forces démocratiques radicalisera les tensions entre libéraux modérés et démocrates révolutionnaires au sein du mouvement libéral. Les questions que se posaient Sonnenfels et les esprits éclairés du XVIIIe siècle concernant l'autonomie économique, la séparation de la politique et de l'économie, l'interventionnisme de l'État, la participation des élites au pouvoir, l'instruction, enfin la liberté individuelle, vont être celles des libéraux quelques décennies plus tard.

1.2. Le libéralisme autrichien

1.2.1. **Définition**

L'idéologie progressiste du libéralisme est à la fois étatique, économique, sociale et culturelle. Prenant naissance à l'époque de l'*Aufklärung*, elle est dirigée contre l'absolutisme et toute tutelle intellectuelle et dogmatique. Le libéralisme postule l'autonomie de l'être humain en vertu de la raison et des droits universels, ainsi qu'une cohabitation des citoyens émancipés grâce au progrès. Étendue à tous les domaines de l'existence humaine et répondant aux lois du marché et de la concurrence, cette cohabitation devrait être profitable aux intérêts de l'individu aussi bien qu'à ceux de la collectivité. Les pionniers du libéralisme au XIXe siècle sont les défenseurs de l'État constitutionnel libéral et démocratique, du développement économique du capitalisme et de l'épanouissement personnel de l'individu à travers le progrès qu'apporte l'évolution scientifique et les différentes formes d'expression artistique. Les libéraux représentent surtout les intérêts des classes élevées, notamment la bourgeoisie et certains cercles intellectuels comprenant les professions libérales et des représentants du corps administratif. Ils combattent les bornes sociales, économiques, religieuses et disposent d'une presse puissante. Avant 1848, sous Metternich, la pensée libérale ne pouvait se

répandre que dans les cercles fermés[36]. Dans son ouvrage sur la ville de Vienne, Jean-Paul Bled écrit : “Au fil des années, les idées libérales gagnent du terrain dans une partie de la noblesse et parmi les notables, hauts fonctionnaires, médecins, avocats, savants, écrivains” qui “se rencontrent à Vienne dans différents cénacles comme la *Concordia* ou le *Juridisch-politischer Leseverein* (Société de lecture juridico-politique) où ils discutent doctement de projets de réforme.”[37] À partir de la Révolution de 1848, les voix libérales et les tendances démocratiques conjuguées à la montée des mouvements nationaux[38] commencent à sortir de l’anonymat et investissent de leurs revendications le paysage politique de l’Autriche. L’historien Jean-Paul Bled qualifie de “multipolaire” cette révolution dans les pays habsbourgeois[39].

Nous pouvons considérer que les prémices de l’ère libérale se dessinent lorsque le ministre d’État Anton Schmerling[40] et son ministère créent une constitution centraliste au travers de la patente de février 1861[41], qui atteste la bienveillance du gouvernement vis-à-vis de l’idéologie libérale. Cependant, les idées libérales sont encore, pour l’instant, freinées par une tradition conservatrice. Il faut attendre les lois constitutionnelles de décembre 1867 et la nomination du prince Karl Auersperg par François-Joseph en tant que Premier ministre pour parler véritablement du début de l’ère libérale. Elle s’achève

[36] *Cf*. Wilhelm von STERNBURG, *Als Metternich die Zeit anhalten wollte, Unser langer Weg in die Moderne*, Verlag C. Bertelsmann, 2003, p. 211, 212.
[37] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 121.
[38] À la veille de la Révolution de 1848, l’Empire des Habsbourg ne compte pas moins de 11 nationalités : Allemands, Magyars, Roumains, Tchèques, Slovènes, Slovaques, Polonais, Ruthènes, Croates, Serbes, Italiens. La question des nationalités s’opère à différents niveaux. Il y a d’une part la relation entre Vienne et les peuples de l’Empire, mais aussi le rapport entre les différentes nationalités elles-mêmes qui vivent parfois côte à côte. Citons l’exemple des Italiens et Allemands au Tyrol, Italiens et Slovènes à Trieste, Italiens et Croates en Dalmatie, Allemands et Tchèques en Bohême et en Moravie, Polonais et Ruthènes en Galicie.
[39] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, *ibidem*, p. 128.
[40] Anton SCHMERLING (1805-1893), juriste de carrière et politicien libéral. En 1848, il est nommé membre du parlement de Francfort, occupant les postes de ministre de l’Intérieur, puis Premier ministre. De 1849 à 1851, il est ministre de la Justice. Entre 1851-1858, Schmerling détient la charge de président du Sénat. Il est à la tête du gouvernement en tant que ministre d’État, de 1860 à 1865. Il remplace le diplôme d’octobre 1860, d’inspiration fédéraliste, par la patente de février et gouverne au travers de cette constitution en s’appuyant uniquement sur les libéraux allemands (*Cf*. Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 261). L’opposition grandissante des Magyars et des Slaves sera la cause de la chute de son gouvernement. Après 1879, il entre en opposition contre la politique fédéraliste du comte E. Taaffe. Sous son gouvernement sont promulguées les lois concernant les protestants et la protection de certains droits fondamentaux. En 1864, le cabinet de Schmerling prendra part à la guerre germano-danoise. (Voir aussi Österreich-Lexikon, P. Molisch, *Anton von Schmerling und der Liberalismus*, Wien, 1944).
[41] Concernant la patente de février 1861, voir p. 76 de notre travail.

avec l'échec des libéraux aux élections de 1879 et la prise de fonction du cabinet Taaffe le 12 août.

Le camp libéral n'est pas homogène. Il se scinde en plusieurs orientations politiques. Ainsi, à l'intérieur de la mouvance libérale il existe différents clubs politiques ou associations, tels que le club des citoyens (*Bürgerklub*), l'association des Allemands démocrates (*Deutschdemokratischer Verein*), les panautrichiens[42] (*Gross-österreicher*), les unionistes ou les autonomistes de Styrie[43]. Nonobstant les divergences d'opinion des différents groupuscules politiques, il est cependant des points sur lesquels les libéraux semblent unanimes, tels que la lutte concertée contre la prédominance de la noblesse et du clergé et les aspirations fédéralistes des nationalités slaves. A cela s'ajoute l'accord tacite sur la sauvegarde du développement des bases institutionnelles du libéralisme, notamment l'État de droit constitutionnel, la séparation des pouvoirs, une juridiction indépendante, l'adoption des lois fondamentales et le droit à la liberté, dans le but de réaliser une économie libre.

1.2.2. **La Révolution de 1848 : période charnière dans l'avènement du libéralisme**

Le courant de liberté qu'ont provoqué les révolutions parisiennes successives de 1789, 1830, et la dernière en date surtout, celle de février 1848, malgré la réaction des forces conservatrices qui essayent tant bien que mal de lui faire barrage ne peut plus être totalement contenu. La Monarchie accuse un certain repli dans ses prétentions absolutistes, puisque le pouvoir habsbourgeois, sous la poussée dramatique des événements[44], est contraint de transiger en ce qui concerne certaines revendications des libéraux austro-allemands. Le gouvernement impérial reconnaît la création d'une garde nationale

---

[42] E.A. Mühlfeld sera avec Giskra à la tête du parti panautrichien. *Cf.* Wurzbach *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, 1867, 17e volume, p. 253.

[43] Au Reichsrat, en 1861, M. Kaiserfeld fonde la fraction des autonomistes allemands. Il sera un partisan convaincu du dualisme austro-hongrois. *Cf*. Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 261.

[44] Le 3 mars 1848, à Presbourg, Kossuth, porte-parole des radicaux, réclame la constitution d'un gouvernement hongrois. Le 10 mars, à Prague, une assemblée adresse des revendications afin de revoir les rapports entre l'Empire et la Bohême. Le 13 mars, Vienne est à son tour touchée par la vague révolutionnaire. *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 127.

bourgeoise (*Bürgerliche Nationalgarde*), à l'imitation de la parisienne, la constitution d'une légion académique, composée d'étudiants, mais surtout, ce qui semble capital aux yeux des libéraux modérés, issus de l'intelligentsia et partisans d'une monarchie constitutionnelle, il réinstaure, après la censure impitoyable de l'ère metternichienne, la liberté de la presse et va jusqu'à promettre la rédaction d'une constitution[45]. Metternich n'a plus le soutien de la famille impériale ; il démissionne. Sans tarder, le pouvoir impérial "forma un gouvernement provisoire où des ministères remplacèrent les dicastères traditionnels", tel que l'écrit l'historien Jean Bérenger[46]. La responsabilité de ce gouvernement incombe au comte Kollowrath, celle des Affaires étrangères au général comte Ficquelmont, de la Défense au comte Latour, des Finances au baron Kübeck, enfin le ministère de l'Intérieur est du ressort du baron Pillersdorf. Tous les membres du cabinet Kollowrath, issus de la noblesse, s'avèrent bientôt des conservateurs en politique. Au demeurant, la constitution émane du baron Pillersdorf qui prend la tête du gouvernement, afin, selon les propres termes de l'historien Jean Bérenger, "de mettre en application la constitution provisoire octroyée à la fin d'avril 1848"[47]. Cette constitution élaborée avec son équipe ministérielle et proposée aux libéraux est difficilement acceptable par les démocrates. A leurs yeux, elle n'est guère plus qu'une constitution "octroyée" (*Oktroyierte Verfassung*) par l'Empereur. La constitution en question apporte peu de changement dans la vie politique et institutionnelle de la Monarchie. Le suffrage, malgré le régime représentatif où deux chambres sont censées partager le pouvoir législatif avec l'Empereur, reste toujours censitaire. Ce qui a pour conséquence de priver du droit de vote les travailleurs. Bref, le consensus établi constitutionnellement, bien qu'il offre trop peu aux libéraux, est toutefois considéré avec méfiance par la junte militaire et le parti de la Cour, composé par les archiducs, mais dirigé *de facto* par l'archiduchesse Sophie, mère de l'archiduc François-Joseph. Plus grave est sans doute le mécontentement qui se fait jour parmi les étudiants organisés au sein d'une Légion académique, les artisans et les ouvriers des faubourgs. Ces forces révolutionnaires organisées en Comité central composé de

---

[45] *Cf.* Helmut RUMPLER, "Die Verfassung des österreichischen Kaiserstaates", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 280 à 282.

[46] *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, Armand Colin, Paris,1994, nouvelle présentation, 1998, p. 49.

[47] *Cf.* Jean BERENGER, *ibidem*, p. 49.

représentants de la Légion académique et de la garde nationale déstabilisent le gouvernement. Devant l'importance des éléments, Pillersdorf devra capituler au cours de la journée du 15 mai 1848, devant l'importance des émeutes. Contrairement au système bicaméral mis en place par le gouvernement Pillersdorf, les insurgés réclament une assemblée élue constituante, dotée cette fois-ci d'une seule chambre, et celle-ci serait élue au suffrage universel. En outre, seuls les pauvres assistés par la collectivité et les domestiques seraient privés du droit de vote parce que jugés trop dépendants de celle-ci[48].

Les événements prennent un tour dramatique lors de la journée révolutionnaire du 26 mai 1848, qui effraie quelque peu la Cour. Cette dernière, pour des raisons de sécurité, préfère quitter la capitale et s'installer à Innsbruck, au Tyrol, laissant à Vienne le gouvernement censé venir à bout des manifestants. A dire vrai, les espoirs que la Monarchie fonde sur l'action médiatrice du cabinet Pillersdorf vont être bientôt démentis par les menées des émeutiers. A l'instar de la révolution parisienne, ces derniers créent un Comité de Salut public, qui a pour mission de défendre les acquis de la Révolution sans pour autant installer une dictature populaire. Le Comité en question, dirigé par le médecin Adolphe Fischhof[49], force le baron Pillersdorf à démissionner le 8 juillet 1848[50]. Contraint d'admettre cette situation de crise, l'archiduc Jean, qui représente son neveu Ferdinand à Vienne, nomme un cabinet Wessenberg. Voué à une courte existence, le cabinet Wessenberg vaut surtout par la personnalité de son ministre de la Justice,

---

[48] Loi électorale du 30 mai 1848.

[49] Adolphe Fischhof (1816-1893), homme politique, médecin et écrivain. Son discours politique tenu le 13 mars 1848 au Landhaushof est resté célèbre et marque son engagement politique. *Cf*. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, p. 325.

[50] *Cf*. Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 244.

Alexander Bach[51] (1813-1893), dont les idées politiques influenceront grandement les années à venir. Pour le moment, le ministre libéral n'est qu'au début de sa brillante carrière politique. Il est chargé, entre autres, d'assurer l'élection du Parlement qui se réunit à Vienne le 22 juillet 1848.

La contre-révolution se met en place. Le 17 juin 1848, le prince Windisch-Graetz rétablit l'ordre à Prague. Aristocrate, né à Bruxelles, le feld-maréchal Alfred prince de Windisch-Graetz[52], est indéfectiblement lié au parti de la Cour et, partant, hostile à toute révolution. Il n'hésite pas à écraser avec sévérité l'insurrection libérale et nationale en Bohême[53]. Quoi qu'il en soit, la liquidation de la révolution de Prague et la fin du mouvement national tchèque marquent le premier succès de la contre-révolution, qui sera suivi le 25 juillet par la victoire de Radetzky à Custozza, en Italie, contre les Piémontais. A Vienne, les choses se calment. La Cour y retrouve ses quartiers au début du mois d'août.

---

[51] Alexander BACH, avocat, homme politique. Avocat à Vienne à partir de 1843, il se déclare en opposition au système politique de Metternich. En 1848, il soutient les revendications du peuple et intègre le cabinet Doblhoff-Wessenberg, en tant que ministre de la Justice, jusqu'au 8 octobre 1848 (pour les relations entre Bach et Doblhoff au sein du "*Juridisch-politische Leseverein*", lieu de rencontre des libéraux, voir Helmut RUMPLER, "Die Schikanen der Zensur", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 275). Après la Révolution de 1848, Bach est à nouveau nommé ministre de la Justice dans le gouvernement de Felix Schwarzenberg-Stadion. A partir du 28 juillet 1849, il est ministre de l'Intérieur. Il mènera de nombreuses réformes visant à la restructuration de l'Autriche et allant dans le sens du conservatisme politique (mesures prises pour répartir les propriétés foncières entre les nobles et les paysans soutenues par une aide financière importante de l'État, nouvelle organisation de l'administration). Cette orientation conservatiste culminera avec le Concordat de 1855. Après la défaite de 1859, il est démis de son poste de ministre et d'ambassadeur du Vatican. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, p. 40.

[52] Alfred, prince de WINDISCH-GRAETZ (Bruxelles 1787- Vienne 1862), feld-maréchal autrichien. Il écrase la révolte de Prague en juin 1848 puis celle de Vienne en octobre 1848. En février 1849, il combat avec succès contre les Hongrois près de Kapolna. En 1849, il est relevé de ses fonctions et est nommé commandant de la citadelle de Mayence. Leader de l'aristocratie conservatrice partisane du fédéralisme, il devient, à partir de 1861, membre de la Chambre haute du *Reichsrat*. *Cf.* Peter MÜLLER, *Feldmarschall Fürst A. Windisch-Graetz*, Wien, 1934.

[53] Ayant préféré éviter que la combativité de ses hommes ne s'émousse inutilement dans des combats de rue épuisants, il donne l'ordre d'évacuer la ville de Prague, puis de concentrer les troupes autour du périmètre du siège, d'encercler et d'isoler enfin l'ennemi à l'intérieur, tout en lui coupant toute possibilité de retraite. La dernière phase consistera à utiliser sans aucun état d'âme les batteries de l'artillerie pour procéder à un bombardement, qui sera suivi d'une rentrée en force dans la ville rebelle. Dès le 17 juin 1848 donc, l'insurrection libérale qui n'avait duré que cinq jours, était écrasée à Prague. La prise brutale de la capitale de la Bohême par le prince Windisch-Graetz causa des pertes considérables aux insurgés, dont la seule défense armée était la garde bourgeoise, contingent d'hommes inexpérimentés pour résister à un siège d'une telle violence. L'intervention abusive de l'artillerie avait rapidement décidé de l'issue des combats.

Trois mois plus tard, face à la radicalisation du mouvement révolutionnaire, la Cour décide à nouveau de quitter Schönbrunn. Le 7 octobre 1848, accompagnée d'une escorte militaire de 7000 hommes, la famille impériale s'enfuit de Vienne pour se réfugier à Olmütz, en Moravie septentrionale, où l'armée veillera sur sa sécurité. D'abord le gouvernement, puis le Parlement ne tardent pas à rejoindre la Cour. Ce dernier préférant néanmoins se fixer à Kremsier, une petite ville voisine[54]. L'assassinat du comte Latour par la populace avait alerté les esprits. Aussi le pouvoir impérial avait-il décidé de quitter Vienne précipitamment. La journée du 8 octobre 1848, témoigne plus que jamais de la révolution démocratique qui est bel et bien en cours à Vienne. L'atmosphère tendue qui y règne est propice à des actes révolutionnaires, voire à certaines exactions. Ainsi, ce même jour, la foule en délire prend d'assaut le ministère de la Guerre et massacre le ministre, le vieux comte Latour. Non contente de son acte, elle est prête à s'en prendre à tous les ministres. Finalement, elle s'empare de l'arsenal et le pille. Il faut dire que la Révolution d'octobre 1848 est bien différente de celle du mois de mars. On assiste au cours des journées d'octobre à un durcissement des positions révolutionnaires. Le mouvement révolutionnaire n'est plus conduit par les libéraux, mais par les ouvriers des faubourgs. Cependant la Révolution viennoise, dont le caractère et les revendications semblent de plus en plus l'apparenter à une insurrection populaire, ne tardera pas à s'isoler progressivement face aux autres forces en présence. Cette marginalisation s'opère insensiblement sur les fronts intérieur et extérieur. Aussi, dans la capitale des Habsbourg, les forces révolutionnaires se heurtent-elles à la résistance de la bourgeoisie libérale, d'abord cauteleuse, puis franchement hostile à l'égard du mouvement, effrayée par la montée de l'anarchie. Quant à la masse de la population, elle aspire au calme et se félicite de la victoire de Radetzky. D'autre part, si les émeutiers viennois continuent à compter sur l'appui des révolutionnaires allemands, ainsi que sur l'aide militaire des démocrates hongrois, leurs espoirs vont être bientôt démentis.

Les libéraux allemands se désintéressent pendant un certain temps de la Révolution viennoise au profit de questions stratégiques, certes en rapport avec l'Empire autrichien, concernant sa place et le rang qu'il tiendrait dans une Allemagne unifiée. Le Parlement

---

[54] *Cf*. Helmut RUMPLER, "Der Reichstag und die Oktoberkämpfe" in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 286.

de Francfort-sur-le-Main est composé de députés issus pour la plupart des classes libérales, de la bourgeoisie et de l'intelligentsia, c'est-à-dire la "*Honoratioren-gesellschaft*"[55], ce qui signifie que ni la classe ouvrière, ni la paysannerie n'y sont représentées. Le Parlement éprouve bien du mal à se prononcer pour une Petite Allemagne, à direction essentiellement prussienne et de laquelle serait exclue l'Autriche, ou bien encore en faveur d'une Grande Allemagne, suivant les vœux des pangermanistes. Dans les derniers jours d'octobre 1848, alors que le feld-maréchal autrichien Windisch-Graetz, commandant des forces principales impériales, se prépare à l'assaut qui va mettre fin à l'insurrection populaire viennoise, l'assemblée plénière du Parlement national de Francfort-sur-le-Main discute de la proposition suggérée par le Comité constitutionnel à propos de la question concernant l'Autriche. Les territoires autrichiens qui avaient été jusque-là contractants de la Confédération germanique feraient partie de l'Empire allemand futur. Cela ne poserait pas de problème aussi longtemps que l'alliance austro-allemande continuerait à conserver les caractéristiques d'une confédération d'États. Mais qu'en serait-il si l'Allemagne se transformait un jour en État fédéral avec un pouvoir central important ? L'Autriche serait alors divisée territorialement. Les pays des Sudètes et des Alpes rejoindraient l'Empire allemand, alors que la Hongrie, la Galicie et la Lombardie-Vénétie garderaient leur indépendance par rapport au Reich. Cette problématique s'aggrave en raison de ce que les députés savent depuis longtemps concernant la configuration de la future Allemagne. En effet, les députés démocrates autrichiens n'ignorent pas le danger que représente pour l'Autriche de concevoir l'Empire allemand comme un État germanique national. Cela signifierait tôt ou tard la décomposition de la Monarchie habsbourgeoise. Ainsi, les mêmes députés se prononcent pour une Grande Allemagne, car, tel que nous pouvons le lire dans l'ouvrage de l'historien Rumpler, "ils ne souhaitaient rien de mieux pour leurs compatriotes autrichiens que la séparation d'avec la Hongrie et l'unification totale avec l'Allemagne"[56]. Le président du Conseil autrichien, Anton Schmerling, est également convaincu par le

---

[55] *Cf.* Reinhard RÜRUP, *Deutsche Geschichte*, Band III (*Deutschland im 19. Jahrhundert 1815-1871, 19. und 20. Jahrhundert*), Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985, p. 154.

[56] Helmut RUMPLER, "Deutschlands Frage an Österreich" in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997 : (...)"sie sich nichts besseres für ihre Stammesgenossen wünschten als Loslösung von Ungarn und völliges Aufgehen in Deutschland.", p. 311.

programme stipulant l'édification d'une Grande Allemagne. Le point de vue des libéraux autrichiens par rapport au centralisme allemand est quant à lui hésitant. Il est cependant clair qu'ils devront choisir entre un État national allemand et un État de nationalités autrichien[57]. En ce qui concerne la réalisation d'une Grande Allemagne, des questions se posent. Quelle place accorderait-on aux Tchèques dans le cas d'une intégration de la Moravie et de la Bohême dans le Reich allemand ? D'autre part, quel statut politique devait-on conférer à la Hongrie, un État qui n'a jamais fait partie de la Confédération germanique ? A ces questions graves s'ajoutent, entre autres, des considérations d'ordre ethnique et géopolitique. Certains courants, comme par exemple le club des libéraux tchèques, restés jusque-là fidèles à la Monarchie, critiquent ouvertement le Parlement. A preuve, la célèbre missive de Palacky[58], le père fondateur de l'histoire nationale tchèque[59], par laquelle l'historien notifie son refus de participer aux discussions parlementaires ayant pour objet le statut futur des pays tchèques et moraves dans le cadre de l'unité allemande. Palacky écrit : "Je considère en fait tous les projets proposés par l'État allemand de créer une organisation sur la base de la volonté nationale irréalisables et pour longtemps instables, si vous ne voulez pas prendre de décision radicale -je pense notamment à la proclamation d'une république allemande- même s'il s'agissait d'une forme temporaire... Je dois cependant refuser avec énergie et résolument d'avancer toute idée d'une république dans les frontières de l'Empire autrichien. Imaginez l'Empire autrichien divisé en plusieurs petites républiques - quelle bonne base pour la monarchie universelle russe !"[60]

---

[57] *Cf*. Helmut RUMPLER, "Polen und Ruthenen in Galizien", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, *ibidem*, p. 288.

[58] Frantisek PALACKY (1798-1876), né en Moravie, historien et homme d'État tchèque. Il a écrit une *Histoire de la nation tchèque en Bohême et en Moravie*, qui va significativement jusqu'en 1526 (avènement des Habsbourg au trône de Bohême). Homme politique, représentant de l'austroslavisme, il formule en 1848 le programme d'une fédération avec l'Autriche, avec l'autonomie pour la Bohême. Plus tard, il proclamera la nécessité de rétablir l'Etat tchèque dans son intégrité nationale. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, p. 295.

[59] Frantisek Palacky est l'auteur d'un ouvrage monumental traitant de l'histoire de la Bohême, à savoir *Geschichte von Böhmen. Grösstentheils nach Urkunden und Handschriften* in 10 Bänden, Verlag des k. böhm. Landesausschusses, Prag, 1864. L'historien débute ce travail le 7 mars 1831. Publié en langue allemande en 1836, l'ouvrage sera traduit en tchèque à partir de 1848. Les coûts de cette réalisation sont pris en charge par l'État de Bohême.

[60] Extrait de la lettre de Frantisek Palacky au Parlement de Francfort, datée du 11 avril 1848, publiée dans S.J. Kirschbaum, *Slovaques et Tchèques*, Lausanne, 1987, p. 152-154.

Ce document considéré comme l'acte fondateur de l'austroslavisme dénonce, d'une part la politique impérialiste allemande et rend attentif, d'autre part, aux dangers qui menaceraient l'intégrité multinationale et territoriale de la Monarchie dans le cas d'une indépendance des nationalités se donnant chacune par exemple une constitution républicaine. Danger encore accru aux yeux du monarco-constitutionnel qu'est Palacky, du fait de l'absence de contrainte dans ce choix. Le dernier point est de loin le plus important puisqu'il fait référence à l'un des dangers que la Monarchie habsbourgeoise a le plus redoutés au cours de son histoire : la menace venant de l'est ou le panslavisme. En tout état de cause, Palacky accuse les parlementaires de Francfort de faire le jeu de l'impérialisme allemand et du panslavisme.

Si la Révolution viennoise, pour les raisons que l'on vient de lire, ne peut plus compter sur l'appui des libéraux allemands, en revanche sur le territoire hongrois des forces semblent se mobiliser pour venir en aide aux insurgés viennois. Ainsi, un contingent a été détaché par le gouvernement magyar dans le but de sauver la Révolution à Vienne. Cependant dans l'ouvrage historique édité par I. G. Toth nous pouvons lire : "Le gros de l'armée hongroise tarda à venir à l'aide de la ville impériale révolutionnaire pour des raisons militaires et politiques. Les forces impériales regroupées aux portes de Vienne furent supérieures en force déjà avant l'arrivée de Windisch-Graetz, et plus de la moitié de l'armée hongroise fut constituée de formations de honveds et de volontaires qui venaient d'être recrutés."[61] L'armée hongroise s'avère donc bientôt impuissante face aux effectifs écrasants que constituent les forces conjuguées de Windisch-Graetz et de Jellacic[62]. Ce dernier, en effet, après les revers essuyés quelques jours auparavant, c'est-à-dire le 29 septembre 1848, face à la même armée hongroise, victorieuse alors, trouve dans cet engagement une bonne occasion pour se venger. Le général impérial des troupes croates, à la suite de la défaite de son armée à Pakodz, près du lac Balaton, réussit à s'enfuir à Vienne avec les soldats croates qui n'ont pas été fait prisonniers. En rejoignant l'armée de Windisch-Graetz, Jellacic apporte à ce dernier un renfort considérable.

---

[61] *Mille ans d'histoire hongroise. Histoire de la Hongrie de la Conquête jusqu'à nos jours*, édité par György Toth, traduction française de R. Csepeli et P. Royer, Corvina, Hungary, 2003, p. 439.

[62] Josip JELLACIC (1801-1859), feld-maréchal autrichien. Il conserve le gouvernement de Croatie jusqu'à sa mort. *Cf. Dictionnaire encyclopédique Quillet* en 8 volumes, librairie A. Quillet, Paris, 1969, tome 5, p. 3593.

1.2.3. **Épilogue de la Révolution de 1848 et ses conséquences politiques**

Le 31 octobre 1848 marque l'épilogue de la Révolution viennoise. La veille, le 30, les troupes de Windisch-Graetz, qui refuse les propositions de négociations, repoussent l'attaque hongroise avec supériorité à Schwechat, dans la banlieue proche de Vienne[63]. Le maréchal entre triomphalement avec ses troupes dans la capitale autrichienne. L'armée impériale bénéficie d'un accueil pour le moins favorable. Vienne est désormais soumise à un état de siège rigoureux qui sera maintenu jusqu'en 1853.

Dans ce contexte historique, l'isolement du mouvement révolutionnaire face aux autres forces sociales va lui être fatal. Les exactions commises par les travailleurs des faubourgs insurgés creuseront de plus en plus le fossé idéologique existant entre les libéraux modérés et les révolutionnaires franchement démocratiques. Compte tenu de ces multiples faits qui sont sans doute les signes révélateurs d'une révolution démocratique avortée en Autriche, il ne reste plus aux libéraux les plus virulents que la reddition, suivie dans le pire des cas d'arrestations, d'emprisonnements, de bannissements ou de jugements instruits sommairement par une cour martiale qui s'empresse d'exécuter les sentences sans appel. Les chefs démocrates vont être les premières victimes de cette répression. Ainsi, "autour de 2000 arrestations sont effectuées dans le rang des vaincus dont 25 sont passés par les armes."[64] C'est le sort du député Robert Blum[65], exécuté sans procès. Windisch-Graetz va mener une politique militaire ferme et répressive, soutenu en cela par le prince Felix von Schwarzenberg, son beau-frère, nommé Premier ministre par

---

[63] *Cf.* Robert HERMANN, " La guerre d'indépendance", in *Mille ans d'histoire hongroise. Histoire de la Hongrie de la Conquête jusqu'à nos jours, ibidem*, p. 437.

[64] Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 106.

[65] Robert BLUM (Köln 1807 - Wien 1848), homme politique républicain. Entre 1843 et 1847, il édite l'ouvrage politique *Vorwärts* ("En avant") en 5 tomes. Député du Parlement de Francfort, il se rend à Vienne en 1848 pour inviter le maréchal Windisch-Graetz à arrêter son offensive. Echouant dans ses efforts de médiation, il rejoint et soutient les insurgés. Condamné à mort par le pouvoir militaire, il prononcera ces mots restés célèbres : " Je meurs pour la liberté allemande, pour laquelle je me suis battu, puisse la patrie se souvenir de moi." *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter Kleindel unter Mitarbeit von Hans Veigl, Kremayr & Scheriau, 1988, p. 42.

l'Empereur, à la fin du mois d'octobre. Le prince Schwarzenberg[66] forme un nouveau gouvernement le 21 novembre 1848, qui sera le premier du règne de François-Joseph. Défenseur de l'unité et de la grandeur de l'Autriche, opposé à toute forme de révolution, le prince Schwarzenberg va s'employer à restaurer le pouvoir monarchique et mettre en place un programme de modernisation de l'Empire.

Le 2 décembre 1848, à Olmütz, où la Cour réside encore en attendant de pouvoir regagner Vienne, a lieu la cérémonie de passation de pouvoir entre Ferdinand et François-Joseph. Lors de cette cérémonie, le premier geste de François-Joseph Empereur est de rendre hommage à l'armée autrichienne en honorant ses chefs Windisch-Graetz et Jellacic par ses termes : "Nous vous devons tout ce qui est et existe encore"[67]. Le nouvel Empereur, âgé de 18 ans, préfère attendre le retour au calme avant de quitter Olmütz. Ce n'est que le 5 mai qu'il regagne Vienne avec l'ensemble de la Cour.

Un nouveau régime se met en place sous l'impulsion du gouvernement Schwarzenberg qui promulgue une Constitution le 4 mars 1849 et dissout le *Reichstag*. La Constitution donne une grande importance au pouvoir monarchique au détriment de la souveraineté populaire. L'Empereur a un droit de vote absolu sur les projets de loi votés par le Parlement. La Constitution s'applique à l'ensemble de la Monarchie[68].

La défaite des émeutes populaires ouvre la voie à la réaction à Vienne, mais aussi dans l'ensemble des différentes parties de l'Empire, et la Monarchie n'hésite pas à utiliser les moyens forts pour reprendre son autorité. En Hongrie, la répression conduite par le maréchal Windisch-Graetz débute dès l'automne 1848 et devient sanglante, en 1849, sous

---

[66] Felix Ludwig Johann Fürst zu SCHWARZENBERG, (Krumau en Bohême 1800 - Wien 1852), homme d'État. Il entre comme cadet au régiment des cuirassiers et est nommé au grade de *Rittmeister*. En 1824, à l'instigation du prince Metternich, il entre au service du corps diplomatique tout en restant dans l'armée. Il est nommé ambassadeur à la Cour de Naples en 1846 où il devient officier général dans l'armée de Radetzky après les tumultes de 1848. Après s'être distingué aux batailles de Curtatone et Goïto, il accède au titre de maréchal et gouverneur de Milan. Après la Révolution d'octobre à Vienne, Schwarzenberg est le premier chef du gouvernement sous François-Joseph, ainsi que ministre des Affaires étrangères jusqu'à sa mort en 1852. Il est le "mentor politique" du jeune Empereur, qui lui accorde une grande confiance. *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, *ibidem*, p. 490.

[67] Cité dans Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 112.

[68] En Hongrie, les lois constitutionnelles votées en avril 1848 sont par conséquent annulées par cette Constitution qui s'adresse à l'ensemble de l'Empire.

la direction du général Haynau, surnommé la "hyène de Brescia"[69], qui réduira à néant, pour quelque temps, toute résistance à l'autorité habsbourgeoise. Il adresse ces lignes au vainqueur de la campagne d'Italie, le maréchal Joseph Radetzky : "Les Hongrois sont des insurgés depuis bientôt trois cents ans. Pratiquement, chaque membre de la famille des Habsbourg connut une révolution. Je suis l'homme qui va faire de l'ordre. Je ferai fusiller des centaines d'hommes s'il le faut, car je suis persuadé que c'est le seul moyen de donner un exemple édifiant à chaque future révolution."[70]

En dépit de cet état d'esprit, il n'en demeure pas moins que les secousses socio-politiques qui ont ébranlé pendant quelques mois la société viennoise vont avoir à terme des répercussions sur les mentalités. La société d'ordres a été une fois pour toutes remise en question. L'une des revendications essentielles émanant des démocrates se servant des tribunes des diètes provinciales pour répandre leurs idées dans les milieux ruraux concerne l'abolition du servage. Les paysans partagent tous une même aspiration à s'affranchir du régime de redevances qui les soumet aux propriétaires nobles. Le système seigneurial fondé sur le servage et la corvée dits "*Robot*"est finalement aboli grâce à la Révolution, pour être remplacé par le travail salarié. Le gouvernement applique la loi votée par le *Reichstag*, le 7 septembre 1848, et met en place une vaste réforme agraire qui ramène peu à peu le calme dans les campagnes. Cette réforme s'achèvera en 1853 sous l'impulsion du ministre Bach[71]. L'écrivain Karl Emil Franzos[72] (1848-1904), dont le pays de naissance, à savoir la Galicie polonaise, le prédispose à épouser la cause des paysans ruthènes contre la classe nobiliaire polonaise note : "Qu'une bureaucratie allemande n'ait existé en Galicie qu'à l'époque de la réaction est certainement vrai, mais notre paysan n'a rien senti de l'oppression de la réaction, il n'a éprouvé que le bienfait qu'il existât un

[69] Julius HAYNAU (1786-1853), général tristement célèbre pour la dureté avec laquelle il écrase l'insurrection de Brescia, dans le nord de l'Italie, au printemps 1849 et assiège Venise. Ces faits sanglants lui vaudront le surnom de "hyène de Brescia". *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-köln, 1961, p. 228.

[70] *Cf.* Robert HERMANN, " La répression" in *Mille ans d'histoire hongroise. Histoire de la Hongrie de la Conquête jusqu'à nos jours*, *ibidem*, p. 443.

[71] Concernant le ministre Bach, voir note 51 p. 47 de notre travail.

[72] Karl Emil Franzos (1848-1904), écrivain et journaliste. Il étudie le droit à Vienne et à Graz. Sa fonction de journaliste l'amène à voyager en Europe centrale et en Orient. A partir de 1877, il vit à Vienne et dirige de 1884 à 1886 le *Neue Illustrierte Zeitung* . C'est un écrivain déterministe. Il raconte à travers des récits populaires, le destin et l'histoire des habitants de sa patrie, la Galicie. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-köln, 1961, p. 353.354.

pouvoir qui puisse le défendre contre son ennemi mortel, contre son bourreau et tortionnaire: le seigneur polonais." Et l'auteur poursuit : "Que l'abolition de la corvée ("*Robot*") n'ait eu lieu qu'à la suite d'une révolution est également incontestable, mais notre paysan sait seulement que l'Empereur a décrété la suppression de la corvée et que le Polonais en a pris ombrage."[73] Notons cependant que les nobles propriétaires, loin d'être perdants, profitent du large dédommagement financier qu'ils reçoivent de l'Empire pour transformer progressivement leurs domaines fonciers en "unités de production qui associent fonctions agricoles et industrielles."[74]

Si une révolution politique fondée sur des bases institutionnelles démocratiques n'a pas eu lieu à Vienne, en revanche pour des raisons conjoncturelles inscrites dans l'ère industrielle amorcée dès les années 1830 en Autriche dans un contexte international favorable, il est permis de dire que la révolution politique avortée n'a pas freiné le développement économique. Ce développement économique servira de soutien aux gouvernements à venir. Les gagnants de la Révolution viennoise de 1848 vont être les libéraux. S'appuyant sur les bases socio-économiques et idéologiques du système capitaliste, le libéralisme économique, à défaut d'un libéralisme politique auquel aspire la bourgeoisie, sortira victorieux de la Révolution viennoise. Quant aux classes laborieuses, notamment le prolétariat des faubourgs, leur prise de conscience politique est trop récente pour pouvoir donner lieu à un mouvement cohérent de lutte politique engagée. Il faudra attendre quelques décennies pour assister à l'établissement du socialisme autrichien conduit par le docteur Victor Adler[75].

---

[73] *Cf.* K. E. FRANZOS, "Polen und Ruthenen", in Eva Philippoff, (Hg.), *Die Doppelmonarchie Östereich-Ungarn* (1867-1918), Presses Universitaires du Septentrion, 2001 : "Dass ein deutsches Beamtentum in Galizien nur zur Zeit der Reaktion bestand, ist freilich wahr, aber unser Bauer hat nichts von dem Druck der Reaktion gespürt,er hat nur die Wohltat empfunden, dass es eine Macht gab, welche ihn gegen seinen Todfeind schützte, gegen seinen Quäler und Peiniger : den polnischen Herrn." "... Dass die Aufhebung der Robot nur infolge einer Revolution erfolgt, ist ebenso unbestreitbar, aber unser Bauer weiss nur, dass der Kaiser die Aufhebung der Robot verfügt und dass der Pole sich darüber geärgert.", p. 144.

[74] Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 206.

[75] Victor ADLER (1852-1918), né à Prague, homme politique autrichien d'origine juive, un des dirigeants socialistes allemands. Après avoir été rejeté par le *Deutsch-nationale Verein*, il rejoint le camp socialiste en 1886. Victor Adler s'est toujours réclamé de la tradition démocratique de 1848. Exerçant le métier de médecin, il a été confronté à la misère des pauvres dans les quartiers ouvriers. Directeur de l'hebdomadaire *Die Gleichheit* (L'Égalité) qu'il fonde en 1886, Adler inspirera la synthèse sur laquelle l'unité du socialisme autrichien se réformera, à la fin de l'année 1888, au Congrès de Hainfeld. Le parti socialiste autrichien devient alors un partenaire à part entière de la vie politique. Voir l' essai de Felix KREISSLER, "Victor ADLER et l'austromarxisme", in *Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean Clair, édition du Centre Pompidou, mars 1986, p. 116 à 123.

1.2.4. **L'essor économique et l'émergence de la bourgeoisie libérale**

Si le libéralisme politique devient donc une pure chimère aux yeux de la bourgeoisie modérée, il n'en demeure pas moins que sa puissance économique, traduisant indirectement sa capacité électorale, lui permettra d'être associée au pouvoir et de partager celui-ci avec l'aristocratie. Nonobstant la réaction qui freine pendant quelque temps la vie institutionnelle, les libéraux finiront par obtenir certaines de leurs revendications de mars 1848 : la liberté de la presse, le régime représentatif et la garantie des libertés individuelles. Cependant, le processus de libéralisation est plutôt lent à s'installer dans la société de la Monarchie danubienne, puisqu'il faudra attendre la fin des années soixante qui marquent les débuts de l'ère libérale à proprement parler.

Quoi qu'il en soit, le milieu institutionnel favorable à la capitalisation et aux investissements économiques définit en quelque sorte la résultante socio-économique de la Révolution. De façon plus précise, à partir des années 1850 les gouvernements de l'ère néo-absolutiste[76] (1852-1859) favorisent l'essor de l'industrie et du crédit, tout en reconnaissant que l'industrie n'est possible que sur la base du soutien financier dont les instituts bancaires fondés à la même époque sont les garants. Aux banques de dépôts traditionnelles viennent s'ajouter des banques d'affaires afin de soutenir et de favoriser le développement économique. Ainsi, le comptoir d'escompte de Basse-Autriche est fondé en 1853. Par ailleurs, à l'annonce dans le journal *Austria* de l'intention des frères Péreire[77] de vouloir créer à Vienne une succursale du Crédit immobilier parisien, la banque Rothschild s'emploie à établir un grand comptoir d'affaires avec la participation d'aristocrates opulents, tels que les princes Schwarzenberg, Fürstenberg, Auersperg et le comte Chotek, ainsi que d'autres banquiers. Dans le but de mener à bien son projet,

[76] François-Joseph abolit la Constitution du 4 mars 1849 par la patente de la Saint-Sylvestre 1851. L'Autriche entre alors dans l'ère du néo-absolutisme (1852-1859).

[77] Jacob Emile PÉREIRE (Bordeaux 1800 - Paris 1875), banquier et homme politique français, un des principaux disciples de Saint-Simon. Son nom est inséparable de celui de son frère et associé Isaac (Bordeaux 1806 - Armainvilliers, Seine et Marne 1880). Il participe à la création des chemins de fer de l'Ouest et du Midi de la France et fonde la Compagnie générale transatlantique. Il crée le Crédit immobilier (1852-1867) , grande banque pour l'industrie et est à la tête de nombreuses entreprises. Soutenus par Napoléon III, les deux frères furent députés de 1863 à 1869. *Cf*. Pierre MILZA, "La révolution du crédit", in *Napoléon III*, Perrin, 2004, p. 398, 399.

Anselme Rothschild[78] adresse une pétition au gouvernement afin d'obtenir l'aval de celui-ci. Le ministre libéral Bruck accueillera favorablement la requête de Rothschild, puisqu'il y voit la possibilité de développer l'industrie. Les sentiments de Bruck seront au demeurant ratifiés officiellement par l'Empereur lui-même. Le 31 octobre 1855, en effet, François-Joseph donne son autorisation pour la création de l'Institut de crédit autrichien pour le Commerce et l'Industrie ("*Österreichische Credit-Anstalt für Handel und Gewerbe*"). Présidé par le prince Johann Adolf Schwarzenberg, le *Credit-Anstalt* est appelé à devenir le plus important institut de crédit en Autriche, grâce à son rôle joué dans l'expansion économique et industrielle de l'Empire. Des membres de l'aristocratie participent à ce mouvement en achetant des actions avec les sommes reçues en dédommagement de la réforme agraire.

1.2.4.1. **Le *Credit-Anstalt*, moteur de l'expansion économique**

Doté d'un capital de 100 Mfl, le *Credit-Anstalt* dispose d'une puissance financière supérieure à celle de la Banque nationale, au capital seulement de 73,5 Mfl[79]. Dans le contexte d'un renouveau économique effectif fondé sur un système de crédit facilitant les opérations financières de tous genres, notamment l'affairisme des hauts barons de la finance et de l'industrie, le *Credit-Anstalt* se présente comme une société par actions proposant d'accorder des crédits à long terme et de financer des participations industrielles. A la suite du *Credit-Anstalt*, de nombreux établissements bancaires par actions voient le jour : la *Nieder-österreichische Escompte-Gesellschaft*, *le Boden-creditanstalt*, l'*Anglo-österreichische Bank*, pour ne citer que les principaux.

---

[78] Meyer Amschel ROTHSCHILD (Francfort-sur-le -Main 1743 - id. 1812), banquier allemand, fondateur d'une puissante dynastie financière israélite, de rayonnement international. Il est le père de cinq fils qui seront anoblis par l'Empereur d'Autriche et s'établiront dans les grandes villes européennes : Anselme (1773-1855) à Francfort, Salomon (1774-1855) à Vienne, Nathan (1777-1836) à Londres, Karl (1788-1855) à Naples, Jales (1792-1868) à Paris. *Cf. Dictionnaire encyclopédique Quillet* en 8 volumes, librairie A. Quillet, Paris, 1969, p. 5945.

[79] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Günter K. Kodek, Wien, 1995, p. 257.

1.2.4.2. **Le développement des transports**

Pour importants que soient le crédit et les facilités de financement offerts par les instituts bancaires, un véritable développement économique n'est possible que s'il se fonde sur une infrastructure viable et un réseau rationnel de voies de communication et de transport. L'industrialisation de Vienne et de ses environs, des territoires sudètes, de la Styrie et du Vorarlberg, entre autres régions, pourra se réaliser grâce à un réseau ferroviaire tendant à couvrir la totalité du territoire. Le chemin de fer devient ainsi le symbole de la révolution industrielle. Dans ce contexte il s'agit pour l'industrie autrichienne de consolider et de développer, entre autres éléments, un réseau ferroviaire dont la création date des années 1830. Les constructions des lignes du nord et du sud, respectivement la "*Nordbahn*"(1836) et la "*Südbahn*" (1841), puis de l'ouest, à savoir la "*Westbahnhof*"(1858), donnent une impulsion aux projets ambitieux des capitaines d'industrie[80]. Si jusque-là, le gouvernement s'était employé à financer ce projet, à partir de 1854, ce même gouvernement décide la privatisation des 1500 km de lignes chemins de fer déjà exploitées, puisqu'il se sent incapable de financer la suite du programme de construction. Entre 1854 et 1878, sont construits en Autriche 7952 km de lignes contre 5839 km en Hongrie, dont seulement 15% appartiennent à l'État[81]. La construction ferroviaire ira jusqu'à utiliser un cinquième des investissements privés.

A la même époque, la Société de navigation à vapeur du Danube (*Donau-Dampfschiffahrtsgesellschaft*) augmente son trafic entre les villes de Vienne, Linz et Pest : "En 1852, sa flotte compte 71 vapeurs et 233 péniches"[82].

Cette augmentation des moyens de transport à laquelle s'ajoute l'abolition des douanes intérieures entre les différents pays de l'Empire, créant ainsi un espace commercial commun et la baisse des tarifs extérieurs pour les produits en provenance d' Allemagne est décidée par le gouvernement Schwarzenberg. Elle va encourager l'activité

---

[80] *Cf*. Walter POHL, Karl VOCELKA, "Das Nachleben des Josephinismus in der Habsburgermonarchie des 19. Jahrhunderts", in Brigitte VACHA, (Hg.), *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*, 1992, Verlag Styria Graz, Wien, Sonderausgabe 1996, p. 335.
[81] *Cf*. Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, Armand Colin, Paris, 1994, nouvelle présentation, 1998, p. 93.
[82] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 234.

économique au sein de l'Empire[83].

1.2.4.3. Les nouveaux barons de l'industrie

La croissance économique, due en grande partie au développement des chemins de fer et du marché des capitaux et du crédit, se caractérise par un important développement du secteur industriel à l'image de la conjoncture européenne en pleine période de révolution industrielle. L'expansion économique rapide des années 1850, créant un sentiment général d'"optimisme industrialiste européen"[84] se profile aussi au sein de l'Empire des Habsbourg, quoique plus tardivement qu'en Angleterre, en France ou en Prusse. Si les industries de tradition, comme la porcelaine de Vienne ou les verres de Bohême et l'industrie du textile[85] conservent un dynamisme, ce sont surtout les nouvelles industries agro-alimentaires, sidérurgiques, métallurgiques, chimiques ainsi que celles de la construction, qui s'ouvrent à l'ère moderne et libérale. L'extraction et la transformation du lignite, du charbon, de la houille, des minerais de fer sont en plein essor, notamment dans les pays tchèques (Bohême, Moravie, Silésie). Différentes usines de construction de locomotives sont créées à Vienne, à Graz, Prague et Budapest. Les fabriques de sucre, de bière ou de tabac deviennent de véritables industries qui dépassent les modes de fabrication artisanale, et la croissance des industries textiles, situées à Vienne et en Bohême, entraîne l'essor de l'industrie chimique. De nombreux industriels vont à cette époque développer l'entreprise familiale, recherchant certes une réussite financière, mais surtout une reconnaissance au sein de la société. Par leur réussite économique, ils peuvent espérer atteindre le plus haut degré social : l'anoblissement. Certains d'entre eux, comme

---

[83] *Cf.* Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 204.
[84] *Cf.* Dominique BORNE, "L'Europe transformée par l'industrie", in *Histoire de l'Europe*, sous la direction de Jean Carpentier et François Lebrun, Seuil, Paris, 1990, p. 320 à 337.
[85] L'industrie textile et notamment l'industrie de la soie est une importante source d'emploi à Vienne, mais aussi dans les Sudètes et la vallée du Rhin. Cette industrie connaît une profonde mutation dès le début du XIXe siècle, avec l'arrivée des machines, la mécanisation du travail, la multiplication et l'agrandissement des ateliers. *Cf.* Carl E. SCHORSKE : *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main, 1982, p. 54.

les industriels Alexander Schoeller[86] et Theodor Hornbostel[87] transforment leur entreprise familiale en société par actions. Nous pouvons également citer à ce sujet l'exemple de Franz Wertheim. D'origine modeste, il va connaître une ascension sociale impressionnante. Après différents voyages en Allemagne, en France et en Angleterre, âgé de 22 ans, il ouvre en 1836, à Krems[88], sa ville natale, une usine de fabrication d'outils. En 1841, il vient s'installer à Vienne et ses produits sont appréciés lors de l'exposition industrielle qu'il organise en 1845. En 1851, il achète à un Allemand une patente lui permettant de fabriquer des coffres-forts résistant au feu. En 1853, pour lancer son nouveau produit, il réalise une nouvelle démonstration publique à grand succès qui lance ses affaires et fera sa fortune. Il s'emploie également à fabriquer des équipements pour les banques ainsi que des ascenseurs. Il se fait construire, en 1863, un magnifique palais sur le *Ring* en face de la résidence de l'archiduc Ludwig-Viktor, s'adressant au même architecte que ce dernier. En 1869, Josef Strauss[89] compose la polka *Feuerfest* en son honneur. Il entre à la Chambre de commerce de Basse-Autriche où il représente et défend les intérêts de l'économie viennoise. Il en devient vice-président. Consécration de son ascension sociale : il est élevé au titre de baron[90].

Citons également, dans le domaine du textile et du commerce, l'ascension de Jakob Rothberger : né en 1825 dans une famille juive de Hongrie, il s'installe au début des

---

[86] Alexandre SCHOELLER baron von (Düren, Allemagne 1805 - Vienne 1886), industriel. En 1843, il fonde la Compagnie du métal à Berndorf avec H. Krupp. En 1862, il achète à Ternitz une usine de laminage qui se développe très rapidement. Il devient l'un des plus importants producteurs d'acier de l'Empire. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1850, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften redigiert von Peter Csendes unter der Mitarbeit von Ch. Gruber, F. Hillbrand-Grill, E. Lebensaft, Ch. Mentschl, H. Reitterer, R. Rill, Wien 1994, X. Band, p. 239.

[87] Theodor HORNBOSTEL, baron von (Vienne 1815 - Vienne 1888), industriel. Ministre du commerce dans le gouvernement qui suit la Révolution de 1848, il crée la Chambre de commerce et d'industrie dont il devient le président de 1849 à 1851. Associé à la création du *Credit-Anstalt*, il siège à son conseil d'administration et en deviendra le président en 1886. Il est membre du conseil d'administration des gares de l'ouest (Kaiserin-Elisabeth-Westbahn) et du nord (Kaiser-Ferdinand-Nordbahn). Il est également à la tête d'une fabrique de locomotives. Il a contribué de manière active à l'essor économique de l'Empire. *Cf. Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild, ibidem*, p. 197.

[88] Krems an der Donau, ville de Basse-Autriche.

[89] Josef STRAUSS (Vienne 1827- Vienne 1870), compositeur et chef d'orchestre, fils de Johann Strauss. Refusant de devenir soldat comme le souhaitait son père, il fait des études d'ingénieur et d'architecture. Il invente une machine de nettoyage pour la ville de Vienne. Il passe l'ensemble de son temps libre à composer et à fréquenter les salles de danse viennoises. Devenu musicien professionnel à part entière, il partage avec son frère Johann la direction de l'orchestre de Strauss en 1862. De santé fragile, il décède après un voyage à Varsovie. *Cf. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, dictionnaire musicologique en 20 volumes, Sadie, Londres, 1980, volume XVIII, p. 214.

[90] *Cf.* Site internet www. aeiou.at/ article Wertheim, Franz Freiherr von.

années 1850 à Vienne où il reçoit une formation de tailleur. Maître artisan, il monte une petite entreprise à son compte et emploie cinq personnes. Les affaires marchent ; dès 1856, il ouvre une boutique dans un immeuble de la *Stefansplatz*, au centre de la vieille ville, où il retouche des vêtements usagés, puis des articles de confection masculine. Grâce à la publicité dans la presse, les clients ne manquent pas, et Jakob Rothberger se met à embaucher. Progressivement, il occupe un immeuble entier sur la *Stefansplatz* : le *Kleiderpalast* (Palais du vêtement), et ouvre des succursales à Prague et à Budapest ; il ira jusqu'à employer 600 personnes. À sa mort, il laisse un fort héritage, des actifs commerciaux, deux maisons à Vienne et à Budapest ainsi qu'une villa aux alentours de Vienne[91].

Ainsi, le développement industriel devient le moteur d'une nouvelle société, phénomène auquel applaudit Thaddäus von Lanner, membre de l'Association industrielle de Basse-Autriche (*Niederösterreichische Gewerbeverein*)[92] : "C'est seulement dans le sillage de l'industrie qu'apparaît la richesse nationale, sous l'influence de laquelle prospèrent la population, le pouvoir, la morale, l'art et les sciences. Il est du devoir des associations industrielles de lui donner le champ libre afin qu'elle trouve son chemin sans entrave par un choix d'orientation fondé sur une concurrence libre."[93]

Ces évolutions qui mettent en perspective les transformations économiques et sociales provoquent une mutation dans la société habsbourgeoise jusqu'à présent à dominante rurale. D'une part, dans l'espoir d'une vie meilleure, de nombreux jeunes paysans fuient la misère des campagnes et viennent travailler et s'installer dans les

---

[91] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 262.

[92] *Niederösterreichische Gewerbeverein* (Association industrielle de Basse-Autriche) : association, fondée en 1839. Elle intervient pour créer un cadre de conditions générales grâce auxquelles il est possible d'organiser une économie privée fondée sur la libre concurrence. Ces objectifs ne peuvent se réaliser sans le pouvoir politique et organisé de l'État. Ne limitant pas son recrutement au monde de l'industrie et du commerce, elle accueille aussi des nobles, des fonctionnaires, des militaires et devient un point de rencontre et de discussion. *Cf*. Otto HWALETZ, "Die Verbindung zu staatlichen Instanzen", in Hannes Stekl und Peter Urbanitsch, (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 1990, p. 188.

[93] Otto HWALETZ, "Die Verbindung zu staatlichen Instanzen", in Hannes Stekl und Peter Urbanitsch, (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, *ibidem* : "Nur im Gefolge der Industrie erscheint der Nationalwohlstand, unter dessen Einflusse Bevölkerung, Macht, Gesittung, Kunst und Wissenschaft gedeihen. Ihr offenen Spielraum zu verschaffen, dass sie in selbstgewählter Richtung und freier Concurrenz einen so viel wie möglich hemmnisfreien Weg finde, ist die Aufgabe der Industrie-Vereine" p. 189.

grandes villes de l'Empire qui représentent les différents bassins de l'emploi, grossissant ainsi les rangs de la classe ouvrière. Et d'autre part, même si la petite entreprise reste encore généralisée, peu à peu vont apparaître dans le paysage des villes de l'Empire, de grandes unités de production qui vont faire la fortune des nouveaux barons de l'industrie, de la finance, de l'immobilier et du commerce, entraînant l'émergence d'une nouvelle bourgeoisie libérale, significative d'une évolution sociale[94].

Cette émergence d'une nouvelle bourgeoisie industrielle et commerciale devient une composante essentielle de la société habsbourgeoise de l'époque. De par la spécificité de notre travail qui traite du libéralisme et de l'opérette viennoise, cette bourgeoisie est au centre de notre sujet dont la thèse est de démontrer le rapport entre sa survenance, à travers ses idées et ses habitudes de vie, et l'avènement de l'opérette viennoise.

1.2.5. **La bourgeoisie libérale**

Sous le terme de "bourgeoisie" on regroupe les citoyens d'une ville ou d'une bourgade, qui exercent un métier dans l'industrie ou le commerce et dont les revenus sont relativement élevés et réguliers. Associée au développement de l'économie capitaliste, la bourgeoisie va étendre son influence, encourageant le libéralisme politique et économique, d'où son nom de bourgeoisie libérale. Il est coutume de distinguer la petite, moyenne et haute bourgeoisie. Au sein de l'Empire des Habsbourg, cette partie de la société, qui joue un rôle décisif lors de la Révolution de 1848 et dans la période qui suit cet événement, se compose, entre autres, de chefs d'entreprise de familles d'artisans enrichies qui ont pu tirer profit de la révolution industrielle, de commerçants, de banquiers, d'entrepreneurs, de maîtres artisans, mais aussi de hauts fonctionnaires, professeurs, médecins, juristes, journalistes. Puis viennent les artistes (écrivains, peintres, musiciens, architectes, comédiens, chanteurs)[95]. Peu à peu cette nouvelle bourgeoisie va incarner les valeurs du renouveau et de la modernité tant sur le plan politique et social que culturel, cherchant à

---

[94] Ingrid MITTENZWEI, "Verlag oder Manufaktur ? Zur Organisation der Betriebe", in Robert Hoffmann, (Hg.), *Bürger zwischen Tradition und Modernität. Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1997, p. 193.

[95] *Cf.* Ernst BRUCKMÜLLER, "Herkunft und Selbstverständnis bürgerlicher Gruppierungen in der Habsburgermonarchie. Eine Einführung", in Hannes Stekl und Peter Urbanitsch, (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, *ibidem*, p. 13 à 20.

établir son champ d'influence. Sur le plan politique, les années qui suivent la Révolution de 1848 voient la nomination au gouvernement de ministres issus de la haute bourgeoisie libérale qui pose peu à peu les bases de sa future accession au pouvoir. Cette bourgeoisie s'oppose parfois à la noblesse, même si elle rêve de son prestige et de ses titres. Comme nous l'avons déjà mentionné auparavant, l'idéal de réussite sociale demeure pour le bourgeois l'obtention d'un titre d'anoblissement. Ce sont les grands banquiers qui seront les premiers à être distingués par l'Empereur. Suivront les principaux représentants de l'industrie et du commerce qui en achetant des propriétés foncières deviennent susceptibles d'accéder à la curie de la grande propriété et d'y voter avec les représentants de la noblesse comme le Viennois Anton Dreher[96]. François-Joseph a ainsi procédé à de nombreux anoblissements : sur 8931 nouveaux nobles, on compte 4000 officiers, 2157 fonctionnaires, mais aussi 1008 commerçants, banquiers et industriels parmi lesquels 346 familles juives[97].

Cette évolution des mentalités entraînant un début de libéralisation des mœurs permet à des groupes sociaux exclus jusque-là de certaines positions sociales d'accéder à des postes académiques et de grande responsabilité. Cependant bien que l'évolution libérale de la société autrichienne, à partir des années 1850, annonce une distribution socioculturelle plus équitable de l'ensemble des professions académiques et libérales, il ne faudrait pas oublier pour autant que l'intelligentsia juive allemande peut justement mettre à profit la nouvelle conjoncture économique grâce au mouvement d'assimilation, qui prend effet à la fin du XVIIIe siècle[98] et dont a été bénéficiaire une grande partie de la population judaïque viennoise. Or, dans le sillage de cette assimilation socioculturelle, il n'est pas jusqu'à certains Juifs, notamment des industriels et des banquiers (80 % des dirigeants

---

[96] Anton DREHER (Vienne 1849 - Schwechat 1921), industriel de la bière. Après des études à Vienne, Zurich et différents voyages à l'étranger, il hérite de son père la plus grande brasserie d'Autriche. Il développe l'entreprise et l'ouvre à l'exportation. Il investit dans différentes propriétés terriennes et est ainsi admis à la Diète de Basse-Autriche. À la fin de sa carrière, il est nommé membre à vie de la Chambre haute du *Reichsrat*. *Cf*. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Hermann Böhlaus Nachf., Wien, Köln, Graz, 1972.

[97] *Cf*. Bernard MICHEL, *L'Empire austro-hongrois*. *Splendeur et modernité*, Paris, 2006 : "Les nouveaux anoblis", p. 76.

[98] *Cf*. Michael POLLAK, *Vienne 1900 une identité blessée*, éditions Gallimard & éditions Julliard,1992 : " Les espoirs de la bourgeoisie juive", p. 53 à 56.

des grandes banques par actions sont d'origine juive[99]), qui se sont également vu anoblir par l'Empereur en remerciement de leurs bons et loyaux services rendus à la Couronne. Quant aux aspirations artistiques des Juifs viennois à l'époque du libéralisme naissant, elles sont fondées du fait de leur ascension sociale qui, depuis l'époque joséphiste, est en constante progression. Toutefois, ce mouvement ascensionnel de la bourgeoisie juive assimilée, au contact sans doute de réalités qui dépassent le cadre d'une émancipation sociale salutaire, semble achopper sur des critiques qui désavouent implicitement la réussite sociale des Juifs. Le mécénat juif allemand va également jouer un rôle de premier plan dans la culture. Les professeurs et les étudiants juifs sont fortement représentés dans les facultés de droit et de médecine notamment. Par ailleurs, les maîtresses de maison des grandes familles juives ont pour tradition de tenir des salons accueillant nombre d'écrivains, artistes, intellectuels et différentes personnalités en vue.

Cette tradition qui était jusqu'à présent réservée à l'aristocratie[100] va s'étendre à l'ensemble de la bourgeoisie. Il s'agit là, d'une certaine manière, d'afficher sa réussite sociale au travers de ses fréquentations, mais surtout de répondre à une convivialité ambiante où se dessine un appétit nouveau pour les arts et la culture. La bourgeoisie de la fortune (*Besitzbürgertum*) et la bourgeoisie de la culture (*Bildungsbürgertum*) se plaisent à se fréquenter mutuellement. Car la bourgeoisie se définit en tant que "culture" par rapport à un ensemble de vertus et d'attitudes de comportement, de normes et de formes, qui, au-delà de la "haute culture" et de l'instruction avec ses contenus, pénètrent jusque dans les secteurs les plus élémentaires de la vie quotidienne[101].

Les organes de presse participent à la diffusion de ces nouvelles tendances. La libération de la presse est un des premiers résultats de la Révolution de mars 1848. Sous

---

[99] *Cf.* Bernard MICHEL, *L'Empire austro-hongrois, Splendeur et modernité, ibidem* : "Le pouvoir économique des Juifs", p. 61.

[100] Citons à ce sujet l'exemple du célèbre salon aristocratique des Hohenlohe-Schillingsfürst tenu à cette époque dans leur palais d'Augarten où les fêtes célébrées relèvent des événements mondains de l'année.

[101] *Cf.* Ulrika DÖCKER, "Bürgerlichkeit und Kultur - Bürgerlichkeit als Kultur. Eine Einführung", in Hannes Stekl und Peter Urbanitsch, (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie, ibidem*, p. 95 à 104.

l'impulsion de la loi sur la presse de 1862[102], les quotidiens viennois vont pouvoir se développer plus librement et leur contenu en plein développement va servir de vecteur culturel. Il n'existe pas à l'époque de presse libérale homogène. Chaque journal émet le point de vue de son équipe de rédaction. La *Presse*, la *Neue Freie Presse* (créée en 1864 par des dissidents de la *Presse*, le *Creditanstalt* a contribué à son lancement) et le *Neues Wiener Tagblatt* (créé en 1867) représentent les principaux journaux de cette époque par leur importance et leur diffusion. En 1867, la *Neue Freie Presse* diffuse 18000 exemplaires et passera à 35000 en 1874 et ira jusqu'à employer 500 personnes dans les années 1880. Elle est également diffusée à l'étranger[103]. Bien que les organes de presse libéraux ne remettent pas expressément en cause la Monarchie, certaines allusions critiques y sont souvent relevées. L'idéal politique auquel aspirent les journalistes d'obédience libérale semble être une Monarchie constitutionnelle s'inspirant du modèle anglais. La liberté de presse, d'expression et de culte, mais aussi des prises de position radicales en ce qui concerne les privilèges des "rejetons" de la noblesse (*Adelssprösslinge*)[104] sont parmi d'autres les thèmes récurrents des journaux libéraux. La *Neue Freie Presse* représente les idées d'un libéralisme modéré et joue un rôle important dans la vie culturelle viennoise. Ses critiques musicaux[105] ou théâtraux peuvent avoir une précieuse influence sur le succès d'une oeuvre. De nombreux feuilletonistes[106] cherchent à y publier. Le *Neues Wiener Tagblatt* s'adressant à la petite bourgeoisie est plus ouvert aux idées démocratiques.

Nous reparlerons de la mentalité bourgeoise et de l'image d'évolution ou de régression socioculturelle qu'elle véhicule, lors de l'analyse des livrets d'opérettes de Franz von Suppè.

---

[102] *Cf. 150 Jahre Die Presse, ein Stück Österreich*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der Zeitung "Die Presse", 16. Mai bis 30. August 1998, Karlsplatz, Wien, Eigenverlag des Historischen Museums der Stadt Wien, 1998 : "*Presse* und *Neue Freie Presse* in der Ära des Liberalismus", p. 33.

[103] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 386, 387.

[104] *150 Jahre Die Presse, ein Stück Österreich, ibidem* : "Religions-, Presse- und persönliche Freiheit, die Absage an die Privilegien der "Adelssprösslinge" sind ständig wiederkehrende Themen. " p. 36.

[105] Citons ici le célèbre critique musical E. Hanslick dont il sera question plus loin, voir note 180, p. 98 de notre travail.

[106] A propos des feuilletonistes voir p. 144 de notre travail.

1.2.6. **L'urbanisme et l'expansion démographique à Vienne : le *Ring* et les nouvelles édifications**

La réussite économique et sociale se traduit également par le désir de posséder ou de louer une habitation luxueuse. La construction de la *Ringstrasse* est associée en grande part à l'émergence de cette bourgeoisie libérale qui va prendre pour modèle le luxe et la magnificence des palais de l'aristocratie. Si pendant l'époque baroque, ce fut la noblesse qui par ses palais donna un cachet somptueux à la ville de Vienne, c'est à partir de la moitié du XIXe siècle que la bourgeoisie possédante reprend à son tour la réalisation d'œuvres architecturales monumentales[107].

Après les événements de la Révolution de 1848, qui accouche d'un système monarchique certes tempéré, et face au libéralisme économique en constante progression et l'expansion démographique de la ville de Vienne liée aux flux migratoires de populations allogènes, la capitale impériale ne peut plus continuer à exister comme par le passé ; elle veut se donner une mission nouvelle à la mesure de son importance. La population de Vienne passe de 356 869 à 607 514 habitants entre 1840 et 1860[108]. L'Empereur François-Joseph nourrit le souhait de faire de Vienne une capitale impériale prestigieuse, qui se doit de rayonner culturellement au sein d'un État multinational. En 1858, après les échecs militaires de la guerre de Crimée (1853-1857), débute l'édification de la *Ringstrasse* ouvrant la voie à une ère de prospérité et de renouveau culturel. En d'autres termes, la volonté de reconstruction, s'appuyant sur des projets architecturaux et urbanistiques dont quelques-uns datent de la fin des années 1840 et qui annoncent le remodelage du parc immobilier et de la voirie de Vienne, nonobstant les péripéties de la Révolution et de la politique extérieure, semble s'imprégner de l'état d'esprit libéral, qui a marqué de son sceau optimiste et progressiste les sociétés industrielles les plus en vue de l'époque.

---

[107] *Cf.* Peter MÜLLER, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984 : "Eine neue Strasse - eine neue Gesellschaft", p. 19 à 26.
[108] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 180.

Le 21 août 1858, adressant ses vœux à la ville de Vienne, à l'occasion de la naissance de son fils, le prince héritier Rodolphe, l'Empereur prononce ces mots : "Le ciel m'a donné un fils, qui connaîtra un jour une Vienne nouvelle, plus grande, plus élégante ; mais si la ville se transforme, le prince trouvera cependant inchangés les cœurs fidèles des Viennois qui, si cela s'avère nécessaire, sauront toujours démontrer à son intention, quelles que soient les circonstances, leur dévouement à toute épreuve."[109]

Vaste boulevard circulaire au bord duquel seront construits des monuments architecturaux, des bâtiments représentatifs et des immeubles luxueux, la *Ringstrasse* tend, à long terme, à remodeler sur le plan urbanistique et architectural la capitale viennoise qui, jusqu'à la fin des années 1850, se présente encore au voyageur sous l'aspect d'une ville provinciale. Il faut bien dire que les fortifications qui entourent la ville lui donnent un certain cachet moyenâgeux. Jean-Paul Bled écrit : "La vieille ville donne aux voyageurs une impression d'entassement. L'occupation du sol, avec un taux de 85%, a pratiquement atteint le seuil de saturation. Sur cet espace réduit ne vivent pas moins de 50000 personnes. A vrai dire, la situation n'a pas évolué depuis la fin du Moyen Âge. Pour l'essentiel, les gains se sont faits en hauteur. La vieille ville est un dédale de rues étroites qui ont gardé leur tracé médiéval."[110] Par conséquent, les murailles imposantes mais peu viables en cas de guerre moderne, puisque Napoléon s'est emparé de Vienne en les faisant bombarder par son artillerie, n'ont plus lieu d'exister. Ces deux considérations prises en compte par C. E. Schorske[111] représentent en fait, dans un premier temps, les principaux motifs qui président à la destruction des fortifications afin d'édifier sur leur emplacement, ainsi que sur une partie du glacis les environnant, le boulevard circulaire flanqué de ses monuments et de ses immeubles. Il s'agit donc pour ainsi dire de "décorseter" la ville de ses murailles moyenâgeuses qui l'empêchaient jusque-là de se développer et de devenir une ville cosmopolite comme Paris ou Londres.

---

[109] *Wiener Zeitung* du 23-8-1858, cité in Brigitte HAMANN, *Elisabeth d'Autriche*, Fayard (traduction de J.B. Grasser de l'ouvrage en langue allemande édité par Amalthea Verlag, Wien, München, 1982), 1985, p.123.

[110] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998 : "La vieille ville et les faubourgs", p. 162 à 169.

[111] Il existe une polémique entre l'Empereur, son état-major et les architectes quant à la question de l'utilisation du glacis comme emplacement du futur *Ring* et quant à la largeur prévue du boulevard. Voir à ce sujet, Carl E. SCHORSKE, *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, "Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt", p. 23 à 109 et plus particulièrement p. 25.

Or l'édification de la *Ringstrasse* présupposant l'élimination des murailles de défense va permettre un rapprochement de la ville et des faubourgs se situant traditionnellement à l'extérieur des fortifications. A l'imitation des travaux urbanistiques[112] entrepris dans la capitale impériale française par le baron Haussmann, préfet de la Seine, notamment le percement de grands boulevards et l'incorporation progressive, à partir de 1860, des villages situés entre le mur d'octroi et les fortifications de 1840, qui contribueront à l'embellissement et l'agrandissement de la ville de Paris, Vienne aspire, à son tour, à se donner une nouvelle physionomie. Cependant il ne faudrait pas oublier que parmi les intentions qui président à l'édification de la *Ringstrasse*, il en existe de moins avouables, qui ressortissent à des considérations d'ordre stratégique. En effet, après les insurrections de 1848, dont les foyers de contestation se situent principalement dans les quartiers ouvriers des faubourgs, puisque le gouvernement avait fait installer naguère la plupart des industries dans les faubourgs loin de la vie urbaine et mondaine, comme l'indique Robert Waissenberg[113], les travaux urbanistiques tiendront compte à l'avenir de cette donne politico-sociale, et en conséquence la disparition de l'enceinte moyenâgeuse signifiera la fin du dédale de rues tortueuses conduisant des faubourgs aux différentes portes de la ville. Des visées à la fois économiques et militaires pourront ainsi être satisfaites. D'une part, relier la ville aux faubourgs par des axes de communication plus rationnels, de l'autre, pouvoir réprimer toute insurrection future qui se déclencherait dans les faubourgs en ayant facilement accès à ces derniers. C. E. Schorske écrit : "Finalement le point de vue de l'armée fut décisif dans l'orientation de la *Ringstrasse* en tant qu'axe de communication."[114] Ces considérations militaires jouant un rôle non négligeable dans la construction du *Ring*, il convient de préciser que, là aussi, le Paris haussmannien a servi de modèle, puisque les percées des grands boulevards parisiens, outre les principes économiques, de prestige ou de salubrité publique dont elles sont l'expression ne doivent

---

[112] Napoléon III s'inspirera entre autres du modèle urbanistique de Londres pour l'élaboration des travaux de la ville de Paris. *Cf.* Pierre PINON , *Le Paris haussmannien*, Parigramme, 2002, p. 28.

[113] Robert WAISSENBERGER, "La ville et ses habitants" in Robert Waissenberger, (éd.), *Vienne 1815-1848, L'époque du Biedermeier*, (Traduction de Aude Virey-Wallon et Henri Daussy de l'ouvrage original en langue allemande, Wien 1815-1848, Zeit des Biedermeier), Office du Livre S.A., Fribourg, 1985, p. 51 à 69.

[114] C. E. SCHORSKE, *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de siècle*, Fischer Verlag GmbH, Frankfurt am Main, 1982 : " Schliesslich prägte das Militär die Ringstrasse in ihrem Charakter als Verkehrsader", p. 29.

pas faire oublier aux Parisiens du Second Empire qu'elles ont de même, en vertu d'une des lois du libéralisme capitaliste assimilant propriété privée et protection des biens, pour fonction inavouée de permettre à la maréchaussée d'intervenir et de circuler aisément dans les rues, avenues et boulevards en cas d'émeutes comme lors des barricades de 1830 et de la Révolution de février 1848, dont le déclenchement à Paris a été le signal insurrectionnel et révolutionnaire que beaucoup d'autres pays et capitales, inféodés à l'absolutisme monarchique, notamment Vienne, ont suivi.

Trois projets de réaménagement urbanistique de la ville et de ses faubourgs sont retenus sur les quatre-vingt-cinq soumis aux autorités par les architectes. Le catalogue de l'exposition *Das ungebaute Wien 1800-2000* nous permet de consulter différentes photographies et plans d'études[115]. L'historien J. P. Bled écrit : "Sur une surface totale de 302 hectares, 152 reviendront aux voies de communication, 64 aux constructions publiques et privées, 56 aux espaces verts."[116] La rénovation est confiée aux architectes

[115] *Cf. Das ungebaute Wien 1800-2000*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 10. Dezember 1999 bis 20. Februar 2000, Konzept und Wissenschaftliche Durchführung, Dr. R. Kassal-Mikula, Uni. Prof. Dr. P. Haiko, J. Tabor. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, photos 2.16. p. 66 et 2.17. p. 65. ainsi que l'ensemble du chapitre p. 55 à 71.

[116] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 174.

Siccardsburg[117], Van der Nüll[118] et Förster[119]. La ville de Vienne devient un grand chantier. Les démolitions des fortifications débutent à partir de 1858. Un article extrait de la *Stadtchronik* (chronique de la ville) de Vienne relate l'inauguration de la *Ringstrasse* le 1er mai 1865 :

1.5.1865. Un collier pour la ville cosmopolite

> "L'Empereur François-Joseph inaugure la *Ringstrasse*. Il est vrai que la plupart des monuments prévus n'ont pas encore été commencés, mais la rue en elle-même, d'une longueur de 4 kilomètres et d'une largeur de 57 mètres est maintenant carrossable. Les travaux de démolition des fortifications avaient duré de 1858 à 1864, prenant plus de temps que l'édification de l'artère elle-même.
>
> La *Gründerzeit* à proprement parler commençait alors. Plusieurs personnes de la haute bourgeoisie capitaliste influente représentaient la société de la *Ringstrasse* ("*Ringstrassengesellschaft*"), ces bourgeois qui non seulement firent bâtir les plus grands monuments, mais aussi édifier pour eux-mêmes une série de palais situés le long du *Ring*. Cette aristocratie de l'argent, que figurent les Rothschild, Todesco, Epstein, Gomperz, Leitenberger, Wiener, Dumba, Springer, Königswarter, Wertheim et d'autres obtint ainsi également une notoriété sociale. Ils symbolisaient le pouvoir économique qui entraîna cette explosion urbanistique, caractéristique de la *Gründerzeit*. Peu de

---

[117] August von SICCARDSBURG (Budapest,1813-Wien, 1868), architecte, étudie à Vienne. Il est nommé en 1843 professeur à l'Académie des arts plastiques de Vienne puis directeur de l'école d'architecture entre 1865 et 1867. Architecte du *Sophienbad* (1846/47), du *Carltheater* (1847), il édifie une aile centrale de l'arsenal (1849-1855) et l'opéra (*Opernhaus*) entre 1861 et 1869 en collaboration avec Van der Nüll. *Cf. Das ungebaute Wien 1800-2000*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 10. Dezember 1999 bis 20. Februar 2000., Konzept und Wissenschaftliche Durchführung, Dr. R. Kassal-Mikula, Uni. Prof. Dr. P. Haiko, J. Tabor. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, p. 516.

[118] Eduard Van der NÜLL, architecte, étudie à Vienne. Il voyage en Italie, en France et en Allemagne entre 1839 et 1843. Professeur d'architecture à l'Académie des arts plastiques entre 1845 et 1864. En 1867, il est nommé membre de la section artistique au ministère de la Culture. Il se suicide en 1868, suite aux critiques acerbes qui visent le style architectural de l'Opéra. *Cf. Das ungebaute Wien 1800-2000, ibidem*, p. 521. Voir aussi Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 271.

[119] Christian Ludwig von FÖRSTER (Ansbach 1797- Bad Gleichenberg 1863) étudie à Munich. A partir de 1839, il est architecte à Vienne. Entre 1843 et 1846, il enseigne à l'Académie des sciences plastiques à Vienne. De 1850 à 1854, il est l'architecte du pont Elisabeth sur le Wien, puis de la synagogue de la *Leopoldstadt* entre 1853 et 1858. Il participe aux projets pour l'extension de la ville (1854) et aux plans pour l'aménagement de la place de la *Votivkirche*. *Cf. Das ungebaute Wien 1800-2000, ibidem*, p. 525.

villes ont changé à tel point et en si peu de temps leur physionomie."[120]

Le jour de l'inauguration, on a installé devant la porte de la *Hofburg* des tentes, des tribunes, des drapeaux, des fleurs pour accueillir le couple impérial. En carrosse, l'Empereur et l'Impératrice suivent les tronçons du *Ring* appelés *Burgring* et *Schottenring*, puis les quais du canal du Danube, avant de traverser le fleuve par la *Ferdinandsbrücke* pour gagner enfin le Prater.

Dès mai 1860, débute la vente des parcelles. "Les nouveaux propriétaires bénéficient d'une immunité fiscale d'une durée de trente ans, en échange de l'engagement de terminer la construction dans les quatre ans."[121] En 1861 sont achevés les quatre premiers immeubles. Vienne change alors rapidement d'aspect. A ces nouvelles constructions s'ajoutent de nombreux hôtels particuliers occupés par l'aristocratie, mais aussi et surtout par des hommes d'affaires issus de la haute bourgeoisie libérale comme l'indique l'article que nous venons de citer. Sur 55 immeubles construits par des particuliers dans les années 1860, 2 appartiennent à des archiducs, 7 à des nobles, 8 à des bourgeois et 38 à des représentants de la nouvelle aristocratie de l'argent, soit des banquiers et industriels[122]. L'architecture privée de la *Ringstrasse* est révélatrice des aspirations aristocratiques de la grande bourgeoisie. L'intérieur des appartements est à l'image des palais baroques. Le luxe et la somptuosité caractérisent certains d'entre eux, notamment les habitations situées au premier étage dit aussi "étage noble"(*Belétage* ou

---

[120] *Cf. Stadtchronik Wien, 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*, Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1986 : "Kaiser Franz Joseph eröffnet die Wiener Ringstrasse. Die meisten der geplanten Bauten sind zwar noch nicht einmal begonnen ; aber die Strasse selbst, in der Länge von etwa 4 Kilometern und mit einer Breite von 57 Metern, ist nun befahrbar. Die Abbrucharbeiten an den Basteien hatten von 1858 bis 1864 wesentlich länger gedauert als der Strassenbau selbst.

Die eigentliche "Grunderzeit" begann erst. Eine einflussreiche Schicht von grossbürgerlichen Kapitalisten war Träger der "Ringstrassengesellschaft", die nicht nur die meisten Grossbauten ausführte, sondern auch für sich selbst eine Reihe von Palais entlang des Ring errichtete. Dieser Geldadel, die Rothschild, Todesco, Epstein, Gomperz, Leitenberger, Wiener, Dumba, Springer, Königswarter, Wertheim und andere, erreichten dadurch mit der Zeit auch gesellschaftliche Anerkennung. Sie waren die wirtschaftliche Macht hinter dem Bauboom der Gründerzeit. Tatsächlich haben wenige Städte in so kurzer Zeit derart ihr Aussehen verändert.", p. 306.

[121] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne, ibidem*, p. 175.

[122] Jean BERENGER, *Histoire de l'Empire des Habsbourg 1273-1918*, Paris, Fayard, 1990, p. 664.

Nobelétage)[123]. Les immeubles comportent quatre à six étages. Les étages supérieurs sont souvent partagés en plusieurs appartements plus modestes.

De nombreux monuments, parcs et nouveaux bâtiments sont successivement inaugurés : l'Académie commerciale (*Handelsakademie*) ainsi que le *Stadtpark* en 1862, le Grand Hôtel en 1866, l'Opéra (*Staatsoper*) en 1868 (premier bâtiment public de la *Ringstrasse*), la maison des artistes (*Künstlerhaus* entre la *Ringstrasse* et la *Karlsplatz*) en 1869 ainsi que le bâtiment de l'Association pour la musique (*Musikvereinsgebäude*), enfin l'Hôtel de France et l'Hôtel Impérial en 1873 (à l'occasion de l'exposition universelle). Même si le rythme de construction se ralentit quelque peu après le krach boursier de 1873[124] et la dépression économique qui va suivre, de nombreux monuments seront encore édifiés : l'Hôtel *Sacher* (sur l'emplacement de l'ancien théâtre du *Kärntnertor*) et l'Académie des arts plastiques en 1876, la Bourse en 1877, la *Votivkirche* en 1879, le palais de Justice en 1881, le Parlement et l'Hôtel de Ville en 1883, la *Länderbank* et l'Université en 1884, le *Burgtheater* en 1888, le *Volkstheater* en 1889, la Caisse d'épargne postale en 1906, pour ne citer que les principaux. En 30 ans, 800 édifices résidentiels ou publics sont construits le long des quatre kilomètres du *Ring*[125].

Les quartiers de la *Ringstrasse* deviennent une "vitrine"[126] de la ville riche et moderne, selon le terme utilisé par M. Pollak, où transparaissent l'émancipation et l'enrichissement de la bourgeoisie. Mais ne pourrions-nous pas voir aussi dans l'édification de la *Ringstrasse* les signes d'une continuité entre le passé et le présent ? Bien que ce "présent" semble placé, dès cette époque, sous le signe d'une bourgeoisie de plus en plus puissante, la *Ringstrasse* semble symboliser néanmoins la pérennité du passé glorieux de la Monarchie, gravée pour ainsi dire dans la pierre et influant à la fois sur l'habitat et la mentalité de la nouvelle bourgeoisie qui vit dans ses palais une existence de sybarite et de seigneur, à l'image de la noblesse tant enviée, et n'aspire qu'à jouer un rôle politique affirmant son ascendant économique.

---

[123] *Cf.* Carl E. SCHORSKE, *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main 1982, "Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt", p. 23 à 109 et plus particulièrement p. 50.

[124] Voir partie 1.4.4.2. de notre travail : "Le krach boursier (9 mai 1873) et la dépression économique", p. 88.

[125] *Cf.* Peter MÜLLER, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984, p. 18.

[126] *Cf.* M. POLLAK, *Vienne 1900 une identité blessée*, Gallimard/Julliard, 1984, 1992, p. 57.

1.3. L'affaiblissement du pouvoir de la Monarchie

1.3.1. **La fin du néo-absolutisme (1859)**

Face à un mouvement d'industrialisation général affectant la plupart des pays placés sous la domination des Habsbourg, on pourrait s'attendre à une politique qui fût moins réactionnaire que celle déployée par la Monarchie pendant la période historique appelée néo-absolutisme (1849-1859). Mais il n'en est rien. Aussi le paysage socio-politique et culturel se présente-t-il comme un ensemble aux réalités pour le moins contrastées. Ainsi, le développement industriel et urbanistique accompagné de mesures sociales et économiques tout à fait modernes, telles que le libre-échange, l'ouverture de l'agriculture aux lois du marché et l'émancipation des paysans est une réalité nonobstant les tendances conservatrices qui subsistent encore. Les autorités marquent une certaine frilosité et méfiance concernant l'instauration d'un régime gouvernemental donnant toute latitude de décision à un parlement représentatif des différentes nations. La libéralisation et la croissance économique n'ont pas été suivies d'une démocratisation politique. Le centralisme et la suprématie des Allemands sur le plan culturel et linguistique exacerberont de plus en plus les tensions nationales.

Les batailles de Magenta (4 juin 1859) et de Solférino (26 juin 1859) remportées par les armées de Napoléon III contre les Autrichiens mettent un terme à l'hégémonie des Habsbourg en Italie. Lors de la signature de l'armistice de Villafranca, le 8 juillet 1859, la Monarchie est contrainte de céder la Lombardie[127]. Cette guerre qui se solde par des pertes humaines et économiques considérables annonce en même temps un recul du prestige et de l'ascendant des Habsbourg en Europe. Mais plus grave semble le fait que la guerre d'Italie débute quelques années seulement après la guerre de Crimée (1853-

[127] La perte de la Lombardie est suivie du départ des Habsbourg d'Italie centrale et des Bourbons de Naples. Après la réunion de ces territoires au Piémont, Victor-Emmanuel proclame le royaume d'Italie le 14 mars 1861 à Florence. L'Autriche conserve pour l'instant la Vénétie qu'elle perdra en 1866. *Cf*. Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 139 et *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 278.

1857), alors que les souvenirs de cette dernière, qui sur le plan diplomatique n'a pas été glorieuse pour l'Autriche, sont encore présents dans les mémoires. La politique extérieure désastreuse, entraînant l'ébranlement de la situation financière de l'État, ralentira pour quelque temps le début de modernisation entrepris par le cabinet Schwarzenberg. De nouveaux impôts sont demandés à la population et les produits de première nécessité ainsi que les loyers augmentent fortement.

Devant cet état de crise intérieure et extérieure, voulant à la fois regagner le soutien de la population de l'Empire et répondre à ses revendications libérales, François-Joseph met fin à la période de néo-absolutisme qui a suivi la Révolution de 1848. Il réagit en proposant en 1860 le "diplôme d'octobre", patente constitutionnelle qui cherche à établir une forme de fédéralisme à l'intérieur de la Monarchie en rétablissant les Diètes provinciales qui partagent le pouvoir avec le *Reichsrat*. Dans cette constitution octroyée, l'Empereur désire, s'appuyant sur les propos de Joszef von Eötvös[128], "l'établissement d'un État fort et homogène ; l'accord des revendications nationales des différentes parties de la Monarchie sur la base du droit historique avec les exigences de l'unité ; enfin, l'accord des revendications linguistiques des différentes nationalités, fondées sur la différence des langues, avec le principe du droit historique des différentes parties de la

[128] Jozsef EÖTVÖS (1813-1871), baron, né à Budapest, homme politique et écrivain hongrois, conseiller et représentant de la noblesse hongroise auprès de l'Empereur. Les changements européens et la tragédie qui suit la répression de la guerre d'indépendance de 1848-1849 stimulent la philosophie politique qui s'efforce de donner des réponses, en Hongrie également. Le baron J. Eötvös, avec Zsigmond Kemeny et Istvan Széchenyi, est un des principaux représentants de cette recherche. Entre 1851 et 1854, il publie, d'abord en hongrois puis en allemand un ouvrage de philosophie politique : *A XIX. szazad uralkodo eszmeinek befolyasa az alladalomra* (*L'Influence des idées dominantes du XIXe siècle sur l'État*) où il étudie l'évolution des grandes idées de l'époque (la liberté, l'égalité, la nation et l'État). En 1859, il se fait le défenseur de l'Empire constitutionnel à travers sa brochure intitulée : *Les garanties du pouvoir et l'unité de l'Autriche*. L'adhésion à ces idées l'écarte de la vie politique hongroise. *Cf. Mille ans d'histoire hongroise. Histoire de la Hongrie de la Conquête jusqu'à nos jours*, édité par György Toth, traduction française de R. Csepeli et P. Royer, Corvina, Hungary, 2003, p. 452.

Monarchie et les besoins de l'unité au sein de celle-ci."[129]

J. Eötvös est l'un des premiers philosophes politiques à reconnaître les contradictions internes de la pensée libérale européenne, ses divergences, et l'apparition de la théorie libérale sceptique. J.S. Mill , qui publie son livre consacré à l'évolution de l'idée de la liberté en 1859[130], s'intéresse aux travaux d'Eötvös qui soulignent la nécessité de subordonner l'idée de la souveraineté nationale à l'unité de l'Empire.

En Hongrie, la Diète hongroise obtient des pouvoirs supérieurs à ceux des autres assemblées provinciales. Les Diètes sont constituées de nobles, mais aussi de notables issus de la bourgeoisie libérale des grandes industries, de la finance et du commerce. Le *Reichsrat*, composé de 100 membres, élus par les Diètes provinciales, s'occupe des affaires communes (crédit et monnaie, douanes, commerce et voies de communication, examen du budget)[131]. Le Diplôme d'octobre est mal perçu par l'ensemble des tendances politiques. Les Tchèques et les libéraux hongrois estiment qu'il ne fait pas assez de concessions aux nations historiques. Les libéraux allemands et certains conservateurs du gouvernement pensent qu'il compromet la centralisation et ne rétablit pas véritablement le régime parlementaire. Finalement, au lieu de redonner une certaine stabilité à la Monarchie, le Diplôme d'octobre dresse contre François-Joseph un courant d'opposition. Écoutant ses conseillers, il décide finalement de ne pas l'appliquer.

Face à ces difficultés et à la suite de la démission du comte Goluchowski en

---

[129] Helmut RUMPLER,"Das "*Oktoberdiplom*" als "*landständische Verfassung*", in Herwig Wolfram,(Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997 : "Die Begründung eines starken einheitlichen Staates ; die Vermittlung der nationalen, auf historischem Recht begründeten Ansprüche der einzelnen Teile der Monarchie mit den Bedürfnissen der Einheit ; und zuletzt die Vermittlung der auf die Verschiedenheit der Sprache begründeten Ansprüche der einzelnen Nationalitäten mit dem Prinzipe des historischen Rechtes in den einzelnen Theilen und mit den Erfordernissen der Einheit in der Monarchie." , p. 375.

[130] Voir 1.1. dans la première partie de notre travail : "Les penseurs du libéralisme", p. 30.

[131] *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, Armand Colin, Paris, 1994, nouvelle présentation, 1998, p. 80.

décembre 1860, François-Joseph demande à Anton Schmerling[132], libéral allemand favorable au centralisme, de former un nouveau gouvernement. Au seuil de l'ère libérale, Schmerling proclame : "Nous pouvons espérer. La connaissance affranchit l'esprit."[133]

La patente du 26 février 1861[134], signée par l'Empereur et tous ses ministres, symbolise un retour au centralisme contrôlé par une assemblée représentative, le *Reichsrat*. Il s'agit du régime souhaité par la grande bourgeoisie qui s'impose dans la vie politique et économique de l'Empire, même si la patente accorde encore beaucoup de concessions à la noblesse et aux grands propriétaires fonciers. Le libéralisme de Schmerling et de ses ministres demeure encore freiné par un solide conservatisme gouvernemental. Certes, ils considèrent que l'absolutisme a fait son temps, mais ils restent toutefois les partisans d'un pouvoir gouvernemental prépondérant associé à la prédominance de l'autorité impériale (notamment dans le domaine de la diplomatie et de la défense). La patente prélude à une série de nouveaux textes constitutionnels qui s'étendent à la totalité de l'Empire. Cependant, l'instauration d'un régime parlementaire n'est toujours pas à l'ordre du jour.

C'est surtout par la loi fondamentale sur la représentation de l'Empire (*Grundgesetz über die Reichsvertretung*), rénovant les institutions de la Monarchie, que Schmerling marquera son temps. Le système constitutionnel est bicaméral : le *Reichsrat*

---

[132] Anton SCHMERLING (Vienne 1805-Vienne 1893), homme d'État autrichien, juriste et politicien libéral. Après des études de philosophie et de droit à l'Université de Vienne, il obtient un doctorat en droit. À partir de 1829, il devient fonctionnaire de l'État. Il est promu en 1846 conseiller au tribunal d'appel, mais quitte cette fonction dès 1847 pour se consacrer à la politique et défendre les revendications des libéraux. Après la Révolution de mars 1848, il devient membre du Parlement de Francfort-sur-le-Main, puis ministre du *Reich* jusqu'en avril 1849 où il défend l'option d'une Grande Allemagne sous la conduite de l'Autriche. En tant qu'adversaire de l'hégémonie prussienne, il se fera beaucoup d'ennemis.

Nommé ministre de la Justice au cabinet Schwarzenberg, où il restera jusqu'en 1851, il crée la Cour d'assises, réforme l'organisation judiciaire et participe à la mise en application de la réforme agraire. Par la suite, il occupe les fonctions de président du Sénat à la Cour suprême (*Senatspräsident des Obersten Gerichtshofs)* et de président du tribunal national de Vienne en 1858. Après l'échec du Diplôme d'octobre 1860, François-Joseph le nomme Premier ministre en décembre de la même année. Il restera chef du gouvernement jusqu'en 1865. À partir de 1867, il est membre de la Chambre haute et en devient le président du 14.02.1871 au 10.8.1871. En 1891, président de la Cour suprême, il cesse ses fonctions et consacre les dernières années de sa vie à la promotion de la *Theresianische Ritterakademie*, en tant que président du conseil administratif de cette académie. *Cf*. *Das grosse Buch der Österreicher*. *4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter KLEINDEL unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988, p. 465 et 466. Voir aussi, *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, X. Band, p. 234.

[133] Richard CHARMATZ, *Lebensbilder aus der Geschichte Österreichs*, Wien, 1947, p. 78.

[134] *Cf*. Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, *ibidem* : "La patente de février 1861", p. 80-81.

comprend une Chambre des seigneurs ou Chambre haute et une Chambre des députés. La Chambre des seigneurs (*Herrenhaus*) se compose de 130 membres : les archiducs, les chefs des maisons nobles auxquels l'Empereur a accordé la dignité de membre de la Chambre haute, les archevêques ayant rang de prince et 38 membres nommés par l'Empereur en raison des services distingués qu'ils ont rendus à l'Église, à l'État, à la science ou à l'art. La Chambre haute se compose donc de personnalités qui se distinguent par la fonction, la naissance, le talent ou le mérite. La Chambre des députés compte 343 membres désignés par les Diètes provinciales. Ils sont élus au suffrage indirect. À partir de 1873, ils seront élus par les quatre différents collèges électoraux ou "curies" (grande propriété foncière, communes rurales, communes urbaines, Chambre de commerce et d'industrie) ; survivance du système du cens. En effet, dans les curies des communes rurales et urbaines, le droit de suffrage est lié à un cens dont le montant est assez élevé et limitant l'accès à une minorité. Par ailleurs, des disproportions existent entre les différentes curies : les collèges de la grande propriété foncière et des chambres de commerce et d'industrie nécessitent beaucoup moins d'électeurs que les deux autres curies. Ce système favorise la prééminence de la bourgeoisie allemande[135].

La loi sur la représentation de l'Empire est importante ; elle va déterminer un cadre constitutionnel de longue durée, duquel s'inspirera la Constitution de 1867. Ce n'est pas le cas de la patente qui, à l'exception de la bourgeoisie allemande, n'est pas acceptée par les nationalités de l'Empire. C'est surtout l'opposition adroitement fomentée par les Hongrois sous la conduite de Ferenc Deak[136], ainsi que l'insatisfaction des libéraux allemands déçus par sa politique qui mèneront François-Joseph à suspendre la patente en septembre 1865. Les Hongrois refusent à nouveau un système imposé à leur nation sans concertation avec elle.

---

[135] *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, *ibidem*, p. 81.
[136] Ferenc DEAK (Söjtör 1803-Pest 1876), homme politique hongrois, instigateur du compromis dualiste de 1867 entre l'Autriche et la Hongrie.

1.3.2. **La bataille de Sadowa : le tournant de 1866**

Les années 1860 sont dominées par le conflit austro-prussien. Bismarck[137], Premier Ministre de Prusse à partir de 1863, ne permet pas au Congrès des princes - que François-Joseph a réuni à Francfort-sur-le-Main le 1er août 1863 dans le but de donner à l'Allemagne une organisation qui aurait conféré de l'importance à Vienne - de parvenir à ses fins. L'entourage de François-Joseph est persuadé qu'un conflit austro-prussien est inévitable.

En janvier 1866, Bismarck annonce son plan de réorganisation de la Confédération germanique, se fondant sur l'élection d'un Parlement élu au suffrage universel à la demande des libéraux allemands. L'Empire d'Autriche est définitivement exclu de la Confédération. Le 7 juin 1866, les troupes de Bismarck envahissent le Holstein. Le 3 juillet, l'armée autrichienne subit d'énormes pertes lors de la bataille de Sadowa. De nombreux blessés sont rapatriés dans les hôpitaux militaires de Vienne. La peur gagne la population qui commence à fuir la capitale où l'on s'attend à une bataille. À partir du 9 juillet, la famille impériale part s'installer à Budapest. François-Joseph demande son soutien à Napoléon III qui le lui refuse et lui conseille de demander l'armistice. La guerre ne dure que six semaines et se solde par une lourde défaite de l'Autriche qui accepte les conditions de l'ennemi, le 23 août, lors du traité de Prague. La Prusse obtient ainsi une indemnité de guerre de 20 millions de florins, des agrandissements du territoire allemand et la dissolution de la Confédération germanique[138]. Les Autrichiens sont chassés d'Allemagne par la Prusse qui exerce à présent son hégémonie sur les États allemands.

La bataille de Sadowa entraîne la poursuite de l'affaiblissement de l'Empire qui déplace sa zone d'influence vers l'Europe centrale ; Vienne est à présent le centre de

---

[137] Otto Edouard Léopold, prince de BISMARCK (Schoenhausen Magdebourg 1815 - Friedrichsruh 1898), homme d'État prussien, fondateur de l'Empire allemand. Député au *Landtag* de Prusse en 1847, il est ensuite ambassadeur de Prusse à la Diète de Francfort-sur-le-Main de 1851 à 1858, ambassadeur à Saint-Pétersbourg de 1859 à 1862. Nommé Premier ministre en 1863 par le roi Guillaume Ier, il prépare de loin et habilement, par l'affaire des duchés danois (1864), l'éviction de l'Autriche alors prépondérante en Allemagne. Remportant une victoire complète dans la guerre franco-allemande, il annexe l'Alsace-Lorraine et fait proclamer à Versailles, le 18 janvier 1871, l'Empire allemand.

[138] *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, *ibidem*, p. 87.

l'espace danubien. Mais les revendications des nationalités historiques et notamment celles des Magyars ne vont-elles pas remettre à nouveau en cause cette prédominance ?

1.4. Les libéraux au pouvoir (1867-1879)

1.4.1. **La Constitution de 1867**

La défaite de 1866 détermine François-Joseph à faire droit, dans une large mesure, aux revendications des Hongrois. Le compromis de 1867 avec la Hongrie[139], accord entre la dynastie de la maison d'Autriche et la nation hongroise établissant l'autonomie des Magyars, contribue à l'affaiblissement de la politique centralisée de Vienne en créant une Monarchie bicéphale avec deux zones d'influence se trouvant de part et d'autre de la Leitha[140]. Cette nouvelle organisation politique, qui institue le dualisme austro-hongrois nécessite la mise en place de réformes afin de doter la Cisleithanie d'une nouvelle constitution.

Les différentes défaites militaires et, partant, diplomatiques ont également des conséquences sur le cours de la politique intérieure. Le prestige de l'Empereur, et, par là même, le système néo-absolutiste sont entamés. Or les fortes dépenses que ces guerres ont occasionnées ont été supportées en grande partie par la bourgeoisie. De ce fait, François-Joseph doit à présent composer avec cette bourgeoisie libérale à qui les élections ont

---

[139] À la fin de 1866, les responsables politiques hongrois négocient avec l'Empereur une réorganisation de la Monarchie. Le comte Ferdinand de BEUST (1809-1886), homme d'État saxon, ministre des Affaires étrangères puis Chancelier impérial, traite avec le comte hongrois Jules ANDRASSY (1823-1890), libéral modéré. Le 17 février 1867, François-Joseph nomme un gouvernement hongrois présidé par Andrassy. Fin mai, le texte du compromis est signé par le Parlement hongrois. Chacun des deux États membres possède son propre parlement bicaméral ainsi que son gouvernement. Il existe cependant des ministères communs aux deux États : le ministère des Affaires étrangères, le ministère des Affaires militaires et le ministère du Budget. Les ministres n'appartiennent à aucun des deux gouvernements et ne sont responsables ni vis-à-vis du Parlement hongrois, ni vis-à-vis du Parlement autrichien. Le contrôle de ces ministères est effectué par une délégation comportant 60 membres de chaque État. Concernant le dualisme austro-hongrois, voir Jozsef GALANTAI, *Der österreichisch-ungarische Dualismus* 1867-1918, Corvina Österreichischer Bundesverlag, Wien, Budapest, 1985 : "Das System der gemeinsamen Angelegenheiten", p. 37 à 53.

[140] Rivière qui sert de frontière entre la Basse-Autriche et le Royaume de Hongrie. À partir du compromis de 1867, elle prête son nom à la partie non hongroise de la Monarchie : la Cisleithanie correspondant à l'appelation officielle de "Royaumes et pays représentés au Conseil d'Empire" (*die im Reichsrat vertretenen Königreiche und Länder*). Cependant le terme de Monarchie austro-hongroise sera plus généralement utilisé.

donné la majorité à la Chambre basse du *Reichsrat* et qui aspire à une expression politique de ses idées[141]. Il est intéressant de noter que l'Angleterre, pays pionnier du libéralisme capitaliste, fait pression sur la Monarchie habsbourgeoise, l'encourageant à s'engager dans la voie du libéralisme en lui attribuant des crédits. Dans ce contexte général, François-Joseph, en dépit de ses inclinations personnelles vers une politique conservatrice, ne peut refuser de faire voter une nouvelle constitution par les députés (21 décembre 1867) et de nommer pour la première fois, le 30 décembre 1867, un Premier ministre libéral : le prince Carl Auersperg[142], qui demeure cependant une personnalité issue de l'aristocratie.

Les libéraux allemands, parti dominant de Cisleithanie, assurent à présent le pouvoir. Le prince Auersperg forme un cabinet appelé "ministère bourgeois" (*Bürgerministerium*) en nommant à la tête des différents ministères de nombreuses personnalités issues de la bourgeoisie : Carl Griska à l'Intérieur, Leopold Hasner au ministère de l'Éducation et des Affaires culturelles, Ignaz Plener au Commerce, Eduard Herbst[143] à la Justice, Rudolf Brestel aux Finances, Johann Nepomuk Berger, ministre

---

[141] *Cf*. Walter POHL, Karl VOCELKA, "Das Wechselspiel zwischen Innen- und Aussenpolitik. Die Zeit der Verfassungexperimente" in Brigitte Vacha, (Hg.), *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*, 1992, Verlag Styria Graz, Wien, Sonderausgabe 1996, p. 408.

[142] Carl AUERSPERG, (Prague 1814 - Prague 1890), homme politique. A partir des années 1840, il siège à la Diète de Bohême. Il s'oppose au système de Metternich. Pendant la période réactionnaire, il se retire de la vie publique. Il revient et reprend ses fonctions dès la promulgation de la Constitution de 1861. En décembre 1867, il est nommé président du "ministère bourgeois" (*Bürgerministerium*), mais démissionne dès novembre 1868 en raison de divergences avec le chancelier impérial Beust. En tant que membre de la Chambre haute, Auersperg soutient la mouvance centraliste de la politique libérale. Voir *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, I. Band, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, p. 36.

[143] Eduard HERBST, (Vienne 1820 - Vienne 1892), juriste, homme politique, va rapidement s'affirmer comme le mentor du parti libéral accordant une importance aux considérations juridiques. Il a enseigné, avec Leopold von Hasner, le droit à l'Université de Prague en 1858. En 1861, il siège à la Diète de Bohême, puis est député au *Reichsrat*. Herbst entre dans le gouvernement du *Bürgerministerium* où il restera jusqu'en avril 1870. Il participe notamment à l'élaboration de la législation des lois de mai 1868. En 1873, il participe à la réforme électorale concernant l'élection des députés au *Reichsrat*. Il siègera jusqu'en 1891 à la Diète de Bohême. *Cf*. *Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1959, p. 280.

sans portefeuille, et deux aristocrates : le comte Eduard Taaffe[144] à la Défense, et le comte Adam Potocki[145] à l'Agriculture[146]. Ce *Bürgerministerium* placé sous la présidence du prince C. Auersperg jusqu'en septembre 1868, puis celle du comte E. Taaffe jusqu'en juin 1870, enfin celle de J. W. Berger, inaugure l'ère libérale. L'opinion publique attend de ce ministère la mise en application des revendications de la bourgeoisie dans les domaines de la culture, de l'économie et de la politique intérieure. N'oublions pas que cette époque est marquée par la poursuite de l'ascension de la bourgeoisie qui va connaître son âge d'or.

Le 21 décembre 1867, quelques jours avant la nomination de C. Auersperg par François-Joseph, les députés votent la Constitution comportant 19 articles de lois constitutionnelles. Non octroyée par l'Empereur, elle émane cette fois d'un débat politique suivi d'un vote au *Reichsrat*. La responsabilité ministérielle et le rôle du *Reichsrat* sont élargis en ce qui concerne la politique intérieure. L'Empereur, qui est également roi de Hongrie, conserve son pouvoir dans le domaine de la diplomatie et de la défense.

Ces lois, s'inspirant des textes constitutionnels précédents (diplôme d'octobre 1860 et patente de février 1861), offrent à la Monarchie un régime libéral. Les deux chambres sont maintenues ainsi que le régime électoral des quatre curies[147]. Ce régime électoral est loin d'être véritablement démocratique puisqu'il ne reconnaît alors "qu'à 6 % de la population active mâle la capacité politique"[148], selon les propos de l'historien Jean-Paul Bled. Enfin, ce système électoral fondé sur la combinaison d'un cens élevé et

---

[144] Eduard TAAFFE, comte (Vienne 1833 - Nalzovy, République tchèque 1895), homme d'État. Il exerce successivement les fonctions de ministre de la Défense et de la Sécurité publique de 1867 à 1870, Premier ministre de 1869 à 1870 et ministre de l'Intérieur de 1870 à 1871, puis de 1879 à 1893. Soutenu par les conservateurs autrichiens, tchèques et polonais, il exerce ses talents de médiateur entre les différentes nationalités de la Monarchie. Ses idées libérales le conduisent au développement d'une législation sociale, qui, en 1882, réglemente le nombre d'heures de travail, le respect du repos du dimanche et établit un système d'assurance maladie et accident. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Hermann Böhlaus Nachf., Wien, Köln, Graz, 1972.

[145] Alfred POTOCKI, comte (Lancut, Pologne 1822 - Paris 1889), homme d'État. Issu d'une riche famille aristocratique et catholique de Galicie, il est membre de la Chambre haute du Parlement en 1861, puis ministre de l'Agriculture en 1867. De 1870 à 1871, il exerce les fonctions de Premier ministre et de ministre de l'Agriculture et de la Défense de Cisleithanie. De 1875 à 1883, il devient gouverneur de Galicie où il est l'un des plus riches propiétaires terriens. *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995.

[146] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 271.

[147] Voir diplôme d'octobre 1860 et patente de février 1861 *supra*, p. 76.

[148] Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 343.

d'un découpage inégalitaire donne à la bourgeoisie libérale allemande une confortable majorité qui lui permet de réaliser sa politique.

Cependant la Constitution se veut égalitaire par rapport à l'ensemble des territoires de la Monarchie. L'article 19 offre aux nationalités certaines garanties : "Tous les groupes ethniques de l'État ont des droits égaux et chaque groupe ethnique a le droit inviolable de préserver et de cultiver sa culture nationale et sa langue. L'égalité de toutes les langues coutumières dans les pays de la couronne est reconnue dans les écoles, l'administration et la vie publique..."[149]

L'Empereur conserve la responsabilité de la nomination des ministres et du président du Conseil (*Ministerpräsident*) en étant tenu de s'appuyer sur une majorité parlementaire, devenant ainsi un monarque constitutionnel. Il peut également convoquer et ajourner le *Reichsrat*.

Nous ne traiterons pas ici de l'ensemble des articles des lois constitutionnelles de 1867. Le lecteur pourra les consulter dans la chronique historique établie par Walter Kleindel. Il nous semble cependant intéressant, notamment par rapport à notre sujet qui met en avant le rapport entre le libéralisme et son expression représentative au travers de l'opérette, de mentionner l'article 13 : "Chacun a le droit à travers la parole, l'écrit, l'impression ou la représentation iconographique d'exprimer librement son opinion au sein du cadre légal. La presse ne doit être ni sous la contrainte de la censure, ni limitée par un quelconque système de licence..."[150]

Ainsi, dans le cadre de cette nouvelle constitution, le champ des libertés individuelles et collectives paraît-il s'élargir. La Monarchie semble enfin pouvoir s'appuyer sur une véritable Constitution. Les menaces de guerre n'existant plus, les libéraux réduisent le budget militaire et travaillent principalement au développement économique, industriel et commercial, mais aussi à la libéralisation de la société.

---

[149] Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem* : "Alle Volksstämme des Staates sind gleichberechtigt, und jeder Volksstamm hat ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache. Die Gleichberechtigung aller landesüblichen Sprachen in Schule, Amt und öffentlichen Leben wird vom Staate anerkannt...", p. 270.

[150] Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem* : "Jedermann hat das Recht, durch Wort, Schrift, Druck oder bildliche Darstellung seine Meinung innerhalb der gesetzlichen Schranken frei zu äussern. Die Presse darf weder unter Zensur gestellt, noch durch das Konzessionssystem beschränkt werden...", p. 270.

1.4.2. **Les lois de mai 1868**

Sous le gouvernement Auersperg avait débuté la lutte des libéraux contre le Concordat de 1855[151], considéré comme la cause d'un certain affaiblissement intellectuel de l'Autriche et un frein à une évolution progressiste de la société[152]. En dépit de la résistance opposée par François-Joseph et le Saint-Siège, les libéraux vont sortir vainqueurs de cette lutte, puisque les lois de mai 1868 ratifient en quelque sorte une victoire sur le clergé. Il s'agit d'un corpus de trois lois fondamentales, qui s'attaquent à des acquis majeurs du Concordat, appelées à régler la situation juridique de l'Église. Elles s'appuient sur l'article 15[153] de la Constitution qui soumet les différentes confessions à l'autorité de l'État : "Toute Église ou communauté religieuse reconnue légalement par l'État a le droit d'exercer sa religion en communauté et publiquement."

Le caractère combatif qui a présidé à la promulgation de ces lois, en mai 1868, est attesté par le fait qu'elles ont été décrétées par les libéraux au *Reichsrat* et mises en vigueur à partir du 25 mai 1868[154], et ce nonobstant les protestations des princes de l'Église et des conservateurs mécontents. Les trois lois de mai 1868 concernent précisément la juridiction matrimoniale catholique (réintroduction du mariage civil, retrait des affaires matrimoniales aux juridictions ecclésiastiques et autorisation du divorce), le

---

[151] Le Concordat de 1855 symbolise l'alliance politique de l'Empire et de l'Église. Signé le 18 août 1855, le jour de l'anniversaire de l'Empereur, le Concordat satisfait, pour l'essentiel, les revendications de l'épiscopat catholique. Les affaires matrimoniales sont transférées aux juridictions ecclésiastiques et une réorganisation de l'enseignement conforme aux voeux des évêques est entreprise. Le Concordat soumet en effet l'enseignement primaire à la tutelle de l'Église. Seuls des maîtres catholiques seront autorisés à enseigner dans les établissements scolaires fréquentés par des catholiques, disposition qui, vu la répartition des confessions à travers la Monarchie, s'applique à la majorité des écoles. Le Concordat reconnaît enfin, dans les faits, un droit de censure à l'Église ; le gouvernement étant tenu d'interdire la publication ou la diffusion des livres qu'elle aura condamnés. *Cf*. Franz RITTER von KRONES, *Handbuch der Geschichte Österreichs von der ältesten bis zur neuesten Zeit mit besonderer Rücksicht auf Länder-, Völkerkunde und Culturgeschichte*, in 5 Bänden, Verlag von Theodor Hofmann, Berlin, 1881, Vierter Band, p. 648.

[152] *Cf*. Helmut RUMPLER, " Österreich als katholische Grossmacht", in Herwig Wolfram, (Hg.),*Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 344, 345.

[153] Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem* : "Jede gesetzlich anerkannte Kirche und Religionsgesellschaft hat das Recht der gemeinsamen öffentlichen Religionsübung...", article 15 de la Constitution, p. 270.

[154] Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 271.

droit de contrôle de l'État sur les écoles à travers le ministère de l'Instruction publique[155] et de laisser à chacun, à l'âge de 14 ans, le choix de sa confession. Par ailleurs, il existe des compléments à ces lois, qui ne seront pas mentionnés ici. En tout état de cause, les acquis institutionnels dont les libéraux sont les bénéficiaires donneront lieu à un climat polémique mettant aux prises les libéraux et les cléricaux, et aboutissant à une guerre culturelle[156] (*Kulturkampf*) dont l'issue sera d'abord le renvoi du Concordat de 1855, puis son abrogation formelle en 1874. L'Église se voit ainsi retirer le pouvoir qu'elle détenait sur certains secteurs de la vie sociale en dépit des réticences des catholiques conservateurs et de l'Empereur. Cette situation favorise l'apparition d'un parti conservateur catholique, ainsi que la création de nombreuses associations[157]. Les libéraux ne rejettent pas la religion, mais craignent toutefois qu'elle ne favorise un certain obscurantisme au détriment des valeurs du monde moderne. Un an plus tard, le 14 mai 1869, ils promulguent une loi qui réorganise le système scolaire en le retirant du contrôle exclusif du clergé. L'école élémentaire laïque devient obligatoire pendant 8 ans. Le mécontentement des milieux catholiques est vif.

1.4.3. **Les difficultés des libéraux face à la montée des oppositions fédéralistes**

Le cabinet Auersperg doit également faire face à la montée des oppositions fédéralistes des Polonais et surtout des Tchèques qui considèrent que le dualisme ne leur accorde pas suffisamment d'autonomie. C'est ainsi que l'opposition de Bohême boycotte le *Reichsrat* et cherche à établir un compromis respectant la souveraineté du royaume de Bohême, en négociant directement avec le cabinet et, partant, obtenir, à l'image de la Hongrie, le couronnement de François-Joseph à Prague. François-Joseph ne s'oppose pas à un accord avec l'opposition bohême, mais exclut la remise en cause du dualisme.

---

[155] Seul l'enseignement du catéchisme à l'école reste du ressort du clergé. *Cf.* Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, Armand Colin, Paris, 1994, nouvelle présentation, 1998, p. 107.

[156] Pie IX qualifiera les lois de mai de "lois infâmes" (*leges infandae*). Le 12 juillet, l'évêque de Linz, Mgr Rudigier est condamné par le tribunal à 14 jours d'emprisonnement pour non respect d'application de ces lois. Face au scandale que représenterait l'incarcération d'un évêque, l'Empereur décide de le gracier immédiatement. *Cf.* Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, Fayard, 1987, p. 355.

[157] L'association catholique de Haute-Autriche va ainsi réunir 15000 membres et la presse catholique "s'agrandir de plusieurs titres dans les provinces". *Cf.* Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, *ibidem*, p. 357.

Lors de son voyage de juin 1868, à l'occasion de l'inauguration d'un pont sur la Moldau, il ira même jusqu'à recevoir Palacky et Rieger du parti national tchèque ainsi que le comte Clam-Martinic, représentant de la noblesse aristocratique, sans en parler au cabinet. Cet incident provoque la démission du prince Carl Auersperg, le 26 septembre 1868, neuf mois après son investiture. Le comte E. Taaffe lui succède, alors que l'état de siège est proclamé à Prague.

Les libéraux sont divisés dans l'attitude à adopter face à la montée de l'opposition fédéraliste qui s'étend aux Slaves et notamment aux Polonais. Aussi François-Joseph décide-t-il de nommer un nouveau chef de gouvernement aux tendances moins libérales en la personne du comte Alfred Potocki. Il est chargé par l'Empereur de préparer un compromis avec l'opposition de Bohême et n'hésite pas à dissoudre la Chambre basse du *Reichsrat* en septembre 1870, espérant que de nouvelles élections l'aideront à trouver une solution pour résoudre ce conflit et faire revenir les députés Tchèques au *Reichsrat*. Le comte Potocki échoue dans son entreprise. Face à cette situation, François-Joseph nomme le comte Karl Hohenwart[158] à la tête d'un nouveau cabinet d'orientation fédéraliste et conservatrice, le 7 février 1871, et fait entrer au gouvernement deux universitaires tchèques en tant que ministres de l'Instruction et de la Justice. Au demeurant, le comte Hohenwart, par l'intermédiaire de son ministre délégué à la Galicie, Casimir Grocholski, accorde un statut privilégié aux Polonais. Il leur accorde plus d'autonomie, d'une part à travers l'élargissement de la Diète de Galicie en équilibrant la représentation polonaise et ruthène, et d'autre part dans le domaine de la législation, de l'administration locale et de l'enseignement par la généralisation de la langue polonaise notamment. François-Joseph est très satisfait de cet accord qui ne remet pas en question le dualisme et la Constitution de 1867 et souhaite arriver au même résultat avec la Bohême.

Dès mars 1871, le cabinet Hohenwart reprend les négociations avec les Tchèques. L'opposition bohême accepte de conclure un accord qui reconnaît l'existence du droit d'État et un exécutif propre au royaume de Bohême qui serait dirigé par un chancelier responsable devant la Diète, toujours sans remise en cause de la Constitution de 1867. Le

[158] Karl HOHENWART, comte de Gerlachstein (Vienne 1824 - Vienne 1899), homme politique. Gouverneur de Haute-Autriche et défenseur du fédéralisme, il est nommé Premier ministre en 1871. De 1879 à 1891, il représente l'aile droite unifiée du *Reichsrat*. *Cf*. Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, 1995.

couronnement de François-Joseph se prépare et les députés tchèques acceptent de revenir siéger au *Reichsrat*. Le compromis est ratifié à partir d'un projet élaboré par le comte Clam-Martinic ; mais finalement, ce projet qui règle l'organisation du pouvoir en Bohême et ses rapports avec le reste de la Monarchie n'aboutira pas non plus face à la résistance de l'aristocratie impériale qui n'accepte pas de voir la Chambre haute du Parlement remplacée par un simple sénat, et à l'inquiétude de la classe politique hongroise (notamment le comte Andrassy, chargé de la présidence du Conseil hongrois) de voir les Croates et les Serbes de Hongrie revendiquer à leur tour une autonomie[159]. Ce nouvel échec des négociations avec l'opposition bohême entraîne la démission du gouvernement Hohenwart, le 8 novembre 1871, et symbolise un recul du prestige de François-Joseph auprès du peuple tchèque, sans compter les difficultés relationnelles à venir.

1.4.4. **1871-1879 : apogée et déclin du libéralisme sous le cabinet A. Auersperg**

Après cette brève période (février 1871-octobre 1871) marquée par l'échec du cabinet Hohenwart, François-Joseph doit de nouveau faire appel aux libéraux. Les députés tchèques refusant toujours de siéger au *Reichsrat*, l'Empereur ne dispose pas d'une majorité suffisante qui lui permettrait d'éviter leur retour. Il fait appel à un homme politique libéral aux fonctions de Premier ministre, à savoir le prince Alfred Auersperg qui forme un gouvernement en nommant J. Lasser ministre de l'Intérieur, K. Stremayer ministre de l'Instruction publique, le baron A. Banhans ministre du Commerce. Les libéraux gouverneront jusqu'aux élections de 1879, date à laquelle ils perdent les élections au *Reichsrat*.

Fait politique marquant du cabinet Auersperg est le vote de la réforme électorale (le 15 février 1873) qui s'applique dès les élections de cette même année. Les députés au *Reichsrat* ne sont plus désignés par les différentes Diètes, mais directement choisis par les électeurs des quatre curies. Le nombre de députés s'élève à 353. La capacité électorale est accordée à condition de payer au moins 10 florins d'impôt direct par an. Seulement 6%

[159] Le comte Beust (l'un des principaux artisans du compromis austro-hongrois de 1867) fait part à François-Joseph de ses inquiétudes : une politique renforçant le poids des Slaves en Autriche serait en contradiction avec le rapprochement amorcé avec Berlin depuis 1870. *Cf*. Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, *ibidem*, p. 396.

de la population adulte masculine accède au vote. Cette loi électorale, du fait de la sélection par l'argent qu'elle induit, a pour optique de favoriser le parti libéral[160].

La première période du nouveau cabinet (1871-1873) est marquée par la poursuite du développement économique et industriel. De 1869 à 1873, les importations de matières premières destinées à l'industrie progressent de 40%. À l'apogée de l'activité économique du libéralisme, qui caractérise cette période de la *Gründerzeit*, rien que pour l'année 1872, la création de 1005 nouvelles sociétés est prévue. Sur les 1005, seules 323 ne seront pas réalisées[161]. L'exposition universelle de 1873, se situant à cette époque d'expansion économique sans précédent et tendant à proclamer la supériorité du système libéral, s'annonce sous les meilleurs auspices.

1.4.4.1. **L'exposition universelle (mai-novembre 1873) : Vienne, vitrine de la réussite du libéralisme ?**

Le 1er mai 1873 s'ouvre au Prater la 5e exposition universelle. On espère surpasser toutes celles qui ont précédé. Sur un terrain de plus de 16 hectares, entre le Danube et l'allée principale, plus de 200 halls sont érigés dans lesquels sont exposés 53000 objets. Quarante pays, nombre jamais égalé dans les quatre expositions universelles précédentes créées à Paris et à Londres, présentent leurs réalisations techniques et artistiques. C'est la première fois que le Japon ainsi que d'autres pays exotiques sont présents. Le centre de la représentation est la rotonde de 108 mètres de diamètre, surmontée d'une coupole de 84 mètres et située au milieu du parc d'exposition. Pour cet événement exceptionnel, 20 millions de visiteurs sont attendus. Déjà en 1855, à l'époque de la première exposition universelle de Londres, la ville de Vienne avait été programmée pour la réalisation d'une exposition où elle ferait figure de vitrine du progrès. L'Empereur approuve le plan en 1870 et confie le projet à une commission de 215 membres. Cependant ce projet rencontre quelques obstacles, notamment auprès du maire de Vienne, Cajetan Felder, qui prend la parole au nom de la commune de Vienne en

[160] *Cf.* Erich SCHEITHAUER, Herbert SCHMEISZER, Grete WORATSCHEK, *Geschichte Österreichs in Stichworten*, Teil IV, 1815-1918, Weizs-Hert, 1976, p. 133.
[161] *Cf.* Helmut RUMPLER, "Der Börsenkrach von 1873", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 463.

l'engageant à "se comporter de la manière passive la plus appropriée face à cette entreprise douteuse"[162]. Toutefois, la bonne santé économique de cette période fait rapidement avancer le projet dont le montant s'élève à 6 millions de florins. Chacun veut tout à coup bénéficier de sa part de gain dans cette "affaire du siècle"[163]. Les premiers grands hôtels sont construits, comme l'*Hôtel de France* et l'*Hôtel Impérial*. Le prix de la nuitée s'envole, passant de 2-5 à 30-60 florins[164]. Une folie spéculative gagne Vienne ; la bourse s'effondre le vendredi 9 mai, une semaine seulement après l'inauguration. C'est ainsi que les grandes espérances se délitent dès la première semaine d'exposition. A cela s'ajoute une épidémie de choléra qui ravage l'Europe centrale au cours de ce même été et rebute beaucoup de visiteurs étrangers. Face à cette situation, le rendez-vous des têtes couronnées du monde n'a pas tout à fait l'impact prévu. La venue du chah de Perse, Nasir al-Din, ainsi que du tsar Alexandre de Russie et de Guillaume Ier attirent cependant l'attention. Début novembre, au terme de l'exposition qui enregistre un déficit de 19 millions de florins, le nombre de visiteurs n'est que de 7 millions.

1.4.4.2. **Le krach boursier (9 mai 1873) et la dépression économique**

Si le gouvernement avait cru au principe du monopole étatique des banques, à partir de 1867, il ne s'oppose pas à la création sans contrôle de sociétés par actions, destinées non seulement aux affaires bancaires et aux sociétés ferroviaires, mais aussi aux entreprises de construction et d'industrie. Un excès de libéralisation économique et la fascination des gains réalisés dans des délais très courts ont entraîné la spéculation et fragilisé le système qui n'a pas résisté. Sur les 1005 projets de créations de sociétés en 1872, seuls 516 ont abouti réellement et existent toujours en 1874[165]. Dès le lendemain du krach, 230 sociétés sont insolvables. De nombreuses banques ne peuvent plus rembourser

---

[162] *Stadtchronik Wien, 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*, Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1986 : "sich bei dieser dubiosen Unternehmung so passiv als tunlich zu verhalten", p. 317.
[163] *Stadtchronik Wien, 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, ibidem*, :"Jahrhundertgeschäft", p. 317.
[164] *Stadtchronik Wien, 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, ibidem*, p. 317.
[165] *Cf*. Helmut RUMPLER, "Der Börsenkrach von 1873", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, p. 463.

leurs clients. Toutes les classes de la société sont touchées et notamment la nouvelle bourgeoisie libérale. A la suite de l'ébranlement des valeurs boursières beaucoup de personnes sont ruinées[166] du jour au lendemain. Cet état de choses a généré non seulement un climat de frustration et de déréliction dans les milieux les moins épargnés, mais aussi provoqué des suicides et dévoilé des scandales financiers. Oeuvre contemporaine de ces événements, *La Chauve-souris* (5 avril 1874), opérette de Johann Strauss, malgré l'insouciance quelque peu phéacianiste qu'elle semble afficher en prônant comme règle de conduite morale un certain *carpe diem*[167], donne bien mal le change à la morosité ambiante qui pendant quelque temps va s'installer à Vienne.

Cette situation a un fort impact sur l'idéologie libérale qui s'expose aux critiques engageant la responsabilité de ses représentants politiques. Le krach[168] boursier du vendredi 9 mai 1873 (appelé vendredi noir) signifie la fin du libre-échange en Autriche et ses conséquences entraînent une dépression économique. La production et la consommation vont enregistrer un fort recul.

L'industrie, notamment la construction ferroviaire et les industries métallurgiques, est frappée de plein fouet par la crise. À cela s'ajoutent de mauvaises récoltes dans les campagnes qui, avec l'épidémie de choléra, font réapparaître la famine dans différentes régions de la Monarchie. Le chômage qui touche la population ouvrière augmente dans les villes. Les politiciens libéraux sont désignés comme les responsables de cette situation.

---

166 *Cf.* Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus*, Wien, 1992 : "Literatur und Ring-strasse", p. 146 à 185.

167 L'expression latine *carpe diem* signifie littéralement "arrache" (au sens de arracher un fruit d'un arbre) ou "attrape le jour". Cette formule concrète servant d'étiquette pour identifier un lieu commun littéraire, provient d'un poème d'Horace dans lequel le poète invite son interlocutrice à ne pas s'inquiéter de ce qu'apportera le lendemain et à jouir de l'instant présent (*Odes* I, 11), car rien ne nous certifie que nous allons vivre un jour de plus : "*carpe diem, quam minimum credula postero*" (profite du jour sans espérer que vienne un lendemain). *Cf*. Angel Luis Lujan ATIENZA, article "*carpe diem*", in *Gran Enciclopedia Cervantina*, sous la direction de Carlos Alvar, Editorial Castalia, Madrid, 2006, volume II, p. 1872, 1873.

168 Le terme *krach* (dérivé de l'anglais *crash* signifiant effondrement) a été utilisé pour la première fois par un actionnaire originaire de Galicie. *Cf*. Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995 : " 9. Mai. Ein Börsenkrach", p. 275.

1.4.4.3. **Les élections de 1873 ou la sanction du libéralisme**

Les élections d'automne 1873 marquent un repli des voix libérales dans le champ politique. Grâce aux lois électorales du début de l'année fondées sur un suffrage censitaire favorisant le parti libéral, cet échec est cependant amorti : les libéraux conservent une courte majorité. Ils continuent d'appliquer leur programme de réformes.

1.4.4.4. **Les lois confessionnelles de 1874**

Au début de l'année 1874, le cabinet Auersperg, sous l'impulsion de son ministre de l'Instruction publique Stremayer, fait voter des textes complétant les lois de 1868 et abrogeant définitivement le Concordat de 1855, en dépit de l'opposition réaffirmée des catholiques. L'État assure à présent un pouvoir de contrôle sur l'Église et sur la formation de ses représentants : les ecclésiastiques doivent dorénavant posséder un diplôme d'État. D'autre part, les ecclésiastiques sont soumis à la juridiction civile au même titre que tout citoyen de l'Empire. L'Église est tenue de soumettre l'installation de congrégations sur le territoire autrichien à l'autorisation de l'État. Demande d'autorisation qui ne sera finalement pas appliquée puisque François-Joseph y opposera son veto en 1876. La tension est au plus fort lorsque le Pape Pie IX adresse une lettre à François-Joseph dans laquelle il lui demande de refuser de promulguer ces lois, qui, à ses yeux ont la même portée que les lois prussiennes et préparent la ruine de l'Église catholique autrichienne. Il menace François-Joseph de sanction religieuse. La réponse diplomatique de l'Empereur, qui assure le Saint-Père de son soutien, fait baisser la tension. Les évêques autrichiens acceptent de participer aux discussions des projets de loi à la Chambre haute.

Après cette période de tensions entre François-Joseph et les libéraux, notamment à propos de l'élaboration des lois confessionnelles, la crise d'Orient (1876-1878) provoquée par le soulèvement des chrétiens de Bosnie-Herzégovine va fournir à l'Empereur l'occasion de mettre un terme à sa cohabitation avec eux.

1.4.4.5. **La crise d'Orient (1876-1878) et la démission du cabinet A. Auersperg (15 février 1879)**

Lors de l'été 1875, une révolte éclate en Bosnie-Herzégovine contre les occupants turcs. Avec l'accord de la Russie, Andrassy présente aux diplomates des puissances européennes une proposition envisageant la réforme du système turc[169]. Pendant ce temps, l'insurrection s'étend en avril 1876 aux pays bulgares. Elle est rapidement réprimée de manière cruelle. Suite à ces événements, le 2 juillet 1876, la Serbie et le Monténégro déclarent la guerre à l'Empire ottoman, suscitant l'inquiétude du ministre des Affaires étrangères de l'Empire austro-hongrois, Jules Andrassy[170], et de François-Joseph. Le 15 janvier 1877, les ministres russe et austro-hongrois des Affaires étrangères se retrouvent à Budapest, pour discuter d'une solution. L'Autriche-Hongrie s'engage à respecter une neutralité dans le cas où la guerre éclaterait entre la Russie et la Turquie. En cas de victoire de la Russie, celle-ci récupérerait la Bessarabie du sud et la Monarchie austro-hongroise annexerait une partie de la Bosnie-Herzégovine.

Le 24 avril 1877, devant les revers subis par les Serbes, la Russie se joint au conflit contre les Turcs. Les Russes arrivent aux portes de Constantinople. En décembre 1877, la Russie fait connaître à Vienne qu'elle souhaite agir selon de nouvelles conditions et qu'elle annule les accords précédents du 15 janvier.

Ces événements inquiètent l'Angleterre qui contacte la Monarchie et lui propose une alliance contre la Russie. Andrassy fait tout pour convaincre François-Joseph et les membres du conseil commun d'accepter la proposition anglaise. Il est persuadé que la Monarchie ne doit pas laisser échapper cette occasion qui lui permettrait de régler durablement ses conflits avec les Slaves. Seul le Premier ministre hongrois, Kalman Tisza, le soutient.

L'Angleterre et l'Autriche-Hongrie refusent de reconnaître le traité de paix signé

---

[169] *Cf.* Jean LARMEROUX, *La politique extérieure de l'Autriche-Hongrie 1875-1914*, tome premier, *La marche vers l'Orient 1875-1908*, Plon, Paris, 1918, p. 183-184.

[170] Concernant la fonction du ministre des Affaires étrangères de l'Empire austro-hongrois, voir le Compromis austro-hongrois de 1867, note 139, p. 79 de notre travail.

par la Russie et la Turquie, le 3 mars 1878, à San Stefano. Sous leur pression, la Russie accepte l'organisation d'une conférence internationale concernant les Balkans. Le congrès de Berlin débute le 13 juin 1878. Les grandes puissances reconnaissent l'indépendance de la Roumanie, de la Serbie et du Monténégro. Une autonomie est accordée à la Bulgarie. La Monarchie austro-hongroise est autorisée à occuper et gouverner la Bosnie-Herzégovine[171].

Si ce succès redonne confiance à la Monarchie, les libéraux, pour leur part, redoutent que l'occupation de la Bosnie-Herzégovine ne renforce le poids des Slaves au sein de la Monarchie au détriment de la primauté des Allemands. Par ailleurs, ils n'acceptent pas que la politique étrangère de la Monarchie soit conduite en dehors des assemblées parlementaires[172]. Il est vrai que les textes constitutionnels attribuent la politique extérieure à l'Empereur et à son ministre des Affaires étrangères, mais les libéraux jouent sur les pouvoirs reconnus au *Reichsrat* en matière de finances. Face à la menace de conflit qui pèse sur la Monarchie, 112 députés libéraux signent une interpellation. Les libéraux utilisent ainsi leur pouvoir en matière de budget pour faire échec à la politique étrangère de l'Empereur et de son ministre des Affaires étrangères, Andrassy, qui demande un crédit supplémentaire de 60 millions de florins sans en dévoiler la raison[173]. La majorité des libéraux de la délégation cisleithane se prononce pour le refus.

Par ailleurs, les libéraux exigent que le traité de Berlin soit soumis à la ratification parlementaire. Les discussions s'enveniment non pas lors de l'approbation de l'acte final du congrès de Berlin, mais au sujet de l'incorporation du port de Spizza, à la Dalmatie, pays de la couronne cisleithane. La majorité des députés libéraux réaffirment leur opposition par leur vote négatif. François-Joseph considère l'hostilité déclarée de la majorité des libéraux à l'occupation de la Bosnie-Herzégovine comme une trahison, d'autant plus qu'elle s'est manifestée dans un contexte international.

La déroute des libéraux semble s'inscrire dans une phase de non-retour, avec les élections de 1879 ; ils perdent la majorité à la Chambre des députés. Le 15 février 1879, le

---

[171] *Cf.* Jean LARMEROUX, *La politique extérieure de l'Autriche-Hongrie 1875-1914*, tome premier, *La marche vers l'Orient 1875-1908*, *ibidem*, p. 18.

[172] *Cf.* Walter ROGGE, *Österreich seit der Katastrophe Hohenwart-Beust*, F. A. Brockhaus, Wien, 1879, p. 228.

[173] *Cf.* Walter ROGGE, *Österreich seit der Katastrophe Hohenwart-Beust*, *ibidem*, p. 442 à 445.

prince Auersperg démissionne, les libéraux se retrouvent à présent dans l'opposition.

Face à leur déroute électorale, le pouvoir impérial ressent l'utilité de rechercher des alliances politiques auprès de partis politiques plus stables. Méfiante à l'égard de toute politique libérale, la Cour fera dorénavant alliance avec les forces conservatrices loyalistes, parmi lesquelles il faut compter les Vieux-Tchèques, restés fidèles à la dynastie.

Cependant le destin du libéralisme n'est pas encore définitivement scellé. Il le sera par l'échec électoral lors des élections de 1897. Devant la montée de nouvelles tendances qui commencent à investir le champ politique à partir de la fin des années 1880, notamment le mouvement du parti ouvrier social-démocrate et celui des chrétiens-sociaux, les libéraux s'avèrent impuissants.

Les insuccès qu'enregistre le libéralisme à la fin des douze années (1867-1879) qui voient son ascension tiennent pour l'essentiel à quatre facteurs. Le premier concerne la question épineuse des nationalités qui restera ouverte. A quoi il faut ajouter les problèmes sociaux auxquels les libéraux ont été incapables d'apporter de véritables solutions. Par ailleurs, leur opposition aux visées de François-Joseph d'intervenir en Bosnie-Herzégovine, réticences motivées dans une large mesure par le sentiment presque obsidional qu'éprouvent les libéraux allemands face à la montée du slavisme redouté, cette résistance donc au projet annexionniste de la Monarchie a fait perdre aux libéraux leur crédibilité auprès de l'Empereur, qui trouve enfin le prétexte pour rompre son alliance avec eux. Enfin, ce qui semble avoir porté le plus grand préjudice à l'idéologie libérale, ce sont les dissensions et orientations divergentes au sein même du mouvement libéral. Outre les différents partis et clubs, le manque d'unité quant à un schéma directeur de politique unitaire se vérifie notamment dans l'exemple des autonomistes styriens qui prônent la séparation de la Galicie, de la Bukovine et de la Dalmatie afin de préserver la prépondérance des députés germanophones dans la partie cisleithane de l'Empire.

1.5. Répercussion des événements politiques et sociaux sur la vie culturelle

Dans le contexte d'un travail qui essaie de mettre en lumière l'interaction existant entre la politique et le théâtre musical viennois, notamment l'opérette viennoise suppèenne,

il paraît naturel de créditer la société habsbourgeoise du milieu du XIXe siècle d'un pouvoir régulateur et transformateur, considéré en termes d'efficience musico-scénique et opérant à la fois sur l'image sociale du théâtre et les représentations mentales qui en découlent. Nous verrons comment la scène populaire enregistre les tendances et les clivages socioculturels affectant périodiquement la société viennoise afin de les soumettre à une critique sociale. Les procédés de la parodie et de la satire en général dénotent une prise de position qui est certainement idéologique. Cette démarche intellectuelle et artistique peut donner lieu à un fixisme psychologique auprès de l'auditeur-spectateur. En d'autres termes, l'itération de certains traits caractéristiques (signalement physique et vestimentaire renvoyant à une typologie des figures comiques, signes distinctifs langagiers, gestique corporelle en relation avec une idiosyncrasie socioculturelle, par exemple les Italiens gesticuleraient beaucoup en parlant...) de personnages se recrutant dans un groupe social donné peut être responsable à la longue de représentations mentales fixées en quelque sorte par le subconscient collectif. A cet endroit, nous pouvons parler d'une imagologie (préjugés, clichés, idées reçues) s'imprégnant de sympathie ou de rejet selon le dosage des éléments parodiques et la fonction théâtrale dévolue aux personnages comiques en question.

Ces remarques peuvent paraître importantes puisqu'elles s'inscrivent dans le thème général et récurrent "musique/théâtre et politique", qui, tel un fil d'Ariane parcourt en filigrane, à la manière d'une isotopie thématique l'ensemble de ce travail de recherche.

Si l'édification de la *Ringstrasse* tend de façon symbolique à relier le cœur historique de Vienne aux faubourgs environnants, ce mouvement de proximité et d'ouverture vers la périphérie urbaine, doit aussi être interprété dans le sens du faubourg vers la ville, décrivant en quelque sorte l'ascension sociale de la petite bourgeoise. Dans le contexte de ce travail socioculturel qui vise, en raison du contenu idéologique de celle-ci, à mettre en avant l'opérette viennoise comme expression musico-théâtrale du libéralisme, le mouvement de proximité qui vient d'être esquissé plus haut est symbolique de l'importance que vont prendre les faubourgs et leurs théâtres populaires dans le climat théâtral des années 1840. Or en gardant à l'esprit que toute expression artistique socialement définie porte la marque du politique, il est permis de voir dans la résurgence

du théâtre populaire et, surtout, son relais par l'opérette viennoise à partir de la fin des années 1850, dont les lieux de création se confondent justement avec les traditionnels théâtres des faubourgs, outre le mouvement en devenir d'une émancipation de la petite et moyenne bourgeoisie issues de ces faubourgs, l'identification de cette libéralisation à une forme musico-théâtrale spécifique appelée à en composer le reflet, puisque l'opérette, de par sa forme ouverte[174] et pour ainsi dire improvisée semble épouser, surtout dans son aspect jubilatoire et quelque peu hédoniste, l'esprit optimiste du libéralisme ambiant. Ce rapprochement entre libéralisme et opérette viennoise, bien qu'il prenne en compte deux phénomènes dont le point de départ, musical pour l'opérette, socio-économique et institutionnel pour le libéralisme semble différent, admet néanmoins une interrelation des deux phénomènes en mettant toutefois l'accent sur la primauté du social par rapport à l'esthétisme musical, puisque l'opérette viennoise, nonobstant son imprégnation musicale, peut se définir comme un produit socio-musical du libéralisme et, partant, elle sous-entend une étude sociologique prenant comme objet d'observation la bourgeoisie qui, à l'époque du renouveau urbanistique de Vienne, aspire à se donner son propre théâtre musical. Or, s'il existe un état dynamique consubstantiel à l'opérette viennoise et qui puisse en même temps faire référence à l'"esprit" libéral et fébrile de l'époque, d'entreprise et de conquête, typique de la prétendue *Nervengesellschaft* viennoise dont parle Hugo von Hofmannsthal[175] dans ses articles et sa correspondance, c'est bien de cette motilité à la fois frénétique et fluide qu'il s'agit dont le *Accelerationen-Walzer* de Strauss traduit bien le caractère[176], et qui se dégage dans les mouvements dansants et parcourt parfois toute la substance musicale d'une opérette. On a parlé, à ce propos, de *Tanzoperette* (opérette dansante) pour qualifier *Das Pensionat*[177] (1860) de Franz von Suppè, la première opérette viennoise.

---

[174] Concernant les formes " ouverte" et " fermée" analysées par V. KLOTZ dans le théâtre, voir son ouvrage *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, München, 1960, et plus particulièrement l'avant-propos : " Vorwort", p. 12 à 15.

[175] Hugo von HOFMANNSTHAL, (Vienne 1874- Rodaun 1929), auteur dramatique autrichien.

[176] *Cf. Johann Strauss unter Donner und Blitz*, Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, Karlsplatz. 6. mai-26. September 1999, p.46.

[177] A propos de cette première opérette viennoise, voir p. 193-194 de notre travail.

1.5.1. **Dynamique sociale et prégnance musicale de l'opérette viennoise**

Cependant toute phénoménologie ou mise en relation trop étroite de deux phénomènes ressortissant prétendument à une même réalité peut s'avérer trompeuse à la longue. S'il existe dans l'opérette viennoise comme un élan irréversible qui renverrait au climat électrique et triomphant d'une société tournant résolument le dos au passé et envisageant l'avenir avec confiance, il n'en demeure pas moins que cette dynamique en avant n'est pas de caractère constant. Ainsi une métrique musicale plus modérée aux accents solennels et quelque peu intimiste contrastera avec la frénésie ambiante en créant comme des îlots de sentimentalité et de retenue pudique au sein même de la trame de l'opérette. A la musique sera dévolu le rôle stimulateur de dépeindre le cycle des saisons, de la naissance de l'amour et des sentiments, autrement dit des moments empreints de nostalgie et d'affects, comme les entendaient les générations précédentes de musiciens et de théoriciens allemands, notamment Carl Philipp Emanuel Bach[178] (1714-1788) et Johann

[178] Carl Philipp Emanuel BACH (Weimar 1814 - Hambourg 1788), compositeur allemand, deuxième fils de Jean-Sébastien Bach et de sa première femme Maria Barbara. Parallèlement à de sérieuses études générales, puis juridiques à l'université de Leipzig et de Francfort-sur-l'Oder, il étudie le clavecin et la composition auprès de son père. Très doué, il joue de mémoire, dès son jeune âge, les œuvres que son père compose. A 24 ans, il est claveciniste dans l'orchestre du prince héritier de Prusse qu'il suivra deux ans plus tard, en 1740, à Potsdam, lorsque celui-ci monte sur le trône sous le nom de Frédéric II, le Grand, roi de Prusse. Le roi, qui joue de la flûte, organise de nombreux concerts. En 1767, C.P.E. Bach succède à Telemann en tant que directeur de la musique à Hambourg.

Son ouvrage *Versuch über die wahre Art das Klavier zu spielen* (1753-1762) est fondamental pour la connaissance du style et l'interprétation des pièces pour clavier du XVIIIe siècle. Il a par ailleurs composé de nombreuses œuvres vocales et instrumentales. Un sentimentalisme préromantique (*Empfindsamkeit*) caractérise les œuvres de ce compositeur souvent qualifié de précurseur du style romantique. *Cf. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, dictionnaire musicologique en 20 volumes édité par Stanley Sadie, Londres, 1980, tome I, p. 846. Voir aussi : Hans-Günter OTTENBERG, *Carl Philipp Emanuel Bach*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1982, p. 268, 269.

Joachim Quantz[179] (1697-1773). Or, dans une relation dialectique, le temps et le lieu de la pastorale semblent former une unité de sens indépendante du mouvement de fuite en avant dont il a été question plus haut. Dans ce contexte de dynamiques contrastées intervenant dans la texture musicale de l'opérette, il est permis de parler d'éléments musicaux exophoriques par opposition aux accélérations cataphoriques. De prime abord, cet état de choses ne semble nullement surprenant, puisque la dynamique musicale en général, autrement dit l'agogique est souvent faite de mouvements contrastifs qui, en vertu de la temporalité liée à l'écoute musicale, confèrent l'illusion d'une avancée ou d'un recul dans le temps, contrastes dynamiques perçus auditivement et liés à un ensemble de paramètres expressifs et acoustiques (vitesse d'attaque, détente, poids, intensité, effets d'écho, accentuation) dont l'analyse stylistique interviendra dans l'exploration musicale des opérettes de Suppè au programme. Bien que la musique de l'opérette viennoise, en tant que tessiture musicale, réponde aux lois contrastives d'un assemblage scripto-audio-musical investissant les facultés psycho-sensorielles de l'auditeur, il ne faut pas oublier qu'elle transcende par son contenu idéologique ce qu'il est convenu d'appeler la musique pure. Sans faire usage d'appréciations graduatives explicites, induisant un quelconque jugement de valeur dépréciatif, nous dirons que la substance musicale de l'opérette viennoise "représente" à la fois beaucoup plus et moins que la musique pure, selon que le point d'ancrage explicatif prenne pour référence les lois de l'expressivité musicale ou les implications idéologiques d'une musique écrite en résonance avec l'époque libérale et mettant en avant les réflexes culturels et les tendances idéologiques de cette dernière. Cette distinction ne sous-tend aucunement la thèse d'une absence

---

[179] Johann Joachim QUANTZ (Hanovre 1697 - Potsdam 1773), compositeur et théoricien allemand. Il effectue des études musicales très complètes à Merseburg, Dresde et Vienne. D'abord hautboïste à la chapelle royale de Dresde, il débute à 22 ans l'étude de la flûte qui le rendra célèbre. De 1724 à 1727, il voyage à Prague, en Italie, en France et en Angleterre. A partir de 1718, il se rend régulièrement à Berlin pour enseigner la flûte au prince héritier, devenu roi de Prusse en 1740. Le roi le nomme *Kammermusikus* et compositeur de la Cour.

Auteur d'un traité de flûte (*Versuch einer Anweisung die Flöte traversiere zu spielen*) (1752), ouvrage fondamental concernant les règles d'interprétation musicale au XVIIIe siècle, Quantz compose de nombreux concerti pour flûte ainsi que des pièces instrumentales diverses. *Cf. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, tome XV, p. 495.

de musique pure - opinion défendue par Eduard Hanslick[180] - dans la texture musicale des opérettes viennoises. Ainsi, les ouvertures de Suppè semblent plutôt indiquer le contraire.

1.5.2. **Système communicatif de l'opérette viennoise**

Cependant une analyse plus poussée des éléments thématiques, par exemple dans les ouvertures des opérettes *La Belle Galathée* et *Boccacio*[181] de Franz von Suppè, malgré la force de persuasion se dégageant de chaque séquence ne peut occulter le fait que l'auditeur se trouve en présence de compositions pouvant certes être écoutées indépendamment des œuvres musico-théâtrales dans lesquelles elles s'insèrent, mais renvoyant néanmoins toujours implicitement au contenu dramaturgique qui forme à la fois leur substance idéelle et qu'elles semblent mettre en perspective musicale. Or, dans ce contexte dialectique, il est permis de parler de principes

---

[180] Eduard HANSLICK (Prague 1825 - Vienne 1904), critique musical. Il débute ses études musicales sous la direction de Tomaschek à Prague, puis il étudie le droit et obtient un Doctorat en 1849. Il est alors nommé fonctionnaire d'État. Dès 1848, il collabore en tant que critique musical successivement à trois journaux : le *Wiener Zeitung* puis, à partir de 1855, *Die Presse* et enfin à partir de 1864, *Die Neue Freie Presse*. Il effectue différents voyages musicaux à travers l'Europe (Allemagne, Suisse, France, Angleterre). A partir de 1856, il enseigne l'esthétique et l'histoire de la musique à l'université de Vienne. Les critiques de Hanslick influent considérablement sur la vie musicale viennoise. Il est un ardent défenseur de la musique du compositeur allemand Johannes Brahms (1833-1897), mais un détracteur acerbe des oeuvres de Richard Wagner (1813-1883), Franz Liszt (1811-1886) et Anton Bruckner (1824-1896). Richard Wagner avait pensé donner à son Beckmesser (personnage désagréable de son opéra *Les Maîtres chanteurs de Nuremberg*) le nom de Hans Lick.

Hanslick est devenu célèbre suite à la publication de sa thèse en 1854, à Leipzig : *Vom Musikalisch-Schönen. Ein Beitrag zur Revision der Ästhetik der Tonkust.* Cet ouvrage traduit en plusieurs langues a influencé l'esthétique musicale européenne. Il établit une conception de l'esthétique musicale diamétralement opposée à la sensibilité musicale romantique. Il refuse d'associer à l'expression musicale un contenu symbolique ou spirituel utilisé par exemple dans la musique à programme. Hanslick se pose comme un défenseur de la musique "pure". Lors de l'exposition universelle de 1873 à Vienne, Hanslick est membre du jury de la section musicale. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, zweiter Band, p. 170. Voir aussi *Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961, p. 183, 184.

[181] Opérettes que nous analyserons dans la deuxième partie de notre travail.

exophoriques[182] et cataphoriques[183] (relevant tous deux de la fonction déictique[184]) intervenant dans la réception du contenu idéologique de l'opérette viennoise. Ces catégories, bien qu'elles relèvent du domaine de la linguistique componentielle[185] et, partant, de prime abord ne concernent que des contenus langagiers filtrés sémantiquement d'après leur fonction communicative, peuvent néanmoins intervenir dans une démarche explicative ayant pour but la conceptualisation des tendances et des orientations expressivo-idéologiques de l'opérette viennoise. En effet, l'opérette viennoise revendique intrinsèquement son essence communicative. Dans son osmose musico-théâtrale, elle vise à établir des liens de communication avec son public, et cette dernière s'articule et s'organise a priori suivant la fonction de communication du langage et son triple aspect d'expression, de représentation et d'action sur autrui, au sein duquel la dimension illocutoire, voire perlocutoire des contenus verbaux semble opérante. Ainsi l'aspect expressif intervient-il dans la faculté à communiquer une intention, une émotion, un état de conscience (codage musical). L'aspect représentatif donne des informations sur les événements, les personnages et les situations mis en scène, donc retransmet un savoir (codage verbal). Quant à l'aspect d'action sur autrui, il définit une stratégie tour à tour musicale et verbale, qui prend en compte les intentions de convaincre, de séduire, d'influencer autrui. Cependant il faut savoir que l'échange communicatif qui intervient entre les compositeurs, librettistes, acteurs et le public auditeur-spectateur d'opérettes, perçu comme phénomène psycho-cognitif transcende le double marquage musical et

---

[182] Principe exophorique : renvoi à une situation "extérieure" par rapport au médium musical.

[183] Principe cataphorique : annonce des unités de la suite de la structure musicale exposant l'intentionalité du texte.

[184] *Cf.* François SCHANEN et Jean-Paul CONFAIS, *Grammaire de l'Allemand, formes et fonctions*, édition Nathan Université, Paris, 1989 : "Les unités à fonction déictique" in partie 2.3.3., "L'impact des micro-situations", p. 17.

[185] Componentiel, elle : adjectif emprunté à l'anglais des États-Unis *componential* (*analysis*), de *component* (élément). Analyse componentielle : analyse d'une structure en éléments simples, selon ses traits pertinents (linguistique, sémantique, anthropologie). *Cf*. *Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires le Robert, Paris, 2005, tome I, p. 1725.

verbal, puisque de nombreux signaux gestuels[186], ressortissant à l'improvisation[187] des acteurs, sont aussi mis en œuvre dans cette communication, notamment par stylisation et réactualisation de tics, grimaces et bizarreries de toutes sortes empruntés aux types comiques du théâtre populaire viennois[188] ou en étroite relation avec la gestique, l'inflexion ou le ton de voix de personnalités connues faisant la une de l'actualité[189]. Le double codage musical et verbal, provenant d'un émetteur donné s'adresse naturellement à un récepteur/décodeur des informations verbales et musicales, en l'occurrence le public d'une collectivité ethno-linguistique hétérogène susceptible de déchiffrer un message crypté, qu'il soit verbal ou musical.

En tant qu'art consensuel et expression socialement spéculaire du libéralisme, l'opérette viennoise met en œuvre, autant sur le plan musical que scénico-dramaturgique, un potentiel d'allusions de toutes sortes (politiques, historiques, sociales, musicales), participant du déchiffrement ainsi que des lois cognitives et investissant l'ensemble des modalités expressives mises à contribution par cet art à la fois politique, scénique et musical. Cette spécificité de renvoyer le spectateur à l'actualité imprime à l'opérette sa marque de genre à la fois déictique, démonstratif et didactique, puisque l'argument

[186] *Cf.* Raymond LAUBREAUX, préface au *Paradoxe sur le comédien* , précédé des *Entretiens sur le fils naturel* de Denis DIDEROT, édition Garnier-Flammarion, Paris, 1981. R. Laubreaux note que chez Diderot "réalisme social et réalisme psychologique doivent se traduire par le réalisme scénique.", p. 15. Par ailleurs, dans son programme de renouvellement des genres dramatiques, Diderot préconise : "La pantomime à lier étroitement avec l'action dramatique", p. 109.

[187] *Cf. Johann Strauss unter Donner und Blitz*, Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, Karlsplatz. 6. Mai-26. September 1999, p.273,274. Voir l'importance de la gestique chez les acteurs F. Schweihofer, A. Girardi et W. Knaak.

[188] THADDÄDL, type comique du théâtre populaire viennois représenté par l'acteur Anton Hasenhut (1766-1841). Le jeu comique du personnage de Thaddädl se caractérise par une originalité dans la gestique. Mais le plus frappant demeure sa voix de fausset qu'il peut moduler avec aisance pour imiter par exemple les cris d'un garnement. En tant que comique virtuose, Hasenhut développera toutes les caractéristiques inhérentes au personnage de Thaddädl. *Cf. Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G.Saur Verlag Bern und München, 1998, p. 2537.

[189] Voir l'opéra-comique *Der neue krumme Teufel* de Joseph Kurz sur une musique de Haydn. Cette partition de Haydn n'a pas été retrouvée. *Cf*. Otto ROMMEL, (Hg), *Barocktradition im österreichisch-bayrischen Volkstheater*, Reclam, Leipzig, 1935, 8 Bde, Bd 1 : "Die Maschinenkomödie", p. 85-133. D'après Heinrich Eduard JACOB, le titre de l'ouvrage ferait allusion au comte Durazzo, intendant de l'opéra impérial à partir de 1752. L'opéra-comique *Der neue krumme Teufel*, donné en 1751 au *Kärntnertor-Theater*, rencontre un vif succès. Cependant, après deux représentations, l'oeuvre sera interdite par la censure pour cause d' "avilissement grave de personnes vivantes" ("*schwerer Verächtlichmachung lebender Personen"*). Son auteur, Joseph Kurz, est soumis à l'acquittement d'une amende, voire menacé de prison. Il semblerait que le comte Durazzo ait vu dans la pièce de Kurz une satire visant sa personne. Or il faut savoir que ledit comte boitait. *Cf*. Heinrich Eduard JACOB, *Joseph Haydn*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1969, p. 49.

s'appuie la plupart du temps sur le précepte moralisant *fabula docet*, hérité du théâtre populaire viennois ; ce qui n'empêche pas l'opérette viennoise de renverser ou de subvertir cette tendance, dans certains cas par esprit de provocation.

1.5.3. **Fonction exo/cataphorique de l'opérette**

Après ces différentes remarques quant au système communicatif de l'opérette viennoise, il peut sembler important de pouvoir conceptualiser plus spécifiquement ce dernier. Ainsi, dans ce contexte, la fonction exophorique de l'opérette semble se confondre avec la quête d'exotisme dont l'opérette en général sait tirer profit de façon efficiente. En réalité, il s'agit dans le cadre musico-scénique d'une opérette, en partie pour des raisons de censure, de travestir l'action et de draper notamment les personnages dans le péplum et la toge antiques, comme c'est le cas dans le travestissement mythologique de *La Belle Galathée* (1865), dans le but précis et stratégique non seulement de divertir, mais aussi d'éclairer politiquement le public. Or, outre cette mission politique qui sera étudiée ultérieurement dans le rapport bien précis entre texte et contexte social, il faut savoir que l'opérette viennoise, art suggestif par excellence, sous couleur de convoquer les temps révolus de l'Antiquité et de la mythologie gréco-romaine, est aussi susceptible, notamment grâce à sa texture musicale expressive d'exercer un attrait non négligeable sur le subconscient et les sentiments du spectateur.

Dans *La Belle Galathée*, la musique de Suppè, bien qu'elle semble épouser, à l'imitation d'Offenbach, la frénésie de rythmes de danses à la mode, telles que la polka, le cancan, le boléro, la valse, entre autres, mettant ainsi en avant sa fonction cataphorique de se référer, pour des raisons sans doute de stratégie commerciale, à l'indépassable réalité musico-sociale dont le Paris du Second Empire donne le ton à l'époque, n'en traduit pas moins une indicible nostalgie du passé. L'alternance assez rapide entre les mouvements rythmés et ceux plus lents mais balancés semble occulter ce dernier aspect. Les moments méditatifs semblent donc s'inscrire naturellement dans le schéma séquentiel musical vif-

lent. Quant à la teneur de ces moments intimistes, elle est d'ordre sentimental. Or ces séquences, par exemple les dix tableaux musicaux suggestifs qui composent *Das Pensionat* (1860) traduisent le bonheur que procure le sentiment amoureux en résonance avec la quiétude pastorale. Leur contenu psychologique et sentimental s'inscrit d'une certaine manière dans la conception musicale de l'éducation des sentiments (*Affektenlehre*)[190], héritée vraisemblablement de la musique viennoise du XVIIIe siècle.

Bien que cette constatation puisse paraître anodine, notons qu'elle s'inscrit dans la continuité culturelle existant entre le théâtre populaire et l'opérette viennoise[191] et, par voie de conséquence, renvoie au double rôle socialisateur et éducateur de l'opérette viennoise.

1.6. Franz von Suppè et le libéralisme

1.6.1. **Participation de Suppè à l'exposition universelle de 1873**

C'est dans le cadre de ce double rôle socialisateur et éducateur que les opérettes de Suppè doivent être considérées à la fois comme des oeuvres participant à la vie musicale viennoise et contribuant en même temps au goût musical, puisque, en tant que créations musicales originales servant un genre encore inexploré jusque-là par les musiciens viennois, elles paraissent en phase avec l'esprit libéral de son époque. Elles aspirent, notamment par l'étendue du choix des sujets, au cosmopolitisme ambiant, mais sont aussi porteuses d'une musicalité dont la facture est aisément reconnaissable. Sans aller jusqu'à affirmer que Suppè était un compositeur très joué et coté dans les salons, même si ses ouvertures connaissent un vif succès non seulement à Vienne, mais aussi dans d'autres métropoles germaniques[192], un fait notoire est tout de même à mettre au crédit de la renommée dont il jouissait à son époque : sa participation en tant que personnalité musicale à l'exposition universelle qui s'est tenue à Vienne du 1er mai au 2 novembre

---

[190] *Cf.* Carl DAHLHAUS, "Einleitung, Musik und Aufklärung", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New-York, 1965, p. 8 à 10.

[191] Voir 2.3. dans la première partie de notre travail : "L'influence du théâtre populaire sur l'opérette viennoise p. 141.

[192] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit. Musik-verlag, Berlin,1977, p. 103.

1873[193]. Franz von Suppè a été désigné pour diriger un grand orchestre au pavillon de la musique. Une photo très rare du musicien nous le montre triomphant sur le podium de chef d'orchestre, à la tête d'une grande formation, devant un parterre comble. Les talents de direction du maestro, son exigence, sa rigueur et son autorité naturelle, enfin son jugement musical lui attirent une notoriété grandissante dans le milieu artistique et libéral de l'époque.

[193] Concernant l'exposition universelle de Vienne, voir *supra* 1.4.4.1. : "L'exposition universelle (mai à novembre 1873), p. 87.

1.6.2. **Une famille bourgeoise libérale et intellectuelle : les Schlesinger et Franz von Suppè**

Si Suppè n'est pas un homme qui fréquente avec assiduité les salons viennois, en revanche il affectionne tout particulièrement celui de la famille Schlesinger. Les souvenirs de l'un des membres de cette famille, à savoir Moriz Schlesinger, nous ont été précieux pour cerner l'envergure de la personnalité du musicien dans un milieu qui semble représentatif de la culture libérale de cette époque. Moriz Schlesinger[194] est né dans une famille d'intellectuels et d'artistes avec laquelle Suppè entretient des liens amicaux. La mère du mémorialiste, Maria Schlesinger, et son oncle Ferdinand Pokorny ne sont autres que la fille et l'un des fils du regretté Franz Pokorny, ancien directeur du théâtre de la *Josefstadt*, où Suppè fait ses débuts[195]. Or le musicien vieillissant éprouve du plaisir à se remémorer le passé en compagnie de membres de la famille de Franz Pokorny.

Les Mémoires de Schlesinger dévoilent des épisodes peu connus de la vie du musicien, et de ce point de vue viennent compléter les biographies que Otto Keller et Otto Schneidereit ont consacrées au compositeur dalmate. Mais ces souvenirs sont autrement dignes d'intérêt par le sentiment qu'ils communiquent d'être en prise directe avec la réalité libérale. Pour éclairer ce rapport, il convient de relever ici quelques données et faits marquants en relation avec la vie de Schlesinger, sans oublier les personnalités du monde des lettres et des arts qui ont fait partie de l'entourage du mémorialiste, et dont l'influence a été déterminante dans les conceptions politiques et esthétiques de ce dernier. Moriz Schlesinger descend d'une famille au sein de laquelle les valeurs artistiques et intellectuelles ont joué un rôle non négligeable. Si du côté maternel il est tôt sensibilisé au théâtre et à la musique, son père, en revanche, lui inculquera le désir de chercher la vérité des êtres et des choses au travers de l'écriture. En effet, Sigmund Schlesinger (1832-1918) fut pendant quinze ans feuilletoniste au *Neues Wiener Tagblatt*[196], le quotidien

---

[194] *Cf.* Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993.
[195] Voir 3.2. dans la première partie de notre travail : "Premier engagement public de Suppè au théâtre de la *Josefstadt*", p. 163.
[196] A propos de ce journal, voir p. 65 de notre travail.

libéral le plus influent de l'époque, et quelques-unes de ses pièces furent même données au *Hofburgtheater* dans les années 1860. La comédie en un acte *Ein liberaler Candidat*[197] remporte un grand succès en 1872. Quant aux deux oncles de Moriz, à savoir Max Schlesinger (1846-1907) et Moriz Szeps (1835-1902), le premier fut en son temps un chroniqueur mondain très apprécié, alors que le deuxième est entré dans l'histoire de la presse autrichienne en raison de ses talents de journaliste et de vulgarisateur des théories scientifiques et des idées libérales de son époque[198]. Il est, entre autres, le fondateur du *Neues Wiener Tagblatt*, dont il a été question plus haut[199]. Ami du prince héritier Rodolphe, ce dernier trouve en lui un confident à une époque où les relations entre le prince et son père François-Joseph sont au plus bas. L'humanisme et l'engagement politique de Moriz Szeps feront figure de modèle aux yeux de sa fille Bertha Zuckerkandl (1864-1945), qui s'emploiera à suivre la voie paternelle. Journaliste à son tour et femme de lettres estimée, Bertha Zuckerkandl réunira dans sa maison les personnalités les plus en vue du monde des lettres et des arts, notamment Gustav Klimt, Gustav Mahler, Max Reinhardt, Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Karl Kraus, entre autres. Rappelons ici la tradition entretenue par la bourgeoisie libérale de tenir des salons accueillant nombre d'écrivains, artistes, intellectuels et différentes personnalités en vue[200].

Aussi les Schlesinger reçoivent-ils dans leur salon des artistes renommés, tels que le pianiste Alfred Grünfeld[201], le chanteur d'opérettes Alexander Girardi[202], la comédienne

---

[197] Sigmund SCHLESINGER, *Ein liberaler Candidat*, Verlag von F. Rosner, Wien, 1872 (cote 815274-B, *Theater-Sammlung* de Vienne).

[198] *Cf.* William JOHNSTON, *L'esprit viennois*, P.U.F., 1985, p. 79.

[199] Voir p. 65 de notre travail.

[200] Voir 1.2.5. dans la première partie de notre travail : " La bourgeoisie libérale", p. 62.

[201] Alfred GRÜNFELD, (1852-1924), pianiste et compositeur. Il a composé différentes paraphrases d'airs de concert (variations sur différents thèmes d'opéras à l'image de celles réalisées par le célèbre pianiste et compositeur Franz Liszt), des opérettes, des sérénades. Il était particulièrement apprécié de la bourgeoisie viennoise cultivée pour son interprétation des valses de Strauss au piano. *Cf*. Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, *ibidem*, p. 224.

[202] Alexander GIRARDI, (1850-1918), chanteur et acteur populaire. Fait ses débuts dans les théâtres des villes de cure, puis arrive à Vienne en 1871 où il incarne des rôles comiques, dans le registre du jeune premier amoureux. Alexander Girardi fête ses premiers succès aux côtés de la célèbre actrice Josephine Gallmeyer (1838-1884). Entre 1874 et 1896, il interprète au *Theater an der Wien* les rôles comiques des opérettes de Franz von Suppè (1819-1895), Johann Strauss (1825-1899), Karl Millöcker (1842-1899) et Edmund Eysler (1874-1949). De 1896 à 1897, il est acteur au *Carltheater* ; de 1898 à 1900, il interprète des rôles de composition au *Deutsches Volkstheater*. Ses interprétations, gracieuses et élégantes lui attirent une grande popularité, notamment son inimitable accent dans le *Fiakerlied* du compositeur autrichien Gustav Pick (1832-1921). *Cf*. Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, *ibidem*, p. 223, 224.

Katharina Schratt, et surtout Suppè qui s'entretient longuement avec la mère et l'oncle de Moriz Schlesinger, Ferdinand Pokorny.

Il nous semble intéressant de relever ici l'aura sociale d'une actrice telle que Katharina Schratt, *recte* Katharina Kiss von Itebe, (1855-1940). L'actrice fait ses débuts au *Hoftheater* de Berlin, en 1872, dans la pièce de Sigmund Schlesinger, *Die Gustel von Blasewitz* (1863). En 1873, elle triomphe dans *Käthchen von Heilbronn* de Kleist. Puis, entre 1874 et 1875, elle est engagée au *Hoftheater* de Saint-Pétersbourg. Entre 1875 et 1879, elle travaille sous la direction de Laube au *Stadttheater* de Vienne. Après plusieurs tournées à l'étranger, elle est nommée membre du *Burgtheater* de Vienne de 1883 à 1900[203]. De par leur statut prestigieux, les comédiens et comédiennes du *Burgtheater* acquièrent une position sociale de premier rang, intégrant ainsi les salons de la haute bourgeoisie, voire les sphères de l'aristocratie. La relation entre l'Empereur François-Joseph et l'actrice du *Burgtheater* Katharina Schratt témoigne de cette réalité. De nos jours, il n'est plus permis de spéculer quant au caractère platonique ou charnel de cette relation. Il existe des documents, notamment un extrait de lettre reproduit dans l'ouvrage de l'historien anglais Andrew Wheatcroft qui ne laisse plus planer le doute sur les sentiments amoureux de François-Joseph à l'égard de la célèbre actrice. Wheatcroft cite un extrait d'une lettre intime de l'Empereur, recueillie par son biographe Joan Haslip[204], et soigneusement omise par le baron Bourgoing, éditeur de la correspondance de François-Joseph. En voici l'extrait : "A partir de hier, je compte exactement six semaines depuis que je t'ai laissée dans ton lit (...). Mais à présent, du moins, ce triste laps de temps touche à sa fin et nous aurons une rencontre merveilleuse (...)"[205] L'actrice a coutume de recevoir l'Empereur François-Joseph dans sa villa de la *Gloriettegasse*, à la périphérie de Vienne[206]. En août 1885, lors de l'importante entrevue politique de Kremsier, Katharina Schratt est l'une des quatre comédiennes choisies pour montrer leur talent

---

[203] *Cf. Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, zweiter Band, Verlag Ferd. Kleinmayr, Klagenfurt und Wien, 1998, p. 1000-1001.
[204] Joan HASLIP, *The Emperor and the Actress*, London, 1982.
[205] Cité de Joan HASLIP, *The Emperor and the Actress*, London, 1982, in Andrew WHEATCROFT, *Los Habsburgo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1996, (traduit en espagnol par Dolors Udina de l'ouvrage anglais *The Habsburgs*, Penguin Group, London, 1995) : "Ayer hizo exactamente seis semanas que te dejé en tu cama (...). Pero ahora al menos la triste temporada llega a su fin y tendremos una reunion maravillosa." , p. 298.
[206] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 284.

devant l'Empereur, le tsar et leurs épouses. Contrairement aux habitudes de la Cour, après leur prestation, les artistes sont même invitées à souper avec la famille royale et les ministres[207]. C'est à cette occasion que Katharina Schratt est présentée à l'Impératrice. Elisabeth est au courant de la liaison ; elle l'approuve et va même jusqu'à la favoriser[208]. N'a-t-elle pas chargé le peintre Heinrich von Angeli d'exécuter le portrait de Katharina Schratt afin de l'offrir à son impérial époux ?[209] Ainsi, en mai 1886, Elisabeth aurait pris l'initiative de réunir l'Empereur et l'actrice dans l'atelier du peintre Angeli[210].

Revenons au salon des Schlesinger, où Franz von Suppè jouit d'une grande estime partagée par toute la famille. Lors des visites du musicien au domicile des Schlesinger, sis dans la *Marxergasse*, le jeune Moriz a le loisir d'admirer la corpulence imposante du musicien et les autres caractéristiques de sa physionomie. Aussi le portrait *ne varietur* qu'il nous laisse du maestro peut-il être considéré de première main. Schlesinger écrit : "Nous les enfants devions alors faire notre révérence au célèbre invité, et ma mémoire me montre encore nettement l'homme puissant dont la stature imposante et la tête auguste, au nez solide et à la barbe en pointe auraient pu être tout aussi bien celles d'un des grands *condottieri* de l'époque de la Renaissance. Que lui aussi, poursuit-il, fût affecté par la susceptibilité humaine, ce dont le fondateur de l'opérette viennoise aurait pu faire l'économie, s'avéra un jour que ma soeur fut assez imprudente de s'emballer pour Johann Strauss en sa présence. 'Oui, assurément il maîtrise la mesure à trois temps' estima-t-il contrarié."[211]

---

[207] *Cf.* Brigitte HAMANN, *Elisabeth d'Autriche*, Amalthea Verlag, Wien, München, 1982. (Traduit pour les éditions Fayard par J.B. Grasset en 1985), p. 465

[208] *Cf.* Brigitte HAMANN, *Elisabeth d'Autriche*, p. 375.

[209] *Cf.* Andrew WHEATCROFT, *Los Habsburgo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1996, (traduit en espagnol par Dolors Udina de l'ouvrage anglais *The Habsburgs*, Penguin Group, London, 1995), p. 298.

[210] *Cf.* Brigitte HAMANN, *Elisabeth d'Autriche*, *ibidem*, p. 467.

[211] Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993 : "Wir Kinder durften dem berühmten Gast dann unsere Reverenz erweisen, und meine Erinnerung zeigt mir noch sehr lebhaft den mächtigen Mann, dessen gewaltige Figur mit bedeutendem Haupt, kräftiger Nase und Spitzbart ganz gut einem der grossen Condottieri aus der Zeit der Renaissance hätte eignen können. Dass auch ihm menschliche Empfindlichkeit gerade dort anhaftete, wo es der Begründer der Wiener Operette nicht notwendig gehabt hätte, erwies sich, als meine Schwester Rosa einmal unvorsichtig genug war, in seiner Gegenwart von Johann Strauss zu schwärmen. "No ja, den Dreivierteltakt kann er ja", meinte er verstimmt.", p. 142, 143.

Ami des joies de la table[212], Suppè, du temps de son activité au *Theater an der Wien*, où il avait élu domicile et jouissait de surcroît de l'hospitalité des Pokorny qui l'avaient adopté comme un des leurs, aurait cultivé, selon les dires de la mère du narrateur, certaines habitudes pour le moins étonnantes aux yeux de ses commensaux. Mais l'homme tout entier est fait de contradictions. Sa double ascendance italienne et autrichienne le place moralement au confluent de sentiments opposés, notamment une joie de vivre méridionale sur laquelle se superposerait une forme de sensualité typiquement viennoise. On pourrait dire que le *carpe diem* et ses effets phéacianistes est immanquablement rejoint par la religion, la morale, la doctrine de l'abnégation, enfin le *memento mori* habsburgo-catholique. Appliquées *intuitio personae* à Franz Suppè, ces contradictions semblent interpeller Schlesinger, puisqu'il note : "Comme il utilisait un cercueil en guise de lit, on a peine à suivre les méandres de son âme qui l'ont conduit d'un tel *memento mori* à l'optimisme pétillant des marches de *Boccaccio* et de *Fatinitza*."[213] Cette attirance de la mort avec ses connotations numineuses se trouve aussi documentée dans les biographies que Keller et Schneidereit consacrent au musicien[214].

La nostalgie que Suppè éprouve, à la fin de sa vie, pour une période révolue du passé, qui compte parmi les plus heureuses de son existence, semble aussi être celle, toutefois sur une plus large échelle, qui porte Moriz Schlesinger à écrire ses souvenirs. Ainsi, le portrait du musicien nostalgique de l'époque Pokorny fait figure de mise en abyme du sentiment passéiste qui semble avoir présidé aux Mémoires de Schlesinger. Le devoir testimonial du mémorialiste s'y confond, en effet, avec un impératif moral, dont les objectifs ne se bornent pas au travail de rémanence de la mémoire, lien sensitif et psychologique entre le passé et le présent, réactivé par l'écriture des souvenirs, puisque le Moi de l'écrivain participe aussi d'un contexte socioculturel défini et déterminant, le

---

[212] Suppè fait souvent part de son goût pour les bons cigares, les alcools et la bonne chère dans ses lettres. *Cf*. Lettres de Suppè, I.N. 171.744 et I.N. 162899, écrites en *kurrent*. Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

[213] Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993 : "Da ihm als Schlafgerüst nicht ein Bett, sondern ein Sarg diente, bereitet es eine gewisse Schwierigkeit, sein Seelengeflecht zu verfolgen, das von einem solchen memento mori zur sprühenden Lebensbejahung des Boccaccio- und des Fatinitza-Marsches geführt hat.", p. 142.

[214] *Cf*. Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905 / Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin, 1977.

libéralisme, qui forme la toile de fond de la vie de Schlesinger. Si l'esthétisme consensuel de l'idéologie libérale, notamment sa diffusion au sein de l'Empire, par les voies du théâtre, de la danse et de la musique ne semble pas avoir échappé à Schlesinger, en revanche on peut lui faire grief d'avoir cédé à la tentation d'une édénisation du passé libéral dont nous savons aujourd'hui qu'il était loin d'être cette époque idyllique que nous transmettent ses souvenirs dont le titre, à savoir *Das verlorene Paradies* (Le Paradis perdu) s'impose comme une vue de l'esprit, subjective et socialement déterminée.

Quoi qu'il en soit, les Mémoires de Schlesinger, écrits par un témoin oculaire non seulement contemporain du musicien, mais également apparenté à ce dernier par sa mère, outre la lumière qu'ils apportent sur le musicien vieillissant, représentent un document intéressant sur la culture musicale et théâtrale de l'époque libérale. Au demeurant, Schlesinger semble bien placé pour nous parler des symptômes et de la frénésie que provoque dans les foyers des libéraux la fréquentation assidue des théâtres, des redoutes et des salles de concert. Aussi certains membres de la fratrie Schlesinger ont-ils été tôt affectés par le virus du théâtre et de la musique. Schlesinger note : "Notre vie dans la *Marxergasse* portait surtout le sceau de l'élément féminin de la plus jeune génération, car ma mère s'effaçait totalement devant ses filles et se chauffait aux rayons de soleil que la vie sociale et théâtrale des soeurs répandait à profusion sur toute la famille."[215]

Les garçons, pour leur part, ne semblent pas manifester de qualités artistiques comparables, puisque l'auteur relève non sans une pointe d'humour : "Chez eux, le talent artistique n'était pas présumé avec la même évidence qu'auprès des filles, toutefois nos parents partageaient avec les Szeps l'exagération et la surévaluation de la moindre contingence associée au concept de l'artiste. Qui enfant faisait rimer deux lignes était un poète, qui savait raconter quelque chose en faisant un peu d'effet, un acteur. Deux pas de

[215] Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993 : "Unser Leben in der Marxergasse erhielt seinen Stempel vorwiegend vom weiblichen Element der jüngeren Generation, denn meine Mutter trat vollständig hinter ihre Töchter zurück und sonnte sich an den Strahlen, die das Gesellschafts- und Theaterleben der Schwestern reichlich über die ganze Familie ergoss.", p. 141.

danse présageaient une gloire du ballet, "*O du lieber Augustin*"[216] joué d'un doigt, un pianiste virtuose."[217]

Mais qu'en était-il de celui ou celle qui ne disposait que d'un filet de voix ?

" ***Zum Suppè*** **!** "

La solution semble toute trouvée. On envoyait le candidat auprès du célèbre maître de chapelle, affidé de la famille, afin que celui-ci l'auditionne et donne son avis. C'est ainsi que Rosa et Jultschi, deux soeurs de Schlesinger, puis son frère Rudolf sont envoyés chez le maestro Suppè. Si l'avis de ce dernier s'avère défavorable pour ce qui concerne les deux jeunes filles, auxquelles il déconseille d'entreprendre des études de chant, en revanche le jugement du musicien est moins catégorique à l'égard des dispositions vocales de Rudolf, encouragé à prendre des cours de chant auprès d'une certaine Mme Bruckner. Les espérances que la famille Schlesinger fonde sur le talent lyrique de Rudolf ne se réaliseront pas. Ces anecdotes relatées ici semblent intéressantes d'un point de vue sociologique ; elles éclairent sur l'état d'esprit qui pouvait régner dans certaines familles bourgeoises libérales à Vienne.

1.6.3. **Musique et politique dans l'oeuvre de Suppè à l'époque du libéralisme, *Das Korps der Rache* (1864), *Leichte Kavallerie* (1866), *Fatinitza* (1876)**

S'il semble illusoire de vouloir créditer Suppè d'un quelconque engagement politique au cours de sa longue existence, il n'en est pas moins vrai que le compositeur embrasse, pour quelque temps du moins, la cause de la Révolution de 1848. Il se range

---

[216] Personnage légendaire, Marx Augustin est un chanteur de rue et un joueur de cornemuse né en 1643. Il serait l'un des précurseurs de la valse. On le surnomme "le cher Augustin". Il est fils d'aubergiste viennois. Il joue de la musique et chante en traînant de taverne en taverne. A la fin de sa vie, il sombre dans l'alcool et la misère. Il meurt le 10 octobre 1705 et est enterré au cimetière Nicolas à côté de son confrère Georg Stabern, danseur musicien très apprécié du public. *Cf*. Fritz KLINGENBECK, *Unsterblicher Walzer, Historisches u. Bezauberndes vom Wiener Walzer*, Wien, Deutsche Buchgemeinschaft, 1952, p. 14. Voir aussi Rémi HESS, *La Valse*, éditions A. M. Métailié, Paris, 1989, p. 86, 87.

[217] Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies, ibidem* : ..."Bei ihnen wurde das künstlerische Talent nicht mit jener Selbstverständlichkeit vorausgesetzt wie bei den Töchtern, dennoch teilten unsere Eltern mit der Familie Szeps die masslose Übertreibung und Überbewertung jeder geringfügigsten Zufälligkeit, die eine Assoziation mit dem Begriffe Künstler aufkommen liess. Wer etwa als Kind zwei Zeilen reimte, war ein Dichter, wer ein wenig eindrucksvoll etwas erzählen konnte, ein Schauspieler. Zwei Tanzschritte kündeten eine Ballettgrösse, "O du lieber Augustin" mit einem Finger gespielt einen Klaviervirtuosen.", p. 141,142.

notamment sous la bannière des revendications estudiantines. Comme bon nombre de ses confrères artistes, poètes et musiciens, notamment Albert Lortzing[218], Suppè voit dans l'enthousiasme juvénile et révolutionnaire qui aiguillonne les étudiants comme la promesse d'un avenir meilleur. N'ont-ils pas fait cause commune avec les travailleurs, les artisans et les bourgeois et obtenu déjà des concessions importantes de la part du gouvernement ? D'aucuns pensent que la garantie des libertés civiles doit nécessairement donner naissance à une société plus juste. Parmi ceux-ci se range Suppè et une partie de l'intelligentsia libérale. Quoi qu'il en soit, Suppè, inspiré par les événements dédie un lied aux étudiants. Ainsi, l'oeuvre en question, *Die Universität*, d'après les paroles de l'écrivain Ludwig August Frankl, célèbre l'enthousiasme batailleur des étudiants présentés sabre au clair, arborant insignes et étendards au son des tambours[219]. Pour ce qui concerne la gestation du poème de Frankl, il convient de s'en remettre à O. Keller. Dans la nuit du 15 au 16 mars 1848, pendant sa garde à la maison d'arrêt située sur le glacis, Frankl aurait eu comme une illumination et les premiers vers de son poème lui seraient venus à l'esprit de façon spontanée. Keller note : "Et strophe après strophe naissait le poème, que l'auteur, une fois relevé de sa garde, porta, l'encre encore fraîche, à l'imprimerie, et en amena ensuite les premiers exemplaires vers 4 heures de l'après-midi sur la place de l'université, où justement Giskra exhortait "à la prière" la jeunesse universitaire rassemblée en grand nombre : c'était le moment de la proclamation de la Constitution."[220]

Quant à Suppè, il semble avoir été l'un des premiers à mettre en musique le

---

[218] Albert LORTZING, (Berlin 1801 - Berlin 1851), compositeur. Il étudie à Berlin sous la direction de C. Fr. Rungenhagen. A Cologne, en 1824, il compose sa première oeuvre *Ali Pascha von Janina*. A partir de 1826, il se fait un nom en tant qu'acteur et est engagé au *Hoftheater* de Detmold. Entre 1833 et 1844, il est acteur et ténor *buffo* au *Stadttheater* de Leipzig. Parmi ses oeuvres les plus connues, citons *Zar und Zimmermann* (1837), *Der Wildschütz, oder Die Stimme der Natur* (1842). A partir de 1846, il triomphe à Vienne avec son opéra comique *Der Waffenschmied* et est engagé en tant que maître de chapelle au *Theater an der Wien*. Cependant, il retourne à Leipzig en 1848. A sa mort, on a retrouvé un opéra révolutionnaire composé à Vienne en 1848 : *Regina*. C'est un représentant important de l'opéra romantique allemand, à la suite de Carl Maria von Weber. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome III, p. 61.

[219] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 48.

[220] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : " Und Strophe auf Strophe verbanden sich zum Gedicht, das der Verfasser, als seine Abtretung abgelöst wurde, noch warm in die Druckerei trug und dann in den ersten Exemplaren gegen 4 Uhr nachmittags auf den Universitätsplatz brachte, wo eben Dr. Giskra die zahlreich versammelte Universitätsjugend " zum Gebet" kommandierte : es war der Augenblick der Verkündigung der Konstitution.", p. 50, cité par O. Keller à partir des propos du baron von Helferts publiés dans le *Wiener Parnass*, en 1848.

poème révolutionnaire de Frankl. Comme il a été dit plus haut, il dédiera sa composition, publiée chez Haslinger et portant le numéro d'opus 36 à "nos généreux étudiants."[221] Continuant à mettre à profit l'actualité politique du moment, le musicien compose, quelques jours plus tard, la musique du poème de Castelli *An die Nationalgarde*. Ce chant patriotique sera donné au Sperl, le 22 mars, à l'occasion d'une fête de jubilé organisée par Johann Strauss. Quoique n'ayant jamais appartenu à la garde nationale, à la différence de son collègue et ami Albert Lortzing, qui, l'arme au poing, prend part aux exercices de la garde, Suppè signe ses compositions du printemps 1848 en tant que "*Nationalgardist*"[222]. Au lendemain des festivités de la soirée du 22 mars, il compose le *Jubelgruss an Österreichs Nationen* (Le Salut jubilatoire aux nations d'Autriche), en collaboration avec le dramaturge Friedrich Kaiser (1814-1874)[223]. Enfin, le 26 mars 1848, Suppè a le loisir d'entendre une autre composition de sa plume, *Die Flucht des Schwarzen* (La Fuite du Noir), ballade dont le titre est une allusion explicite à la fuite du chancelier Metternich, honni de l'ensemble de la population viennoise. Le texte a été écrit par le librettiste Carl Elmar[224].

Poursuivant sa participation personnelle à la Révolution, Suppè travaille en collaboration avec Elmar à une pièce de la plume de ce dernier, *Unter der Erde oder Freiheit und Arbeit* (Sous terre ou Liberté et Travail). Donnée le 30 mai 1848 au *Theater an der Wien*, scène débaptisée pendant les troubles révolutionnaires en *Deutsches Nationaltheater*, la pièce sera suivie de deux autres farces "révolutionnaires" illustrées chacune par la musique de Suppè. Les différentes oeuvres n'excéderont pas la cinquième représentation pour chacune d'entre elles[225].

Quand les événements sont sur le point de prendre un tour dramatique, Suppè décide de quitter Vienne. Il séjourne à Zara et en Italie pendant l'été 1848. Après les

---

[221] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : "unseren hochherzigen Studenten", p. 51.
[222] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 51.
[223] *Cf.* Jeanne BENAY, *Friedrich Kaiser (1814-1874) et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle*, 2 volumes, Peter Lang, Berne, Berlin, Francfort-s. Main, New York, Paris, Vienne, 1993 : chapitre III, "Kaiser et la politique", p. 103 à 118.
[224] Concernant les librettistes qui collaborent avec Franz von Suppè, voir 3.3. dans la première partie de notre travail : "Les librettistes de Suppè", p. 184.
[225] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 49.

journées sanglantes d'octobre, qui marquent la fin de la Révolution étouffée dans le sang, le musicien rentre à Vienne. Le compositeur Albert Lortzing témoigne de son retour dans une lettre adressée à un ami : "Suppè est de retour après une longue absence, il était en Italie (...)."[226]

Le 2 décembre 1848, Suppè réapparaît en public : il compose la musique pour la nouvelle comédie de Friedrich Kaiser, *Ein Traum, kein Traum* ! (Un Rêve, pas de rêve !), qui, comme le note Keller, fut reprise et représentée "le 4 décembre alors qu'une illumination de fête éclairait la salle à l'occasion de l'accession au trône de l'Empereur François-Joseph Ier."[227] Quant à cet événement, d'une portée politique non négligeable, le chercheur émérite, fondateur du musée Suppè à Gars am Kamp et curateur du legs de Franz von Suppè, Hans Heppenheimer semble plus explicite : "En 1848, Suppè, comme beaucoup d'artistes de son époque, sympathisa avec la Révolution. Quoiqu'il ne fût pas un homme politique engagé, il s'enfuit pendant les journées troublées à Zara, mais revint lorsque la dernière fumée de poudre de l'armée du général Windischgrätz eut disparu. Suppè dédia au jeune Empereur François-Joseph Ier, à l'occasion de son accession au trône, la comédie en deux actes *Ein Traum, kein Traum* ! et au père (sic) Radetzky *Das Österreichische Reiterlied* (La Chanson de cavalerie autrichienne)."[228]

Les événements de la fin de l'année 1848, notamment ceux dont il vient d'être question en rapport avec l'activité musicale de Suppè, semblent assez clairs pour ce qui concerne sa prise de position idéologique *post festum*. Les signes d'allégeance et de loyalisme envers la Monarchie et son armée sont patents. Au demeurant, Franz von Suppè,

---

[226] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, extrait de la lettre de Lortzing : "Suppé ist nach längerer Abwesenheit, er war en Italien, wieder zurückgekehrt (...)."cité p. 50.

[227] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : " am 4. Dezember bei festlicher Beleuchtung des Zuschauerraumes aus Anlass der Thronbesteigung Kaiser Franz Josefs I.", p. 52.

[228] Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895). *Festschrift zur Eröffnung der Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumverein Gars am Kamp, 1995 : "1848 sympathisierte Suppè, wie viele Künstler seiner Zeit, mit der Revolution. Obwohl er kein aktiver Politiker war, floh er in den unruhigen Tagen nach Zara, kehrte aber wieder zurück, als der letzte Pulverdampf der Armee des Generals Windischgrätz sich verzogen hatte. Suppè widmete dem jungen Kaiser Franz Josef I. anlässlich der Thronbesteigung das zweiaktige Lustspiel "Ein Traum, kein Traum !" und dem Vater Radetzky das "Österreichische Reiterlied.", p. 4.

qui porte un nom à particule, est un *cavaliere Suppè-Demelli,* tel qu'en fait foi son acte de naissance.

Afin de situer dans une perspective historique et idéologique l'oeuvre de Suppè, nous avons choisi de nous intéresser à trois opérettes parmi les premiers ouvrages du compositeur, à savoir *Das Korps der Rache* (1864), *Leichte Kavallerie* (1866) et *Fatinitza* (1876). La création de ses oeuvres est contemporaine d'événements politiques qui vont peser sur les destinées de la Monarchie. Bien que la première de ces opérettes ne fasse pas d'allusions directes à la crise politique dans laquelle semble plongée la Monarchie au début des années 1860, il nous a paru néanmoins important d'en parler pour des raisons, entre autres, de continuité et d'homogénéité logique dans la chronologie historique qui nous semble indispensable pour comprendre à leur juste valeur les événements dans leurs enchaînements. Or, après les commotions de 1848, la Monarchie sera confrontée à une crise politique et diplomatique, dont un des signes est la rivalité qui oppose l'Etat habsbourgeois à la Prusse au sein de la Confédération germanique. Cette crise aura à long terme des conséquences néfastes pour la Monarchie. L'opérette *Das Korps der Rache* (1864) nonobstant son relatif manque de lien avec l'actualité politique implique néanmoins qu'on s'y intéresse dans ce travail mettant en perspective l'opérette de Suppè dans le climat libéral, et ce d'autant plus que l'ouvrage en question, ainsi que les deux autres qui lui font suite, à savoir *Leichte Kavallerie* (1866) et *Fatinitza* (1876), sont contemporains des bouleversements qui agitent la Monarchie à cette époque et que cette occurrence semble les rattacher pour former un tout que pour des raisons d'homogénéité thématique et explicative il eût été sans doute préjudiciable à la cohérence de la thèse de dissocier. Car comment expliquer plus tard la portée de Sadowa dans les destinées de la Monarchie sans avoir parlé auparavant du cadre politique, à savoir la Confédération germanique, au sein duquel apparaissent les premiers symptômes d'une crise mettant aux prises la Monarchie et la Prusse, dont l'issue sera fatale pour la Monarchie ? Aussi les trois opérettes mentionnées s'inscrivent-elles dans le contexte sociopolitique de l'époque qui voit leur création. Elles illustrent, chacune à sa manière, outre le fait qu'elles sont en prise directe avec la réalité, ce qui est sans doute moins évident en ce qui concerne *Das Korps der*

Rache (1864), leur fonction cataphorique[229], renvoyant à la fois à la représentativité sociale de l'opérette et son médium musico-théâtral porteur et transmetteur fonctionnel d'un contenu socioculturel diachronique. L'opérette dans ce contexte devient agent socialisateur. Cet état de choses semble subvertir la conception traditionnelle qui ne voit dans les opérettes qu'un divertissement pur et simple, dévidé de tout contenu sociopolitique.

Das Korps der Rache (1864) (Le Bataillon de la vengeance)

Donnée le 5 mars 1864 au *Carltheater*, l'opérette *Das Korps der Rache*, contrairement à ce que son titre semble suggérer, ne baigne pas dans un climat martial. S'il existe bien des tensions que met en scène cet ouvrage, elles se résument aux intrigues qui ont traditionnellement cours dans le milieu du spectacle. Cependant, outre cette occurrence ,Franz Hadamovsky note une des curiosités de cette opérette, à savoir les décors de la scène finale qui figurent une imitation de la salle de spectacle du *Carltheater*[230]. Or si l'opérette en soi ne récolte pas le succès escompté, en revanche le tableau final en trompe-l'oeil, représentant la salle du théâtre fait le plus grand effet sur les spectateurs. Outre l'intention de surprendre, nous discernons dans ce procédé illusionniste non seulement une glorification du *Carltheater*, mais aussi, au-delà de l'interprétation au pied de la lettre de la formule dramaturgique consacréé, à savoir "le théâtre dans le théâtre", les signes d'un nouveau pouvoir onirique et incantatoire, l'expression scénique et musicale d'un art qui naît au confluent de la réalité et de la fiction, c'est-à-dire l'opérette viennoise dont la première oeuvre portant cette appellation, à savoir *Das Pensionat* (1860) de Franz von Suppè, a été donnée quatre ans plus tôt, le 24 Novembre 1860, au *Theater an der Wien*. Ainsi, la reproduction de la salle du *Carltheater* sert de toile de fond à l'opérette *Das Korps der Rache* (1864), et représente, par ailleurs, une mise en abyme symbolique de nouvelles réalités sociales et culturelles, qui trouvent leur champ d'expression grâce

[229] *Cf*. Christian MARTEN, *Die Operette als Spiegelbild der Gesellschaft. Versuch einer sozialen Theorie*, Gmbh, Frankfurt am Main, 1988. La particularité cataphorique de l'opérette, relevée dans notre travail est traduite en allemand par le titre d'une des sections de l'ouvrage de Marten : *Die Operette als gesellschaftlicher Funktionsträger*. Quant à l'autre fonction déictique de l'opérette, notamment exophorique, apparaissant dans ce même travail, elle intervient pour documenter le caractère souvent exotique de l'opérette.

[230] *Cf*. Franz HADAMOWSKY et Heinz OTTE, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947, p. 104.

notamment à l'opérette viennoise appelée à occuper les lieux traditionnels du théâtre populaire. Concrètement, l'opérette viennoise, en vertu de sa représentativité sociale et de son rôle socialisateur au travers de la danse, notamment la valse, va jouer un rôle important dans la vie culturelle et sociale de la bourgeoisie porteuse des idées libérales. Dans le contexte d'un renouveau du théâtre musical viennois, ajoutons que l'initiateur de cette évolution, à savoir Franz von Suppè, fête ses plus grands triomphes au *Carltheater*, où il œuvrera en tant que *Kapellmeister* de 1863 à 1882[231].

La création de l'opérette *Das Korps der Rache* (1864) est contemporaine des dissensions politiques et idéologiques qui se dessinent au sein de l'alliance entre les Etats allemands et la Monarchie danubienne. La Confédération germanique (*Deutscher Bund*)[232], créée lors du Congrès de Vienne (1814), regroupe un ensemble d'États allemands dans le but de sauvegarder les droits des princes et de refouler les aspirations nationales et antiféodales des mouvements d'opposition de la bourgeoisie et des masses populaires. Si, à l'origine l'Autriche et la Prusse détiennent en commun la direction du *Bund*, à partir de 1848 cet état de choses se mue en une lutte des deux nations pour le leadership au sein de la Confédération. Outre les princes allemands, des souverains étrangers font aussi partie du *Bund*, notamment le roi de Grande-Bretagne et d'Irlande, en tant que roi de Hanovre, et le roi du Danemark, comme duc de Holstein[233]. Or, entre 1848 et 1850, des combats ont lieu au Schleswig-Holstein entre les troupes danoises et des contingents de la Confédération. Le motif de ces affrontements est l'incorporation illégale du duché de Schleswig par le Danemark. L'armistice de Malmö d'août 1848, signé entre la Prusse et le Danemark ne satisfera pas le roi danois, de même que la solution relevant d'un arbitrage international et rétablissant l'ancienne union personnelle entre le Danemark et le Schleswig-Holstein, qui sera envisagée plus tard, en 1852. Fin 1863, le roi danois remet en cause les différents traités. La nouvelle constitution danoise incorpore le duché de Schleswig dans son territoire national. Cette action est interprétée par les États du *Bund* comme une violation du protocole de Londres de 1852. Des protestations réunissant des libéraux et des démocrates allemands et autrichiens se font jour au sein du *Bund*. Tandis

---

[231] Voir 4.4. dans la première partie de notre travail :"Franz von Suppè au *Carltheater* (1863-1882), p. 198.
[232] *Cf*. Frank ZIMMER, *Bismarcks Kampf gegen Kaiser Franz Joseph. Königgrätz und seine Folgen*, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln, 1996, p. 22.
[233] *Cf*. *Deutsche Geschichte in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1990, p.147.

que les États allemands du centre soutiennent ce mouvement en s'y ralliant pour exiger une guerre nationale, Bismarck, quant à lui, se place sur le plan du droit international des peuples. Cette manoeuvre politique lui permet de donner le change aux puissances européennes en se présentant à leurs yeux comme le garant de l'accord européen conclu autrefois. Aussi peut-il, d'une part, éviter l'intervention de l'Angleterre et de la Russie qui avait pesée sur l'issue de la guerre prusso-danoise de 1848-1849, et obliger, d'autre part, l'Autriche à rejoindre la Prusse dans les hostilités menées conjointement contre le Danemark. Dans cette affaire, Bismarck semble jouer au plus fin. En refusant de reconnaître le principe des nationalités, exigence formulée par les États allemands du centre, Bismarck évite à la Monarchie danubienne les affres d'une scission politique. Celle-ci interviendra plus tard. Car Bismarck ne perd pas de vue que le conflit déclenché en cobelligérance avec l'Autriche contre le Danemark doit faire oublier pendant quelque temps les différends qui opposent la Prusse à l'Autriche au sein du *Bund*. Mais au-delà de cette manoeuvre de diversion, Bismarck compte bien s'approprier plus tard les duchés de Schleswig et de Holstein, même s'il doit entraîner pour cela la Prusse dans un conflit armé contre l'Autriche.

Comme le Holstein fait partie du *Bund*, l'Autriche et la Prusse pensent tout bonnement agir dans la légalité en lançant leur expédition punitive contre le Danemark[234]. En février 1864, les troupes austro-prussiennes pénètrent au Schleswig. Les Danois sont bientôt battus[235]. Le roi du Danemark doit céder les duchés lors du traité de paix de Vienne, le 30 octobre 1864[236]. Bien qu'un gouvernement commun ayant son siège au Schleswig fût décidé par les puissances victorieuses, des différends voient le jour. Le 14 août 1865, la convention de Gastein se propose comme but de régler les conflits entre la Prusse et l'Autriche[237]. La Monarchie danubienne administrera dorénavant le Holstein, et la Prusse le Schleswig. Cependant la situation conflictuelle entre les deux États ne semble pas pour autant réglée[238].

C'est dans ce climat belliqueux et d'exaltation du sentiment patriotique que

---

[234] *Cf. Deutsche Geschichte in Schlaglichtern, ibidem,* p. 174.
[235] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem,* p. 91.
[236] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur,* Ueberreuter, Wien,1995, p. 263.
[237] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur, ibidem,* p. 264.
[238] *Cf.* Frank ZIMMER, *Bismarcks Kampf gegen Kaiser Franz Joseph. Königgrätz und seine Folgen, ibidem,* p. 26.

s'inscrit *Das Korps der Rache* de Suppè. L'oeuvre est donc contemporaine du conflit qui oppose le *Bund* au roi du Danemark. L'entrée des contingents austro-prussiens sur le territoire danois commence à partir du 20 janvier 1864, après le rejet de l'ultimatum austro-prussien adressé au Danemark le 16 janvier. Or *Das Korps der Rache* sera donné le 5 mars, alors que la guerre germano-danoise fait rage depuis quelques mois au Schleswig-Holstein. Le conflit en question a fait naître des vagues de patriotisme dans les États allemands et en Autriche.

Après les défaites essuyées par l'Autriche en Lombardie (1859)[239], les Viennois peuvent enfin se réjouir des victoires autrichiennes. Cependant ces dernières ne sont pas éclatantes, elles s'inscrivent dans le sillage des percées opérées par les contingents prussiens en territoire ennemi. Provisoirement, le conflit prend la forme d'une guerre d'escarmouche. Dire que cette situation n'empêche pas Suppè de s'inspirer des événements contemporains pour "faire succès avec l'élan patriotique"[240], comme l'affirme Henry-Louis de la Grange renvoie à une erreur de jugement et montre bien une certaine ignorance du contenu de l'opérette *Das Korps der Rache*. Quoi qu'il en soit, l'opérette en question sera donnée au *Carltheater*, à la suite d'une pièce patriotique d'Anton Langer, *Die Österreicher in Schleswig* (Les Autrichiens au Schleswig)[241].

Écrit à la hâte par Anton Langer[242], profitant de l'actualité brûlante, le texte de la pièce patriotique se révélera "extrêmement mauvais", selon les propos d'Otto Schneidereit. *Die Österreicher in Schleswig* (Les Autrichiens au Schleswig) et *Das Korps der Rache* ne dépasseront pas les 10 représentations. L'insuccès que récolte Suppè ne tient pas uniquement à l'indigence de la pièce de Langer, programmée en première partie de spectacle, il convient de reconnaître aussi que le musicien n'aurait pas su composer pour l'occasion une musique satisfaisante[243]. D'autre part, l'intrigue ne semble pas du goût du public du *Carltheater*. A vrai dire, l'intérêt de ce dernier se focalise

[239] Voir 1.3.1. dans la première partie de notre travail : "La fin du néo-absolutisme (1859)", p. 73.
[240] Henry-Louis de La GRANGE, *Vienne une histoire musicale*, Fayard, Paris, 1995, p. 198.
[241] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 91.
[242] A la suite d'Adolf Bäuerle, Anton Langer se chargera d'éditer les lettres satiriques de "Hans Jörgel". Auteur de pièces populaires pour la plupart inspirées des moeurs locales (*Lokalpossen*), Anton Langer se veut patriote au point de défendre à tout prix les compositeurs autrichiens, notamment Strauss, Suppè, Millöcker contre la concurrence "étrangère" que représentent Offenbach et Lecocq dans le domaine de l'opérette. *Cf. Operette in Wien*, Ausstellungs-Katalog, Österreichisches Theatermuseum, Wien, 1979, p. 36.
[243] *Cf.* Franz HADAMOWSKY et Heinz OTTE, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947, p. 104.

seulement sur une danse espagnole exécutée par trois danseurs entourés de quarante-deux danseuses[244]. Le succès de l'opérette d'Offenbach *Les Géorgiennes* qui, "font salle comble pendant un mois au *Carltheater*"[245], à la même période, explique probablement la désaffection du public viennois pour l'opérette de Suppè.

Leichte Kavallerie (1866) (La Cavalerie légère)

D'un point de vue politique, l'opérette *Leichte Kavallerie*, donnée le 21 mars 1866 au *Carltheater*, s'inscrit dans la suite des événements de la guerre germano-danoise. Le traité de Gastein de 1865 et les résolutions adoptées par la Prusse et l'Autriche n'ont pas pu empêcher la résurgence du dualisme entre les deux États. Bismarck n'ignore pas que l'unification allemande, entreprise pour prévenir une révolution sociale des masses, se fera aux dépens de l'Autriche. Quant à la Monarchie, elle se sent exclue des décisions politiques par la Prusse qui fait tout pour l'écarter d'Allemagne[246]. L'ascendant politique et diplomatique en Europe sera l'enjeu de la lutte ouverte qui engagera les deux États[247]. Vienne s'est préparée à l'éventualité d'une guerre contre la Prusse. Rappelons que, lors de l'été 1865, alors que la paix avec la Prusse semble quelque peu compromise, l'état-major autrichien conçoit un plan stratégique assez audacieux pour entreprendre une incursion en Prusse en cas de conflit armé entre la Prusse et l'Autriche[248].

Si l'on tient compte du travail préparatoire (répétitions des choeurs, des registres, mise en place, entre autres) pouvant s'étendre sur des semaines, en amont de la représentation de *Leichte Kavallerie*, il est à supposer que la phase de création de cette opérette coïncide plus ou moins avec la période de mobilisation progressive des armées autrichiennes et prussiennes. En effet, dès le 14 mars, l'Empereur François-Joseph ordonne la mise sur pied d'une armée du nord et du sud[249]. Le 8 avril, la Prusse

---

[244] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 93.
[245] Henry-Louis de La GRANGE, *Vienne une histoire musicale*, *ibidem*, p.198.
[246] *Cf.* Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, Amalthea, Wien-München, 1983, p. 207.
[247] *Cf.* Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, *ibidem*, p. 224.
[248] *Cf.* Frank ZIMMER, *Bismarcks Kampf gegen Kaiser Franz Joseph. Königgrätz und seine Folgen*, *ibidem*, p. 101.
[249] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 264.

conclut avec l'Italie une alliance. L'Italie s'engage à déclarer la guerre à l'Autriche dès que la Prusse aura ouvert les hostilités contre l'Autriche. En échange, la Prusse promet d'appuyer les aspirations de l'Italie quant à la Vénétie. L'Autriche devra donc se battre sur deux fronts, en Allemagne et en Italie. Le premier contact entre les armées adversaires se produit le 23 juin près de Kratzau. Hormis le dernier succès militaire remporté par les Autrichiens sur le sol italien, notamment à la bataille de Custozza, le 24 juin 1866, il convient de relever qu'à partir de cette date, le conflit austro-prussien donnera lieu à une série d'affrontements qui tournent toujours à l'avantage des Prussiens. Enfin, rappelons que la bataille fatidique de Sadowa du 3 juillet 1866[250] sonnera définitivement le glas de la puissance autrichienne en Europe. La Hongrie saura tirer parti à l'avenir de la faiblesse de la Monarchie pour imposer ses vues politiques face à Vienne.

Lorsque l'opérette de Suppè est représentée au *Carltheater*, l'opinion publique est loin d'imaginer l'issue fatale du conflit. En tout cas, Suppè et son librettiste Carl Costa pensent que le moment est bien choisi pour tenter de faire succès avec une opérette au caractère martial, qui semble faire écho à l'atmosphère guerrière de l'époque. En effet, *Leichte Kavallerie*, renvoie par son titre à la cavalerie légère austro-hongroise. Cette dernière est considérée à l'époque comme étant tout à fait excellente, tant sur le plan de l'instruction des cavaliers que de ceux de l'équipement et de l'esprit combatif. Le correspondant du *Times*, William H. Russel décrit, au début de l'été 1866, la cavalerie austro-hongroise, dont fait partie un contingent de hussards hongrois, comme "de loin la meilleure que je n'aie jamais vue"[251].Le général de brigade Leopold von Edelsheim-Gyulai est le commandant en chef de la première division de la cavalerie légère austro-hongroise. Depuis la campagne d'Italie (1859), sa renommée européenne n'a fait que s'accroître.

L'opérette de Franz von Suppè se veut un vibrant hommage patriotique au corps de cavalerie en question. Suppè a eu cette fois-ci plus de chance quant au choix du sujet, et sa musique semble en phase avec l'intrigue.

Des hussards sont cantonnés dans un village hongrois. C'est ici qu'habite Vilma, une orpheline ; et le sergent de ville, au travers de toutes sortes de stratagèmes, l'aide à

---

[250] Voir 1.3.2. dans la première partie de notre travail : "La bataille de Sadowa : le tournant de 1866", p. 78.

[251] Cité in Frank ZIMMER, *Bismarcks Kampf gegen Kaiser Franz Joseph. Königgrätz und seine Folgen*, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln, 1996 : "Die bei weitem beste, die ich jemals sah", p. 61.

rejoindre son bien-aimé, pupille du maire Bums. Vilma est convoitée par l'ensemble des notabilités du village. A l'instigation du bon Janos, madame Bums découvre *in flagranti* son libidineux de mari. Le maire est pris au piège et doit réunir les deux amoureux[252].

Le livret de Carl Costa contient des scènes de reconnaissance et de travestissement, qui font toutes l'efficacité comique de l'oeuvre. Suppè exploite la richesse expressive et mélodique de la musique folklorique hongroise en utilisant notamment le *verbunkos*, la *csardas* et les intervalles de seconde augmentée caractéristiques de la gamme tzigane, éléments musicaux fort goûtés du public viennois. Les chansons des hussards renvoient au *verbunkos* hongrois, alliant le rythme de *csardas* à la forme rhapsodique caractérisée par des oppositions de tempo : lent-vif (*lassan-friska* en hongrois). L'étymologie du terme *verbunkos* est dérivée du mot allemand *Werbung* (enrôlement ou recrutement). En effet, en Hongrie depuis le milieu du XVIIIe siècle, le recrutement des soldats est accompagné de musique et de danses. Le *verbunkos* trouve en partie son origine musicale dans l'ancienne musique folklorique hongroise, notamment les danses des Haïdouks (nobles hongrois membres d'une milice chargée de la protection de la frontière méridionale hongroise au XVe siècle) et des porchers, mais aussi dans la musique slave et des Balkans, véhiculée surtout par les Tziganes. Les principaux représentants du *verbunkos* sont Janos Bihari (1764-1827), Janos Lavotta (1764-1820) et Antal Csermak (1774-1822)[253]. Nous assistons dans la deuxième moitié du XVIIIe siècle à l'éclosion d'un style héroïque et romantique, tout à fait nouveau dans l'histoire de la musique hongroise. Les accents fougueux de cette musique enthousiasment le public. Ils seront utilisés par différents compositeurs classiques et préromantiques, notamment Joseph Haydn (1732-1809), Ludwig van Beethoven (1770-1827), Franz Schubert (1797-1828). L'influence de la musique hongroise est également très présente dans les oeuvres du compositeur romantique allemand Johannes Brahms (1833-1897). Mais c'est surtout Ferenc Liszt (1811-1886) qui portera cet héritage musical national à sa perfection, notamment au

---

[252] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 102-103.

[253] *Cf.* Bence SZABOLCSI, *A Concise History of Hungarian Music*, (translated from the Hungarian by Sara Karig and Fred Magnicol), Corvina press, 2ème édition, Budapest, 1974, "The *Verbunkos*. The National Musical Style of the Nineteenth Century", p. 53 à 64. Voir aussi : *Terminorum musicae. Index septem linguis redactus* (Dictionnaire polyglotte de la terminologie musicale, en français, allemand, anglais, italien, espagnol, hongrois, russe), Akademiai Kiado, Bärenreiter, Budapest, Kassel, Basel, Tours, London, 1980, p. 624.

travers de ses célèbres rhapsodies hongroises, confondant cependant à son insu la musique des Tziganes avec l'authentique folklore magyar. Il sera suivi au XXe siècle par Zoltan Kodaly (1882-1967), Ernö Dohnany (1877-1960) et surtout Bela Bartok (1881-1945).

Le galop revient également plusieurs fois dans *Leichte Kavallerie*. Suppè l'utilise tel "un feu d'artifice", expression que nous pouvons lire sous la plume de Henry-Louis de La Grange[254] et celle de Otto Schneidereit[255]. Le musicien ne semble pas éprouver de difficulté à faire revivre une atmosphère de cavaliers galopant dans les plaines de la puszta. N'a-t-il pas été naguère *Kapellmeister* à Presbourg (Bratislava) et Ödenburg (Sopron), c'est-à-dire en terre slave et magyare, séjours qui lui ont permis de se familiariser avec la musique folklorique ?[256]

Aux dires du premier biographe de Suppè, Otto Keller, l'œuvre en question remporte à l'époque un grand succès. Il note : "(...) l'œuvre suivante de Suppè représentait un succès total. Il s'agissait de l'opérette comique, avec danses, en deux actes de Carl Costa : *Leichte Kavallerie*."[257] Et pourtant, malgré cela, la postérité n'a retenu que l'ouverture, certes fameuse.

Pour finir, il convient de relever que Franz von Suppè a été le premier compositeur d'opérettes viennoises à exploiter les possibilités que pouvait offrir la musique folklorique magyare en tant que structure musicale exogène par rapport aux schémas musico-scéniques traditionnels de la musique de scène. Johann Strauss portera à son apogée l'inspiration folklorique hongroise dans son opérette *Der Zigeunerbaron* en 1885[258].

---

[254] Henri-Louis de La GRANGE, *Vienne. Une histoire musicale*, Fayard, Paris, 1995, p. 199.
[255] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem*, p. 103.
[256] Voir 3.2.2.3 dans la première partie de notre travail : Franz von Suppè " Kapellmeister à Presbourg, Ödenburg et Baden" p. 179.
[257] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905 : ..." Suppès nächstes Werk bedeutete einen vollen Erfolg. Es war dies die komische Operette mit Tanz in zwei Abteilungen von Carl Costa : *Leichte Kavallerie*", p. 83.
[258] *Cf.* Andras BATTA, *Die Operette der Donaumonarchie*, Corvina, 1992 : " Die Geburt des Operetten-zigeuners", p. 126.

Fatinitza (1876)

S'il existe des liens thématiques et politiques entre le cadre spatio-temporel choisi pour l'action de *Fatinitza* -Isaktscha et Odessa, en 1854/55, pendant la guerre de Crimée- et les faits contemporains qui entourent la genèse et la réception de l'opérette en question, il est à penser que cette relation a été intentionnellement recherchée par les librettistes de Suppè, à savoir Friedrich Zell et Richard Genée. Cet état de choses établit le cadre sociocritique de *Fatinitza* en prise directe avec l'actualité, tout en ménageant sa dimension exotique. Dans le contexte de la même relation, on comprend maintenant pourquoi dans leur adaptation de *Fatinitza* (München 1950), Eduard Rogati et Bruno Uher[259] n'hésitent pas à situer leur adaptation en 1877, c'est-à-dire pendant la guerre russo-turque. Cependant, ces derniers ont choisi de concentrer l'argument sur quelques épisodes en relation avec la guerre entre les Turcs et les Bulgares. Cette option est justifiée par le fait que, historiquement, la Bulgarie espère se libérer d'une domination turque, vieille de cinq siècles, grâce notamment à l'expansionnisme russe dans les Balkans, qui met aux prises la Turquie et la Russie en 1877-78.

Personnellement, nous adhérons au choix opéré par Rogati et Uher quant au cadre spatio-temporel de l'action de *Fatinitza*, puisque nous relevons une continuité historique entre la guerre de Crimée et la question orientale, dans laquelle s'inscrit justement la guerre russo-turque. On peut ainsi considérer que la paix de Paris, conclue le 30 mars 1856, sanctionne certes la fin de la guerre de Crimée, mais ne règle pas la question orientale. Concernant la paix de Paris et ses suites, Alain Gouttmann écrit : (...) "la partie qui se joue dans les coulisses, loin de préparer un règlement définitif de la lancinante question d'Orient, commence à tout compliquer."[260] En effet, les puissances européennes vont être impliquées dans une nouvelle crise orientale à partir de juillet 1875. Les résolutions adoptées à l'égard de la Russie, en 1856, afin de réduire son influence

[259] *Cf.* Anton WÜRZ, *Reclams Operettenführer*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1991, p. 13. Voir aussi Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991, p. 640.

[260] *Cf.* Alain GOUTTMANN, *La guerre de Crimée 1853-1856. La première guerre moderne*, Perrin, Paris, 2003, p. 374.

en Europe, en l'obligeant notamment à céder la Bessarabie à la Moldavie et abandonner définitivement son protectorat sur les chrétiens en Turquie se sont avérées insuffisantes pour la sauvegarde de la paix[261]. D'ailleurs, c'est la Turquie qui va profiter dorénavant de l'affaiblissement de la puissance russe pour progresser en Orient. Les insurrections, en juillet 1875, de la population slave et chrétienne de Bosnie, de Herzégovine et de Bulgarie, pays sous domination turque, vont alerter l'opinion internationale. Les insurgés se rebellent contre l'oppression religieuse et nationale exercée par la Turquie. On voit que la question d'Orient n'est pas résolue. Cette situation de crise politique dans les Balkans prélude à l'occupation de la Bosnie-Herzégovine par l'Autriche-Hongrie et la guerre russo-turque de 1877-78, épisode que nous avons développé dans la partie 1.4.4.5. de notre travail : "La crise d'Orient (1876-1878) et la démission du cabinet A. Auersperg (15 février 1879)".

Les événements que nous venons de retracer forment le cadre historique dans lequel s'inscrivent la genèse et la réception socio-politique de *Fatinitza*. Or il faut savoir que l'insurrection des chrétiens dans les Balkans n'a lieu que six mois avant la représentation de l'opérette donnée au *Carltheater*, le 5 janvier 1876. Le 31 janvier 1876, l'ambassadeur austro-hongrois remet au ministre des Affaires étrangères turc des propositions visant à améliorer la situation dans les Balkans. Malgré la promesse du gouvernement ottoman de porter remède à la situation, les troubles persistent parmi la population chrétienne[262]. Du 10 au 13 mai aura lieu à Berlin la consultation sur la question d'Orient, réunissant le Premier ministre du gouvernement austro-hongrois, le comte Andrassy, Bismarck et le chancelier russe Alexandre Gorschakow. Le résultat de cet entretien diplomatique sera un mémorandum adressé à la Turquie, formulant l'exigence de mettre en place des réformes en l'espace de deux mois. Il s'agit d'une forme de mise en garde à l'adresse de la Turquie et de son expansionnisme. Cependant les négociations n'ont pas abouti, puisque le 8 juillet 1876, l'Empereur François-Joseph rencontre son homologue russe, le tsar Alexandre II afin de convenir d'un accord en cas d'hostilités entre la Turquie et la Russie[263]. François-Joseph promet la neutralité de l'Autriche-Hongrie si cette éventualité se produit. En échange de quoi les Russes ne devront pas

[261] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 257.
[262] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, *ibidem*, p. 277.
[263] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur,ibidem*, p. 277.

intervenir lors d'une occupation probable de la Bosnie et de la Herzégovine par l'Autriche-Hongrie, qui se produira *de facto* deux ans plus tard, en 1878.

Nous pouvons donc dire que la guerre turco-russe débute en juillet 1876, bien que les premiers engagements au cours de cette guerre relèvent des contingents serbes et turques se combattant mutuellement. Cet état de choses ne doit pas faire oublier que la Russie soutient la Serbie financièrement et idéologiquement. En effet, la guerre d'indépendance engagée par la Serbie se fait sous la protection de la Russie. D'ailleurs, l'armée serbe est placée sous le commandement du général russe Tschernajew[264]. A la fin d'octobre 1876, l'armée de Tschernajew est battue. L'occupation de la Serbie par la Turquie peut être évitée grâce à l'opposition de la Russie.

Si l'on veut comprendre l'actualité que reflète l'opérette *Fatinitza*, il convient de tenir compte des événements qui se produisent en amont et en aval de la création de l'œuvre en question. A la lumière de l'analyse sociocritique de l'intrigue suggestive, confectionnée par Zell et Genée, et des moyens musicaux mis en place par Suppè pour donner au sujet un souffle dramatique, on pourra relever la portée politique et culturelle de l'opérette viennoise, notamment suppèenne, dans sa relation avec le libéralisme.

Si l'opérette précédente de Suppè, *Leichte Kavallerie* (1866), semble attester d'un patriotisme sans nuances, il n'en sera plus ainsi dans l'opérette *Fatinitza* (1876). Le repli du sentiment patriotique semble lié aux événements historiques de l'époque, dont il suffira de mentionner la défaite de l'armée austro-hongroise à Sadowa, en 1866. Il convient de saisir ce rapprochement, puisqu'il aura, comme nous l'avons déjà souligné, des répercussions idéologiques et politiques sur les options que le libéralisme prendra plus tard face à la Monarchie. Pour ce qui concerne *Fatinitza*, la dimension sociocritique de l'oeuvre ne peut s'expliquer sans cela. En effet, si *Fatinitza* se présente comme une opérette se déroulant dans le milieu militaire, il convient de nuancer cet aspect des choses par le truchement de l'analyse sociocritique de l'œuvre dans son contexte géopolitique et social.

Une autre dimension importante de l'œuvre est l'Orient. Les scènes se déroulant dans le harem de Izzet Pacha sont du goût du public et correspondent à sa curiosité[265]. La

---

[264] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p.125.

[265] *Cf.* Leïla HANOUM, *Le Harem impérial au XIXe siècle*, Editions Complexe, Paris, 2000 : "La musique et la danse au Sérail", p. 24.

vision proposée de cette institution musulmane, entourée de mystère et d'érotisme (harem vient du mot *ahram* qui signifie "défendu et sacré") reste assez conventionnelle. Aussi l'exotisme oriental est-il quelque peu neutralisé au profit d'une sentimentalité nécessairement familière aux Viennois. Ce qui n'empêche pas la présence de scènes piquantes comme celle du strip-tease des femmes esclaves, ordonné par le pacha. Les tabous en relation avec le harem sont quelque peu brisés au nom de l'esprit libéral critique qui a présidé à l'opérette. Ainsi est-il permis de relever une relation d'équivalence entre l'exotisme et l'érotisme[266].

Intrigue de *Fatinitza*

L'action se déroule en 1854-1855, pendant la guerre de Crimée. Les lieux sont Isaktscha et Odessa, en hiver.

Acte I

Dans le camp russe, proche de la forteresse Isaktscha, l'heure est à l'ennui. L'armée russe se trouve immobilisée, en avant-poste dans le delta du Danube. Les cadets, désoeuvrés, puisque depuis quelque temps il n'y a pas eu d'engagement avec l'ennemi turc, s'emploient à faire des batailles de boules de neige pour tuer le temps. Leurs cris tirent Wladimir de son sommeil. Lieutenant de cavalerie et amateur de femmes, Wladimir vient de rêver de Lydia. C'est à cause d'elle que par mesure disciplinaire il a été relégué parmi les fantassins, sur l'ordre du redoutable général Kantschukoff, qui voulait protéger sa nièce convoitée par ce galant mal famé. L'agitation soudaine dans le camp distrait Wladimir de ses pensées. On vient d'arrêter un espion présumé, qui n'est autre que le reporter Julian von Golz, bien connu de Wladimir qui intervient pour qu'on le libère sur-le-champ. Le journaliste apporte de la distraction dans le camp, d'autant qu'il s'y connaît aussi bien en stratégie militaire qu'en affaires amoureuses. Devant les yeux ébahis des cadets, Julian raconte un épisode piquant de la vie amoureuse du lieutenant Wladimir. Il y a quelque temps, ce dernier s'était déguisé en Fatinitza circassienne pour obtenir les faveurs d'une femme mariée. Cependant, ses plans furent réduits à néant car, à son corps

[266] *Cf.* Marion LINHARDT, article *Fatinitza*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Oper-Operette-Musical-Ballett*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, p. 204.

défendant, Wladi-nitza avait fait la conquête du beau-frère de cette dame, haut officier aux assiduités duquel Fatinitza put échapper à grand-peine. Julian, vient de dévoiler une des spécialités de Wladimir, son talent pour le déguisement. Egayés par le récit de Julian, les cadets décident d'improviser une comédie dans laquelle Wladimir pourra derechef démontrer son talent pour les déguisements féminins. Qu'à cela ne tienne! A peine vient-il d'endosser sa vêture féminine qu'on annonce le général Kantschukoff. Ce dernier peste plus encore que d'habitude. A la vue de l'attitude peu martiale des soldats, le général inflige des peines sévères. Mais bientôt il reconnaît dans Wladimir déguisé en femme l'ancienne Fatinitza circassienne, de laquelle il s'est épris autrefois et qu'il a depuis recherchée en vain. Incontinent, Wladi-nitza lui promet le mariage. Sans doute pour atténuer plus tard le verdict de la cour martiale. La confusion est au comble lorsque surgit la nièce de Kantschukoff et reconnaît dans la même Circassienne certaines similitudes avec le lieutenant qui l'a charmée. Fatinitza, qui ne manque pas d'esprit, explique cette coïncidence : elle a dans l'armée un frère jumeau du nom de Wladimir. Le général ordonne à Fatinitza et Lydia de passer la nuit dans une baraque à part, loin des hommes. Mais avant que cela ne se réalise, des soldats turcs entrent à l'improviste dans le camp. Ils enlèvent les deux femmes, destinées au harem de Izzet Pacha. Elles peuvent être récupérées à la rigueur en échange d'une importante rançon. Médiateur dans cette affaire sera le journaliste Julian. Il accepte avec enthousiasme. Cette péripétie conclura de façon sensationnelle la kyrielle d'événements que le reporter n'a cessé de noter pour son feuilleton. Le général est dépité d'être arrivé trop tard. Il interdit de tirer de peur que des balles perdues n'atteignent la personne de sa bien-aimée, enfin retrouvée.

Acte II

Au palais de Izzet Pacha, qui s'est autoproclamé Turc réformateur. Personnage madré et libidineux, Izzet Pacha atténue à sa convenance les commandements gênants du Coran. Au harem, ses quatre femmes, qui se révoltent contre la présence de concubines chrétiennes, doivent subir les coups de fouet de l'eunuque au service du pacha. Aussi vont-elles aider de bonne grâce les deux chrétiennes qui viennent d'arriver, Lydia et Fatinitza, à s'échapper du harem. Lydia est devenue entre-temps la kadine, c'est-à-dire la

favorite du pacha, et Fatinitza la femme de chambre de cette dernière. Wladi-nitza a ouvert son coeur à Lydia, et les deux se sont épris l'un de l'autre. Il ne manque maintenant que l'assistance du dehors afin de sortir du palais. On laisse entrer dans la forteresse le reporter qui est venu pour négocier la rançon. En même temps, son accompagnateur, le sergent Steipann découvre un passage dérobé menant à la forteresse et donne en cachette à la fausse femme de chambre son uniforme masculin. Kantschukoff ne devra en aucun cas trouver sa chère Fatinitza après le siège de la forteresse du pacha. Ce dernier se trouve d'humeur joyeuse. Il offre du champagne à Julian, et proclame à qui veut l'entendre qu'il ne laissera partir Lydia à aucun prix. En revanche, sa femme de chambre pour le double. Puis, voulant faire preuve d'ouverture d'esprit et de cosmopolitisme, il fait même dévoiler les femmes de son harem. Il tient à ce que Julian le fasse figurer parmi les personnalités les plus en vue dans son reportage mondain. Significativement, le jeu d'ombres qui est donné par la suite sera interrompu par le siège de Kantschukoff et ses hommes. Le général fait irruption en déchirant par derrière l'écran transparent. La réalité dramatique pèse soudain sur l'illusionnisme aveuglant. Le général russe confisque au pacha toutes ses femmes qui se soumettent de bonne grâce. Le pacha est plus difficile à convaincre. Il fait appel au fouet de son eunuque, mais Kantschukoff riposte par le knout. Les femmes, pour leur part, vantent ironiquement, au rythme de la valse, les vertus salutaires de ces voies de fait qui rapprochent les peuples : "L'Orient et l'Occident iront main dans la main à partir de maintenant, réunis par les liens de l'amour."[267]

Acte III

Le palais Kantschukoff à Odessa. La guerre est terminée. Le général attend avec impatience les résultats des recherches entreprises pour retrouver Fatinitza. L'expéditeur de la lettre qui lui est parvenue donne l'assurance d'avoir trouvé la trace de Fatinitza en Orient. Quant à Lydia, Julian lui apporte des nouvelles réconfortantes : Wladimir est sain et sauf, et il est sur le point d'arriver. Cependant Lydia est triste, car elle doit épouser aujourd'hui même le vieux prince Swertikoff. Son oncle tient absolument à cette union. Dans cette situation compromise, Julian joue son va-tout : Fatinitza. Wladimir, à peine

[267] Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991 : "Orient und Abendland, Gehn von nun an Hand in Hand, Geeinigt durch der Liebe Band.", p. 638.

arrivé, se présente comme le frère de celle-ci. Enchanté, le général élève Wladimir au rang de major et envisage même une double union : le consentement de Wladimir contre celui de l'oncle de Lydia. Sans tarder, le jeune couple se rend dans la chapelle privée du palais, où le pope est déjà prêt pour le prince Swertikoff, évincé en un tournemain. Quant au général, des déceptions amoureuses semblent le menacer. La Fatinitza orientale dont parlait la lettre s'avère être une Noire du même nom. La lettre consolatrice qu'a préparée Julian pour l'éternel dindon de la farce remonte le moral au général. Elle est signée "Fatinitza". Cette dernière, avant de mourir dans le lointain d'un amour inassouvi, aurait proféré son dernier souffle : "Kantschukoff"!

L'action dramatique de *Fatinitza* est concentrée sur le protagoniste. Rôle travesti, le personnage de Fatinitza est joué par une mezzo-soprano déguisée en homme, ou dit autrement, sous le fringant uniforme d'officier de Wladimir se cache une actrice féminine. Les caractéristiques ambiguës de Fatinitza sont voulues par les librettistes Zell et Genée. Cette vision des choses correspond aux deux formules dramatiques qui ont leur préférence, et avec lesquelles d'ailleurs ils auront beaucoup de succès. La première consiste à concevoir un personnage dans un rôle de travesti en lui attribuant des propriétés pour ainsi dire ductiles et dynamiques faisant de la figure un acteur à part entière. Dans le cas de Fatinitza, le rôle travesti représente pour ainsi dire l'homme corrigé et amélioré par la nature féminine sous-jacente à la vêture virile. Ce dernier doit progressivement conduire au bonheur un monde masculin crispé et conventionnel. Cet homme bonifié a donc une fonction philanthropique et humaniste. Zell et Genée se serviront de la même formule, trois ans plus tard dans *Boccaccio* (1879), opérette ultérieure de Suppè. C'est l'histoire d'un affabulateur de la vie, représenté par une alto en pourpoint. Aussi le poète Boccaccio libère-t-il les femmes tout en tramant les vers avec la vie, tel que nous le verrons lors de l'analyse du livret de cette opérette dans la deuxième partie de notre thèse[268].

Quant à la deuxième option dramaturgique de Zell et Genée, elle repose sur l'invention d'une figure éponyme, comme c'est le cas pour l'opérette *Gasparone* (1884) de Millöcker[269]. Cette figure, bien qu'elle n'ait pas de véritable existence, n'en est pas

---

[268] Voir l'analyse du livret de cette opérette dans la deuxième partie de notre travail : "*Boccaccio* (1879), reflet de la sensibilité libérale", p. 263.
[269] *Cf.* Dierer ZÖCHLING, *Operette. Meisterwerke der leichten Muse*, Westermann, 1985, p. 181.

moins pourvu d'une fonction fantasmatique, qui fera tout son effet. *Gasparone* relate l'histoire d'un voleur sicilien redouté de tout le monde, bien qu'il n'existe pas à vrai dire. Les deux formules qui viennent d'être explicitées seront employées dans la conception de *Fatinitza*. La combinaison des deux donnera lieu à un jeu de confusions et de mascarades aux situations inextricables.

Fatinitza, investi(e) de l'ambiguïté du personnage est au centre des péripéties de l'opérette. L'inversion qu'il représente, par le contraste des deux sexes agissant en lui, fait de Fatinitza un personnage subversif, à l'imitation de celui de la grande-duchesse dans l'opérette offenbachienne *La Grande-Duchesse de Gerolstein* (1867). Or cette subversion est dirigée avant tout contre le milieu militaire. Ainsi, le personnage ambigu de Fatinitza est plongé dans un monde hiérarchique, viril, militaire, où la violence masculine est roi. Le personnage de Wladimir est appelé à subvertir l'univers étriqué et sclérosé des militaires, car son costume n'est qu'une apparence. D'entrée de jeu, le spectateur suppose que sa vraie nature, soit la féminité qui se dévoile dans la voix d'alto de l'actrice qui incarne le rôle, va être déterminante dans l'action de l'opérette. Et il ne se trompe pas. Cette dimension "occultée" du personnage fera de celui-ci un trouble-fête. Elle entraînera son entourage dans la danse des confusions, desquelles Julian, le journaliste ami de Wladimir et *agens* dramaturgique nécessaire est en partie responsable. Ainsi, dès le début de la pièce, on peut assister à la subversion active de Wladi-nitza. Après la distribution par Julian des rôles de la comédie que les cadets vont improviser, le spectateur est témoin de la scène capitale du déguisement *princeps* de Wladimir. Ce dernier sera au centre de l'attraction. Les camarades, oublieux de leur devoir, quitteront leurs postes de combat pour assister au déguisement de Wladimir en Fatinitza. Cette scène de travestissement est fondamentale. Elle mérite qu'on s'y attarde un peu. Elle est à la fois symbolique, subversive et psychologique ; elle porte ainsi à la critique sociale. Sous les applaudissements de toute la troupe armée, constituée de militaires tous engoncés collectivement dans des uniformes qui font figure de camisoles de force, Wladimir, pour sa part, se glisse dans un vêtement féminin qui, le contraire serait douteux, lui sied comme un gant. L'harmonie est parfaite. On assiste pour ainsi dire au baptême ou *introït* d'un nouveau rôle : Fatinitza.

L'œuvre de subversion de Fatinitza visera surtout le général Kantschukoff, le

dangereux représentant de la junte militaire, le suprême dompteur de l'armée. Son amour pour cette femme faite de toutes pièces, œuvre d'un tour de passe-passe, va le rendre encore plus aveugle qu'il ne l'a été jusqu'ici. Par une sorte de maïeutique infuse chez le personnage (voir Boccaccio), Fatinitza, pour ce qui concerne Kantschukoff, va révéler au spectateur à quel point un être humain peut se méprendre sur le monde et les hommes. Dans son uniforme de général, Kantschukoff commande avec brutalité les autres uniformes qui sont à ses ordres. Mais sa position élevée dans l'armée ne l'empêche pas de succomber à la tentation de l'amour. Cependant, son cas devient réellement désespérant et ridicule lorsque l'on sait que le général est totalement livré à un être humain inventé, et qui plus est l'incite à des actions qui, elles, sont bien réelles et sans appel.

Dans un sens plus large, la subversion contenue dans *Fatinitza* peut être reliée à l'aspect sociocritique et politique de l'œuvre. Or le contexte de l'actualité de l'époque semble avoir façonné les implications sociopolitiques de l'opérette de Suppè. La situation internationale tendue d'alors, liée à la crise politique dans les Balkans, et les événements que nous avons traités en amont et en aval de la création de *Fatinitza* représentent la grille de lecture pour le déchiffrage sociopolitique de l'œuvre. La confrontation entre l'Occident et l'Orient est traduite par la fonction imagologique et politique que renferme *Fatinitza*. Nous nous trouvons en effet dans un contexte culturel quelque peu manichéen présentant, au-delà des péripéties ridicules liées au dindon de la farce Kantschukoff, qui visent indirectement l'armée russe, un portrait défavorable du Turc. La peur du Turc, se muant en une certaine turcophobie au fil des siècles est présente chez l'Autrichien depuis les temps du prince Eugène[270]. Elle est devenue pour ainsi dire une composante de la culture autrichienne. Or *Fatinitza* met en scène des résurgences de cette peur atavique, certes exorcisée par le rire que suscite la caricature de Izzet Pacha. Le contexte géopolitique et militaire de l'époque semble expliquer ces résurgences et l'ambivalence dans leur réception par le théâtre musical.

C'est surtout le deuxième acte qui renferme les allusions les plus probantes quant au contexte géopolitique. Les situations que nous allons analyser ont pour cadre le palais d'Izzet Pacha. Ce dernier s'est autoproclamé Turc réformateur. On peut voir dans ce titre une allusion ironique aux pachas prétendument réformistes qui se sont succédé depuis

[270] *Cf.* Ernst TROST, *Prinz Eugen*, Tosa Verlag, Wien, 1996, chapitre 4, p. 50.

1861 : Fuad-Pacha (mort en 1869) et Ali-Pacha (mort en 1871). La révolte des femmes du pacha despote contre la présence des chrétiennes dans le harem semble être une allusion aux événements dramatiques de 1875-1876. D'une part, à l'insurrection, en 1875, notamment de la population slavo-chrétienne en Bosnie-Herzégovine, encouragée sous main par la Russie. D'autre part, aux massacres de chrétiens en Bulgarie par des irréguliers turcs. Dans cette crise majeure d'Orient, le Monténégro et la Serbie interviennent en faveur des insurgés bosniaques. Cependant la Serbie sera vaincue par la Turquie. Pour donner le change aux puissances qui réclament des réformes effectives, les Jeunes-Turcs feront promulguer par le sultan une Constitution. Cependant, à partir de 1878, le sultan Abdul-Hamid (1876-1909) écarte tous les partisans des réformes et revient à la tradition de l'absolutisme. L'occupation de la Bosnie-Herzégovine par l'Autriche-Hongrie en juillet 1878 s'inscrit en épilogue dans le contexte de l'inextricable question d'Orient.

Les événements que nous venons de relater dans le cadre géopolitique de *Fatinitza* admettent la thématique contrastive Occident *vs* Orient, que l'on retrouve aussi dans le deuxième acte de la pièce, sur fond de bouffonnerie.

En effet, l'illusionnisme symbolisé par le jeu d'ombres dans lequel Izzet Pacha veut tenir Julian, le négociateur de la rançon, sera brutalement réduit à néant par l'invasion de Kantschukoff. L'interprétation symbolique s'impose : la féerie légendaire de l'Orient est spécieuse, elle est à l'image de la politique mensongère de Abdul-Hamid. L'opposition Occident *vs* Orient sera portée à son comble par les femmes -libérées- du pacha. Au rythme d'une valse caricaturale, le Russe et le Turc en viennent aux mains. Le commentaire ironique que font les femmes sur ce rapprochement symbolique des deux peuples est d'une actualité brûlante pour l'époque.

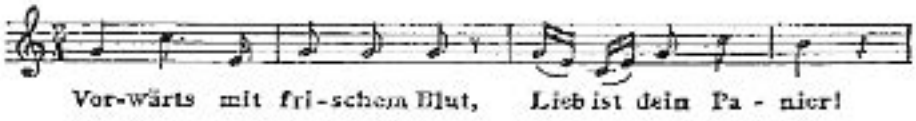
L'adéquation entre la musique de Suppè et le sujet a été signalée entre autres par V. Klotz[271]. Il faut dire que la musique de Suppè cadre tout particulièrement bien avec la turquerie bouffonne de cette opérette. Il s'est servi d'un orchestre symphonique renforcé par un assortiment de percussions (cloches, clochettes, sans oublier le célèbre

[271] Volker Klotz compare l'utilisation raffinée des registres vocaux, créant sensualité et illusion dans *Fatinitza*, à l'emploi psychologique qu'en fait Richard Strauss dans son opéra le *Rosenkavalier*. Voir, Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991, p. 642.

Glockenspiel)[272] afin de rendre la couleur locale turque[273] et orientale. Suppè s'emploiera à illustrer musicalement le milieu militaire en relation avec l'Orient, notamment à travers des ensembles et des choeurs : la marche des cadets "*Wohlan, fangt an* !"(n° 5) et celle des soldats turcs "*Nur kein Geschrei*"(1er finale du premier acte) ; le choeur de la "toilette" des femmes et des esclaves du harem au deuxième acte "*Den Gebieter zu entzücken*" (n° 12)[274].

Contrairement à son habitude, Suppè se sert peu de la cantilène, il installe à la place un *parlando* virtuose qui donne une dynamique endiablée à l'intrigue.

Le jour de la première de Fatinitza, Suppè est au pupitre. Inspirée du livret d'Eugène Scribe, destiné à l'opéra-comique *La Circassienne* d'Auber donné sans grand succès à Paris en 1861[275], *Fatinitza* remportera jusqu'à la Première Guerre mondiale un succès retentissant. Pendant cette période, rien que sur les scènes allemandes, l'opérette en question donne lieu à 1200 représentations[276]. L'œuvre reçoit un excellent accueil du public dès sa création. Les revenus que ce succès rapporte à Suppè sont assez importants. La musique de Suppè est alors à la mode à Vienne[277]. Pour finir, il convient de mentionner à la gloire de Suppè la célèbre marche de *Fatinitza* qui a été comparée au lied *"O du mein Österreich*", deuxième hymne autrichien après celui de l'illustre Joseph Haydn. Voici les premières mesures de cette marche fameuse :



[272]Pour la composition de l'orchestre, voir *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Oper-Operette-Musical-Ballett*, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, article de Marion LINHARDT : "*Fatinitza*", Band 6, p. 203.

[273]Pour l'utilisation de la musique turque et l'esthétique du coloris musical, *Cf*. Christian Friedrich, Daniel SCHUBART, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1977, p. 253 et 274.

[274]*Cf. Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters, Oper-Operette-Musical-Ballett, ibidem*, article de Marion LINHARDT : "*Fatinitza*", Band 6, p. 204.

[275]*Cf*. Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem*, p. 116 et 117.

[276]*Cf*. Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag Gmbh, München, 1991, p. 640.

[277] *Cf*. Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem*, p. 119.

Cette section de notre travail mettant en avant les liens existant entre le libéralisme et l'opérette suppèenne a permis sans doute de mieux faire comprendre la place essentielle qu'occupe l'opérette viennoise dans l'idéologie et la culture libérale. A vrai dire, cet état de choses ne saurait étonner, puisque l'opérette viennoise, au travers de ses aspirations artistiques et socioculturelles, se veut être un agent socialisateur et fédérateur mis au service de l'idéologie libérale qui lui confère par ailleurs sa légitimité. Ainsi, l'engouement pour l'opérette, qui affecte la société viennoise à partir des années 1860, c'est-à-dire au moment où le libéralisme commence à s'affirmer, représente en quelque sorte une résultante sociologique due en partie à la grande capacité dont dispose l'opérette viennoise d'exprimer les aspirations socioculturelles des nouvelles forces politiques qui influent sur la société habsbourgeoise.

Le contemporain de Suppè dont il a été question plus haut, à savoir Moriz Schlesinger, représentant typique du libéralisme et de la culture libérale semble bien avoir saisi les interdépendances existant entre l'idéologie libérale et la culture musico-théâtrale viennoise, puisqu'il reconnaît rétrospectivement, dans un élan aux accents d'une véritable profession de foi : "Johann Strauss, qui créait les valses, Alfred Grünfeld, qui les interprétait au piano, et Alexander Girardi, qui les chantait dans les opérettes, formaient pour ainsi dire la trinité divine de l'âme de la valse viennoise, comme l'une des émanations de la bourgeoisie libérale du dernier tiers du siècle passé."[278]

La corrélation établie ici entre le libéralisme et la culture musico-théâtrale qui en découle, comprenant la valse et l'opérette viennoise, semble admettre une critique qui dénoncerait en quelque sorte le rôle trop prépondérant accordé par les libéraux à la musique et au théâtre, et ce au détriment d'un intérêt moins marqué pour la réalité

[278] Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993 : "Johann Strauss, der die Walzer schuf, Alfred Grünfeld, der sie am Klavier spielte, und Alexander Girardi, der sie in der Operette sang, sie bildeten sozusagen die göttliche Dreieinigkeit der Wiener Walzerseele als eine der Emanationen des liberalen Bürgertums aus dem letzten Drittel des vorigen Jahrhunderts.", p. 206.

sociopolitique. De l'aveu même de Moriz Schlesinger, il semblerait que la conscience libérale se laisse subjuguer par la musique, le théâtre et l'art en général. On peut lire dans l'autobiographie de ce dernier : "Que les souvenirs liés à la littérature, au théâtre et la musique occupent une si large place, découle de mon caractère, car j'ai toujours accordé une importance beaucoup plus grande à ma vie intérieure qu'à celle extérieure. C'est pour cette raison qu'un intérêt beaucoup plus grand devait être attribué à la culture de cette vie intérieure par la littérature, le théâtre, la musique et les plaisirs de la nature qu'à l'actualité politique ou l'histoire universelle."[279]

Face à cet état de choses dans lequel on discerne, il faut bien le dire, une certaine frénésie pour le théâtre et la musique en général, on est amené à se poser la question de savoir si la surévaluation du phénomène musico-théâtral, duquel toutes les classes semblent partie prenante, ne cache pas à vrai dire un antidote esthétique au manque d'engagement social et politique. En d'autres termes, au sein d'un ensemble plus vaste, l'attitude phéacianiste et plus ou moins apolitique de Moriz Schlesinger semble bien définir un comportement inhérent à la culture de la *Mitteleuropa*[280].

Ainsi, avec les débuts de la société bourgeoise et industrialiste, la production massive de musiques de scène s'inscrit dans le cadre de la forte demande du public viennois, toutes origines sociales confondues, en fait de divertissement. Jean Bérenger note : "Les nombreuses salles de faubourg, dont la plus célèbre est le théâtre de la *Leopoldstadt*, représentent des pièces en dialecte viennois (...). La production était quantitativement impressionante (...), car le public exigeait sans cesse des comédies nouvelles."[281]

---

[279]Moriz SCHLESINGER, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993 : "Dass die literarischen, Theater- und Musikerinnerungen einen so breiten Raum einnehmen, ist in meinem Wesen begründet, denn ich habe stets meinem inneren Leben eine weit grössere Bedeutung beigemessen als dem äusseren. Deshalb musste der Pflege dieses Innenlebens mit Literatur, Theater, Musik und Naturgenuss eine weitaus grössere Bedeutung zukommen als der allgemeinen Tagespolitik oder der Weltgeschichte.", p. 206.

[280]Existe-t-il, comme l'affirme l'historien André Reszler, l'"*homo austriacus*" ? Nous pensons que Reszler a raison de relever les idiosyncrasies de l'Autrichien dans la mesure où "la disposition prismatique de sa personnalité", c'est-à-dire son caractère composite reflète aussi bien la pluralité de ses patries (qu'elles soient d'origine ou d'adoption) que la multiplicité de ses allégeances. Le plurilinguisme et le multi-ethnisme lié à la situation géopolitique de la *Mitteleuropa* seraient ainsi déterminants pour comprendre certains traits de caractère des Autrichiens. Voir André Reszler, *Le génie de l'Autriche-Hongrie*, éditeur M&H Département livre, Paris, 2001 : " l'*homo austriacus*", portrait de l'"*Alt-Österreicher*", p. 77 à 98.

[281] Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie* (1815-1918), Paris, Armand Colin, 1994 : *La vie culturelle et l'éveil national*, p. 35.

2. L' interpénétration du théâtre populaire et de l'opérette viennoise, rupture ou continuité entre les deux genres ?

L'opérette viennoise, malgré l'incontestable influence offenbachienne qu'elle présuppose à partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, serait impensable sans le rôle joué dans son avènement par le théâtre populaire autrichien. Ce dernier est en quelque sorte le terreau culturel et artistique qui donnera naissance aux formes musico-théâtrales, telles que la farce avec chant, la pantomime, le ballet musical, le mélodrame, le *Singspiel* viennois et, pour finir, l'opérette viennoise elle-même. Cette dernière s'inscrit ainsi historiquement comme le terme final d'une longue évolution qui prend naissance au début du XVIIIe siècle. Cela semble d'autant plus vrai qu'en Autriche, contrairement à sa percée et son évolution en France parallèlement à l'opérette, le Grand Opéra historique, dont se réclamait surtout la bourgeoisie louis-philipparde, pour des raisons liées en partie à l'avortement des idéaux de la Révolution en Autriche, qui marquent un certain retard politique de celle-ci sur la France, n'a pas trouvé à Vienne le terrain politico-social propice à son développement. Par conséquent, la filiation qui conduit du théâtre populaire à l'opérette viennoise a pu être assurée malgré l'influence offenbachienne à partir des années 1850 et, avant cette date, nonobstant les résistances que rencontre le théâtre populaire sous Marie-Thérèse.

Cependant ce serait réduire l'importance du phénomène que de ne tenir compte que de son évolution esthétique, car l'avènement à long terme de l'opérette viennoise suit un lent processus de maturation artistique, musicale, politique et sociale qui prend naissance sur les scènes des théâtres populaires des faubourgs. En effet, en supposant que le théâtre populaire trouve son point d'ancrage revendicateur dans les controverses idéologiques qui, depuis le début du XVIIIe siècle, ont animé les esprits forts se recrutant aussi bien dans les rangs d'une bourgeoisie de plus en plus influente que dans ceux d'une partie de la noblesse plus ou moins progressiste ne s'opposant pas à un certain réformisme, (à l'inverse d'ailleurs de la noblesse féodale confirmée dans ses droits

héréditaires et jalouse de ses privilèges considérés comme inaliénables), il est permis d'affirmer par voie de conséquence que l'opérette tirera profit de ces luttes d'influence.

Le théâtre populaire viennois appelé en allemand "*Alt-Wiener-Volkskomödie* " est un terme qui fait référence d'une manière générale d'abord aux composantes d'un genre littéraire, puis à celles d'ordre socio-régional et historique, sans oublier les caractéristiques essentielles de ce genre de théâtre qui sont son aspect comique ainsi que sa tonalité légère et conciliante renvoyant à une certaine passivité politique. Il gardera ces caractéristiques jusqu'à la fin de la tradition du théâtre populaire coïncidant avec la cessation de l'activité théâtrale de Nestroy[1].

2.1. Les principales étapes de l'évolution du théâtre populaire

Le théâtre populaire viennois est le terreau culturel dans lequel l'opérette viennoise plonge ses racines. Pour comprendre la genèse de cette dernière, il semble indispensable de donner les étapes marquantes de l'évolution du théâtre populaire aboutissant à l'avènement de l'opérette viennoise classique. Pour ce qui concerne cette évolution du théâtre populaire viennois, il existe trois périodes importantes. La première débute avec Josef Anton Stranitzky (1676-1726), passé à la postérité sous le nom de "*Wurstl*" ou encore "*Hanswurst*" viennois, et atteint son apogée en même temps que sa fin avec Philipp Hafner (1735-1764), dont les comédies s'inscrivent dans la mouvance socioculturelle de ce que l'on a appelé depuis l'embourgeoisement du théâtre populaire ("*Verbürgerlichung der Volkskomödie*"). La deuxième période déterminante du théâtre populaire prend son essor avec Emanuel Schikaneder (1751-1812) et culmine avec l'oeuvre théâtrale de Ferdinand Raimund (1790-1836) qui marquera aussi sa fin. Quant à la troisième période, elle est marquée par la personnalité et le génie théâtral de Johann Nestroy (1801-1862) qui, à la mort de Raimund, donnera un nouvel élan à la comédie populaire devenant plus satirique sous sa plume. Le genre s'éteindra pratiquement avec l'oeuvre théâtrale de Ludwig Anzengruber (1839-1889). Une remarque s'impose ici pour

[1] *Cf.* Herbert ZEMAN, *Die österreichische Literatur . Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert* (1050-1750) unter Mitwirkung von Fritz Peter Knapp (Mittelalter), herausgegeben von Herbert Zeman, Teil 1, Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, Graz- Austria 1986 : "Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts -Ein gattungsgeschichtlicher Versuch", p. 1299 à 1333.

ce qui concerne la dernière période. Toute périodisation de l'évolution d'un phénomène socioculturel, pour claire et distincte qu'elle soit n'en est pas moins arbitraire. Ce n'est guère plus qu'un modèle théorique ou "typique idéal" au sens wébérien[2], qui ne rend pas compte des recoupements, des dissociations ou même des continuités d'une période à l'autre. Cet état de choses apparaît avec toute sa complexité dans le troisième temps de la genèse du théâtre populaire, tel qu'il a été défini plus haut. Ainsi, les dates biographiques de Anzengruber[3], auteur important du théâtre populaire, aussi bien que les renseignements dont on dispose quant à la création de certaines pièces jusque dans les années 1880, comme par exemple *Der Doppelselbstmord* (1875), *Die Trutzige* (1878), *Der Fleck auf der Ehr* (1889), prêtent au théâtre populaire une longévité qui ne correspond pas à la réalité. Examiné sous les rapports de la dramaturgie et de l'histoire des idées, le théâtre d'Anzengruber, bien qu'ayant subi l'influence du théâtre populaire, ne peut être totalement assimilé à ce dernier. Sa qualité dramatique, voire naturaliste avant l'heure, contraste avec le comique bon enfant des comédies populaires. D'autre part, le drame populaire d'Anzengruber connaît son essor à un moment historique qui semble induire un clivage socioculturel par rapport à l'époque précédente dans laquelle s'inscrit le théâtre populaire traditionnel. En fait, le milieu sociopolitique qui a servi jusque-là de terreau culturel au théâtre populaire n'est plus le même à l'époque d'Anzengruber. Comme nous venons de le développer, sous la poussée du libéralisme à la fin des années 1850, de nouvelles valeurs esthétiques, politiques et morales ont vu le jour. Dans ce contexte, le théâtre d'Anzengruber formulera d'autres exigences esthétiques mêlées à une nouvelle conception de la vie sociale, en d'autres mots, à une nouvelle éthique. Ce clivage socio-historique prendra dans l'oeuvre du dramaturge la forme d'une ampliation dramatique de l'essence comique du théâtre populaire.

---

[2] Max WEBER (Erfurt 1864 - Munich 1920), sociologue allemand. Concernant le concept de "typique idéal", voir *Dictionnaire des sciences humaines* sous la direction de Sylvie MESURE et Patrick SAVIDAN, P.U.F., Paris, 2006, p. 1229.

[3] *Cf.* Eduard CASTLE, "Der letzte Klassiker des Volksstücks : Ludwig Anzengruber" in *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I.*, herausgegeben von Eduard Castle, erster Band (1848-1890), Verlag von Carl Fromme in Wien, 1935-1937, p. 828-867.Voir aussi Adalbert SCHMIDT, *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*, Verlag Das Bergland-Buch, Salzburg, 1964, p.148 à 151. Voir également Hugo AUST, Peter HAIDA und Jürgen HEIN, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, herausgegeben von Jürgen HEIN. München 1989 : "Ludwig Anzengruber, "Loden"-Kunst und "Kletterlust", Anzengrubers Volksstück-Begriff", p. 205, 206.

2.2. Le théâtre populaire est-il victime du succès de l'opérette viennoise ?

Si nous insistons tellement sur ces changements qui affectent le théâtre populaire au contact de la réalité sociale, c'est dans le but d'essayer de comprendre l'avènement de l'opérette dans le sillage de la désaffection qui touche le théâtre populaire à la même époque. Le pessimisme tragique qui transparaît dans ces drames populaires est lié, d'une part à l'évolution politique et sociale de la Monarchie où concussions et scandales de toutes sortes sont légion, de l'autre, à la distance critique des auteurs et du public par rapport au théâtre populaire traditionnel et notamment son essence comique. L'aspect comique du théâtre populaire est traditionnellement lié au célèbre précepte théâtral "*castigare ridendo mores*" (châtier les moeurs par le rire). C'est un principe moral qui subordonne la plupart du temps le comique à une certaine idée de la perfectibilité de la nature humaine. Le théâtre populaire hérite ces idées optimistes de l'*Aufklärung* qui se développa en Autriche sous Joseph II (1780-1790), fondateur d'un certain réformisme autrichien qui portera son nom, à savoir le joséphisme. Or la perte de confiance dans les instances régulatrices de la société, que le théâtre en tant que forum politique mettait naguère en scène, est la cause d'un certain désintéressement qui frappe le théâtre populaire au moment où de nouvelles forces politiques remettent en cause un certain consensus social existant jusque-là dans la Monarchie. Le public qui se détourne du théâtre populaire cherchera ailleurs une nouvelle sécurité morale, justifiant d'autres articulations du comique. Il la trouvera dans un nouveau genre qui semble davantage en phase avec la société autrichienne fortement industrialisée à partir de la seconde moitié du XIXe siècle : l'opérette viennoise. Ce nouveau genre musico-théâtral comblera les désirs de représentation et de cosmopolitisme de la bourgeoisie montante. D'ailleurs à partir de l'avènement de ce nouveau genre, le théâtre populaire est peu ou prou condamné à disparaître tôt ou tard. C'est dans ce contexte que s'explique l'insuccès des pièces d'Anzengruber données dans les années 1870 au *Theater an der Wien* où, à la même

époque, triomphent les opérettes de Strauss[4].

Anzengruber se définit comme victime de l'opérette. Lorsque plus tard dans les années 1880, le *Theater an der Wien* passe sous la direction de Jauner, et ce dernier engage le dramaturge dans les mêmes conditions qu'en 1870 (à l'époque Anzengruber touchait 1200 florins pour les deux pièces qu'il écrivait par année, alors que les gages annuels de la célèbre chanteuse Marie Geistinger, directrice du théâtre en question, s'élevaient à 12000 florins), aucune de ses pièces ne fut donnée. Le succès du *Zigeunerbaron* de Strauss battait son plein et on ne voulait pas interrompre celui-ci[5]. Castle décrit un désintérêt de la part du public pour la comédie sérieuse au début des années 1860. Les pièces nouvelles appartenant à ce dernier genre ne jouissaient que de quelques représentations pour disparaître ensuite rapidement du répertoire. Et l'auteur de citer deux pièces de Kaiser données au *Kaitheater* en 1861 (*Der Herr Bürgermeister und seine Familie* ; *Der alte Bader und die jungen Doktoren*). Deux années plus tard, le programme du *Kaitheater* était saturé par les opérettes de Jacques Offenbach et de Franz von Suppè. Le premier triomphait avec *Les Deux aveugles* ; le deuxième avec son opérette *Flotte Bursche*. Quant à la comédie populaire, elle avait, à l'exception de quelques farces de Nestroy (*Umsonst* ; *Frühere Verhältnisse*) ou de Berla (*Der Herr Vetter*), pratiquement disparu. Le *Kaitheater* était sur le point de devenir la scène par excellence de l'opérette quand un incendie se produisit dans la nuit du 9 au 10 juin 1863, qui ravagea complètement l'édifice[6].

Il va sans dire que le théâtre populaire considéré depuis la fin du XVIIIe siècle comme une "*moralische Anstalt*" (instance morale) fera en quelque sorte les frais de cette évolution politico-sociale. Son public, qui perdra de plus en plus son caractère socialement homogène, finira par désavouer progressivement l'optimisme et l'éthique diffusés jusque-là par la comédie populaire dans son ambition de créer un lien social entre la scène, les

---

[4] *Cf*. Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus* ,Wien, 1992 : "Literatur und Ringstrasse" p. 145 à 187.

[5] *Cf*. Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus*, *ibidem*, p.147-148 . Pour la fréquence des opérettes données dans les théâtres de faubourg voir le tableau comparatif reproduit en annexe d'Eduard CASTLE, "Das Volkstheater", in *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I.*, Eduard Castle, (Hg.), erster Band 1848-1890, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1935-1937, p. 312-344.

[6] Concernant ces informations voir Eduard CASTLE, *Geschichte der deutschen Literatur in Österreich-Ungarn im Zeitalter Franz Josephs I.*, *ibidem*, p. 324.

auteurs et le public. Mais malgré les faiblesses que dénote le théâtre populaire et qui le condamneront finalement à l'inexistence, il n'en demeure pas moins que pendant un siècle et demi il a été une véritable institution au service de toute la richesse culturelle que permettait l'existence de l'Etat pluri-ethnique des Habsbourg avant que l'Empire ne s'écroule en 1918.

2.3. L' influence du théâtre populaire sur l'opérette viennoise

Bien des éléments analysés plus haut portent à croire que l'opérette viennoise lors de son avènement supplanterait irrémédiablement le théâtre populaire, alors que les différents emprunts (stylistiques, dramaturgiques, musicaux, entre autres) que l'opérette a fait au théâtre populaire, qui seront analysés ultérieurement, plaideraient plutôt pour un rapport inverse démontrant l'influence du théâtre populaire sur l'opérette. Pour clarifier quelque peu la dépendance ou l'interdépendance existant entre les deux genres, il convient dans un premier temps de mettre en relief les différentes composantes de la comédie populaire, et d'opérer ensuite une sélection de celles qui seront assimilées plus tard par l'opérette viennoise, c'est-à-dire lesdits "emprunts" dont il est question plus haut. Cette démarche démonstrative et sélective a peut-être le mérite de respecter l'évolution chronologique des deux genres, mais aussi d'éviter les simplifications exclusives qui font de l'avènement de l'opérette viennoise un événement "inouï" dans le champ théâtral traditionnel, pour utiliser les termes de Volker Klotz[7], alors que nombreux sont les signes qui montrent qu'il n'y a pas vraiment de rupture entre le théâtre populaire et l'opérette, mais bien une certaine continuité.

La comédie populaire représente la vie en société avec ses grands et petits événements. Le public peut s'identifier aisément aux scènes familières qui se déroulent sous ses yeux. Elle est aussi un reflet de la sociabilité viennoise à laquelle contribuent les auteurs et les acteurs qui jouissent d'une grande popularité à Vienne. Volker Klotz analyse le phénomène de la sociabilité, présent dans le théâtre populaire autrichien et allemand, et démontre par exemple que le fait de s'inviter mutuellement à boire et à manger dans le milieu de la petite bourgeoisie ne répondrait pas uniquement à un goût naturel,

[7] *Cf.* Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst,* Piper Verlag GmbH, München,1991.

mais représenterait une forme de bonnes manières, une sorte de vitrine de l'abondance. Klotz propose une explication sociopsychologique de ce comportement en apparence contradictoire. Les nombreuses invitations sont le signe d'une richesse effective, mais l'étalage d'une abondante nourriture aurait des mobiles plus profonds. Il renverrait à une sorte de conjuration inconsciente du besoin, de la famine et de tous les mauvais souvenirs du passé. Si la petite bourgeoisie suit l'exemple de la bourgeoisie aisée dans les villes et se compare même à cette dernière, en revanche, par son comportement fait de peurs et de frustrations, elle n'a jamais été aussi proche de la classe qu'elle abhorre, le prolétariat. Or les prolétaires sont ceux qui sont tributaires du marché du travail ; ils doivent vendre leur capacité de travail pour pouvoir vivre. Dans ce contexte socio-économique, l'étalage de la surabondance ferait donc figure à la fois de conjuration de toute misère passée et future, et de la lutte des infortunés pour le pain quotidien. A la lumière de ce raisonnement, nous pouvons sans doute mieux saisir la ritualisation ou socialisation d'actes et de besoins naturels comme manger, boire, entre autres, dans le milieu spécifique de la petite bourgeoisie[8].

Dans la comédie populaire confluent l'expression littéraire et l'expression musicale, mais cette dernière n'intervient qu'épisodiquement sous forme de lied strophique, de mélodrame, d'ouverture, d'intermède musical aux entractes, pendant les changements de décors, ou bien par exemple pour rehausser d'un halo de mystère l'atmosphère de scènes surnaturelles. Par l'aspect musical est introduit dans le théâtre populaire ce qui le caractérise, entre autres, l'illusionnisme consentant[9]. Celui-ci est lié aussi bien à la musique, à la fable faussement irrationnelle (*fabula docet*), qu'à la richesse des costumes et des décors (l'opérette imitant le fastueux de cette tradition théâtrale sera d'ailleurs qualifiée plus tard de "*Ausstattungsstück*") qui font miroiter aux yeux ravis du spectateur, d'une façon quasiment naturaliste, l'existence de mondes suprasensibles. A la sociabilité définie plus haut s'ajoute le divertissement auquel participent presque toutes les

---

[8] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater*, Komödie-Posse-Schwank-Operette, Rowohlt, Hamburg, 1987, p.18 à 22.

[9] *Cf.* Friedegund NAGL, *Die Darstellung des Wunderbaren auf dem Wiener Volkstheater* (von Kurz-Bernardon bis Raimund), Dissertation, Wien 1962. L'illusionnisme, la symbolique des costumes et l'emploi de la musique dans le théâtre populaire sont analysés par l'auteur aux pages 165-206 comprenant les sous-titres suivants: "Sprache und Sprechweise, Gebärde und Haltung, Kostüm und Attribut, Musik, Tanz und Bewegungsregie". Cette thèse se trouve à la bibliothèque de l'Université de Vienne enregistrée sous la cote 12.554.

classes sociales. Les types comiques avec leurs bons mots, leurs remarques et leurs plaisanteries entretiennent un climat de gaîté qui n'interdit pas des épisodes sentimentaux et méditatifs. Le comique de Pickelhäring[10], puis de Hanswurst vont être fondateurs de la "*Stegreifkomödie*"(comédie improvisée), dont les aspects essentiels persisteront tout au long de l'existence du théâtre populaire jusqu'à l'opérette viennoise. Gottsched et Sonnenfels, les contempteurs du théâtre populaire improvisé, réclamaient à la place de la comédie improvisée "*studierte Stücke*" (pièces écrites) afin d'éviter, dans un esprit réformiste et éthique, tout écart de langage dû à la trop grande liberté laissée à l'improvisation, mais surtout de faire du théâtre l'expression idéologique d'un centralisme politique[11].

La comédie populaire est également un journal vivant en trois dimensions. Les acteurs ne se font pas faute d'utiliser cet "organe de presse" pour émailler leurs discours par des allusions et des reparties improvisées ayant pour objet les nouvelles du jour. Dans ce contexte qui traduit une certaine communion d'idées entre les auteurs, les acteurs et leur public, on peut bien comprendre l'entente tacite qui existait de même sur des aspects plus fondamentaux parce que formateurs de la vie de l'individu et, partant, de l'ensemble de la société. En d'autres termes, le théâtre populaire figurait un agent unificateur de l'ensemble des classes sociales autour d'échelles de valeur, de principes éthiques et moraux qui

---

[10] Pickelhäring figure un personnage bouffe dérivé du type comique du clown anglais au XVIIe siècle. Ce personnage est une invention plaisante de John Green, directeur de la compagnie théâtrale *Bickelherings compagnie*, connue en Allemagne à partir de 1620. Le personnage de Pickelhäring, à l'imitation de "Jean Potage", son antagoniste ridicule, se singularise par un jeu comique dont les traits bon enfant sont entremêlés de mots orduriers et grivois. C'est par ce dernier aspect qu'il se rapproche du Hanswurst Viennois. *Cf*. Anselm SALZER, Eduard von TUNK, Claus HEINRICH, Jutta MÜNSTER-HOLZAR, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur* in sechs Bänden, Band I. : "Von den Anfängen bis zum 16. Jahrhundert", Komet MA, p. 452. (année et lieu d'édition non indiqués sur l'ouvrage).

[11] *Cf*. Otto ROMMEL, *Die grossen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie* (Hanswurst, Kasperl,Thaddädl und Staberl, Raimund und Nestroy), Wien 1946. Pour une approche plus moderne et critique de la fonction des types comiques dans le théâtre populaire consulter les actes du colloque de Nancy de novembre 1981 : *Aspects du comique dans le théâtre populaire autrichien XVIIIe-XXe siècles*, publiés par J.M.VALENTIN en collaboration avec J. BENAY, Austriaca, mai 1982, numéro 14. Voir, entre autres, Joël LEFEBVRE: "*La Haupt- und Staatsaktion viennoise* et la *Querelle du Bouffon*" dans l'ouvrage cité. L'auteur montre l'importance du burlesque dans le tragique d'essence baroque, p. 11, 14-16, 21-22, 26-27. Voir aussi *Wort und Musik* Nr. 23 : *Die lustige Person auf der Bühne*, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposiums 1993, Hrsg. von P. CSOBADI, G. GRUBER, J. KÜHNEL, U. MÜLLER, O. PANAGL und F.V. SPECHTLER. Pour la généalogie et la fonction perturbatrice "*Störenfried* " du Hanswurst autrichien consulter dans le même ouvrage : Lynn SNOOK, "Unser Hanswurst war ein Salzburger", p. 469 à 480. La continuité existant entre comédie populaire et opérette viennoise est démontrée par Christian GLANZ dans l'article de ce même ouvrage : "Zur Typologie der komischen Figur in der Wiener Operette" , p. 787 à 796.

étaient encore valables pendant tout le XVIIIe siècle et la première moitié du XIXe siècle. A partir de l'époque de l'industrialisation massive de l'Autriche, dans le sillage de la Révolution de 1848, on assiste dans la vie publique et sociale à un délitement progressif du consensus social existant jusque-là. Ce processus est mis en avant par la montée de deux classes sociales nouvelles, le prolétariat et l'aristocratie de l'argent, qui se définiront chacune par des intérêts liés de plus en plus au milieu respectif[12].

Dans le cadre d'un contexte social plus large, le pluralisme et l'esprit de parti se développent dans la vie publique grâce à la diffusion de journaux et au travail créateur et formateur des feuilletonistes[13] Moritz Gottlieb Saphir (1795-1859), Ferdinand Kürnberger (1821-1879), Friedrich Schlögl (1821-1892), Ludwig Speidel (1830-1906), Daniel Spitzer (1835-1893), plus tard Egon Friedell, entre autres, les moteurs spirituels de l'émancipation d'une partie de la société viennoise. A la faveur de la loi sur la presse de 1862, nous avons mentionné précédemment[14] que la presse quotidienne viennoise peut aisément se développer, relever son niveau et gagner en considération. La *Presse*, puis surtout la *Neue Freie Presse* et le *Neues Wiener Tagblatt* dominent par leur importance, leur grand tirage et leur diffusion.

Décrié par Nietzsche, puis Hermann Broch, entre autres, dont le dernier assimile feuilletonisme ("*gefälligen Feuilletonismus*")[15] et opérette à son concept célèbre du vide des valeurs ("*Wert-Vakuum*"), le feuilleton viennois (traitant de sujets artistiques, philosophiques, littéraires, entre autres) fut considéré comme un art mineur pendant des années. Karl Kraus n'y voyait qu'un ramassis de demi-vérités indiscernables puisque diluées dans un climat rendu par une écriture volontairement affectée et esthétisante[16]. Mais le feuilleton viennois revêt une importance particulière en tant que précurseur, entre

[12] Voir 1.2.2. dans la première partie de notre travail :"La Révolution de 1848 : période charnière dans l'avènement du libéralisme", p. 44.
[13] Pour une initiation historique à ce qui pourrait être appelé journalisme subjectif, voir Tony KELLEN, *Aus der Geschichte des Feuilletons*, Verlag von Freudebeul und Koenen, 1909, p.72.
[14] Voir p. 65 de notre travail.
[15] *Cf.* Hermann BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Rhein-Verlag, 1964, p. 51.
[16] Pour une analyse plus objective et contextualisée, voir Karl-Heinz ROSSBACHER, opus cité, p. 81 à 93.

autres éléments, par sa technique de l'esquisse et du fragmentaire mettant en avant les instants insaisissables de la vie, du mouvement littéraire "*Jung-Wien*"[17] d'abord, puis de l'impressionnisme viennois[18] (Hofmannsthal, Schnitzler, Altenberg[19]). Plus tard Theodor Reik, musicologue autrichien et disciple de Freud, utilisera la forme et la technique du feuilleton pour ses articles consacrés à la musique et aux musiciens[20].

Les composantes que nous venons de définir à propos du théâtre populaire sont pour la plupart vérifiables dans l'opérette viennoise. Ainsi, cette dernière, à l'instar de la comédie populaire, se veut aussi de représenter l'ensemble des classes qui composent la société et, partant, se sert de la typologie des personnages exploitée par la comédie. Ce fait devient surtout patent dans les premières opérettes viennoises, dont les personnages, par leur attitude et la façon de se présenter sur scène renvoient à des situations typiques de la comédie populaire. Aussi la présentation de Midas dans *La Belle Galathée* (1865) est-elle un véritable "*Standeslied*" ou "*Auftrittslied*".

Jürgen Hein[21] dénombre au moins huit catégories différenciées du *Theater-Lied*, tel qu'il apparaît dans le théâtre populaire : le "*Auftrittslied* ou *Eintrittslied* "destiné à l'entrée en scène ; le "*Stimmungslied*" et "*Situationslied*" tous deux en rapport avec un état d'âme spécifique ou une situation donnée ; le "*Mahnlied*" qui correspond à quelque avertissement, objurgation ou instance pressante ; le "*Rollenlied*" en rapport avec un rôle caractéristique ; le "*Standeslied*" voir supra, par lequel un personnage se réclame d'une classe sociale donnée ; le "*Metierlied*"qui renvoie à l'état ou la profession d'un

[17] *Cf. Die Wiener Moderne. Literatur Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910*, herausgegeben von Gotthart Wunberg unter Mitarbeit von Johannes J. Braakenburg, Philipp Reclam, jun. GmbH&Co., Stuttgart, 1981 : "Wiener Moderne und Junges Wien", p. 12 à 16.

[18] *Cf.* William JOHNSTON, *L'esprit viennois*, P.U.F., Paris, 1985, p. 133 à 137.

[19] L'auteur viennois Peter ALTENBERG a écrit notamment *Seelentelegramme* (télégrammes de l'âme) où transparaît son esthétisme de l'esquisse impressionniste, proche du tachisme pictural. *Cf.* Miguel COUFFON, *Peter Altenberg. Erotisme et vie de bohème à Vienne*, Presses Universitaires de France, 1999, p. 15 et p. 184.

[20] *Cf.* Theodor REIK, *Écrits sur la Musique*, les Belles Lettres, Paris, 1984. Les "chapitres" de son livre se présentent sous la forme de petits essais riches en informations non dénués d'une charmante improvisation spirituelle. Ces caractéristiques sont présentes dans le feuilleton viennois. Ce qui n'enlève rien à l'importance des recherches de Reik qui analyse des œuvres de Mozart, Beethoven, Brahms,Verdi, Richard Strauss, sans oublier Gustav Mahler, mais aussi des valses et des opérettes viennoises, p. 102, 120 à 122. Concernant la méthode d'analyse freudienne appliquée par Reik à Gustav Mahler, voir la biographie en 3 volumes consacrée à Gustav Mahler par Henry-Louis de La Grange, plus particulièrement le volume 1 : "Vers la Gloire", Fayard, Paris, 1979, p. 452 à 454.

[21] *Cf.* Jürgen HEIN, *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18. -20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern 1986 : "Zur Funktion der musikalischen Einlagen in den Stücken des Wiener Volkstheaters", p. 103-119.

personnage; le "*Kostümlied*", en rapport avec le costume dans lequel un personnage se présente sur la scène[22]. L'opérette viennoise a puisé naturellement dans cet arsenal de possibilités dramaturgiques qu'offrait une utilisation différenciée du *Lied* au sein du théâtre populaire. Friedegund Nagl[23] s'intéresse à la symbolique liée à la présentation des costumes de scène. Pour ce qui concerne la caractérisation du *Theaterlied* et du couplet ainsi que leur fonction spécifique, Volker Klotz[24] définit une typologie des différences entre forme "fermée" et "ouverte" quant à la tragédie. Ces différences vont être déterminantes pour l'interprétation du statut (dramaturgique, idéologique, psychologique, identitaire, entre autres, sans parler de l'ambivalence et des états intermédiaires "*Zwischenstellung*" qui est dévolu dans la comédie populaire, voire l'opérette, au *Theaterlied* et au couplet.

Hartwin Gromes[25] a analysé les implications stylistiques, politiques et sociales liées à la transition du théâtre populaire à l'opérette viennoise. Cette transition correspond historiquement au passage de l'état pré-industriel à la mécanisation progressive des procédés de fabrication aboutissant à l'ère de l'industrialisation proprement dite. Quant à l'aspect de la sociabilité défini plus haut, il continue à former une part essentielle dans les opérettes, à ceci près que le champagne, boisson de prédilection de la bourgeoisie montante, tend à supplanter de plus en plus le vin traditionnel que l'on célébrait dans l'ancienne comédie populaire. Dans *La Belle Galathée* (1865), par exemple, la scène bachique au rythme enlevé célèbre les vertus enivrantes du champagne. Quant à la bourgeoisie dépeinte dans cette oeuvre ou dans *Das Pensionat* (1860), son monde et ses

---

[22] Pour les informations données consulter l'ouvrage cité de Jürgen HEIN, p. 109.

[23] Friedegund NAGL, *Die Darstellung des Wunderbaren auf dem Wiener Volkstheater* (von Kurz -Bernardon bis Raimund), Dissertation, Wien 1962 : " Das Kostüm als Symbol der Rätselhaftigkeit des Wunderbaren", p. 182 à 188 et " Das Kostüm als Ausdruck des Erhaben- Unantastbaren" p. 188 à 190.

[24] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater*, (Komödie-Posse-Schwank-Operette), Rowohlt, Hamburg, 1987, p. 18 à 22.

[25] *Cf*. Hartwin GROMES, *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette* (*Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhunder*t, Diss., München 1967, p. 51 à 85.

Concernant les mutations socioculturelles dans le contexte de l'avènement de l'opérette viennoise issue du théâtre populaire, *Cf*. Moritz CSAKY, "Funktion und Ideologie der Wiener Operette" in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne BENAY, Austriaca (cahiers universitaires d'information sur l'Autriche), juin 1998, numéro 46, p. 136-138. Voir aussi du même auteur, "Die Wiener Operette, Bemerkungen zu ihrem sozialen-kulturellen Kontext", in Otto Kolleritsch, (Hg.), *Vom Neuwerden des Alten*. Hrsg., Über den Botschaftscharakter des musikalischen Theaters, Studien zur Wertungsforschung. Heft 29., Universaledition, Wien, Graz, 1995, p. 84-85.

vues sont déjà ceux de la haute bourgeoisie cosmopolite et phéacianiste, représentée plus tard, entre autres, dans *La Chauve-souris* (1874) de Johann Strauss fils[26].

L'opérette viennoise se veut un art divertissant, au sens étymologique du terme, mais aussi dans une acception plus philosophique, pascalienne pourrait-on dire : " Ainsi l'on s'en va de la comédie le coeur si rempli de toutes les beautés et de toutes les douceurs de l'amour, et l'âme et l'esprit si persuadés de son innocence, qu'on est tout préparé à recevoir ses premières impressions, ou plutôt à chercher l'occasion de les faire naître dans le coeur de quelqu'un, pour recevoir les mêmes plaisirs et les mêmes sacrifices que l'on a vus si bien dépeints dans la comédie."[27]

2.4. Continuité entre théâtre populaire et opérette viennoise

Le divertissement dans l'opérette est tributaire de la drôlerie, entre autres facteurs, des types comiques hérités, en partie, du théâtre populaire. Dans les opérettes, ceux-ci sont incarnés par des acteurs qui jouent, miment, parodient et imitent autant sinon plus qu'ils ne chantent. Là aussi, il existe une continuité entre théâtre populaire et opérette viennoise. Dans la dernière, le prestige dont jouissent les acteurs leur vient, comme au théâtre populaire, de leur grande popularité auprès du public. D'ailleurs les chanteurs d'opérettes sont aussi des comédiens. La plupart du temps, ils ont fait leurs premières armes au théâtre populaire. Le parcours artistique de Josefine Gallmeyer[28] (1838-1884), d'Alexander

---

[26] *Cf*. Thorsten STEGEMANN, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*, Peter Lang, 1994, p. 84 à 107 et plus particulièrement p. 98. Voir l'analyse sociopolitique de *La Chauve-souris* de Johann Strauss. Le prince russe Orlofsky, sans doute autant par provocation que par cynisme, non content de sacrer le champagne "roi" de tous les vins, lui accorde même la préséance sur les Habsbourg, voire les Romanov !

[27] Blaise PASCAL, *Pensées*, Librairie générale française (livre de poche), 1972 : "Pensées sur l'Esprit et sur le Style" (section I), paragraphe 11, p.6. Le terme de divertissement au sens pascalien revient à se détourner momentanément de ce qui nous occupe : "chercher le divertissement et l'occupation au-dehors".

[28] *Cf*. Ludwig SPEIDEL, *Schauspieler gezeichnet*, Berlin, 1911, p. 316. (Bibliothèque universitaire de Vienne cote I. 354-828). L'auteur évoque les prestations théâtrales de la Gallmeyer dans ses parodies de Sarah Bernhardt, au *Carltheater*.

Girardi[29] (1850-1918), Josef Matras (1832-1887), Wilhelm Knaack (1829-1894), Karl Blasel[30] (1831-1922), voire Marie Geistinger[31] (1836-1903), entre autres, est assez significatif de la polyvalence de ces artistes exceptionnels qui pouvaient être tout aussi bien à l'aise dans l'interprétation d'une série de couplets spirituels que dans une scène pathétique .

Poursuivant la stratégie de diffusion et de communication instaurée par le théâtre populaire, l'opérette se veut aussi une sorte de journal vivant ou de *vox populi*[32]. Les acteurs en commentant, au détour de quelque dialogue malicieux, tel événement scandaleux qui a fait la une des journaux, créent comme un climat d'entente entre la scène et la salle qui manifeste, quelquefois non sans effusion, son approbation. Entourés de leur aura de popularité, les acteurs deviennent en quelque sorte la voix du peuple au nom duquel ils prennent la parole, faisant de la scène un véritable forum politique. Mais l'aspect fondamental de l'opérette viennoise demeure son essence musicale qui, contrairement à l'utilisation ponctuelle que l'on en fait au théâtre populaire, notamment dans les scènes de transformation "*Verwandlungen*" et les mélodrames, entre autres, devient partie intégrante de ce nouveau genre musico-théâtral. Le *melos* ou la matière musicale[33] informante qui imprègne du début à la fin les opérettes est pour ainsi dire consubstantielle aux décors grandioses et illusionnistes, ces deux aspects hérités de la tradition baroque de la pièce à machines et de la féerie[34] plus tardive. Cependant des thèmes nouveaux envahissent l'opérette qui ne se contente plus de thématiser le merveilleux et le surnaturel qui servaient

[29] *Cf.* Beatrix SCHIFERER, "Alexander Girardi - Der Interpret der Wiener Operette" in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, Austriaca, (cahiers universitaires d'information sur l'Autriche), juin 1998, numéro 46, pgs. 109-117. Alexander Girardi (1850 -1918), avant de devenir l'excellent interprète d'opérettes unanimement reconnu (il interpréta le rôle-titre de l'opérette *Boccaccio* de Suppè et joua aussi dans *Fatinitza* du même compositeur, sans oublier ses interprétations de Eisenstein, Falke et Frosch dans la *Chauve-souris* de Strauss, entre autres), avait joué dans des comédies et des farces populaires. Le couronnement de sa carrière fut son engagement par le *Burgtheater*, peu de temps avant sa mort en 1918.

[30] Ces trois acteurs, Matras, Knaack et Blasel vont former un trio de comiques très apprécié du public viennois, notamment dans des farces populaires et opérettes jouées à partir de 1869 au *Carltheater*.

[31] *Cf.* Emil PIRCHAN, *Marie Geistinger - Die Königin der Operette*, Wien 1947, p. 6.(Theatersammlung de Vienne, cote 753.745.)

[32] *Cf.* Volker KLOTZ, *Volk-Volksstück-Volkstheater*, op. cité : " Vox populi in der Operette. Was ist das Volkstheater ? Und wie steht die Operette dazu ?", p. 214-215.

[33] *Cf.* Otto BRUSATTI, *Zur Genese der Wiener Operette* in Biblos. Jg. 35,(1986), H. 3, S. 269-281.

[34] Voir *Raimunds Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag Berlin, 1980. L' introduction aux pièces de Raimund est assez éclairante concernant les différentes vagues du *Zauberstück*, dont chacune correspond à la mentalité ou l'esprit du temps d'une époque donnée. La "*Maschinenkomödie*" est de même analysée dans ce contexte, p. V-XXX, et surtout p. XI-XIII.

parfois de toile de fond éthique à Schikaneder, Raimund, voire Nestroy. Aussi les thèmes de l'exotisme, de l'érotisme, des rapports entre l'artiste et la femme, de l'antisémitisme, entre autres, font-ils leur entrée dans l'opérette viennoise. Nous pouvons ajouter à cela tous les phénomènes de mode et de culture, comme par exemple les tendances ornementales[35] et architecturales liées à la création de la *Ringstrasse* symbolisant ce que l'on appellera plus tard l'historicisme éclectique de la nouvelle aristocratie de l'argent[36]. Cette grande capacité d'assimilation des modes, des styles et des tendances fera de l'opérette viennoise une revue avant la lettre. Ce sera sa puissance de conviction, mais aussi sa faiblesse faisant d'elle parfois un simple art d'agrément festif pour les yeux "*Kunst für die Augen*"[37], ou une triviale pièce à décors "*Ausstattungsstück*"[38].

Si le théâtre populaire fait à sa façon office de facteur intégrateur de la pluralité des cultures des différentes nationalités placées sous l'autorité des Habsbourg, cet aspect ne sera jamais aussi patent que dans l'opérette viennoise. C'est la musique des opérettes, riche des apports folkloriques provenant de la musique populaire des autres nationalités de la Monarchie, qui jouera désormais ce rôle unificateur. Un processus naturel fait d'échanges mutuels et d'assimilations diverses a été à l'oeuvre de cet état de choses.

Telles sont donc certaines des caractéristiques du théâtre populaire et celles de l'opérette viennoise qui en découlent. L'accent à été mis sur la continuité stylistique, théâtrale et en partie musicale (ce dernier aspect sera analysé en détail quand il s'agira d'établir la généalogie musicale de l'opérette viennoise dans le cadre bien précis de l'analyse musicale des opérettes choisies) existant entre les deux genres. Néanmoins, si l'on veut faire ressortir absolument ce qui distingue l'opérette de la comédie populaire, il faut dans ce cas mettre en évidence dans la première la grande prépondérance de la musique par rapport au texte. Si la comédie populaire peut être présentée comme une

---

[35] *Cf*. Beatrix SCHIFERER, "Alexander Girardi - Der Interpret der Wiener Operette" in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, *ibidem*, p.116.

[36] *Cf*. Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus*, *ibidem*, p. 135 à 138. Voir aussi Carl E. SCHORSKE, *Wien- Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main, 1982 : " Die Ringstrasse, ihre Kritiker und die Idee der modernen Stadt", p. 23 à 105. Pour une vision plus socioculturelle et viennoise des enjeux politiques et sociaux liés à la construction de la *Ringstrasse* voir le livre de Peter MÜLLER, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien 1984. p. 19 à 50.

[37] *Cf*. Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus*, *ibidem*, p. 117-138 .

[38] *Cf*. Karl-Heinz ROSSBACHER, *Literatur und Liberalismus*, *ibidem*, p. 117-138.

comédie avec musique, l'inverse est encore plus vrai pour ce qui concerne l'opérette. Ce constat semble vérifié de façon "empirique" par l'impression finale, disons musicale, que tout spectateur retient à la fin de la représentation d'une opérette. Bien qu'il y ait une différence marquante, comme on vient de le voir, dans le statut spécifique qui est dévolu à la musique, aussi bien dans la comédie populaire que dans l'opérette, des différences encore plus fondamentales semblent se dessiner quant à la vision idéologique que véhicule chaque genre. Dans cet ordre d'idées, nous avons constaté plus haut l'imprégnation du théâtre populaire par les idées de l'*Aufklärung* à partir de la seconde moitié du XVIIIe siècle. Certes, depuis cette époque jusqu'à sa disparition, le théâtre populaire autrichien a véhiculé les idées de perfection morale et de progrès issues notamment du mouvement de l'*Aufklärung* allemande, voire une certaine philosophie populaire et pragmatique dont s'inspirera le joséphisme autrichien. Dans ce contexte idéologique et philosophique, le théâtre populaire, malgré toute la fantaisie et l'illusionnisme qu'il déploie, semble bien revendiquer un certain réalisme mis en avant par la croyance en la perfectibilité de l'être humain. Avec l'opérette viennoise, il semblerait que l'on tourne pour ainsi dire le dos aux idéaux de l'*Aufklärung*. Si le théâtre populaire prône les bonnes moeurs et un certain moralisme, l'opérette, pour sa part, oppose parfois à la moralité traditionnelle une bonne dose de cynisme et d'amoralisme, allant jusqu'à inverser la morale par l'introduction d'une contre-morale comme c'est le cas dans *Das Pensionat*, la première opérette viennoise qui fonde le genre. L'immoralisme dans lequel se complaît d'une certaine façon l'opérette peut être interprété psychologiquement comme un réflexe subjectif, voire défensif de la part de l'individu qui ressent comme une inadéquation entre la réalité sociale officielle et des attitudes et des comportements sociaux officieux qui paraissent contredire le corpus de principes et de lois régulatrices de la société viennoise. L'utopie et son pendant temporel, l'uchronie, l'illusion, voire l'irréalisme dont on fait pour ainsi dire grief à l'opérette viennoise renvoient en fait à un profond désillusionnisme. Celui-ci est en quelque sorte neutralisé par la parodie et la satire non dénuées parfois d'une certaine dose de provocation. Dans ce contexte de pessimisme fondamental masqué par l'euphorie et des tendances phéacianistes, attitudes dont témoignent les scènes bachiques, même un peu lestes de certaines opérettes, on peut bien comprendre que l'opérette viennoise, à l'inverse de la comédie populaire, ne cherche pas son orientation "idéologique" exclusivement

dans la réalité sociale, qui certes la concerne, mais qu'elle lénifie et défigure. Preuve en est l'universel "*happy end*" de la plupart des opérettes, le soi-disant nivellement social, ou encore les scènes de déguisement et autres bals masqués où les bourgeois se métamorphosent en marquis et les soubrettes en marquises, marquant par là que l'identité sociale n'est qu'une simple vêture dont on se dépouille aisément.

La partie qui suit, bien qu'elle continue à faire référence au théâtre populaire viennois, revêt cependant un rôle propédeutique en rapport avec l'avènement de l'opérette viennoise. Nous assistons ainsi aux débuts de Franz von Suppè au théâtre populaire. Mis de bonne heure en contact avec la vie musicale et théâtrale de son époque, dont il sera lui-même l'un des principaux acteurs dans le domaine bien spécifique de l'opérette viennoise, Franz von Suppè a été imprégné durablement par la tradition du théâtre populaire viennois. Même après ses premiers succès remportés dans le domaine nouveau de l'opérette, il ne cessera de composer de la musique de scène pour le théâtre populaire, astreint ainsi de signer des contrats d'engagement dont les clauses pouvaient être quelquefois draconiennes (voir les *Korsarenbriefe* de Karl Carl[39]).

[39] *Cf. Raimunds Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag Berlin, 1980, p. XXV.

3. Les débuts de Suppè au théâtre populaire

3.1. Le jeune Suppè

Franz von Suppè, de son vrai nom, Francesco-Ezechiele-Ermenegildo Suppè Demelli[1], naît à Split en Dalmatie, le 18 avril 1819 et meurt à Vienne, le 21 mai 1895. Son père Pietro, né à Crémone, est issu d'une famille originaire de Flandre établie en Lombardie. Sa mère est viennoise d'origine polno-tchèque et lui-même, avant de s'appeler Franz von Suppè, portait un prénom aux consonances bien italiennes. Ces diverses cultures vont jouer un rôle essentiel dans sa personnalité et, partant, dans son art.

Le père et le grand-père, tous deux fonctionnaires autrichiens établis en Dalmatie, travaillent au service de la Monarchie habsbourgeoise. La carrière administrative semble donc toute tracée pour le jeune Suppè. Il va suivre ses premières années d'études générales à Zara[2], capitale de la Dalmatie à cette époque.

Suppè fait alors la connaissance de Giuseppe Ferrari, chef de la musique militaire du régiment d'infanterie[3] Baron Geppert en garnison à Zara et prend ses premières leçons de musique avec Giovanni Cigalla[4], organiste et maître de chapelle[5] à la cathédrale

---

[1] *Cf.* Copie de l'acte de naissance de Franz von Suppè in Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 15.

"Fede di Naccita

Nel Libro XVII pag. 194 a tergo 76 dell' Archivio vecchio degli atti di Naccita della Parrocchia Urbana di Spalato in Dalmazia, Comune e Circolo di Spalato, si legge quanto cegne" :

"Adi 19 Aprile 1819.

Francesco-Ezechiele-Ermenegildo figlio di Pietro de Suppe e di Catterina Landovschy una legg^{ma} Consorte nato li 18 corrente, ed oggi battezzato da me D. Paolo Miossich con licenza del Revd^{mo} Sig^{r} Francesco Saverio Maricich Imp. Reg^{o} Commissario Circolare di Spalato."

[2] Ancienne capitale de la Dalmatie sous possession austro-hongroise, donnée à l'Italie par le traité de Rapallo (1920), puis à la Yougoslavie par le traité de Paris (1947). Actuellement, Zadar en Croatie (depuis le 8 octobre 1991).

[3] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905 : "Kapell-meister des in Zara garnisonierenden Infanterie-Regimentes Baron Geppert ", p. 16.

[4] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 17. En dépit de différentes recherches, nous n'avons malheureusement pas trouvé d'informations biographiques plus précises concernant Giuseppe Ferrari et Giovanni Cigalla.

[5] Concernant la définition et la fonction de maître de chapelle ("*Kapellmeister*"), voir 3.1.3. dans la première partie de notre travail : "*Kapellmeister*" , histoire d'une fonction, p. 159.

de Zara. Giuseppe Ferrari ainsi que Giovanni Cigalla sont donc les premiers professeurs de musique du jeune Suppè. Le premier biographe du musicien écrit : "Le temps qu'il pouvait distraire à ses travaux scolaires, il le passait, ou bien à la musique militaire ou dans le chœur de la cathédrale."[6]

Il est intéressant de noter que certains compositeurs d'opérettes, avant d'être engagés comme maître de chapelle par les théâtres, ont d'abord été "*Militärkapellmeister*"[7] au service des armées impériales. De garnison en garnison, les chefs de musique militaire ont coutume de diriger le répertoire obligé constitué principalement de marches, de polkas, de ländler. Cependant, dans un soucis de fraternité entre les peuples, la fanfare militaire interprète aussi des morceaux issus du folklore des différents pays dans lesquels l'armée est en garnison. Quoique Suppè n'ait pas été lui-même chef de musique militaire, il est très tôt sensibilisé au clinquant et la martialité héroïque liés à ce genre de musique destinée à la parade et aux revues militaires[8]. Nous avons retrouvé ce caractère martial, entre autres, dans la musique et l'ambiance militaire de *Leichte Kavallerie* (1866), opérette de Franz von Suppè traitée précédemment[9]. Relevons l'héritage fort intéressant que représentent ces marches, ces chants, ces danses et musiques populaires pour le jeune musicien qui les découvre.

Franz von Suppè va ensuite suivre des études de droit en Italie à Padoue. A Milan, il assiste à des représentations d'opéras de Rossini (1792-1868), et de Donizetti (1797-1848).

A la mort de son père en 1835, Suppè, alors âgé de 16 ans s'installe avec sa mère à Vienne. Il donne des leçons privées d'italien ; ce qui lui permet financièrement de prendre

---

[6] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette, ibidem* : " Die Zeit, die Suppè seinen Schulaufgaben abringen konnte, brachte er entweder bei der Militärmusik oder am Kathedralchor" (...), p. 17.

[7] *Cf.* Moritz CSAKY, "Entre féerie et réalité : l'opérette viennoise" in *Autrement, Collection Mémoires, Vienne-Budapest 1867-1918*, Paris, 1996, p. 231 à 245. En effet, Carl Michael Ziehrer (1843-1922), compositeur de l'opérette à succès *Die Landstreiche*r fut " Kapellmeister des Hoch -und Deutschmeister-Regiments " de 1885 à 1893 ; Franz Lehar (1870-1948), le célèbre compositeur de *La Veuve joyeuse*, devint "*Militärkapellmeister*" à partir de 1890. C'est en occupant cette fonction qu'il se rendit à Losoncz, Pola, Trieste, Budapest et Vienne. Il ne devait se consacrer à l'opérette qu'à partir de 1902. Ces informations biographiques sur les compositeurs que CSAKY cite parmi d'autres sont à lire dans le *Reclams Operettenführe*r, Stuttgart, 1991. p. 104, 140.

[8] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 16-17.

[9] Voir 1.6.3. de notre travail : "Musique et politique dans l'oeuvre de Suppè à l'époque du libéralisme. *Das Korps der Rache* (1864), *Leichte Kavallerie* (1866), *Fatinitza* (1876)", p. 110.

des cours de contrepoint et d'instrumentation auprès d'Ignaz von Seyfried[10] et d'harmonie et de composition sous la direction de Simon Sechter[11]. Il débute des études de médecine qu'il interrompt rapidement pour se consacrer entièrement à la musique, encouragé par son maître Ignaz von Seyfried[12].

3.1.1. **Le *Kapellmeister* I. von Seyfried, maître de Suppè**

Très connu dans le monde musical, aussi bien en Autriche qu'en Allemagne, ancien maître de chapelle d'Emanuel Schikaneder[13] (1751-1812), directeur de l'ancien *Freihaustheater*, salle de spectacle qui s'appellera plus tard *Theater an der Wien*, Ignaz

---

[10] Ignaz von SEYFRIED (Wien 1776 - Wien 1841) compositeur, chef d'orchestre, professeur, musicologue, aura une très grande importance dans la carrière de Franz von Suppè. Elève de Mozart, Albrechtsberger, Kozeluch et ami de Beethoven dont il dirigea la première de *Fidelio* (1804), Seyfried a composé de nombreuses musiques de scène à succès. *Cf*. Bettina von SEYFRIED," Ignaz von Seyfried" , in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 26 Bände,Personenteil, tome 15, Stuttgart, 2006, p. 651-652.
Voir aussi *Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 4, p. 154. (Différents éléments biographiques seront également développés dans le corpus du texte).

[11] Simon Sechter (Friedberg, Bohême 11.10.1788 - Vienne 10.9.1867), pédagogue autrichien, élève de Kozeluch à Vienne, professeur d'harmonie et de composition au *Konservatorium der Musikfreunde* puis organiste à la Cour Impériale. Il sera plus tard le maître d'Anton Bruckner (1824-1896). *Cf*. *Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, *ibidem*, tome IV, p. 143.

[12] Outre la biographie d'Otto KELLER, nous avons consulté les ouvrages suivants : *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New-York, 1965, tome 12, p. 1754 à 1758 ainsi que l'édition de 2006, article Franz von Suppè de Christian GLANZ/Mathias SPOHR in Personenteil, tome 16, p. 287 à 296 ; *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, Herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, article Franz von Suppè p. 195 à 210 ; *Deutsches Theater-Lexikon, Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G.Saur Verlag Bern und München, 1998, p. 2475 à 2478 ; WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL*, gedruckt 26. Februar 1880, Wien, 1880, tome 40, p. 337 ; *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, édité par Stanley SADIE, Londres, 1980, vol. 18 , p. 373 ; *Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 4, p. 212 ; Dieter ZÖCHLING, *Operette, Meisterwerke der leichten Muse*, Westermann, 1985, p. 270 ; Henry-Louis DE LA GRANGE, *Vienne, une histoire musicale*, Fayard, 1995 : "L'opérette viennoise", p. 195 à 202 ; Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895). *Festschrift zur Eröffnung* der *Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumverein Gars am Kamp, mai 1995, p. 2 à 10.

[13] Emanuel SCHIKANEDER (Straubing 1751 - Wien 1812), librettiste allemand. Chanteur et acteur dans des troupes itinérantes, il s'installe à Vienne en tant qu'acteur et impresario entre 1784 et 1786. En 1789, il obtient un privilège pour le *Theater auf der Wieden*. Librettiste de la *Zauberflöte* de Mozart (1791), il participe à la première représentation en tenant le rôle de Papageno. *Cf*. *Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 5 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 5, p. 106. Voir aussi *Dictionnaire Mozart*, sous la direction de H.C. Robbins Landon, traduit de l'anglais par Dennis Collins, J.C. Lattès, Paris, 1990 : "Le théâtre parlé à Vienne dans les années 1780", p. 508 à 512.

von Seyfried s'est illustré non seulement dans tous les genres musicaux existants, mais a également mené une carrière de journaliste écrivant pour les revues musicales les plus connues de son époque, telles que la *Neue Zeitschrift für Musik*, l'*Allgemeine musikalische Zeitung*, *Cäcilia* et l'encyclopédie de Schilling[14]. Chroniqueur de la vie théâtrale et musicale à Vienne entre la fin du XVIIIe siècle et les années 1820, il mène par ailleurs une riche activité dans le domaine de l'édition musicale. Sous sa direction ont été publiés des ouvrages pédagogiques importants (Preindls *Wiener Tonschule*, 1827) ainsi que des manuels de théorie musicale et de composition (*Ludwig van Beethovens Studien im Generalbasse, Contrapuncte und in der Compositions-Lehre*, 1832).

Dans la monographie importante qu'il consacre au *Theater an der Wien*, Anton Bauer dresse un portrait élogieux de Seyfried et avoue sa dette à l'égard de ce dernier, en ce qui concerne surtout la description des premiers moments de l'existence du *Theater an der Wien*[15].

Seyfried fut élève de Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791), Johann Georg Albrechtsberger (1736-1809) et Leopold Kozeluch (1747-1818). Ami de Ludwig van Beethoven (1770-1827), il dirigea la première de *Fidelio* à Vienne le 20 novembre 1805 au *Theater an der Wien*[16]. Compositeur prolixe, il écrit des singspiels, cantates, mélodrames, symphonies, ballets, lieds, concertos, vingt messes, des pièces de musique de chambre pour formations instrumentales diverses, des marches. Ses œuvres sont régulièrement jouées au *Freihaustheater*. La musique qu'il compose pour la pièce de Schikaneder, *Der Wundermann am Rheinfall*, (1799) attire l'attention de Joseph Haydn (1732-1809), qui lui adresse une lettre de félicitations. Parmi ses musiques de scène les plus connues, mettant à profit des textes dramatiques non moins célèbres, citons : *Die Räuber* (1808) (Les Brigands), *Die Jungfrau von Orleans* (1811) (La Pucelle d'Orléans),

---

[14] Gustav SCHILLING (Schwiegershausen bei Hannover 1805 - Nebraska1880), musicologue. Il étudie la théologie. A Stuttgart, il est nommé directeur de la *Stöpelschen Musikschule*, et devient conseiller aulique au service des Hohenzollern. Pour des raisons politiques, il fuit l'Allemagne et se réfugie aux États-Unis en 1857. Son oeuvre majeure, *Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften*, (L'encyclopédie de l'ensemble des sciences musicales) en 6 volumes, à laquelle collaborent G.W. Fink, A.B. Marx, L. Rellstab et I. Seyfried, est publiée à Stuttgart entre 1835 et 1838. Il existe une édition moderne de cette encyclopédie, éditée en 1874. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, *ibidem*, tome 4, p. 106.

[15] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Wien, 1952, introduction.

[16] *Cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, volume II, p. 402.

drames fameux de Schiller, ainsi que *Die Ahnfrau* (1817) (L'Aïeule) de Grillparzer[17].

3.1.2. **Les premiers essais musicaux de Franz von Suppè**

Dès l'âge de 13 ans, en 1832, Suppè compose une messe, la *Missa dalmatica*[18] que son premier professeur Cigalla fera exécuter. Lorsqu'il arrive à Vienne en 1835, c'est l'écriture de cette œuvre de jeunesse très prometteuse qui lui permet d'être accepté comme élève par Ignaz von Seyfried.

En 1839, le musicien se fait connaître pour la première fois auprès du public par son lied *Der Gefangene* (Le Prisonnier) accompagnant le texte de Ludwig Holt (deux ans auparavant, Suppè avait déjà illustré par sa musique un ouvrage du même poète pour son opéra *Virginia* de 1837). Le lied en question paraît à Vienne dans le journal musical hebdomadaire *Die Lyra*. Il s'agit d'une composition de caractère lyrique pour voix seule, avec accompagnement de piano pouvant être complété par un cor, un violoncelle, un violon ou une flûte[19]. La critique musicale de cette œuvre paraît dans le *Theaterzeitung* d'Adolf Bäuerle[20] (1786-1859) où est relevé le chant "mélodique, pur et expressif"[21] de ce lied.

Un an plus tard, plus précisément le 13 mars 1840, est chanté pour la première fois en public le lied intitulé *Liebeswahn* (Amour fou). Le texte est à nouveau de Holt. Le lied en question est interprété par un certain Lutz, chanteur de la chapelle impériale, accompagné au piano par le propre Suppè et au violoncelle par Borzaga, virtuose très en vue à l'époque. Otto Keller, le premier biographe de Suppè, ne manque pas de signaler que "le lied rencontra un tel succès qu'il dut être bissé."[22]

---

[17] *Cf*. Bettina von SEYFRIED, " Ignaz von Seyfried", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 26 Bände, Personenteil, tome 15, Stuttgart, 2006, p. 651-652. Voir aussi *Brockhaus Riemann Musiklexikon*, *ibidem*, tome 4 p. 154 .Voir également *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, tome XVII, p. 208.

[18] Oeuvre que Suppè, après révision, décidera finalement de faire imprimer quarante ans plus tard, en 1872. *Cf*. *Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, tome XVIII, p. 371.

[19] *Cf*. Otto KELLER, Franz von Suppè. *Der Schöpfer der deutschen Operette* , Leipzig 1905, p. 21.

[20] Adolf BÄUERLE (nom réel : Johann Andreas, pseudonyme : Friedrich zur Linde, Otto Horn, J.H. Fels, Vienne 1786 - Bâle 1859), écrivain, représentant du théâtre viennois et de la comédie populaire. Il publie le *Theaterzeitung* de 1806 à 1859. *Cf*. Constantin WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL*, gedruckt 26. Februar 1880, Wien, 1880, p. 41.

[21] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : (...) "melodisch reiner, ausdrucksvoller", p. 21.

[22] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : "Das Lied fand solchen Beifall, dass es wiederholt werden musste.", p. 23.

Le jeune compositeur se distingue également par l'excellence de sa direction. En 1839, il a l'opportunité de diriger un orchestre d'élèves du conservatoire de Vienne. C'est l'occasion pour le jeune musicien de se montrer talentueux, consciencieux et énergique.

Les circonstances dans lesquelles s'est déroulé l'événement ajoutent encore plus de lustre aux talents du musicien. Suppè aurait remplacé au pied levé le directeur du conservatoire, un certain Klemm, souffrant ce jour-là et se trouvant par conséquent dans l'impossibilité de diriger les concerts d'examen des élèves. Il est vrai que cet événement aurait pu tourner au désavantage du musicien, puisqu'il abordait un domaine -la direction d'orchestre- dans lequel il n'avait jusque-là pas encore fait ses preuves. De surcroît, il avait la témérité de suppléer un chef d'orchestre accompli dans un programme très varié. Le musicien semble s'être très bien tiré d'affaire. Preuve en sont les échos favorables que le concert en question rencontre dans la presse. Un article laudatif concernant Suppè paraît dans le *Theaterzeitung* : "Son talent de musicien fort expérimenté, il l'a en outre prouvé au concert d'examen des élèves du conservatoire de cette année, lors duquel il était, en tant que suppléant de Monsieur le directeur, souffrant, chargé de l'organisation et, grâce à la sûreté, l'énergie et la force de sa direction, sa prestation fut la plus appréciée dans l'ensemble."[23]

Pour ce qui concerne le conservatoire auquel il est fait référence, d'après les recherches d'O. Keller, il ne s'agirait pas du *Konservatorium der Gesellschaft der Musikfreunde* (Conservatoire de la Société des Amis de la musique), puisque Seyfried n'y professait pas[24]. D'autre part, il a été vérifié que Suppè n'a jamais été inscrit comme élève à ce conservatoire. Sachant que Suppè fut élève au *Konservatorium der Akademie der Tonkunst* (Conservatoire de l'académie de musique), tout porte à croire que le conservatoire en question, dont parle l'article cité, serait bien le *Konservatorium der Akademie der Tonkunst*.

Le lendemain de ce concert mémorable, le maître de Suppè, Ignaz Xaver von

---

[23] Article cité in Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : "Sein praktisch tüchtig routiniertes Musiktalent hat er zudem im diesjährigen Prüfungskonzerte der Zöglinge des Konservatoriums bewiesen, bei welchem er als Supplent des erkrankten Herrn Vorstehers die Oberleitung übernommen hatte und durch eine fest bestimmte, energisch kraftvolle Direktion den wesentlichen Anteil der hochverdienstlichen allgemeingewürdigten Gesamtleistung errang.", p. 22.

[24] *Cf*. Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 22.

Seyfried, établit à l'adresse de son élève un document certifiant et sanctionnant favorablement les qualités et les aptitudes de ce dernier. Il y est consigné, entre autres, "que Monsieur Franz von Suppè s'est consacré avec l'application la plus tenace, une ferveur infatigable et beaucoup de succès (...) à l'étude de l'art de la composition."[25] Ce document qui servira au jeune Suppè de lettre de recommandation pour obtenir un premier poste de *Kapellmeister* -le musicien est alors âgé de 21 ans- spécifie en outre que le musicien aurait fait ses preuves dans tous les genres musicaux. Cependant ce qui mérite le plus d'être loué chez son jeune élève, à en croire Seyfried, c'est sa grande aptitude à composer de la musique sacrée, son "inclination pour l'écriture sérieuse". Et Seyfried de désigner "une messe solennelle, un grand psaume instrumental pour soli et chœurs, à côté d'autres mouvements de musique d'église et d'oratorios."[26] A l'exemple de son maître Seyfried, très prolifique dans le domaine de la musique sacrée, Suppè poursuivra la grande tradition autrichienne de la musique d'inspiration religieuse[27].

La prédilection assez précoce de la part du jeune Suppè pour le genre sérieux de la musique sacrée ne manque pas d'étonner chez un compositeur appelé à devenir le père de l'opérette viennoise, genre musical léger et insouciant par excellence. Et ce d'autant plus que Suppè utilisera parfois la musique religieuse comme une pure stylisation décorative et contrastive (statisme), par rapport aux mouvements de danse enlevés, notamment dans la *preghiera* chantée par Maria dans *Das Pensionat* (1860), considérée comme la première opérette viennoise[28]. Il est vrai qu'il s'agit d'une opérette à "scandale", au sujet ambigu, ayant pour cadre un milieu prétendument religieux. Nonobstant ces faits incontestables, il est toutefois erroné de penser que la propension première de Suppè pour la musique religieuse se serait émoussée au contact du monde quelque peu superficiel de la scène

---

[25] Lettre du "*Kapellmeister* Ritter von Seyfried" du 14 mars 1840 citée in Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : " Dass Herr Franz von Suppè (...) mit dem beharrlichsten Fleisse, unermüdlichem Eifer und Erfolge (...) dem Studium der Tonsetzkunst sich gewidmet.", p. 23.

[26] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : (...)" eine solenne Messe, einen grossen Instrumental-Psalm für Soli und Chorstimmen, nebst anderen Kirchen- und oratorischen Sätzen.", p. 23.

[27] Citons à ce titre les principales oeuvres d'inspiration religieuse que compose Franz von Suppè : *Missa dalmatica* (1832), œuvre de jeunesse que Suppè révisera 40 ans plus tard, Wien, 1877, Spina ; *Messe* en fa (1834) ; *Grosse Instrumentalmesse* (Grande Messe instrumentale) en do majeur (août 1836) qu'il écrit sous la conduite de son maître Seyfried à qui l'œuvre est dédiée ; *Psaume* pour soli, chœur et orchestre (1840) ; *Requiem* (1855).

[28] A propos de l'opérette *Das Pensionat*, voir p. 193-194 de notre travail.

fonctionnalisant la plupart du temps la musique des maîtres de chapelle, contraints de ce fait de se plier généralement aux préceptes dramaturgiques, qui mettent surtout en avant l'efficience comique, exception faite des ouvertures, des interludes, des finales, entre autres, pièces musicales dans lesquelles les compositeurs peuvent montrer pleinement leur art. Sur ses vieux jours, Suppè reviendra aux formes de la musique religieuse.

3.1.3. ***"Kapellmeister"*, histoire d'une fonction**

Si plus haut a été relevée l'importance que peut revêtir en début de carrière, aux yeux du jeune Suppè, le certificat élogieux que son maître établit à son sujet, en revanche il n'a pas été question de l'arrière-fond idéologique et socioculturel dans lequel s'inscrit en quelque sorte cet acte plus symbolique qu'il n'y paraît. Il est frappant de constater que Seyfried fait précéder sa signature du titre-fonction de maître de chapelle "*Kapellmeister*", et c'est ensuite qu'il signe le document en tant que "chevalier de Seyfried", utilisant alors son titre nobiliaire, faits qui ont échappé à son premier biographe O. Keller. Cela semble à première vue sans aucune importance. Et pourtant quelque remarques s'imposent.

En faisant des recherches biographiques sur Seyfried[29] et son importance musicale et pédagogique dans l'histoire de la musique austro-allemande, il a pu être vérifié que Ignaz von Seyfried a effectivement occupé, après avoir été nommé à partir de 1797 chef d'orchestre au *Freihaustheater*, la fonction de maître de chapelle au *Theater an der Wien* pendant 30 ans. Or, en sachant que Seyfried démissionne de son poste de maître de chapelle dès 1828, il semble aisé d'en déduire qu'au moment où il établit l'attestation sanctionnant favorablement les compétences du jeune Suppè, précisément le 14 mars de l'année 1840, c'est-à-dire un an avant sa mort, Seyfried n'est plus maître de chapelle depuis bien longtemps, et pourtant il se réclame de cette fonction en signant sous ce titre, comme on a pu le voir plus haut dans le document en question. On peut penser qu'il existe certainement des raisons à cela.

La première raison pourrait être d'ordre socioculturelle et illustrer indirectement le prestige que cet homme du passé attache encore en ce milieu de XIXe siècle à une fonction

[29] Voir note 10 p. 154.

qui est en train de perdre de son lustre en raison d'une fonctionnalisation et spécialisation constantes du métier de maître de chapelle. Ne déconsidère-t-on pas à cette époque parfois la musique des maîtres de chapelle ("*Kapellmeister-Musik*") comme étant un travail de routine manquant d'originalité et, par surcroît, de style parce qu'empreint d'un certain éclectisme musical ?[30] Le célèbre journaliste et musicologue Eduard Hanslick[31] "condamne (...) les traditions des compositeurs des théâtres de faubourg : le mélange des styles et "l'outrance" des moyens"[32]. Suppè lui-même ne devra-t-il pas plus tard essuyer des reproches similaires, dès lors que la musique de scène qu'il compose pour *Das Pensionat* ou *Die schöne Galathee* est qualifiée de "musique routinière de maître de chapelle", sous-entendu musique sans originalité ?[33]

Pourtant, le titre de maître de chapelle n'est terni traditionnellement d'aucune connotation dénigrante, alors que se dessine progressivement son enracinement social dans le milieu culturel de la Monarchie danubienne des XVIIIe et XIXe siècles. Sur le programme annonçant la première pragoise de *Don Giovanni* (1787) figure en effet le nom de Mozart précédé du titre de sa fonction socialement reconnue, à savoir *Musikkapellmeister*, jouissant de la protection de l'Empereur Joseph II. Si les critères de rendement considéré toujours plus à la hausse semblent des arguments historiquement fiables pour avancer une critique à l'endroit de la production en série des pièces populaires, il n'en demeure pas moins que les vraies raisons des faiblesses, ainsi que des modalités particulières de cette forme de production se trouvent pour l'essentiel inscrites dans les contrats d'engagement contraignants des maîtres de chapelle, stipulant le plus souvent le genre et le nombre de musiques de scène qu'un maître de chapelle s'engage à produire pour une période bien déterminée.

Afin d'expliquer l'évolution historique et les enjeux socioculturels attachés à la

---

[30] *Cf.* définition du *Kapellmeister* dans *Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 2, p. 279.
[31] Eduard HANSLICK, voir note 180, p. 98 de notre travail.
[32] *Cf.* Mathias SPOHR, "L'opérette viennoise de Franz von Suppè" in *Austriaca*, études réunies par Jeanne BENAY, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, juin 1998, numéro 46, p. 56.
[33] *Cf.* Mathias SPOHR, articles *Das Pensionat* et *Die schöne Galathee* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungs-institut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, p. 195 à 210.

fonction de maître de chapelle quelques explications s'imposent . Comment saisir sinon le glissement sémantique qu'induit ce terme, dont la provenance religieuse sera infléchie dans le sens d'une sécularisation qui finira par être déterminante, vidant ainsi le nom de sa signification première ?

Historiquement, le terme *"Kapellmeister"*, provenant du latin *magister capellae*[34] désigne durant des siècles la prestigieuse fonction, bien rémunérée qu'occupe un ecclésiastique à l'origine, tout musicien laïque ensuite, chargé de composer de la musique respectivement sacrée et profane pour la chapelle privée d'un dignitaire religieux ou d'un prince. Il n'en demeure pas moins que le métier de maître de chapelle tend progressivement à perdre de son prestige au travers de la sécularisation croissante de sa fonction dont la signification religieuse première tend à se dissoudre au contact des valeurs libérales.

A l'origine, les chapelles religieuses sont souvent divisées en deux sections, puisqu'il existe, à l'intérieur d'une même chapelle, des ensembles musicaux et vocaux spécialisés davantage dans la musique profane (polyphonique) que sacrée (modale). Quoi qu'il en soit, les chapelles en général doivent faire appel aux services de musiciens. Nombre de gouvernants possèdent des établissements religieux qui emploient des musiciens qui sont aussi tenus de pourvoir aux fêtes et divertissements de la cour[35]. De par le haut statut associé à l'excellence de la chapelle musicale d'un prince, les musiciens de valeur sont très sollicités[36]. Au XVIIIe siècle, les compositeurs les plus connus sont aussi bien employés par les chapelles religieuses que les prestigieuses chapelles privées princières. Il va sans dire que les dernières ont la faveur des musiciens puisque, sous l'effet d'un processus de sécularisation constant des mœurs et de la musique surtout, celles-ci offrent plus de liberté à l'élan créateur des artistes et des musiciens en général. Citons à ce sujet le commerce opportun qu'entretient le compositeur Joseph Haydn avec la

---

[34] A partir de 1341, le directeur d'une chapelle ecclésiastique, par exemple celle que le pape Benoît XII fonda en Avignon, porte le titre de *magister capellae. Cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, volume IV, p. 149.

[35] Karl VOCELKA, Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger - Kultur und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Verlag Styria Graz, Wien, Köln 1997, p. 264.

[36] La *Hofmusikkapelle* de Vienne existe depuis le début du XVe siècle et sera réorganisée par l'Empereur Maximilien Ier (1459-1519) en 1498, date à partir de laquelle elle devient l'une des plus importantes et influentes en Europe. *Cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, volume IV, p. 149.

famille princière Esterhazy, qui l'engage comme maître de chapelle le 1er mai 1761 et lui offre d'excellentes conditions matérielles. Même si Haydn se plaint d'un certain assujettissement auprès des princes, il reconnaît que cette situation a néanmoins de nombreux avantages: "A la tête d'un orchestre, je pouvais ... me livrer à toutes les audaces. Coupé du monde, je n'avais personne pour m'importuner, et ne pus que devenir original."[37] Il restera au service des princes jusqu'en 1790.

Les émoluments qu'offrent les princes, concurrençant fortement les gages plus modestes que perçoivent les musiciens au service des chapelles religieuses, attirent nombre de musiciens. Par conséquent, les intrigues et les cabales ne sont pas exclues pour obtenir le poste très prisé de *magister capellae*, puis le garder jalousement contre la convoitise d'éventuels postulants adversaires. Dans ce contexte de rivalités et d'intérêts, des musiciens, cédant aux groupes de pression, démissionnent de leur poste de maître de chapelle afin de rechercher leur gagne-pain au service d'autres chapelles. Si ce phénomène socio-économique implique à première vue un certain nomadisme de la part des musiciens, et donc des aspects plutôt négatifs, il n'en comporte pas moins des conséquences positives pour l'évolution musicale, puisqu'il est en partie responsable de la diffusion des différents styles musicaux à travers les pays d'Europe.

Au XIXe siècle, en milieu germanique, le terme "*Kapelle*", désignant la section musicale d'une institution religieuse, tombe en désuétude. Dorénavant, le terme sera appliqué à tout orchestre ou ensemble de musique dansante, et, par voie de conséquence, le titre de "*Kapellmeister*" sera donné au chef d'orchestre d'un quelconque ensemble. Le "*Kapellmeister*" aura le plus souvent un statut inférieur par rapport au *Chefdirigent* (chef d'orchestre) ou *Musikdirektor* (directeur musical). La dévalorisation d'un statut qui était prestigieux dans le passé induit souvent une déconsidération de la fonction de "*Kapellmeister*"[38]. En conséquence, on forgera le terme de "*Kapellmeistermusik*" (musique de maître de chapelle) pour désigner toute musique composée adroitement, mais manquant d'inspiration.

Nonobstant les réserves que peuvent éventuellement émettre les contemporains de

---

[37] Jean et Brigitte MASSIN, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985, "Joseph HAYDN (1732-1809), compositeur autrichien", p. 600.
[38] *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon, ibidem*, tome 2, p. 279.

Seyfried quant au métier de maître de chapelle, en lisant la lettre de recommandation, document au centre de notre propos, on perçoit que le vieux musicien est attaché aux valeurs du passé, et semble suivre la tradition des anciens maîtres de chapelle transmettant leur savoir-faire à leurs meilleurs élèves.

Il paraît juste de penser que Seyfried puisse estimer que son élève ne rencontrera sans doute pas de refus auprès de Franz Pokorny concernant sa candidature au poste de maître de chapelle au théâtre de la *Josefstadt*. En effet, ce dernier a déjà à son service un ancien élève de Seyfried, à savoir Karl Binder. Les deux élèves de Seyfried, Binder et Suppè, vont être appelés postérieurement à jouer chacun un rôle dans l'avènement de l'opérette viennoise.

3.2. Premier engagement public de Suppè au théâtre de la *Josefstadt* (1840-1845)

Dans le contexte d'une tradition musico-théâtrale dans laquelle s'inscrit le théâtre populaire et, partant, les trois scènes populaires qui la représentent, c'est-à-dire les théâtres situés dans les faubourgs de la *Leopoldstadt*, de la *Josefstadt* et de la *Wien*, il est permis de dire que Franz von Suppè débute sa carrière musicale dans un des hauts lieux historiques et culturels du théâtre populaire d'essence viennoise. Il est engagé au mois de septembre de l'année 1840 au théâtre de la *Josefstadt*, le plus petit des trois théâtres mentionnés. Son directeur, Franz Pokorny (1797-1850)[39] a fait rénover et agrandir le théâtre en question durant l'été de la même année car, outre le pièces populaires qui sont données traditionnellement sur cette scène[40], et qui font d'ailleurs son succès, Pokorny nourrit l'ambition d'y faire représenter aussi des opéras. Franz Pokorny, recte

[39] *Cf*. Tomislav VOLEK, article " Pokorny " in *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, volume XV, p. 24-25.

[40] Quelques décennies auparavant, l'un des grands dramaturges et acteurs du théâtre populaire viennois, Ferdinand Raimund avait connu sur cette scène vouée au genre populaire ses premiers triomphes. L'engagement au théâtre de la *Josefstadt* de Ferdinand Jacob Raimann alias Raimund est attesté à partir de l'année 1814. Après une existence aventureuse d'acteur ambulant jouant dans les villes de province, comme par exemple Raab (Györ en Hongrie), Ödenburg, Raimund débute sa carrière d'acteur populaire à Vienne, en 1814. Pour plus d' informations en rapport avec les débuts de Raimund à Vienne consulter l'introduction aux oeuvres de Ferdinand Raimund, *Raimunds Werke*, Bibliothek Deutscher Klassiker, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1980, p. V - XXX. L'information en question se trouve aux pages VIII, IX.

Frantisek Xaver Jan Pokorny, porte le patronyme d'une longue lignée de musiciens et de compositeurs bohêmes, qui s'étend sur les XVIIIe et XIXe siècles. Fils d'instituteur, il quitte la province pour joindre en 1819 l'orchestre du théâtre de la *Josefstadt* à Vienne, dans lequel il joue en tant que clarinettiste. A partir de 1822, il joue dans différents orchestres de théâtre, notamment à Presbourg (Bratislava) et Baden, à proximité de Vienne. Sa carrière de musicien professionnel prend un tournant décisif en 1827 où il quitte son pupitre de clarinettiste pour celui de chef d'orchestre de l'ensemble instrumental du théâtre de Presbourg. Mais l'ambition de Franz Pokorny, dont le patronyme assez courant en Bohême signifie "humble" en tchèque, ne s'arrête pas là, puisqu'en 1835 il devient directeur de ce même théâtre, puis une année plus tard, le théâtre de Baden passe aussi sous sa direction, enfin, à partir de 1837, la responsabilité de l'administration du théâtre de la *Josefstadt* lui incombera de même. En 1845, il fait l'acquisition du *Theater an der Wien*, et il démissionne sans tarder de ses différents postes de direction, à l'exception de ceux de Vienne[41].

La politique théâtrale de Pokorny consiste à ne pas réserver uniquement la scène de son théâtre à la représentation de pièces populaires, mais d'y faire donner aussi des opéras italiens à la mode. Grand amateur d'art lyrique, il crée une compagnie d'opéra qui se produit l'hiver à Presbourg, au printemps à Vienne, enfin à Baden pendant la période estivale que comprend la saison théâtrale. Plus tard, en 1845, lorsqu'il aura aussi sous son administration le *Theater an der Wien*[42], Franz Pokorny poursuivra la même politique théâtrale, à laquelle sera d'ailleurs associé son maître de chapelle Franz von Suppè, puisque le talent de direction de ce dernier sera mis à contribution lors de répétitions et de représentations d'opéras italiens. Suppè se souviendra de la forte personnalité de son premier directeur. Outre sa solide formation de musicien professionnel lui permettant de prendre la direction d'un orchestre de théâtre, comme celui de Presbourg, l'expérience acquise dans le domaine de l'administration théâtrale, induisant bien sûr des options esthétiques, voire politico-idéologiques (l'art n'est jamais bien loin de la politique, et à plus forte raison quand il est question d'art théâtral, qui est un art social et socialisant par

[41] *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon 1815-1950*, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, redigiert von Eva Obermayer-Marnach unter der Mitarbeit von F. Hillbrand-Grill, E. Lebensaft, H. Reitterer, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien 1983, Band VIII, p. 161 et 162.

[42] Voir 3.4. de notre travail : "Franz von Suppè au *Theater an der Wien*" p. 187.

excellence[43]) font de Franz Pokorny l'un des acteurs et observateurs privilégiés de la période musico-théâtrale qui s'étend du début de l'époque du *Biedermeier* jusqu'en 1848. L'intérêt de Pokorny, non seulement pour les productions lyriques italiennes, mais aussi pour le genre du *Singspiel*, c'est-à-dire l'opéra allemand, sera indirectement déterminant dans l'avènement de l'opérette viennoise de tradition autrichienne. Or rappelons que l'opérette viennoise nonobstant l'influence offenbachienne qu'elle présuppose trouve de même son inspiration dans le *Singspiel*.

En parcourant le catalogue[44] des ouvrages musico-théâtraux représentés au théâtre de la *Josefstadt* dans les années 1840, au moment où Franz Pokorny en est l'administrateur, nous constatons qu'une quantité appréciable de *Singspiele* sont donnés sur cette scène populaire. Citons à cet endroit *Der Zauberschleier* (1842), *Singspiel* à succès du maître de chapelle A. E. Titl[45]. Cet exemple montre, d'une part l'accueil favorable dont jouit encore à Vienne alors un genre musico-dramaturgique qui selon toute évidence appartient au passé, plus précisément au classicisme viennois, de l'autre, l'ouverture d'esprit d'un administrateur de théâtre qui, bien que tourné vers les nouveautés théâtrales au goût du jour, ne perd jamais de vue la riche tradition de la musique viennoise. L'estime que Suppè nourrira à l'endroit de la personne de Franz Pokorny semble s'expliquer désormais naturellement.

Les premiers pas de Suppè dans le domaine du théâtre musical ne paraissent toutefois pas être placés sous de bons auspices puisque le jeune musicien est embauché sans gages[46]. Mais cette situation semble plutôt normale. Il est admis traditionnellement à Vienne qu'un musicien aspirant au titre de maître de chapelle, et travaillant pour l'une des trois scènes des faubourgs, dans un premier temps ne touche pas de salaire, alors qu'en contrepartie il a la possibilité d'être logé et nourri au théâtre où il travaille[47].

Au théâtre de la *Josefstadt*, Suppè occupe au début les fonctions de répétiteur des

---

[43] *Cf.* Henri BERGSON, *Le Rire*, P.U.F., Paris 1999, p.130-131. Concernant la problématique société et théâtre, voir aussi François BOULANT, l'analyse philosophique du *Rire* de BERGSON chapitre VI : "L'insociable sociabilité du rire", édition Bertrand Lacoste, Paris, 1994, p. 82 à 93.

[44] *Cf.* Anton BAUER, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Manutiuspresse, Wien, München, 1957 : "Verzeichnis der aufgeführten Stücke", p. 195 à 255.

[45] Voir la biographie consacrée à ce musicien note 50, p. 166.

[46] *Cf.* Constantin WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL*, gedruckt 26. Februar 1880, Wien, 1880, p. 337-345. L'information biographique se trouve précisément à la page 337 de l'ouvrage cité.

[47] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 24.

chœurs et chef d'orchestre assistant[48], devenant en quelque sorte subalterne des maîtres de chapelle titulaires, en l'occurrence Karl Binder (1816-1860)[49] et Emil Titl[50] (1809-1882) dont le théâtre de la *Josefstadt* dispose à l'époque. Suppè devient ainsi collègue de Karl Binder, son aîné de 3 ans, qui a également bénéficié de l'enseignement d'Ignaz von Seyfried, comme nous l'avons déjà indiqué plus haut.

3.2.1. **Karl Binder, maître de chapelle collègue de Franz von Suppè**

Les faits marquants de la biographie de Binder seront relevés ici dans la mesure où ils préfigurent en quelque sorte la carrière du jeune Suppè.

Compositeur et chef d'orchestre d'origine autrichienne, Karl Binder dans sa fonction de maître de chapelle passera la plus grande partie de sa vie au service des théâtres des faubourgs. Il compose la musique de nombre de farces et de *Singspiele* d'une veine assez légère, mais correspondant aux attentes du public en fait de théâtre musical. Entre 1840 et 1851, période de sa vie concordant avec sa fonction de maître de chapelle au théâtre de la *Josefstadt*, Binder compose la musique de scène d'une soixantaine de pièces comiques tous genres confondus. Néanmoins, le vrai succès de Karl Binder débute après cette période, au *Carltheater*, sous la direction alors de Nestroy (de 1854 à 1860), notamment avec la musique qu'il composera entre 1851 et 1859, pour sept pièces du dramaturge acrimonieux, entre autres, *Kampl* (1852) et *Umsonst* (1857). La popularité dont jouit Karl Binder dans ces années-là est aussi, dans une certaine mesure, liée à ses

---

[48] A vrai dire, Suppè est engagé au théâtre de la *Josefstadt* en qualité de maître de chapelle provisoire (" *provisorischer Capellmeister ohne Gage*"). Mais bientôt il accédera pleinement au titre de *Kapellmeiste*r à l'occasion de son double engagement par les deux scènes provinciales de Presbourg et de Baden, près de Vienne. *Cf*. Constantin WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL,* gedruckt 26. Februar 1880, Wien, 1880, p. 337,338.

[49] Karl BINDER (Wien 1816 - Wien 1860), compositeur et chef d'orchestre autrichien. Voir éléments biographiques dans le corpus du texte, pages suivantes.

[50] Emil TITL (Moravie 1809 - Wien 1882), le plus âgé des maîtres de chapelle que rencontre Suppè au théâtre de la *Josefstadt*, à l'époque de son engagement par Pokorny. Titl est compositeur et chef d'orchestre. Il effectue ses études musicales à Brno en Bohême sous la direction de Gottfried Rieger, puis exerce des fonctions de chef d'orchestre à Olomouc et Prague. En 1840, il est nommé chef d'orchestre au *Theater in der Josefstad*t, puis en 1850 au *Burgtheater* où il reste en activité jusqu'en 1870. Il compose, entre autres, deux opéras, de la musique vocale sacrée, des pièces pour orchestre et de nombreux *Singspiele* comme le *Zauberschleier* (1842) sur un livret de Scribe et Mélesville, qui connut un vif succès. *Cf*. *Deutsches Theater-Lexikon*. *Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G.Saur Verlag Bern und München, 1998, p. 2606.

instrumentations de la musique des premières opérettes de Jacques Offenbach, dont la vogue gagne Vienne à la fin de 1850. En fait, Binder pirate et met à profit la musique d'Offenbach qui, par ce biais, subit au départ une certaine "viennisation" conduisant insensiblement à sa popularisation. Initié très tôt au style de l'opérette parisienne, Binder va être un maillon important dans l'avènement de l'opérette viennoise, ouvrant ainsi la voie à Suppè.

Pour finir, ajoutons que parmi son oeuvre foisonnante, seule la partition composée pour la parodie de Nestroy *Tannhäuser* (1857) semble lui avoir survécu. Donnée au *Carltheater* entre 1857 et 1860, l'oeuvre ne jouit pas moins de soixante-quinze représentations. A une époque plus récente, notamment en 1927, la musique parodique de Binder remporte encore un vif succès au *Theater an der Wien*[51].

Ces informations biographiques sur Karl Binder appellent quelques commentaires en rapport, à la fois avec l'activité du propre Suppè au théâtre populaire, et les idées visant à un certain dépassement sans doute de l'horizon musico-théâtral du théâtre populaire, dont les modalités ne sont pas encore clairement définies, mais semblent néanmoins annoncer déjà en quelque sorte un "après" du théâtre musical viennois d'essence populaire, que sera l'opérette viennoise à venir.

Bien que l'analyse de ces faits culturels mette en avant l'incontestable relation existant en Autriche entre la tradition musicale des maîtres de chapelle et le théâtre populaire, il n'en demeure pas moins que la continuité esthétique qui semble se dessiner entre Seyfried et ses deux élèves, héritiers du savoir-faire de ce dernier, est en passe de subir quelques fléchissements. A l'époque de Suppè une nouvelle ère se dessine. Nous sommes au terme de l'époque du *Biedermeier* ; le "*Vormärz*" se profile et, avec lui, une sensibilité autre. Cette dernière est liée à des moyens de production inconnus jusqu'alors qui vont progressivement révolutionner l'espace social et urbain, ainsi que les mentalités. Dans ce contexte de renouveau urbain et social en relation avec les idées du libéralisme et la naissance de l'industrialisation en Autriche, à partir des années 1830, les moyens de production artistique vont, eux aussi, participer de ce développement.

---

[51] *Cf. The New Grove Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, volume II, p. 722.

Ainsi est-il permis de dire *in fine* que Suppè et Binder, au regard de leur époque et du domaine spécifique de leur activité artistique, c'est-à-dire le théâtre populaire appelé, au travers de l'opérette, à moderniser, libérer et finaliser la scène d'après d'autres critères et préceptes que ceux développés depuis l'époque de l'*Aufklärung*, sont d'une époque plus moderne que celle qu'a connue leur maître Seyfried. Dans ce contexte marquant les différences entre les générations, ils sont déjà en quelque sorte les acteurs d'une évolution qui représente une certaine rupture par rapport au passé.

3.2.2. **Le "*Lustspielmusikillustrator*" : Franz von Suppè au théâtre de la *Josefstadt***

3.2.2.1. ***Jung lustig, im Alter traurig, oder die Folgen der Erziehung* (1841), première musique de scène de Suppè pour le théâtre populaire et son accueil par la critique**

Après quelques mois d'activité au théâtre de la *Josefstadt*, le jeune musicien est chargé par Pokorny de la composition de musiques de scène pour des farces et des comédies populaires, entre autres genres. Le 5 mars 1841, pour la première fois, le nom de Franz von Suppè est à l' affiche du programme du théâtre de la *Josefstadt*, annonçant la première de la farce musicale *Jung lustig, im Alter traurig, oder die Folgen der Erziehung, ein Lebensbild mit Gesang* sur un livret de C. Wallis. Ce premier travail de Suppè pour une scène de l'importance du théâtre de la *Josefstadt* ne sera pas un franc succès. Si la critique a été jusque-là plus ou moins élogieuse quant aux talents compositionnels et de direction de Suppè, cette fois un concert de voix contradictoires se lève dans la presse spécialisée de l'époque. Trois organes de presse importants pour ce qui est de la critique théâtrale et musicale seront cités ici : le *Theaterzeitung* d'Adolf Bäuerle[52] (1786-1859), le

[52] Adolf BÄUERLE (nom réel : Johann Andreas, pseudonymes : Friedrich zur Linde, Otto Horn, J.H. Fels Vienne 1786 - Bâle 1859), auteur du théâtre viennois et de la comédie populaire. Il publie le *Theaterzeitung* de 1806 à 1859. *Cf. Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Hermann Böhlaus Nachf., Wien, Köln, Graz, 1972, p. 43 et 44.

Allgemeine Wiener Musikzeitung d'August Schmidt[53] (1808-1891), ainsi que *Der Humorist* de Moritz Saphir (1795-1858)[54]. Notons que l'histoire de la publication des revues musicales autrichiennes, qui est aussi celle de la critique musicale en Autriche, débute en 1803 avec la *Musikalische Monatsschrift* de F.X. Glöggl. Cependant, la publication de cette revue cessera dès le quatrième numéro. Les revues musicales suivantes, notamment *Thalia*, *Musikalische Notizen*, *Musikalische Zeitung für die österreichischen Staaten* seront aussi de publication éphémère. Il faut attendre l'année 1813, avec la fondation du *Wiener Allgemeine musikalische Zeitung* par August Schmidt, pour voir apparaître une revue musicale d'importance[55].

Nous pouvons lire dans le *Theaterzeitung* que "la musique du maître de chapelle Suppè est si mélodieuse, riche en pensées délicates, fines nuances (...), orchestrée avec effet et contient des changements et des transitions si surprenants que l'ouverture et la plupart des lieder et des choeurs ont dû être bissés."[56]

La suite de l'article mérite par sa caractérisation stylistique de la musique de Suppè d'être reproduit ici. Ainsi, le critique après avoir donné quelques informations quant à l'argument de la farce en question poursuit : "Le deuxième acte contient le lied le plus remarquable, une comparaison du mariage et des saisons, certes court mais très original, composé de façon expressive, auquel s'enchaîne encore le premier air de Monsieur Weiss, ainsi que le chœur final du premier acte, qui toutefois semble presque destiné davantage à un choeur professionnel d'opéra. La composition tout entière porte les traces du style italien, met en avant néanmoins parfois des thèmes de tournure bien locale. Le théâtre de la *Josefstadt* fut toujours un lieu d'éducation, où nos excellents compositeurs tels que Kreutzer, Proch, Ott prirent leur essor. Suppè a fait preuve d'un talent considérable qui,

---

[53] August SCHMIDT (Vienne 1808 - Vienne 1891), critique musical et compositeur. Il fonde en 1843 la *Männergesangverein* (Société des choeurs d'hommes) et est le co-fondateur de la *Wiener Singakademie* (l'Académie de chant de Vienne). Il est journaliste musical à l'*Allgemeine Wiener Musikzeitung* de 1841 à 1847. *Cf.* C. WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL,* gedruckt 26. Februar 1880, Wien, 1880.

[54] Moritz Gottlieb SAPHIR (Lovas-Berény près de Pest, Budapest, 1795 - Baden 1858), critique, feuilletoniste, journaliste, auteur dramatique . Journaliste à Pest de 1822 à 1825 et au *Wiener Theaterzeitung* de 1825 à 1834. Il fonde la revue *Der Humorist* et la dirige de 1837 à 1855. *Cf.* C. WURZBACH, *Biographisches Lexikon XL, ibidem*.

[55] *Cf. MusikJahrundert Wien 1797-1897*, Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, Wien 1., Josefsplatz 1, 13. Mai bis 26. Oktober 1997, Verlag der Apfel, p. 169.

[56] *Theaterzeitung* (5 mars 1841) : "Die Musik des Kapellmeister Suppè ist so melodiös, reich an zarten Gedanken, feinen Nuancen (...), effektvoll instrumentiert und enthält so überraschende Wendungen und Übergänge, dass die Ouverture und die meisten Lieder und Chöre,(...) wiederholt werden mussten."

par un affinement accompli au travers de l'étude et du goût, lui ouvrira encore certainement une voie aussi glorieuse que celle qui s'ouvrit devant ses prédécesseurs. Il fut rappelé à la fin."[57]

L'article que nous venons de lire est significatif essentiellement pour deux raisons. La première est d'ordre esthétique ; elle concerne la caractérisation de la musique de Suppè, dans laquelle le critique croit discerner l'influence du style italien. Il s'agit d'un des premiers articles dans lequel on parle du caractère italianisant de la musique de Suppè. Bien qu'il n'y soit fait aucune allusion à un compositeur italien en particulier, le lecteur perçoit toutefois que le reproche adressé à Suppè concerne surtout la composition d'ensembles vocaux inspirés de l'opéra italien et, partant, dépassant quelque peu les possibilités vocales des choeurs d'amateurs traditionnellement recrutés par les théâtres populaires. Mais cela n'est qu'un semi-reproche, car ce contraste n'est qu'apparent. Suppè ne perd pas de vue la tradition musicale du théâtre populaire viennois. C'est dans l'argumentation de cette filiation que se dessine la deuxième raison, d'ordre idéologique cette fois, de l'importance de cet article quant aux débuts de Suppè.

Suppè aurait, malgré l'imprégnation italienne dont témoigne sa musique, introduit dans sa partition des thèmes inspirés de la musique populaire viennoise traditionnelle ("*Lokalstück*")[58], se réclamant ainsi en quelque sorte de la filiation musicale de ses

---

[57] *Theaterzeitung* (5 mars 1841) :"Das trefflichste Lied enthält der zweite Akt, eine Vergleichung zwischen dem Ehestand und den Jahreszeiten, zwar kurz, aber höchst originell, ausdrucksvoll komponiert, daran schliesst sich noch die erste Arie des Herrn Weiss, sowie der Schlusschor im ersten Akt, der jedoch beinahe mehr auf Opernkräfte berechnet zu sein scheint. Die ganze Komposition trägt Spuren italienischen Styles an sich, geht aber mitunter auf recht lokal einfach behandelte Themas ein. Das Theater in der Josefstadt war noch stets eine Bildungsstätte, wo unsere ausgezeichneten Kompositeure, wie Kreutzer, Proch, Ott ihren Aufschwung nahmen. Suppè hat sehr viel Talent bewiesen, welches bei vollkommener Läuterung durch Studium und Geschmack ihm gewiss noch eine ebenso ehrenvolle Strasse bahnen wird, wie seinen Vorgängern. Er wurde am Schlusse gerufen.".

[58] *Cf*. Hugo AUST, Peter HAIDA, Jürgen HEIN, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart, Verlag C.H. Beck München,* 1989, p.115.

prédécesseurs. Or parmi les compositeurs cités, seul Conradin Kreutzer[59] (1780-1849) est passé à la postérité. S'il n'est pas considéré comme un compositeur important du *Biedermeier*, sa sensibilité musicale le rapproche néanmoins, dans certains lieder comme *Da streiten sich die Leut herum* extrait de *Der Verschwender*[60] (1834) et la fameuse romance *Ein Schütz bin ich'* extrait de *Das Nachtlager* (1834) du lyrisme délicat, en demi-teinte de Schubert. Conradin Kreutzer, lui-même maître de chapelle au théâtre de la *Josefstadt* avant Suppè, a entretenu, au travers de son œuvre, des illusions infrangibles, alimentées par les idées éducatrices et progressistes quant à la perfectibilité de l'être humain, que les Lumières ont établies entre l'art et ses retombées morales et sociales.

Le journaliste s'emploie à établir une relation entre les compositeurs cités, notamment Kreutzer, et une certaine moralisation du théâtre populaire, dépassant le simple divertissement[61]. Dans ce contexte, la qualification du théâtre de la *Josefstadt* de "lieu d'éducation" ("*Bildungsstätte*") trouve tout son sens ; elle renvoie à la célèbre conception morale du théâtre, datant du XVIIIe siècle, telle que Schiller la définit en

---

[59] Conradin KREUTZER (Messkirch, Baden 1780 - Riga 1849), compositeur et chef d'orchestre allemand. Il débute ses études musicales auprès de Johann Baptist Rieger, chef de chœur de sa ville natale. En 1789, il prend des cours d'orgue et de théorie musicale avec Ernst Weinrauch au monastère bénédictin de Zwiefalten. En 1798, il étudie le droit à l'Université de Freiburg pour finalement se consacrer entièrement à la musique, à la mort de son père en 1800. En 1804, il vient à Vienne et rencontre J. Haydn. De 1812 à 1822, il occupe les fonctions de *Kapellmeister* au service du prince Carl Egon von Fürstenberg à Donaueschingen tout en continuant à voyager, à Vienne notamment où son opéra *Libussa* est créé le 4 décembre 1822. C'est alors qu'il est nommé *Kapellmeister* au *Kärntnertortheater* jusqu'en 1827. En 1833, à l'invitation de Pokorny, il devient *Kapellmeister* du théâtre de la *Josefstadt* où seront créés *Das Nachtlager in Granada* (1834) et *Der Verschwender* (1834). Il quitte ce théâtre en 1835, mais y reviendra en 1837 lors des représentations de son opéra *Die Höhle bei Waverley*. Dans les années 1840, il voyage à travers différentes villes d'Europe, accompagnant ses filles Cäcilie et Marie, chanteuses, lors de leurs tournées de concert. Il meurt en 1849 à Riga où il se trouvait avec sa fille Marie qui donnait un concert. *Cf. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, volume X, p. 262, 263.

[60] *Der Verschwender* (1834) pièce de F. Raimund, musique de C. Kreutzer.

[61] Voir le programme pédagogique de Adolf BAUERLE : "Lokalposse als Volksstück-Modell" in *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy 12.-13. November 1982, Jean-Marie Valentin (éd.), Peter Lang, Bern Frankfurt, New York, 1986, p. 130.

qualifiant le théâtre d'"instance morale"(*moralische Anstalt*)[62]. Quant à Suppè, s'il est perçu comme un continuateur de l'oeuvre de ses "prédécesseurs" ("*Vorgängern*") au théâtre de la *Josefstadt*, il est aussi incité à perfectionner son art en s'inspirant de la tradition musicale du théâtre populaire. Ainsi, et bien que cela ne soit que suggéré, les "thèmes de tournure locale"("*recht lokal einfach behandelte Themas*"), outre qu'ils neutralisent quelque peu les accents italiens, dont semble pénétré tout le tissu musical, seraient les signes apparents de l'influence du *Singspiel* viennois. De Florian Gassmann (1729-1774) à Wenzel Müller (1767-1835), en passant par Joseph Haydn (1732-1809), Karl Ditters von Dittersdorf (1739-1799), Ignaz von Umlauff (1746-1796), Ferdinand Kauer (1751-1831), Johann Schenk (1753-1836), Wolfgang Amadeus Mozart (1756-1791) et Pavel Wranizki (1756-1808), le *Singspiel* a été déterminant dans l'avènement au XVIIIe siècle d'une culture théâtrale populaire typiquement viennoise, de caractère poétique et illusionniste et qui n'est pas encore éteinte, loin s'en faut, à l'époque du jeune Suppè. Il ne faut pas oublier que Ferdinand Raimund (1790-1836), dramaturge de génie et l'un des représentants, avec Johannn Nestroy (1801-1862), les plus importants du théâtre populaire viennois, vient de mourir seulement quelques années auparavant. Son théâtre est encore bien vivant dans les mémoires des Viennois.

Si le *Singspiel* allemand -après W.A. Mozart- conduit d'une part directement à l'opéra romantique allemand, dont les représentants principaux sont surtout Carl Maria von Weber (1786-1826), Heinrich Marschner (1795-1861), Louis Spohr (1784-1859), Albert Lortzing (1801-1851) et Richard Wagner (1813-1883), de l'autre, il influencera durablement le théâtre populaire viennois, au travers de l'oeuvre de deux grandes personnalités de la vie théâtrale à Vienne, Ferdinand Raimund (1790-1836) et Johann Nestroy(1801-1862). Enfin la dernière étape de cette évolution sera l'opérette viennoise, dont certains aspects sont déjà préfigurés dans le Singspiel *Das Donauweibchen* de Ferdinand Kauer et certaines œuvres de Hensler.

Or la musique de Conradin Kreutzer s'inspire, entre autres, de la tradition musicale

---

[62] Concernant le théâtre populaire et sa mission éducatrice, nous pouvons lire dans Castle que de bonnes pièces populaires exerçaient une influence hautement salutaire sur l'éducation, le goût et la manière de penser du peuple, c'est-à-dire que l'on considérait et utilisait le théâtre comme lieu de moralité. *Cf.* Eduard CASTLE, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben von Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 330.

viennoise qui vient d'être expliquée. Kreutzer est à ce propos un continuateur du *Singspiel* viennois, notamment du *Singspiel* féerique[63]. Or, à ce propos, dans le domaine du *Singspiel* féerique, la collaboration entre Kreutzer et Raimund est attestée dans *Der Verschwender*, pièce citée plus haut, de Ferdinand Raimund, adaptée musicalement par Conradin Kreutzer.

Le contexte traditionnel existant en Autriche entre le théâtre populaire et la musique, dont Stranitzky, Prehauser et Kurz sont les initiateurs, est censé expliquer la qualification de "local" ou populaire -renvoyant au *Lokalstück*[64] qui met en avant une musique populaire inspirée de thèmes folkloriques- appliquée par le journaliste à la musique de Suppè. Ce dernier est ainsi considéré comme un continuateur de la riche tradition musico-théâtrale définie plus haut.

Cependant une remarque s'impose à ce sujet. L'application du qualificatif "local" à la musique de Suppè, aussi anodine qu'elle puisse paraître dans le contexte d'une filiation musico-théâtrale établie, ne renvoie pas moins à certains aspects institutionnels et idéologiques en rapport, entre autres, avec la finalité politique dévolue au théâtre au sein de la *polis*. Au début des années 1840, période qui marque l'entrée en fonction de Suppè au théâtre populaire, les théâtres viennois sont sous le contrôle du système metternichien. Le pouvoir veut un théâtre qui soit "cadré" et "encadré". La censure, avec les pressions psychologiques qu'elle présuppose, conduisant à des réflexes d'autocensure pour ainsi dire intériorisés par les dramaturges, artistes et créateurs, est toujours présente à Vienne, et elle commande le paysage théâtral dans son ensemble. Ainsi, le théâtre populaire mettra en oeuvre les préceptes moraux préconisés par l'*Aufklärung* qui, il faut bien le dire, sous prétexte de "moraliser" le théâtre conquiert progressivement l'espace scénique pour en faire finalement un lieu ouvert au débat esthétique, moral et politique, comme nous l'avons

---

[63] Le *Singspiel* féerique viennois ("*Zauber-Singspiel*") est cultivé par Pavel WRANIZKY (1756-1808) et Wenzel MÜLLER(1767-1835).

[64] *Cf.* Alexander WITESCHNIK, *300 Jahre Wiener Operntheater*, p. 135. (Ouvrage appartenant au fonds de la Bibliothèque Gustav Mahler à Paris).

déjà vu dans la partie concernant l'interpénétration du théâtre populaire et de l'opérette viennoise[65]. C'est en ce sens que l'on peut voir dans le mouvement idéologique de l'*Aufklärung*, surtout dans l'incidence de ses idées sur le théâtre en général, le véritable fourrier ou l'agent activant du libéralisme, comme nous l'avons déjà noté au cours de ce travail[66]. Ce dernier, bien avant de pouvoir s'exprimer ouvertement dans le champ spécifiquement sociopolitique, mettra à contribution non seulement la scène, mais aussi les théâtres appelés à devenir, dans le climat de suspicion et de censure qui règne à Vienne à l'époque de la Restauration, les véritables foyers de la contestation libérale, tel que le décrit Julius Kromer[67], abstraction faite des associations échappant au contrôle de la censure. En conséquence, sur le plan idéologique, le libéralisme utilisera la scène comme moyen de projection d'un idéal sociopolitique.

Si le ton de l'article paru dans le *Theaterzeitung* à la suite de la première de *Jung lustig im Alter trauring, oder die Folgen der Erziehung*, le 5 mars 1841 au théâtre de la *Josefstadt*, se veut bienveillant à l'endroit de Suppè et de sa musique, il faut bien dire que le compte rendu paru dans le *Allgemeine Wiener Musikzeitung*, journal dirigé par August Schmidt[68], paraît aller plutôt dans un sens diamétralement opposé. D'entrée de jeu, le journaliste relève une tension entre le texte et la musique : "Monsieur Suppé a écrit une musique qui est sans aucun rapport avec l'action, qui poursuit son chemin toute seule sans se soucier le moins du monde des paroles (du texte) et de la situation, oui, même les couplets sont en soi des morceaux de musique indépendants, auxquels les mots ne s'accrochent que comme le duvet au vêtement, et que le compositeur ne semble avoir soumis à la voix que parce que les chanteurs ne peuvent assurément pas chanter

---

65 Voir 2. dans la première partie de notre travail : " L'interpénétration du théâtre populaire et de l'opérette viennoise, rupture ou continuité entre les deux genres ?", p. 136.

66 Voir note 5, p. 31 de notre travail.

67 *Cf.* Julius KROMER, *Franz von Suppè. Leben und Werk-. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Inaugural-Dissertation, 1941, p. 29.

68 Voir note 53, p. 169 de notre travail.

(“*Dudliäh*”) tout au long de la pièce.”[69]

Le commentaire du critique musical semble catégorique au sujet de l’inadéquation entre le texte et la musique, et l’image employée par l’auteur, celle représentant les paroles des couplets, accrochant de façon lâche et fortuite le tissu musical (des couplets), symbolisé par le vêtement, par-delà la suggestivité qu’elle semble vouloir induire, ne représente pas moins un reproche adressé à Suppè, rendant responsable ce dernier -au travers de sa musique- d’un prétendu déphasage entre la texture musicale et le texte, celui notamment des couplets.

Le lecteur perçoit bientôt une intensification dans le ton de reproche du journaliste, puisque celui-ci fait grief à Suppè d’un double manque de discernement concernant, d’une part la musique composée pour les couplets, de l’autre, le traitement musical exagéré qu’aurait subi un simple Jodler[70], en l’occurrence le “*Dudliäh*” que le commentateur ne manque pas de citer. Or, s’il faut en croire le journaliste, Suppè aurait fait preuve du même manque de jugement pour ce qui concerne la musique des couplets que celle composée pour illustrer le *Jodler* en question. En d’autres termes, le compositeur est accusé d’avoir écrit une musique gratuite, ne répondant à aucun critère d’ordre musico-dramaturgique, pour illustrer notamment les paroles des couplets que “le compositeur ne semble avoir soumis à la voix chantée que parce que les chanteurs ne peuvent assurément pas chanter “Dudliäh” tout au long de la pièce.”[71]

S’il est vrai que Suppè a composé une musique passionnée en guise d’illustration d’un simple cri de bonheur, c’est-à-dire le Jodler *“Dudliäh”* en question, perçu par le compositeur comme un *addio* italien enflammé, il ne faudrait toutefois pas lui en tenir trop rigueur, et ce pour deux raisons.

La première est que le musicien d’origine belgo-italo-dalmate, installé depuis peu à

---

[69] *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (7 mars 1841) : “Herr Suppè hat eine Musik geschrieben, welche ganz und gar mit der Handlung in keiner Verbindung steht, die ihren Weg allein fortgeht, ohne sich weiter um Wort und Situation nur im mindesten zu kümmern, ja selbst die Couplets sind für sich selbständige Musikstücke, an die sich die Worte nur wie Bettfedern an das Kleid hängen, und die der Komponist bloss deshalb der Singstimme unterlegt zu haben scheint, weil die Sänger doch nicht durch das ganze Stück “Dudliäh” singen können.”.

[70] Jodler : manière de chanter sans paroles, en vocalisant sur des voyelles, passant de la voix de poitrine à la voix de tête, fausset, employée dans les pays alpestres (le Tyrol notamment) et chez les peuplades pygmées en Afrique. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 2, p.261.

[71] *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (7 mars 1841) :“... der Komponist bloss deshalb der Singstimme unterlegt zu haben scheint, weil die Sänger doch nicht durch das ganze Stück “Dudliäh” singen können.”.

Vienne, ne domine pas vraiment la langue allemande et, à plus forte raison, le dialecte viennois. Dans sa petite enfance Suppè a certes appris l'allemand sous le toit familial. A Vienne, il baignera dans un milieu culturel multi-ethnique, mais à dominante germanique. Ajoutons que depuis l'époque de Joseph II, l'allemand est la langue officielle et administrative au sein de tout le territoire de la Monarchie. Mais le jeune Suppè domine cependant bien mieux la langue italienne que la langue allemande. C'est ainsi que le sens de certaines expressions typiquement viennoises peut échapper au musicien. D'un point de vue musical, l'influence italienne ou latine, que nous appellerons la "latinicité" ou la "romanité" de Suppè, représente un aspect important dans l'oeuvre du compositeur.

La deuxième raison est le succès que remporte le musicien auprès du public viennois, puisque ce dernier, de façon paradoxale, comprend comme une parodie de *l'opera seria* la prétendue erreur de jugement invoquée par le critique, réservant ainsi un triomphe à ce qui, d'un point de vue stylistique, induit une certaine inadéquation entre la musique et le texte.

Cependant ces raisons, notamment la dernière, ne satisfont pas le critique qui voit justement dans ce succès un danger qui pourrait être nuisible au musicien et, au-delà, mettre à mal en quelque sorte la tradition du théâtre populaire telle qu'il l'entend, car le procédé de Suppè pourrait faire école en trouvant des imitateurs. Le critique musical écrit à ce propos : "Attendu que Monsieur Suppé lors de la composition destinée à cette pièce populaire (car cela doit bien être le genre parmi lequel est à ranger ce tableau de moeurs comique) s'est engagé dans une mauvaise voie, laquelle, animé par l'approbation du public, il pourrait peut-être poursuivre, ainsi que d'autres compositeurs incités bientôt à l'imiter, je pense qu'il est de mon devoir de soumettre sa performance de ce jour à un jugement circonstancié et de prouver au jeune compositeur talentueux qu'il compose certainement des morceaux de musique fort plaisants, mais n'a satisfait aucunement aux exigences que l'on est en droit de réclamer d'une musique destinée à une pièce populaire."[72]

[72] *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (7 mars 1841) : " Da Herr Suppè bei der Komposition zu diesem Volksstücke (denn dies soll doch das Genus sein, in welches dieses komische Sittengemälde einzureihen ist), auf einen Abweg geraten ist, den er, angefeuert von dem Beifall des Publikums, vielleicht verfolgen könnte und der auch andere Komponisten bald zur Nachahmung anlocken dürfte, so halte ich es für meine Pflicht, seine heutige Leistung einer detaillierten Beurteilung zu unterziehen und dem jungen talentvollen Komponisten zu beweisen, dass er wohl ganz artige Tonstücke komponiere, aber keineswegs den Anforderungen entsprochen habe, die man an die Musik zu einem Volksstücke zu stellen berechtigt ist.".

Par-delà le reproche récurrent qui est fait à Suppè de ne pas avoir su adapter sa musique au texte, le critique touche un point sensible qui n'est pas sans jouer un rôle important dans l'oeuvre de Suppè et les vues personnelles du compositeur quant au rôle et à la fonction de la musique en général. En d'autres termes, les récriminations du critique à l'égard de Suppè, bien qu'elles semblent quelque peu arbitraires, n'en dévoilent pas moins une certaine tentation de l'opéra dont le compositeur ne s'est jamais départi. Il faut se contenter de rappeler ici, à ce propos, l'ouverture de *La Belle Galathée* (1865), dont l'orchestration scintillante et symphonique, proche de celle d'un Verdi ou d'un Meyerbeer, forme une entité musicale parfaite dans l'économie de la partition. Paradoxalement, ce qui est reproché à Suppè dès ses premières compositions pour la scène, notamment une certaine liberté de sa musique par rapport à l'intrigue, avec le recul et le discernement convenables, constituera justement l'un des atouts majeurs de sa musique.

En conclusion, après l'analyse et le commentaire de l'article, on pourra constater qu'une conception un peu trop rigide du "*Volksstück*" en tant que genre musico-théâtral, dont Philipp Hafner -à la suite de la polémique autour du statut du personnage comique (*"Hanswurst-Streit"*)- pose les bases idéologiques et esthétiques, peut s'avérer quelque peu restrictive par rapport à la musique dans sa relation au texte. Cette vue, disons-le, un peu doctrinaire, assigne à la musique un statut subordonné à l'économie du texte et, partant, lui dénie cette autonomie relative que Suppè, plus tard, pourra faire valoir au travers de compositions de musique de scène destinées à des opérettes à succès. Pour des raisons financières, Suppè ne pourra, tout au long de sa carrière, se détacher complètement de son travail de *Lustspielmusikillustrator*.

D'une manière générale, ce compte rendu sur la première composition de Suppè destinée à la scène se focalise pour l'essentiel sur les tensions que crée la relation de correspondance recherchée entre le texte et la musique. Cependant, il est autrement important puisqu'il met en évidence un problème fondamental qui aura une incidence sur la création musicale de Suppè. Il s'agit du dilemme que lui posera le choix entre le style sérieux ou bouffe. Or, après maintes tentatives infructueuses dans le domaine de l'opéra, le musicien devra finalement reconnaître que son véritable talent s'épanouit dans le style

comique.

En conclusion, si l'article paru dans la *Theaterzeitung* de Bäuerle semble plutôt élogieux à l'endroit de Suppè et de sa première partition composée pour la scène populaire, on ne peut manifestement pas affirmer la même chose quant à la critique musicale publiée dans le *Allgemeine Wiener Musikzeitung*. A aucun endroit, il n'y est question d'une quelconque filiation musicale entre le tempérament du compositeur et ses devanciers, comme elle a été établie dans le premier article. D'autre part, le ton assez intransigeant du journaliste semble quelque peu excessif pour qu'on y ajoute trop de créance. La concentration par trop intense sur ce qui peut être interprété comme une simple erreur de parcours (qui d'ailleurs n'a pas été signalée par le *Theaterzeitung*) de la part du musicien débutant, particulièrement son assimilation malencontreuse d'un jodler autrichien à un *addio* italien, méprise imputable à un manque de familiarité du compositeur dalmate avec le dialecte viennois, ne doit aucunement occulter les vrais talents du compositeur. Reconnaissant les limites expressives qu'induit la musique de scène, il s'emploiera plus tard à définir un genre musico-théâtral nouveau en composant une musique qui sera davantage en phase avec son inspiration musicale la plus profonde. Sans le savoir il aura contribué alors à l'avènement de l'opérette viennoise.

3.2.2.2. **Le chanteur Franz von Suppè**

Bien que Suppè ait montré ses capacités de chef d'orchestre avant son engagement au théâtre de la *Josefstadt*, il ne dirigera des opéras dans ce théâtre qu'à partir de l'année 1844, plus précisément *Otello* de Rossini, le 21 mai 1844. Pendant deux ans, de 1842 à 1844, il est la plupart du temps au service des scènes de province à Presbourg (Bratislava en Slovaquie) et Ödenburg (Sopron en Hongrie).

Franz von Suppè, en sus de ses talents de compositeur et de chef d'orchestre avait en outre des prédispositions pour le chant. Ainsi, à Ödenburg, il fait ses débuts de chanteur en interprétant le rôle comique de Dulcamara dans *L'elesir d'amore* de Donizetti. Dulcamara est une sorte de docteur miracle, charlatan et inventeur du prétendu élixir de longue vie, personnage apparenté par divers aspects (poltronnerie, bonhommie et balourdise) au Zano, Brighella ou Pantalone de la *commedia dell'arte*. En

ce qui concerne la tessiture du rôle, il s'agit du registre de la basse bouffe (*buffo* en italien) traditionnellement employée à l'opéra dans les scènes à effets comiques. Selon la critique de l'époque, Suppè aurait fait merveille dans le rôle de Dulcamara, conférant au personnage une énergie et une joie de vivre comme on ne peut mieux les souhaiter[73].

Suppè, nonobstant les bonnes critiques quant à ses prestations de chanteur, a préféré exploiter ses talents de créateur à travers l'art de la composition. Cependant, la passion du chant ne l'a jamais quitté. Plus tard, dans les années 1870, le musicien, animé par une ferveur religieuse qui l'a accompagné durant toute sa vie, transformera parfois en chapelle domestique le vestibule de sa maison de campagne à Gars. C'est à cette occasion que le musicien -dans une atmosphère de recueillement soulignée par les vitres polychromes des fenêtres imitant les vitraux des églises et devant un catafalque qu'il a intentionnellement fait ériger à cet effet- entonnera de sa voix de basse-baryton le *dies irae* de son *Requiem*[74].

3.2.2.3. ***Kapellmeister* à Presbourg, Ödenburg et Baden**

Franz von Suppè exercera les mêmes responsabilités musicales et artistiques qu'il revêt au théâtre de la *Josefstadt* (chef d'orchestre, répétiteur des choeurs et des ensembles instrumentaux, compositeur) dans les théâtres de Presbourg (ancienne ville austro-allemande germanophone, actuellement Bratislava en Slovaquie), Ödenburg (Sopron en Hongrie) et Baden, près de Vienne. Le directeur du théâtre de la *Josefstadt*, Franz Pokorny, administrant aussi ces théâtres, il semblerait que le contrat d'engagement passé avec son maître de chapelle lie ce dernier logiquement à ces théâtres provinciaux. Les différents séjours du compositeur dans ces trois théâtres provinciaux vont lui être très profitables.

Outre ses succès de chanteur, de chef d'orchestre et de compositeur, Suppè ne manquera pas, lors de son séjour à Sopron, de s'inspirer de la musique folklorique magyare. Plus tard, le musicien mettra à profit ses esquisses sur des thèmes folkloriques hongrois afin d'en faire la substance musicale principale de son opérette *Leichte*

---

[73] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 31.
[74] *Cf.* Hans HEPPENHEIMER, " Suppé- Gedenkstätte in Gars am Kamp", in *Niederösterreich neu entdeckt, Sonderdruck aus den "Mitteilungen der Handelskammer Niederösterreich* " Nr . 16/ 1973.

Kavallerie (1866), œuvre qui regorge de musique typiquement hongroise[75].

L'activité et les talents musicaux de Suppè ont été aussi très remarqués dans les deux autres théâtres provinciaux dont la responsabilité musicale lui incombe, celui de Baden, mais surtout celui de Presbourg. Dans cette dernière ville, le musicien a soulevé l'enthousiasme du public, notamment par sa direction d'orchestre. Mais Suppè n'a pas seulement satisfait la critique, il s'est fait aussi beaucoup d'amis, s'entourant ainsi d'un cercle d'admirateurs. Preuve de cette estime et de cette admiration est l'hommage vibrant qui paraît dans un compte rendu de la presse presbourgeoise, à la suite de la cérémonie de départ du directeur Franz Pokorny et de son maître de chapelle. La cérémonie qui date du 12 avril 1844 marque, comme il a été suggéré, la fin de l'activité de Pokorny et, partant, de Suppè à Presbourg.

Le compte rendu en question, de par sa valeur socioculturelle et esthétique en rapport, entre autres, avec les débuts de Suppè, trouve sa place dans ce travail : "Le départ cordial de Presbourg de Monsieur Pokorny, en tant que directeur de théâtre, a déjà été mentionné dans tous les journaux montrant de l'intérêt pour le théâtre, de la manière la plus laudative et bien méritée." Et le journaliste, personnalisant le ton de son article, poursuit : "Je me permets seulement d'exprimer dans ce journal, en bonne place, un petit mot à la louange du maître de chapelle Suppè, en rapport avec ses performances musicales. Monsieur Suppè mit en musique l'épilogue écrit par Monsieur le secrétaire du théâtre, J.H. Mirani. Monsieur Suppè fit parfaitement entendre dans la musique les sentiments tel que le poète désire les avoir éveillés (...) ; dans l'introduction il rendit perceptibles aux sens tous les sentiments de l'adieu et le tout montre son enthousiasme, non seulement comme musicien-poète lors de la composition de cette pièce musicale, mais aussi, au pupitre, comme celui qui fait ses adieux avec beaucoup de sensibilité, se souvenant de l'enseignement de son inoubliable maître Ignaz von Seyfried qui, dans le cercle d'amis, avait souvent l'habitude de dire que le compositeur doit bien comprendre le texte et lors de la composition être même en symbiose avec l'esprit du poète. Des applaudissements

[75] A propos de l'utilisation de la musique nationale hongroise dans *Leichte Kavallerie* (1866), voir p. 121 de notre travail.

nourris récompensèrent les efforts de Monsieur von Suppè."[76]

Cet extrait d'article de presse est significatif de la notoriété que Suppè a acquise notamment par son activité dans les théâtres de province.

3.2.2.4. **Les modalités de production de pièces musico-théâtrales**

A peine Suppè vient-il de composer la musique de *Jung lustig, im Alter traurig, oder die Folgen der Erziehung* qu'il doit déjà se concentrer sur le travail précis et rapide qu'exige de lui une nouvelle illustration musicale. Comme nous l'avons déjà mentionné, il a été souvent reproché aux maîtres de chapelle[77] œuvrant pour le théâtre populaire leur façon sérielle de procéder. Il est vrai que la critique du "travail routinier", que l'on peut étendre à une bonne partie de musiques de scène acompagnant les comédies, les farces et les vaudevilles, peut aussi être appliquée au travail des librettistes. Dans la monographie incontournable qu'Anton Bauer consacre au théâtre de la *Josefstadt*[78], on peut lire une description intéressante quant au travail d'équipe et de coordination qu'exige généralement la confection de ces pièces populaires, qui mettent à contribution, non seulement librettistes et musiciens, mais aussi tout un personnel annexe aguerri dans un travail, dont les différentes étapes de production sont présentées comme un processus ritualisé, établi de longue date dans le théâtre populaire.

La scène en question se passe dans les locaux administratifs du théâtre de la *Josefstadt*. Elle est racontée par le dramaturge Heinrich Börnstein, qui en est aussi l'un des acteurs principaux. Il est question d'écrire une parodie en trois actes, en un temps très

---

[76] Cité d'après Otto KELLER, *Franz von Suppè*. Der *Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905 :
" Herrn Franz Pokornys herzlicher Abschied von Pressburg als Theaterdirektor wurde bereits in allen für Theater Interesse habenden Blättern auf die wohlverdiente rühmlichste Weise erwähnt. Ich erlaube mir nur ein Wörtchen zum Lobe des Kapellmeisters von Suppè in diesem Blatte, als in Beziehung der musikalischen Leistungen am rechten Platze zu sagen. Herr Suppè setzte den vom Herrn Theatersekretär J.H. Mirani verfassten Epilog in Musik. Herr von Suppè brachte in der Musik die Gefühle so, wie sie der Dichter geweckt zu haben wünscht (...); in der Einleitung versinnlichte er alle Gefühle des Abschiedes und das ganze zeigt, dass er bei der Komposition dieses Tonstückes nicht nur als Tondichter, sondern auch als gefühlvoller Abschiednehmer begeistert am Pulte stand, eingedenk der Lehre seines unvergesslichen Meisters Ignaz von Seyfried, der im Kreise seiner Freunde oftmals zu sagen pflegte, der Komponist muss den Text gut verstehen und beim Komponieren des Dichters Sinn selbst mitfühlen. Reichlicher Applaus lohnte die Bemühungen des Herrn von Suppè." , p. 31.

[77] Voir 3.1.3. dans la première partie de notre travail : "*Kapellmeister*", histoire d'une fonction, p. 159.

[78] Anton BAUER, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Manutiuspresse, Wien, München, p. 58, 59.

limité, pour permettre ainsi aux acteurs, chanteurs, choeurs et musiciens, entre autres, de procéder aux répétitions le plus vite possible. En réalité, on n'escompte pas plus d'une semaine pour l'écriture de la pièce, l'installation des décors, les répétitions et sa représentation. Quant à la pièce en question elle se veut le persiflage d'une comédie de Ferdinand Raimund, *Moisasurs Zauberfluch* (La Malédiction de Moisasur), donnée avec succès le 25 septembre 1827, au *Theater an der Wien*, sous la direction de Karl Carl[79]. Curieusement, c'est Raimund lui-même qui a exigé que soit fait une parodie de sa propre pièce. En effet, ayant eu vent que le poète Karl Meisl[80] préparait dans le secret une parodie de son *Moisasur*, Raimund, à en croire Börnstein, se serait précipité chez Karl Carl afin d'obtenir de celui-ci l'accord en vue d'une représentation parodique de sa propre pièce sur la scène du théâtre de la *Josefstadt*, dont la responsabilité administrative, tout aussi bien que celle du *Theater an der Wien*, incombe à l'époque à Karl Carl.

Il va sans dire que Raimund n'a certes pas l'intention d'écrire lui-même cette parodie. Cependant il s'agit de parer au plus pressé afin de gagner de vitesse Meisl dans son projet malfaisant. Celui-ci n'a-t-il pas l'intention de ridiculiser le dramaturge chéri du peuple viennois, et qui plus est dans son propre théâtre, puisque Karl Meisl projette même de faire donner sa parodie sur la scène du théâtre de la *Leopoldstadt*. Or Ferdinand Raimund est alors directeur artistique et administratif ainsi que metteur en scène du théâtre de la *Leopoldstadt*.

De son côté, Karl Carl, reconnaît une certaine valeur à la pièce de Raimund, puisqu'il avait tenu lui-même le rôle de *Moisasur*, lors de la première donnée au *Theater an der Wien* ; cependant, il n'omet pas de considérer non plus les avantages substantiels et publicitaires, entre autres, que son théâtre pourrait gagner à contrecarrer la spéculation d'une scène concurrente[81]. Donc, tout bien pesé, Karl Carl demande à Börnstein s'il se sent la force et l'inspiration d'écrire au plus vite une parodie de *Moisasur*. Il ne lui donne pas plus de deux jours pour achever ce travail. Börnstein relève le défi, mais demande à

[79] Dans les années 1840, Karl CARL sera considéré comme le maître absolu du théâtre de divertissement.
[80] Les auteurs comme Gleich ou Meisl devaient fournir en série des pièces inédites -une dizaine chaque année- pièces ou parodies qu'on ne reprenait pas d'une année sur l'autre, car le public exigeait sans cesse de nouvelles comédies. *Cf*. Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1918*, Armand Colin, Paris, 1998, p. 35.
[81] *Cf*. Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Zurich, Leipzig, Wien, 1952, p. 59.

son collègue, le poète Heinrich Adami de le seconder dans sa tâche. Voici ce qu'écrit Börnstein au sujet de cette collaboration et des circonstances qui ont présidé à la naissance de l'oeuvre en question : "Nous étions assis dans la chancellerie du théâtre, sur la table une immense machine à café, dans laquelle Sedlmayer, le garçon de théâtre, brassait sans discontinuer le moka somnifuge. Dans la pièce voisine se trouvaient une demi-douzaine de copistes qui, aussitôt que nous avions terminé une scène, la copiaient trois fois dans les trois livres que devaient avoir la censure, le souffleur et le metteur en scène, tandis que les autres copistes copiaient sur-le-champ les rôles pour les acteurs. Dans la pièce attenante se trouvait le maître de chapelle Adolf Müller qui, dès qu'un numéro musical était écrit par nous, le mettait aussitôt en musique et jetait chaque fois la partition, l'encre à peine séchée, aux copistes de musique situés dans une troisième pièce, qui, de leur côté, en tiraient à nouveau les parties de chant, de choeur et d'orchestre."[82]

La scène relatée par Börnstein, du moins certains aspects, n'est pas sans rappeler la description qui nous est faite d'un Suppè exalté, s'attaquant fébrilement à la composition de *Boccaccio*, empressé au point qu'il n'a pas pris la peine de s'asseoir, composant par conséquent debout, parcourant d'une main rageuse les touches du clavier, de l'autre griffonnant sans arrêt, noircissant des feuillets de sa fine écriture musicale, enfin laissant choir à même le sol les rames de papier ligné, l'encre à peine séchée, afin de ne pas encombrer le pupitre du piano droit sur lequel il compose. Le musicologue Hans Heppenheimer complète cette description : "Ses partitions originales sont couvertes de fines pattes de mouche qui sont le signe distinctif graphique de son écriture musicale."[83] Nous avons l'impression en lisant les documents biographiques traitant de la vie et de l'oeuvre de Suppè que celui-ci, semble-t-il, a souvent travaillé dans l'urgence du moment. Doté par ailleurs d'une imagination musicale très féconde, le musicien pouvait à bon droit

---

[82] Cité in Anton BAUER, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Manutiuspresse, Wien, München, 1957 : "Wir sassen in der Theaterkanzlei, auf dem Tische eine ungeheure Kaffeemaschine, in welcher der Theaterdiener Sedlmayer fortwährend den schlafvertreibenden Mokka-Trank braute. Im Nebenzimmer sass ein halbes Dutzend Kopisten, die, so schnell wir eine Szene fertig hatten, sie dreimal abschrieben zu den drei Büchern, welche die Zensur, der Souffleur und der Regisseur haben mussten, während die anderen Kopisten sogleich die Rollen für die Schauspieler abschrieben. Im anstossenden Bureau war der Kapellmeister Adolph Müller, der, sowie eine Musiknummer von uns geschrieben war, sie komponierte und jedesmal die noch nasse Partitur den musikalischen Kopisten in einem dritten Zimmer hinwarf, welche ihrerseits wieder Gesangs-, Chor- und Orchesterstimmen auszogen.", p. 59.

[83] *Cf*. Hans HEPPENHEIMER, article "Suppè-Gedenkstätte in Gars am Kamp" dans le n° spécial du journal *Niederösterreich-neu entdeckt* Nr. 16/1973.

se permettre d'oeuvrer dans un état d'esprit fébrile frisant par moments l'improvisation très libre[84].

La scène décrite par Börnstein et les renseignements quelque peu anecdotiques dont nous disposons sur le labeur compositionnel de Suppè permettent de nous faire une idée, certes approximative, sur les conditions de travail du musicien, sur sa contribution aux productions musico-dramatiques des pièces populaires, et surtout sur la collaboration entre librettistes et musiciens.

3.3. Les librettistes de Suppè

Dans le contexte de la filiation esthétique et idéologique entre le théâtre populaire viennois et la musique autrichienne, il convient d'ajouter quelques informations sur les librettistes[85] avec lesquels Suppè collabore dès ses premiers engagements par les théâtres populaires. Si de nos jours les noms de Ferdinand Felix Told, H. Levitschnigg, Heinrich Mirani, J. Seydl, W.Vogel, Theodor Hell, Straube, Schickh, Blum, Gruber, Kupelwieser, Karl Haffner sont quasiment passés sous silence dans les ouvrages traitant de la littérature austro-allemande et, de ce fait, ne sont connus que des spécialistes et des chercheurs qui se consacrent au théâtre populaire viennois, en revanche, ceux de Adolf Bäuerle[86] (1786-1859), Friedrich Kaiser[87] (1814-1874) et Karl Elmar *recte* Carl Swiedack (1815-1889) ne sont pas tout à fait ignorés. Et pourtant, la plupart de ces auteurs, aujourd'hui oubliés, jouissaient d'une grande popularité à leur époque.

Karl Elmar, de son vrai nom Carl Swiedack, est un auteur assez connu de son vivant. Il écrit des comédies populaires, qui sont pour la plupart des farces et des pièces féeriques dans la tradition viennoise du *Zauberstück* (pièce féerique), mouvance musico-

---

[84] *Cf.* Curt von ZELAU, "Die Wiener Operette. Plaudereien mit Komponisten und Librettisten" , in Marion Linhardt, (Hg.), *Maske und Kothurn. " Warum es der Operette so schlecht geht", Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater* (1880-1916), Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2001, p. 21.

[85] Voir *Operettenzauber Franz von Suppè zum 100. Todestag,* Theatermuseum Wien cote 1,441.286-C.

[86] Voir note 20 p. 156 et note 52 p. 168 de notre travail.

[87] *Cf.* L'important travail de recherche réalisé par Jeanne BENAY, *Friedrich Kaiser (1814-1874) et le théâtre populaire en Autriche au XIX*e *siècle*, 2 volumes, Peter Lang, Berne, Berlin, Francfort-s. Main, New York, Paris, Vienne, 1993.

théâtrale et esthétique qui tire toute sa puissance d'attraction d'un double ancrage dramaturgique, d'une part dans le terreau très fertile de la tradition du *Hanswurst-Theater*, avec son fond de légendes, superstitions et croyances populaires, de l'autre, dans le rationalisme de l'*Aufklärung*, dont les idées de perfectibilité et de progrès sous-tendent en filigrane l'intrigue, cristallisant souvent *in fine* un contredit réaliste et didactisé, notamment sous forme de leçons de morale et d'explications rationnelles, des aspects surréels ou pseudo-imaginaires mis en scène dans les *Zauberstücke*. De ce mélange étonnant, pour ne mentionner que ces deux aspects fondamentaux du genre, serait né la popularité de la pièce féerique à Vienne, dont les principaux artisans sont Philipp Haffner, Emmanuel Schikaneder, et surtout Ferdinand Raimund qui donnera ses lettres de noblesse au genre éminemment populaire. Il semble important de rappeler dans ce contexte que le genre du *Zauberstück* jouit d'une grande popularité à Vienne jusqu'aux années 1850, puisque, le propre Suppè semble assez familiarisé avec le genre pour composer encore à la fin des années 1850, et ce seulement six ans avant *Das Pensionat*, la musique de la comédie féerique de Grün *Wo steckt der Teufel* ? (1854), (Où se cache le diable ?). Quant à Karl Elmar, encouragé par ses premiers succès d'auteur écrivant pour le théâtre populaire, il a sérieusement songé à dépasser son illustre prédécesseur et modèle Ferdinand Raimund. Or Elmar apparaît comme étant le premier librettiste avec lequel Suppè a travaillé, et ce bien avant la création de *Das Pensionat* en 1860, considérée comme la première opérette viennoise, dont curieusement le librettiste n'a pas encore été identifié à ce jour -on soupçonne que le propre Suppè se cacherait derrière les énigmatiqes initiales "C. K"[88].

La collaboration entre Elmar et Suppè est à l'origine, entre autres, de la comédie populaire avec chant et musique *Dichter und Bauer* (1846), (Poète et paysan). La célèbre

[88] *Cf*. Mathias SPOHR, article *Das Pensionat* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungs-institut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, p. 197.

ouverture[89] composée par Suppè pour cette comédie, qui figure de nos jours, parmi d'autres ouvertures non moins connues de Suppè, au programme de concerts symphoniques, dans sa version originale ou sous différentes formes d'arrangements, est devenue une oeuvre extrêmement populaire, non seulement en Autriche, mais aussi dans les pays allemands.

Si c'est bien la première fois que Suppè et Elmar font équipe commune, ce ne sera pas la dernière, puisque, à peine un an après *Dichter und Bauer*, ils renouvelleront cette expérience pour créer ensemble quatre oeuvres musico-théâtrales, à savoir d'abord *Das Mädchen vom Lande* (1847), (La Fille de la campagne), ouvrage que l'on peut qualifier d'opéra, suivi de *Des Teufels Brautfahrt, oder Böser Feind und guter Freund* (1849), (Le Voyage de noces du diable, ou Méchant ennemi et bon ami), farce féerique avec chant, ensuite, datant de la même année, *Unterthänig und unabhängig, oder Vor und nach einem Jahre* (1849), (Soumis et indépendant, ou un an auparavant et un an après), comédie populaire avec parties chantées, enfin *Dame Valentin, oder Frauenräuber und Wanderbursche* (1851), (Dame Valentine, ou Voleur de femmes et vagabond). Il s'agit, pour ce qui concerne cette dernière oeuvre, d'un *Singspiel* dans la plus pure tradition austro-allemande du genre[90]. En effet, à cette date, le *Singspiel* d'origine allemande avait depuis longtemps conquis les théâtres populaires des faubourgs, notamment, le *Theater in der Leopoldstadt*, devenant ainsi le centre névralgique qui donnera progressivement

---

[89] L'histoire de cette ouverture mérite d'être racontée ; d'après les documents dont on dispose aujourd'hui ayant trait à la carrière et la biographie de Suppè, il semblerait que l'ouverture composée par Suppè pour *Dichter und Bauer* n'était à l'origine nullement destinée à la comédie en question. Pour être conforme à la réalité des faits, la musique prétendument écrite par le compositeur dalmate à cette occasion ne se limite, à vrai dire, qu'au remaniement de la partie musicale introductive, autrement dit l'ouverture musicale déjà utilisée consécutivement par Suppè pour deux comédies populaires, et qui, à l'identique des comédies auxquelles elle était destinée n'avait pas remporté le succès escompté.

Nonobstant cet insuccès, Suppè s'obstine néanmoins une troisième fois. Il révise sa partition d'orchestre pour la pièce de Karl Elmar *Dichter und Bauer*, tout en y apportant quelques légères modifications. Tant d'obstination de la part du musicien semble malvenue aux yeux de ses contemporains. Franz Pokorny, son propre directeur du *Theater an der Wien*, le met en garde contre un nouvel échec s'il persiste à faire jouer cette musique encore une fois. A vrai dire, Pokorny a formellement interdit à Suppè d'utiliser cette partition pour la nouvelle pièce de Elmar qu'il qualifie d'"oiseau de malheur" (*Unglücksvogel)*. Cependant la mercuriale de son directeur n'est pas pour empêcher Suppè de s'essayer une troisième fois... Et cette fois sera enfin la bonne, puisque non seulement le texte de la comédie *Dichter und Bauer* remportera les suffrages du public viennois, mais encore la musique de Suppè sera vouée à un succès retentissant. *Cf.* Bernard GRUN, *Kulturgeschichte der Operette*, Munich, 1967, p. 145.

[90] *Cf.* Hans-Albrecht KOCH, *Das deutsche Singspiel*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1974, p. 72 à 76.

naissance au *Lokalsingspiel* [91] typiquement viennois entremêlant dans sa structure la parodie, des éléments comiques et burlesques hérités du vaudeville, ainsi que de la *commedia dell'arte* et du théâtre *buffo* italien, sans oublier dans ce processus d'imprégnation les types comiques issus du théâtre populaire viennois, tels que Hanswurst, Kasperl, Thäddädl, entre autres, qui ont déjà été évoqués[92]. Rappelons que tout ceci trouve son importance à la lumière de la gestation de l'opérette viennoise qui, à aucun moment de son histoire, même pas dans les périodes où l'influence de Jacques Offenbach semble la plus contraignante, n'a pu se permettre le luxe, et ce malgré les livrets inspirés de sources étrangères, comme cela sera le cas pour certaines opérettes de Suppè, de faire l'impasse sur ce fond folklorique indissociablement lié au théâtre populaire et, partant, à l'opérette viennoise.

3.4. Franz von Suppè au *Theater an der Wien* (1845-1862)
Das Pensionat (1860) : première opérette viennoise

En 1845, Franz POKORNY, que les nombreux succès au théâtre de la *Josefstadt* ont enrichi, achète le *Theater an der Wien* pour la somme de 199.000 florins[93]. La féerie *Der Zauberschleier*[94] de Told, illustrée par la musique de Titl[95], avait remporté un succès extraordinaire au théâtre de la *Josephstadt*. En effet, la pièce en question bénéficie de cent représentations en série, et jusqu'à la mort de Pokorny sera donnée dans le même théâtre 375 fois. Cette seule production à succès rapporte à Pokorny presque la totalité de la somme dont il a besoin pour l'acquisition du *Theater an der Wien*[96]. Le *Theater an der Wien* est situé dans les faubourgs, son emplacement correspond actuellement au n° 6 de la *Linke Wienzeile*, située dans le sixième arrondissement de Vienne. Le théâtre en question, comme son nom l'indique, se trouve au bord de la *Wien*, un affluent du Danube. Au

---

[91] Le *Lokalsingspiel* donnera naissance, à son tour, au *Zauberstück* viennois. Compositeurs de *Singspiele* dont les oeuvres sont données à Vienne : Karl Ditters von Dittersdorf, Wenzel Müller, Schenk, Umlauff, Mozart. *Cf.* Bernard GRUN, *Kulturgeschichte der Operette*, Munich, 1967, p. 58 à 61.
[92] Voir 2.4. dans la première partie de notre travail : "Continuité entre théâtre populaire et opérette viennoise", p. 147.
[93] *Cf.* Otto KELLER, *Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 33.
[94] Voir 3.2.2. dans la première partie de notre travail : "Le "*Lustspielmusikillustrator*" : Franz von Suppè au théâtre de la *Josefstadt* (1840-1845)." p. 168.
[95] *Cf.* note 50 p. 166 de notre travail.
[96] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Wien, 1952, p. 152.

moment où Pokorny en fait l'acquisition, le *Theater an der Wien* est dans un état déplorable quant au bâtiment et aux installations. Le nouveau directeur, qui ne manque pas d'ambition, a dans l'esprit de faire du plus grand théâtre viennois de l'époque un concurrent de la *Hofoper*[97]. C'est dans ce but qu'il prend contact avec Meyerbeer, Berlioz, Wagner et Lortzing et engage des chanteurs et des chefs d'orchestre de tout premier plan. Cependant son projet ou son rêve de faire de son théâtre un lieu privilégié pour les représentations d'opéras et de grands spectacles ne peut aboutir qu'à condition de réaliser un certain nombre de travaux. C'est à cet effet que Pokorny fait fermer le *Theater an der Wien* pour une durée d'environ quatre mois durant laquelle le théâtre sera pourvu d'une nouvelle installation de chauffage, la salle de spectacle repeinte et les tapisseries changées. Anton Bauer dans son ouvrage, *150 Jahre Theater an der Wien*, relève la bonne qualité de la chaufferie de type "Meissner, dont les ventilateurs répandaient de l'air réchauffé en hiver, frais en été."[98] Grâce à ce dispositif de ventilation, la salle de spectacle et la scène bénéficient d'une bonne température aux saisons les plus extrêmes de l'année. Le *Theater an der Wien* dispose aussi de l'éclairage au gaz, le procédé d'illumination le plus moderne à l'époque, étendu à l'ensemble du bâtiment. Pour importantes que soient ces rénovations, la plus essentielle demeure néanmoins le creusage de la cavité située sous la scène, ce que l'on appelle la trappe, afin d'y installer une machinerie des plus modernes, à l'imitation de celle du théâtre royal de Dresde. Les nouveaux appareils dont se dote le *Theater an der Wien* sont utilisés pour mettre en place les décors mobiles et les portants se trouvant à une profondeur de neuf mètres sous la scène. Grâce à l'efficacité de cette machinerie, les longues pauses entre les actes pourront être considérablement écourtées dorénavant[99]. Le coût de la rénovation du *Theater an der Wien* s'élève à 70. 000 florins[100].

La réouverture du théâtre rénové a lieu le 30 août 1845. Chargé d'ouvrir les festivités, Suppè a le loisir de montrer ses talents de compositeur et de chef d'orchestre en faisant interpréter par l'orchestre du *Theater an der Wien* une ouverture de sa plume.

---

[97] *Cf.* Attila E. LANG, *200 Jahre Theater an der Wien*, Verlag Holzhausen, Wien, 2001, p. 45.
[98] Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem* : "Meissnersche Beheizung (...), deren Ventilatoren im Winter erwärmte, im Sommer frische Luft ausströmten (...), p. 142.
[99] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 142.
[100] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 143.

Suppè dispose ce soir-là d'un orchestre d'une soixantaine de musiciens[101]. L'ouverture solennelle de Suppè est suivie d'un prologue allégorique de Karl Meisl, *"Des Wanderers Ziel"*, (La Destination du voyageur), très apprécié du public viennois. Le prologue en question contient pour ainsi dire en raccourci l'histoire du *Theater an der Wien*, avec des allusions à des personnalités marquantes des arts et des lettres, notamment Mozart, Schikaneder, Grillparzer, entre autres. Mais tout cela n'est qu'une introduction, certes magnificente, à l'opéra *Alessandro Stradella* de Friedrich von Flotow, qui clôture triomphalement la soirée[102].

En voulant réaliser dès la première année de son activité le plan ambitieux de donner tout le prestige possible aux représentations d'opéras au détriment de productions de comédies populaires et de *Singspiele* allemands moins soignées, Pokorny donne l'impression de vouloir tourner le dos au grand passé du *Theater an der Wien* dont la vocation première fut de promouvoir la comédie populaire et le *Singspiel* allemand[103]. Le nouveau directeur engage des chanteurs très connus à son époque, tels que la basse Joseph Staudigl et la soprano Marie von Marra. La plus grande sensation demeure cependant la chanteuse Jenny Lind, le "rossignol suédois", invitée par Pokorny pour venir se produire au *Theater an der Wien*. La cantatrice demande des cachets exorbitants pour ses interprétations d'opéras pour la plupart italiens, notamment la *Norma* de Bellini, donnée au *Theater an der Wien*, le 22 avril 1846. Cette situation porte naturellement préjudice aux finances de Pokorny. De surcroît, l'excellente soprano Marie von Marra quitte son ensemble la même année, au motif que Pokorny a préféré donner le rôle-titre de *Norma* à la Lind plutôt qu'à elle, qui en avait donné une excellente prestation[104]. Le prix des entrées aux concerts de Jenny Lind est élevé ; mais malgré les recettes substantielles qui semblent renflouer pour quelque temps la caisse, le théâtre continue à enregistrer un lourd déficit, même si de telles productions rivalisent avec celles de la *Hofoper*[105]. Sa politique théâtrale et son administration manquant de rigueur, points faibles auxquels il convient d'ajouter des options prises en matière de programmation, qui souvent relèvent davantage de la

---

[101] *Cf.* Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895). *Festschrift zur Eröffnung* der *Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumsverein Gars am Kamp, mai 1995, p. 4.
[102] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 143.
[103] *Cf.* Attila E. LANG, *200 Jahre Theater an der Wien*, Verlag Holzhausen, Wien, 2001, p. 27.
[104] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 145.
[105] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 146.

spéculation que du vrai goût du public, vont porter Pokorny insensiblement au bord de la ruine ; il entre dans la spirale de l'endettement chronique. En 1848, il convient avec ses créanciers d'un moratoire pour la durée d'une année[106]. Toutefois, afin d'assainir les finances, Pokorny aurait dû changer de politique théâtrale en faisant jouer moins d'opéras et beaucoup plus de pièces de théâtre, afin de répondre au goût et à l'intérêt du public pour le théâtre populaire. Cependant Pokorny ne change en rien ses objectifs.

A l'âge de vingt-six ans, Suppè trouve un nouveau champ d'activités au *Theater an der Wien*. Il quitte le théâtre de la *Josefstadt* et devient maître de chapelle et chef d'orchestre au *Theater an der Wien* où il occupe un appartement de deux pièces dans les locaux prioritairement destinés à la compagnie d'acteurs. Ainsi, le musicien baigne désormais dans une atmosphère théâtrale et musicale bien propice à son art. Relevons les oeuvres et les événements les plus marquants de cette période concernant l'activité musico-théâtrale de Franz von Suppè.

Les talents de chef d'orchestre et de répétiteur consciencieux de Suppè sont mis à contribution en 1847, lors des répétitions de l'opéra *Vielka* de Meyerbeer. La première de l'oeuvre est donnée le 18 février 1847, et remporte un grand succès. Le rôle-titre est tenu par Jenny Lind, et la basse Staudigl, pour sa part, brille dans le rôle du général Saldorf[107]. Quelques mois plus tard, le 7 août 1847, Suppè fait représenter au *Theater an der Wien* une composition de sa plume, à savoir l'opéra-comique *Das Mädchen vom Lande* dont le librettiste est Karl Elmar[108]. L'œuvre rencontre un succès favorable, bien que le *Theaterzeitung* de Adolf Bäuerle émette quelques réserves sur le plan musical. En effet, il est reproché à Suppè d'avoir utilisé une instrumentation surchargée pour un sujet assez modeste[109]. La critique musicale parue dans l'*Allgemeine Wiener Musikzeitung* d'August Schmidt relève, entre autres, le même défaut, mentionnant à propos de cette oeuvre l'"instrumentation bruyante en général."[110]

---

[106] *Cf.* Attila E. LANG, *200 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 45.
[107] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 148.
[108] *Cf.* catalogue des oeuvres de Franz von Suppè établi par Franz STIEGER, *Opernlexikon. Teil II. Komponisten*, 3. Band, Neuzeit, Tutzing-Hans Schneider, 1978, p. 1087.
A propos de la collaboration entre Suppè et Elmar, voir *supra*, p. 186.
[109] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 148.
[110] *Allgemeine Wiener Musikzeitung* (9 août 1847) : "die lärmende Instrumentation im Allgemeinen."

Lors des journées agitées de la Révolution de mars 1848[111], les *Kapellmeister* du *Theater an der Wien*, qui sympathisent avec les mouvements patriotiques, notamment le mouvement des étudiants, veulent, eux aussi, marquer les événements par des chansons révolutionnaires, entre autres. Nous avons vu que Suppè est du nombre. Suite aux événements d'octobre, le *Theater an der Wien* sera fermé pour une durée d'un mois. L'activité théâtrale et musicale reprendra au début de novembre 1848. La situation financière de Pokorny est toujours aussi désastreuse.

Le 30 janvier 1849, Franz von Suppè connaît un grand succès avec la musique composée pour la farce féerique de Karl Elmar, *Des Teufels Brautfahrt* (Le Voyage de noces du diable)[112]. Le succès que remporte cette production entraîne une amélioration des finances et encourage Pokorny. Aussi, non content d'administrer deux théâtres, à savoir le théâtre de la *Josefstadt* et le *Theater an der Wien*, Franz Pokorny prend-t-il à ferme le jardin de la baronne Pereira-Arnstein, situé sur la route de *Schönbrunn* à *Fünfhaus*. Pokorny charge l'architecte Latzel de construire sur cet emplacement un théâtre de plein air, la *Sommer-Arena* pouvant accueillir jusqu'à 3500 personnes. La construction tout en bois du bâtiment s'avère coûteuse : 29000 florins[113]. A cela s'ajoute la nécessité pour Pokorny d'augmenter le personnel et le nombre d'artistes : acteurs, danseurs et choristes. En effet, des représentations ont souvent lieu au même moment au *Theater an der Wien* et la *Sommer-Arena*. Tout cela occasionne de grandes dépenses et des dettes que Franz Pokorny, encore une fois, ne pourra plus honorer. Le 1er juillet 1849 a lieu l'inauguration de ce théâtre de plein air. A cette occasion, Suppè a une fois de plus le loisir de montrer son talent de compositeur de musique de scène. La farce patriotique *Gervinus, der Narr von Untersberg* (Gervinus, le Fou de Untersberg) dont le librettiste est Alois Berla est unaniment appréciée. Le premier biographe de Suppè, Otto Keller signale, entre autres, un numéro musical qui fait sensation à l'époque, à savoir la polka de Gervinus[114].

---

[111] Voir 1.2.2. dans la première partie de notre travail : "La Révolution de 1848, période charnière dans l'avènement du libéralisme", p. 44.

[112] *Cf. Operettenzauber, anlässlich des 100. Todestages von Franz von Suppè*, Oesterreichische National-bibliothek, Wien, cote 1.441. 286-C.

[113] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien, ibidem*, p. 153.

[114] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette, ibidem*, p. 52. Voir aussi *Operettenzauber, ibidem*, notamment les articles de presse en rapport avec la *Sommer-Arena* de Franz Pokorny et la production très remarquée de *Gervinus* : *Wiener Abend-Courrier*, article du 2 juillet 1849 ; *Der Wanderer* (Abendblatt), article du 2 juillet 1849 ; *Punch*, article du 3 juillet 1849.

A la même époque, le musicien écrit la partie musicale du conte romantique, *s'Alraunerl*, (La Petite Mandragore), représenté le 13 novembre 1849 au *Theater an der Wien*. Acteur et poète à ses heures, le baron Klesheim s'improvise librettiste de cet ouvrage[115], qui ne bénéficie que de huit représentations[116]. L'oeuvre semble donc vouée à s'évanouir dans l'oubli, lorsqu'un jour, au début des années 1850, en fouillant dans les archives du théâtre, l'acteur Karl Treumann tombe par hasard sur l'ouvrage en question et le *lied c*hanté par le personnage de *Roserl*. Il est impressionné par la musique que Suppè a composée pour ce morceau, et décide de récrire le texte qui avait été hué lors de la première. Omettant les aspects agrestes et naïfs du texte écrit en dialecte viennois, Treumann donne un tour quelque peu satirique au poème. Ainsi, le *lied* aux accents patriotiques deviendra un prétexte pour donner libre cours à une prise de position sociocritique certes dénuée d'acrimonie, dont la cible est l'immobilisme en Autriche après 1848[117]. L'acteur chantera les couplets à diverses occasions et récoltera un franc succès, popularisant ainsi la mélodie que Suppè avait conçue pour illustrer le chant patriotique originel. Ce morceau naguère rejeté ne tardera pas à devenir le très populaire *O du mein Österreich*, deuxième hymne autrichien après celui de Haydn[118]. Signe inéquivoque d'une certaine fierté, Suppè fera figurer plus tard les notes des premières mesures de sa composition sur la frise décorant le portail de sa villa à Gars am Kamp (Waldviertel).

Malgré l'insuccès que rencontre *s'Alraunerl*, Suppè ne se décourage pas pour autant et continue inlassablement son activité de *Kapellmeister* au service du *Theater an der Wien*. Aussi compose-t-il la musique de scène d'une série de productions données l'année suivante : *Philister-Schule*, *Gentil Bernhard*, *Die Liebe zum Volke*, *Die beiden Fassbinder*, *Der Dumme hats Glück*. Le 5 août 1850, Franz Pokorny décède en laissant derrière lui beaucoup de dettes. Suppè honorera la mémoire de son bienfaiteur en composant un *Requiem* qui est représenté le 22 novembre 1850 à l'église des piaristes[119].

---

[115] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin, 1977, p. 51.
[116] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, *ibidem*, p. 372.
[117] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 52.
[118] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 52.
[119] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 55.

A la mort de Franz Pokorny, son fils aîné Alois prend la succession paternelle. Entre 1850 et 1862, ce dernier sera à la tête des théâtres de son père. Durant ces douze années d'administration théâtrale, le *Theater an der Wien*, contrairement aux objectifs de son père défunt, aura essentiellement pour vocation de promouvoir le théâtre populaire. Cet objectif sera aussi étendu à la *Sommer-Arena* de *Fünfhaus*. Alois Pokorny et ses *Kapellmeister* disposent de nombreux dramaturges qui écrivent des pièces sans relâche, répondant ainsi à la forte demande du public viennois avide de nouveautés : Karl Elmar, Anton Langer, Alois Berla, Julius Findeisen, Anton Bittner, Josef Böhm, Friedrich Kaiser, Karl Haffner, pour ne citer que les plus connus[120]. Les compositeurs de musique de scène du *Theater an der Wien* seront bien sûr aussi astreints à cet état de choses. Fermé pour une durée de quatre mois en raison de travaux, le théâtre rénové ouvre ses portes, le 23 septembre 1854, avec la biographie musicale *Mozart* de Leonhard Wohlmuth[121]. C'est à Suppè que revient l'habillage musical fort goûté de cette comédie, confectionné presque exclusivement à partir de compositions et de thèmes mozartiens. Mais à vrai dire le succès escompté par Alois Pokorny n'est pas au rendez-vous[122].

L'activité de Suppè sous la direction d'Alois Pokorny n'est pas des moindres. Les années 1850-1860 représentent une période de création intense qui culmine avec *Das Pensionat*, faisant de Franz von Suppè le père de l'opérette viennoise.

Selon le catalogue des œuvres de Suppè établi par Franz Stieger[123], non seulement la musique, mais aussi le texte serait de Franz von Suppè. C'est également l'avis de Julius Kromer[124]. Aussi, continuons-nous à nous interroger concernant la

---

[120] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, *ibidem*, p. 156.
[121] *Cf.* catalogue des oeuvres de Franz von Suppè établi par Franz STIEGER in *Opernlexikon. Teil II. Komponisten*, 3. Band, *ibidem*, p.1090.
[122] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, *ibidem*, p. 158.
[123] *Cf.* catalogue des oeuvres de Franz von Suppè établi par Franz STIEGER in *Opernlexikon. Teil II. Komponisten*, 3. Band, *ibidem*, p. 1087.
[124] *Cf.* Julius KROMER, *Franz von Suppè. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Inaugural-Dissertation, 1941, p. 91.

signification des initiales “C.K.”[125] ne correspondant à aucun librettiste identifié jusqu’à présent. Le musicologue Mathias Spohr note dans l’article consacré à *Das Pensionat*, article que nous pouvons lire dans le dictionnaire du théâtre musical édité chez Piper[126] : “Texte : C.K. (Franz von Suppè ?)”. Il est intéressant de noter par ailleurs que le génie de Suppè est d’avoir pour ainsi dire montré la voie à suivre au théâtre musical viennois, et ce dès 1851, à une époque où Jacques Offenbach est encore inconnu à Vienne[127]. *Das Pensionat* se présente comme une opérette aux dimensions modestes. C’est une pièce musicale en un acte comportant deux tableaux. Elle s’inspire d’un sujet français : *Les Visitandines*, opéra comique censuré à Vienne. Le sujet de cette oeuvre à scandale est utilisé par l’opérette commercialement comme *Zugmittel* (moyen alliciant d’attirer la foule). Une histoire amoureuse est au centre de l’intrigue. Karl, un jeune avocat, demande la main d’Hélène à ses parents. Ces derniers acceptent de lui donner leur fille en mariage à condition qu’il trouve un métier sous 48 heures. Dans le pensionnat où se trouve Hélène, les jeunes filles sont placées sous la surveillance de Brigitte. Mais sitôt que Brigitte n’est plus en vue, les jeunes filles “modèles” s’amusent et se mettent à danser la tarentelle, la valse, le cancan. Karl, suivi de son valet, entre dans le pensionnat. Karl, voulant séduire Hélène, lui chante une chanson. Enfin, par la ruse et l’intrigue, le soupirant arrive à obtenir le poste d’administrateur qui était resté vacant.

La musique de *Das Pensionat* est très contrastée. Ainsi, le choeur religieux et recueilli de la première scène du premier tableau (*Kirchenchor*) au tempo d’*andante religioso*, qui sublime le côté sérieux et rangé de l’éducation est suivi, dans la deuxième scène du premier tableau, d’une danse de caractère enjoué et festif, représentant la face cachée de la vie dans les pensionnats. Dans cette première opérette viennoise, Suppè utilise le cancan, introduit à Vienne par Offenbach. La présence importante de mouvements de danse au sein de *Das Pensionat* range cette oeuvre dans la catégorie de la *Tanz-Operette*. Dans ce contexte, nous pouvons mentionner le terme de “*textierter Tanz*”, c’est à dire une danse au rythme de laquelle les acteurs ne se contentent pas uniquement de chanter les

---

[125] Voir partition *Das Pensionat*, Komische Operette in einem Akte mit zwei Bildern, von C.K., National bibliothek (Musik-Sammlung), Wien, n°12642.

[126] *Cf.* Mathias SPOHR, article *Das Pensionat*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, *ibidem*, p. 197.

[127] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 57 et 68.

paroles, mais se mettent également à danser, entraînés par le mouvement de la musique.

Dans son rapport avec l'époque, cette opérette met en relief un aspect important aux yeux de la nouvelle aristocratie de l'argent : l'éducation des jeunes filles de bonne famille dans des pensionnats de renom où sont enseignées les bonnes manières à utiliser en société. *Das Pensionat* rencontre un accueil favorable auprès du public. Dans le journal *Die Presse* du 26 novembre 1860 paraît un compte rendu élogieux : "Au bénéfice du *Kapellmeister* Monsieur Suppè, une opérette comique en un acte intitulée *Das Pensionat*, composée par lui-même fut représentée hier. Le succès était au rendez-vous ; le livret (...) est simple, mais il n'est nullement dénué de matière comique, qui est, de surcroît, rehaussée par beaucoup d'allusions et maint calembour. La musique se distingue par une richesse mélodique, elle est simple dans l'ensemble, et devrait gagner bientôt une certaine popularité. Très prochainement, les valses et les quadrilles façon "*Pensionat*" ne feront sans doute pas défaut."[128]

En 1861, en dépit des efforts d'Alois Pokorny pour essayer d'assainir les finances du *Theater an der Wien*, en apportant notamment davantage de variété dans les programmations, sa situation financière est alors au pire. Il est harcelé par les créanciers[129]. En avril 1862, le personnel et les acteurs sont en grève, car Pokorny est dans l'impossibilité de les payer ; le 21 mai 1862, le théâtre est déclaré en faillite[130]. Le *Theater an der Wien* sera repris à ferme par Friedrich Strampfer à l'automne de la même année. A partir de maintenant, ce théâtre populaire entre dans une ère nouvelle qui apportera des jours meilleurs au théâtre musical, notamment grâce au triomphe que va rapidement remporter l'opérette viennoise au *Theater an der Wien*. On peut considérer la date du 17

---

[128] *Die Presse*, 26 novembre 1860, n° 304, p. 5 : "Zum Benefice des Capellmeisters Herrn Suppé gelangte gestern eine von ihm componirte komische Operette in einem Acte : "Das Pensionat" betitelt , zur Aufführung. Der Erfolg war günstig; das Libretto (...) ist einfach, es fehlt demselben aber durchaus nicht an komischem Stoffe, der überdies mit vielen Anspielungen und manchem Wortwitze aufgeputzt ist. Die Musik zeichnet sich durch Melodienreichthum aus, ist im ganzen einfach und dürfte bald gewisse Popularität erringen . An "Pensionats"-Walzern und Quadrillen wird es wohl in nächster Zeit nicht fehlen."

[129] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben von Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 335.

[130] *Cf.* Anton BAUER, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Zurich, Leipzig, Wien, 1952, p. 162.

mars 1865, marquant les débuts de Marie Geistinger dans *La Belle Hélène* d'Offenbach comme le commencement du succès ininterrompu de l'opérette au *Theater an der Wien*[131]. Au demeurant, de nos jours cette opérette est encore régulièrement à l'affiche de ce théâtre.

3.5. Franz von Suppè au *Kaitheater* (1862-1863)

Après avoir vécu au *Theater an der Wien* sous la direction de Pokorny père et fils, Suppè déménage le 14 mars 1862 pour s'installer au n° 57 de la *Obere Donaustrasse*, où il demeurera jusqu'au 25 novembre 1865, date où il emménage au dernier étage du *Carltheater*[132]. Après la fermeture du *Theater an der Wien*, beaucoup de ses membres se dispersent aux quatre vents. Mais certains, parmi lesquels Suppè, trouvent un engagement au *Kaitheater*. Karl Treumann[133] en est le directeur. L'inauguration de ce théâtre date du 1er novembre 1860[134]. Suppè y débute le 26 avril 1862 avec une nouvelle opérette, *Die Kartenschlägerin*, qui ne remporte pas le succès escompté. A partir de cette époque, Suppè se rend à l'évidence que dans le domaine de l'opérette il devra affronter la concurrence redoutable de Jacques Offenbach. Ce dernier a triomphé au *Kaitheater* un an auparavant, en 1861, avec quelques-unes de ses opérettes[135].

La déception ressentie par Suppè à la suite de l'insuccès de sa deuxième opérette sera cependant vite oubliée, puisque le maestro refait son apparition dès le 25 octobre 1862 pour triompher cette fois-ci avec une nouvelle opérette : *Zehn Mädchen und kein Mann*[136], qui est l'histoire de dix filles à marier représentant dix nationalités différentes, notamment l'Autriche, l'Espagne, l'Angleterre, l'Allemagne, le Portugal. Suppè s'illustre particulièrement bien dans la caractérisation musicale de ces différentes nationalités[137]. Otto

[131] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Eduard Castle, *ibidem*, Dritter Band (1848-1890), p. 336.
[132] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 75.
[133] *Cf. Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G. Saur Verlag, Bern und München, 1998, article Treumann, p. 2651.
[134] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Eduard Castle, *ibidem*, Dritter Band (1848-1890), p. 323.
[135] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè*, *ibidem*, p. 79.
[136] *Cf.* Julius KROMER, *Franz von Suppè. Leben und Werk. Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Inaugural-Dissertation, 1941, p. 114-115.
[137] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 76.

Schneidereit signale que Suppè se serait inspiré de l'opérette en un acte *Six Demoiselles à marier* de Léo Delibes, donnée au théâtre des Bouffes-Parisiens en 1856, d'autant plus que l'oeuvre de Delibes est reprise et réadaptée à la même époque au *Theater an der Wien,* où elle sera jouée sept fois sous le titre de *Sechs Mädchen zu verheiraten*[138]. Quoi qu'il en soit, le thème social qu'illustre l'opérette de Suppè n'est pas seulement de son époque. Il est bien connu que dans le mileu de la petite bourgeoisie, la dot ne suffit que pour marier la fille aînée. Face à cette situation, les chances de trouver un mari sont assez réduites pour les autres filles de la famille. La chasse à un gendre jouissant d'une bonne situation est le thème de beaucoup de comédies. Nous en trouvons encore un pâle reflet dans l'opéra *Arabella* (1933) de Richard Strauss d'après le livret de Hofmannsthal.

En 1863, les opérettes de Jacques Offenbach et Suppè dominent au *Kaitheater*, au détriment de la comédie populaire, quasiment disparue, à l'exception de quelques farces de Nestroy et d'Alois Berla[139]. A preuve, la représentation de la quatrième opérette de Suppè, *Flotte Bursche*, donnée le 18 avril au *Kaitheater* et remportant un grand succès. La première de l'opérette en question est un véritable triomphe : l'ouverture est jouée deux fois de suite ; les chansons estudiantines sont chantées de concert par les acteurs et leur public[140].

Alors que tout semble aller pour le mieux dans la vie professionnelle de notre musicien, un grand malheur se produit : le théâtre de Treumann prend feu dans la nuit du 9 au 10 juin 1863, quelques semaines seulement après la première de *Flotte Bursche*. Sachant qu'il ne pourra pas avant longtemps faire édifier un théâtre, et ne voulant pas laisser son personnel sans occupation, Karl Treumann, qui est loin d'être fataliste, se met aussitôt en quête d'une salle de spectacle. Il s'agit surtout de ne pas se faire oublier dans le monde du théâtre, de continuer à triompher comme par le passé. Ainsi, Treumann ne tarde pas à prendre à ferme le *Carltheater*[141].

---

[138] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè, ibidem*, p. 80.
[139] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben von Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 324.
[140] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè, ibidem*, p. 84.
[141] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette, ibidem*, p. 79.

3.6. Franz von Suppè au *Carltheater* (1863-1882)

Lorsque Suppè entre au service de Treumann en 1863, le *Carltheater* a déjà un riche passé derrière lui. Des trois théâtres populaires situés dans les faubourgs, le théâtre de la *Leopoldstadt*, qui sera rebaptisé *Carltheater* à la suite de son acquisition par Karl Carl, est le plus important pour ce qui concerne la comédie populaire. C'est ici qu'ont triomphé jadis Laroche *alias Käsperle* et le génial Ferdinand Raimund[142]. Le dramaturge et comédien Johann Nestroy connaîtra aussi des heures de gloire au *Carltheater*, à savoir entre la fin des années 1840 et le début de la décennie suivante. C'est d'ailleurs aux côtés de Nestroy et de Wenzel Scholz, entre autres, que Karl Treumann a fait ses débuts au *Carltheater*. En effet, Treumann quitte en 1852 le *Theater an der Wien*, alors sous la direction d'Alois Pokorny, pour rejoindre l'ensemble de Karl Carl[143]. D'autre part, les comédies parisiennes en un acte ont été introduites dans le théâtre viennois grâce à Treumann. Lui-même, à l'imitation de Nestroy, excelle dans des adaptations de vaudevilles parisiens, légers et spirituels. A la mort de Karl Carl en 1854, Nestroy se charge de la direction du *Carltheater* qu'il gardera jusqu'en 1860[144]. Il convient de signaler ici le rôle important joué par Nestroy dans l'importation de l'opérette parisienne à Vienne. C'est sous sa direction, concrètement au *Carltheater*, à partir de 1858, que des opérettes d'Offenbach, certes adaptées au goût du jour, notamment par Karl Treumann[145], sont données pour la première fois. A ce propos, nous avons déjà relevé plus haut la médiation essentielle de Karl Binder[146], maître de chapelle de Nestroy, dans la viennisation et la diffusion de la musique de Jacques Offenbach.

[142] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben von Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 315.

[143] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Eduard Castle, *ibidem*, p. 316.

[144] *Cf. Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G. Saur Verlag, Bern und München, 1998, article Nestroy, p. 1619.

[145] Voir par exemple l'adaptation de l'opérette d'Offenbach *Le Mariage aux Lanternes* (16 octobre 1858), effectuée par Karl Treumann. *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, herausgegeben von Eduard Castle, *ibidem*, p. 320.

[146] Karl BINDER (1816-1860) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Il a été durant une grande partie de sa carrière *Kapellmeister* dans différents théâtres de la banlieue viennoise. Il a composé la musique de nombreuses farces et *Singspiele*. Voir *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, volume II, p. 722. Voir aussi 3.2.1. dans la première partie de notre travail : " Karl Binder, maître de chapelle collègue de Franz von Suppè", p. 166.

Suppè saura tirer profit de l'accueil favorable réservé à l'opérette au *Carltheater*. Au demeurant, lors de l'ouverture du *Carltheater*, le 19 août 1863, l'opérette la plus récente de Suppè, à savoir *Flotte Bursche* est représentée une fois encore avec succès. La même année, le 23 septembre, est donnée *Das Pensionat* pour la première fois au *Carltheater*. D'après Otto Keller, cette oeuvre semble intéresser davantage le public que l'opérette *Flotte Bursche*[147]. L'opérette suivante de Suppè, *Das Korps der Rache*[148], d'après le livret de J.L. Harisch, rencontre un accueil peu enthousiaste lors de la première du 5 mars 1864. L'année suivante marque cependant le début d'une série de succès remportés surtout dans le domaine de l'opérette viennoise. Ainsi, entre 1865 et 1882, Franz von Suppè fera représenter au *Carltheater* une douzaine d'opérettes[149] parmi lesquelles figurent en bonne place *Die schöne Galathee* (1865) ; *Leichte Kavallerie* (1866) ; *Banditenstreiche* (1867) ; *Fatinitza* (1876) ; *Boccaccio* (1879).

Outre les succès remportés dans le domaine du théâtre musical viennois, Franz von Suppè, en tant que personnalité importante de la vie culturelle sera comblé d'honneurs. En 1867, la représentation de l'opérette *Flotte Bursche*, donnée au *Carltheater* le 3 août revêt tout un symbole : il ne s'agit de rien moins que de la célébration de la centième représentation de cette oeuvre. Or l'opérette en question n'a été créée que quatre ans plus tôt. Le maître est applaudi chaleureusement par un public très nombreux[150]. Le 4 mars 1871, entouré de ses amis et bon nombre d'admirateurs, le musicien fête les 30 ans de son activité de *Kapellmeister*. La veille est donné un dîner de gala à l'Hôtel National. Ses amis du *Carltheater* lui offrent alors une baguette de chef d'orchestre en bois d'ébène rehaussé d'incrustations d'argent, tel que le relate Otto Schneidereit[151]. Enfin, en tant que membre d'honneur de diverses associations musicales, les délégations de celles-ci honorent le maestro. Deux ans après cet événement, le 15 avril 1873, Suppè est encore à l'honneur. En effet, son opérette *Zehn Mädchen und kein Mann*, est donnée dans la nouvelle version *Einundzwanzig Mädchen und kein Mann* à l'opéra impérial de Vienne. A ce concert de bienfaisance, organisé au profit de la fondation de François-Joseph, sont

[147] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette, ibidem*, p. 80.
[148] Voir partie 1.6.3. de notre travail : "Musique et politique dans l'oeuvre de Suppè à l'époque du libéralisme : *Das Korps der Rache* (1864), *Leichte Kavallerie* (1866), *Fatinitza* (1876)", p. 110.
[149] Voir le catalogue des oeuvres de Franz von Suppè établi par Franz STIEGER in *Opernlexikon. Teil II. Komponisten*, 3. Band, Neuzeit, Tutzing-Hans Schneider, 1978, p. 1088.
[150] *Cf.* Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette, ibidem*, p. 86.
[151] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè, ibidem*, p. 112.

présents les membres les plus représentatifs de la maison impériale, à savoir le couple impérial, le prince Rodolphe, ainsi que les archiducs. Le concert mémorable permet de récolter plus de 45000 florins destinés à des oeuvres caritatives[152]. Mais un an avant cette manifestation, c'est-à-dire en 1872, *Die schöne Galathee* figure, à côté de l'opérette d'Offenbach, *Les Deux aveugles*, à l'affiche du concert organisé au bénéfice de la *Concordia*, l'association des journalistes et des écrivains viennois, ce dont témoigne un *Theaterzettel* daté du mercredi 25 décembre 1872[153]. Ces faits tenderaient à prouver la popularité grandissante des opérettes de Suppè à Vienne à l'époque du libéralisme.

Pour ce qui concerne les opérettes suivantes, à savoir *Fatinitza* et *Boccaccio*, créées toutes deux au *Carltheater*, respectivement le 5 janvier 1876 et le 1er février 1879, elles sont mondialement connues de nos jours. Or de son vivant déjà, Suppè a pu profiter de la renommée internationale que lui apporte, entre autres, le *Marschlied* "*Vorwärts mit frischem Mut*", extrait de *Fatinitza*. A l'époque, cette marche populaire est vendue à 350000 exemplaires, mais le compositeur ne touche qu'une modeste partie des revenus de la vente. Deux ans après la première représentation de l'ouvrage, *Fatinitza* conquiert les théâtres de Berlin, Bruxelles, Paris, Londres et New York[154]. Quant à l'opérette *Boccaccio*, considérée comme l'une des meilleures réalisations de Suppè, elle sera jouée 2133 fois, depuis sa création, en 1879, jusqu'en 1926[155], et continue à figurer régulièrement au programme des plus grands théâtres du monde. Quelques mois après la première de *Boccaccio*, l'opérette *Die schöne Galathee* figure à l'affiche du *Theater an der Wien*, avec Marie Geistinger dans le rôle-titre. Il s'agit à nouveau d'un concert caritatif, donné le 13 avril 1879, au profit des sinistrés des inondations de Szegedin (Hongrie), comme nous pouvons le constater à la lecture du *Theaterzettel* daté du dimanche 13 avril 1879[156]. Enfin, une dizaine de jours plus tard, *Die schöne Galathee* est encore à l'affiche. Les festivités dans le cadre desquelles l'opérette en question est représentée sont tout à fait exceptionnelles. En effet, c'est à l'occasion de la célébration

---

[152] *Cf*. Otto KELLER, *Franz von Suppè*. *Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 88-89.
[153] Voir *Theaterzettel* daté du mercredi 25 décembre 1872-*Theater an der Wien* (1827-1939), Österreichische Nationalbibliothek, (cote 403.693-C-D-TL).
[154] *Cf*. Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895). *Festschrift zur Eröffnung* der *Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumverein Gars am Kamp, mai 1995, p. 6.
[155] *Cf*. Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895), *ibidem*, p. 6.
[156] Voir *Theaterzettel* daté du dimanche 13 avril 1879 - *Theater an der Wien* (1827-1939), Österreichische Nationalbibliothek, (cote 403.693-C-D-TL).

des noces d'argent de l'Empereur François-Joseph et de l'Impératrice Elisabeth que l'opérette de Suppè est donnée. Il nous paraît important de relever, outre cette oeuvre, celle de Karl Millöcker figurant sur la même affiche, à savoir son opérette ou tableau champêtre en un acte, *Die umkehrte Freit'*, sur un texte de Ludwig Anzengruber. Au demeurant, nous apprenons que Millöcker ouvre ce concert de gala par une de ses propres compositions, notamment un *Festmarsch* interprété sous une illumination solennelle de rigueur, tel que nous pouvons le lire sur l'affiche : "Bei festlich beleuchtetem Hause Fest-Marsch, komponirt von Karl Millöcker."[157] Cet événement qui intervient trois jours avant le corso historiciste de la bourgeoisie s'exhibant en costume Renaissance le long du *Ring*, revêt au sein de la thématique musique et politique, dans laquelle s'inscrit la relation entre l'opérette et le libéralisme, une importance majeure. En effet, préludant au grand défilé qui se prépare, interprété comme un hommage de la bourgeoisie envers la Monarchie, nous pouvons voir par surcroit dans la représentation de gala du 24 avril 1879, le triomphe de l'opérette à son époque la plus glorieuse.

D'un point de vue idéologique et socioculturel, cette représentation symbolise aussi en quelque sorte le triomphe du libéralisme, dont l'opérette viennoise est incontestablement à la fois une expression culturelle et un signe identitaire[158]. Enfin, le troisième grand succès dans la carrière de Suppè sera l'opérette *Donna Juanita* (1880). La première représentation de l'opérette *Donna Juanita*[159] a lieu le 21 février 1880. Cette opérette fait appel au folklore musical espagnol, et il semblerait aux dires de son biographe Otto Schneidereit que le musicien n'aurait pas éprouvé de difficulté majeure à composer de la musique d'inspiration ibérique : "Suppè réussit à composer une musique excellente, qui dans beaucoup de parties sonne tout à fait comme de la musique espagnole (...) et utilise même la mélodie mauresque."[160] Otto Keller, pour sa part,

---

[157] Voir *Theaterzettel* daté du jeudi 24 avril 1879, *ibidem*, (même cote).

[158] *Cf*. Franz HADAMOWSKY, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947, p. 11.

[159] *Cf*. Marion LINHARDT, article *Donna Juanita* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, tome 6, p. 208-210.

[160] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè*, *ibidem* : "Suppè gelang eine ausgezeichnete Musik, die in vielen Teilen durchaus spanisch klingt, (...) und sogar maurische Melodik verwendet.", p. 138.

signale que "*Donna Juanita* est une opérette qui fit honneur au nom de son auteur."[161] Ce n'est pas la première fois que Suppè compose de la musique d'inspiration ibérique. Alors qu'il travaillait sous la direction d'Alois Pokorny, il avait illustré musicalement des danses andalouses pour le divertissement *La Aparicion*, donné au *Theater an der Wien*, en clôture de la soirée du 10 octobre 1854. La protagoniste de cette représentation était la danseuse étoile du théâtre royal de Madrid, Dolores Monterito se trouvant alors en tournée en Autriche[162].

L'année 1881 est une année capitale dans la vie de Suppè, elle marque la consécration de sa carrière. Devenu une personnalité admirée dans le milieu musical et artistique viennois, Franz von Suppè, à l'occasion de la célébration de ses quarante ans d'activité, est distingué du titre de citoyen de la ville de Vienne[163]. Le *Carltheater* organise en son honneur une *Semaine Suppè*, durant laquelle le maestro dirige chaque soir un acte de ses opérettes les plus connues[164].

Suppè compose encore trois opérettes pour le *Carltheater* : *Der Gascogner* (1881) ; *Herzblättchen* (1882) ; *Die Jagd nach dem Glück* (1888). Toutefois, durant l'été 1882, Suppè alors âgé de 63 ans, cesse son activité de *Kapellmeister* pour se consacrer entièrement à la composition jusqu'à sa mort en 1895.

En guise de clôture à cette riche période que représente l'activité musicale de Suppè au *Carltheater*, il convient de donner ici quelques strophes d'un couplet composé à l'occasion de la célébration de ses quarante ans d'activité. Parmi les actes que contient la brochure publiée à la suite de cette solennisation à la *Grüne Insel*, cénacle bohème et quelque peu fantaisiste duquel fait partie Suppè, sous le nom de "chevalier errant Knauf", par allusion à sa corpulence imposante, il est des strophes caractéristiques, empreintes de verve et d'esprit, qui semblent bien résumer la vie et l'activité de Suppè. Nous n'en donnons ici que deux. Relevons qu'une onomatopée significative aux accents de

---

[161] Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem* : "Donna Juanita ist eine Operette, die dem Namen ihres Autor Ehre machte.", p. 118.

[162] Voir *Theaterzettel* daté du 31 octobre 1854, *Theater an der Wien* (1827-1939), Österreichische Nationalbibliothek, (cote 403.693-C-D-TL). Voir aussi Anton Bauer, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Zurich, Leipzig, Wien, 1952 : catalogue de l'intégralité des oeuvres données dans ce théâtre en 1854 ("*Chronologisches Verzeichnis aller Aufführungen am Theater an der Wien"*), 1854, p. 384.

[163] *Cf*. Otto KELLER, *Franz von Suppè*. *Der Schöpfer der deutschen Operette*, *ibidem*, p. 119.

[164] *Cf*. Hans HEPPENHEIMER, *Franz von Suppè* (1819-1895). *Festschrift zur Eröffnung* der *Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp*, Herausgeber Museumverein Gars am Kamp, mai 1995, p. 7.

tyrolienne menant à un "*hopsdodero*" bien choisi pour un chevalier errant, proche de l'enfantin "*hopsasa*" ou à dada, parcourt l'ensemble de la composition qui comprend en tout douze strophes. Le texte est d'un certain Weyl :

"On apprend beaucoup au théâtre,
Troi oi o hopsdodero !
Et on parvient plus vite au havre
Troi oi o hopsdodero.
La confiance en soi et le courage
On les acquiert chez les artistes à l'ouvrage.
En prenant bien en main les choses
On s'enhardit vite et l'on ose !
Troi oi o hopsdodero !"[165]

"Dans le domaine de l'opérette,
Troi oi o hopsdodero !
Il est l'Offenbach de Vienne,
Troi oi o hopsdodero !
Mais à la différence
Qu'il demeure chaste et ferme.
Troi oi o hopsdodero !"[166]

Peut-on imaginer hommage plus grand que ces vers si simples et pourtant affectueux et empreints de vérité ?

---

[165] *Cf. Vorträge gehalten im Fest Capitel der "Grünen Insel" am 8. März 1881 anlässlich der vierzigjährigen Tondichter-Jubelfeier des fahrenden Ritters Knauf (Franz von Suppé).* Druck und Verlag von G. Gistel & Co. in Wien, National-Bibliothek Wien, (cote 773019-C) :

"Beim Theater lernt man viel,
Troi oi o hopsdodero !
Und kommt rascher an a Ziel
Troi oi o hopsdodero.
Selbsvertrauen und Kurasch
G'winnt man bei der Kunstbagasch
Packt man s'Geschäft nur tüchtig an
Wird man bald a kecker Zahn !
Troi oi o hopsdodero !"

[166] *Cf. Vorträge gehalten im Fest Capitel der "Grünen Insel" am 8. März 1881 anlässlich der vierzigjährigen Tondichter-Jubelfeier des fahrenden Ritters Knauf (Franz von Suppé), ibidem* :

"S'is im Operettenfach,
Troi oi o hopsdodero !
Er der Wiener Offenbach,
Troi oi o hopsdodero !
Aber mit dem Unterschied,
Dass er keusch bleibt und solid.
Troi oi o hopsdodero !"

DEUXIEME PARTIE

Analyse de deux opérettes de FRANZ von SUPPÈ

1. *Die schöne Galathee* (9.9.1865) ou l'esprit de la *Ringstrasse*.

Die schöne Galathee, komisch-mythologische Oper in einem Akt (*La Belle Galathée, opéra comico-mythologique en un acte*), musique de Franz von Suppè, livret de Poly Henrion, *recte* Leopold Karl Dittmar Kohl von Kohlenegg.

L'oeuvre est créée le 9 septembre 1865 à Vienne, au *Carltheater*, théâtre viennois dirigé à cette époque par Karl Treumann.

Les personnages : -Pygmalion, un jeune sculpteur (ténor)
-Ganymède, son serviteur, rôle travesti (alto)
-Midas, comique (ténor buffo)
-Galathée, une statue (soprano colorature)
-Choeur

Lieu et temps de l'action : Cypros (Chypre), dans l'atelier de Pygmalion ; l'Antiquité.

Composition de l'orchestre : quintette à cordes (violons I, violons II, alti, violoncelles, contrebasses), flûte, flûte piccolo, hautbois, clarinette, basson, 4 cors, 2 trompettes en ré, 3 trombones, timbales, tambour, grosse caisse.

1.1. Intrigue

L'élaboration de l'intrigue a été effectuée à partir des ouvrages suivants : *Les Métamorphoses* d'Ovide[1], l'étude de Volker Klotz[2] consacrée à l'opérette ainsi que celle de Dieter Zöchling[3]. Nous avons également consulté les dictionnaires *Lexikon der Antike*[4] et *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*[5].

Le jeune sculpteur Pygmalion s'est rendu à une fête célébrée en l'honneur de Vénus, la déesse de l'amour. Midas, l'amateur d'art, fait son apparition dans son atelier. Après quelques mots échangés entre Midas et Ganymède, l'amateur d'art parvient tant bien que mal à convaincre le domestique de lui montrer le chef-d'oeuvre de son maître. Il désire aussitôt l'acquérir. Mais le sculpteur arrive à point nommé pour éconduire le fâcheux. Le créateur, amoureux de sa création, adresse à présent ses prières à la déesse Vénus afin que celle-ci exauce son souhait le plus cher : insuffler la vie à la belle statue. Les supplications de Pygmalion sont entendues, et Galathée descend de son socle, armée de tous les attraits et ravissements de la nature féminine. L'ardent céladon accueille son idole avec effusion, devenant en même temps l'esclave de celle-ci. Pygmalion est envoyé par Galathée quérir un repas pour elle. Pendant ce temps, la nymphe déambule dans le jardin et fait la rencontre de Ganymède. Elle s'éprend incontinent de lui. La présence inopportune de Midas vient défaire les rets de séduction de la nymphe. Celui-ci ne se fait pas scrupule de briguer à sa manière les faveurs de Galathée. A cette fin, il exhibe devant elle des bijoux et des parures, autant de cadeaux somptueux destinés à fléchir la rétive jeune femme qui, pour toute réponse, le gifle.

Au retour de Pygmalion, ses deux rivaux se cachent. Galathée exige de lui que

---

[1] OVIDE, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 260-261.
[2] Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991.
[3] Dieter. ZÖCHLING, *Operette, Meisterwerke der leichten Muse*, Westermann, 1985.
[4] *Lexikon der Antike*, herausgegeben von M. C. Howatson, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996, p. 239 (Galatea), p. 416 (Midas) , p. 242 (Ganymed), p. 538 (Pygmalion).
[5] Mathias SPOHR, article *Die schone Galathee*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, p. 200 à 202.

Ganymède prenne part au festin. Midas sera aussi présent à celui-ci. C'est au cours de ce banquet que Galathée entonne une chanson bachique. Succombant à l'allégresse enivrante qui la gagne, Galathée ne supporte pas les remontrances de Pygmalion qui lui reproche de boire plus que de raison. Celui-ci découvre avec dégoût qu'elle n'est pas l'image idéale dont il avait rêvé. Faisant fi des conseils de Pygmalion, sous le coup de la colère, elle s'enfuit. Pendant que Pygmalion la cherche en vain, Galathée rejoint en secret son amant Ganymède. Pygmalion assiste furieux et impuissant à leurs embrassements. Apeuré, Galathée se soustrait à la colère de Pygmalion. Celui-ci, pour se venger d'elle, invoque de nouveau la déesse Vénus qui doit cette fois-ci rendre sa forme originelle au cher objet, désormais exécré, en le retransformant en pierre. Les éclairs et le tonnerre, faisant écho aux voeux de Pygmalion, sont le signe manifeste de leur accomplissement. A présent, Pygmalion n'hésite plus à vendre la statue à Midas.

Nous proposons dans ce travail d'analyser cette oeuvre sous les trois aspects dramaturgique, musical et sociopolitique. D'aucuns pourraient, dans ce contexte, se demander quel est l'objectif d'une étude musicale ? Disons simplement que la raison d'être de l'opérette est le mélange savamment dosé entre musique et texte, mélodie et couplet, formant un tout indissociable. Le premier contact du public avec l'opérette est d'abord d'ordre auditif et visuel. Le décryptage du message sociopolitique vient ensuite. Dans son ouvrage *Bürgerliches Lachtheater* (Le Théâtre bourgeois de divertissement), Volker Klotz note que l'opérette s'adresse davantage aux sens qu'à l'intellect[6]. La musique crée les conditions et le cadre de l'action ; elle est le véhicule essentiel de l'opérette qui, en tant qu'émetteur, au sens large, l'utilise dans le but d'influencer le public récepteur, de l'émerveiller, l'émouvoir ou l'égayer.

C'est ainsi qu'une approche musicale des œuvres nous paraît par conséquent indispensable, cependant loin de nous l'intention de recourir à l'instrumentation musicologique sans que son utilisation ne soit justifiée par notre étude. Nous avons consulté deux éditions de cette partition : le manuscrit original pour orchestre et chant

[6] Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater* (Le Théâtre bourgeois de divertissement), Komödie-Posse-Schwank-Operette, Rowohlt, Hamburg, 1987, p. 188.

de mars 1865[7] (le département musical de la Bibliothèque nationale de Vienne nous a permis de photocopier une copie du manuscrit, dans le cadre exclusif de ce travail) et la version pour chant et piano (Klavierauszug)[8], éditée par Aug. Cranz à Hambourg en 1901.

1.2. Franz von Suppè et Poly Henrion : le compositeur et son librettiste

Poly Henrion, pseudonyme derrière lequel se cache le nom de Leopold Karl Dittmar Kohl von Kohlenegg[9] est né le 13 décembre 1834 à Vienne. Comme son père, qui est lieutenant-colonel, Leopold von Kohlenegg embrasse la carrière des armes et devient officier autrichien. C'est sous le nom d'artiste de Poly Henrion que notre librettiste entre dans les lettres, après la paix de Villafranca en 1859[10]. Après avoir quitté l'armée, Poly Henrion se rend à Paris où il se lie avec des gens de théâtre et des écrivains. Il apprend à leur contact les métiers d'acteur, de metteur en scène et de dramaturge. En 1860, il est engagé au *Thaliatheater* de Hambourg. En 1861, on retrouve Poly Henrion au théâtre de la Cour à Stuttgart. Un an plus tard, il exerce le métier de metteur en scène au théâtre de la ville de Mayence. A partir de 1863, il joue en tournée à Francfort, Budapest, Prague, Würzburg et Vienne[11]. Sa carrière théâtrale sera cependant de courte durée.

Le texte de *La Belle Galathée* représente le premier essai de Poly Henrion pour le théâtre musical. Karl Treumann, directeur du *Carltheater* est à l'initiative de ce projet. A la fin de l'année 1865, il fait remettre en secret à Franz von Suppè un mystérieux livret, lui demandant d'en composer la musique. Il s'agit de celui de *La Belle Galathée*. En réalité, Karl Treumann vient d'échouer dans ses négociations avec Jacques Offenbach qui finalement signe un contrat avec Friedrich Strampfer, directeur du *Theater an der Wien*. Aussi la collaboration entre le compositeur et son librettiste est-elle placée sous le signe de la concurrence de Jacques Offenbach. A vrai dire, tout comme Karl Treumann, ils sont

---

[7] *Die schöne Galathee*, Kopie nach einer Vorlage aus dem Besitz der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (copie d'après le manuscrit appartenant au département musical de la Bibliothèque nationale de Vienne).
[8] *Die schöne Galathee, Klavierauszug mit Text* (version pour chant et piano), éditée par Aug. Cranz, Hambourg, 1901.
[9] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin,1977, p. 95,96.
[10] Traité de paix qui met fin à la guerre entre la France et l'Autriche en Italie du Nord.
[11] *Cf.* C. WURZBACH, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Februar 1880.

attirés par sa popularité et son succès grandissant à Vienne. Depuis 1858, année de la représentation de sa farce musicale *Le mariage aux lanternes*, adaptée par Karl Binder[12], *Kapellmeister* de Johann Nestroy, pour la scène du *Carltheater*, la renommée de Jacques Offenbach n'a cessé de s'accroître à Vienne. Par ailleurs, *La Belle Hélène* (créée à Paris le 17 décembre 1864) -du même compositeur- vient de triompher à Vienne le 17 mars 1865 au *Theater an der Wien*. D'où l'idée de K. Treumann, à la fin de l'année 1865, de proposer un sujet mythologique à Franz von Suppè et Poly Henrion. Le librettiste s'inspire également de l'ouvrage *Les Filles de marbre* de Barrières[13], pièce qui obtient alors un grand succès à Paris. L'oeuvre sera donnée plus tard au *Wiener Stadttheater*[14].

Comme la plupart des librettistes, Poly Henrion n'est pas un simple "valet de plume" se pliant aux exigences du compositeur. La curiosité des librettistes est à l'affût de tout ce qui, de près ou de loin, leur paraît nouveau dans la société et notamment les goûts et les préférences en matière de théâtre du public viennois. En ce sens, les librettistes sont parfois, selon les propos d'Erwin Rieger, davantage les psychologues de leur public que des personnages qu'ils ont créés[15]. Le succès d'une opérette est ainsi proportionnel à la quantité d'événements et d'allusions actuelles qu'elle rapporte.

Aussi le compositeur et son librettiste s'efforcent-ils d'adapter au mieux le sujet mythologique de *La Belle Galathée* aux goûts du public viennois. Mais n'est-ce pas risqué de la part du compositeur et de son librettiste de se lancer dans la composition de *La Belle Galathée* seulement quelques mois après le grand succès de *La Belle Hélène* ? Suppè voulait-il, dépité par les succès d'Offenbach à Vienne, dévoiler au public viennois les "ficelles" de l'art offenbachien, montrer à celui-ci qu'il est capable d'en faire autant, grâce notamment à sa musique techniquement exigeante ? *La Belle Galathée* représenterait donc une gageure : concurrencer le maître incontestable du nouveau genre

---

[12] Karl BINDER (1816-1860) compositeur et chef d'orchestre autrichien. Voir 3.2.1. dans la première partie de notre travail : " Karl Binder, maître de chapelle collègue de Franz von Suppè", p. 166.

[13] Théodore BARRIERES, (1823, 1877), dramaturge français. Citons parmi ses oeuvres : *Les Faux bons hommes* (1856), *Les Filles de marbre* (1856). Il collabore avec Murger pour porter à la scène *La Vie de bohème* (1849). *Cf*. Mathias SPOHR, article *Die schöne Galathee*, in *Pipers Enzyklopädie des Musik-theaters*, *ibidem*, p. 200.

[14] *Cf*. Erwin RIEGER, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Wien, 1920, p. 28.

[15] *Cf*. Erwin RIEGER, *Offenbach und seine Wiener Schule*, *ibidem*, p. 31-32.

dans son propre domaine.

1.3. Analyse de la partition et du livret

Ouverture

La Belle Galathée débute par une ouverture dont l'ampleur dépasse les ouvertures en pot-pourri généralement destinées aux opérettes. Notons cependant que Jacques Offenbach n'a pas écrit d'ouverture pour *La Belle Hélène* ; l'introduction du premier acte étant une marche, *La Marche des rois*, suivie du chant de Pâris annoncé par le hautbois. Franz von Suppè, pour sa part, compose pour *La Belle Galathée* une ouverture orchestrale que l'on peut qualifier de symphonique. L'ouverture de Suppè renferme *in nuce*, sous forme de thèmes musicaux, les aspects essentiels de cette opérette. Il s'agit d'une ouverture monumentale, dont l'orchestration très riche est rendue par un orchestre symphonique scintillant. Dans cette ouverture se dégagent six parties délimitées par des changements de tempo et de tonalité ; des séquences vives contrastent avec d'autres plus calmes, voire méditatives.

-Première partie (mesures 1 à 35) : *Allegro spirituoso con brio*, tonalité de sol majeur, mesure à 6/8.

-Deuxième partie (mesures 36 à 66) : *Andante*, tonalité de la majeur, mesure à 12/8.

-Troisième partie (mesures 67 à 130) : *Allegretto animato*, tonalité de sol mineur (12 mesures) puis sol majeur, mesure à 6/8.

-Quatrième partie (mesures 131 à 174) : *Più moderato*, tonalité de sol majeur, mesure à 3/4.

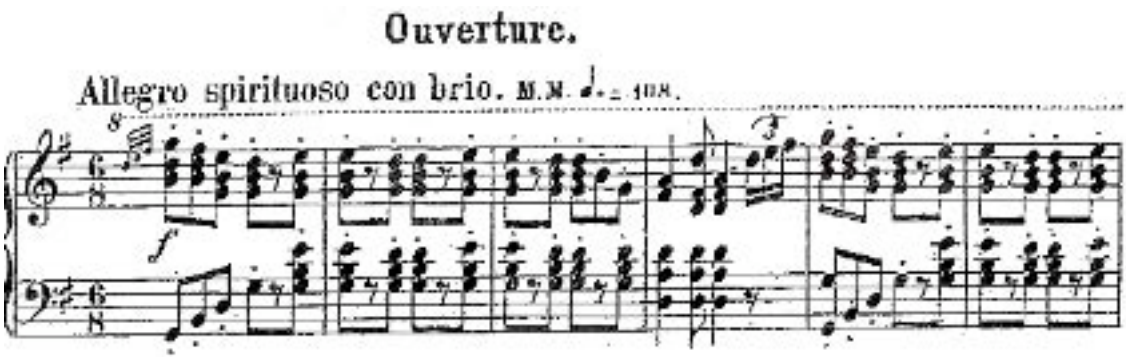
-Cinquième partie (mesures 175 à 212) : *Allegro*, tonalité de sol majeur, mesure à

2/4.

-Sixième partie (mesures 213 à 309) : tonalité de sol majeur, mesure à 3/4.

La première partie, *Allegro spirituoso con brio*, s'inspire de la métrique de la tarentelle[16], danse populaire issue du folklore d'Italie méridionale. Le rythme ternaire à 6/8 met en valeur le caractère sautillant et souligne la franche gaîté qui se dégage dès le début de cette ouverture. L'influence de la musique italienne dans est à nouveau patente dans l'œuvre de Suppè.

Le *staccato* (détaché) des croches de ce premier thème accentue le caractère dansant et enlevé ; l'oeuvre débute dans un climat de bonne humeur :



[16] La tarentelle dérive de la ville de Taranto, l'ancienne *Tarantum* en Apulie. Dès le XVIe siècle, la musique savante emprunte à la tarentelle son rythme enlevé. Avant Suppè, la tarentelle a été mise à profit sous forme de pièce de concert, notamment par Frédéric Chopin (1810-1849) et Franz Liszt (1811-1886), alors que Félix Mendelssohn- Bartholdy (1809-1847) l'emploie dans sa symphonie *Italienne* opus 90. De même, Suppè utilise-t-il la tarentelle dans le début de l'ouverture de *La Belle Galathée*. *Cf*. *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, volume XVIII, p. 575-576.

Par son tempo (*Andante*), son caractère modulant (nombreux changements de tonalité) et son orchestration colorée (appels de cor auxquels répondent les arabesques de la flûte), la deuxième partie de l'ouverture frappe l'auditeur en raison d'un changement d'atmosphère. Les thèmes développés dans cette partie annoncent les deux personnages principaux de l'œuvre, Galathée et Pygmalion. Ne perçoit-on pas à l'écoute de cet appel de cor (mesures 37/38), dont la tessiture correspond curieusement à celle du ténor, la voix implorante de Pygmalion, à laquelle répondraient les trilles et les arabesques de la flûte (mesures 40/41) symbolisant l'essence féminine de Galathée ? Mais au-delà de son importance dramatique, le thème joué par le cor a aussi pour fonction d'énoncer, en guise d'introduction, celui de la valse, élément moteur de l'ouverture. Cette courte introduction à la valse n'est pas sans rappeler celle de *Aufforderung zum Tanz* (L'Invitation à la danse) connue en France sous le titre de *L'Invitation à la Valse* de Carl Maria von Weber[17].

Ce dialogue entre le cor et la flûte, répété deux fois, se fond dans un développement de caractère féerique. L'accentuation expressive des violons (*dolce, con espressivo e sempre legato*) que souligne l'intensité de leur *vibrato*[18], ponctuée par les *pizzicati*[19] des violoncelles et contrebasses, crée une atmosphère d'immobilité

---

[17] Carl Maria von WEBER, né à Eutin dans le Holstein le 18 décembre 1786, mort à Londres le 5 juin 1826, pianiste, chef d'orchestre, compositeur et critique musical allemand. Il se fait le porte-parole d'un opéra national allemand d'inspiration romantique, notamment au travers de ses opéras *Der Freischütz* (Berlin, 18 juin 1821), *Euryanthe* (créé à Vienne au théâtre de la porte de Carinthie le 25 octobre 1823) et *Oberon* (créé au Covent Garden de Londres le 12 avril 1826). Les ouvertures de ces opéras seront régulièrement inscrites au programme des concerts de Johann Strauss père et fils. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 4, p. 339.

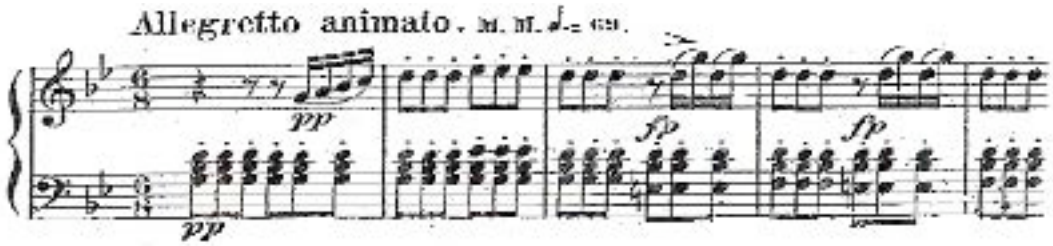
[18] *Vibrato* (mot italien signifiant vibré) : procédé consistant à faire vibrer la corde par un tremblement de la main, voire parfois de l'avant-bras selon les techniques. Le vibrato a pour effet de renforcer le caractère lyrique et expressif d'une phrase musicale.

[19] *Pizzicato* (mot italien signifiant pincé) : notes de musique exécutées en pinçant les cordes d'un instrument à archet.

quasi extatique qui, dès l'ouverture, annonce un climat surnaturel contribuant au charme de l'œuvre. Cette deuxième partie se termine par une nouvelle exposition de l'appel de cor précédé de ce même thème joué par le *fagott* (basson allemand) ; la valse est une nouvelle fois suggérée. Cette énonciation du thème de la valse sera à nouveau reprise, dans le registre grave cette fois, par les cuivres (troisième partie, mesures 98/99, 102/103, 106 à 109), puis par les violons suivis de la flûte (mesures 110 à 123). Ce procédé, que nous pourrions qualifier de cataphorique, permet de mettre en valeur la pièce centrale que constitue le mouvement de valse et donne à l'ouverture son unité thématique.

Le sursaut d'un accord "fff" (*fortississimo*, nuance triple *forte*) suivi d'un silence prolongé par un point d'orgue conclut cette deuxième partie de l'ouverture.

Le début de la troisième partie, *Allegretto animato*, nous rappelle par son rythme et ses notes en *staccato* le caractère dansant et enjoué du premier thème du début de l'ouverture. La tonalité de sol mineur utilisée ici, qui diffère du sol majeur du début de l'ouverture, confère à ce passage une teinte dramatique :

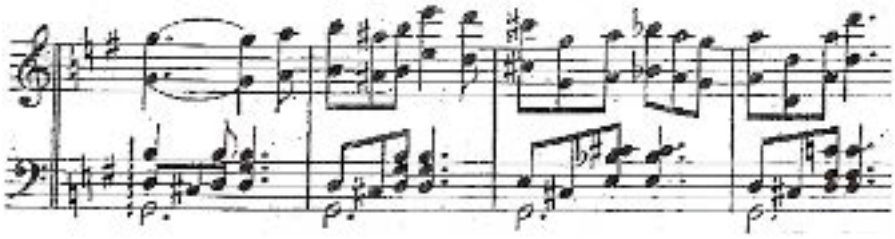


Après cette courte introduction de 12 mesures en sol mineur, la tonalité évolue par modulations successives vers sol majeur, tonalité générale de cette troisième partie. Les violons développent un thème expressif (par ses chromatismes) et mélodique (par son caractère *legato*[20]) sur une pédale harmonique[21] de sol. Ce thème éloquent de quatre

[20] *Legato* (mot italien signifiant lié) : les sons s'enchaînent sans interruption de la sonorité. (Contraire du *staccato* où les notes sont détachées).

[21] Pédale harmonique : basse répétée plusieurs fois (il s'agit dans cet exemple du sol). C'est un procédé musical qui vise à affirmer une tonalité.

mesures (mesures 79 à 82) est répété (mesures 83 à 86) :



Le thème en question est suivi d'un développement faisant appel à une haute virtuosité instrumentale, l'orchestre symphonique scintille. De cette brillante orchestration ressort le motif de la valse, suggéré par les cuivres dans le grave (voir *supra*), puis par les violons et enfin par la flûte qui le répète six fois (mesures 118 à 123) en progression mélodique descendante, sur une pédale de ré, tout en ralentissant le *tempo*. Ces quelques mesures de transition "suspendues" sur la dominante[22] s'achèvent par une demi-cadence[23] suivie d'un silence une nouvelle fois prolongé par un point d'orgue. L'effet de demi-cadence suivie du silence créent ici l'attente et la surprise avant que ne se dessinent les premiers pas de la valse.

La quatrième partie, *Più moderato*, partie centrale et essentielle de l'ouverture, est la valse. Les violons esquissent son thème dans un tempo modéré, avec beaucoup d'expression. Ils sont accompagnés par les basses (violoncelles et contrebasses) qui ponctuent soigneusement la mesure ternaire de la valse :

[22] Dominante : cinquième degré de la gamme (exemple : sol est la dominante dans la gamme de do).
[23] Demi-cadence : repos, arrêt sur la dominante d'un ton donné. La demi-cadence a une fonction suspensive à la différence de la cadence parfaite qui a, elle, une fonction conclusive.

Franz von Suppè s'inscrit dans la lignée des compositeurs d'opérettes qui font usage de la valse. La forme usuelle et anecdotique -danse de salon jouée par une formation restreinte de musiciens- subit un développement notoire par une amplification orchestrale et symphonique. Elle devient ainsi un ingrédient musical important de l'opérette. Les pionniers de cette évolution sont naturellement Jacques Offenbach, avec *La Belle Hélène* (1864), mais aussi Franz von Suppè. Au début des années 1870, le compositeur français Charles Lecoq[24] introduira à son tour la valse dans son opérette *La Fille de Madame Angot* (1872). Plus remarquable encore est le coup de génie d'un Johann Strauss qui donne à l'ouverture de *La Chauve-souris* (1874) l'allure gracieuse et tournoyante d'une valse finement orchestrée.

Dans l'ouverture de *La Belle Galathée*, le thème de la valse est repris une seconde fois ; doublé à l'octave il s'affirme pour aboutir à son sommet "ff" (*fortissimo*) (mesure 167). Les mesures suivantes, *piano subito*[25] contrastent avec les mesures précédentes par leur caractère hésitant et modulant ; elles appellent le galop[26] effréné qui va suivre. L'influence de la musique de Jacques Offenbach est ici très présente :

[24] Charles LECOQ (Paris 1832 - Paris 1918), compositeur français d'opérettes. Enfant issu d'une famille pauvre, né infirme. Très jeune, il étudie la musique ; d'abord le flageolet puis le piano. Dès l'âge de 16 ans, il commence à donner des leçons de piano. En 1849, il entre au Conservatoire de Paris où il étudie l'harmonie avec Bazin et la composition avec Halévy. En 1854, il doit interrompre ses études pour des raisons financières. En 1856, lors d'un concours de composition pour le théâtre des Bouffes-Parisiens, Bizet et lui sont choisis par Offenbach pour mettre en musique le livret de *Docteur Miracle*. Parmi ses principales œuvres, citons les opérettes *Les Cents vierges* (1872), *La Fille de Madame Angot* (1872), *Giroflé-Girofla* (1874), *Le Jour et la nuit* (1881), *La Belle au bois dormant* (1900). *Cf. The New GROVE Dictionary of Music and Musicians*, *ibidem*, volume X, p. 593.

[25] *Piano subito* : subitement piano

[26] Voir *supra*, note 16 p. 210 de notre travail.

Ce galop, cinquième partie de l'ouverture marquée *Allegro*, débutant par un trait délicat des violons va s'amplifier à travers un long *crescendo* pour ramener le thème de la valse "ff" qui triomphe sous le jeu de tous les instruments de l'orchestre.

Dans la sixième et dernière partie de l'ouverture, le thème de la valse est très affirmatif, dans un tempo enlevé marqué *Allegro*. Ce thème est souligné par les cymbales sur le premier temps de chaque mesure, appuyant ainsi le temps fort, cher à la valse. Cette ouverture se termine par une page particulièrement virtuose, accélération des tempi (*Poco più mosso* à la mesure 269 et *Ancora più mosso* à la mesure 285) qui s'accompagne d'un élargissement des dynamiques ("ff" puis "fff"). Après un dernier appel des cuivres (mesure 293), l'ouverture s'achève en sol majeur sur une cadence plagale (do-sol)[27].

Nous tenons à souligner l'originalité et l'excellence de cette ouverture tant sur le plan mélodique que formel. La richesse de l'orchestration s'appuie sur une virtuosité instrumentale, une écriture contrastée, enfin une couleur instrumentale choisie mettant en valeur un sens aigu de l'orchestration.

La Belle Galathée est comme toutes les opérettes une "opérette à numéros" ; chaque morceau constitue un tout, nettement séparé de ce qui précède et de ce qui suit, à la différence d'un enchaînement de scènes qui assure une continuité dramatique par un enchaînement de diverses phases musicales[28]. Les acteurs disposent d'une certaine liberté pour improviser durant les numéros tout en respectant le cadre dramaturgique défini par le librettiste. Les dix différents numéros et titres précédant les parties d'orchestre et du livret serviront de point d'ancrage à notre étude. Nous utiliserons le livret de Poly Henrion édité en 1868 à Berlin (photocopie du livret effectuée par le département de musique de la Bibliothèque nationale de Vienne, cote 569917-B. Mus.-S.,). Ce livret porte également le n° 901 d'inventaire effectué par le musée de Gars am Kamp.

Au lever de rideau, un chœur mixte entonne un chant d'une grande simplicité, à

---

[27] Cadence plagale : enchaînement harmonique du quatrième au premier degré de la gamme (exemple, Fa-Do dans la gamme de Do).

[28] *Cf.* André HODEIR, *Les formes de la musique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1951, p. 77-78.

l'image du texte d'inspiration arcadienne que sous-tend une musique au balancement ternaire (6/8). C'est le jour de la célébration de la fête de Vénus, la déesse de l'amour, et toutes les jeunes filles sont conviées à se rendre devant l'autel de la déesse :

N°1. *Introduction*

"L'Aurore vient de se lever
Dans une auréole de lumière,
Sortez ! Venez ! Toutes les jeunes filles,
Au bosquet de myrtes !
Accourez, accourez en chantant gaiement.
Un cortège joyeux nous conduit aujourd'hui
chez Vénus.
L'astre du matin si clair et lumineux
Soit notre guide,
Qu'il nous conduise à l'autel de la déesse."[29]

Il est intéressant de relever ici que le point de départ de *La Belle Galathée* est différent de celui de la fable d'Ovide, dont s'est inspiré le librettiste. L'auteur des *Métamorphoses* nous introduit dans le monde psychologique de Pygmalion[30] : "Pygmalion", écrit Ovide, "pour les avoir vues mener une existence vouée au crime, plein d'horreur pour les vices que la nature a prodigalement départis à la femme, vivait sans épouse, célibataire."[31]

L'aversion de Pygmalion pour les femmes n'est pas mentionnée dans la pièce. Le spectateur est censé connaître cette donnée de la fable. Cependant, certains aspects contenus dans *La Belle Galathée*, que nous développerons au cours de cette analyse, renvoient au thème central de la misogynie. Au demeurant, *La Belle Hélène* de Jacques

[29] " Aurora ist erwacht im Strahlenschein,
Hinaus ihr Mädchen all' zum Myrthenhain.
Herbei, herbei mit frohem Sang,
Zur Venus hin führt uns heut der Freudengang.
Der Morgenstern so hell und klar
Sei unser Hort,
Er führ' uns fort
Zu der Göttin Altar !"

[30] OVIDE, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 260.

[31] OVIDE, *Les Métamorphoses*, *ibidem*, p. 260.

Offenbach présente aussi, sous des dehors divertissants, un caractère misogyne.

L'intention de parodier la mythologie antique est illustrée par le sous-titre *komisch-mythologische Oper (*opéra comico-mythologique) que porte l'œuvre. En fait, dans la parodie mythologique transparaît la caricature sociale. Ainsi se mêlent les thèmes mythologiques et les allusions à l'actualité. Dans ce rapport mythico-réel, la mythologie sert de cache référentiel à la critique. Les allusions politiques et sociales trop directes sont ainsi filtrées et "esthétisées" par l'habillage antique de la pièce. Cet aspect hybride doit à la fois interpeller et amuser le public. Dans *La Belle Galathée*, la parodie est, pour l'essentiel, fonction du jeu cognitif et divertissant basé sur les références à la mythologie gréco-romaine et leur décodage entraîné par les modes de communication que sont, entre autres, la musique et la parole.

Après le départ du chœur qui, contrairement à la comédie antique, ne joue ici qu'un rôle décoratif, le spectateur assiste au réveil de Ganymède, le serviteur de Pygmalion. Figure mythique ambiguë, Ganymède est un rôle travesti. Il est connu que Ganymède, jeune prince troyen d'une beauté éclatante, fut enlevé et transporté dans l'Olympe par Zeus transformé en aigle[32]. C'est là que le jeune homme aimé du père des dieux, devient l'échanson de ces derniers, supplantant Hébé, déesse de la jeunesse, fille de Zeus et d'Héra[33] qui devait sans doute voir d'un mauvais oeil les faveurs dont jouissait Ganymède auprès de son mari. Notons que la transformation d'un Ganymède échanson en un Ganymède valet paraît une chose entendue pour le librettiste. Assurément, sa fonction de serviteur transparaît aussi bien chez les dieux de l'Olympe qu'au service de Pygmalion. Cette liberté prise avec la mythologie antique est une mise en abyme ironique du thème de la métamorphose à l'intérieur d'une histoire qui justement en renferme toutes les caractéristiques.

Outre le jeu spirituel avec la mythologie classique, le spectateur saisit les sous-entendus égrillards en rapport avec le personnage androgyne de Ganymède. Le premier son de voix proféré par l'actrice jouant le rôle de Ganymède démentira sa vêture masculine ! Le thème de l'androgynie et ses implications fantasmatiques fera l'objet d'une analyse plus détaillée.

[32] OVIDE, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 257.
[33] *Lexikon der Antike*, herausgegeben von M. C. Howatson, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996, p. 264.

Au lieu de se rendre au temple de Vénus, Ganymède préfère rester dans son lit douillet :

“Allez-y en paix !
Je vous souhaite du plaisir !
Je reste encore un peu allongé !
Laissez-moi tranquille,
Qu’il y ait un de plus,
Est sans importance pour Vénus !
(... ...)
Parez le temple avec magnificence,
rendez hommage à Vénus
(... ...)
Moi, je jouis ici de la nuit !
Pareil aux vrais habitants du pays de cocagne
Je ronfle au lieu de badauder,
Je ne lèverai pas le petit doigt.”[34]

Au moment où Ganymède s’apprête à se rendormir, apparaît Midas. Ce personnage comique (*komische Figur*) est issu du théâtre populaire viennois. Il se singularise par son discours grandiloquent et ses bizarreries que le personnage, inconscient de son aspect risible, affiche inconsidérément.

N°2. *Ariette*

“Je le dois à mon père Gordias,
A ma mère Cybèle
D’être un homme si distingué,

---

[34] “ Zieht in Frieden !
Viel Vergnügen !
Ich bleib’ noch ein wenig liegen !
Mich lasst aus,
Ob einer mehr dabei,
ist Venus einerlei !
(... ...)
Schmückt den Tempel mit Pracht,
Huldigt Venus (...)
Ich geniess hier die Nacht !
Gleich den Erzschlaraffen
Schnarch’ich, statt zu gaffen,
Ich rühre kein Glied.”

Car le père Gordias
Et la mère Cybèle
Ont déjà commencé à me former en leur sein !
Pour le ballet - toujours dispos
Cet enthousiasme !
Lidi, Fini, Pini, Tini, Mini, Nini
Coquettent avec moi !
N'importe où je me trouve
Toutes y viennent et rient,
Lidi, Fidi, Pini, Tini, Mini, Nini
Elles n'ont d'yeux que pour moi !
Ah !
Je ne m'assieds que sur le premier banc[35]
Pour qu'elles voient que j'applaudis,
Je n'ai jamais les poches vides
Les artistes apprécient grandement !
Je joue avec les bracelets
Et les chaînes en or
Moi, le mécène !"[36]

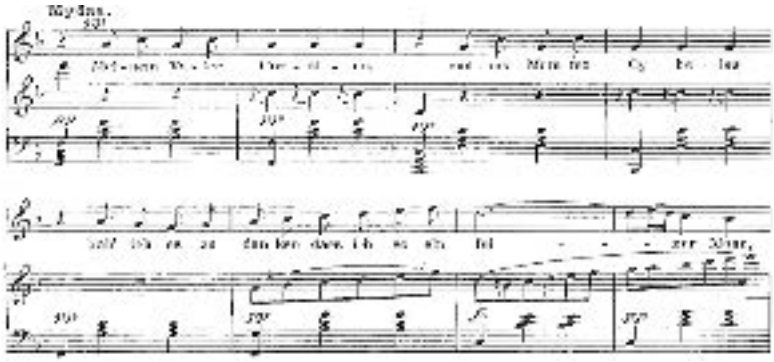
La musique composée pour l'entrée en scène de Midas s'inspire de la *mazurka* (mazur). Le déplacement de l'accentuation rythmique (l'accent rythmique passe

[35] Le premier banc est placé jusqu'en 1759, de chaque côté de la scène d'un théâtre et réservé aux spectateurs de distinction.

[36] " Meinem Vater Gordias,
Meiner Mamme Cybeles
Hab' ich es zu danken, dass ich so ein feiner Mann,
Denn der Vater Gordias
Und die Mutter Cybeles
Fingen mich zu bilden schon im frühen Keime an !
Für's Ballet - stets neu
Diese Schwärmerei !
Lidi, Fini, Pini, Mini, Nini
Mit mir kokettiren!
Wo ich immer bin,
Lachen Alle hin,
Lidi, Fini, Pini, Mini, Nini
Alle seh'n auf mir ! (sic)
Ha !
Erste Bank nur setz' ich mir, (sic)
Dass sie seh'n, ich applaudir',
Hab' die Taschen niemals leer,
Künstlerinnen lieben's sehr !
Spiel' mit Braceletten
Und mit gold'nen Ketten
Ich, der Mäcenasinus !"

alternativement du 2e temps au 1er temps de la mesure) et la métrique présentent les caractéristiques de la *mazurka* qui est une danse polonaise sautée et tournoyante, à trois temps, originaire des plaines de Mazovie, autour de Varsovie. Les habitants de cette région sont nommés Mazurs et leurs danses sont connues à l'étranger sous le nom de *mazurka*[37].

Les mesures de cette *mazurka* s'enchaînent par carrure de huit, chaque carrure étant répétée deux fois. La structure mélodique de base de la mesure 1 à 67 est donc la suivante : Introduction (mesures 1 à 4) - A (mesures 5 à 12) - A (mesures 13 à 20) - B (mesures 21 à 28) - A' (mesures 37 à 44) - transition (7 mesures, de 45 à 51) -A (mesures 52 à 59)- A (mesures 60 à 67). Le caractère dansant et sautillant du thème de cette *mazurka* est renforcé par le détaché des syllabes chantées par Midas :



La figure comique de Midas renvoie au légendaire roi Midas qui transformait tout ce qu'il touchait en or. Cependant, cette figure symbolise, sous une forme caricaturale, le type du banquier juif. Dans un cadre plus large la caricature en question semble s'étendre à l'ensemble de la bourgeoisie juive libérale qui, à partir de la fin des années 1850, s'affirme dans la société viennoise en jouant un rôle de premier plan dans les affaires et

[37] La *mazurka* est devenue une danse de société en Pologne dès le XVIIe siècle et est restée telle de la moitié du XVIIIe siècle jusqu'à la fin du XIXe. Elle a été introduite à la Cour d'Allemagne par Auguste II (1697-1733) où elle était très appréciée. Dans la musique instrumentale, la mazurka est devenue une forme musicale stylisée à travers F. Chopin (1810-1849), H. Wieniawski (1835-1880), et K. Szymanowski (1882-1937). *Cf. Brockhaus Riemann, Musiklexikon*, tome 3, p. 101.

dans sa relation avec l'aristocratie[38]. Rappelons que certains Juifs, notamment des industriels et des banquiers (80 % des dirigeants des grandes banques par actions sont d'origine juive[39]), ont été anoblis par l'Empereur en remerciement de leurs bons et loyaux services rendus à la Couronne. La *Ringstrasse* ira même jusqu'à porter le surnom de "la rue de Sion de la nouvelle Jérusalem"[40]. La création de *La Belle Galathée* s'inscrit dans cette période faste de l'émergence de la bourgeoisie libérale, nouvelle aristocratie de l'argent. Comme nous l'avons évoqué dans la première partie de notre travail, la rénovation urbaine de la *Ringstrasse*, entre 1857 et 1880 traduit sa réussite économique, ainsi que son ascension sociale[41]. Plus la grande bourgeoisie prend conscience de son pouvoir économique, plus son besoin de représenter s'accroît-il. En adoptant les normes d'exclusivité aristocratique qui influencent jusqu'au style de vie de la bourgeoisie, l'art et l'architecture deviennent les signes distinctifs de la réussite. Les imposants monuments officiels de la *Ringstrasse*, édifiés à cette époque, sont les témoins de cette évolution marquante.

Lors de la première représentation, le 9 septembre 1865, au *Carltheater*, le rôle de Midas est tenu par Karl Treumann. Il nous a semblé intéressant dans le cadre de ce travail d'expliquer le parcours de Karl Treumann, chanteur, acteur de théâtre, directeur de théâtre et impresario, au vu notamment de l'importance qu'il revêt dans sa relation avec Franz von Suppè.

En 1847, Suppè, qui travaille alors au *Theater an der Wien*, sous la direction de Franz Pokorny[42], auditionne un jeune choriste qui n'est autre que Karl Treumann, inconnu encore à l'époque, mais qui ne tardera pas à faire parler de lui. Né à Hambourg en 1823, Karl Treumann est attiré dès son plus jeune âge par la scène. Mais son père, tailleur de son état et, à l'occasion, vendeur de billets au théâtre de la ville en a décidé autrement pour son fils. Il met ce dernier en apprentissage chez un typographe pour qu'il

[38] *Cf.* 1.2.5. dans la première partie de notre travail : " La bourgeoisie libérale", p. 62.
[39] *Cf.* Bernard MICHEL, *L'Empire austro-hongrois, Splendeur et modernité*, Paris, 2006 : " Le pouvoir économique des Juifs", p. 61.
[40] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 175.
[41] *Cf.* 1.2.6. dans la première partie de notre travail : " L'urbanisme et l'expansion démographique à Vienne : le *Ring* et les nouvelles édifications", p. 66.
[42] *Cf.* partie 3.4. dans la première partie de notre travail : " Franz von Suppè au *Theater an der Wien* (1845-1862)", p. 187.

apprenne le métier de prote. Lorsque son frère Franz, animé comme lui par la passion du théâtre, se fait engager à Budapest par le théâtre allemand, le jeune Karl, insatisfait de son sort, n'hésite pas à le rejoindre. Commence dès lors pour Karl, âgé alors de dix-huit ans, une vie itinérante dont les privations et les aléas sont bien connus. Karl, qui a été engagé comme choriste, dépend d'une association regroupant plusieurs scènes itinérantes. En 1847, au terme d'une longue tournée en Hongrie, le chariot de Thespis s'arrête à Vienne. C'est l'occasion pour Karl Treumann de quitter sa vie hasardeuse. Il décide de tenter sa chance au *Theater an der Wien*[43]. Il est invité à chanter devant l'un des trois *Kapellmeister* dont dispose le théâtre alors, à savoir le compositeur belgo-dalmate Franz von Suppè. Le musicien semble ravi par le timbre du jeune Treumann. Il le recommande à son directeur, qui engagera sans tarder le jeune hambourgeois.

A l'époque, Suppè était loin de penser que l'aspirant comédien serait plus tard son directeur et que l'un de ses plus grands succès en tant que compositeur d'opérettes il le devrait aussi à ce jeune acteur. En effet, Karl Treumannn brille par sa virtuosité verbale dans le rôle du mécène juif Midas, lors de la première de l'opérette *La Belle Galathée,* donnée au *Carltheater* en 1865. Au demeurant, Treumann a déjà eu l'occasion dans les années 1850, dans ce même théâtre, de s'illustrer dans l'imitation du dialecte juif, devant un public d'hommes d'affaires juifs se réjouissant alors du spectacle. Le talent comique de Treumann s'épanouit dans des pièces reflétant le mileu financier, en particulier : *Die Börse*' de Ponsard, *Der Börsenfürst* de Tiedemann, et *Eine Frau die an der Börse spielt* de Mautner[44].

Il est intéressant de s'interroger sur l'origine de la mordacité caractérisant le comique de Treumann. Sans remettre en cause son talent d'acteur et de chanteur excellant dans l'interprétation du couplet sociocritique, il convient néanmoins de relever ici l'influence probable qu'a pu exercer sur lui la personnalité d'une figure emblématique du théâtre populaire et musical viennois, à savoir Johann Nepomuk Nestroy. Après avoir été pendant cinq ans au service du *Theater an der Wien*, Karl Treumann est engagé en 1852

[43] *Cf. Deutsches Theater-Lexikon. Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, vierter Band, K.G.Saur Verlag Bern und München, 1998, p. 2635.

[44] *Cf.* Eduard CASTLE, *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben von Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 315.

au *Carltheater* de la *Leopoldstadt*. Cette scène populaire située dans les faubourgs a été fondée par Karl Carl, qui en est le directeur éponyme. C'est là que Treumann a l'opportunité de jouer aux côtés de l'acteur et poète satirique Johann Nepomuk Nestroy et du parèdre de ce dernier, le courtaud et dodu Wenzel Scholz[45]. Nestroy, Scholz et Treumann formeront pendant quelque temps un trio de comiques inséparables, récoltant les suffrages du public viennois, qui semble apprécier chacun à sa juste valeur[46]. Dans les pièces de Nestroy, qui sont données au *Carltheater* à cette époque, les trois acteurs semblent se compléter mutuellement. La fonction de Karl Treumann, en termes d'efficience comique, consistera avant tout à faire valoir sa touche personnelle de bon vivant élégant revenu de tout, complétant ainsi le comique sardonique d'un Nestroy vieillissant et la drôlerie débonnaire de Scholz. A l'inverse, il n'est pas exclu que Treumann, au contact de ces deux grandes figures du théâtre populaire, notamment Nestroy qui, soit dit en passant, au physique comme au moral, semble correspondre davantage à la personnalité de Treumannn que le trapu Scholz bon enfant, ait subi à son tour quelque influence se traduisant en particulier par une tonalité sarcastique que l'on retrouvera plus tard dans sa veine comique et parodique, d'excellent aloi dans les opérettes destinées à un public bourgeois, cosmopolite et hédoniste. C'est ainsi que dans le contexte de la viennisation de l'opérette parisienne, Treumann, dans le sillage de son complice Nestroy, aura lui aussi un rôle important à jouer. S'il prend la direction du *Carltheater* à partir de 1860, c'est bien dans la ferme intention d'exploiter le filon prometteur de l'opérette d'Offenbach, qui commence à faire fureur à Vienne. Le succès triomphal que remporte *Orphée aux Enfers* (1858), donnée en 1865 au *Carltheater*, avec Nestroy dans le rôle de Jupiter, marque le début d'une évolution que Suppè saura exploiter à son tour.

---

[45] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, *ibidem*, p. 73.

[46] Voir en annexe de notre travail le portrait de ces trois comiques, extrait de Eduard CASTLE, *Deutsch-österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 319.

N° 2 1/2. *Melodram*

Ce bref passage orchestral fait fonction d'intermède entre le n°2 (Ariette) et le n°3 (*Terzetto*). Le mélodrame (de l'italien *melologo*) figure la relation entre discours parlé et accompagnement musical. Cette relation est très présente dans le cadre de la musique de scène[47].

Franz von Suppè n'utilise qu'une seule fois le mélodrame dans *La Belle Galathée*. Les 14 mesures qui le constituent sont la répétition des mesures 48 à 61 de l'ouverture, recréant ici le climat d'immobilité quasi extatique (voir supra l'analyse musicale de l'ouverture) qui évoque la présence surnaturelle de Galathée. L'évocation de l'essence de Galathée à cet endroit est motivée par le symbolisme de l'intrigue. En effet, ici s'opposent deux conceptions esthétiques face à l'objet d'art, celle mercantiliste et utilitaire du mécène Midas et celle d'un Pygmalion, véritable esthète qui sacralise son oeuvre, symbole de la pureté et de la création artistique.

N° 3. *Terzetto*

Avec l'entrée de Pygmalion, l'action s'accélère. A l'instar de Ganymède, ce personnage est aussi le résultat d'une métamorphose. Le petit-fils d'Agénor, roi de Chypre et sculpteur dans la mythologie, est présenté uniquement comme simple sculpteur par le librettiste.

Pygmalion est en rage. Il s'emporte contre Midas qui a réussi à voir la statue de Galathée malgré les ordres donnés par le sculpteur à son valet Ganymède de ne montrer la statue à personne. Ce dernier, il va de soi, redoute la colère de son maître. D'où les

---

[47] Jean-Jacques Rousseau est un des premiers initiateurs de ce genre avec son mélodrame *Pygmalion* (1762). *Pygmalion* sera donné au Théâtre impérial de Vienne, sur une musique de Asplmayr, en janvier 1772. Le genre devient particulièrement populaire à Vienne au XIXe siècle avec les oeuvres de compositeurs viennois tels que Starzer. Notons cependant la différence entre le mélodrame français, qui se compose de plusieurs numéros indépendants, joués entre les passages de texte parlé, alors que le mélodrame allemand tend vers une continuité de la pensée musicale et du texte. *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon, ibidem*, tome 3, p. 110. Voir aussi *The New GROVE Dictionary of Music and Musicians, ibidem*, volume XII, p. 116.

craintes de Ganymède, exprimées de façon laconique dans ce trio. Le numéro musical en question mêle un comique irrésistible à un tragique de pacotille, en tout cas peu crédible. La musique décrit une course-poursuite effrénée. Il est cependant intéressant de souligner du point de vue de l'économie de l'œuvre, la fonction contrastive de cette scène par rapport à la détente de la scène précédente, exposant surtout l'ariette de Midas. Le spectateur découvre d'autres aspects négatifs de la personnalité de Midas, cristallisation, nous l'avons dit, d'une critique-caricature du banquier juif de l'époque, amateur d'art et mécène. Midas est caractérisé par sa poltronnerie ou pusillanimité, masquée par un langage grandiloquent -celui justement de son ariette, scène précédente, où il se targue de sa finesse et de l'attirance qu'il exerce sur le sexe féminin-, légèrement francisé, se voulant compliqué à dessein pour en imposer à ses antagonistes. Notons que le français est à l'époque pour ainsi dire la *koîne* de la société aristocratique viennoise, voire européenne. Dans ses désirs d'assimilation, la bourgeoisie juive tente aussi d'imiter les conventions et les comportements sociaux de l'aristocratie. De surcroît, le français est alors la langue privilégiée des relations internationales. En revanche, à la même époque, la connaissance de l'anglais -chose inimaginable de nos jours- ne paraît pas indispensable. Nous savons que François-Joseph l'ignorait : l'anglais ne fait pas partie des matières qui sont enseignées au jeune Empereur[48]. Voici donc les remontrances qu'essuie Midas aux prises avec un Pygmalion courroucé :

Pygmalion : "**Hors d'ici!**"
Ganymed : "**Ô quel malheur!**"
Midas : "**Eh, quelles sont ces façons**"
Pygmalion : "**Hors d'ici**"
Ganymède : "**Grands dieux!**"
Midas : "**Quoi! Vouloir se débarrasser de ma personne de manière si grossière**"
Ganymède : "**Ah! Quel malheur!**"
Midas : "**Ce comportement est inouï**
(... ...)

[48] *Cf.* Jean-Paul BLED, *François-Joseph, ibidem,* p. 16-17.

Je suis un mécène considéré et bien vu”[49]

Les indications scéniques en rapport avec cette scène sont éclairantes quant au personnage de Midas : “Pygmalion lève le poing contre Midas”.[50] Notons ici l’allusion ironique à l’étymologie que renferme le nom Pygmalion signifiant en grec “poing qui tremble”.

Cette scène est assez suggestive : un pantin se démenant comme un beau diable et exagérant l’irrespect dont il se croit la victime. Toutes les facettes du personnage ridicule à force de grandiloquence creuse y sont contenues.

Notons, à la fin de ce *Terzetto*, une brève réapparition de l’ariette de Midas (15 mesures) qui, déconfit tente encore, entre deux sanglots, d’articuler ces quelques mots bien connus :

Midas: (Extrêmement indigné, bafouillant de peur et de rage,
Réprimant ses pleurs, en colère à cause de l’ignominie subie”)[51]

“**Je le dois à mon père Gordias,**
A ma mère Cybèle
D’être un homme si distingué ;
Car le père Gordias
Et la mère Cybèle
Ont déjà commencé à me former en leur sein !”[52]

La première tentative engagée par le mécène pour se procurer la statue échoue donc devant la résistance de Pygmalion.

---

49 Pygmalion : “Hinaus !”
Ganymed : “O weh !”
Midas : “Ha ! was sind das für Manieren ?”
Pygmalion : “Hinaus !”
Ganymed : “Herr Je !”
Midas : “Mich so grob zu expediren !”
Ganymed : “O Graus”
Midas : “Unerhört ist das Betragen”
(... ...)
“ Bin Mäcen, bin angesehen, wohlgelitten”

50 “ Pygmalion erhebt die Faust gegen Midas”

51 “ Höchst indignirt, stotternd vor Angst und Ärger”
“ Vor Ärger über die Behandlung das Weinen unterdrückend”

52 “ Meinem Vater Gordias,
Meiner Mame Cybeles
Hab’ich es zu danken, dass ich so ein feiner Mann,
Denn der Vater Gordias
Und die Mutter Cybeles
Fingen mich zu bilden schon im frühen Keime an !”

N° 4. a. *Chor und Preghiera* (Chœur et prière)

N° 4. b. *Erwachen der Galathee und Duett* (L'éveil de Galathée et petit duo)

Le n°4 est une partie de l'œuvre intéressante d'un point de vue dramaturgique, car elle met en scène l'imploration de Vénus par Pygmalion, l'éveil de Galathée et sa première rencontre avec son créateur.

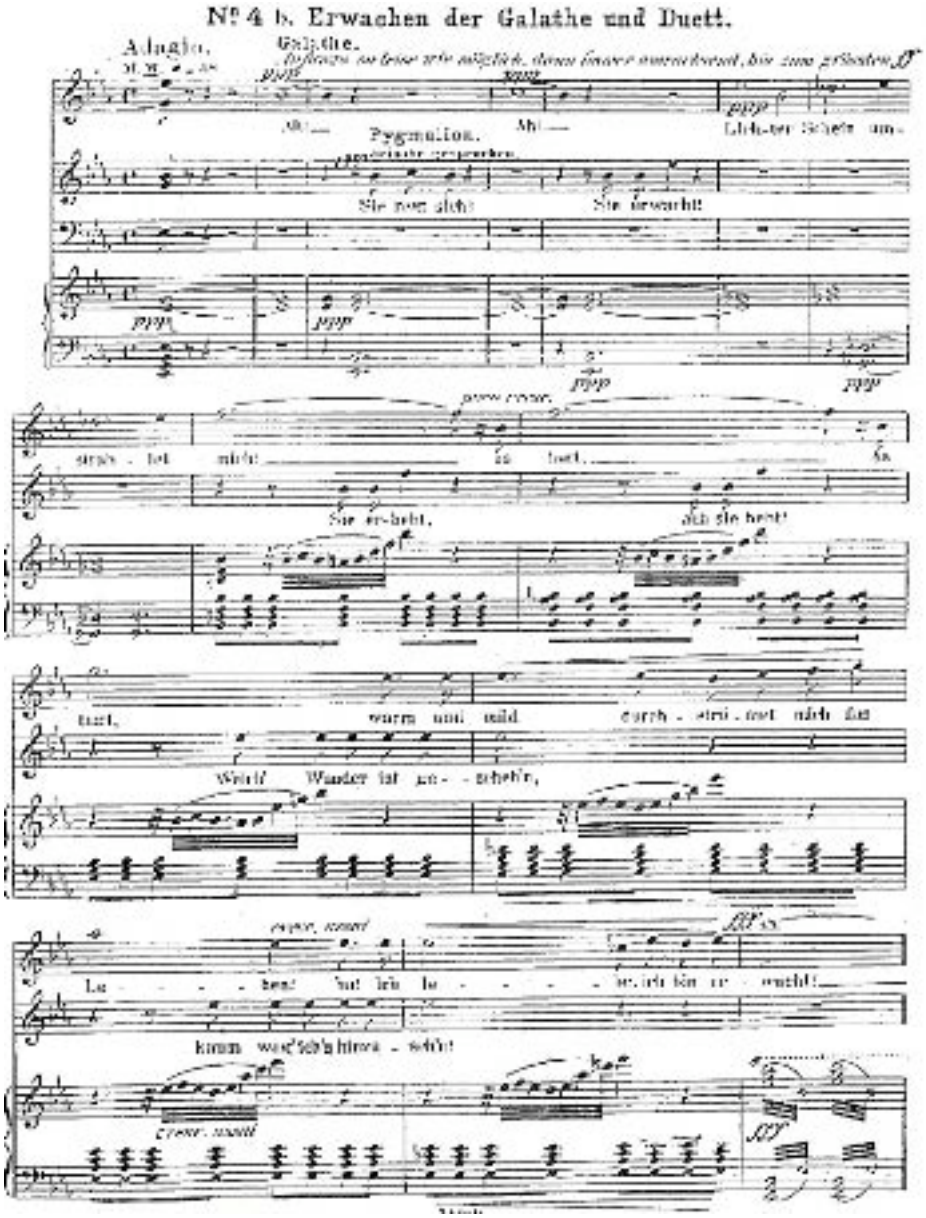
L'imploration de Vénus est introduite par un choeur de femmes. La sollicitation de Vénus par Pygmalion, l'éveil de Galathée et le duo entre Galathée et Pygmalion portent successivement les titres suivants dans la partition : n°4. a. *Chor und Preghiera* (Choeur et prière), n°4.b. *Erwachen der Galathee und Duett* (L'éveil de Galathée et petit duo). Les deux scènes, réunies sous le même numéro, forment un tout ; la même tonalité (mib majeur) les relie jusqu'au changement de tonalité (sol majeur, *Allegro molto appassionato* (allegro, très passionné) conduisant à la brillante coda terminale du duo.

L'éveil de Galathée est la réponse de la déesse aux prières de Pygmalion, énoncées dans un *bel canto* digne de l'*opera seria*. Au demeurant, Franz von Suppè s'inspire de l'opéra romantique italien pour mettre en valeur non seulement les deux personnages principaux, mais aussi les effets scéniques de cette partie. Le tempérament passionné de Pygmalion transparaît dans son air d'un grand lyrisme, *Venus, zu dir flehe ich hier* (Vénus, toi que j'implore ici). En revanche, le rôle de Galathée exige une voix souple et puissante à la fois. Galathée devra maîtriser la légèreté aérienne d'une soprano colorature (*Koloratur*)[53] vocalisant avec facilité tout en ayant recours à un registre plus ample pour traduire avec conviction la force de sentiments frénétiques qui animent le personnage. Cette ambivalence est ancrée dans la psychologie même de Galathée. Si d'une part elle se veut capricieuse, frivole, indolente -les aspects les plus apparents de la protagoniste-, les appels instinctifs qui remontent du fond de son inconscient ou de sa sensualité reflètent, d'autre part, un hédonisme latent qui emprunte, selon les accès, les formes de l'hystérie ou de l'impudence affichée. Comme le souligne Volker Klotz, ne pourrait-on pas voir dans *La Belle Galathée* une suite de tableaux dépeignant la femme viennoise des années

[53] Colorature, du mot italien *coloratura*, d'origine allemande *Koloratur*, car les passages d'ornementation à caractère vocalisant s'écrivaient en notes de couleur sur la partition. Par extension se dit des airs à vocalise et des artistes qui les exécutent (voix légères de soprano, plus particulièrement). Citons le célèbre air de la Reine de la nuit dans *La Fûte enchantée* (1791) de W.A. Mozart, écrit pour soprano colorature.

1860, issue de la bourgeoisie, avec sa nature féminine insondable, mystérieuse et prenant quelquefois le contre-pied des conventions de l'époque[54] ?

Les premiers instants de l'éveil des sens de Galathée à la vie sont prédéterminés par le dualisme psychique inhérent au personnage. L'atmosphère surnaturelle de cette scène s'inscrit dans un tissu musical d'une grande ductilité, s'étirant ou se rétrécissant dans les extrêmes du triple pianissimo (*ppp*) au triple forte (*fff*), suivant la courbe émotionnelle dessinée par le degré d'intensité des sentiments de l'héroïne :


Nº 4 b. Erwachen der Galathe und Duett.
Adagio.
Galathe.
Pygmalion.
Ah! —
Ah! —
Sie regt sich!
Sie erwacht!
ppp
Sie er-lebt,
sich sie bewegt!
warm und mild
durch-strö-met mich das
Wird Wunder ist ge-
geschehn,
La - - - best du ich le - - -

Il est important de souligner dans ce passage la présence de Pygmalion qui, plein d'étonnement, assiste au prodige. Nous sommes en présence du créateur qui s'émerveille devant sa création prenant vie devant lui. Mais Pygmalion n'est pas le seul à s'étonner. Pensons aux spectateurs dont les regards convergent vers le même objet de curiosité. C'est à ce moment-là qu'une autre métamorphose, plus secrète, plus lourde de conséquences s'opère. Au réveil, Galathée s'est réincarnée sous les traits d'une Viennoise de 1865 ! A vrai dire, il ne s'agit pas d'une métamorphose, mais d'une confirmation misogyne de la nature féminine appelée à ne plus jamais progresser. La parodie de Poly Henrion, s'appuyant sur la fable universelle et connue d'Ovide, expose une satire sociale fortement actualisée de la femme viennoise. En même temps, elle tend à une analyse critique plus généralisée de la nature féminine en soi. Ces deux aspects ne sont contradictoires qu'en apparence. La misogynie qui est le point de départ de la fable d'Ovide sert de thème moteur à *La Belle Galathée*. Ce qui est donc montré, à première vue, comme une métamorphose invoquée sous les auspices de l'amour prend appui sur la misogynie latente de Pygmalion. En effet, le pessimisme et la méfiance par rapport à la nature féminine lui ont inspiré son œuvre d'art. Ovide ne nous dit-il pas lui-même que Pygmalion crée par dégoût des femmes, et donc par résignation la belle statue ? Mais la statue en devenant femme a intégré l'essence même de la féminité. Rien ne nous autorise à dire qu'il coulera des jours paisibles avec elle. Galathée, transformée en femme, échappe ainsi à la domination de son créateur, l'homme-sculpteur qui ne peut la dominer que dans les limites des lois de son art. L'heureux épilogue de la fable n'interdit donc pas le recommencement d'une histoire qui semble éternelle : le renouveau des malheurs que Pygmalion endurait avec les femmes.

En résumé, le librettiste prend appui sur la misogynie contenue dans la fable et compose un livret dont l'actualité ne fait pas oublier les thèmes universels qui sous-tendent l'argument. L'analyse de la signification profonde de la fable ovidienne que nous proposons peut sans doute éclairer ce lien. De là, la démythification de la fausse métamorphose de Galathée, avec le souci d'aboutir à une analyse à la fois sociale et psychologique du personnage.

En effet, Galathée tient tout autant de la dame du monde, de la demi-mondaine, que

de l'actrice. Cette fluctuation entre plusieurs classes, s'opposant à une stricte délimitation sociale du personnage, n'est pas sans poser problème. L'analyse sociale devra par conséquent tenir compte de cette réalité afin d'éviter la tentation réductrice de ne voir dans la belle Galathée qu'un être frivole et vulgaire, l'archétype de la femme facile issue du demi-monde.

Après être descendue de son socle, appelée à mener l'existence des mortels, Galathée se demande : "Mais qui suis-je ?" Nous pensons que cette question, à première vue innocente est une façon d'inciter les spectateurs à s'interroger sur la nature de Galathée. Ne pourrait-on pas voir en cela quelque stratégie mise en place par le librettiste pour interpeller la curiosité de ses contemporains ? Galathée est présentée comme une énigme pour elle-même et pour les autres. Pour l'instant elle doit se contenter de la réponse que lui donne Pygmalion : "Tu es la femme que j'ai implorée, que j'adore."[55] Dans ce jeu pour ainsi dire de devinette, le spectateur gagnera à être attentif au déroulement de l'intrigue. A la fin de l'opérette, sinon bien avant, il aura découvert l'identité sociale réelle de celle qui se cachait derrière la belle Galathée mythologique. Tout ceci revient à dire que *La Belle Galathée* s'apparente à une enquête sur l'identité sociale des personnages présentés. Et à plus forte raison peut-on parler d'investigation devant l'hybridité sociale du personnage principal, à laquelle nous avons déjà fait allusion.

Otto Schneidereit, quant à lui, voit dans le portrait ironique de la belle Galathée celui d'une Viennoise de bonne famille, gâtée et capricieuse[56].

La frivolité de Galathée, ses caprices, son irritabilité, sa gourmandise finalement justifient peut-être ce rapprochement entre Galathée et la Viennoise contemporaine. Cependant que dire du grand appétit de Galathée qui, sans équivoque, est marqué d'un double signe culinaire et sexuel ? On ressent sans conteste l'effet d'attraction d'une *captatio benevolentiae* à laquelle il est difficile de se soustraire. La Viennoise aurait-elle des mœurs aussi relâchées que Galathée ? Oui, mais elle arrive à les dissimuler. Les contraintes morales et sociales sont censées mettre un frein à sa frivolité. Cependant, quelles seraient les conséquences si ce contrat tacite entre les instincts de l'être humain et la société venait à faire défaut chez la femme ? Observons cet être volage et débridé qui s'appelle Galathée. La statue quittant son socle vient à peine de vivre quelques heures

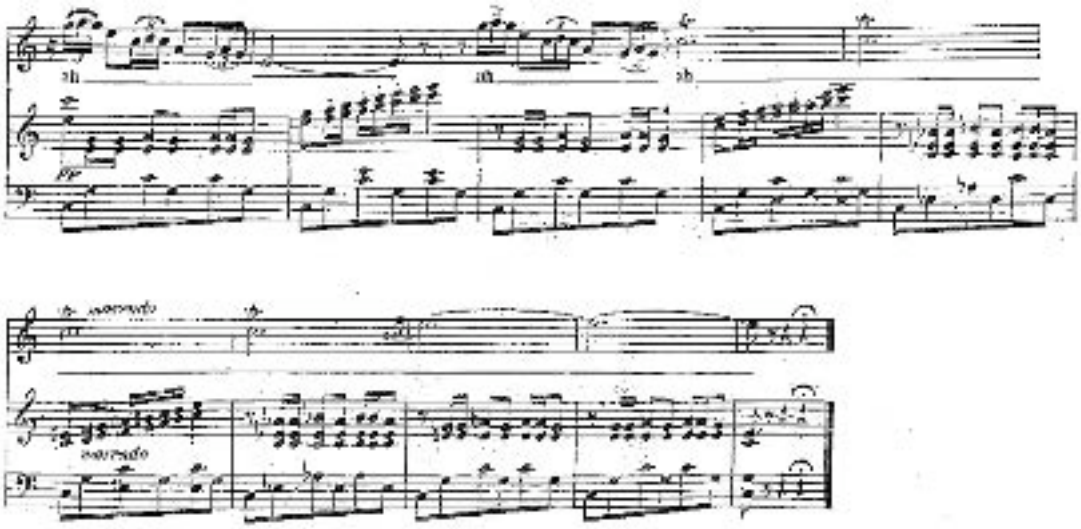
[55] " Bist ein Weib, das ich erflehte, das ich anbete".
[56] *Cf.* Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem*, p. 97.

d'une vie humaine et voilà qu'elle agit déjà à sa guise. De son côté, l'homme veut lui imposer des limites ; il représente le pouvoir.

Ainsi, la perspective d'analyse de cette opérette sera à la fois sociopolitique et psychologique.

N° 5. *Recitativ und Romanze* (Récitatif et romance)

La nature expansive de Galathée transparaît dans la romance qu'elle chante (n° 5. *Recitativ und Romanze)* après les premiers mots d'amour échangés entre elle et Pygmalion. Mais plus importantes que les paroles exaltées qu'elle profère sont les hallucinantes vocalises, arcs-boutants brillants de l'édifice du sentiment ! Il y prédomine une sensualité avouée avec complaisance. On dirait que l'être tout entier de Galathée s'exhale dans ces arabesques, broderies sinueuses dont la trame va s'estompant à travers quatre mesures de trilles finissant dans un *morendo* qui couvre cinq mesures :



Après avoir répondu avec chaleur aux serments amoureux de Pygmalion, Galathée a faim : elle envoie le sculpteur chercher de quoi assouvir son appétit. Ce dernier détail n'est mentionné ni dans la partition, ni dans le livret. Il figure en revanche dans l'argument qui précède le livret, ainsi que dans les arguments que proposent Dieter Zöchling[57] et Otto Schneidereit[58]. Nous pensons que ce détail a son importance. Il se placerait entre les numéros 5 et 6, en guise de transition, d'une part entre le dialogue de Pygmalion et Galathée ; d'autre part, le commencement du flirt entre Galathée et Ganymède, le serviteur de Pygmalion, après le départ du maître. A vrai dire, l'ordre que donne Galathée à Pygmalion d'aller chercher quelque chose à manger ne traduit-il pas une perfidie calculée par Galathée pour avoir le champ libre et convoiter Ganymède à sa guise ?

N°6. *Couplet*

Ganymède, le fringant serviteur de Pygmalion, est tombé dans les rets de la belle Galathée. Cependant, au lieu de lui inspirer des réflexions tendres, l'amour naissant lui fait entonner un couplet dans lequel transparaissent ses spéculations philosophiques sur la vie, dans quelques milliers d'années ! L'époque future à laquelle Ganymède -non sans malice- fait allusion est bien sûr l'année 1865 ! Sept strophes composent le couplet de Ganymède. Ce morceau occupe le n° 6 dans l'ensemble des dix numéros que contient cette opérette. D'un point de vue formel, chaque strophe est composée de douze vers, dont les six premiers se réfèrent à l'Antiquité et les six suivants, sorte de refrain, forment contraste avec les précédents en renvoyant directement à des situations ou événements de l'actualité.

L'ensemble du *couplet* met en évidence un rapport dialectique sous forme d'idées ou d'images contrastées : d'une part, le monde de l'Antiquité, avec son idéal classique invoqué par Ganymède, et, d'autre part, un monde futur, hypothétique, que Ganymède essaie faussement d'imaginer, puisqu'il le connaît déjà !

Le couplet est un terme littéraire venant du français "couple" qui, à son tour,

---

[57] Dieter ZÖCHLING, *Operette, Meisterwerke der leichten Muse. Mit einem Vorwort von A. Rothenberger, ibidem*, p. 272.
[58] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem*, p. 97.

trouve son origine dans le mot latin "*copula*" ou "*copla*"[59] en espagnol. On utilisait l'appellation "*cople*" en ancien français pour désigner les strophes d'une chanson. le terme couplet est attesté à partir du XIVe siècle, bien qu'au début, il ne désignât pas une strophe entière, mais seulement une couple de vers rimés.

De nos jours, le terme indique une suite de vers assonantiques, de format non codifié, ainsi que les vers interprétés sur la même mélodie. A la fin du XVIIIe siècle, le couplet devient une chanson strophique utilisant la même mélodie pour les différentes strophes. Le fait qu'une variation musicale soit absente d'une strophe à l'autre dénote l'importance accordée au texte au détriment de la musique. La musique devait toutefois être assez suggestive pour que plus tard le simple fredonnement ou sifflotement de la mélodie retenue avec facilité puisse évoquer instantanément le contenu du couplet, le plus souvent de caractère politique et social[60]. En réalité, c'étaient bien ces chansons satiriques, faisant des allusions à la société de l'époque, aux airs simplets et, partant, facilement chantables par tout le monde, que retenait le public amateur d'opérettes.

Le premier couplet de Ganymède a pour thème le commerce galant. L'accent est mis sur les courtisanes connues du cynique célibataire endurci que semble Ganymède. Essayant d'imaginer les danseuses un millier d'années plus tard, c'est-à-dire celles de 1865..., il en vient à conclure que celles-ci n'auront ou n'ont ni la grâce ni la beauté des sveltes danseuses grecques. Ganymède qualifie de "débardeurs" une certaine catégorie de danseuses interlopes, de corpulence plus ou moins hommasse. Il réussit à créer une certaine complicité entre lui et la partie masculine du public qui fréquente les lupanars viennois :

Premier couplet :

"**Nous, les Grecs, usons sans conteste**
De manières quelque peu libertines auprès des femmes,
Nous les Grecs, nous les Grecs.
Nous avons bien nos Laïs,

[59] *Cf.* Jorge MANRIQUE, *Coplas a la muerte de mi padre y otras poesias*, Distribuidora A.L. Mateos, S.A., Madrid, 1993, p. 10 à 14.

[60] *Cf. Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, Unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, herausgegeben Eduard Castle, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), p. 332.

Phryné et Aspasie[61]
Nous les Grecs, nous les Grecs.
Cependant si l'on pouvait s'endormir et se réveiller dans
quelques milliers d'années,
Comment sera le monde alors ? Étrange vision !
Il n'y aura sûrement plus d'Aspasie,
En compensation il y aura peut-être des débardeurs
Qui auront plus de chic pour danser d'une autre manière,
Toutefois sans être aussi classiques, classiques, classiques que nous."[62]

Ceux parmi les spectateurs masculins qui fréquentent les lieux mal famés comprennent parfaitement les allusions de Ganymède aux "danseuses" et aux "débardeurs", ces derniers sont vraisemblablement des prostituées, qui pour corser le jeu, se déguisent en homme.

Le travestissement est devenu depuis l'Antiquité un lieu commun de l'érotisme. Les Romains appréciaient de voir les prostituées habillées en garçon (*togatae*)[63]. *La Belle Galathée*, dont l'action se passe dans l'Antiquité, reprend justement ce thème en

---

[61] Laïs est le nom d'une célèbre courtisane de l'Antiquité, aimée du cynique Diogène. Aspasie, " la Charmante", était réputée à Athènes pour sa beauté, son esprit et sa culture, elle fut la maîtresse de Périclès. *Cf*. Danielle JOUANNA, *Aspasie de Milet, égérie de Périclès*, Fayard, 2005, chapitre III : " L'influence d'Aspasie sur la politique de Péricles", p. 116 à 132.

Phryné est une hétaïre connue dont la beauté extraordinaire inspira des artistes de l'Antiquité, tels que le peintre Apelle (*Aphrodite Anadyomène*) et le célèbre sculpteur grec Praxitèle, en particulier son *Aphrodite de Cnide*, sculpture se trouvant dans le temple de cette colonie dorienne. *Cf*. Elie FAURE, *Histoire de l'art*, Le Livre de Poche, 1976 : " L'Art antique", p. 237 à 254. Voir aussi *Lexikon der Antike*, herausgegeben von M. C. Howatson, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996, p. 287 et p. 496. Voir également Ernest BORNEMANN, *Das Patriarchat*, Fischer Taschenbuch Verlag, 1981, p. 254 à 266.

Notons que Phryné sera le sujet d'un opéra-comique de Camille Saint-Saëns en 1893, d'après le livret d'Augé et Lassus.

[62] " Wir Griechen, wir sind sicherlich
Bei Weibern etwas liederlich,
Wir Griechen, wir Griechen.
Wir haben unsre Lais ja,
Die Phryne und Aspasia
Wir Griechen, wir Griechen.
Doch könnt' man verschlafen ein paar tausend Jahr',
Wie wird's da wohl ausseh'n gar sonderbar,
Da giebt es wohl keine Aspasia mehr,
Vielleicht zur Entschädigung giebt's Debardeurs,
Die fescher dann tanzen in andrer Manier,
Doch so klassisch, klassisch, klassisch nicht wie wir."

[63] *Cf*. Susanne MAUTHNER-WEBER, *Venuswege, ein erotischer Führer durch das alte Wien* (Les chemins de Vénus, un guide érotique à travers la Vienne du temps passé), Edition Spuren, Promedia, Wien, 1995, p. 81.

l'investissant de plusieurs fonctions. Volker Klotz écrit un chapitre intéressant à ce sujet[64]. Le travestissement antique est représenté par la double identité du personnage de Ganymède. Le statut ambigu de ce dernier dans la fable justifie cette double identité dans l'opérette. Cependant l'androgynie de Ganymède admet d'autres interprétations qui dépassent le cadre purement dramaturgique, établissant alors une relation entre Ganymède et la critique des moeurs de l'époque. Ainsi, derrière l'ironie bon enfant du personnage se profilerait une critique de la sexualité ayant surtout pour cible la morale jésuitique masculine. L'ambiguïté sexuelle qui transparaît dans le personnage est symbolique. Elle subvertit la vision que l'homme et la femme ont l'un de l'autre. Mais il existe une différence qualitative essentielle entre les deux visions. Celle de la femme par rapport à l'homme prend le caractère élatif d'un mouvement de l'intérieur vers l'extérieur, c'est-à-dire de la conscience féminine vers la non-conscience matérialisée par le vêtement masculin qui figure la grande permissivité accordée à l'homme par rapport à la femme qui étouffe sous la façade des conventions sociales.

Le regard que l'homme porte sur la femme, en revanche, est arrêté, canalisé par le déguisement qui joue sur l'ambiguïté sexuelle et justifie en quelque sorte les agissements de l'homme. En résumé, si la femme se fait la complice de l'homme en relativisant ses moeurs sexuelles, par son ironie et surtout son travesti, endossant symboliquement la culpabilité masculine, elle devient aussi son accusatrice, car la femme dissimulée sous le costume conventionnel peut à tout moment se dépouiller de son rôle travesti et incarner dans la conscience de l'homme cette "réalité sociale" que ce dernier connaît si bien. L'opérette, au moyen de son illusionnisme transfigurateur esthétise la réalité afin de dédramatiser ses implications éthiques.

Dans le deuxième couplet, Ganymède mentionne Hercule, faisant le panégyrique de ce héros mythologique dont la force est légendaire. Plus précisément, il semblerait qu'il fasse allusion au septième travail des douze infligés à Hercule[65] par Eurysthée roi de Mycènes, comme expiation du meurtre de sa femme et de ses enfants. Le héros doit se

---

[64] Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst, ibidem* : Travestie. Götter, Recken, Feen im Gegenlicht", p. 150 à 175.

[65] Hercule est le nom adopté par la mythologie romaine, Heraclès par les Grecs. Hercule passait pour manquer cruellement de discernement, infatué qu'il était de sa vigueur physique. *Cf. Lexikon der Antike, ibidem*, p. 282.

rendre en Crète pour s'emparer du taureau sauvage que Poséidon, dieu de la mer, avait donné à Minos[66]. Selon la légende, Hercule le dompte, le met sur un bateau et l'amène à Eurysthée.

Deuxième couplet :

"**Jusqu'à présent nous n'avons**
Manqué d'hommes forts,
Nous, les Grecs,
Rien que d'Hercule,
Nous pouvons à bon droit être fiers
Nous, les Grecs."[67]

Mais qu'adviendra-t-il de ce personnage héroïque dans quelques milliers d'années ? Il en sera réduit à employer sa vigueur physique uniquement dans le but de subsister. Ainsi, Hercule, le grand héros mythique vendra ses talents en échange d'argent. Il se métamorphosera[68] en simple lutteur, acrobate exhibant ses biceps au Walhalla.

"**Cependant, si l'on pouvait s'endormir et se réveiller dans quelques milliers d'années,**
Comment sera le monde alors ? Étrange vision !
Il y aura sans doute aussi quelque Hercule,
Qui, au Walhalla, rien que pour vivre,
Combat un taureau pour un billet d'entrée bon marché,
Toutefois sans être aussi classique, classique, classique que nous."[69]

Pour l'actuel spectateur, la mention du Walhalla ou Valhalla en français, signifiant littéralement la "salle des morts", renvoie directement au lieu légendaire de la mythologie

---

[66] *Cf.* E. HAMILTON, *La Mythologie*, édition Marabout, Verviers, 1978, p. 198.

[67] " An kräft'gen Männern haben wir
Bis jetzt noch keinen Mangel hier,
Wir Griechen,
Auf Hercules schon ganz allein,
Da können stolz mit Recht wir sein.
Wir Griechen."

[68] Cet avatar ridicule d'Hercule répond à l'intention ironique du librettiste de relativiser les figures mythologiques en rabaissant leur lustre à la commune réalité des mortels.

[69] "Doch könnt' man verschlafen ...
Wie wird's da wohl ausseh'n ...
Da wird es wohl auch manchen Hercules geben,
Der in der Walhalla dann, nur um zu leben
Für bill'ges Entree ringt dort mit 'nem Stier,
Doch so klassisch ..."

nordique où reposaient, après avoir été choisis par les Valkyries, c'est-à-dire "celles qui choisissent les morts"[70], les corps des héros morts sur le champ de bataille[71].

Une certaine surprise demeure quant à la juxtaposition apparemment gratuite de la mythologie grecque et germanique. Cependant l'effet humoristique recherché par le télescopage inattendu de deux références mythologiques de contenu culturel différent pourrait expliquer ce procédé. Toutefois, cela ne nous a pas semblé pleinement satisfaisant. Nous avons subodoré que la référence au Walhalla pouvait éventuellement cacher d'autres allusions renvoyant à d'autres contenus. Le Walhalla est en fait le nom d'un café se trouvant au numéro 9 de la *Währinger Strasse*[72]. A l'époque du *Biedermeier* (1815-1848), l'établissement en question était devenu une salle de danse réputée appelée *Engelsaal* [73]. Par la suite, la salle de danse sera transformée en maison close qui jouera un rôle déplorable dans l'histoire des mœurs. Cette information nous a semblé importante, car, d'une part elle s'inscrit dans la thématique misogyne traitée lors de l'analyse du personnage principal, de l'autre, elle investit notre étude d'éléments socioculturels ancrés dans l'histoire des moeurs à Vienne à l'époque de Franz von Suppè. Notre interprétation sociopolitique se trouve ainsi infléchie vers une analyse qui prend désormais en compte les zones d'ombre de la société viennoise. Aussi *La Belle Galathée* renvoie-t-elle à un phénomène socioculturel qui, bien qu'il ne soit pas généralisé, n'est pas sans jouer un rôle à l'époque. A partir des années 1830 jusqu'à la fin du siècle, nous assistons à l'éclosion de certains cafés borgnes. Dans son ouvrage sur la Vienne du temps passé, Susanne Mauthner-Weber indique que dans les années 1840 il existe déjà soixante-dix cafés qui sont en fait des lieux anonymes de racolage et de prostitution[74]. L'un des plus connus et des plus appréciés est le café *Corti*, à proximité du Prater, d'où son autre appellation *Paradeisgartel* (Jardin du paradis). Dans ce cadre agréable, le chaland peut

---

[70] Edith HAMILTON, *La Mythologie*, édition Marabout, Verviers, 1978, p. 384.

[71] *Cf. Die Edda*, nach der Handschrift des Brynjolfur Sveisson in der Ubertragung von Karl Simrock (d'après le manuscrit de Brynjolfur Sveisson dans la traduction de Karl Simrock), Verlag Neues Leben, Berlin, 1987, p. 10. Voir aussi Jean-Claude BERTON, *Richard Wagner et la "Tétralogie"*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986, chapitre IV : " *Symboles et caractères*, 3. *L'étymologie des mots*", p. 86.

[72] *Cf.* Felix CZEIKE, *Das Grosse Groner Wien Lexikon* mit 574 Abbildungen, article Walhalla, p. 832.

[73] *Cf.* Felix CZEIKE, *Das Grosse Groner Wien Lexikon* mit 574 Abbildungen, *ibidem*, p. 460.

[74] *Cf.* Susanne MAUTHNER-WEBER, *Venuswege, ein erotischer Führer durch das alte Wien*, *ibidem*, p. 48.

déguster du bon café, feuilleter les revues les plus récentes et écouter l'orchestre du *Kapellmeister* Joseph Lanner (1801-1843)[75]. A cela s'ajoute la possibilité de fréquenter les créatures du demi-monde[76].

Le troisième couplet de Ganymède a pour cible la bourgeoisie libérale qui participe activement au renouveau architectural de la ville de Vienne :

"Nous, les Grecs, faisons
A vrai dire, grand cas de nos temples,
Nous, les Grecs.
Les temples que nous avons construits ici
Le proclament tout haut dans le monde
(... ...)
Cependant, si l'on pouvait s'endormir et se réveiller dans quelques milliers d'années
Comment sera le monde alors ? Étrange vision !
Il y aura sans doute encore beaucoup d'âmes pieuses
A se consacrer aussi volontiers aux dieux avec dévotion,
Et bâtiront des temples à leur manière,
Toutefois sans être aussi classiques, classiques, classiques que nous."[77]

Les allusions de ce couplet portent sur l'affection déplacée de la bourgeoisie à faire valoir d'une manière ostentatoire l'architecture du passé dite historiciste en guise de représentation de valeurs nobles et universalistes auxquelles elle aspire.

Le librettiste, par la voix de Ganymède, ironise sur l'importance qu'accorde la

---

[75] Joseph LANNER violoniste (membre d'un quatuor à cordes où Johann Strauss père tenait la partie d'alto), chef d'orchestre, maître de chapelle et compositeur autrichien. Lanner a composé de nombreuses musiques de danse (valses, galops, marches). *Cf. Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes,Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979, tome 3, p. 11.

[76] *Cf.* Susanne MAUTHNER-WEBER, *Venuswege, ein erotischer Führer durch das alte Wien* , *ibidem*, p. 48.

[77] " Auf unsere Tempel halten wir
Wahrhaftig grosse Stücke hier,
Wir Griechen.
Es künden das der Welt ganz laut
Die Tempel, die wir hier gebaut,
(... ...)
Doch könnt' man verschlafen ...
Wie wird es da ausseh'n ...
Da werden wohl viel fromme Seelen noch sein,
Die sich auch den Göttern in Andacht gern weih'n
Und Tempel bauen in eig'ner Manier,
Doch so, klassisch..."

"*zweite Gesellschaft*" (la bourgeoisie libérale représentant la deuxième société après l'aristocratie)[78] à l'apparence, à l'argent, au luxe matériel et au pouvoir.

Les tendances historicistes de la bourgeoisie affectent aussi la peinture et les arts plastiques. C'est dans ce contexte que s'inscrit la critique de l'historicisme formulée par Ganymède dans le quatrième couplet. Le classicisme de l'Antiquité sert d'étalon de comparaison. Il est présenté à la fois comme un art esthétique et un art de vivre perfectible et, partant, dynamique qui s'oppose à l'éclectisme prôné par la bourgeoisie en matière d'art. Il s'agit d'un éclectisme élitiste qui puise dans les styles les plus représentatifs du passé pour se les approprier.

Quatrième couplet :

"**Nous, les Grecs, portons toujours amoureusement**
Dans nos bras la charmante muse
Nous, les Grecs.
Nous pensons nuit et jour,
Comment améliorer une œuvre d'art
Nous, les Grecs.
Cependant, si l'on pouvait s'endormir et se réveiller dans quelques milliers d'années
Comment sera le monde alors ? Étrange vision !
On exécutera sans doute encore des œuvres d'art
Dont la restauration au musée sera excellente,
Maître Stübbe s'en chargera avec du beurre et de la bière."[79]

Par la mention de "Maître Stübbe", le librettiste fait allusion à ce qu'on appelle

[78] Concernant la *zweite Gesellschaft*, voir 1.2.5. dans la première partie de notre travail : " La bourgeoisie libérale", p. 62.

[79] " Wir tragen immer liebewarm
Die holde Kunst in unserm Arm,
Wir Griechen.
Wir denken dran bei Tag und Nacht,
Wie man ein Kunstwerk besser macht,
Wir Griechen.
Doch könnt' man verschlafen ...
Wie wird's da wohl ausseh'n ...
Da werden Kunstwerke wohl auch ausgeführt
Und dann im Museum famos restauriert,
Das macht Meister Stübbe mit Butter und Bier,
Doch so klassisch ..."

“pâtisserie” en décoration architecturale. Le terme est utilisé à partir des années 1850 pour désigner les reliefs ornementaux moulés à partir d’un matériau décoratif, incombustible, appelé “staff” ou “stuc”, constitué de plâtre à mouler armé de fibres végétales qui, par moulage, permet de réaliser toutes formes planes, courbes, architecturales ou sculpturales.

La critique remet en question le style décoratif pseudo-classique qui est à l’honneur en restauration d’œuvres d’art, voire en architecture et sculpture. D’une manière générale, un certain pessimisme culturel semble se dégager des couplets de Ganymède.

N° 7. *Terzett*

Le trio (n° 7. *Terzett*) qui vient à la suite des couplets satiriques, mi-chantés, mi-joués, sert en quelque sorte d’illustration de la critique des moeurs que nous avons relevée plus haut. Ce numéro met en scène Midas, Galathée et Ganymède. Sa valeur “didactique” provient de son inspiration de la réalité. Il s’agit d’une situation connue des habitués des théâtres et des salles de danse de l’époque.

Pendant les pauses, des jeunes hommes fringants ou qui se tiennent pour tels, rendent visite aux danseuses et choristes. Ils apportent à l’occasion des “cadeaux”. Mais quelques pièces suffisent souvent pour convaincre les demoiselles. Susanne Mauthner-Weber écrit : “Cela allait du petit rat[80] , qui ayant trop peu d’argent pour payer son garni était de ce fait obligé de gagner quelque chose “en plus”, jusqu’à la vedette de théâtre qui souvent ne pouvait jouer “le premier violon”[81] que grâce au soutien de puissants et riches bienfaiteurs.”[82]

Midas incarne le rôle du grand bourgeois richissime, suffisant, à qui tout semble permis. Il est le représentant de la morale jésuitique dont la traduction allemande “*Doppelmoral*” (double morale) est significative. Cette problématique de l’être et du

---

[80] C’est-à-dire la jeune danseuse débutante.

[81] Sous-entendu le premier rôle.

[82] Susanne MAUTHNER-WEBER, *Venuswege, ein erotischer Führer durch das alte Wien, ibidem* : “ Der Bogen spannte sich damals von der kleinen Ballettratte, die zuwenig Geld fürs möblierte Zimmer hatte und daher gezwungen war, etwas “dazuzuverdienen”, bis hin zum gefeierten Star des Theaters, der oftmals erst durch reiche und mächtige Gönner die “erste Geige” spielen durfte” , p. 146.

paraître est neutralisée chez lui au profit de l'habillage de respectabilité excessive qu'il affiche.

Avatar caricatural du séducteur sans scrupules, Midas vient conquérir Galathée en pensant mettre en œuvre les stratégies qu'il connaît pour les avoir déjà utilisées chez les "dames du ballet ou du chœur du théâtre de 1865"[83]. Aussi est-il une sorte d'illusionniste qui, pour éblouir Galathée, fait apparaître, l'un plus beau que l'autre, bijou sur bijou. Les indications scéniques que donne le librettiste sont intéressantes à ce sujet :

"Midas, tirant tantôt de l'une, tantôt de l'autre poche des étuis avec des colliers, des bagues, des broches, et les présentant à Galathée":

"**Voyez la parure**
Que je vous ai apportée.
Elle est toute splendeur !
Elle est tout éclat !
Le collier est entièrement de perles.
Et voici le diamant
Comme il est gros et brillant."[84]

Galathée, contrairement à la réaction attendue, ne semble pas être sensible à ces présents. Elle et Ganymède en demandent plus :

Ganymède, Galathée (impatients) :

"**Continuez, continuez, toujours plus vite ! Qu'y a-t-il encore à voir ?**"

La situation semble compromise pour le financier. Elle prend un tour cocasse. De façon à la fois emblématique et réaliste, elle illustre le système économique de l'offre et de la demande transposé aux "affaires du cœur". Toutefois, la "demande" paraît être beaucoup plus forte que "l'offre". Midas se croyant près du but sait toutefois garder la tête froide d'un esprit calculateur :

Midas :

"**Tout doux !**

---

[83] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien, ibidem* : " von den Damen des Balletts oder des Theaterchors von 1865" , p. 97.

[84] " Seht den Schmuck,
Den ich für Euch gebracht.
Voller Pracht !
Voller Glanz !
Dies Collier von Perlen ganz.
Und hier den Diamant,
Wie gross und brillant !"

(ripostant)
Voici un bracelet,
Splendide, de l'or le plus pur,
Merveilleux.
(souligne)
Numéro trois !
De forme nouvelle et élégante,
ll m'a coûté sans mentir,
Quatre cents écus comptant."[85]

Galathée paraît fascinée par le scintillement des bijoux :

(se parant)
"**Comme c'est beau, ah ! voyez, voyez**
Comme cela me sied à merveille!
Ca brille, ça resplendit et scintille
A faire perdre la raison.
L'or et les pierres précieuses
Me parent d'une lueur magique.
Voyons maintenant si quelqu'une me ressemble !"[86]

L'enthousiasme de Galathée est partagé par Midas qui se réjouit de conclure bientôt son affaire, et par Ganymède, le gandin, qui espère certainement vivre des largesses de Galathée. Car celle-ci s'est apparemment métamorphosée en chanteuse ou actrice. Son comportement insolent rappelle aux spectateurs les chanteuses et actrices de l'époque.

Le succès d'une pièce de théâtre dépend à Vienne essentiellement des acteurs et du

---

85 " Langsam !
(abwehrend)
Hier ein Armband,
Prächtig, feinstes Gold,
Wunderhold.
(betont)
Nummero drei !
Die Façon, wie fein und neu !
Es kostet mich fürwahr,
Vierhundert Thaler bar !"

86 (sich schmückend)
" Wie schön, ach seht nur, seht,
Wie herrlich mir das steht !
Das leuchtet, glänzt und flirrt,
Dass es den Sinn verwirrt.
Es schmückt mit Zauberschein
Mich Gold und Edelstein.
Ob mir jetzt Eine gleicht !"

public, indépendamment de la valeur littéraire de la pièce représentée. Les auteurs et les directeurs de théâtre doivent se conformer au goût du public. Mais comment s'explique ce grand pouvoir du public ? Quelles sont les critères "esthétiques" qui influencent ce juge redoutable ? Les réponses à ces questions sont contenues en quelque sorte dans la fascination qu'exercent les acteurs en général et à plus forte raison les vedettes. Tout autant par leur art que l'aura de scandale liée à leur nom, les actrices sont des personnages publics ; elles sont au centre des préoccupations des Viennois. De fait, Bernard Grun parle du grand intérêt que la population viennoise portait à la Gallmeyer : "Vienne gravitait autour de la Schosefin, son nom figurait chaque jour dans les journaux, on s'étonnait, on se moquait (...) suivant leur contenu, de ses aventures, bévues et tournées spéciales. Sa façon de se partager entre les deux scènes d'opérettes[87] était pour Vienne une source d'indignation et de divertissement. Quittait-elle le *Carltheater* pour le *Theater an der Wien* que les journaux parlaient à l'avance de "bruits qui circulent", et spéculaient des semaines plus tard sur ses gages (...) !"[88]

Arriver à convaincre une vedette de jouer sa pièce représente certes une chance de succès pour un auteur. La fascination provoquée par les actrices est essentiellement d'ordre érotique ; l'actrice est en quelque sorte une figure sociale symbolisant la liberté sexuelle. En ce sens, elle représente le contraire de la femme bourgeoise, mère de famille, respectueuse des conventions. Au demeurant, dans le cas d'une actrice reconnue, son pouvoir érotique est officiellement admis, car il est à l'origine de sa réussite sociale. Aussi les actrices ont-elles un "droit d'entrée dans les cercles les plus exclusifs de Vienne[89]. D'autre part, l'actrice est en quelque sorte jalousée par les femmes de la bonne société qui envient son indépendance pécuniaire. Enfin, pour reprendre les propos de Michael Pollack, la grande vedette peut "réaliser son ascension sociale dans les rangs de l'aristocratie, au moyen d'une "mésalliance tolérée", soit en devenant la maîtresse attitrée

---

87 C'est-à-dire le *Carltheater* et le *Theater an der Wien*.

88 Bernard GRUN, *Kulturgeschichte der Operett*e, Munich, 1961 : " Wien drehte sich um die Schosefin, ihr Name erschien alltäglich in den Zeitungen, ihre Abenteuer, ihre Fehltritte und Extratouren wurden je nach ihrem Gehalt belacht, bestaunt (...). Ihre Schaukelpolitik zwischen den beiden Operettenbühnen war für Wien ein Quell von Entrüstung und Belustigung. Wechselte sie vom Carl-Theater zum Theater an der Wien hinüber schrieben die Zeitungen Wochen vorher von "Gerüchten im Umlauf" (...), und spekulierten Wochen nachher über ihre Gagen !", p. 249.

89 *Cf.* Michael POLLAK, *Vienne 1900 une identité blessée*, Editions Gallimard et Editions Julliard, 1992, p. 165.

d'un haut dignitaire."[90] Rappelons ici la liaison reconnue et entretenue par Katharina Schratt[91], actrice au *Burgtheater*, et l'Empereur François-Joseph[92].

Mais toutes les vedettes ne jouissent pas de cette situation d'exception. La femme "émancipée" canalisant les fantasmes érotiques est aussi la femme "déchue", car l'actrice est à la fois adulée et redoutée. Sa vie et son art sont entourés d'un halo de gloire terni par des scandales qui consternent les contemporains. A cela s'ajoute sa faculté à la fois mystérieuse et diabolique de transformer son ascendant érotique en pouvoir social. Son statut la place parfois au-delà de toute morale et en fait un individu à la fois social et asocial. L'insolence qu'affiche Galathée est bien celle de la *prima donna* qui, profitant de l'impunité dans laquelle la place son talent et sa popularité, ne craint ni de faire un éclat, ni de chapitrer un haut personnage.

Galathée, sans en avoir l'air, raille, en les parodiant, les propos de Midas. Ses paroles sont autant de piques auxquelles l'obtus personnage reste insensible :

"**Sans mentir vous êtes galant,**
Fort amusant et charmant !
Je trouve vos façons nobles,
Ah, oui! - fort élégantes et délicates !"[93]

L'homme à bonnes fortunes que prétend être Midas (voir le portrait flatteur qu'il fait de lui-même) est démasqué par l'actrice. Galathée se pose ici en accusatrice de Midas, le représentant de la haute bourgeoisie décadente. Pour conquérir les femmes, il exploite la vénalité de celles qui sont dites faciles. Son esprit mercantile est le moteur de ses actes. D'insolente, la voix de Galathée devient maintenant provocante :

"**Eh bien ? Eh bien ? Rien d'autre ?**
(montre du doigt la parure)
Rien d'autre ? Est-ce tout ?

---

90 Michael POLLAK, *Vienne 1900 une identité blessée*, *ibidem*, p.165.
91 A propos de Katharina Schratt, voir p. 106 de notre travail.
92 *Cf.* Jean-Paul BLED, *François-Joseph*, *ibidem*, p. 531 à 538.
93 " Fürwahr Ihr seid galant,
Recht amusant und ganz charmant !
Nobel find' ich Eure Art,
Ach ja recht fein und zart !"

Cela ne vaut guère la peine d'en parler."[94]

Cependant le richissime Midas n'a pas épuisé toutes les ressources de son plan. Il extrait encore des bijoux de ses poches ainsi que des papiers qu'il exhibe devant Galathée. L'élargissement de la métrique du vers, soit le double de celle qu'utilisent Ganymède et Galathée, les antagonistes de Midas, correspond à la verbosité de ce dernier. Ce procédé indique aussi une critique du parler rhétorique d'une bourgeoisie emparticulée qui se singularise par un langage précieux à l'imitation des aristocrates.

Le discours "amoureux" de Midas est des plus comiques, car il mêle à des mots tendres tels que "*niedlich*" (mignon), "*reizend*" (ravissant), "*Füsschen*" (peton) et "*Küsschen*" (bisou) des termes issus de la vulgaire finance, comme "*Promessen*" (titres d'obligation) et "*Türken-Los*"(obligation à lot qui donne droit, suite à un tirage au sort, au gain d'une somme plus où moins importante) :

"**Voici encore quelque chose que je désire vous présenter,**
Voyez, comme c'est mignon, tellement ravissant, merveilleux !
C'est une petite bague de laquelle vous pouvez faire parade."[95]
(... ...)
"**Des boucles d'oreille à la mode, c'est épatant !**
Et en plus pour gagner des millions
Huit "promesses" et une charmante obligation à lot !
Et tout cela, ma belle très chère,
Je le pose ici à tes petits pieds,"[96]

Galathée refuse les avances de Midas, mais garde cependant ses bijoux. La tentative trop téméraire de s'approcher d'elle se solde par une gifle. Ce geste marque

---

94 " Nun ? Nun ? Sonst nichts ?
(deutet auf den Schmuck)
Sonst nichts ? Ist das Alles ?
Ist das Alles ? Sonst nichts ?
's ist kaum der Rede wert."

95 " Hier, noch etwas, was ich Euch will präsentiren,
Seht, wie niedlich, gar so reizend, wunderschön !
Es ist ein Ringlein, mit dem könnt Ihr paradiren."

96 " Ohrgehänge nach der Mode, ganz famos !
Und dazu, um Millionen zu gewinnen
Acht Promessen und ein feines Türken-Los !
Und das Alles, theure Schöne
Leg' ich hier zu Deinen Füsschen,"

symboliquement l'importance du statut social de l'actrice face à Midas, représentant de la grande bourgeoisie. De fait, l'ascension sociale de l'actrice, à l'instar de la classe bourgeoise, s'inscrit dans une évolution émancipatrice dont les années 1860 ne sont qu'un début.

Après avoir pris la mesure de son pouvoir, Galathée mène la danse dans les deux dernières scènes de l'œuvre. A la demande de Galathée, Pygmalion a bien apporté un repas et dressé la table. Midas et Ganymède qui étaient restés cachés prendront aussi part au festin, car Galathée a su convaincre Pygmalion de les y convier. Il convient de se demander si l'entrée en scène de ce dernier est uniquement justifiée par le fait qu'il apporte le repas demandé par Galathée. Nous pensons que cette circonstance n'est qu'un prétexte à la réapparition de Pygmalion.

Le sculpteur symbolisant l'artiste représente en même temps la conscience devant sa création. Or, celle-ci, en l'occurrence la statue transformée en femme, ne lui appartient plus. Au demeurant, elle ne s'appartient pas à elle-même ! Galathée a déjà goûté au plaisir du luxe. Parée des bijoux de Midas, elle est sur le point de s'adonner à un autre vice, celui de la boisson. Pygmalion, par des mises en garde, a tenté de brider la nature instinctive de Galathée. Mais elle ne tient pas compte des avertissements de son créateur, continue à boire et entonne une chanson bachique célébrant les "vertus" du champagne, à laquelle les autres buveurs font écho :

N° 8. *Trinklied*

Galathée :

"**Claire dans le verre**
La liqueur fragrante écume-
Pur comme l'or
Scintille le vin noble."[97]

Ganymède, Pygmalion, Midas :

---

[97] " Hell im Glas
Da schäumt das duftige Nass -
Goldig rein
Erglüht der edle Wein."

“Versez, versez !”[98]

Galathée :

“Sève de la vigne -
Elle recèle la force de la vérité,
Aussi trinquons,
Brave compagnon, trinquons.”[99]

Ganymède, Pygmalion, Midas :

“Trinquons !”[100]

Galathée :

“Plus vite, toujours plus vite
Le vin éveille les désirs ardents,
Et claire, toujours plus claire
Brûle la flamme du tendre amour.
Par ici la liqueur,
Remplissez vite le verre,
Oui, car seul le vin rend lucide et serein,
Le vin clair, lumineux, noble.”[101]

Les commensaux masculins répètent les mots de Galathée. Elle est l’âme de la fête. Tout gravite autour d’elle. Dans une frénésie s’accélérant progressivement, elle boit et invite à boire, chante un couplet et relance le suivant et ainsi de suite jusqu’au paroxysme final. Le librettiste exploite ici une double ironie dont les implications renvoient à la misogynie latente de l’œuvre.

De fait, les vertus de lucidité et de sérénité que procure le vin, en l’occurrence le champagne, se transmuent en pure ivresse et propos ambigus. D’autre part, sous l’empire

---

98 “Schenkt ein, schenkt ein !”

99 “Rebensaft -
Er birgt der Wahrheit Kraft,
Drum stosse an,
Wackrer Kumpan, stosse an.”

100 “Stosse an !”

101 “Schneller, immer schneller
Weckt der Wein die heissen Triebe,
Und heller, immer heller
Brennt die Flamme süsser Liebe.
Herbei das Nass,
Füllt schnell das Glas,
Ja, denn klar und heiter macht allein
Der klare, helle, edle Wein.”

de la boisson, Galathée se révèle sous son vrai jour. Elle se transforme en bacchante cédant à l'exaltation érotique qui la gagne. Il va sans dire que cette scène "moralisatrice" s'inspire de fantasmes masculins qui renvoient à la prétendue propension sensuelle de la femme.

Cependant la critique, émoussée par la musique de Suppè, se fait pour ainsi dire la complice d'une joie de vivre facile, d'un phéacianisme viennois. Ainsi, par une espèce de contagion indéfinissable ou bien une sorte de *captatio benevolentiae*, les spectateurs "sont" aussi de la fête. Car, en fin de compte, cette scène bachique met bien en lumière un acte social empreint de solennité : la consommation collective et cérémonielle du vin noble, c'est-à-dire le champagne. A celle-ci s'ajoutent les résonances affectives et culturelles liées au vin de champagne et connues de chacun. Ce que note Jean-François Revel à propos du vin peut sans doute servir à illustrer le contexte culturel de cette scène. "Le vin", écrit-il, "est associé à l'amour et au manque d'amour, il accompagne la joie et la tristesse, le succès et l'échec, il préside à l'amitié, il imprègne profondément la culture de l'esprit, le négoce, la guerre et la paix, (...)."[102] Parlant des qualités extrinsèques du vin, le même auteur note que "les implications sociales, sentimentales et morales du vin font qu'il crée un réseau d'habitudes débordant largement le besoin d'alcool proprement dit". La musique enveloppante de Suppè, notamment ses accents lyriques réalisent un lien de communion de sentiments entre la scène et la salle. Il est intéressant de noter à ce propos le caractère bon vivant de Suppè, qui transparaît dans quelques-unes de ses lettres adressées à sa femme Sophie[103].

N° 9. *Kussduett*

Le *Kussduett* (n° 9), (duo des baisers) qui suit le *Trinklied* est pour ainsi dire la mise en application de la dynamique qu'annonçait le *Trinklied* : plus vite, toujours plus vite. Dans cette scène, comme pour la précédente, Galathée est au centre. L'objet de sa séduction est Ganymède. Les réticences de celui-ci, au lieu d'apaiser l'ardeur de Galathée, l'attisent encore davantage. Le mouvement d'attraction et de répulsion, dynamique des sentiments opposés est illustré en musique, pour ce qui concerne l'attraction, par le tempo

[102] Jean-François REVEL, *La sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nous jours*, éditions Suger, 1985, p. 101.
[103] *Cf.* Lettres de Suppè, I.N. 171.744 et I.N. 162899, Wiener Stadt- und Landesbibliothek.

rubato et l'utilisation de chromatismes représentant musicalement les inflexions alanguies et suppliantes de la voix de Galathée. En revanche, la résistance de Ganymède est traduite par le rythme énergique et rapide de ses répliques entremêlées de considérations prosaïques, contrastant avec les paroles doucereuses de Galathée :

"**Ah! comme tu m'attires,**
Petit poupon doux comme le miel.
Suis-moi,
Partons, doux bien-aimé.
Laisse-toi embrasser,
Plein de ravissement
Charmant coquin."[104]

Ganymède :

"**Non, non, je ne veux pas partir,**
Cela entraîne beaucoup de soucis,
C'est pas pratique.
C'est pourquoi je reste ici, vis pour mon travail,
Me mets au lit, et ronfle !
Je reste !"
(... ...)
Tu as beau faire du charme, ma chérie !
Je suis rusé, je me tiens sur mes gardes."[105]

D'une manière générale, le *Kussduett* est porteur d'informations significatives concernant la psychologie féminine. Galathée est présentée faisant le "premier pas". Déjà dans le *Trinklied* elle incite ses compagnons à boire et stimule leur désir. La prise d'initiative de Galathée est intéressante en termes d'analyse sociologique. Son

[104] " Ach, mich zieht's zu Dir
Du zuckersüsses Püppchen.
Folge mir,
Entfliehen wir, süsses Liebchen.
Lass Dich drücken,
Voll Entzücken
Holder Schelm."

[105] " Nein, nein, entfliehen mag ich nicht,
's bringt viele Noth,
Ist nicht kommod.
Drum bleib ich hier, leb' meiner Pflicht
Leg' mich in's Bett und schnarch' !
Ich bleib' !
(... ...)
Locke nur, fein Liebchen !
Klug bin ich, hüte mich !"

comportement dans ces deux scènes paraît répréhensible suivant les critères moraux. Galathée en inversant les rôles traditionnels dévolus aux deux sexes se place hors des normes sociales. Cependant le miroir que l'opérette tend à la société justifie la présence de telles figures sur scène. Selon ce raisonnement, Galathée symboliserait l'actrice-vedette ou la demi-mondaine, l'une et l'autre détachée des conventions sociales et pouvant ainsi "inverser les rôles sexuels et prendre l'initiative d'une aventure", pour reprendre les termes de Michael Pollak[106].

Cette vision des choses relance le débat sur le statut de l'actrice illustré par les remarques que nous avons déjà formulées quant à la transmutation de son pouvoir érotique en ascendant social. Or ce qui a été démontré à l'endroit de l'actrice peut-il aussi s'étendre à la femme en général ? C'est ce que les dernières scènes de *La Belle Galathée* tentent de faire comprendre au spectateur : la nature sensuelle de l'actrice est assimilée à celle de la femme présentée en quelque sorte comme une comédienne-née. La critique misogyne que contient l'œuvre s'explique au travers de ce rapprochement tout en tenant compte des représentations sociales qui en découlent.

Ganymède, sous son costume masculin qui n'est que le déguisement de son identité féminine, est trop timide pour entreprendre quoi que ce soit. Cette ambiguïté identitaire permet à Ganymède de corser le jeu tout en gardant l'incognito d'une femme qui observe une autre derrière son masque :

Ganymède :

"**Voyons, voyons,**
Très astucieuse
Pour jouer la comédie.
Je dois être rusé,
Car sinon elle m'enlève."[107]

Ganymède ne joue-t-elle pas de même la comédie ? Dans cette partie de cache-cache qui sera le séducteur et qui le séduit ? Galathée, quant à elle, est persuadée d'arriver à ses fins :

[106] Michael POLLAK, *Vienne 1900 une identité blessée*, Editions Gallimard/ Editions Julliard, 1992, p. 165.

[107] " Schau, schau
Sehr schlau
Kann sie verstellen sich,
Muss fein nun sein,
Denn sonst entführt sie mich."

Galathée :

“Voyons, voyons,
Très astucieux
Dans son comportement,
Je dois être rusée.
Je vais l’attraper à coup sûr.”[108]

Les scrupules de Ganymède s’évanouissent. Le jeu ne lui déplaît pas. Le raisonnement que se tient Ganymède est celui de la femme qui ne se fait plus d’illusion sur la gent masculine, protégeant sa féminité par l’accoutrement qui la fait passer pour un homme :

“Il existe certainement encore plus d’hommes de la sorte,
Je ne dois pas faire trop de façons,
Elle est si rassurante et si gentille,
Un peu friponne et coquette,
Sait user de soupirs,
Sa vue est bien sympathique.
Elle est toute moquerie et espièglerie,
Le jeu promet d’être amusant.”[109]

Galathée, croyant que rien ni personne ne lui résiste, s’est déjà mentalement adjugée la conquête de Ganymède, qui n’est que le début de toutes celles qui vont suivre. Les propos de Ganymède dans la bouche de Galathée expriment non pas un sentiment de désillusion, mais toute la vigueur rentrée de la cupidité calculée :

“Il existe certainement encore plus d’hommes de la sorte”[110]

“Il n’est pas trop difficile de les charmer,
Si l’on est si rassurante et si gentille,
Un peu friponne et coquette,

---

108 “ Schau, schau
Sehr schlau
Weiss er, weiss er zu halten sich,
Muss fein nun sein.
Ich fang’ ihn sicherlich, (...)”

109 “ Es giebt der Männer wohl noch mehr,
Ich darf mich zieren nicht zu sehr,
Sie ist so rosig und so nett,
Ein wenig schnippisch und kokett,
Versteht mit Seufzern umzugeh’n,
Ist recht sympathisch anzuseh’n.
Sie ist voll Scherz und Schelmerei,
Das giebt ‘ne art’ge Spielerei !”

110 “ Es giebt der Männer wohl noch mehr,”

Sait-on user de soupirs,
D'un peu d'art et d'espièglerie
Alors le jeu promet d'être amusant."[111]

L'art de séduction de Galathée est à rapprocher de celui de l'enjôleuse ou de la femme fatale qui envoûte les hommes par de belles paroles et des flatteries. D'après l'idéologie masculine, la femme ne procède-t-elle pas ainsi, puisqu'elle se trouve par nature dans une position inférieure vis-à-vis de l'homme ? Un antagonisme entre l'homme et la femme peut résulter de cette vision des choses. Ainsi, selon cette conception, l'homme représenterait le principe de l'action, auquel s'opposerait la passivité de la femme. Jacques Le Rider note les propos péremptoires de Kant, tels qu'ils apparaissent dans son *Anthropologie du point de vue pragmatique* : "Dans la société civilisée, la femme transforme sa faiblesse naturelle en force. Par son bavardage querelleur et ses larmes émouvantes, elle finit par tout obtenir. Mais elle n'apporte rien d'essentiel à la culture dont le progrès est l'oeuvre de l'homme." (...) "Son influence s'exerce avant tout dans la sphère domestique."[112]

Dans cette situation quelque peu faussée de la relation amoureuse, Ganymède, tout en jouant la carte de la timidité passive, exaspère, par réaction, le désir de Galathée. Ganymède se félicite alors de son succès :

"**L'amusement n'est pas mal,**
Il me convient fort bien,
La conquête est belle."[113]

Le discours d'un Ganymède androgyne, soit une femme déguisée en homme, conduit à une illusion suggestive contrebalancée par l'ironie et le piquant de l'intrigue. Galathée, pour sa part, femme bernée dans cette histoire revêt le rôle de la dominatrice dominée. Ses artifices de séduction ont été déjoués par un Ganymède qui s'est laissé

---

[111] " Sie bezaubern, ist nicht zu schwer,
Ist man so rosig und so nett,
Ein wenig schnippisch und kokett,
Weiss man mit Seufzern umzugeh'n,
Ein wenig Kunst und Schelmerei,
Dann giebt's 'ne art'ge Spielerei !"

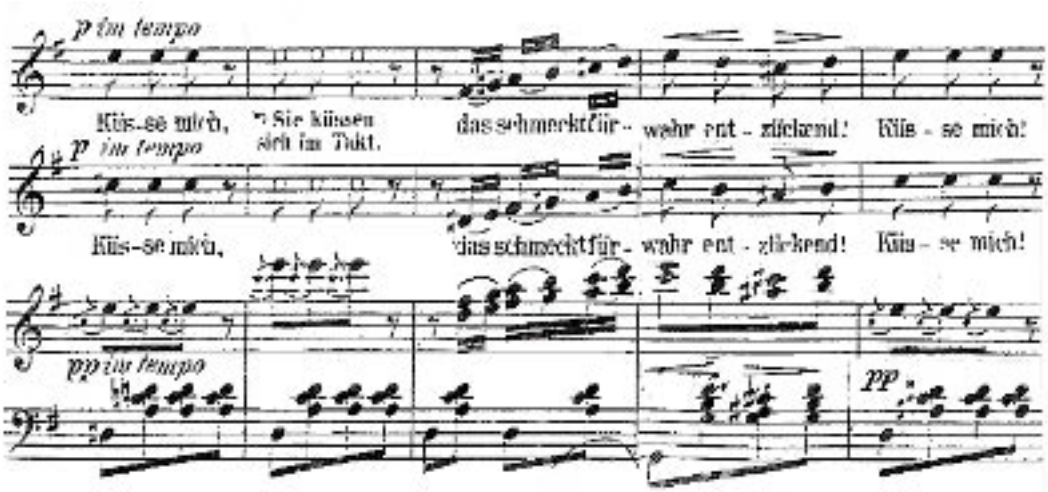
[112] Jacques LE RIDER, *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*. Presses Universitaires de France, Paris, 1982 : " Héritages littéraires et philosophiques", p. 113 à 136 et plus particulièrement p. 119.

[113] " Der Spass ist nicht schlecht,
Ist mir wahrlich ganz recht,
Die Erob'rung ist fein,"

prendre volontairement au jeu pour son plus grand plaisir.

Le *Kussduett* est un exemple d'adéquation idéale entre texte et musique. Quelques jours après la création de *Die schöne Galathee*, un article paru dans *Die Presse* fait quelques allusions ironiques au duo des baisers : "Mademoiselle Kraft, à qui était échu le rôle de la statue, trémola certes continuellement et rechercha les accents plaintifs du Grand Opéra, mais elle sut chanter et jouer avec esprit son duo d'amour avec Ganymède-Grobecker[114]. Elle réussit en particulier les baisers qui forment le refrain du duo et qui satisfirent grandement un certain genre de public. Le texte est meilleur que ceux auxquels nous sommes généralement habitués dans les opérettes. Le public accueillit favorablement la nouvelle oeuvre."[115]

Le refrain *Küsse mich* apparaît cinq fois dans la partition et est illustré par les baisers mutuels que Galathée et Ganymède doivent échanger en mesure ! Le compositeur spécifie que "les trois notes vides signifient trois baisers qui devront être audibles et en mesure toutes les fois qu'ils seront indiqués"[116] :

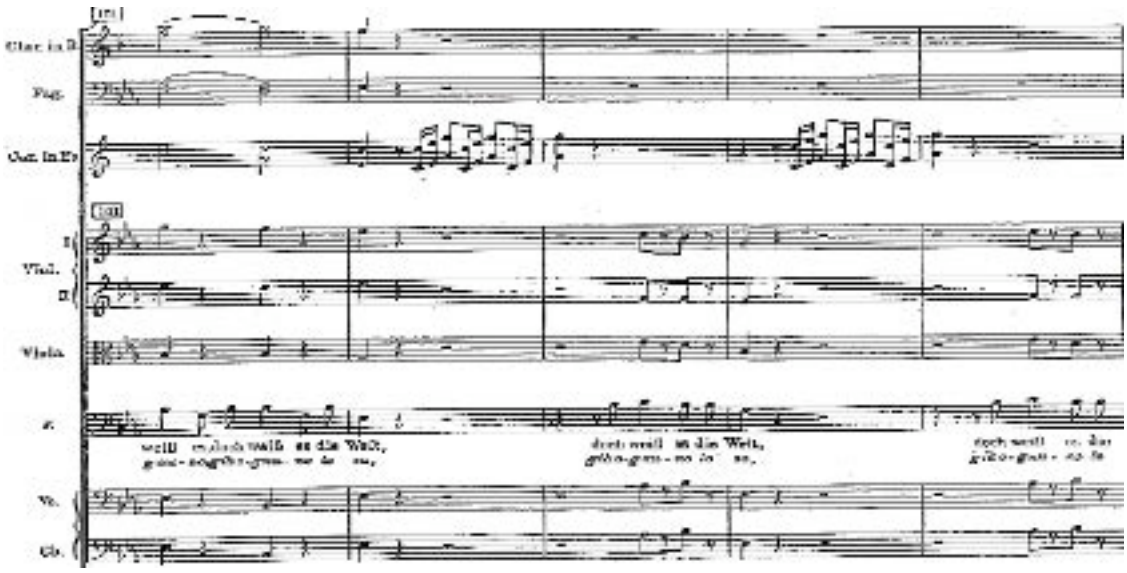


[114] Anna Grobecker est l'actrice alto qui crée le rôle de Ganymède.

[115] " Fräulein Kraft, der die Rolle der Statue zugefallen war, tremolierte zwar fortwährend und fahndete nach den Schmerzensschreien der grossen Oper, wusste aber ihr Liebesduett mit Ganymed-Grobecker launig zu singen und zu spielen. Namentlich gelangen ihr die Küsse, die den Refrain des Duettes bilden und gewisse Bänke des Hauses höchlichst befriedigten. Der Text ist besser als sonst bei Operetten. Das Publikum nahm die Novität mit Beifall auf.", article extrait de *Die Presse* (11 septembre 1865).

[116] "Die drei leeren Noten bedeuten drei Küsse, welche jedesmal, wo sie vorgezeichnet sind, im Takte sein müssen." in *La Belle Galathée*, partition pour chant et piano (Klavier-Auszug mit Text) éditée par Aug. Cranz à Hambourg en 1901, p. 59.

Le claquettement des baisers mêlé aux timbres de l'orchestre produit un effet original. Faut-il voir une symbolique sexuelle dans l'utilisation du triangle pour ponctuer chaque série de baisers ? S'il s'agit bien de cela, le procédé n'est pas nouveau dans le domaine du théâtre musical viennois. Mozart, notamment dans *Les Noces de Figaro* utilise les cors pour suggérer le non-dit sous forme de commentaire musical non dénué d'une certaine forme d'humour. Ainsi est-il fait allusion à l'idée du cocufiage des hommes par les femmes à travers la triple intervention des cors dans les mesures finales de l'*aria* de Figaro *Aprite un po'quegl'occhi"* ("Ouvrez donc vos yeux"), fustigeant les femmes, notamment leur ingratitude et leur propension à la dissimulation. Or, ce que Figaro taira à leur endroit, à savoir leur infidélité, sera insinué par les cors. Procédant par association d'idées, le compositeur exploite au mieux l'ambiguïté que recèle le mot "*Horn*" -signifiant à la fois l'instrument de musique et une corne des cervidés- dans son utilisation au pluriel, à savoir "*Hörner*". Aussi Mozart peut-il mettre en résonance une idée et son illustration musicale, en l'occurrence l'expression *jemandem Hörner aufsetzen*[117], voulant dire littéralement "mettre les cornes à quelqu'un", en d'autres termes cocufier, actéoniser, rappelée justement par les cors aux mesures 102 à 107[118] correspondant dans l'air de Figaro au non-dit :



[117] Pour l'origine de l'expression en question, consulter le tome 11 que le Duden consacre aux idiomatismes : *Wörterbuch der deutschen Idiomatik*. Bearbeitet von Günther Drosdowski und Werner Scholze-Stubenrecht, Duden Band 11, Dudenverlag, Mannheim, 1992, p. 350.

[118] *Cf.* W.A. Mozart, *Die Hochzeit des Figaro* KV 492, Text von Lorenzo da Ponte, Edition Peters, Leipzig, 1941, Vierter Akt, Achte Szene, n°26, p. 370, 371.

A la fin du duo, Ganymède et Galathée tombent “chacune” dans les bras de l’autre. Cette étreinte est de courte durée, car Pygmalion, qui a assisté à la scène, apparaît à ce moment-là. Ce *deus ex machina* qui interrompt le duo d’amour et, partant, l’action dramatique mérite quelques explications. L’interprétation mettant en avant le ressentiment et la jalousie d’un Pygmalion déçu n’est pas assez convainquante. Certes, le duo des baisers représente le point culminant dans l’évolution de Galathée qui, depuis sa métamorphose de statue en femme, a subi les transformations que nous avons déjà signalées et analysées dans une perspective de représentation sociale.

Cependant, la dernière scène de l’œuvre ne montre-t-elle pas aussi que Galathée, il est vrai à son insu, est en train de développer des penchants contre nature ? La liaison illicite entre Ganymède et Galathée représente la transgression des lois de la morale bourgeoise. Ganymède est d’autant plus coupable qu’*elle* se sert du déguisement masculin, symbolisant l’idéologie patriarcale, pour arriver à ses fins. En réalité, les deux femmes sont jugées dangereuses pour l’ordre social. Elles pervertissent les bonnes mœurs et, partant, ne respectent pas les normes sociales. L’homme, quant à lui, a pour mission sinon de réprimer, du moins de canaliser l’énergie instinctive de la Femme. L’acte de création de Pygmalion sculptant “dans l’ivoire”[119] le corps de la Néréide renferme, entre autres, cette symbolique. Ainsi, sur un corpus d’idées misogynes vient se greffer la problématique sociale et psycho-esthétique de l’artiste. Or la sculpture de Pygmalion, censée symboliser la femme idéale, représente en fait la nymphe Galathée[120].

Mû par des sentiments misogynes, Pygmalion pense avoir créé les traits de la femme “idéale”, car d’une “autre” essence que celle de la nature féminine qu’il abhorre. Mais l’artiste est narcissique ; il aime sa création et se reflète en elle. Car la “réalité représentée”, suivant la théorie de la *mimesis*[121] définie par Aristote, est indissociable d’une vision personnelle, suggestive, qui, à l’insu de l’artiste, se glisse dans son art. Aussi Pygmalion a-t-il créé la statue d’après sa propre image idéalisée de la Femme.

---

[119] OVIDE, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966, p. 260.

[120] Galathée : Nymphe ou Néréide de la mer, fille de Nérée et de Doris, qui préféra le berger Acis au cyclope Polyphème ; celui-ci les ayant surpris tous les deux dans une grotte, écrasa son rival sous un rocher. Statue de nymphe, due au sculpteur Pygmalion et qui aurait été animée par Aphrodite (Vénus). *Cf. Lexikon der Antike*, herausgegeben von M. C. Howatson, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996, p. 239 et 538.

[121] *Cf.* Otto F. BEST, *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1982, p. 322.

Dans un même ordre d'idées, inspiré par le sens symbolique de la fable, il existe un rapport d'identité entre idéal artistique et idéalisme masculin relatif à la Femme. Cependant la fin de l'apologue expose avec pessimisme la disparité intervenant entre idéalité et réalité. Aussi bien la fable amusante montre-t-elle à l'artiste le danger de vouloir réaliser ses idéaux.

Ainsi, Pygmalion serait responsable de son échec, puisque c'est l'homme qui se crée une image de la femme et la femme qui se forme d'après cette image. Selon les propos de Nietzsche, "ce sont les hommes qui corrompent les femmes et tout ce qui manque aux femmes doit être payé par les hommes et corrigé sur eux."[122]

N° 10. *Finale*

Face au constat de son insuccès, la fin moralisatrice de la pièce veut que Pygmalion demande à Vénus de ramener Galathée à son état originel :

"**Ô Vénus ! Fais qu'elle devienne ce qu'elle était ; comme tu lui as donné la vie qu'elle retourne encore une fois à l'état de pierre.**"[123]

L'ironie misogyne que contiennent les paroles de Pygmalion renvoient à l'idée de l'essence insondable et immuable de la nature féminine, trahissant en même temps l'impuissance ressentie par l'homme devant "l'incorrigibilité" de la femme. Le cri que lance Midas, voyant ses bijoux transformés en pierre, est bien symbolique à cet égard :

"**Mes bracelets sont devenus des pierres !**"[124]

Décidément, la coquetterie semble bien inhérente à la nature féminine ! Mais, cette dernière péripétie contient, d'une façon détournée, quelque chose autrement plus spirituel : un démenti humoristique de la légende du roi Midas qui avait pour faculté de changer en or tout ce qu'il touchait. L'impuissance de Midas face au dernier avatar de Galathée, à savoir sa transformation en statue, marquant le retour symbolique au point de départ de la fable, est significative d'une démythification de la puissance financière du banquier juif par le biais de la figure de Midas perdant ses pouvoirs.

Notons la relation de désenchantement de la scène finale et le prosaïsme des répliques. La musique s'est arrêtée. A la féerie musicale s'est substitué le langage de tous

[122] Friedrich NIETZSCHE, *Le Gai Savoir*, Robert Laffont, Paris, 1993, paragraphe 68, p. 92.
[123] " O Venus ! Lass sie werden, was sie war ; wie du sie belebt, so erstarre sie wieder zu Stein." N°10. *Finale*, p. 365.
[124] " Meine Braceletten sind versteinert !"

les jours, notamment celui des affaires. L'idéal artistique est devenu une marchandise commercialisable : Galathée est retournée à l'état de statue ; Pygmalion et son interlocuteur commercial en discutent le prix.

Pygmalion :

"**Vous la voulez encore ? Je vous la vends !**"[125]

Midas :

"**Vous donnez ? Je suis prenant ! Voici ma carte : -Le chevalier Alphonse de Midas, né Hersch, Wolf, Schweigeles !**"[126]

Après avoir décliné son identité, Midas entonne son air d'entrée en scène. L'intervention de Midas, outre celle bien didactique de suggèrer rétrospectivement les rapports dialectiques existant entre mythe et réalité, renvoie, sur le plan socioculturel, au rôle de mécénat que revêt la bourgeoisie libérale, relayant ainsi l'aristocratie dans ce domaine. Le mécène Midas, confondant intérêt artistique et profit personnel, symboliserait cette nouvelle bourgeoisie libérale, c'est-à-dire la haute bourgeoisie juive, jalouse de son statut socio-économique, pour qui l'art est aussi un marché. Son aspect comportemental est traduit par une forme d'extraversion. En d'autres termes, il sent, pense et agit en fonction du "qu'en dira-t-on" que cache souvent l'idéal aristocratique auquel la nouvelle bourgeoisie libérale aspire. Cependant, cet aspect fondamental du personnage ne doit pas occulter le fait que Midas renvoie au type du banquier juif assimilé. Or, il ne doute pas un seul instant que la respectabilité sociale ne puisse s'obtenir par l'argent. La mentalité arriviste, inhérente au personnage est ainsi censée rendre ce dernier répréhensible. Certes, cet état de choses, ajouté au fait que Midas est d'origine juive, transforme le personnage en cible risible d'un antisémitisme plutôt caricatural. Cependant, il convient de ne pas trop minimiser ce dernier fait. Certains commentateurs ont été amenés à voir dans les aspects antisémites de l'opérette en question une préfiguration de tendances répressives futures[127]. En effet, compte tenu du caractère socialement représentatif de l'opérette viennoise et des

---

[125] " Wollen Sie sie noch ? Ich verkauf'sie Ihnen"

[126] " Sie geben ? Ich nehme ! Hier meine Karte : -Le chevalier Alphonse de Midas, né Hersch, Wolf, Schweigeles !"

[127] *Cf.* Mathias SPOHR, article *Die schöne Galathee*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, p. 201-202.

mouvances antisémites existant en Autriche à l'époque, on aurait tort de ne pas s'intéresser à la signification profonde que peut cacher la caricature du banquier juif dans *Die schöne Galathee*. En tant que représentant des classes dirigeantes, Midas appartient sur le plan social et culturel à la "deuxième société" (*zweite Gesellschaft*), après la noblesse bien entendu. Il est ainsi censé devenir la cible de l'envie de tous ceux qui n'ont pas réussi dans la société habsbourgeoise ou dont les revenus sont très modestes. On peut donc difficilement parler ici d'un antisémitisme ayant des causes raciales ou religieuses. Nous sommes plutôt en présence d'un sentiment de jalousie, voire d'injustice dont la cause serait d'ordre social[128]. Or les Viennois nourrissent traditionnellement une certaine méfiance à l'égard des classes fortunées, et notamment celles dont les représentants sont venus à Vienne par le biais de l'immigration[129]. Compte tenu du fait que nombre de Juifs viennois assimilés proviennent des régions de l'est, notamment la Galicie[130], on comprend sans doute mieux les intentions stigmatisantes que cache la *mazurka*, danse dont nous rappelons ici l'origine polonaise, par laquelle Midas fait son entrée en scène et décline ses prétentions aristocratiques. Or la fonction principale que semble revêtir le recours à la *mazurka* dans le cas du personnage de Midas est de dévoiler sous le vernis des façons distinguées et occidentalisées, dont se targue le personnage, son origine étrangère et, partant, l'opportunisme d'une assimilation désavouée par une mise en scène critique du personnage[131]. Notons dans ce contexte les solécismes de Midas, dont le caractère divertissant n'empêche pas de faire transparaître l'intentionnalité du librettiste ; à savoir montrer chez le banquier juif un emploi défectueux de la langue allemande[132].

Le même dénigrement quant à l'intégration et l'ascension des Juifs en général se fait jour, à la même époque, au travers d'un antisémitisme moins social, mais en revanche plus idéologique, répandu depuis longtemps dans les milieux conservateurs. En effet, dans la bureaucratie, l'armée, parmi le clergé et même à la Cour, des idées antisémites sont

---

[128] *Cf.* Richard CHARMATZ, *Deutsch-österreichische Politik. Studien über den Liberalismus und über die auswärtige Politik Österreichs*, Leipzig, 1907, p. 93.
[129] *Cf.* Helmut RUMPLER, "Der Antisemitismus in den Kronländern" , in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 498.
[130] *Cf.* Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Böhlau,Wien, 1996, p. 211.
[131] *Cf.* Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, *ibidem*, p. 216.
[132] Voir le texte du livret note 36, p. 219 de notre travail.

diffusées. Bien avant la déroute du libéralisme, qui favorisera l'extension de l'antisémitisme confessionnel, les Juifs sont rendus responsables par les milieux catholiques et monarchistes du déclin de l'Etat habsbourgeois. Aussi, en 1849, le prince Windisch-Graetz soumet-il la population juive à l'acquittement d'un impôt expiatoire, car il est persuadé que la Révolution hongroise est le fruit d'une conspiration judaïque contre l'Etat catholique des Habsbourg[133]. Par-delà l'antisémitisme catholique, il semblerait que toute propagande antirévolutionnaire dirigée contre le libéralisme soit censée renfermer un antisémitisme latent, car nombre de journaux répandant des idées libérales appartiennent justement à des Juifs. Ainsi, dans les milieux conservateurs, l'antisémitisme sera assimilé à un antilibéralisme de principe. En d'autres termes, l'antisémitisme sera utilisé en quelque sorte comme une arme politique dans le combat contre le libéralisme. A l'instar de l'ultra-catholique Karl von Vogelsang, à qui le comte Leo Thun, l'un des dirigeants modérés des conservateurs catholiques, confie la revue politique *Das Vaterland*, le futur maire de Vienne, Karl Lueger, ne se dit antisémite que dans la mesure où cette désignation sert les intérêts de la cause antilibérale que les classes moyennes, excédées par la domination capitaliste des libéraux négligeant la question sociale ont embrassée[134]. Dans le contexte sociopolitique que nous venons de retracer, l'antisémitisme auquel renvoie *Die schöne Galathee* semble se confondre avec un anticapitalisme social. Cependant, il convient de distinguer cet anticapitalisme, expression d'un sentiment de protestation sociale larvée, de l'anticapitalisme philosophique et religieux prôné par Vogelsang et le clergé[135]. Tout bien pesé, malgré ces précisions, il est difficile d'ignorer l'antisémitisme dont témoigne *Die schöne Galathee*, notamment par le biais de la présentation du personnage ridicule de Midas, banquier juif et mécène, affairiste peu scrupuleux symbolisant le capitalisme sans frein de la nouvelle bourgeoisie de la *Ringstrasse*. Ainsi, en dépit des preuves qu'il s'emploie à donner d'une véritable assimilation, notamment au travers d'un langage prétendument distingué, Midas est ironiquement ramené aux réalités socioculturelles traditionnellement associées aux Juifs, à savoir la banque, le commerce, les affaires, entre

---

[133] *Cf*. Helmut RUMPLER, "Der Antisemitismus in den Kronländern", in *Österreichische Geschichte 1804-1914*, *ibidem*, p. 500.
[134] *Cf*. Carl E. SCHORSKE, *Wien, Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main, 1982, p. 134.
[135] *Cf*. Helmut RUMPLER, "Der Antisemitismus in den Kronländern" , in *Österreichische Geschichte 1804-1914*, *ibidem*, p. 501.

autres. Enfin, l'antisémitisme que renferme l'opérette de Suppè semble en dernière analyse répondre à un complexe de stéréotypes qui vont perdurer[136] et mener aux conséquences que nous connaissons, et, par-delà les préjugés, renvoyer à la condition sociale problématique des Juifs autrichiens assimilés.

Outre la parodie quelque peu antisémite du juif banquier, l'opérette *Die schöne Galathee* vaut par le portrait psychique qui est proposé d'une Galathée impulsive s'adonnant impudemment à ses instincts sexuels, dont le tempérament emporté semble impossible à canaliser et face auquel l'homme s'avère impuissant. Que les contemporains attribuent ces dérèglements à la nature capricieuse et nerveuse de Galathée, et, par extension, des femmes en général est lié à l'idéologie patriarcale qui se dégage de cette opérette quant à la vision, aux angoisses et fantasmes que l'homme nourrit à l'égard des femmes. A contrario, les agissements de Galathée peuvent être interprétés comme le désir encore mal assuré de se libérer de la tutelle masculine, symbolisée par Pygmalion, en d'autres termes comme une tentative émancipatrice avortée. Il faudra attendre l'émergence du mouvement féministe dans les années 1870 pour voir renaître un regain d'intérêt pour la condition des femmes et constater, notamment dans l'opérette *Boccaccio* (1879), les réponses apportées par l'opérette viennoise au problème de l'émancipation des femmes.

1. 4. **Accueil de l'oeuvre par la presse**

Le succès populaire que remporte *Die schöne Galathee* est quelque peu relativisé par les critiques de certains journaux. Le 10 septembre 1865, le lendemain de la création de *Die schöne Galathee*, l'article paraissant dans le journal libéral, à savoir la *Neue Freie Presse*[137] n'est élogieux qu'en apparence, car le critique musical, réticent quant à la musique de Suppè, et blâmant quelque peu le librettiste Poly Henrion pour sa caricature du parler juif à travers le personnage de Midas, écrit : "La nouvelle opérette de Suppè, *Die schöne Galathee*, a beaucoup plu au public. Deux couplets seulement, interprétés délicieusement par Madame Grobecker[138] et Monsieur Treumann[139], firent impression sur

[136] *Cf*. Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne*, *ibidem*, p. 218-220.
[137] *Die Neue Freie Presse*, 10 sep. 1865, Morgenblatt n°371, p. 5.
[138] Créatrice du rôle de Ganymède.
[139] Créateur du rôle de Midas.

nous, quant au reste de la musique nous le trouvons prétentieux, bruyant et inconsistant. Qu'est-ce que les Juifs ont-ils fait au traducteur, Monsieur P. Henrion, pour qu'ils deviennent la cible de son "humeur"? Le continuel baragouin[140] est de mauvais goût et parfois même indélicat."[141]

Par ailleurs, nous pouvons lire dans l'ouvrage consacré par Otto Schneidereit à Suppè un extrait d'article significatif concernant la représentation de *La Belle Galathée*. Le journaliste s'en prend à la chanteuse Amalia Kraft, créatrice du rôle-titre, et indirectement au compositeur lui-même : "Que manque-t-il à Mademoiselle Kraft ?" s'interroge avec cynisme le journaliste[142]. Et de donner la réponse : "De la voix"[143]. L'auteur poursuit : "Elle devrait être non pas de pierre, mais en acier coulé pour réaliser ce que les compositeurs sans cœur lui ordonnent de crier. Un compositeur d'opérettes devrait penser avant tout que son domaine est le lied facile à chanter, l'ariette modeste, sans vouloir s'aventurer toujours dans les sphères de l'opéra sérieux. Au lieu de tuer les chanteuses, Monsieur Suppè devrait plutôt étêter ses notes."[144]

Les critiques à l'égard de Franz von Suppè ne semblent pas justifiées. Le compositeur a acquis une trop grande expérience dans le domaine de la musique de scène pour ignorer ce qu'il ne peut exiger d'une chanteuse. Ne serait-ce pas plutôt la place accordée à la musique par rapport au texte dans *Die schöne Galathee* qui interpelle le journaliste ? En effet, *Die schöne Galathee* de par sa musique et son expression dramatique faisant appel à une orchestration riche et développée se rapproche dans un

---

[140] Mot faisant allusion au parler juif ou jiddisch.

[141] *Die Neue Freie Presse*, 10 sep. 1865, Morgenblatt n° 371 : "Die neue Operette Suppès : "*Die schöne Galathee*", hat dem Publicum sehr gefallen. Auf uns machten nur zwei Couplets, köstlich vorgetragen von Frau Grobecker und Herrn K. Treumann, Wirkung, die übrige Musik halten wir für prätentios, lärmend und inhaltsleer. Was haben die Juden dem Uebersetzer, Herrn P. Henrion, gethan, dass er sie gar so sehr zum Stichblatte seiner "Laune" gemacht ? Das fortwährende Mauscheln ist geschmacklos und unter Umständen tactlos.", p. 5.

[142] Le titre du journal en question n'est pas mentionné par Otto Schneidereit et nous n'avons pas retrouvé cet article au département des journaux de la Bibliothèque nationale de Vienne.

[143] Relevons *in transitu* le jeu de mots portant sur le nom de la cantatrice. En effet, le patronyme Kraft s'écrit et se prononce comme le nom commun "Kraft" que nous pouvons traduire par force, puissance, vigueur, et c'est justement ce que le journaliste lui reproche de manquer !

[144] Cité in Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè, der Wiener aus Dalmatien*, Veb, Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin, 1977 : "Was fehlt Fräulein Kraft? Stimme! Sie müsste nicht aus Stein, sie müsste aus Gussstahl sein, um das zu leisten, was ihr die unbarmherzigen Kompositeure zu schreien aufgeben. Ein Operettenkompositeur sollte vor allem Einsehen haben, dass sein Reich das leicht singbare Lied, die bescheidene Ariette ist, und sich nicht immer zur Bergeshöhe der seriösen Oper verirren wollen. Anstatt Sängerinnen umzubringen, sollte Herr Suppé lieber seine Noten köpfen.", p. 99.

certain sens de l'"opéra". Paradoxalement, c'est cette dernière dénomination que Suppè choisit comme sous-titre de *Die schöne Galathee*, à savoir "*mythologisch-komische Oper*"[145]. Certes, cette qualification est justifiée par l'importance de l'ouverture et des parties vocales qui font appel à de grandes voix comme certains rôles d'opéra. Cependant l'intrigue plutôt simple, la brièveté et le caractère enjoué du livret, le comique, voire la truculence de la pièce, ainsi que les allusions à l'actualité, sont autant de signes distinctifs qui rattachent l'œuvre en question au genre de l'opérette.

[145] "*Mythologisch-komische Oper*" : opéra mythologico-comique

2. *Boccaccio* (1879), reflet de la sensibilité libérale

L'œuvre est créée le 1er février 1879 à Vienne, au *Carltheater*.

Les librettistes Friedrich Zell et Richard Genée s'inspirent de la comédie française *Boccace ou le Décaméron* (1853) de Jean François Alfred Bayard. Le livret de *Boccaccio* que nous utilisons est édité par Georg Richard Kruse, publié par Verlag von Philipp Reclam jun., Leipzig (photocopie du livret effectuée par le département théâtre de la Bibliothèque nationale de Vienne, cote 815224-A, Theat.-S.)

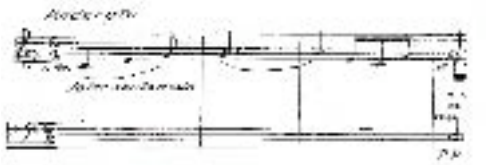
Les personnages : Giovanni Boccaccio (alto) - Pietro, prince de Palerme (ténor) - Scalza, barbier (basse) - Beatrice, sa femme (soprano) - Lotteringhi, tonnelier (baryton) - Isabella, sa femme (soprano) - Lambertuccio, épicier (baryton) - Peronella, sa femme (soprano) - Fiametta, leur fille adoptive (soprano) - un inconnu - Leonetto et d'autres étudiants, amis de Boccaccio - un colporteur - des personnages de la *commedia dell'arte* - des moines - des prêtres, des mendiants et des gens du peuple.

Lieu et temps de l'action : la Florence du Trecento en 1331.

Composition de l'orchestre : quintette à cordes (violons I, violons II, alti, violoncelles, contrebasses), 2 flûtes, hautbois, 2 clarinettes, basson, 3 cors, 2 trompettes, 3 trombones, timbales, percussion, harpe.

Ouvrons l'analyse de l'opérette *Boccaccio* par ce qui prélude à l'intrigue, c'est-à-dire l'ouverture. Composée de 387 mesures, cette ouverture relativement courte (par rapport à celles plus développées de *La Belle Galathée*, *Poète et Paysan*, *Cavalerie légère*, *Matin, midi et soir à Vienne*) revêt un caractère intéressant de par les différentes influences musicales et styles qu'elle comporte. Nous pouvons y relever quatre parties : première partie (mesures 1 à 83), deuxième partie (mesures 84 à 178), troisième partie (mesures 179 à 314) et quatrième partie (mesures 315 à 387).

La première partie, en do majeur, de caractère expressif débute par le premier thème énoncé au cor, *dolce sostenuto* (doucement soutenu). Ce thème d'une apparente simplicité est énoncé sur les notes de l'accord parfait de do majeur. Il est répété à la mesure 9 où il évolue vers la tonalité de la mineur, mesure 12. Après un pont modulant de sept mesures usant de nombreux chromatismes, ce thème est repris et développé, (mesures 32 à 47) doublé par les trompettes, puis par le *tutti* orchestral (mesure 48 à 54). Ce premier thème de mesure ternaire (6/8) dans un tempo *moderato* (modéré) est marqué par certains accents romantiques qui ne sont pas étrangers au style des opéras de Carl Maria von Weber (1786-1826), tels que *Der Freischütz* (1817), *Oberon* (1826). Serait-ce un clin d'œil de la part de Franz von Suppè à l'opéra romantique allemand au sein d'une opérette tellement italianisante ?



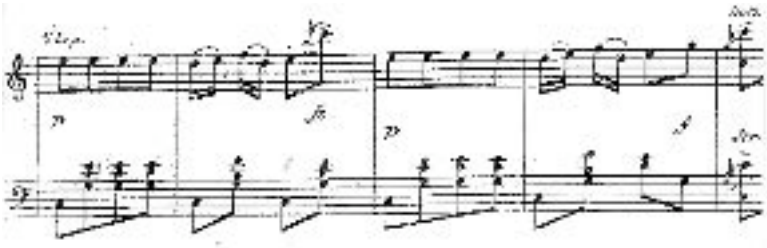
mesures 1 à 3

mesures 9 à 11

La fin de cette première partie de l'ouverture fait preuve d'une originalité harmonique intéressante dans les mesures 54 à 69 (voir accord de septième en fab, mesure

62) et aboutit à un climax mesure 70 que souligne l'ensemble de l'orchestre dans la nuance *FF* (*fortissimo*). Cette première partie s'achève sur une demi-cadence suivie d'un point d'orgue. Nous sommes dans l'attente et la surprise de la partie suivante.

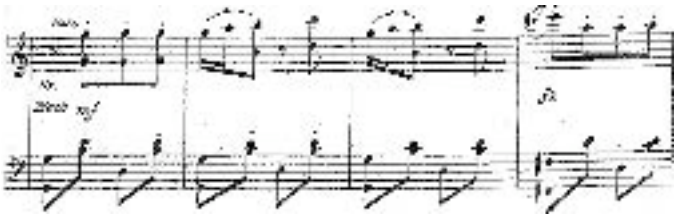
Cette deuxième partie est très contrastée par rapport à la première. Nous sommes toujours dans la tonalité de do majeur, mais le style est complètement différent. C'est un *Allegro scherzando* (vif et enjoué) de mesure binaire à 2/4 qui évoque un galop :



mesures 88 à 91

Ce thème est suivi de traits virtuoses de double croches joués aux instruments à cordes, dans un style cette fois très classique, qui n'est pas sans évoquer Gioachino Rossini (1792-1868). L'*italianità* de la musique de Suppè est patente.

La troisième partie, en sol majeur, s'inspire du cancan introduit à Vienne, rappelons-le, par Jacques Offenbach. Le *staccato* des croches souligne l'allure joyeuse et sautillante de ce passage :

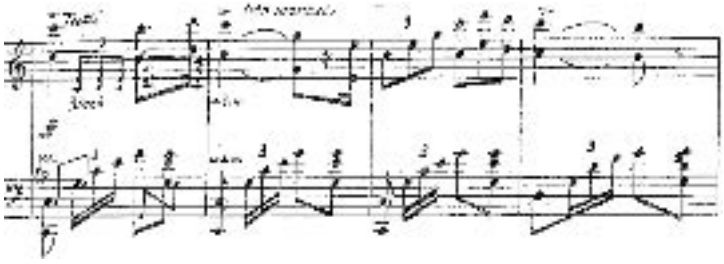


mesures 181 à 184

Le thème du galop est repris mesure 239, puis le thème du cancan revient en do

majeur mesure 263.

La quatrième partie débute au retour du premier thème mesure 315. Ce thème est joué par l'ensemble des cuivres dans un caractère affirmatif, *Forte, ben marcato*. Après un galop chromatique en *crescendo molto,* allant des mesures 330 à 337, le *tutti* d'orchestre entonne un thème héroïque et triomphant, évoquant certains passages typiquement verdiens. Ce thème en do majeur est issu du premier. Il est répété plusieurs fois de manière toujours plus affirmative :



mesures 338 à 341

L'ouverture s'achève très brillamment. Les différents caractères soulignés dans ces quelques mesures d'introduction musicale annoncent le climat fait d'humour, d'humeur changeante et d'espièglerie caractéristiques de l'opérette *Boccaccio*.

2.1. **Contextualisation de l'oeuvre**

2.1.1. **Intrigue**

Acte I

La ville de Florence célèbre en grande pompe la fête de son patron Saint Jean-Baptiste. Le parvis de l'église Santa Maria Novella se couvre insensiblement d'une multitude de plus en plus nombreuse. Pensant profiter de l'affluence, des mendiants se concertent sur la façon la plus stratégique de se déployer sur la place. L'un d'entre eux,

Checco, donne des ordres à ses coreligionnaires et organise leur entrée en scène. Pendant que les mendiants s'activent, l'étudiant Leonetto se faufile, quant à lui, dans la maison de sa bien-aimée Beatrice. Scalza, son mari, barbier de son état est absent. Il est en voyage à Pise. Désœuvrée, Beatrice a confié la clef de la porte d'entrée à Leonetto qui reconnaît impudemment :

"**Je suis attendu par Madame Beatrice-**
Son époux se trouve encore en voyage,
Et la femme s'ennuie
(Il montre une clef),
C'est pour cela qu'elle me confie la clé,
Et je connais bien le chemin !"[1]
(Ier acte, scène 1.)

Entre-temps, les mendiants ont entonné leur complainte, "*Misericordia. Moro di fame*", qui est restée sans grand écho, puisque la foule en liesse a été entraînée dans une ronde effrénée par des étudiants dansants et chantants. La multitude les acclame :

"**Qu'aucune plainte ne demeure,**
Même le paralytique doit danser plein de joie"[2]

La gaieté populaire dure peu de temps, car un crieur public attire l'attention des badauds et de la foule. Il transporte dans sa charrette force fascicules, à savoir les nouvelles les plus récentes parmi lesquelles se trouvent celles provenant de la plume de Giovanni Boccaccio. A l'approche du crieur, la foule forme un cercle autour de lui. Si la curiosité semble d'abord générale pendant que l'annonceur vante les mérites des nouvelles de Sacchetti et Fiorentino, il en sera bien autrement après les éloges concernant les nouvelles de Boccaccio. A ce nom, deux camps se dessinent instantanément. D'une part les femmes qui éprouvent de l'admiration pour Boccaccio et ses nouvelles -ne leur a-t-il pas inculqué l'art libertin d'égayer la morosité du foyer par les ruses de l'amour ?-,

[1] F. ZELL et R. GENEE : *Boccaccio*, Herausgegeben von G. R. Kruse, Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig (photocopie du livret effectuée par le département théâtre de la Bibliothèque nationale de Vienne, cote 815224-A, Theat.-S.) :

" Mich erwartet Frau Beatrice-
Ihr Gemahl ist noch auf Reisen,
Und es langweilt sich die Frau
(Er zeigt einen Schlüssel,)
Drum vertraut sie mir den Schlüssel,
Und ich kenn den Weg genau !"

[2] " Keine Klage walte da
Voll Lust soll tanzen selbst der Lahme"

d'autre part les hommes qui se sentent lésés et humiliés par le poète. En effet, ses nouvelles s'inspirent de la réalité au grand dam de ces messieurs qui semblent se reconnaître dans les portraits des maris dupés dont rend si bien compte le *Décaméron*, dédié à l'origine aux femmes. La hargne que les hommes éprouvent pour Boccaccio est une preuve criante pour les femmes que le poète n'a pas raté sa cible :

"**Hi, hi, hi ! regardez, quel courroux !**
Car le poète les a reconnus"[3]
(Acte I, scène 2)

Lorsque la voix du crieur s'élève encore une fois, les hommes jurant de se venger de Boccaccio, veulent détruire ses livres. Scalza qui est revenu de Pise plus tôt que prévu, rejoint le groupe des hommes et crie avec eux :

"**A bas Boccaccio !**"[4]

Le barbier ne doute pas un instant de sa femme Beatrice. Il est persuadé que la vertu nonpareille de sa Beatrice ne deviendra jamais le sujet d'une nouvelle coquine de Boccaccio :

"**Madame Beatrice ne sera jamais un sujet pour les nouvelles de Boccaccio, elle est le parangon de la vertu féminine**."[5]

Cependant les agissements de Beatrice prouvent bien le contraire. Après Leonetto, Boccaccio a gagné, lui aussi, la maison de Scalza pour faire connaissance avec l'amie de son ami. Deux hommes tiennent donc compagnie à Beatrice à l'insu de son époux. Lorsque ce dernier l'appelle, il fait naturellement figure de trouble-fête. Comme rien ne bouge dans la maison, il décide de donner une aubade. A peine a-t-elle entendu son mari qu'elle crie à l'aide ; la jeune femme est madrée. Sitôt après ce signal avertissant du danger, les deux visiteurs, Boccaccio et Leonetto, tous deux masqués, quittent la maison en simulant un duel. Ils donnent si bien le change que Scalza croit de bonne foi que dans le feu de l'action les deux spadassins sont entrés par hasard dans sa maison. Le poltron personnage semble bien enclin à admettre les explications spécieuses de son épouse, d'autant qu'il est satisfait de n'avoir essuyé aucun coup d'épée. Avec une consternation

---

[3] " Haha, o seht, wie zornentbrannt,
Weil sie der Dichter hat erkannt"

[4] " Nieder mit Boccaccio !"

[5] " Madame Beatrice wird Boccaccio niemals Stoff zu Novellen geben, sie ist der Inbegriff weiblicher Tugend."

feinte, Scalza et son épouse se retirent dans leur demeure. Boccaccio et Leonetto cessent aussitôt de croiser le fer et tombent les masques, à la surprise des étudiants. Se gaussant de Scalza, Boccaccio raconte par le menu à ses amis étudiants les péripéties de l'aventure. Il explique à l'assistance ébahie comment il développe ses nouvelles à partir d'événements quotidiens qu'il n'invente jamais, mais vit réellement. Et lorsque l'étudiant Tosano, lui demande confirmation de ses suppositions :

> "**C'est ainsi que tu cherches la matière de toutes les nouvelles pour lesquelles les hommes mariés de Florence aimeraient te faire pendre ?**"[6], Boccaccio d'ajouter sibyllin "**Ah ! par Bacchus et Vénus ! Ce n'est pas moi qui les cherche - ce sont elles qui me cherchent**."[7]
>
> (Acte I, scène 6)

Au grand soulagement de Leonetto, Boccaccio avoue par la même occasion que son coeur est pris par une autre beauté qu'il espère rencontrer devant l'église. Pendant ce temps apparaît un nouveau personnage, le prince Pietro de Palerme. Respectant la volonté de son père, le fringant jeune homme est venu à Florence dans le but d'épouser la fille naturelle du duc. Mais avant de se marier, il désire connaître les belles et volages Florentines. Il pense faire la connaissance de Boccaccio qui devra l'instruire dans l'art de vivre des aventures galantes afin d'en faire des nouvelles :

> "**Boccaccio, mon poète préféré estime que les Florentines ne connaissent qu'une sorte de fidélité. En effet, elles ne sont fidèles qu'à l'infidélité. Ah, Boccaccio, Boccaccio ! heureux fripon ! Ce qu'il a dû éprouver pour pouvoir écrire de la sorte !**"[8]

Voulant appliquer sans tarder les indications du poète, Pietro ne tarde pas à se prendre de passion pour Isabella, la femme du tonnelier Lotteringhi, qui vient de sortir de l'église en compagnie de Peronella et de Beatrice. Isabella n'est pas non plus indifférente au charme de Pietro. Fort de son succès, Pietro désire en faire part à Boccaccio, alors les

---

[6] " Also auf solche Weise suchst du dir den Stoff zu all den Novellen, für welche dich die Ehemänner von Florenz am liebsten hängen möchten ?"

[7] " Ah ! per Bacco e Venere ! Nicht ich suche sie - sie suchen mich."

[8] " Boccaccio, Boccaccio, mein Lieblingsdichter, meint, die Florentinerinnen kennen nur eine Gattung von Treue. Treu sind sie nämlich nur der Untreue. Ah, Boccaccio, Boccaccio ! Glücklicher Schelm ! Was muss er alles durchgemacht haben, um so schreiben zu können !"

Florentins le confondant avec le poète, puisque le prince porte des vêtements similaires à ceux de ce dernier, lui administrent une volée de bois vert. Pietro n'a-t-il pas été qualifié par Leonetto de "deuxième Boccaccio" ? ("Ihr zweiter Boccaccio", Acte I, scène 10) Propos qui ne manquent pas de tomber dans l'oreille de Lambertuccio, l'un des principaux meneurs de la vindicte des hommes mariés lésés par Boccaccio. Averti de cet incident par Leonetto, le poète garde son déguisement de mendiant afin de s'approcher sans témoin de Fiametta qui sort de l'église. Le déguisement est symbolique de ce que Boccaccio quémande auprès de Fiametta : l'aveu qu'elle éprouve, elle aussi, quelque sentiment pour lui, le prétendu mendiant dont la voix lui rappelle l'étudiant qu'elle aime de longue date. Entre-temps, les citoyens florentins, frustrés de ne pas avoir pu mettre la main sur Boccaccio, s'en prennent aux écrits du poète abhorré :

"**Ce que nous condamnons,**
Nous le vouons aux flammes ;
Ce qui nous déplaît,
Soit détruit pour le monde"[9]

Ne voulant pas trahir son identité, Boccaccio déguisé en mendiant est contraint de mettre le feu à ses propres livres. Les citoyens courroucés croient ainsi avoir mis fin aux méfaits des nouvelles. Boccaccio, Pietro et les étudiants ne peuvent qu'en rire. Elles renaîtront tel le phénix de ses cendres :

Laissez-les consumer,
Ravager le papier avec fureur.
Dans la fournaise de l'enfer
L'esprit ne disparaîtra jamais,
Il doit ressusciter comme le phénix."[10]

---

9 " Was wir verdammen,
Das weihen wir den Flammen;
Was uns missfällt,
Sei vernichtet für die Welt !"

10 " Lasst sie zehren,
Wild verheeren
Das Papier mit Wut.
In der Höllenglut
Wird der Geist doch nie vergehen,
Muss als Phönix auferstehen."

Acte II

Dans la banlieue de Florence devant les maisons du tonnelier Lotteringhi et de l'épicier Lambertuccio. Boccaccio, Pietro et Leonetto apparaissent en chantant. Ils sont en quête de nouvelles aventures. Le prince anonyme veut continuer à filer ses amours avec Isabella, tandis que l'intérêt de Boccaccio se porte sur la maison du superstitieux Lambertuccio où demeure Fiametta, fille adoptive de ce dernier et de sa femme Peronella. Quant à Leonetto, il devra jouer à son corps défendant le rôle de l'amant de la vieille Peronella, épris faussement de cette dernière, pour permettre à Boccaccio de se consacrer à Fiametta.

Une triple sérénade doit attirer les femmes à la fenêtre. Parmi les trois soupirants, Pietro est le plus chanceux, car Lotteringhi craignant d'être querellé par sa femme est pressé de quitter celle-ci pour se réfugier dans la taverne. Ainsi, la voie est libre pour Pietro. Comme Lotteringhi est de retour prématurément, on lui fait croire que l'amant qui s'est caché dans le tonneau serait un acheteur voulant acquérir le tonneau qu'il semble examiner.

Pendant ce temps, dans le jardin de la maison voisine, Boccaccio se donne pour un valet de ferme envoyé pour la récolte des olives. Fiametta, qui reconnaît cette voix, discerne dans les divagations du jeune homme des allusions et des messages d'amour dont elle semble la destinataire. Pour pouvoir s'approcher d'elle, le faux valet de ferme persuade Lambertuccio que l'olivier est enchanté. Le superstitieux Lambertuccio le croit volontiers. Mais lorsque Boccaccio grimpe dans l'arbre et raconte au vieux comment on peut l'y voir embrasser sa fille, Lambertuccio n'en croit pas ses oreilles et grimpe à son tour dans l'arbre pour vérifier les dires de Boccaccio. Consterné, Lambertuccio juché sur l'olivier assiste impuissant à un spectacle qui est fait pour le scandaliser. Sa fille adoptive se trouve dans les bras du valet de ferme ; sa propre femme essaie d'embrasser le récalcitrant Leonetto, et la voisine s'acoquine à Pietro pendant que le tonnelier examine l'intérieur du tonneau. A ce moment, le barbier Scalza défait le sortilège apparent en criant à Lambertuccio et à Lotteringhi que Boccaccio est chez eux. Les gardes postés aux alentours ne tardent pas à mener un inconnu qu'ils ont pris pour Boccaccio. Ce dernier a encore une fois berné ses poursuivants. Les hommes s'apprêtent à rosser d'importance le captif qui

encaisse les coups destinés à Boccaccio. Lambertuccio reconnaît l'homme qui lui apporte régulièrement l'argent pour l'entretien de Fiametta. Ce dernier explique qu'il est venu pour exécuter un ordre venu d'en haut. Il vient de la part du duc pour emmener Fiametta. Entre-temps, Boccaccio usant d'une ruse réussit à s'échapper non sans avoir consolé et promis à Fiametta qu'il la suivrait.

Acte III

Dans le parc du palais ducal à Florence, trois jours plus tard.

Fruit d'une liaison morganatique, Fiametta est reconnue à présent comme la fille naturelle du duc. Pour des raisons politiques, elle est devenue l'enjeu d'une alliance entre la cour de Sicile et de Florence. Ainsi, Fiametta a été désignée pour épouser le prince Pietro. Cependant celui-ci n'accepte pas de se marier sous la contrainte, qui plus est pour raison d'État. Il pense toujours à la "nouvelle" qu'il a commencée avec Isabella et voudrait bien la continuer. Quant à Fiametta, elle balance. Elle a appris que l'élu de son coeur n'est nul autre que le poète de sinistre réputation. Elle craint de devenir une simple passade pour lui, le sujet émoustillant d'une nouvelle érotique. Finalement, elle se rend aux protestations enflammées de Boccaccio qui lui jure que désormais il ne vivra plus ses propres nouvelles, mais se bornera à les écrire. Entre-temps, le timoré Lambertuccio a tourné casaque. Il ne veut plus rien entreprendre contre Boccaccio. L'épicier ne jouit-il pas maintenant de la bienveillance et de la faveur du duc ? Quant à Boccaccio, il semble bien en cour. Il occupera prochainement la chaire d'exégèse de la *Commedia* de Dante. Un homme avec autant d'espérances semble bien au-dessus de simples artisans. Hésitant entre la rancoeur et l'envie, Lotteringhi et Scalza se prêtent de mauvaise grâce au divertissement que Boccaccio a préparé pour le duc : un intermède improvisé inspiré de la *commedia dell'arte*, dans lequel ils devront jouer leur rôle bien risible. Cette comédie, répondant au schéma du théâtre dans le théâtre est censée faire comprendre à Pietro l'inopportunité de devenir l'époux de Fiametta, car il fait sa connaissance trop tard, alors qu'elle et Boccaccio étaient déjà épris l'un de l'autre. Pietro, quant à lui, semble volontiers renoncer à Fiametta, une épouse que la raison d'État lui impose et qu'il ne peut pas aimer par conséquent. Le grand amour de Pietro est toujours Isabella, la femme du tonnelier. En

adepte digne de Boccaccio, Pietro semble avoir trouvé un stratagème pour garder Isabella près de lui sans éveiller les soupçons de son mari. Il élèvera le modeste tonnelier au rang d'"**inspecteur grand-ducal des douves"**. Aussi emmènera-t-il le couple dans son château en Sicile où il installera chacun dans sa fonction.

2.1.2. **Vie et oeuvre de Boccace, personnage éponyme de l'opérette Entre réalité et légende**

La personnalité originale de Boccace, sa liberté d'esprit, son acuité dans l'observation et l'analyse des moeurs de son temps, mais surtout sa joie de vivre font de lui une figure en quelque sorte prédestinée pour l'opérette. Le portrait physique que nous a laissé de lui Filippo Villani, son contemporain, est assez évocateur : "Le poète avait une stature quelque peu forte, mais il était grand. Son visage était rond, mais la base du nez quelque peu épatée. Ses lèvres étaient assez grosses, mais cependant d'un beau tracé. Le menton avait une fossette et était beau à regarder lorsqu'il riait. Quand il parlait ses yeux lançaient des regards gais et enjoués. Il était toujours spirituel et affable et aimait à s'entretenir."[11]

A la lecture de ce portrait, il est frappant de constater l'adéquation existant entre l'auteur et son oeuvre, à savoir l'hilarité consubstantielle à l'homme et l'esprit fort malicieux qui ont sans doute présidé à la composition de la plupart de ses nouvelles. Si les librettistes de *Boccaccio* ont pris certaines libertés avec le Boccace historique, il n'en est pas moins vrai qu'ils ont mis en avant le lien entre l'œuvre et la personnalité de Boccace afin de l'exploiter au mieux dans une opérette pour le moins divertissante. Cependant la vie et la personnalité de Boccace renferment d'autres traits intéressants qui permettent de saisir notamment l'attrait qu'exerce le poète sur l'esprit libéral.

Giovanni Boccaccio est né en 1313. Si Paris est supposé être son lieu de naissance, Boccace est avant tout florentin, comme Durante Alighieri (1265-1321) et Francesco Petrarca (1304-1374), le premier étant connu surtout sous le nom de

[11] Johannes von GÜNTHER, citation extraite de l'avant-propos de *Boccaccio. Das Decameron*, Wilhelm Goldmann Verlag, München : " Der Dichter war von etwas starker Figur, aber gross. Sein Gesicht war rund, aber die Nase am unteren Teil etwas platt. Seine Lippen waren ziemlich dick, trotzdem jedoch von schöner Linienführung. Das Kinn hatte ein Grübchen und war beim Lachen schön. Bei der Rede schaute er heiter und fröhlich drein. Er war stets witzig und leutselig und unterhielt sich gern." , p. 6.

Dante en vertu d'une corruption onomastique d'essence populaire, qui perdure depuis des siècles et fait loi[12]. Boccace est le fils naturel du marchand aisé Boccaccio de Chellino, originaire de Certaldo, bourgade près de Florence, et d'une prétendue jeune veuve parisienne qui serait décédée peu de temps après la naissance de son fils. En 1327, le jeune garçon doit suivre son géniteur à Naples pour apprendre le métier de celui-ci. Mais c'est en vain que son père tente de faire de lui un marchand, et il ne réussit pas davantage à faire de lui un avocat. Dès 1330, Boccace interrompt ses études de commerce et de droit canonique pour se consacrer à la poésie latine, française et toscane. Grâce aux relations dont dispose son père, le poète en herbe peut se frotter aux artistes et savants qui fréquentent la cour napolitaine. L'ascension littéraire de Boccace dans ce milieu privilégié participe d'un nouvel esprit, de nouvelles conceptions, qui sont inscrites dans l'humanisme naissant, dont les prémices voient le jour, il est vrai, dans le Trecento italien[13]. Ainsi, à la cour de Naples, bourgeois et nobles se côtoient mutuellement en vertu d'une réinterprétation inouïe de l'idéal aristocratique. Le rôle et le prestige social associés traditionnellement par le vulgaire à la noblesse d'extraction sont alors en passe de subir dans les mentalités un infléchissement ou une dévalorisation relative. Face à la résurgence de valeurs humanistes, telles que l'érudition, la culture, l'intelligence, la passion, revendiquées comme des qualités enrichissant et ennoblissant la personnalité libre de l'individu, l'idéal aristocratique ne peut plus prétendre à son exclusivisme traditionnel[14].

C'est à Naples que Boccace écrit ses premiers vers. Regroupés sous le nom de *Rime*, ce sont des opuscules inspirés de l'amour courtois, qui s'effacent cependant devant des oeuvres plus importantes, comme le roman *Il Filocolo* (1336/1338) et le grand poème *Filostrato* (1340). Le séjour de Boccace à Naples serait aussi à l'origine d'un épisode sentimental certes controversé, mais dont la probabilité, à défaut de preuves pour l'infirmer, ne peut être exclue pour autant. Nous avons relevé plus haut l'opportunité dont dispose Boccace de fréquenter la cour de Naples, grâce aux influentes relations de son père. Le jeune poète se familiarise avec un univers autrement riche et dense que celui qu'il

---

[12] *Cf.* DANTE, *La Divina Comedia*, Editorial Bruguera, S.A., Barcelona, 1973 : estudio preliminar de José Miguel MINGUEZ, p. 9.
[13] *Cf.* Egon FRIEDELL, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, DTV, München, 1995 : " La Rinascita" , Band 1, p. 180.
[14] *Cf.* Klaus BOCHMANN, *Lexikon der Renaissance*, Leipzig, 1989 : article biographique de Boccace, p. 97-98.

a connu dans le nord de l'Italie. Dans un entourage avide de goûter tous les plaisirs de la vie, et par conséquent assez sybarite, Boccace connaît quelques aventures galantes, mais, dans sa vingtième année il se serait épris d'une comtesse napolitaine, Maria dei Conti d'Aquino, fille du roi Robert le Bon[15]. Boccace chantera sa bien-aimée sous le nom de *Fiammetta*. Quelque contestée que soit cette idylle, entre autres par Thorsten Stegemannn dans son ouvrage sur l'opérette *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*[16], il n'en demeure pas moins que l'œuvre même de Boccace renvoie plusieurs fois à ce nom de Fiammetta, qui en italien signifie "petite flamme". On le trouve ainsi dans le premier roman de Boccace, *Il Filocolo* (1336/1338). Ce premier roman d'amour aurait été écrit sur l'instigation de Maria d'Aquino[17]. Cette dernière encourage le poète, dont le talent lyrique est alors confirmé, à s'essayer aussi dans l'art de la prose. C'est à cet effet qu'elle lui suggère de relater en italien les amours contrariées de Florio et Biancafiore, d'après le récit français de *Floris et Blanchefleur* (XIIe siècle). Outre les encouragements de Maria d'Aquino, Boccace semble s'être attelé à cette tâche, qui, comme on le verra, est loin de se réduire à une simple traduction, sous l'emprise que ressent tout artiste ou créateur, à défaut de pouvoir créer quelque chose d'inouï, de donner au moins, dans le cas de Boccace, une forme littéraire et personnelle à une oeuvre qui existe déjà. En effet, l'adaptation en langue toscane de la légende de *Floire et Blanchefleur*[18], fort répandue alors dans le monde occidental, permettra à Boccace de s'essayer dans l'art du roman. La démarche intellectuelle et artistique que poursuit Boccace s'inscrit dans le mouvement humaniste qui, à partir du XIIIe siècle, met en avant, comme le signale Baumgartner-Danchaud "la traduction-adaptation des textes antiques (littéraires, mais aussi philosophiques, didactiques, historiques, techniques, etc,), dont la justification est la vulgarisation multiple du savoir."[19] Ainsi, à partir de ce principe, se bornant jusque-là à la

---

[15] *Cf.* Carl GRIMBERG et Ragnar SVANSTRÖM, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, Marabout Université, Verviers, 1974 : " Boccace", p. 203.
[16] *Cf.* Thorsten STEGEMANN, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*, Peter Lang, 1994, p. 139.
[17] *Cf.* Carl GRIMBERG et Ragnar SVANSTRÖM, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, *ibidem*, p. 204.
[18] *Cf. Récits d'amour et de Chevalerie XII-XVe siècle*, Robert Laffont, Paris, 2000 : introduction générale de Danielle Régnier-Bohler, p. XI.
[19] *Cf.* BAUMGARTNER-DANCHAUD, *Le monde des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, France, 2003 : " La légitimation de la langue vulgaire", p. 251 à 253.

traduction d'auteurs de l'Antiquité gréco-romaine, se développera, au XIVe siècle, la pratique de la traduction de textes en langue vernaculaire d'une langue à l'autre. Aussi Chaucer traduira-t-il en anglais *Le Roman de la Rose* de Jean de Meung ainsi que l*e Roman de Troilus* (Filostrato) de Boccace[20]. Au-delà de l'idée d'une appropriation de la culture et du savoir, la pratique de la traduction, concentrée tout au long de la Renaissance principalement sur les textes classiques, dénote aussi, dans le contexte de l'émancipation humaniste, des contradictions inscrites dans une époque de transition, celles notamment d'un homme nouveau qui, tout en aspirant à imposer son individualisme, est encore incapable de se libérer des modèles classiques. Boccace fera le pas de cette émancipation intellectuelle, notamment dans le *Décaméron*, puisque la nouvelle sous sa plume deviendra selon Montanes Lozano un "genre direct et réaliste, fruit de l'observation immédiate de la vie, libre de toute allégorie, soit théologico-scolastique, soit mythologico-chevaleresque."[21]

L'autonomie de la nouvelle boccacienne appelle néanmoins une certaine relativisation, notamment dans un contexte historico-culturel au sein duquel, parallèlement au retour des humanistes de la Renaissance, annoncée dès le Trecento[22], à l'Antiquité, perdurent encore la popularité et l'aura attachées à des sujets mythico-historiques, tels que la légende arthurienne, dont on peut repérer la persistance jusque dans les oeuvres de Boccace. Danielle Régnier-Bohler souligne justement que "Boccace intègre un chapitre sur Arthur dans son *De casibus virorum illustrium* (Malheurs des hommes illustres), et fait par ailleurs des allusions à la légende (arthurienne) dans le *Décaméron"*, et plus loin, le même commentateur note : "Mais Pétrarque parle avec quelque dédain, dans le *Trionfo d'amore*, des chevaliers errants, ces Lancelot, Tristan et autres chevaliers qui remplissent de rêves les pages des livres..."[23] Or, malgré les ambiguïtés qu'illustre l'oeuvre de Boccace, il n'en demeure pas moins que son lyrisme empreint d'humanité représente un dépassement de l'amour courtois, notamment le *dolce stil nuovo* d'origine toscane, dont

---

[20] *Cf*. BAUMGARTNER-DANCHAUD, *Le monde des Littératures*, *ibidem*, p. 252. Voir aussi *Diccionario Sopena de Literatura*, Editorial Ramon Sopena, Barcelona, 1973, p. 319-320.

[21] Montanes LOZANO, "Boccaccio, Poemas", in *Diccionario Sopena de Literatura*, *ibidem* : (...)" género directo y realista, fruto de la observacion inmediata de la vida, libre de toda alegoria, ya teologico-escolastica, ya mitologico-caballeresca." p. 174.

[22] Egon FRIEDELL, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, DTV, München, 1995 : " La Rinascita" , Band 1, p. 179.

[23] *Cf.* La légende arthurienne, Editions Robert Laffont, Paris, 1989 : préface de Danielle Régnier-Bohler, p. XLII.

Dante et Pétrarque se font les thuriféraires. Ainsi, l'*Amorosa visione* (1342) de Boccace, poème composé en tercets, nonobstant son inspiration dantesque et son rapprochement des *trionfi* littéraires du Trecento, genre illustré notamment par l'oeuvre de Dante dont le chant XXIX du *Purgatoire* symbolise le triomphe spirituel de l'Eglise[24], n'en contient pas moins une conception nouvelle de l'amour, moins platonique, plus charnelle, moins divine et, partant, plus terrestre. C'est en cela que l'*Amorosa visione* représente un renversement de la perspective amoureuse, telle qu'elle apparaît dans la *Commedia* de Dante, œuvre qualifiée justement du vivant de Boccace de "divine", et gardant par la suite cette appellation qui semble si éloignée de l'oeuvre du propre Boccace. En effet, l'*Amorosa visione* de Boccace contient comme noyau central et point de départ une vision amoureuse dans laquelle le poète rencontre la femme idéale qui doit le guider vers les sphères extatiques de l'amour. Cependant, dès le départ, le poète non sans un certain excès dans son assertion que "la femme est principe et raison de toute jouissance."[25] Ainsi, au rebours de ce qui advient dans la *Divina Commedia*, le poème de Boccace ne s'achève pas dans une transfiguration surnaturelle de l'amour, mais aboutit à sa corporéité palpable, sensuelle et humaine, à la réalité précaire des sens. L'exaltation quelque peu prosaïque de la chair aux dépens de sa glorification surnaturelle, vaudra à Boccace, notamment son *Décaméron* d'être qualifié de comédie humaine, au contraire de l'opus insigne de Dante Alighieri, *La Divine Comédie* (1309)[26]. Cependant la grande nouveauté par laquelle se distinguera l'œuvre de Boccace ne sera pas exclusivement d'essence érotique. L'érotisme dans l'oeuvre de Boccace n'est qu'un aspect parmi tant d'autres de sa vision épicurienne de l'existence, traduite par une écriture d'une grande plasticité. Ce qui contribue à faire notamment du *Décaméron* une œuvre impérissable et universelle tient pour l'essentiel à trois facteurs parmi lesquels deux sont par ailleurs constitutifs de l'univers de Boccace, à savoir une écriture réaliste et spirituelle, s'appuyant sur une psychologie introspective, mise au service d'une quête de la vérité humaine, au nom de laquelle les vices et les soubresauts de la conscience humaine seront analysés et transcrits. Quant au troisième facteur, tout en sachant qu'il est d'ordre sociologique, il n'en demeure

[24] *Cf*. DANTE, oeuvres complètes, *La Divine Comédie, Purgatoire* chant XXIX , La Pochothèque, Librairie Générale Française, 1996, p. 860-865.
[25] Montanes LOZANO, "Boccaccio, Poemas", in *Diccionario Sopena de Literatura, ibidem*, p. 175.
[26] Johannes von GÜNTHER, *Boccaccio. Das Decameron,* Wilhelm Goldmann Verlag, München : " avant-propos", p. 6.

pas moins qu'il a partie liée avec les deux aspects précédents. Ainsi, la représentation de la diversité des classes apparaissant dans le *Décaméron*, à vrai dire tout le spectre social de l'époque, réunissant le peuple de la cité et de la campagne, ainsi que la noblesse et le clergé, exige sans conteste une grande ductilité de la part de l'écrivain qui fait œuvre pour ainsi dire de sociolinguiste en adoptant tous les niveaux de langue, qui vont du parler réaliste et plébéien jusqu'aux formulations les plus éthérées et aristocratiques, en passant par les expressions argotiques des corps de métiers, empreintes d'une tonalité souvent comique, voire obscène. Enfin, s'il est acquis que le *Décaméron* établit Boccace comme le père de la nouvelle moderne, ce n'est pas seulement par son talent exquis de conteur qu'il aura fait oeuvre de précurseur dans ce domaine, puisque, de surcroît, sous sa plume, le conte médiéval sera développé dans le sens de la vraisemblance et de la cohésion psychologiques, ce qui lui vaudra d'être considéré comme l'un des premiers auteurs fondamentalement modernes[27]. Certes, au moment où Boccace entreprend son adaptation de la légende de *Floire et Blanchefleur*, le poète et futur romancier se trouve encore éloigné d'une réflexion cohérente quant aux préceptes esthétiques et visées morales de la création littéraire. Guidé par une riche imagination mise au service du romanesque et un sens de la pénétration psychologique indéniable, Boccace donnera néanmoins à cette simple histoire chevaleresque une tonalité profondément lyrique et humaine. Dans le récit des amours contrariées de *Floire* et *Blanchefleur*, fable moyenâgeuse que Boccace rebaptisera *Il Filocolo*, ce qui nous intéresse au premier chef ce sont les épisodes biographiques qu'y a glissés l'auteur et qui renseignent sur la vie de Boccace à Naples et sa relation controversée avec Maria d'Aquino, dite *Fiammetta*. Pour ce qui concerne ce dernier point, il convient de relever ici notamment l'épisode napolitain significatif au cours duquel le jeune Florio, sous le pseudonyme de Filocolo ("peine d'amour"), assiste à une conversation au cours de laquelle des jeunes filles, sous la conduite bienveillante de Fiammetta, devisent de treize points en rapport avec l'amour. Le commentateur espagnol de l'oeuvre de Boccace, P. Montanés Lozano, établit une correspondance émotionnelle entre cette scène probablement biographique du *Filocolo* et l'atmosphère idyllique[28] se dégageant de certaines pages du *Décaméron*, notamment celles qui, à la suite du tableau

---

[27] *Cf.* Carl GRIMBERG et Ragnar SVANSTRÖM, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, Marabout Université, Verviers, 1974 : " Boccace", p. 211.

[28] *Cf.* Montanes LOZANO, "Boccaccio, Poemas", in *Diccionario Sopena de Literatura*, *ibidem*, p.174.

macabre de la peste, annoncent, telle une ouverture musicale, la narration proprement dite des nouvelles. Or cette introduction à la première journée du *Décaméron* représente pour ainsi dire une nouvelle en soi, soit une superstructure argumentative, servant de légitimation et de cadre aux différentes nouvelles qui forment la substance de l'oeuvre. On peut parler ici de mise en abyme ou bien de cadre narratif, désigné en italien par le terme de *cornice*, liant entre elles les cent nouvelles[29]. Si le *Filocolo*, oeuvre de jeunesse de Boccace, annonce certains partis pris littéraires et esthétiques de la maturité, il convient néanmoins de signaler que le *Décaméron* renvoie à son tour au *Filocolo*, notamment la séquence où Pampinée explique au groupe des jeunes gens la procédure à suivre par le roi ou la reine d'un jour, pour désigner les nouveaux candidats à cette dignité. Pierre Laurens note la similarité existant entre "certaines institutions médiévales"et "la règle ainsi instituée du choix, par le souverain d'un jour, de son successeur", et fait le lien entre cette scène du *Décaméron* et "l'épisode des questions d'amour dans le *Filocolo*, où Ascanion couronne Fiammetta."[30]

A la lumière de ces correspondances, il semble bien tentant d'envisager un fil d'Ariane, de nature biographique, parcourant les oeuvres de jeunesse et de maturité de Boccace sous le signe féminin du premier amour malheureux que Boccace n'a cessé d'invoquer et de sublimer par l'écriture. Or, dès la première page de l'exposé introductif, à savoir le proême ou exorde préludant au *Décaméron*, Boccace se présente au lecteur comme un affligé écrivant pour les affligés, parmi lesquels il faut compter au premier chef les femmes. Pour ce qui concerne l'humaniste, l'affliction dont il souffre est probablement d'origine sentimentale. Au moment où il rédige la protase liminaire, Boccace semble avoir à l'esprit l'amour perdu de sa période napolitaine. La critique discerne dans ces lignes l'épanchement nostalgique d'un homme mûr qui se souvient avec tendresse de son premier amour malheureux pour la fille illégitime du roi Robert de Sicile, Maria D'Aquino, alias Fiammetta[31]. Des signes verbaux filés en métaphore dénotent une passion à l'épreuve du temps, confessée à demi-mot : (....) "dès ma prime jeunesse et jusque à présent, *embrasé* sans mesure d'une très haute et noble amour, qui semblerait peut-être à la conter moi-même, beaucoup plus élevée qu'il n'appartient à ma basse condition, (....), à

[29] *Cf*. Pierre LAURENS, préface au *Décaméron* de Boccace, Gallimard, 2006, p. 8.
[30] *Cf*. Pierre LAURENS, préface au *Décaméron* de Boccace, *ibidem*, note 9, p. 948.
[31] *Cf*. Pierre LAURENS, préface au *Décaméron* de Boccace, *ibidem*, note 1, p. 947.

très grand-peine j'endurai cette amour, non certes du fait d'une quelconque cruauté de la dame aimée, mais à cause plutôt du *feu* immodéré conçu en mon esprit par un appétit peu réglé; et ce *feu*, parce qu'il ne me permettait pas de me donner contentement dans les limites de la convenance, me causait trop souvent un ennui plus profond qu'il ne m'était besoin."[32]

L'hommage de Boccace à l'adresse de la femme aimée dans sa jeunesse ne se réduira pas dans le *Décaméron* à une évocation liminaire, puisque le personnage de Fiammetta sera une figure actante au sein même du récit. En effet, Fiammetta fait partie du groupe des sept jeunes filles, qui, accompagnées de trois jeunes hommes apparentés, ont fui la ville de Florence, où la peste fait rage et décime des milliers de leurs concitoyens, pour se mettre à l'abri à la campagne. Les jeunes gens se retirent dans une thébaïde idyllique, où le malheur alentour sera conjuré par les vertus consolatrices du chant, de la poésie et la musique, mais surtout par la parole tour à tour enjouée, sentencieuse, récitée, scandée, chantée, créant en même temps le cadre d'une écoute mutuelle et d'une interprétation, parole donc aux accents protéiformes ravivant le monde riche et bigarré du Moyen Age finissant, duquel les cent nouvelles réparties sur dix journées, d'où le nom de l'ouvrage, procurent une sorte d'épitomé spirituel et inspiré, incluant toutes les classes. Parmi la pléiade des jeunes femmes miraculées dont le nom de chacune renvoie à ses qualités morales intrinsèques, notamment Pampinée "la vigoureuse", Philomène "l'amoureuse des chants" ou Néiphile, soit "la novice en amour", c'est à Fiammetta, "la petite flamme", que, outre les prérogatives accordées à toutes, à savoir d'être la reine d'un jour et de conter des nouvelles égayant le séjour de tous, échoit l'honneur de débuter le récit des amours heureuses, notamment la cinquième journée s'ouvrant sous le signe salutaire de l'amour, dont le personnage de Fiammetta semble bien l'incarnation. On peut citer ici le propre Boccace qui annonce lapidaire : "La quatrième journée du *Décaméron* s'achève. La cinquième commence. On y devise, sous la régence de Flammette, du singulier bonheur qui, au terme d'accidents cruels ou malencontreux, échut à des amants."[33]

Mais il y a plus : avant que ne commence la cinquième journée, Boccace brosse le

---

[32] BOCCACE, *Le Décaméron*, Gallimard, 2006, p. 33.
[33] BOCCACE, *Le Décaméron*, Gallimard, 2006, p. 433.

portrait physique de Fiammetta. Or il est surprenant de constater que parmi les jeunes femmes narratrices du *Décaméron* seule Fiammetta bénificiera d'une description physique détaillée. Empreint de nostalgie et mû sans doute par le besoin de retremper une dernière fois ses souvenirs vacillants, Boccace s'applique à rendre les traits pour ainsi dire *ne varietur* de son premier amour, Maria d'Aquino, alias Fiammetta. Par la place centrale qu'il occupe dans l'économie du récit, puisqu'il apparaît au centre de l'ouvrage en divisant symboliquement le *Décaméron* en deux parties égales, dont chacune est constituée de cinq journées, le portrait de Fiammetta et son emplacement symbolique admettent une interprétation poétique, voire phénoménologique. Située à la croisée d'un avant et d'un après, point nodal de la clôture et de l'éclosion, image épiphanique de l'espoir, Fiammetta symbolise la puissance rédemptrice et la pérennité de l'amour. Si le symbolisme que renferme le portrait de Fiammetta peut être contesté, il n'en demeure pas moins qu'il semble renvoyer par maint détail descriptif, attestant d'une volonté de vraisemblance de la part de Boccace, à son modèle réel, c'est-à-dire Maria d'Aquino.

Substantif homophone de l'expression latine *a linea* signifiant littéralement "en s'écartant de la ligne" et procédé typographique marquant une séparation en l'occurrence entre la phrase terminée et la phrase nouvelle, celle-ci étant commencée en retrait, à la ligne suivante, après un petit intervalle laissé en blanc, l'alinéa que Boccace consacre à la description de Fiammetta forme un tout sémantique où intentionnalité, réalisation, fond et forme s'interpénètrent. Dans la conclusion qui clôture la quatrième journée du *Décaméron*, Philostrate, le roi de cette journée, voyant approcher "le terme de sa seigneurie", coïncidant avec le soleil déclinant, se disculpe "avec beaucoup de grâce auprès des dames de ce qu'il avait fait, en les faisant deviser ainsi sur une matière aussi cruelle que l'infortune des amants."[34] Puis il s'adresse à Fiammetta en ces termes : "Sur toi je pose cette couronne, car tu es celle qui saura, mieux que nulle autre, consoler nos compagnes de l'âpre journée *d'aujourd'hui* par celle de *demain*."[35]

On ne peut être plus clair quant au rôle important dévolu à Fiammetta. Pour ce qui concerne les propos flatteurs de Philostrate, ils semblent trouver leur aval "réel" dans le portrait physique de Flammette faisant justement suite à ces derniers : "Flammette, dont

[34] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 430.
[35] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 430.

les cheveux frisés, longs et dorés retombaient sur de blanches et délicates épaules, dont le visage rondelet resplendissait de la teint*e véritable* de lis candides entremêlés de roses vermeilles, avec des yeux pareils à ceux d'un faucon pèlerin, et sa jolie bouche menue dont les lèvres semblaient deux petits rubis, répondit en souriant : Eh bien, Philostrate, je la prends volontiers et dès à présent je veux et j'ordonne que chacun s'apprête à deviser demain DU SINGULIER BONHEUR QUI, AU TERME D'ACCIDENTS CRUELS OU MALENCONTREUX, ÉCHUT À DES AMANTS."[36]

Détachée de son contexte à la fois symbolique et fonctionnel, la description physique de Fiammetta, hapax unique au sein du *Décaméron*, dans laquelle Pierre Laurens discerne les traits du "grand amour de Boccace", à savoir la comtesse Maria d'Aquino, rejoint sous la forme d'un hommage vibrant à la femme aimée le champ de la biographie boccacienne.

Se situant chronologiquement entre le *Filocolo* (1336) et le *Décaméron* (1349-1353), le roman le plus connu de Boccace, l'*Elegia di madonna Fiammetta*, compte tenu de sa dimension autobiographique, mérite sans doute aussi que l'on s'y attarde quelque peu[37]. En effet, outre la nostalgie focalisée sur les années heureuses vécues par Boccace à Naples, l'oeuvre contient une transposition sur le mode fictionnel de la propre histoire de notre auteur, dans laquelle il intervertit significativement la perspective narrative. Ainsi, il est convenu d'identifier l'héroïne éponyme du roman et le propre Boccace. En décrivant les affres subies par le personnage de Fiammetta, victime de l'infidélité de son amant, l'auteur transfigure son propre vécu, notamment son échec amoureux auprès de la comtesse Maria d'Aquino. En effet, la fille naturelle du souverain angevin, de trois ans son aînée, est une femme mariée qui sait tenir son rang. Quelque sensible qu'elle soit aux éloges de son adorateur, elle-même s'intéressant vivement aux lettres, Maria d'Aquino, alias *Fiammetta*, protectrice bienveillante de Boccace, ne cédera pas pour autant aux instances de ce dernier[38]. Dès lors, en dernier recours, l'écriture de l'*Elegia di madonna Fiammetta* représente un travail sur la mémoire ayant pour fonction de sublimer la douleur ressentie face à un amour impossible. Au demeurant, cette option semble mise en abyme

[36] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 430. (Les lettres majuscules figurent dans le texte).
[37] *Cf.* Jacob BURCKHARD, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, Le Livre de poche, 1958, tome 2, p. 224.
[38] *Cf.* Carl GRIMBERG et Ragnar SVANSTRÖM, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, Boccace, Marabout Université, Verviers, 1974, p. 203.

dans l'oeuvre même, où "une jeune femme qui ne peut se résigner à l'abandon de son amant cherche à survivre à la désillusion en évoquant les moments heureux et en nourrissant de fantasmes ses espérances vaines."[39]

L'accent mis dans cette partie préludant à l'analyse de l'opérette *Boccaccio* sur l'interpénétration du biographique et du fictionnel, rejoignant le thème classique de l'influence de la vie sur l'œuvre, nous semble important pour plusieurs raisons. La première est d'ordre analytique ; elle est en effet étroitement liée à l'analyse sociopolitique et musicale de *Boccaccio*. Concrètement, les informations recueillies quant à la relation présumée entre Boccace et Maria d'Aquino, le personnage de *Fiametta* dans l'opérette de Suppè, nous paraissent fondamentales, puisqu'elles permettront de mettre en lumière, soit d'interpréter avec le discernement qui s'impose, c'est-à-dire nourri en amont par les recherches, les modalités du traitement de cet aspect relevant de la biographie de Boccace, au moment de l'analyse du livret. La deuxième raison est, quant à elle, dramaturgique. Vu la complexité de cette question, tributaire de paramètres musicaux et scéniques, on se bornera à relever ici la fonction du travestissement du personnage principal, neutralisant l'opposition féminin/masculin. Or, il est permis de voir dans ce procédé une stratégie de la part des librettistes, dont les intentions politiques et émancipatrices semblent s'inspirer de la vie et de l'œuvre de Boccace, notamment le *Décaméron*.

Pendant la dernière période de sa vie, qui s'étend de 1350 à 1375, Boccace, outre son activité d'écrivain et d'humaniste engagé dans le mouvement intellectuel et esthétique de la *renovatio studorium*, soit le retour aux modèles de l'Antiquité, sera chargé d'affaires au service de la commune de Florence. Son activité diplomatique le mènera en Romagne, à Padoue, Naples et dans le Tyrol (1351). En 1354, il est l'ambassadeur de la Commune auprès d'Innocent VI en Avignon. A la même époque, Boccace entame la composition du *Corbaccio (*1355) (Le Corbeau). Satire acerbe contre les femmes, la misogynie relative qu'elle contient sera contrebalancée quelques années plus tard par l'œuvre latine *De claribus mulieribus* (1360), suite de biographies qui encensent les vertus des femmes de caractère, depuis Eve, jusqu'à la reine Jeanne de Naples. La même année de la composition du dernier ouvrage mentionné, Boccace "est autorisé à avoir charge d'âmes dans l'église cathédrale". Tout en travaillant à son *De claribus mulieribus*, Boccace tente de se

[39] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, dossier de Claude et Pierre Laurens, notice p. 929.

rapprocher de la cour de Naples, notamment par l'entremise de son ami Francesco Nelli, qui est aussi celui de Pétrarque. Déçu par l'accueil maussade que lui réserve alors la cour de Naples, Boccace décide de se fixer définitivement à Certaldo, où il administrera la modeste propriété que lui a laissée son père défunt. Sa maison devient un centre de culture humanistique fréquenté par les esprits les plus brillants du Trecento florentin, tels que Lino Salutati, politicien et philologue, qui, à l'instar de Filippo Villani, consacrera une biographie à Boccace, ou encore le moine augustinien Luigi Marsili, considéré comme le père de l'humanisme florentin. En 1373, Boccace occupe la chaire d'exégèse de la *Divine Comédie* de Dante, créée spécialement pour lui à l'instigation de la ville de Florence. Par ses lectures publiques, notamment ses commentaires de l'*opus eximium* de Dante Alighieri, dans l'église de San Stefano di Badia à Florence, Boccace inaugure selon Mary McCarthy "la critique littéraire"[40]. Par surcroît, l'évocation magistrale dans le *Décaméron* des symptômes et des répercussions de la peste sévissant à Florence peut être considérée comme un essai pionnier faisant date dans le domaine de la littérature médicale. Boccace décède le 21 décembre 1375 à Certaldo.

2.1.3. **L'adaptation du *Décaméron* de Boccace pour le livret de l'opérette *Boccaccio* de Franz von Suppè.**

Si le caractère essentiellement enjoué de *Boccaccio*, spécifié par sa qualification de "*komische Operette in drei Aufzügen*", à savoir opérette comique en trois actes semble révélateur de l'un des aspects déterminants dans l'efficience comique du genre musico-théâtral que représente l'opérette viennoise en question, cet enjouement et les suffrages qu'il recueille dès la première représentation de l'ouvrage le 1er février 1879 au *Carltheater* sont à mettre, en écartant toutefois de notre propos le génie musical de Suppè, sur le compte du livret confectionné, comme on sait, à partir de quelques nouvelles caractéristiques du *Décaméron*. Ainsi, sans vouloir aucunement amoindrir le talent des librettistes Zell et Genée, il faut néanmoins admettre que le caractère foncièrement désopilant des nouvelles boccaciennes choisies et exploitées en vue de leur mise en scène rendait l'entreprise plutôt aisée, à savoir faire rire aux éclats le public viennois. En

[40] Mary McCARTHY, *Florenz*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1983, p. 113.

s'inspirant de l'œuvre majeure de Boccace, les librettistes portent leur choix sur des épisodes cocasses extraits de nouvelles faisant partie de la septième journée du *Décaméron*. Ainsi, le duel simulé renvoie à la sixième nouvelle, la péripétie de l'arbre enchanté à la neuvième, enfin l'épisode du tonnelier berné par sa femme de mèche avec son amant exploite la deuxième nouvelle. Les trois nouvelles respectives sont inscrites, comme nous l'avons dit, dans la septième section chronologique du *Décaméron*[41]. Dans le contexte d'une analyse sociopolitique, et en sachant que Boccace a groupé ses nouvelles par thèmes, il ne semble pas inutile de préciser ici celui sous lequel l'auteur les a regroupées. Il suffit pour cela de renvoyer le lecteur à la notice explicative annonçant le début de chaque journée du *Décaméron*. On peut y voir la clé qui donne la tonalité des nouvelles que comprend chaque journée. Concernant la septième journée, objet de notre étude, Boccace note : "La sixième journée du Décaméron s'achève : la septième commence, en laquelle, sous la régence de Dionée, on devise des tours, que, soit amour, soit souci de leur propre salut, les femmes ont joués à leurs maris, au su ou à l'insu de ceux-ci."[42]

Nous verrons que les librettistes et Suppè lui-même suivront quasiment à la lettre les indications de Boccace qui semblent annoncer tout un programme de réjouissances scéniques et musicales au sein duquel le rire conjugué sur tous les tons sera roi. Or il convient de préciser ici la nature et les finalités du rire dans le contexte musico-scénique de l'opérette *Boccaccio*. Afin de saisir les implications de ce dernier, nous serons amené à expliciter la différence fondamentale existant entre le rire boccacien et celui que les librettistes, le musicien Suppè et les acteurs comiques tendent à illustrer sur scène.

-Rire thérapeutique et rire subversif-

Boccace justifie la raison d'être de son *Décaméron* ainsi que le secours divertissant qu'il est censé apporter aux hommes par le climat de désolation et de déréliction dans lequel sont plongés ses concitoyens lors de la peste qui ravage Florence en 1348. Face au terrible fléau qui s'abat sur la ville, l'ensemble de la population semble

---

[41] BOCCACE, *Le Décaméron*, Gallimard, 2006, p. 1050.
[42] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 562.

bien démuni. C'est en vain que les citoyens les plus croyants prient et organisent des processions pour conjurer la calamité. Boccace écrit à ce sujet : "(...) malgré l'humilité des supplications maintes et maintes fois faites à Dieu par les personnes dévotes lors de processions solennelles et sous d'autres formes encore, vers le seuil du printemps de ladite année, horrible elle commença et de prodigieuse manière à manifester ses effets douloureux."[43]

Cependant le même fléau peut déclencher des réactions opposées. Si les uns prient, processionnent et se lamentent, d'autres choisissent de s'étourdir, d'oublier et de réagir par le rire : "D'autres, suivant une opinion contraire, professaient que bien boire, s'éjouir, aller chantant et s'égayant à l'entour, sacrifier à ses appétits autant qu'il était possible, se rire et se moquer de ce qui advenait, était en l'occurrence un remède infaillible (...)"[44]

Ainsi, parmi les trépassés qui se comptaient par milliers "rares étaient ceux à qui fussent accordés les pleurs pitoyables et les larmes amères de leur famille, cependant que prenaient le plus souvent leur place les rires, les badineries et les plaisirs de la société."[45]

Plus tard, dans un dialogue significatif entre Dionée et Pampinée, deux protagonistes du *Décaméron*, Boccace sera explicite quant aux vertus thérapeutiques accordées au rire et à la gaieté transparaissant dans bon nombre de ses nouvelles. Donnons ici la parole à Dionée, puis à Pampinée. Telle une profession de foi le premier déclare en s'adressant à son auditoire : "Je ne sais pas ce que vous comptez faire de vos soucis ; pour les miens, je les ai laissés derrière la porte de la cité quand j'en suis sorti avec vous tout à l'heure ; aussi, ou bien vous vous apprêtez à vous distraire, à rire et à chanter avec moi (dans la mesure où cela sied à votre dignité), ou bien vous me donnez licence de m'en retourner à mes soucis et de me tenir dans la ville affligée." Acquiesçant pleinement à ces propos, tout en élevant la gaieté à la dignité de précepte existentiel, Pampinée rétorque : "Dionée, voilà qui est parfaitement dit : c'est dans la joie qu'il nous faut vivre, aussi bien c'est la seule raison qui nous ait fait fuir les tristesses de la ville."[46]

Si le rire semble aux yeux de Boccace un remède thérapeutique contre l'angoisse,

---

[43] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, première journée, p. 38-39.
[44] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, première journée, p. 41.
[45] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, première journée, p. 44.
[46] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 55-56.

il s'ensuit qu'il a aussi partie liée avec le sacré, puisque, d'après les croyances chrétiennes les fléaux qui affligent les hommes ont la plupart du temps une origine divine. Ainsi, Dieu les enverrait aux hommes à titre de châtiment en expiation des péchés commis par l'humanité.

Avec le temps, les interprétations thérapeutique et philosophique, voire théologique quant à la nature et fonction du rire humain, le propre de l'homme selon Aristote, subiront quelques infléchissements dus pour la plupart aux processus de civilisation et de socialisation appelés à changer les mentalités au cours de l'histoire. On se bornera ici à relever le processus de sécularisation, né du mouvement d'émancipation des Lumières, fondement essentiel du libéralisme autrichien tel que nous l'avons analysé précédemment. Or si l'on garde à l'esprit que le théâtre musical est une forme d'expression socialement spéculaire, puisqu'il assimile, schématise, ritualise des comportements sociaux spécifiques en renvoyant une image stylisée ou déformée de ces derniers, quoi de plus normal alors de considérer le phénomène théâtral comme une entité idéelle, matérialisée par la scène, *pars pro toto* du réel, où le processus de récupération et de transmission de contenus sociaux est tributaire de l'évolution des idées et des mœurs imprégnant une époque donnée. L'interaction entre société et théâtre intervient aussi pour les modalités et les finalités du rire dans les opérettes viennoises, en l'occurrence *Boccaccio*. Bien que s'inspirant de Boccace, contrairement cependant au rire boccacien, d'essence psychologique et thérapeutique, la gaieté et le rire que traduit l'opérette *Boccaccio* semblent de nature contestataire. D'une tonalité politique et subversive incontestable, la dérision qui se déchaîne dans *Boccaccio* est digne des pièces les plus hilarantes d'Aristophane. Au demeurant, nous verrons qu'il existe des liens structurels et esthétiques entre *Boccaccio* et la comédie d'Aristophane.

Quant à l'idée, relevée plus haut, qui discerne dans le rire un phénomène liminal, à mi-chemin entre le sacré et le profane, l'homme et la religion, il sera possible de l'exploiter dans le contexte idéologique et confessionnel du libéralisme, c'est-à-dire les rapports litigieux que les libéraux entretiennent avec l'Eglise, dont il sera question dans les pages suivantes, lors de l'analyse du livret de l'opérette *Boccaccio*. Là aussi la dérision et la provocation servant la critique sociale auront leur mot à dire.

2.2. **Aspect sociopolitique de *Boccaccio* (1879) dans le contexte culturel et idéologique du libéralisme autrichien des années 1870.**

2.2.1. **Aspect sociopolitique de *Boccaccio***

D'entrée de jeu, il semble permis de dire -ce qui sera démontré dans cette partie analytique- que *Boccaccio* est sans doute parmi toutes celles que composera Suppè l'opérette la plus empreinte de l'esprit libéral de son époque.

Si l'on admet que l'opérette est un phénomène culturel issu d'un contexte social idiosyncratique lui servant d'ancrage sociocritique, on comprendra que sa reconstruction interprétative, son historicité, sous forme d'une recontextualisation dont la responsabilité incombe à l'historien culturel[47], ne puisse se borner uniquement à l'analyse des aspects génériques, scéniques et musicaux. Procéder de la sorte serait arracher l'opérette à son milieu socioculturel, qui lui sert de fondement idéologique, et, tout en la dépolitisant, la dépouiller de sa force régénératrice et utopique. Ainsi, l'interprétation sociopolitique et idéologique de *Boccaccio*, induite de l'actualité du milieu libéral viennois, cadre contextuel dans lequel s'inscrit la genèse de l'opérette, semble donc s'imposer. Toutefois, la richesse que contient l'œuvre incitera aussi à faire des observations d'ordre psychologique, inférées pour la plupart des états et contenus de conscience, c'est-à-dire les représentations des libéraux quant à l'amour libre, le mariage et la sexualité, qui, comme on le verra, sont des enjeux politiques importants du libéralisme vis-à-vis de l'État d'obédience catholique des Habsbourg. La richesse thématique de *Boccaccio* fera dire à Thorsten Stegemannn : "On ne peut pas supposer que les auteurs de *Boccaccio* aient saisi par le menu le caractère provoquant de leur création, et, jusqu'à nos jours, le grand public n'a vu que le spectacle gai et coloré et non pas le potentiel extraordinaire de cette opérette."[48]

---

[47] *Cf.* Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau, 1996, p. 41.

[48] Thorsten STEGEMANN, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*, Peter Lang, 1994 : " Es kann nicht davon ausgegangen werden, dass den Autoren des *Boccaccio* der provokante Charakter ihrer Schöpfung *en detail* bewusst gewesen ist, und das breite Publikum hat mit absoluter Sicherheit bis auf den heutigen Tag nur das farbenfrohe Spektakel und nicht das ungewöhnliche Potential dieser Operette gesehen.", p. 150.

Il en découle que toute contextualisation ou recontextualisation d'une oeuvre musico-théâtrale peut conduire à une valorisation positive d'aspects qui dépassent l'intentionnalité originelle des concepteurs. Or ces éléments analysés isolément ont la capacité de renseigner davantage sur certains groupes sociaux quant à leur mode de vie et leur conscience de classe "que des témoignages qui ont été écrits avec l'intention de décrire directement ce milieu."[49] Le caractère divertissant de l'opérette viennoise ne l'empêche aucunement d'être en prise directe avec la vie, l'histoire récente, l'actualité la plus brûlante. Aussi sa capacité pour ainsi dire historicisante de recréer le passé d'époques révolues, des faits et des personnages connus du public viennois, permet-elle à l'opérette en tant qu'art musico-théâtral visionnaire et illusionniste des éclairages sociopolitiques uniques liés en partie à sa spécificité fondamentalement sociale. En d'autres termes, l'opérette viennoise, pour circonvenir la censure et une lisibilité politique trop évidente des œuvres s'emploie à faire réfracter le message politique au travers du travestissement qui, à ce stade, ne peut paraître anachronique et déphasé qu'au non initié ou un esprit peu critique. Aussi les créateurs et les diffuseurs de l'opérette viennoise, peuvent-ils tabler sur les facultés cognitives et le discernement du public. Or l'opérette viennoise stimule d'autant plus ces facultés censées aboutir à une prise de conscience critique que l'élucidation de son propre contenu sociopolitique est en partie tributaire d'un décryptage des supports théâtral et musical. Si l'opérette peut se fonder ainsi sur l'entendement de son public, tout travestissement et rupture intentionnelle de la chronologie pourront donc être interprétés comme un filtre sauvegardant le message politique dans un habillage prétendument anachronique. Le présent ainsi travesti admet une relecture critique de l'actualité. D'autre part, des situations présentant à la fois des récurrences et des permanences entre deux époques différentes sont à même de neutraliser l'apparente distorsion historique au bénéfice d'une rémanence ou continuité.

Par-delà les options sociocritiques de l'opérette, il serait néanmoins abusif de ne réduire sa fonction qu'à une instrumentalisation politique[50]. Il ne faut pas oublier que

---

[49] Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Einkulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, ibidem* : " (...) als Zeugnisse, die mit der Absicht verfasst wurden, diese Lebenswelt unmittelbar zu beschreiben.", p. 41.

[50] *Cf.* Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität, ibidem* : "Instrumentalisierung der Operette", p. 291 à 293.

le phénomène "opérette" s'insère dans un contexte économique et commercial, régi par les lois de l'offre et de la demande, où les dispositions juridiques et contractuelles rythment les productions, tributaires des modes et des tendances, faisant aussi indéniablement de l'opérette une valeur marchande.

Relevons pour finir le contexte géopolitique contemporain de la création de l'opérette *Boccaccio*, à savoir l'occcupation de la Bosnie-Herzégovine par les contingents austro-hongrois en juillet 1878. La question orientale, analysée déjà dans *Fatinitza*, est d'une brûlante actualité ; elle divise non seulement l'opinion publique, mais aussi les libéraux[51].

Si l'on stipule que l'opérette est en phase avec l'actualité de son temps, et qu'elle fait sienne l'idéologie libérale, il semble alors légitime de s'attendre à découvrir des répercussions de la politique et de la culture des libéraux dans les opérettes étudiées, en l'occurrence *Boccaccio*.

2.2.2. **Le thème socioculturel de la Renaissance dans *Boccaccio***

Parmi les thèmes culturels importants auxquels renvoie *Boccaccio*, il est celui de la Renaissance. Le style renaissant joue à l'époque un rôle socioculturel notable dans les expressions de la culture urbaine, qui est aussi celle du libéralisme. Aussi l'architecture, la peinture, la sculpture, la décoration, l'ameublement, la reliure et le graphisme, entre autres domaines, portent-ils la marque historicisante et décorative du style renaissant qui est alors à la mode. Or l'opérette viennoise n'échappe pas à cette vogue. Beatrix Schiferer relève l'influence du style ambiant dans les costumes que porte Alexander Girardi et les décors d'opérettes inspirés du style Makart[52]. Le célèbre peintre historiciste Hans Makart (1840-1884) dont le nom est synonyme d'une période significative dans l'histoire de l'art

[51] *Cf*. Walter POHL, Karl VOCELKA, "Der Niedergang des Liberalismus" in Brigitte Vacha, (Hg.), *Die Habsburger, Eine europäische Familiengeschichte*, , Verlag Styria Graz, Wien, Sonderausgabe 1996, p. 426. Voir aussi partie 1.4.4.5. de notre travail : " La crise d'Orient (1876-1878) et la démission du cabinet A. Auersperg (15 février 1879)", p. 91.

[52] Beatrix SCHIFERER, "Alexander Girardi- Der Interpret der Wiener Operette", in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, Austriaca, (cahiers universitaires d'information sur l'Autriche), juin 1998, numéro 46, p. 116.

autrichien ainsi que d'un art de vivre bourgeois est, entre autres artistes, un divulgateur du style Renaissance à Vienne, notamment au travers de ses tableaux aux couleurs rutilantes inspirés de la Renaissance vénitienne[53]. Dans le contexte socioculturel de l'époque, la Renaissance, avec son langage artistique propre, son esthétisme, ses valeurs humanistes, sa foi dans la perfectibilité humaine et son idéologie progressiste a influencé sans conteste la pensée et l'esthétisme du libéralisme, sans parler de l'architecture historiciste de la *Ringstrasse*. Quant à son interprétation idéologique, elle a été en partie favorisée par l'ouvrage de Jacob Burckhardt, *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1866). Friedrich Nietzsche se réclamera le disciple de Jacob Burckhardt. L'historien d'origine suisse démontrera dans son livre que la Renaissance, malgré la distance temporelle qui la sépare du XIXe siècle, est loin d'avoir perdu sa force et son attrait. Il y voit la matrice d'une évolution constante dont les époques ultérieures portent la marque. Jacob Burckhardt note à ce sujet : (...) "l'appréciation d'une civilisation donnée et de son esprit, présente un aspect différent pour chaque regard ; et surtout lorsqu'il s'agit d'une civilisation qui est la mère de la nôtre, qui présente toujours une force vivante parmi nous, il est alors inévitable que les jugements et les sentiments personnels ne s'entremêlent chez l'auteur comme chez le lecteur."[54]

Si l'engouement général pour la Renaissance semble présider à la genèse de *Boccaccio*, en revanche l'ouvrage est appelé à faire succès avec les tendances esthétiques du moment. Nous pouvons difficilement penser que Richard Genée et Friedrich Zell, les librettistes de *Boccaccio*, n'aient pas été au courant des solennités prévues pour la commémoration des noces d'argent du couple impérial. Or, parmi celles-ci, il faut relever le défilé que prépare la ville de Vienne, à savoir la cavalcade d'inspiration Renaissance que la bourgeoisie utilisera pour se mettre en représentation. Nous savons aujourd'hui que Suppè reçoit le livret de la nouvelle opérette dès l'été 1878[55]. L'adaptation de la comédie française *Boccace ou le Décaméron* (1853) de Jean François Alfred Bayard par les

---

[53] *Cf*. Hellmut ANDICS, *Ringstrassenwelt Wien 1867-1887*, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft Wien, München, 1983 : "Spaziergang durch die Makartzeit" , p. 163-164.
[54] Jacob BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie*, le livre de poche, librairie Plon, 1958 : "l'Etat considéré comme création d'art", tome I, p. 1.
[55] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè, der Wiener aus Dalmatien*, Veb, Lied der Zeit. Musikverlag, Berlin,1977, p. 131.

librettistes Zell et Genée a été naturellement réalisée avant cette date. Ce qui laisse à supposer que le choix du sujet aurait pu être déterminé par les événements culturels et festifs prévus depuis un certain temps[56]. Dans le cadre de la contextualisation culturelle de *Boccaccio*, procédé mettant en évidence les parallèles esthétiques existant entre l'actualité et l'opérette en question, on peut parler d'une imprégnation de *Boccaccio* par l'esthétisme ambiant notamment l'engouement pour la Renaissance. Cependant l'opérette *Boccaccio* est bien plus qu'une œuvre décorative. Nous verrons que sa valeur universelle et sa vérité psychologique sont bien plus importantes que le travestissement renaissant sous lequel se présente l'ouvrage conforme à l'esprit du temps.

2.2.3. **Les noces d'argent de François-Joseph et Élisabeth**

A partir de la deuxième moitié du XIXe siècle, l'ascension sociale et politique de la bourgeoisie aidant, de nouvelles modalités dans l'organisation des fêtes dynastiques vont voir le jour. Aussi les ordonnateurs de celles-ci ne seront-ils plus exclusivement choisis dans les rangs de la noblesse ou dans le proche entourage aristocratique de la famille impériale. L'un des exemples les plus frappants illustrant ce changement de perspective seront les noces d'argent du couple impérial, célébrées dans l'intimité, le 22 avril 1879. Si la planification de la fête et la composition des textes prévus pour l'événement reviennent à deux membres de la noblesse, notamment l'historien Alfred von Areth, chargé du programme, et Joseph Ritter von Weilen, de la confection du texte des cantates, il n'en demeure pas moins que les décors seront réalisés par le peintre Hans Makart et l'encadrement musical assuré par le musicien Joseph Hellmesberger[57]. Lors de cette solennité, les membres de la dynastie habsbourgeoise joueront des scènes en rapport avec l'histoire familiale. Il s'agit donc d'une représentation solennelle et symbolique du pouvoir impérial dans laquelle les descendants des Habsbourg sont les acteurs de leur propre histoire. Or la proclamation de la légitimité dynastique sera fêtée en l'absence de tout pouvoir institutionnel autre qu'aristocratique.

---

[56] Les préparatifs débutent dès janvier 1879. *Cf.* Peter MÜLLER, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984, p. 61.
[57] *Cf.* Karl VOCELKA et Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger*, Verlag Styria, Graz, Wien, 1997, p. 286.

A l'ère du libéralisme constitutionnel, l'exclusivisme traditionnel affiché par la Cour et la noblesse vis-à-vis de la roture, n'a plus de raison d'être aux yeux de la bourgeoisie, qui, par ailleurs, continue toujours à professer un certain loyalisme à la Monarchie. Aussi, pour honorer publiquement à sa manière l'événement dynastique, la bourgeoisie libérale, en même temps qu'elle rend hommage à la Couronne d'Autriche, s'emploiera-t-elle à donner l'image de sa propre solennisation.

2.2.4. **La dernière grande fête de l'Empire : le défilé historiciste de la ville de Vienne (1879)**

Quelques jours après les festivités impériales a lieu, le 27 avril 1879, le défilé de la ville de Vienne. Il s'agit à la fois d'un hommage à la maison d'Autriche et de quelque chose autrement plus symbolique aux yeux de la bourgeoisie libérale : l'affirmation de son identité historique et sociale. Le *corso* est placé sous le signe de la Renaissance et de l'historicisme. Les costumes Renaissance dans lesquels paradent la bourgeoisie, et les chars décorés d'après les canons artistiques de la Renaissance italienne -Makart s'inspire des célèbres *trionfi* renaissants, dont l'origine est d'essence religieuse- impressionnent par leur somptuosité. Une bonne part de ces costumes ainsi que vingt-sept chars d'apparat ont été conçus par le même Makart, dont le style pictural et décoratif est alors à la mode[58]. Quant à la décoration de la place des fêtes, elle est due à l'architecte Otto Wagner. Des étudiants, des associations et des sociétés diverses ont pris part à l'organisation des festivités. Formant une immense fresque grandeur nature (inspirée de l'époque de Maximilien Ier), plus de dix mille participants défilent à cette occasion. Le coût de la cérémonie s'élève à 66 600 florins. Grâce à la contribution financière du conseil municipal et au paiement des places dans les tribunes, un excédent de 11 000 florins a pu être enregistré. Cinquante mille spectateurs occupant les tribunes, et plus de trois cent mille placés le long du *Ring* assistent à l'événement[59].

Remportant un très grand succès, le défilé de la ville de Vienne devient une des manifestations capitales de la Monarchie danubienne dans sa période finale, si bien que

---

[58] *Cf.* Peter MÜLLER, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984 : "Die Bewohner der *Ringstrasse*", p. 27 à 50 (et plus particulièrement p. 40).
[59] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 280.

même le jubilé impérial de 1908 ne pourra rivaliser avec ces festivités. Cette constatation est révélatrice de ce qui pourrait être défini comme un affaiblissement de la puissance dynastique, notamment en ce qui concerne son contenu symbolique. L'historien Karl Vocelka n'hésite pas à parler de "désenchantement attaché à l'Etat monarchique."[60] L'amoindrissement du symbolisme associé à l'aura dynastique serait-il symptomatique de nouvelles donnes investissant le champ politique et culturel ? Nous le pensons fortement. Parmi celles-ci, il convient de relever l'ascension sociale de la bourgeoisie triomphante défendant une idéologie libérale, qui s'inscrit dans un long processus de sécularisation. Cet état de choses est fait pour valoriser la représentativité socioculturelle de la bourgeoisie face à la noblesse.

2.3. **Analyse du livret**

L'analyse du livret de l'opérette la plus populaire de Suppè consistera à mettre en rapport les intentions des librettistes et du musicien avec l'idéologie libérale dans le contexte sociopolitique et culturel défini en introduction à la partie analytique. Nous procéderons par thèmes qui seront mis en lumière à la fois par l'analyse du livret et la musique qui en est proposée. Nous articulerons notre étude autour des thèmes suivants qui se dégagent de l'oeuvre et sont en phase avec l'émergence des idées nouvelles du libéralisme : le rire libéral, l'expression de la joie de vivre, la dramaturgie du dérèglement, l'idéologie bourgeoise véhiculée par les personnages, l'image de la femme et la philosophie émancipatrice de Boccaccio.

2.3.1. **Le rire libéral dans *Boccaccio***

La fonction essentiellement divertissante de l'opérette, qui toutefois n'est pas incompatible avec le célèbre précepte *fabula docet* et ses visées édifiantes, fait classer le genre musico-théâtral en question dans la catégorie du théâtre comique, que d'une façon plus réaliste les chercheurs et germanistes allemands désignent par le terme de "théâtre du

[60] Karl VOCELKA, Lynne HELLER, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie, ibidem,* p. 287.

rire" (*Lachtheater*)[61]. Allant plus loin dans la réflexion définitoire, le grand spécialiste de l'opérette, Volker Klotz, donnera une connotation sociologique et politique au genre en l'incorporant dans le "théâtre du rire bourgeois" (*bürgerliches Lachtheater*), c'est-à-dire le théâtre comique d'essence bourgeoise[62]. En effet, c'est la bourgeoisie qui, forte de sa doctrine libérale postulant l'individualisme et l'épanouissement personnel, est à l'origine de formes de spectacle et de théâtre, telles que le *Singspiel* et l'opérette, qui vont influencer le théâtre et la musique de scène traditionnels en y apportant une note "bourgeoise". Ainsi, le théâtre populaire viennois[63] d'inspiration libérale représentera une concurrence non négligeable pour le théâtre sérieux et l'*opera seria*, où prédominent les idéaux aristocratiques. Ces derniers seront remis en cause par les nouvelles formes musico-théâtrales que se donne la sensibilité libérale, et notamment les critiques et les débats esthétiques et philosophiques que leurs productions suscitent dans l'opinion publique.

Le rire libéral appartient à cette nouvelle sensibilité. En nous appuyant sur la réflexion de Volker Klotz qui fait remonter la politisation du théâtre aux temps de l'Antiquité en prenant comme point d'origine de cette évolution *Les Perses* d'Eschyle[64], nous pensons d'une façon plus différenciée que chaque période historique possède ses propres formes de théâtre correspondant aux différentes classes. Aussi le rire libéral, qui investit la comédie populaire du XIXe siècle, de laquelle l'opérette viennoise est tributaire, a-t-il à la fois partie liée avec l'esthétique, le social et le politique. Il semble intéressant à ce sujet de relever que les libéraux anglais ont été les premiers à reconnaître au rire, surtout à l'humour un statut politique et philosophique coïncidant avec les préceptes de l'individualisme libéral. Shaftesbury donne ses lettres de noblesse à l'esprit et à l'humour dans son traité, datant de 1709, *Sensus Communis* : *An Essay on the Freedom of Wit and Humour*. Ainsi, les idées de Shaftesbury semblent accompagner, comme l'écrit l'historien culturel Georges Minois, "l'affirmation de la conscience de soi individuelle, la montée

---

[61] Dirk BÖTTGER , *Das musikalische Theater -Oper, Operette, Musical-*, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002, p. 542.
[62] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater* (Komödie-Posse-Schwank-Operette), Rowohlt, Hamburg, 1987.
[63] Voir 2. dans la première partie de notre travail : " L'interpénétration du théâtre populaire et de l'opérette viennoise, rupture ou continuité entre les deux genres ?", p. 136.
[64] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater, ibidem,* p. 13.

des valeurs individualistes que John Locke", libre-penseur et ami du comte Shaftesbury, "défend à la même époque". Et l'auteur mentionné poursuit : "Humour et sens des libertés vont ensemble. L'homme qui a de l'humour est un homme libre, détaché de lui-même, des autres et du monde. L'humour n'a plus du tout le sens que lui donnait Jonson, celui d'une humeur physique involontaire. Maintenant, c'est une attitude volontaire et consciente, une sorte de philosophie de la vie fondée sur le détachement."[65]

Dans *Boccaccio*, le rire et la dérision se fondent sur une philosophie libertaire et critique. Au nom des idéaux individualistes et du primat de la raison, Boccaccio et les adeptes de sa philosophie hédoniste font engager une lutte railleuse contre la bêtise, la superstition, les conventions, soit tout ce qui s'oppose au plein épanouissement de l'être humain. L'opérette *Boccaccio* représente une satire sociale au sein de laquelle les différents partis se combattent mutuellement. Or la dérision, la moquerie, les mots d'esprit incisifs serviront à discréditer le camp adverse. L'analyse des deux faces essentielles du rire dans son acception politique, qui peut revêtir aussi bien un caractère subversif qu'un caractère conservateur, paraît donc fondamentale. Afin de mieux saisir les implications idéologiques et sociales de ce raisonnement, il suffira de s'identifier au spectateur qui épousera la cause de *Boccaccio* livrant bataille aux philistins. Ainsi, on se rendra compte que la dérision du protagoniste s'inscrit dans un combat politique et idéologique au sein duquel sont utilisées les armes de la raison et de l'esprit. Le rire partisan des tenants de l'immoralisme de Boccaccio ressortit aux épisodes les plus hilarants du *Décaméron*. Mais le fait que ces situations soient mises en scène leur donne un relief social, qui, dans le contexte de la situation sociopolitique et idéologique, crée une sociabilité par exclusion. Le rire libéral joue le rôle d'un ciment social dans un milieu dont les membres partagent les mêmes idées et intérêts. Concrètement, dans *Boccaccio* la dérision vise essentiellement deux groupes sociaux honnis par les libéraux progressistes, les cléricaux et les conservateurs. Cependant, la critique sociale emprunte aussi des accents antinobles. La meilleure illustration de la combativité du rire libérale sont les propos de Boccaccio qui chante victorieux :

"La plaisanterie, l'humeur
La vérité - sont des armes pleines de mordant,

[65] Georges MINOIS, *L'Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000, p. 384.

Là où on les brandit - on obtient
Une heureuse réussite. -"[66] (Acte III, scène 12)

La profession de foi de Boccaccio admet une interprétation politique. Elle invite à considérer la dérision comme un instrument subversif dans le débat des idées. Dans la vie politique de l'époque, la discussion sociale, présupposant la liberté d'opinion préconisée par les libéraux, ne pourra plus se passer de l'ironie, du rire et de ses dérivés.

2.3.2. **Sous le signe du *comos* dionysiaque**

La joie dont il est question dans cette opérette est à la fois existentielle et sociale. La célébration de la fête de Saint Jean-Baptiste, patron de Florence, sert d'argument dramaturgique au prologue de *Boccaccio*. La scène, riche et variée par les décors et les costumes d'époque, réunit l'ensemble des classes. Devant le spectateur défilent ainsi le menu peuple, des étudiants, des moines, des bourgeois, des soldats, des enfants et des mendiants, entre autres. Il y a grande affluence sur le parvis de l'église Santa Maria Novella. Le mendiant Checco et ses coreligionnaires semblent le constater :

"**Aujourd'hui, le jour du saint patron de Florence**
Grande est l'affluence devant le porche de l'église.
Jeunes et vieux, riches et pauvres,
Sans arrêt, la foule s'y presse ;
Il y aura riche moisson pour nous, les mendiants !"[67]
(Acte I, scène I)

Cependant les mendiants ne sont pas les seuls à vouloir tirer profit des festivités qui battent leur plein. L'étudiant Leonetto se faufile dans la foule. Il a un rendez-vous galant avec Beatrice, la femme du barbier Scalza, qui trompe ce dernier pendant son

[66] " Der Witz, die Laune,
Die Wahrheit - sind schneid'ge Waffen,
Wo die man schwinget - gelinget
Ein fröhlich Schaffen.-"

[67] " Heut am Tag des Patron von Florenz
Ist am Kirchtore stark die Frequenz.
Jung und alt, reich und arm,
Ohne Halt drängt der Schwarm;
Da wird reiche Ernte für uns Bettler sein !"

absence. Aujourd'hui il est en voyage à Pise. Arborant la clé que lui a confiée la femme désœuvrée, Leonetto s'approche à pas de loup de la demeure de sa bien-aimée :

"**Je suis attendu par Madame Beatrice-**
Son époux se trouve encore en voyage,
Et la femme s'ennuie
(Il montre une clef),
C'est pour cela qu'elle me confie la clé,
Et je connais bien le chemin !"[68]

A l'exception des intrigues émanant des mendiants et de Leonetto, qui font bande à part, puisque, notamment l'étudiant s'écrie "**Chantez toujours, mes amis, sans moi**."("Singt nur, Freunde, ohne mich."), la scène semble baigner dans une effervescence festive qui se communique à l'ensemble des classes représentées. Le chant, la danse et la bonne humeur y sont prépondérants. La foule se réjouit du beau temps. Les rues et les balcons sont parés de fleurs. A l'instar des fêtes dionysiaques[69], une foule joyeuse s'ébranle et s'avance en procession tumultueuse, chantant en chœur non pas les louanges de Dionysos, mais celles du saint tutélaire. La joie de vivre que la musique de Suppè traduit avec fraîcheur explose dans une tarentelle au rythme saccadé et capricant qu'entonne le chœur :

"**Belle journée - le soleil**
Nous invite à sortir.
Tout le monde est habile de ses mains,
Orne de couronnes les murs dégarnis,
Oi - la - oila"[70]

---

[68] " Mich erwartet Frau Beatrice-
Ihr Gemahl ist noch auf Reisen,
Und es langweilt sich die Frau
(Er zeigt einen Schlüssel,)
Drum vertraut sie mir den Schlüssel,
Und ich kenn den Weg genau !"

[69] *Cf*. Marc-Jean ALFONSI, Aristophane, *Théâtre complet* en deux tomes, Garnier Flammarion, Paris, 1966, premier tome, introduction p. 7.

[70] " Schöner Tag - Sonnenschein
Lockt hinaus und ladet ein.
Alles reget flink die Hände,
Schmückt mit Kränzen kahle Wände,
Oi - la --oila"

Cette tarentelle de 59 mesures, au rythme ternaire (6/8), en sol mineur, comporte sept mesures d'introduction avant l'entrée du chœur. Les indications du compositeur, *vivace* (vif), pulsation de 138 à la noire traduisent dans ce premier numéro de l'opérette une joie de vivre, une bonne humeur. La carrure du thème s'articule en deux incises de quatre mesures, la première ouverte, la seconde conclusive. Ce thème ainsi répété devient facile à mémoriser par le public qui pourra le fredonner aisément. Ce premier chœur se termine brillamment ; *Piu vivo* (plus vite), *incalzando* (en pressant) et la tonalité de sol mineur module en sol majeur (mesure 24) renforçant ainsi le caractère joyeux. L'orchestration brillante met alors en valeur tous les instruments de l'orchestre (*tutti*) pour aboutir à la nuance *fortissimo* (très fort) que souligne le *tremolo* des instruments à cordes au moment où le choeur chante le mot *giubilar* (jubiler).

La complainte simulée des mendiants s'évanouit dans le tumulte étourdissant de la fête. Une partie du chœur proclame avec entrain et cynisme :

"**Que nulle plainte ne s'élève**
Même le paralytique doit danser plein de joie."[71]

Dans un souci de conférer sans doute quelque couleur locale au prologue, les librettistes ont mêlé des paroles italiennes au texte allemand. Aussi le chœur clôture-t-il cette scène en une apothéose sous les auspices invoqués de l'Italie :

---

[71] " Keine Klage walte da,
Voll Lust soll tanzen selbst der Lahme"

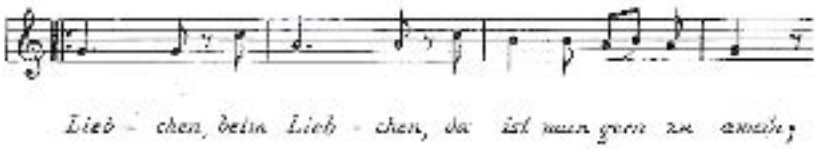
“ **Italie, terre de Vénus**
L’amour en toi respire.
Les frondaisons encore si tendres
Ah, ton amour les ravivra.”[72]

Si caractéristique que soit la joie de vivre que représente l’opérette *Boccaccio*, ce sentiment ne trouverait pas l’écho souhaité auprès du public, s’il ne participait pas du contexte culturel et des formes de sociabilité inhérentes à ce dernier. Les joies de la table et de la conversation, notamment bien manger et boire, le sentiment de félicité que procure la jouissance de l’instant présent sont des choses que les Viennois prisent de tout temps. Or quoi de plus normal que de mettre sur scène les moments privilégiés qui ressortissent à la sociabilité proverbiale des Viennois. Nous retrouvons cet état d’esprit au début du deuxième acte de *Boccaccio* qui s’ouvre sur des strophes quelque peu bachiques et lestes. Contrairement à la scène précédente, ce n’est pas le chœur, porte-parole collectif d’une philosophie optimiste, qui s’exprime ici, mais trois protagonistes aux rôles individualisés. Si chacun forme une individualité, en revanche les trois réunis constituent un ensemble qui s’adresse par-delà la scène à un large public, tout en prenant à témoin ce dernier. Ainsi, Boccaccio, Pietro et Leonetto unissent leurs voix pour chanter, puis chacun le fera à tour de rôle :

“**Auprès de la bien-aimée, de la bien-aimée,**
On aime bien être à deux,
Pour boire le vin, pour boire le vin,
On est bien assis à trois !
Mais tout seul
Ne doit pas être l’homme,
Toujours à onze, douze, treize,

[72] “ Italia, suol di Venere
L’amor in te respira.
Le frondi ancor si tenere
Ah si rivirron d’amor.”

Larala lau rataplau !”[73] (acte II, 1)



Parmi les couplets que chantent les trois personnages, il est ceux de Boccaccio et de Pietro qui sont les plus piquants. Une sensibilité libertine et vitaliste s’en dégage :

Boccaccio :

“**Le premier des hommes**
Etait tout seul au commencement ;
A peine eut-il une petite femme,
Qu’on ne resta pas longtemps à deux.
Les terres les plus vastes,
Devinrent bientôt trop petites !
Toujours à onze, douze,” **etc.** [74]

N° 9.a Couplet

Renchérissant sur Boccaccio, le prince Pietro, en bon représentant de l’amoralisme

---

73 “ Beim Liebchen, beim Liebchen,
Da ist man gern zu zwei’n,
Beim Weine, beim Weine,
Da sitzt sich’s gut zu drei’n !
Doch mutterseelenallein
Das soll der Mensch nicht sein,
Immer zu undici, dodici, tredici,
Larala lau rataplau ! “

74 “ Der erste der Menschen
War anfangs ganz allein ;
Kaum hatt’er ein Weibchen,
Da blieb’s nicht lang bei zwei’n.
Die weitsten Ländereien,
Sie wurden bald zu klein !
Immer zu undici, dodici, usw.”

libéral, regrette la polygamie musulmane -fantasme des libéraux à l'instar de leur intérêt pour le harem, analysé dans *Fatinitza*- vue certes sous le rapport du capitalisme accapareur, ce qui est fait pour scandaliser le parti clérical :

> "**Comme il est enviable**
> **Le mari musulman,**
> **Qui peut entretenir**
> **Toutes sortes de femmes.**
> **Suivant le cours seulement**
> **Il les achète sur le marché.**
> **Toujours par onze, douze, etc.**"[75]

A la fin de leur prestation, après neuf strophes chantées à tour de rôle, et toutes ponctuées par le même refrain, les trois personnages s'adressent à l'unisson à leur public :

Sur le mode du chanté-parlé, ils s'excusent auprès de l'assistance de manquer d'inspiration. Quels effets comiques poursuivent les comédiens chanteurs ? En sachant que la popularité du comique n'est pas uniquement fonction de son talent, mais encore des rapports qui se créent sur scène entre lui et son auditoire, gageons que nos trois comédiens, tablant sur l'oreille musicale de leur public feront chanter à ce dernier la

[75] " Wie ist zu beneiden
Der Muselehemann,
Der sich alle Sorten
Von Weibern halten kann.
Je nach dem Kurs allein
Kauft er am Markt sie ein.
Immer zu undici, dodici, usw."

ritournelle que le lecteur connaît bien (“**toujours à onze, douze, treize, etc.**”), créant ainsi l’interactivité entre la scène et le public à laquelle aspire l’opérette. Sous le même rapport, Volker Klotz qualifie de “forme ouverte” la dramaturgie de l’opérette, ce que semble illustrer l’improvisation interactive que nous venons de relever dans cette scène de *Boccaccio*, où s’exprime une joie de vivre décomplexée et consensuelle.

2.3.3. ***Boccaccio* ou le trouble-fête.**
La dramaturgie du dérèglement dans *Boccaccio*

Si prégnante que soit la joie de vivre qu’exprime l’opérette *Boccaccio* à travers le chœur, faisant fonction ici, comme dans le théâtre antique, notamment dans la comédie d’Aristophane, d’indicateur psychologique et atmosphérique[76], elle n’est pas opaque au point de maquiller la complexité de la réalité sociale. Le bonheur auquel convie l’opérette en général a donc partie liée avec l’utopie ; il entretient un certain illusionnisme rendu certes efficient par l’expression d’une vision édulcorée de la vie, mais qui repose néanmoins sur la vraisemblance du jeu de scène des personnages, dont les traits caractéristiques renvoient aux individus que les Viennois rencontraient au quotidien. Ainsi, sous l’apparence de la “joie de vivre phéacianiste”[77] se dessinent des failles qui dénotent une certaine dislocation du consensus établi. Les librettistes Zell et Genée ont sondé à travers le personnage de Boccaccio les réalités cachées de l’ère libérale.

La deuxième scène de *Boccaccio* semble enregistrer les symptômes d’une fracture socio-idéologique profonde, mettant aux prises les hommes et les femmes de Florence. Contrastant avec l’allégresse qui la précède, un climat d’hostilité se fait ainsi jour dans cette scène. Cette distorsion est provoquée apparemment par l’entrée en scène d’un

---

[76] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater* (Komödie-Posse-Schwank-Operette), Rowohlt, Hamburg, 1987 : “ Atmosphärische Chöre”, p. 230 à 238.
[77] *Cf.* William JOHNSTON, *L’esprit viennois*, P.U.F., 1985, p. 127.

colporteur incitant à acheter les nouvelles de trois poètes florentins, Sacchetti[78], Fiorentino[79], et particulièrement de Boccace. Or ce dernier est la véritable pomme de discorde. La simple énonciation de son nom suffit pour diviser les hommes et les femmes. Aussi le poète, honni par les hommes, et adulé par les femmes, fait-il fonction de perturbateur d'une convivialité convenue.

La fonction perturbatrice attribuée à Boccaccio fait écho à l'*agon*[80] de la comédie d'Aristophane. Il s'agit d'un élément structurant, à la fois narratif et dramaturgique intervenant dans les premières pièces d'Aristophane, notamment *Les Banqueteurs* (427 av. J.-C.), *Les Babyloniens* (426), *Les Acharniens* (425), *Les Cavaliers* (424), *Les Nuées* (423), *Les Guêpes* (422)[81]. L'*agon* s'inscrit dans la première section de la comédie d'Aristophane, partie introductive qui sert à l'exposition du sujet[82]. Il représente le troisième moment dramaturgique important après le prologue et la *parodos*, l'entrée du chœur[83]. Dans l'opérette *Boccaccio*, le prologue et la *parodos* forment un tout, puisque le chœur fait son entrée dès la première scène d'ouverture ou prologue, en s'y présentant au public. L'*agon*, c'est-à-dire le débat, fait son apparition dans la deuxième scène de *Boccaccio*. C'est un moment privilégié de la pièce. Ici est exposé et débattu le problème central de l'intrigue. Chez Aristophane, en règle générale, le spectateur découvre à ce moment des individus ou des groupes antagonistes impliqués dans un débat qui concerne un objet de litige suscitant des arguments et des réactions contraires. Ainsi, par exemple dans les *Acharniens*, le sujet de discussion est, comme l'écrit Edmond Pognon, "un paysan qui, en pleine guerre, a conclu pour son propre compte la paix avec

---

[78] Franco Sacchetti (1335-1400), novelliste, auteur des *Trecento novelle*. Il donne dans ses écrits le choix le plus remarquable de mots piquants dits à Florence à cette époque. On y trouve des farces, des insolences, des quiproquos d'hommes simples et naïfs, opposés à des obscénités raffinées. Voir Jacob BURCKHARDT, *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860) tome I, (l'ouvrage en question compte 3 tomes), Le livre de Poche, Paris 1986 : " La raillerie et le mot d'esprit ", p. 228. Voir aussi note 10, p. 270 du même ouvrage.

[79] Nous n'avons pas trouvé d'informations concernant Fiorentino ; serait-ce un nom inventé ?

[80] *Cf. Lexikon der Antike*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1996, article Komödie, p. 349.

[81] *Cf.* Edmond POGNON, *Esthétique de la pensée. La Grèce* (*sa littérature, son génie, son histoire*) en quatre tomes, Club bibliophile de France, Paris, 1959, notamment le deuxième tome : *La civilisation attique*, "La comédie ancienne à Athènes", p. 286.

[82] *Cf.* ARISTOPHANE, *Théâtre complet* en deux tomes, GF-Flammarion, Paris, 1966 : introduction de Marc-Jean ALFONSI, tome I, p. 12.

[83] *Cf. Lexikon der Antike, ibidem*, p. 349.

l'ennemi."[84] Dans *Boccaccio,* le débat a pour objet le personnage central, le poète libertin *Boccaccio* qui, au grand dam des hommes mariés de Florence, se divertit aux dépens de ces derniers en écrivant des nouvelles qui s'inspirent de leurs déboires amoureux. Face aux adversaires déclarés de *Boccaccio,* les femmes, mutines, embrassent la cause du poète. Et entre les deux partis antagonistes, il convient de relever la présence du colporteur, personnage symbolique sous le rapport politique et idéologique, puisque, malgré l'anachronisme, il représente et actualise la puissance de la presse libérale provocant par le biais de sa circulation en milieu urbain et son action publique les mouvements d'idées et d'opinion. Conscient de cela, le crieur public ameute la foule en vantant les sujets croustillants que contiennent les nouvelles qu'il vend :

> "**Les nouvelles les plus récentes**
> **Puisées aux meilleures sources,**
> **Qui achète ? Qui ?**"[85] (acte I, 2)

La réaction du chœur représentant la foule et, par extension, l'opinion publique est spontanée. L'intérêt chez les hommes et les femmes est vif :

> "**Des nouvelles ? Vite par ici !**"[86]

Stimulé par la curiosité de la foule alentour, le colporteur occupe bientôt le centre de la scène. Les indications scéniques sont suggestives quant à la symbolique politique que revêt le personnage du colporteur :

> "**Le colporteur, parvenu au centre de la scène, saute sur sa carriole afin de se trouver plus haut. Le peuple forme un demi-cercle autour de lui.**"[87]

A partir de maintenant, la structure logique de la scène se dessinera au travers des incitations du colporteur et des réactions disparates qu'elles suscitent auprès des deux groupes antagonistes en présence, à savoir les hommes et les femmes de Florence. La reprise en écho de titres de nouvelles annoncées par le crieur public est une preuve de cette

---

[84] *Cf.* Edmond POGNON, *Esthétique de la pensée. La Grèce (sa littérature, son génie, son histoire*), *ibidem,* p. 285.

[85] " Neueste Novellen
Aus den besten Quellen,
Wer kauft ? Wer ? "

[86] " Novellen ? Schnell hieher !"

[87] " Der Kolporteur, in die Mitte der Bühne gekommen, springt auf seinen Wagen, um höher zu stehen. Das Volk umgibt ihn im Halbkreise."

interaction entre le colporteur et la foule :

> “**D’abord il y a ici des histoires de Sacchetti,**
> **Oui, il s’y connaît dans l’art de la poésie,**
> **(....)**
> **Comme tout s’accorde, comme tout marche à souhait !**
> **Voici son “Meunier et l’abbé” !**”[88]

Et le chœur de s’exclamer :

> “**Cela s’appelle comment ? Le meunier et l’abbé !**”[89]

Quant aux nouvelles de Fiorentino, leur contenu scabreux doit certainement recueillir les suffrages d’un public (viennois), friand de scandales, puisque le colporteur se fait à la fois le porte-parole et le complice de ce dernier :

> “**Dressez l’oreille, amis du scandale !**
> **Voici “L’amie du cardinal” !**”[90]

Propos auxquels la multitude fait chorus :

> “**L’amie du cardinal !**”[91]

Se réservant le meilleur pour la fin, le colporteur chante ensuite les louanges de Giovanni Boccaccio :

> “**Mais incomparable**
> **Inégalable**
> **Divertit et nous met de bonne humeur**
> **Giovanni Boccaccio**”[92]

Ce nom est synonyme de discorde. Il divise la foule. Lorsque le colporteur propose à l’assistance la dernière production de Boccaccio, *Spinolloccio et Zeppa* (Spinolloccio und Zeppa), deux partis opposés se forment spontanément :

---

88 “ Erst von Sacchetti sind hier Geschichten,
Ja, der versteht sich auf das Dichten,
(...)
Wie alles passt, wie alles klappt!
Hier sein “Müller und der Abt” !”

89 “ Wie heisst’s ? Der Müller und der Abt !”

90 “ Merkt auf, ihr Freunde des Skandals !
Hier “Die Freundin des Kardinals”

91 “ Die Freundin des Kardinals !”

92 “ Doch mit niemand zu vergleichen
Und von keinem zu erreichen
Unterhält und stimmt uns froh
Giovanni Boccaccio !”

Les femmes :

"**Très tentant, intéressant !**"

Les hommes :

"**Rien que du mensonge,**
du déshonneur et de l'infamie !"[93]

Face à la révocation en doute par le camp masculin des nouvelles de Boccaccio, le crieur public rétorque que la nouvelle *Spinollocio et Zeppa* est bien réelle :

"**Et ce qui est tout à fait particulier :**
L'histoire est vraie aussi !
Elle se serait produite récemment ici,
(...)
Inspirée fidèlement de la vie."[94]

Les protestations du camelot ravivent la colère des hommes. Les femmes, de leur côté, attisent le mécontentement de ces derniers par des propos vipérins qui frappent en plein leur cible ; d'autant plus que les femmes voient, d'une certaine manière, dans le courroux des hommes la preuve de la véracité des nouvelles de Boccaccio :

Les hommes :

"**C'est un mensonge, effronté, insolent !**"

Les femmes :

"**Hahaha, oh, voyez donc comme ils sont courroucés,**
Parce que le poète les a reconnus."[95]

La scène en soi est essentielle sous le rapport de la logique structurante du livret. Le pugilat verbal mettant aux prises les hommes et les femmes s'inscrit dans l'*agon* défini plus haut. Ce dernier est caractérisé formellement par un échange dialectique, que, sur le plan philosophique, nous qualifierons de contradiction antagonique. Or ce type

[93] Die Weiber : " Ganz verlockend, int'ressant !"
Die Männer : " Nichts als Lüge, Schmach und Schand !"

[94] " Und was ganz besonders rar :
Die Geschichte ist auch wahr!
Sie soll jüngst passiert hier sein,
(...)
Aus dem Leben treu und wahr."

[95] Die Männer : " Das ist erlogen , frech, ungezogen !"
Die Weiber : " Haha, o, seht, wie zornentbrannt,
Weil sie der Dichter hat erkannt."

d'opposition dialectique ne peut se résoudre que par un conflit violent que semble annoncer la moquerie, les imprécations et les menaces proférées de part et d'autre :

Les femmes :

"**Il doit y avoir du vrai ;**
Hahaha, puisqu'ils crient tellement !
Hahaha, ils ne l'ont pas volé! Il nous reste Boccaccio !
Divertissant tout de même, déployant sans cesse de l'esprit,
Cependant votre fureur fait
Que l'on se rie de vous !"[96]

Les hommes:

"**Nous le tuons ! Nous voulons le massacrer,**
Le malfaiteur ! Taisez-vous donc ! -"

Les femmes :

"**Justement pas !-**"[97]

Les hommes :

"**Vipères !**"

Les femmes :

"**Rustres !**"[98]

Les hommes :

"**Tenailles !**"[99]

Les femmes :

"**Nigauds !**
Méfiez-vous de nos ongles,
Autrement l'affaire finira mal,
(...)"[100]

---

96 " Etwas Wahres muss dran sein ;
Hahaha, weil sie gar so schrein !
Haha ! recht so ! Uns bleibt Boccaccio !
Doch unterhaltend, stets Geist entfaltend,
Eure Wut aber macht,
Dass man über euch lacht !"

97 Die Männer :" Wir töten ihn ! Wir woll'n ihn massakrieren,
Den Wicht ! Schweigt doch ! -"
Die Weiber : " Just nicht ! -"

98 Die Männer : " Schlangen !"
Die Weiber : " Tölpel !"

99 Die Männer : " Zangen !"

100 Die Weiber : " Tröpfe !
Trauet unsern Nägeln nicht,
Sonst nimmt das Ding kein gutes End',
(...)"

Les hommes :

"**Méfiez-vous de nos poings,**
Autrement l'affaire finira mal,
(...)"[101]

Au point culminant de la querelle, le spectateur entend pour la dernière fois la voix du colporteur vantant sa marchandise en disparaissant dans les coulisses. Compte tenu du fait que la scène débute par le colporteur, la dernière action de ce dernier semble donc signifier la clôture de la scène en question. Ainsi, le camelot revêt un rôle scénique qui n'est pas négligeable d'un point de vue politique. Plus haut nous avons dit que le colporteur et sa mission publique symbolisent la présence de la presse dans la formation de l'opinion publique. Or la deuxième scène de *Boccaccio*, l'*agon*, formant une structure à part dans l'économie de l'opérette, se veut une illustration efficace de la toute-puissance de la presse libérale. Au-delà d'une simple querelle domestique opposant des hommes et des femmes cette scène suggère une interprétation politique centrée sur le pouvoir et la liberté de la presse, enjeux politiques de taille aux yeux des libéraux. Or vouloir s'attaquer aux écrits de Boccaccio signifie la remise en question de la liberté d'expression et d'opinion. Mais cette remise en question a des causes inavouables, elles sont de l'ordre du non-dit :

Les hommes :

"**Nous voulons détruire**
Ici ses livres, ils payeront pour *cela* !"[102]

Les femmes l'ont bien compris. Elles embrassent la cause de Boccaccio pour en faire une affaire personnelle, qui est plus de l'ordre de l'"esprit" que de la lettre, d'où l'inanité promise aux intentions de confiscation et de destruction des nouvelles de *Boccace*. En focalisant le débat sur elles-mêmes, la provocation est des plus cinglantes :

Les femmes :

"**C'est nous qui achetons ses livres,**
Epargnez le papier, il n'y est pour rien !"[103]

---

[101] Die Männer : " Traut nur unsern Fäusten nicht,
Sonst nimmt das Ding kein gutes End'
(...)"

[102] Die Männer : " Seine Bücher wollen wir
Vernichten hier, sie büssen uns dafür !"

[103] Die Weiber : " Seine Bücher kaufen wir,
Schont das Papier, es kann ja nichts dafür !

L'analyse scénique et dramaturgique de la deuxième scène de *Boccaccio* a montré la logique dialectique de cette dernière inspirée de l'*agon*, présent dans la comédie et la tragédie grecques, notamment chez Aristophane. La fonction dramaturgique de Boccaccio en tant que personnage perturbateur trouve toute sa résonance dans le débat dialectique, qui, au-delà de la deuxième scène, sera étendu à l'ensemble de la pièce. Cet aspect discursif fait de *Boccaccio* une pièce à thèse. Ainsi, au fur et à mesure de l'analyse des scènes choisies, c'est-à-dire en situation représentative et "réelle", nous découvrirons la vérité ou le mensonge en ce qui concerne les récriminations non formulées faites par les femmes aux hommes et vice versa. Essentiel en tant qu'indicateur formel du conflit opposant les hommes et les femmes, l'*agon* ou la scène de discussion de *Boccaccio*, contient cependant des éléments irrationnels, par exemple des sentiments de rancœur affectant les deux partis, qui peuvent obscurcir la cohérence du débat et discréditer ainsi les personnages. C'est donc au travers d'un processus de dévoilement en "situation" que peuvent être vérifiés d'une scène à l'autre le bien-fondé, la pertinence ou l'insincérité des propos émanant des partis en présence. Ce qui nous fait dire que *Boccaccio* est une pièce ou opérette à thèse. Or les aspects polémiques auxquels renvoient l'œuvre sont tributaires du protagoniste dont l'action scénique et dramaturgique est déterminante. Éminence grise pour les hommes, esprit tutélaire et émancipateur aux yeux des femmes assujetties par leurs maris, Boccaccio est à la fois l'orchestrateur de l'intrigue, le pivot central, et, surtout, le corps étranger dont l'action déclenche les réactions contraires. Ainsi, sous le rapport de son action subversive, ce personnage semble illustrer la formule d'essence dramaturgique et scénique, à savoir "le trouble-fête et la collectivité"[104] et s'inscrit par là dans une dramaturgie du dérèglement. Volker Klotz se sert de cette formule pour mettre en lumière l'analyse sociopolitique d'œuvres dramaturgiques, telles que le *Revizor* de Gogol, *Playboy* de Synge, *Deutsche Kleinstädter* (Des provinciaux allemands) et *Der Talisman* (Le Talisman) de Nestroy. La formule scénicomique "le trouble-fête et la collectivité" admet pour des raisons didactiques l'articulation d'une conceptualisation. Pour schématiser, un individu marginal s'introduit dans un groupe social pour bouleverser les conventions et les formes de sociabilité qui sont le ciment et la raison d'être de la collectivité en question.

[104] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater*,(Komödie-Posse-Schwank-Operette), Rowohlt, Hamburg, 1987 : Die Komödienformel "Kollektiv und Störenfried", p. 18.

L'altérité physique ou la subversion des idées incarnées par le trublion feront de ce dernier une *persona ingrata*. En effet, sa différence représente une menace pour les gardiens des rites d'un sytème sclérosé. Mais son action scénique est autrement efficiente. Afin de décrire le rôle social et dramatique que revêt le trouble-fête, Volker Klotz utilise l'image du catalyseur chimique déclenchant des réactions, mais restant lui-même à l'abri de celles-ci[105]. Si nous appliquons ces idées à *Boccaccio*, nous constatons une interaction antagoniste entre deux groupes en présence, représentant la collectivité, altercation dont la cause est Boccaccio qui, bien que absent de la scène, n'en continue pas moins d'échauffer les esprits, notamment par la publicité que lui fait le colporteur, c'est-à-dire la presse.

Quant aux réactions que déclenche l'éminence grise des femmes, il est important de relever celles des hommes, les antagonistes de Boccaccio. Or les femmes reprochent à ces derniers de réagir d'une façon immodérée ; elles en déduisent donc qu'il doit y avoir une part de vérité dans les écrits de Boccaccio. Aussi les manifestations des réactions des hommes représentent-elles les indices d'une fracture idéologique et sociale au sein de la collectivité. Au sens figuré, les hommes sont ainsi poussés hors de leurs retranchements idéologiques. L'action de Boccaccio par personnes interposées produit ainsi un dérèglement des mentalités qui est censé bouleverser les structures sociales et culturelles. Ce qui semblait acquis jusque-là, notamment les conventions régissant les rapports entre les hommes et les femmes, auxquelles le patriarcat traditionnel tient, sera dorénavant l'objet d'un éclairage critique et d'une entreprise de démolition dont Boccaccio, après Fatinitza, se fera à la fois le thuriféraire et l'exécutant.

2.3.4. Les représentants de la bourgeoisie dans *Boccaccio*. Les dindons de la farce : Lotteringhi, Lambertuccio et Scalza.

Que ces trois personnages appartiennent au milieu de l'artisanat et du commerce florentins n'empêche pas les librettistes de leur donner un statut supérieur en leur faisant incarner un ensemble de valeurs bourgeoises qui sont au centre de la discussion critique à laquelle invite l'opérette *Boccaccio*. Dans cette partie seront analysés essentiellement les traits psychologiques de ces personnages qui, par leur comportement, renvoient au

[105] *Cf.* Volker KLOTZ, *Bürgerliches Lachtheater*, *ibidem*, p. 46.

conservatisme de l'idéologie bourgeoise. La médisance, la poltronnerie et la superstition qui, entre autres, les caractérisent font d'eux les victimes désignées de Boccaccio et de ses partisans. En effet, les idées arrêtées de Lotteringhi, le tonnelier, Lambertuccio, l'épicier, enfin du barbier Scalza subissent un cuisant démenti tout au long de l'opérette. Aussi le rôle explicite dévolu à la comédie, qui est celui de divertir le public par la représentation de scènes comiques accompagnées de musique, sera-t-il complété par un éclairage critique implicite qui relève de la philosophie émancipatrice de Boccaccio, porte-parole du libéralisme instruit.

Infatués d'eux-mêmes et de leur réussite sociale, les trois compères, qui ne semblent pas représenter la bourgeoisie montante et éclairée du Trecento florentin, mais plutôt la bourgeoisie décadente repliée sur ses acquis sociaux et utilitaires de la fin du XIXe siècle, s'érigent en défenseurs de la propriété, valeur bourgeoise et capitaliste par excellence, qui, sur le plan de la sphère privée, est consacrée par le contrat de mariage. Or le contrat marital, qui relève du droit romain, a force de loi à la fois juridique et culturelle, puisqu'il lie maritalement la femme à l'homme et, de ce point de vue, il semble indissociable d'une perspective patriarcale. Par conséquent, la femme est assimilée à un objet de possession et de représentation, à l'instar des biens meubles et immeubles, dont l'homme marié doit s'assurer l'usufruit. La fidélité exigée surtout de la femme, puisque la morale sexuelle de la bourgeoisie ferme les yeux sur les fredaines des hommes, représente la caution morale du contrat de mariage[106]. Forte de toutes ces garanties, la bourgeoisie, dont les représentants dans l'opérette sont les personnages susnommés, se réclame d'une idéologie utilitaire ancrée institutionnellement dans un consensus socioculturel de type conservateur. Or la philosophie eudémoniste et émancipatrice de Boccaccio s'oppose aux interdits et conventions sociaux qui assujettissent et dégradent la femme placée sous l'autorité conjuguée du mari et de l'Eglise. Aussi les femmes voient-t-elles en Boccaccio leur allié, l'avocat de leur cause qui, par ses écrits et ses actions, leur insuffle le courage pour sortir de leur état de sujétion. Enfin, la promotion sociale que représente le mariage ne doit pas être considérée comme une valeur absolue en soi ou un état de perfection. Voir les choses sous cet angle reviendrait à vouloir s'installer dans une

[106] *Cf.* Bonnie S. ANDERSON - Judith P. ZINSSER, *Eine eigene Geschichte - Frauen in Europa*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, juin 1995, p. 39.

routine domestique à la suite du lustre acquis par le biais de la considération sociale, qui, souvent, obscurcit les réalités du foyer, notamment, une certaine misère sexuelle inavouable. C'est bien ce que reprochent implicitement Beatrice et Isabella à leurs époux respectifs, Scalza et Lotteringhi. La conséquence la plus insidieuse de cette routine sacrifiant le bonheur des hommes et des femmes à la coercition des conventions est l'ennui qui s'installe dans les foyers, que Boccaccio**,** plein d'ironie philosophique, n'hésite pas à qualifier de véritable trouble-fête. S'adressant à Lambertuccio, Lotteringhi et Scalza, le défenseur de la cause des femmes, toujours de bon conseil, interpelle ces derniers :

Boccaccio :

"**Voulez-vous conserver la fidélité de la femme ?**
Suivez vivement mon conseil !"

Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :

"**Comment, ? Comment ? Quoi ?**"

Boccaccio :

"**Sinon supportez patiemment les conséquences!**
Sans peine se faufile en trouble-fête
Le démon "ennui"!

Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :

"**L'ennui ? Comment ? Quoi ?**"

Boccaccio :

"**Il est responsable de tous les maux!**
Boccaccio vous le dit d'avance."

Scalza :

"**Boccaccio est un filou cardinal (...)**"

Boccaccio :

"**A la maison ne froncez jamais les sourcils.**"

Boccaccio :

"**Sinon il pourrait vous en pousser des cornes!**"

Boccaccio :

"**Songez à divertir,**

Faites en sorte que la petite femme rie souvent.”[107]
(Acte III, scène 8)

Les situations comiques, notamment les scènes 3, 4 et 5, du premier acte de *Boccaccio*, semblent renseigner le spectateur sur le psychisme de Lotteringhi, Lambertuccio et Scalza. La peur et les sentiments d’angoisse que ces derniers nourrissent face à une sédition hypothétique sont liés à la menace que semble représenter à leurs yeux la philosophie émancipatrice de Boccaccio, censée mettre en péril les structures sociales en influençant les mentalités. Aussi, dans la scène 3, Lotteringhi, en capitan d’opérette, fait-il chorus aux hommes qui ont décidé une expédition punitive contre Boccaccio :

Lotteringhi :

“**Que ce Boccaccio soit pendu ! Le vaurien va finir par soulever tout Florence, avec ses nouvelles !”**[108]
(Acte I, scène 3)

Paradoxalement, Lotteringhi et Lambertuccio vont appeler eux-mêmes à la révolte civique. Et le chœur des hommes offensés de Florence fera écho à leurs incitations:

Lotteringhi et Lambertuccio :

“**Que soit donc vengée la moquerie !**
La rébellion est maintenant le premier devoir civique. -
Oui, nous voulons réparation ! Rébellion !

---

[107] Boccaccio : “ Wollt sichern ihr des Weibes Treu’ ?
Folgt meinem Rat in Eile !”
Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :
“ Wie, in Eile , Wie ? Was ?”
Boccaccio : “ Sonst tragt die Folgen in Geduld !
Leicht schleicht als Störenfried herbei
Der Dämon “Langeweile” !”
Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :
“ Langeweile” ? Wie ? Was ?
Boccaccio : “ An allem Übel trägt der Schuld !
Boccaccio sagt es euch voraus.”
Scalza : “ Boccaccio ist ein Hauptfilou (...)”
Boccaccio : “ Zieht nie zu Haus die Stirne kraus.”
Boccaccio : “ Sonst spriessen Hörner euch daraus !”
Boccaccio : “ Auf Unterhaltung seid bedacht,
Sorgt, dass das Weibchen öfters lacht.”

[108] Lotteringhi : “ An den Galgen mit diesem Boccaccio ! Der Taugenichts macht uns mit seinen Novellen noch ganz Florenz rebellisch !”

Il n'existe pas d'autre moyen !"[109] (Acte I, scène 14, finale I)

Tous :

"**Donnez-lui ce qu'il mérite !**
C'est seulement ainsi que nous obtiendrons réparation !
Rébellion, rébellion ! Aujourd'hui même
En personne faites la révolution !"[110]

Plus de trente ans après l'échec de la Révolution de 1848, cet appel à la sédition semble bien provocateur. Nous pensons que l'intention des librettistes est de montrer l'état de déchéance morale dans lequel se trouve la bourgeoisie libérale de la fin des années 1870. Désavouant ses vues progressistes et humanistes érigées en principes, censés accorder à l'idée de l'épanouissement individuel une place de choix dans la doctrine libérale, la bourgeoisie s'est retranchée dans sa sphère privée afin de sauvegarder ses propres intérêts. Aussi l'épanouissement personnel de l'individu sera-t-il assimilé à une idéologie concurrentielle où la priorité est donnée à la réussite matérielle et sociale. Le repli du libéralisme conservateur est symptomatique, sur le plan politique, du sentiment antidémocratique des libéraux face à la montée des classes laborieuses et des Slaves, qui risquent de mettre en péril l'équilibre politique et la situation démographique des libéraux allemands qui, rappelons-le, représentent une faible minorité par rapport aux autres nationalités cohabitant sur le sol austro-hongrois. Une représentativité politique élargie à ces groupes signifierait, tôt ou tard, la déroute du libéralisme constitutionnel. Pour l'instant, les libéraux disposent encore d'un système censitaire assez exclusif pour ne permettre l'expression politique qu'aux classes les plus fortunées[111]. Mais pendant combien de temps va-t-elle encore durer cette mise à l'écart de groupes sociaux et d'ethnies ostracisés ? L'appel à la sédition des deux compères est bien irréaliste ; il

---

[109] Lotteringhi et Lambertuccio :
" Doch gerächt sei der Hohn !
Rebellion ist nun erste Bürgerspflicht. -
Ja, wir woll'n Satisfaktion ! Rebellion !
Andres Mittel gibt es nicht !"

[110] Alle :
" Gebt ihm den Lohn !
Nur so wird uns Satisfaktion !
Rebellion, Rebellion! Heute schon
In Person machet Revolution !"

[111] Voir p. 81, 82 de notre travail.

dénote à la fois une bonne dose de forfanterie ainsi qu'une impuissance criante, vociférée à tue-tête. En effet, ce ne sont que des mots creux parce que déplacés sous le rapport politique Car les hommes, velléitaires, n'ont nullement à l'esprit un quelconque renversement social. Leurs protestations visent surtout les marginaux et les asociaux, tels que Boccaccio et ses coreligionnaires qui s'amusent à séduire leurs épouses prétendument vertueuses. Dans le contexte idéologique d'une interprétation inversée et, partant, réactionnaire de l'action révolutionnaire, les hommes mariés de Florence -ce qui ne manque pas de sel- proclament une révolution quelque peu paradoxale, puisqu'elle ne doit rien changer aux conditions sociales existantes afin de préserver les acquis de la bourgeoisie. La propriété privée, à laquelle les hommes mariés assimilent leurs épouses, considérées comme les servantes de ces derniers, ne doit pas être mise à mal. Or Boccaccio et sa bande osent remettre en question cet état de possession. Ils se rendent ainsi coupables de méfaits vis-à-vis de la bourgeoisie de tous les temps, qui "récite son chapelet en cultivant ses entes"[112], puisque son idéologie conservatiste ne se limite pas uniquement au XIXe siècle. La culpabilité de Boccaccio et consorts est double. Elle est de nature matérielle parce que l'intrusion dans le foyer bourgeois, qu'elle ait pour but le flirt avec les épouses esseulées ou d'attirer celles-ci hors de leurs maisons, représente une violation de domicile, une atteinte matérielle au patrimoine. Mais elle est aussi d'ordre conceptuel, puisque, comme nous l'avons expliqué dans l'analyse de la deuxième scène du livret, Boccaccio, par ses nouvelles scandaleuses, rend pour ainsi dire public ce que les bons bourgeois de Florence voudraient tenir caché. Par conséquent sont dévoilés au grand jour les secrets d'alcôve, les querelles domestiques, enfin le non-dit de la bourgeoisie conservatrice, dont les trois compères Lotteringhi, Lambertuccio et Scalza sont les représentants ridicules.

A l'instar de ses collègues, Lambertuccio fait figure de personnage pitoyable en ce qui concerne son engagement civique ; d'autant que ses vues semblent quelque peu obscurcies par la boisson et une superstition incurables. Ainsi, Lambertuccio s'effraie en voyant un mendiant aveugle :

"**Un aveugle que l'on rencontre avant la messe porte malheur**"[113]

---

[112] Christophe PLANTIN (1514-1589), *Sonnet*, in Michel Cazenave, *Anthologie de la poésie de langue française du XIIe au XXe siècle*, Hachette Livre, 1994, p. 497.

[113] " Ein Blinder, der einem vor der Messe begegnet, bringt Unglück"

Il aurait même donné dix baïoquelles, s'il avait pu éviter l'horrible vision. Alors le mendiant le prend au mot et l'invite à débourser sur-le-champ :

Checco :

> "**Donnez-les, ces dix baïoquelles, et je ferai en sorte que le "malheur" n'ait pas eu lieu.**"[114]

Lambertuccio, pantois, veut connaître le fin mot de l'histoire :

> "**Comment ça - parlez, pauvre aveugle !**"[115]

Après avoir empoché l'argent, le faux aveugle éclaire la lanterne de Lambertuccio :

> "**Vous n'avez rencontré pas d'aveugle du tout, car je vois aussi bien que vous.**"**(Il ôte sa visière)**[116]

Confus, Lambertuccio doit reconnaître avoir été trompé par le stratagème ingénieux du mendiant : son chien porte une plaquette autour du cou sur laquelle figure l'inscription "Je suis aveugle". Loin de se sentir honteux de sa fourberie, Checco, plein d'esprit, en tire même une certaine gloire qui discrédite Lambertuccio. Mais la superstition et la bêtise de ce dernier sont si puissantes que, bien que fâché et traitant le mendiant d'escroc, l'épicier se félicite de son don ridicule :

Lambertuccio :

"**Pendard ! Escroc ! Et pourtant - je préfère que ce soit ainsi**"[117]

L'opposition obscurité-lumière, qui renvoie à une dialectique conceptuelle induisant à émettre des opinions sur les actions et le caractère des personnages, semble sous-jacente au thème de la superstition annoncé dans la troisième scène de l'opérette *Boccaccio*. Il est significatif de relever à ce sujet une relation antithétique suggérée au travers des propos de Lotteringhi, le tonnelier, se posant en contradicteur de Lambertuccio.

Lotteringhi :

> "**Vous êtes superstitueux comme une vieille femme,**
> **voisin qui voit des revenants**."[118]

---

[114] "Gebt sie her die zehn Bajocchi, und ich mache das "Unglück" ungeschehen !"
[115] "Wieso - sprecht, armer Blinder !"
[116] "Ihr seid gar keinem Blinden begegnet,denn ich sehe so gut wie Ihr." (Er nimmet den Augenschirm ab)
[117] "Galgenstrick ! Betrüger ! Und doch - mir ist's lieber so."
[118] "Ihr seid doch abergläubisch wie ein altes Weib, Nachbar Gespensterseher !

Lambertuccio :
"**Allez-y, moquez-vous de moi. Voulez-vous des preuves ? - (Il veut raconter) Cette nuit - sur le coup de minuit -** [119]
Lotteringhi (l'entraîne) :
"**Surtout pas d'histoires de revenants en plein jour !"**[120]

Par une ironie comique qui relève de la dramaturgie, le discours prétendument raisonnable de Lotteringhi subit un démenti instantané, puisque, à la fin de son admonestation, le spectateur peut entendre, lui parvenant des coulisses, des cris furieux poussés par un groupe d'hommes "**A bas Boccaccio** !" Or Lotteringhi a approuvé auparavant l'expédition punitive organisée par les hommes contre l'ennemi public. Il a bien crié avec eux : "**Que ce Boccaccio soit pendu !**" Aussi la différence de ton entre le discours sensé de Lotteringhi et les cris acharnés des hommes se trouvant derrière les coulisses forme-t-elle une relation antithétique dans laquelle la réalité prédomine en dévoilant l'envers des mots, en particulier ceux de Lotteringhi, dont l'injonction "surtout pas d'histoires de revenants en plein jour" est remise en cause par l'action même qui est en train de se dérouler dans les coulisses. Ainsi, la raison et l'irraison, le raisonnable et l'aberration fanatisée, s'opposent mutuellement dans le contraste entre le discours "éclairé" de Lotteringhi et l'action "obscure" des hommes se tenant dans la coulisse, c'est-à-dire agissant en secret. Ce contraste conduit à une interprétation symbolique de la lumière et de l'obscurité inscrites dans un rapport de concurrence. En d'autres termes, la haine que les hommes vouent à Boccaccio, animosité dont le motif est de l'ordre de l'ineffable, du secret, de l'inavouable, enfin de l'irraison, obscurcit symboliquement la lumière du jour, qui, de son côté symbolise la raison, la clarté, enfin la vérité que défend Boccaccio en dépit de tout. Fin connaisseur de l'âme humaine, Boccaccio, en tant que représentant du libéralisme éclairé luttant contre le conservatisme obscurantiste d'obédience catholique, dira de lui-même :

Boccaccio :
"**Que je raconte ce qui devrait demeurer obscur**
Est ma seule faute, si vous voulez;
Cependant cette faute peut souvent, comme je le pense,

---

[119] "Spottet nur. Wollt Ihr Beweise ? (Er will erzählen.) Heute nacht - Schlag zwölf Uhr -
[120] Lotteringhi (zieht ihn fort) : "Nur keine Spukgeschichten am hellichten Tage !"

Etre aussi un mérite.”[121] (acte I, scène 6)

Outre les thèmes de l’immobilisme politique, de la superstition montrée comme la survivance d’une religiosité fondée sur la crainte aliénante qui, au sens sartrien, retire à l’individu la libre disposition de lui-même[122], le premier acte de *Boccaccio* renvoie aussi au thème de l’infidélité, notamment le cocufiage des maris par les femmes. Pour des raisons didactiques et sémantiques prenant en compte à la fois la symbolique, les synonymes et l’étymologie, il sera préféré ici le verbe cocufier au verbe tromper. En effet, à partir du verbe cocufier et ses différents synonymes, tels que “encorner, minotauriser, en faire porter, faire porter les cornes”[123] il sera possible d’élucider le symbolisme que renferme le rêve de Lambertuccio :

Lambertuccio :

“**J’ai rêvé d’un taureau, qui (en faisant le geste) portait des cornes tellement grandes et auquel je me suis heurté -**”[124]

(Acte I, scène 3)

En plus d’annoncer le thème de l’adultère, développé dans l’opérette au travers de scènes comiques inspirées du *Décaméron*, le rêve de Lambertuccio figure un *leitmotiv*, les cornes et leur symbolique sous-jacente, repris plus tard par Boccaccio lui-même dans sa mission de démythification et de dévoilement de la morale bourgeoise. Aussi le rêve de Lambertuccio est-il significatif par la symbolique érotique qu’il contient. Contrairement aux cornes de bélier, de caractère solaire, les cornes de taureau sont de caractère lunaire. Dans le *Dictionnaire des symboles* nous pouvons lire : “(...) en hébreu *queren* signifie à la fois corne, puissance, force ; de même en sanscrit *linga* et en latin *cornu*. La corne non seulement par sa force est suggestive de puissance, mais par sa fonction naturelle est

---

[121] “ Dass ich erzähl’, was dunkel bleiben sollt’,
Ist meine einz’ge Schuld, wenn ihr’s so wollt ;
Doch diese Schuld kann oftmals, wie ich mein’,
Verdienst auch sein.”

[122] *Cf. Dictionnaire culturel* sous la direction d’Alain Rey, Dictionnaires le Robert, Paris, 2005, p. 212.

[123] *Cf.* Bertaud du CHAZAUD, *Dictionnaire des synonymes et mots voisins*, Editions Gallimard, 2003, p. 400.

[124] “ Mir träumte von einem schwarzen Stier, der (mit Geste) so grosse Hörner trug und mit dem ich zusammenstiess -”

image de l'arme puissante."[125]

C.G. Jung perçoit dans le symbolisme des cornes une ambivalence dont nous ne retiendrons que le "principe actif et masculin représenté par leur forme et leur force de pénétration."[126] Ainsi, "la corne est à la fois le phallus qui s'érige et l'arme qui peut pénétrer dans une chair d'homme."[127]

Il est intéressant de constater l'effet à la fois comique, dramaturgique et symbolique que les librettistes tirent de la scène du rêve de Lambertuccio. Le caractère anti-illusionniste de l'opérette décrit par Albert Gier dans son ouvrage *Das Libretto*[128] est exploité ici au travers de l'introduction inopinée du personnage de Scalza qui symboliquement coupe court à l'illusion, à savoir la divagation et l'onirisme qu'entretiennent le rêve de Lambertuccio. En effet, le rêve de ce dernier est interrompu par l'entrée en scène de Scalza, qui, marchant à reculons, figuration gestuelle de son idéologie réactionnaire, ne voit pas ses deux compères et se heurte à eux, réalisant ainsi malgré lui les propos de Lambertuccio qui dans son rêve s'est "heurté" à un taureau. Par conséquent, la fiction rejoint la réalité. Ainsi, il semble suggestif de constater leur dialectique conceptuelle. La fiction et la réalité forment un tout en laissant toutefois le champ libre à l'interprétation symbolique. Le symbolisme érotique des cornes est étendu aux trois personnages. Leur entrechoquement mutuel les assimile à un groupe de personnages risibles. Cependant cette péripétie semble aussi admettre une explication érotique, déduite à partir du rêve de Lambertuccio. En mettant en avant le principe actif et sexuel que renferme le symbolisme des cornes, tout en étendant l'interprétation érotique de ce principe aux trois personnages, cet entrechoquement significatif fait d'eux aussi une triade de cocus. Après la suggestion, le spectateur ne tardera pas à découvrir la réalité de l'adultère dont sont victimes les trois compères, et notamment Scalza.

Poussé par la nostalgie de revoir sa Beatrice aimée, le barbier Scalza a écourté son séjour à Pise. Il s'est joint à l'équipage de Pietro, prince de Palerme, pour pouvoir être ainsi près d'elle un jour plus tôt. Suivant Scalza, le prince Pietro serait venu à Florence

[125] *Cf. Dictionnaire des symboles*, Editions Robert Laffont, 1982, p. 289.
[126] *Cf. Dictionnaire des symboles*, *ibidem*, p. 290.
[127] *Cf. Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale Française, 1996, p. 166.
[128] *Cf.* Albert GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, p. 243.

pour y chercher une épouse. Mais Lambertuccio, étonné, lui réplique que le duc n'a que des fils. Or Scalza semble en savoir plus. Durant le voyage, il a appris par le majordome de la Cour que le duc de Florence a une fille naturelle. Stimulés pour ainsi dire par le prurit que procure le scandale, surtout quand il éclabousse les autres, Lotteringhi, Lambertuccio et Scalza, font des gorges chaudes des fredaines du duc. Ménageant le mystère, Scalza tient en haleine ses deux collègues et, partant, le public viennois, friand de scandales :

> Scalza (revient, mystérieux, riant avec ruse) :
>
> "**Le majordome du prince m'a confié que-**"(il se retourne avec prudence, conduit les deux vers la rampe, où il souffle à l'oreille de Lambertuccio d'abord, puis de Lotteringhi).[129]

La confidence devient vite secret de polichinelle, car Lambertuccio répète à mi-voix, mais de façon audible ce que Scalza lui confie en sourdine. Bien que le caractère comique de cette scène réside essentiellement dans ce contraste, elle permet en outre aux acteurs d'improviser sur un sujet scabreux, traité à mots couverts, suggestifs, avec force gestes et mimiques, et ce pour le plus grand plaisir du spectateur. La scène en soi, indépendamment de l'intrigue principale, semble ainsi admettre des numéros comiques improvisés. Cet état de choses confère une structure souple à l'opérette, et Alfred Gier relève, dans son ouvrage *Das Libretto*, "le caractère de revue" comme "le trait distinctif du livret d'opérette : non seulement des numéros musicaux, mais beaucoup de scènes dialoguées sont rattachées d'une façon lâche ou pas du tout à l'intrigue générale."[130]

La réjouissance se communiquant de la scène à la salle (de théâtre) prend fin par celui même qui l'a provoquée. Scalza, en effet, rivalisant de spiritualité, compare l'écart extramatrimonial du duc à une nouvelle de Boccaccio et brise, pour la deuxième fois, l'illusion, à savoir la franche gaieté dans laquelle se complaisaient acteurs et public. Le nom honni proféré, l'illusion est brisée et chacun ramené à la réalité. Lotteringhi se défait sur l'heure de sa bonne humeur :

[129] Scalza (kommt zurück, geheimnisvoll, pfiffig lachend) : " Der Haushofmeister des Prinzen hat mir anvertraut, dass-" (er sieht sich vorsichtig um, führt beide an die Rampe, wo er zuerst Lambertuccio, dann Lotteringhi ins Ohr flüstert).

[130] Albert GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung, ibidem* : " der Revuecharakter das Hauptmerkmal des Operetten-Librettos : Nicht nur Musiknummern, auch viele Dialogszenen sind nur lose oder gar nicht in das Syntagma (die Haupthandlung) eingebunden.", p. 241.

Lotteringhi (à haute voix) :

> "**Boccaccio ?! Ah, le fainéant ! Le voyou !**
> **J'allais juste oublier**"[131]

Alléguant une prétendue supériorité sociale vis-à-vis du tonnelier mal dégrossi, Scalza, le barbier qui se rend "tous les trois mois à Pise pour plumer[132] le *podestà* et tout le conseil municipal", refuse d'user de violence contre Boccaccio. Le barbier opte plutôt pour le bannissement de l'indésirable. Lambertuccio, qui n'a pas d'opinion, suit cette option. Elle sera leur vengeance, bien que Scalza, de son côté, ne se sente pas concerné par cette affaire. Sur un ton péremptoire, il assure ses collègues de l'honnêteté de son épouse :

Scalza :

> "**Oui, mes amis ! Que ce soit notre vengeance. Non pas que je fasse partie de ceux qui-** (fait le geste de porter des cornes) **Madame Beatrice ne sera jamais un sujet pour les nouvelles de Boccaccio, elle est le parangon de la vertu féminine.**"[133]

Pour ne pas demeurer en reste, Lotteringhi et Lambertuccio affirment la même chose de leur épouse. Or les assertions solennelles des trois compères semblent bien éloignées de la réalité. En ce qui concerne Scalza, le spectateur sera édifié sans tarder sur la prétendue vertu de sa Beatrice. Pour ce qui est de Lotteringhi et Scalza, ils figureront au deuxième acte les dindons farcesquement dupés par Boccaccio et ses affidés. Lorsque Scalza appelle son épouse pour lui annoncer la bonne nouvelle de son retour précipité, il est loin de penser que Madame Beatrice est sur le point de prendre du bon temps en compagnie de deux messieurs galants, Leonetto et Boccaccio. Le mari légitime figure ainsi le trouble-fête dérangeant le flirt de sa propre épouse. Après avoir pris congé de ses collègues, Scalza, en s'approchant de sa maison remarque que la porte d'entrée est fermée,

---

[131] Lotteringhi (laut) : " Boccaccio ?! Ah, der Tagedieb ! Der Strolch ! Bald hätte ich vergessen !"

[132] La traduction de *schröpfen* par " plumer" renvoie entre autres au double sens, capillaire et pécuniaire, du verbe plumer qui signifie ici à la fois "arracher la barbe" et "plumer quelqu'un de son argent". *Cf.* Larousse de la langue française, Lexis, Librairie Larousse, 1979, p. 1436.

[133] Scalza : "Ja, meine Freunde ! Das sei unsere Rache. Nicht, als ob ich zu denen zählte, die- (macht die Geste des Hörnertragens) Madame Beatrice wird Boccaccio niemals Stoff zu Novellen geben, sie ist der Inbegriff weiblicher Tugend."

mais présume que sa femme “fait la sieste”[134]. Alors il pense qu’une aubade[135] devrait la réveiller en douceur. Mais dès la fin de la première strophe de sa sérénade un certain effroi gagne Scalza : il a entendu sa femme Beatrice crier à l’aide. Par conséquent, l’interprétation de son aubade devient de plus en plus chancelante. Ses protestations d’amour perdent de leur vigueur. Entre-temps, Beatrice, en bonne adepte des préceptes de Boccaccio, a trouvé le moyen de tirer d’affaire ses deux amoureux et elle-même. Exploitant la poltronnerie et la crédulité de son mari, elle joue le désespoir en se jettant dans les bras de Scalza auquel elle fait accroire une histoire terrible de deux hommes qui auraient pénétré dans sa chambre. Ces derniers ne tardent pas à donner crédit aux paroles de Beatrice. Simulant un duel acharné dont Scalza est bien content de ne pas essuyer les coups d’épée, Leonetto et Boccaccio quittent la maison, masqués et croisant le fer. Cette péripétie renvoie naturellement à la nouvelle X du *Décaméron*. Mais il est plus important de saisir le message implicite que contient cette scène. Nous découvrons ici pour la première fois, illustrée et mise en action, la philosophie amoureuse et libératrice de Boccaccio. Que ce soit une femme qui, par sa ruse, donne le signal des débuts de l’intrigue amoureuse, qui parcourt l’ensemble de l’opérette, n’est pas anodin. Le *Décaméron* n’est-il pas dédié aux femmes afin de permettre à celles-ci de se libérer de leur sujétion maritale ? A l’inverse, les maris ne préparent-ils pas eux-mêmes leur ruine en se reposant par trop sur les garanties de fidélité mutuelle sanctionnées par le mariage religieux ? Scalza, Lambertuccio et Lotteringhi semblent en effet si sûrs de la fidélité de leurs épouses ! Un amour-propre maladif fondé sur les prérogatives sociales fait de ces bons bourgeois des égoïstes se complaisant dans une routine des échanges sociaux et amoureux. La vie privée, comprenant la sexualité, semble ainsi perdre de l’intérêt face à la considération sociale réglée sur l’accumulation de richesses. A la longue, l’ennui et l’insatisfaction, guettant l’homme aussi bien que la femme, peuvent donner lieu à une crise matrimoniale : l’adultère en est la résultante la plus ignominieuse sur le plan social. Pourtant, au travers de ses nouvelles, tant indiscrètes qu’incitatrices à méditer sur les

---

[134] “hält Siesta”.

[135] D’après les indications scéniques du livret original, Scalza chante tout seul la sérénade, et non pas en compagnie de ses collègues comme l’affirme Volker Klotz qui se fonde sans doute sur la version discographique de 1975, remastérisée par EMI Classics en 1990 et rééditée en CD, toujours par EMI Classics en 1996. (Choeur et orchestre de l’orchestre symphonique de Bavière, sous la direction de Leopold Boskovsky).

infortunes du couple, Boccaccio, à mots couverts, met en garde la bourgeoisie possédante contre les dangers qui guettent la prétendue paix du foyer :

Boccaccio :

“Et justement parmi ceux que je voulais atteindre,
Il est rare que l’un deux m’en ait gardé rancune ;
Tout un chacun dit : “Je sais bien de qui il s’agit ;
C’est lui - mon ami !”
Chacun se frotte content les mains,
Chuchote : “C’est bien fait pour lui.”
Cependant l’intéressé
Ne veut finalement pas se voir concerné.
“Il s’agit du voisin - je parie
Depuis longtemps je soupçonnais la femme.
C’est un scandale, n’ai-je pas raison ?
La découverte est tout à fait magnifique !”
Pourtant ce bon porte aussi
Une paire de cornes sous son chapeau,
Sans en être contrarié.
Tout un chacun le voit -dès qu’il salue-
Sauf lui qui ne se doute guère de ce qui pousse sur son front !”
Des centaines d’histoires
Je pourrais raconter de la sorte,
Je n’ai pas besoin de composer quoi que ce soit-
Je n’ai qu’à obverser ce qui se tramait :

Regard, mine, etc.[136]

L'action éclairante de Boccaccio est comparable à la mission philanthropique de Fatinitza. En tant que représentant du libéralisme de la bourgeoisie instruite, Boccaccio devient le porte-parole agissant d'un scepticisme, hérité des Lumières, dont on retrouve la trace chez toute une génération de librettistes marquant l'ère classique de l'opérette, depuis Jacques Offenbach[137].

2.3.5. ***Boccaccio* : une opérette pour les femmes**

Dans *Kabale und Liebe*, Schiller fait dire à Luise : "L'amour est plus rusé que la méchanceté et plus courageux[138]." Ces paroles mises dans la bouche de Luise servent à illustrer, dans un contexte moins dramatique, le thème de l'amour libérateur dont prennent conscience les femmes, notamment Beatrice, Isabella et Peronella, dans l'opérette *Boccaccio*. Grâce au sentiment amoureux, ces femmes découvrent leur identité féminine. Elles sont prêtes à affronter les préjugés et les conventions pour réaliser leur passion.

---

[136] Und g'rad von denen, die ich treffen wollt'
Hat selten mir einer darob gegrollt ;
Ein jeder sagt : "Ich weiss schon, wer gemeint ;
Der ist's - mein Freund !"
Jeder reibt sich froh die Hände,
Flüstert : "Recht ist ihm geschehn."
Doch der Richt'ge will am Ende
Niemals sich getroffen sehn.
" 's gilt dem Nachbarn - wetten möcht' ich,
Längst war mir die Frau verdächtig.
Ein Skandal ist's, hab' nicht recht ich ?
Die Entdeckung ist ganz prächtig !"
Dabei trägt auch dieser Gute
Ein Paar Hörnlein unterm Hute,
Ohne dass es ihn verdriesst.
Ein jeder sieht's - sobald er grüsst -
Nur er ahnt nicht, was seiner Stirn entspriesst !
Viel hundert Geschichten
Könnt' ich so berichten,
Brauch' gar nichts zu dichten -
Brauch' nur zu sehen klar,
Was hier im Werke war :
Blick, Miene usw., usw.

[137] *Cf*. Albert GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, p. 420.

[138] Friedrich SCHILLER, *Werke in fünf Bänden*, zweiter Band, Aufbau, Berlin und Weimar, 1974 : "Die Liebe ist schlauer als die Bosheit und kühner", (Acte V, scène 1), in *Kabale und Liebe*, (1784), p. 380.

Dans son *Décaméron*, Boccace s'identifiant aux femmes, s'emploie à sonder les mouvements intérieurs de la passion amoureuse. Il relève les contradictions de la condition féminine. C'est en tant qu'ami des femmes qu'il leur dédie son œuvre majeure. Faisant sien l'adage classique du *prodesse* et *delectare*, Boccace, plein de modestie, explique dans l'avant-propos du *Décaméron* les intentions qui ont présidé à sa rédaction :

> "Et qui songerait à nier, si mince que soit le secours, qu'il convient de le destiner aux charmantes dames, bien plus qu'aux hommes? Elles gardent, craintives et honteuses, en leur sein délicat, les amoureuses flammes encloses, flammes secrètes plus vives ô combien que les flammes apparentes, ceux-là le savent qui l'ont éprouvé et l'éprouvent encore; brimées de surcroît par les volontés, les caprices, les ordres enfin, d'un père, d'une mère, d'un frère ou d'un mari, elles demeurent la plupart du temps recluses dans le cadre étroit de leur chambre, comme vouées au désoeuvrement, au même instant voulant et ne voulant pas, elles roulent dans leur tête diverses pensées, qui ne sauraient être toujours divertissantes."[139]

A l'époque de Boccace, les jeunes filles issues de la bourgeoisie citadine sont très surveillées et reçoivent une éducation stricte, qui leur apprend à se préserver. Le mot italien "*serbanza*" résume le but d'une pédagogie basée sur la préservation d'une virginité garante d'une fécondité sur laquelle les familles et la société fondent leurs espoirs[140]. Les jeunes filles sont ou bien retirées du monde et placées dans un couvent, ou encore surveillées étroitement au sein de la maison familiale où, sous la direction maternelle, elles seront initiées aux tâches ménagères qui feront d'elles de bonnes épouses soumises et industrieuses[141].

Boccace, sensible à la mélancolie que peut entraîner cet état de sujétion, reconnaît ses effets pernicieux sur l'âme humaine. Ainsi, la mélancolie semble s'opposer à la saine hilarité typique de la culture courtoise humaniste, dont Boccace est un représentant. Boccace paraît faire allusion ici à l'acédie, connue des Latins, à savoir une mélancolie qui empêche la joie, une tristesse qui, comme l'écrit Bernard Forhomme dans son étude *De l'acédie monastique à l'anxio-dépression*, "s'enracine dans l'affectivité et la volition

---

[139] BOCCACE, *Le Décaméron*, Gallimard, 2006, p. 34-35.

[140] *Cf. Le corps des jeunes filles*, sous la direction de Louise Bruit Zaidman, Gabrielle Houbre, Christiane Klapisch-Zuber, Pauline Schmitt Pantel, Perrin, 2001, p. 32-33.

[141] *Cf.* Carla CASAGRANDE, " La femme gardée" , in *Histoire des femmes en Occident*, tome 2 : *Le Moyen Âge*, sous la direction de Christiane Klapisch-Zuber, Paris, Plon, 1991, p. 83-116.

-entendue aussi comme *appetitus* voire comme *libido*."[142]

Boccace poursuit :

> "Et si à la faveur de ces pensées quelque mélancolie, soulevée par un désir ardent, s'installe dans leur esprit, elle ne manque pas de s'y maintenir en un pesant ennui, à moins que des réflexions nouvelles ne parviennent à la repousser"(...)[143]

Ainsi, la mélancolie, suscitée par "un désir ardent", à laquelle Boccace fait allusion ici, aurait une cause sentimentale. Il s'agit de la mélancolie amoureuse, dont l'Anglais Robert Burton, écrivain de la Renaissance, considéré par ailleurs comme le père de la psychanalyse moderne, analysera plus tard les symptômes dans son *Anatomie de la mélancolie*[144]. L'ouvrage en question demeure "une importante source d'informations concernant les idées de la Renaissance sur la mélancolie."[145] Burton note :

> "Les symptômes appartenant à l'esprit, chez les amoureux, sont presque infinis et d'une telle diversité qu'aucun art ne peut parvenir à en faire le tour ; bien qu'ils soient parfois gais et transportés par la joie, l'amour est cependant la plupart du temps un fléau, une torture."[146]

Boccace, pour sa part, animé d'un esprit sociocritique, discerne une injustice, qu'il attribue laconiquement à la "Fortune", dans l'appréhension de la mélancolie amoureuse, selon qu'elle affecte les femmes ou les hommes, car ses derniers "si quelque mélancolie, ou le poids des soucis les afflige, ils ont bien des moyens de soulager leur peine ou de s'en affranchir, car ils ont tout loisir, s'ils le veulent, d'aller se promener, d'entendre et de voir maintes choses, de chasser, de pêcher, chevaucher" (...)[147] Impuissant face à cette fatalité, Boccace désire néanmoins contribuer à soulager les peines de cœur des femmes. Persuadé que les effets de l'amour affectent principalement l'âme, c'est-à-dire le psychisme, Boccace préconise la lecture de ses nouvelles comme une guérison spirituelle des maux de l'amour. Le réconfort spirituel qu'est censée apporter la lecture ou la

[142] *Cf.* Bertrand FORTHOMME, *De l'acédie monastique à l'anxio-dépression*, Institut d'Edition, Paris, 2000, p. 361.
[143] BOCCACE, *Le Décaméron, ibidem*, p. 35.
[144] *Cf* . Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, José Corti, Paris, 2000, volume 2, p. 1394.
[145] *Cf.* Brian VICKERS," The Seventeenth Century", in *The Oxford Illustrated History of English Literature*, éditeur Pat Rogers, Oxford University Press Dictionnary, 1987 : " an important source of information for Renaissance ideas about melancholy", p. 195 .
[146] Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie, ibidem*, p. 1394.
[147] BOCCACE, *Le Décaméron, ibidem*, p. 35.

récitation sera d'ailleurs reconnu plus tard par Burton dans les bienfaits distrayants et dissipateurs de l'ennui, produits par les joyeuses histoires de chevaliers errants, d'amants, de dames, comme celles que la vieille femme racontait sur Psyché dans Apulée[148]. Les éclaircissements de Pietro Citati dans *La lumière de la Nuit*[149] sont intéressants pour la compréhension du contenu mystique et ésotérique du conte *d'Amour et Psyché*. Par ailleurs, Citati, tout en interprétant métaphysiquement l'art du travestissement chez Apulée, lié en partie au "hasard arbitraire et dénué de lois", relève ses "histoires d'érotisme et de ruse, que Boccace imita"[150]. Par-delà de ce que l'on pourrait qualifier de lecture passive, participant d'un certain "bovarysme", entendu comme une évasion dans l'imaginaire à cause d'une profonde insatisfaction, Boccace conçoit la lecture de ses nouvelles, destinées aux lectrices alphabétisées de la bourgeoisie, en tant que stimulation psychique à la fois récréative et conduisant à une prise de conscience de la femme amoureuse. En d'autres termes il veut, "en guise de secours et de refuge pour celles qui aiment, tant il est vrai que suffisent aux autres fuseau, aiguille et dévidoir, raconter cent nouvelles", car "celles des dames qui liront ces nouvelles pourront tout à la fois prendre plaisir aux choses amusantes et qui y sont décrites et en tirer d'utiles conseils, en ce qu'elles pourront y reconnaître ce qu'il convient d'éviter, et, semblablement, ce qu'il est bon de suivre[151]." Aussi l'occupation de leur esprit inquiet par une lecture à la fois éclairante et divertissante, somme toute "morale", puisqu'elle suscite le discernement intellectuel, permettra-t-elle aux femmes, selon Boccace, de faire face au chagrin envahissant de l'amour, état sentimental perçu par Burton comme une "passion douce-amère"[152] génératrice d'une mélancolie pouvant paralyser la volonté d'agir.

2.3.5.1. **La femme dans la société civile**

Les intentions qui ont animé Boccace à écrire *Le Décaméron* semblent avoir été parfaitement comprises par les librettistes de l'opérette *Boccaccio*. La dérision mise en avant au travers des scènes comiques qui émaillent l'ensemble de l'opérette revêt une

[148] *Cf.* APULÉE, *L'Âne d'or*, Editions Jean de Bonnot, Paris, 1998, p. 164 à 245.
[149] Pietro CITATI, *La lumière de la Nuit*, Gallimard, 1999, p. 87 à 101.
[150] Pietro CITATI, *La lumière de la Nuit*, *ibidem*, p. 95.
[151] BOCCACE, *Le Décaméron*, *ibidem*, p. 35-36.
[152] Robert BURTON, *Anatomie de la mélancolie*, José Corti, Paris, 2000, volume 2, p. 1394.

fonction à la fois distrayante et démonstrative. En parfaite conformité avec l'esprit didactique qui préside au *Décaméron*, le comique inhérent à *Boccaccio* semble servir un projet humaniste au centre duquel se trouve une réflexion sur la femme face aux réalités sociales contradictoires du libéralisme, dont elle est tributaire, notamment le mariage, la famille, les rapports conjugaux.

Quelques remarques s'imposent ici en ce qui concerne le droit matrimonial, qui, tout en gardant son caractère confessionnel, à partir de 1868, devient cependant droit étatique, ce qui a pour conséquence le transfert de la juridiction matrimoniale catholique aux autorités civiles. Rappelons que les trois lois de mai 1868 concernent précisément la juridiction matrimoniale catholique (réintroduction du mariage civil, retrait des affaires matrimoniales aux juridictions ecclésiastiques et autorisation du divorce), le droit de contrôle de l'État sur les écoles à travers le ministère de l'Instruction publique[153] et de laisser à chacun, à l'âge de 14 ans, le choix de sa confession[154] . Le libéralisme impose le mariage civil nonobstant les réticences de l'Empereur François-Joseph[155]. Ainsi, d'après le droit matrimonial libéral, le mariage est réalisé en vertu du contrat civil. Les époux sont censés s'engager à se garder une fidélité mutuelle en observant des relations honnêtes. L'homme occupe une position dominante dans les rapports conjugaux : "L'homme est le chef de famille[156]." A l'instar de la famille, le mariage entraîne pour les partenaires des conséquences personnelles et d'ordre pécuniaire. La femme et les enfants du couple sont placés sous l'autorité maritale, qui figure à la fois le pouvoir du père et de l'époux, transmis à une seule et unique personne. Le Code civile stipule : "Les rapports familiaux sont fondés par le contrat de mariage[157] ." D'un point de vue social et au regard de l'état civil, la femme, en obtenant le nom du mari légalise sa situation conjugale. Ce qui implique la contrainte de devoir suivre son mari à son domicile et de dépendre du lieu de juridiction de ce dernier. Mais la femme a aussi des devoirs envers

[153] Seul l'enseignement du catéchisme à l'école reste du ressort du clergé. Cf. Jean BERENGER, *L'Autriche-Hongrie 1815-1818*, Armand Colin, Paris, 1994, nouvelle présentation, 1998, p. 107.
[154] Voir 1.4.2. dans la première partie de notre travail : " Les lois de mai 1868", p. 83.
[155] *Cf*. Fritz FELLNER, " Franz Joseph und das Parlament", in MöStA 1956/9, p. 314.
[156] Article 9 du *Code civil autrichien*, (*Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch - ABGB*), ligne 1, cité par Birgit DADATSCHEK, "Die Frau und das allgemeine bürgerliche Recht", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985, p. 61.
[157] Article 44 du *Code civil autrichien*, (*Allgemeines bürgerliches Gesetzbuch - ABGB*), ligne 1, cité par Birgit DADATSCHEK, *ibidem*, p. 63.

son mari. Si celui-ci est tenu de pourvoir aux besoins de sa femme et de la représenter dans toutes les affaires publiques, la femme, en revanche, est censée s'occuper de la gestion du foyer. Cette répartition des tâches matrimoniales n'est harmonieuse et équitable qu'en apparence : l'emploi de la femme au foyer ne fait pas d'elle une personne autonome se consacrant à sa charge, puisque, d'après la loi, cette responsabilité lui est déléguée par le mari[158]. Cette situation fait de la femme, sur le plan juridique et social, un être soumis à l'autorité du mari. Ce dernier, en vertu des droits civiles dont il dispose, notamment la représentation légale de sa famille, use avantageusement de ces prérogatives pour restreindre au maximum la liberté de son épouse ainsi que sa capacité d'agir. Cependant quelques concessions sont faites à la femme. Ainsi dispose-t-elle du droit à l'exercice d'actes juridiques, qui s'inscrivent toutefois, en bonne et due forme, exclusivement dans le cadre domestique, tels que l'acquisition d'articles pour la vie de tous les jours, ou encore, mais uniquement dans les classes élevées : prendre à son service des domestiques[159].

De la situation de soumission de la femme par rapport à l'homme, notamment dans le mariage et la famille, les philosophes Kant, Fichte et Hegel en viennent à déduire la dépendance juridique et sociale de la femme d'une part, et son incapacité politique et représentative au sein de la société civile d'autre part. Le discours philosophique sur la question du statut juridique ou non du mariage se trouve ainsi à la croisée du droit et du politique. Par conséquent, la dépendance féminine et le propre abandon de la femme dans le mariage, l'empêchent selon Kant de devenir une "personnalité civile"[160]. Fichte, pour sa part, accorde volontiers à la femme le statut de "citoyenne", mais par là elle confie, selon lui, nécessairement à l'homme la "représentation commune de cette citoyenneté"[161]. L'assignation de l'espace domestique à la femme, en l'excluant de la vie publique, est une conséquence à la fois de sa dépendance et de sa différence sexuelle par rapport à l'homme. Hegel définit ainsi un partage des espaces domestique et public sur la base de la

---

[158] *Cf.* Birgit DADATSCHEK, *ibidem*, p. 64.
[159] *Cf.* Konstanze MITTENDORFER, " Freud und Leid der Hausarbeit", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985, p. 103.
[160] Geneviève FRAISSE, " Histoire philosophique de la différence des sexes" , in *Histoire des femmes en Occident*, tome 4 : *Le XIXe siècle*, sous la dir. de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, p. 67.
[161] Geneviève FRAISSE, *Histoire des femmes en Occident, ibidem*, p. 67.

différence des sexes. Deux rationalités semblent donc s'opposer : l'une, masculine, tendue vers l'État, la science et le travail, l'autre, féminine, tournée vers la famille, le gynécée, et la création de la moralité. Cette distribution que Hegel interprète comme un jeu d'interaction entre "la loi de l'homme et la loi de la femme" d'une part, "la loi manifeste de l'État et la loi éternelle de la famille"[162] d'autre part, peut s'avérer harmonieuse ou conflictuelle. C'est en tout cas dans cette relation dialectique que se joue le rapport entre la famille et la cité au sein de la société. C'est là aussi que se détermine l'émergence de la personnalité, notamment celle de la femme.

2.3.5.2. **Le libéralisme et la lutte pour les droits des femmes en Autriche**

Les femmes ne peuvent plus demeurer longtemps passives face à une idéologie patriarcale, empreinte de misogynie, qui porte à la fois préjudice à leur personne et les empêche d'accéder aux professions, domaines et activités publics détenus par les hommes, tels que le droit, la justice, les fonctions publiques ainsi que toutes les professions libres et académiques[163]. Le questionnement des femmes sur leur propre condition, notamment leur exclusion de la vie sociale et politique, ressentie comme une injustice, s'inscrit dans un mouvement d'émancipation dont les origines remontent à la fin du XVIIIe siècle[164]. Christine de Pisan (1365-1431) est considérée historiquement comme la première femme à défendre les droits des femmes. A son époque, elle participe à la *Querelle des femmes*, débat littéraire et philosophique sur la valeur des femmes, et prend fait et cause pour elles dans un ouvrage féministe avant la lettre, à savoir *Le Livre de la cité des femmes* (1405). Toutefois, ce n'est qu'à partir des Lumières que la question sur l'égalité des droits de la femme suscite les prises de position les plus radicales. Jean Haechler note que "Olympe de Gouges (1748-1793) et Manon Roland (1754-1793) revendiquent les droits qu'elles veulent voir imposés pour consacrer par la loi cette égalité qui avait été acquise de fait par

---

[162] Geneviève FRAISSE, *Histoire des femmes en Occident, ibidem*, p. 67.
[163] *Cf.* Bonnie S. ANDERSON /Judith P. ZINSSER, *Frauen in Europa*, Band 2 : *Vom Absolutismus zur Gegenwart*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1995, p. 387.
[164] *Cf.* Jean HAECHLER, *Le règne des femmes (1715-1793)*, Bernard Grasset, Paris, 2001, p. 421.

la femme des Lumières[165].” Olympe de Gouges, de son côté, révise la *Déclaration des droits de l’homme* (1789), et répare l’injuste oubli, dont sont victimes les femmes, par la rédaction d’une *Déclaration des droits de la femme* (1791)[166].

Le mouvement féministe autrichien naît en Autriche dans le contexte mouvementé de la Révolution de 1848. Karoline von Perin (1808-1888) peut être considérée comme la pionnière du mouvement des femmes autrichien. En réaction à l’écrasement d’une manifestation des femmes ouvrières par la milice nationale et la police est fondée, le 28 août 1848, l’Union démocratique des femmes viennoises (*Wiener demokratischer Frauenverein*), dont Karoline von Perin est la présidente[167]. Les femmes regroupées au sein de cette association revendiquent entre autres l’égalité des droits sociaux. Engagée dans un intense combat politique et social, qui n’a duré que quelques mois, l’association féministe est interdite dès octobre 1848. Karoline von Perin sera arrêtée un mois plus tard. Envoyée à Munich en 1849, ce n’est qu’après avoir nié sa participation active à l’insurrection d’octobre 1848 qu’elle est autorisée à revenir à Vienne. Elle renonce ensuite à son activisme politique, réduit à une simple prise de position intellectuelle qui imprègne son oeuvre d’écrivain[168]. Après 1848, le mouvement féministe autrichien semble quasiment absent du paysage social[169]. Ce n’est qu’en 1866 qu’apparaissent à nouveau les revendications des femmes. A cette époque, les réclamations féministes portent surtout sur le droit des femmes à l’instruction et au travail. La fondation de l’Union du travail des femmes viennoises (*Wiener Frauenerwerbsverein)* par Iduna Laube (1808-1879), en 1866, sera le point de départ d’autres fondations similaires. Des écoles de couture et de commerce, des cours de perfectionnement pour adultes seront ainsi créés grâce à l’initiative de la *Wiener Frauenerwerbsverein*. Ces fondations et les visées sociales qui les portent s’inscrivent dans le cadre d’une industrialisation croissante que le libéralisme valorise peut-être abusivement, puisque la révolution industrielle est aussi la cause de

[165] *Cf.* Jean HAECHLER, *Le règne des femmes (1715-1793), ibidem*, p. 421.
[166] *Cf.* Jean HAECHLER, *Le règne des femmes (1715-1793), ibidem*, p. 422.
[167] *Cf.* Irmgard HELPERSTORFER,“ Die Frauenrechtsbewegung und ihre Ziele”, in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985, p. 21.
[168] *Cf.* Daniela WEILAND, *Geschichte der Frauenemanzipation*, Hermes Handlexikon, Düsseldorf, 1983, p. 287.
[169] *Cf.* Irmgard HELPERSTORFER, *Die Frau im Korsett, ibidem*, p. 21.

paupérisation et d'exclusion sociale. Pourtant les féministes voient dans les mutations qu'annonce le capitalisme la possibilité donnée aux femmes de s'affranchir des barrières sociales et idéologiques imposées par les hommes. Ainsi, "le capitalisme, en dissolvant la famille (...), en mettant les femmes sur le marché du travail (comme productrices par-delà leur fonction de reproductrices), les enlève du lieu de la propriété privée familiale ; en cela il entame sans le savoir un processus de libération des femmes[170]." L'économie semble donc le moteur essentiel d'une émancipation des femmes, son expansion entraînant aussi une nouvelle structure familiale. Les féministes autrichiennes, notamment Marianne Hainisch (1839-1936), Auguste Fickert (1855-1910), Marie Bosshardt von Demerghel ont bien saisi cette situation. D'où le vif intérêt porté sur la condition juridique et sociale des femmes, et leur instruction notamment. L'égalité des droits, stipulée dans les lois de décembre de 1867, ainsi que la loi sur l'école publique de 1869 (*Reichsvolksschulgesetz*), introduisant l'enseignement obligatoire pour les filles, justifient la création d'écoles et d'instituts destinés aux femmes. L'enseignement qui y est dispensé est cependant axé sur les tâches féminines. Aussi les travaux manuels et ménagers occupent-ils une place non négligeable dans le programme d'apprentissage, destiné avant tout aux futures mères de famille dans le but de faire d'elles de bonnes ménagères[171].

Nous remarquons une situation identique en ce qui concerne les objectifs de l'enseignement dans les établissements scolaires privés, fréquentés par les filles de bonne famille. L'instruction secondaire y est adaptée, là aussi, à la nature féminine des élèves[172]. Cet enseignement ne donne pas accès à l'université. Depuis le début des années 1870, nous assistons à un combat dont les enjeux sont l'éducation des femmes et leur accès à l'université[173]. A partir de 1878, quelques femmes sont admises à l'université, mais seulement à titre d'exception et de plus il ne leur est pas permis de passer les examens[174]. Cet état de choses perdurera jusqu'à la fin du siècle. Ce n'est qu'à partir de 1896 que le

---

[170] Geneviève FRAISSE, *Histoire des femmes en Occident*, tome 4 : *Le XIXe siècle*, sous la dir. de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002, p. 84.
[171] *Cf.* Gertrude LANGER-OSTRAWSKY, " Erziehung und Bildung - Eine Untersuchung zum Schulwesen für Mädchen 1848-1920", in *Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985, p. 58.
[172] *Cf.* Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, Paris, 1998, p. 295.
[173] *Cf. Stadtchronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern,* Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1986, l'article "Der Kampf um Mädchenbildung", p. 313.
[174] *Cf.* Gertrude LANGER-OSTRAWSKY, *ibidem*, p. 59.

gouvernement décrète la possibilité pour les femmes de passer le baccalauréat et de s'inscrire à l'université afin de suivre uniquement les cours de philosophie[175]. Les femmes devront attendre les premières décennies du XXe siècle pour voir enfin se concrétiser leurs revendications concernant l'instruction et l'accès libre aux universités et hautes écoles[176].

Si certains pensent, comme les féministes, que le peu de latitude dont disposent les femmes dans le domaine des études relève d'une situation intolérable, il faut bien convenir que même dans les milieux éclairés il est des esprits pour se conformer à cette réalité. Relevons ici le cas de Freud, qui, comme l'écrit Jean-Paul Bled, "bien que ses théories soient porteuses d'une charge révolutionnaire, reste ancré dans la conception traditionnelle d'une société qui exclut qu'une femme, aussi bien noble que bourgeoise, puisse travailler."[177] Aussi assigne-t-il à sa femme "pour domaine exclusif la paisible activité de mon foyer."[178]

A l'époque où l'opérette *Boccacccio* voit le jour, le mouvement féministe autrichien et les revendications qui le caractérisent, suivant les périodes historiques, sont des réalités que le libéralisme ne peut ignorer[179]. *Boccaccio* met en scène des situations qui renvoient à une actualité par laquelle le spectateur peut être directement concerné dans sa vie quotidienne. Par conséquent, il semble justifié de s'attendre à retrouver dans cette opérette des allusions, des renvois larvés ou explicites à la situation privée et sociale des femmes à l'époque du libéralisme. Le thème de l'amour, du moins la vision libre qui en est proposée dans *Boccaccio*, bien qu'il s'inscrive dans la traditionnelle sentimentalité inhérente à l'opérette classique[180], n'en prend pas moins ses distances avec celle-ci en dévoilant les zones d'ombre de la vie conjugale, ce que fait Boccaccio allégrement dans ses nouvelles scandaleuses et ce pourquoi le nouvelliste est aussi honni par les hommes mariés de Florence. Au non-dit, derrière lequel se cache sans doute une misère

---

[175] *Cf. Stadtchronik Wien. 2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern, ibidem*, p. 313.
[176] *Cf.* Gertrude LANGER-OSTRAWSKY, *ibidem*, p. 60.
[177] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, Paris, 1998, p. 295.
[178] Cité in Célia BERTIN, *La Femme à Vienne au temps de Freud*, Paris, 1989, p. 77.
[179] *Cf.* Bonnie S. ANDERSON / Judith P. ZINSSER, *Frauen in Europa*, Band 2 : *Vom Absolutismus zur Gegenwart*, Fischer Taschenbuch, Frankfurt am Main, 1995 : " Feminismus und Liberalismus", p. 410-411.
[180] *Cf.* Albert GIER, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998, p. 241.

sexuelle[181], qui est le plus souvent une conséquence de mariages arrangés essentiellement d'après des critières socio-économiques, l'opérette ne peut renvoyer que suivant les modes indirects de l'allusion et de la suggestion. Nous indiquons ici une scène révélatrice à ce sujet. Il s'agit d'un dialogue entre Peronella et Fiametta, sa fille adoptive :

Peronella (confidentielle) :

"**La personne qui nous apporte tous les trois mois d'une manière si mystérieuse l'argent de ton entretien a dit récemment à Lambertuccio que l'on avait l'intention de te marier.**"

Fiametta (regarde épouvantée autour d'elle) :

"**Me marier ! Moi ? - oh !**"

Peronella :

"**Avec un homme riche, haut placé !**"

Fiametta :

"**Que je ne connais ni n'aime pas ? - Jamais !**"

Peronella :

"**Ah bah ! L'amour vient après le mariage !**"

Fiametta :

"**La flamme après la fumée ? La foudre après le tonnerre ?**"

Peronella :

"**Fumée ? Tonnerre ? Qui t'a donc dit, enfant, qu'il y a de la fumée, du tonnerre et des éclairs dans le mariage ?**"

Fiametta :

"**L'amour véritable doit enflammer, tel l'éclair** (...) **qui pénètre dans le coeur**."

Peronella :

"**Eh, petite rêveuse ! D'abord, il s'agit de se connaître, de voir si l'amour et la fidélité vont main dans la main.**"

Fiametta :

"**Fidélité ? Oh ! l'amour véritable ne se soucie pas du tout**

[181] *Cf.* Michael POLLAK, *Vienne 1900*, Gallimard, 1992 : " Marché matrimonial et misère sexuelle", p. 157.

de la fidélité !”[182]

(Acte I, scène 8)

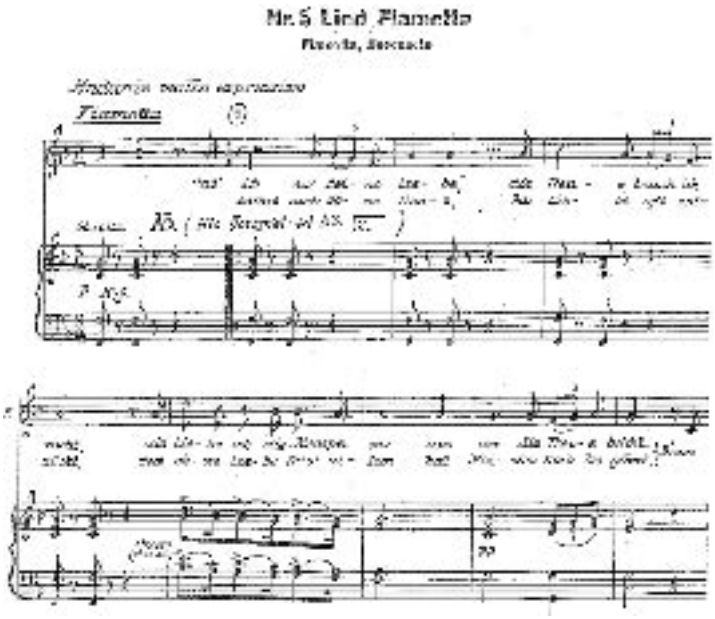
La conception romantique que Fiametta nourrit par rapport à l’amour sera exprimée d’une manière persuasive dans la romance très connue “*Hab’ ich nur deine Liebe*” (“Si j’ai seulement ton amour”, Nr. 5 Lied Fiametta), qui met en avant le sentiment amoureux primant sur les considérations sociales et de fortune.

Il s’agit d’une très belle page musicale de l’œuvre. C’est un lied en forme de romance, *andante molto espressivo*. La mesure à 3/4 et la tonalité de fa majeur favorisent un climat tendre et amoureux. Ce lied comporte un thème principal de huit mesures qui s’articule en deux incises. La première incise de deux mesures est chantée deux fois. Cette mélodie, dans une nuance *piano*, composée des notes de l’accord parfait de fa majeur, auquel s’ajoute la note de passage sol, souligne le caractère doux et intime du texte. La chute de la phrase en triolet coule naturellement. La deuxième incise de quatre mesures qui débute sur un intervalle de quarte est presque nostalgique et plaintive. Le rythme de croche pointée (soulignée d’un accent) - double croche, renforce l’expressivité de cette romance. Ces quatre mesures s’achèvent de manière suspensive sur l’accord de do majeur (dominante de fa) en demi-cadence. Le thème est répété plusieurs fois par Fiametta. Après

---

[182] Peronella (vertraulich) :
“Die Person, welche uns alle Quartale so geheimnisvoll dein Kostgeld bringt, äusserte letzhin gegen Lambertuccio, man beabsichtige dich zu verheiraten.”
Fiametta (sieht sich erschreckt um) :
“Verheiraten ! Mich ? - Oh !”
Peronella :
“Mit einem reichen, hochgestellten Manne !
Fiametta :
“Den ich nicht kenne, nicht liebe ? -Nimmermehr ! “
Peronella :
“Ah bah ! Die Liebe kommt nach der Hochzeit !”
Fiametta :
“Die Flamme nach dem Rauche ? - Der Blitz nach dem Donner ?”
Peronella :
“Rauch ? Donner ? Wer hat dir denn gesagt, Kind, dass es in der Ehe raucht , donnert und blitzt ? ”
Fiametta :
“Echte Liebe muss zünden, wie der Blitz, der (...) ins Herz fährt.”
Peronella :
“Ei, kleine Schwärmerin ! Vorher heisst’s, sich kennenlernen, sehen, ob die Liebe mit der Treue Hand in Hand geht.”
Fiametta :
“Treue ? Oh ! Wahre Liebe fragt gar nicht nach Treue !”

une transition de sept mesures jouées *pianissimo* par les instruments à cordes qu'accompagne le doux tintement de cloches, il est repris par Boccaccio qui conclut ce thème par une cadence parfaite. Cette magnifique romance s'éteint sur le *tremolo* des violons.



L'amour envers et contre tout semble le précepte généreux et innocent de Fiametta, certes non liée encore. L'amour est assimilé à la fidélité, mais la fidélité sans amour ne rend pas les êtres heureux. Il s'ensuit que même l'infidélité est préférable à la fidélité sans amour :

Fiametta :

"**Si j'ai seulement ton amour -**

La fidélité je n'en ai pas besoin.
L'amour est seul le bourgeon
Qui pousse la fidélité.
Prends donc soin du bourgeon,
Afin qu'il fleurisse bellement,
A ce qu'il se développe
Dans toute sa splendeur,
Oh, tâche que
Ce soit avec - ou sans fidélité.
Car même sans fidélité
L'amour a souvent ravi,
Cependant la fidélité seule sans amour
N'a rendu encore personne heureux !"[183]

La vision d'un amour libéré des préjugés sociaux, puisqu'il est permis de voir dans cette romance, entre autres, une apologie larvée de l'adultère, est porteuse d'un épicurisme qui semble en phase avec l'esprit libéral. En assimilant l'amour au bonheur humain, Fiametta adopte le point de vue d'un eudémonisme d'inspiration humaniste ayant essentiellement pour but la félicité humaine, conçue comme bien suprême. La fidélité sans amour représenterait le déni de cet idéal d'une part, et le cautionnement d'une idéologie conservatrice d'autre part, faisant du mariage au travers de la tabouisation de la fidélité une institution qui souvent contraint plus qu'elle ne libère les individus. Le mariage peut être ainsi le cadre d'une exploitation morale et physique, qui pérennise la dépendance des femmes face aux hommes. Or, dans les années 1870, époque qui voit la gestation de *Boccaccio,* la question de la condition de la femme, tout autant que celle de l'amour désentravé des conventions sociales sont loin d'être réglées. Des femmes écrivains

---

[183] Fiametta :
"Hab' ich nur deine Liebe -
Die Treue brauch' ich nicht.
Die Liebe ist die Knospe nur,
Aus der die Treue bricht.
Drum sorge für die Knospe,
Dass sie auch schön gedeih',
Auf dass sie sich in vollster Pracht
Entfalten mag, o gib drauf acht,
Ob mit - ob ohne Treu' !
Denn selbst auch ohne Treue
Hat Liebe oft entzückt,
Doch Treue ohne Lieb' allein
Hat keinen noch beglückt !"

engagées dans la question féminine, telles que Julie Thenen, Franziska von Kapff-Essenther, Rosa Mayreder, entre autres, posent par le biais de la fiction le problème de la condition féminine : le mariage, le statut politique et social des femmes, ainsi que la politique familiale se trouvent au centre de leurs préoccupations. Le roman *Frauenehre* (1873) (L'honneur des Femmes) de Franziska Essenther contient un passage significatif où l'héroïne Emilie nonobstant l'amour qui la lie à Konrad refuse la demande en mariage de ce dernier, puisque cela signifierait la fin de ses études de médecine et, partant, la perte de son indépendance :

> "Ne me rabaisserais-je pas moralement si je sacrifiais mon indépendance à un homme qui ne me prend pour épouse probablement qu'à cause de mes attraits physiques et qui me récompenserait du sacrifice de ma liberté en pourvoyant à ma subsistance ?"[184]

A l'époque du libéralisme, l'idéologie patriarcale multiséculaire reste donc toujours déterminante dans les dispositions juridiques et sociales concernant le mariage et la famille ainsi que dans les rapports entre les sexes. La femme, dans sa vie sociale et familiale, doit s'en tenir à cet état de choses sous peine d'être ostracisée par la société habsbourgeoise, surtout la bourgeoisie traditionnaliste, catholique et bien-pensante qui voit d'un mauvais oeil l'amour libre et l'émancipation des femmes en général[185]. Ajoutons que la femme, dont la vocation se résume à devenir une bonne épouse, mère et compagne de l'homme par le mariage, qui lui donne un statut social aux yeux de ses concitoyens, ne dispose pas librement de sa sexualité. En effet, d'après les représentations utilitaires de la bourgeoisie en rapport avec le mariage et la famille, la femme doit se garder de tout rapport sexuel avant ses noces. En d'autres termes, son désir doit être réservé à son futur mari. Ces idées renvoient apparemment à un code d'honneur bourgeois, dont les tenants sont surtout les hommes. Paradoxalement, les conceptions qu'ils ont sur la moralité et la dépravation des filles et des femmes en général sont significatives de l'ambiguïté, à savoir

---

[184] *Cf.* Marion WISINGER, *Land der Töchter, 150 Jahre Frauenleben in Österreich*, Edition Spuren, Wien, 1992 : l'essai d'Andrea Loebenstein, " Frauenehre, Liebe und der abgesetzte Mann", intégré à titre exceptionnel par l'auteur dans son ouvrage, p. 46-55. "Würde ich nicht moralisch sinken, wenn ich meine Unabhängigkeit einem Mann opfere, der mich möglicherweise nur wegen meiner körperlichen Reize zur Gattin wählt und mich für das Opfer meiner Freiheit durch die Sorge um meine Existenz bezahlt ?"

[185] *Cf.* Reingard WITZMANN," Zwischen Anpassung und Fortschritt - Der Berufsalltag der Frau", in *Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985, p. 11.

la *doppelbödige Sexualmoral*, de leur propre pratique sexuelle[186]. Ainsi, le bon père de famille qui exige de sa fille et future épouse qu'elle reste vierge jusqu'au mariage entretient parfois à l'insu de la famille des relations sexuelles avec des prostituées qui ont souvent l'âge de sa fille mariable[187]. Il en découle que l'homme, sous couleur de vouloir protéger l'*integritas* de la femme, place celle-ci dans une situation de dépendance, état qui fait d'elle un être surveillé. Or si cette réalité est indéniable avant le mariage, elle le sera à plus forte raison après. La femme, qui avant les noces est objet de désir pour l'homme, va devenir par le mariage objet de possession et de représentation. Ainsi, le mariage bourgeois entérine la dépendance de la femme, puisqu'il légalise une union et confère à la femme un statut social d'une part, mais représente aussi le seul moyen de subsistance dont la femme dispose[188]. On pourrait penser que la femme mariée a tout de même la possibilité de ne pas être totalement dépendante financièrement du conjoint, en exerçant par exemple le métier d'enseignante. Or, à partir de 1880, est introduite en Autriche la clause du célibat (*Zölibatsklausel*), qui décrète que les enseignantes mariées doivent être licenciées[189]. Les lois de la société patriarcale qui déterminent malgré tout le libéralisme tendent avant tout à la sauvegarde et la promotion de la famille.

2.3.5.3. L'**amour-passion et l'amour-devoir dans *Boccaccio***.

Isabella, Beatrice et Peronella sont présentées dans *Boccaccio* comme des femmes mariées n'étant pas satisfaites de leur sort. Les trois sont d'accord pour dire que le mariage n'est pas un état enviable. Après s'être employée auparavant à présenter à Fiametta, sa fille adoptive, un tableau quelque peu riant du mariage, Peronella, en présence de Beatrice et Isabella, femmes mariées comme elle, donne libre cours à ses sentiments et s'exprime plutôt avec cynisme à propos des hommes et du mariage :

Beatrice :

"**Alors, et Fiametta ?**"

---

[186] *Cf.* Marion WISINGER, *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich, ibidem*, p. 68.
[187] *Cf.* Inge PRONAY, " Sexualität, Erotik, Frauen", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen dr Stadt Wien, 1985, p. 112.
[188] *Cf.* Marion WISINGER, *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich*, Edition Spuren, Wien, 1992, p. 45.
[189] *Cf.* Marion WISINGER, *ibidem*, p. 41.

Peronella :

"**Elle prie encore, et - (ironique) savez-vous pourquoi ? Elle doit se marier contre son gré, et -(gaie) maintenant elle prie le Ciel pour qu'il la délivre de ce mal**."

Beatrice (gaie) :

"**Amen !**"

Isabella **(**volubile) :

"**Vous avez raison, Peronella ! Les hommes d'aujourd'hui sont une calamité**."[190]

Beatrice :

"**Tout à fait mon opinion.**"

Isabella :

"**Je parle par expérience. Depuis un certain temps ce n'est plus tenable, je ne peux plus vivre avec mon mari ! Presque tous les jours des scènes de brutalité se répètent chez nous. De brutalité , vous dis-je**"

Beatrice :

"**Votre mari vous bat-il ?**"

Isabella :

"**Ah, ma chère, c'est bien pire ! C'est moi qui le bats**."[191]

Malgré le ton plaisant qu'adopte Isabella pour en parler, les continuelles disputes domestiques entre elle et Lotteringhi sont à la fois une réalité et le signe d'une désaffection mutuelle. Si Isabella querelle son mari à cause de sa tendance à boire plus que de raison, Lotteringhi, pour sa part, noie ses soucis dans l'alcool et trouve même un stratagème original (en deux temps) pour couvrir les cris assourdissants de sa femme :

---

190 Beatrice :

"Nun, und Fiametta ?"

Peronella :

"Sie betet noch, und - (ironisch) wisst Ihr warum ? Sie soll gegen ihren Willen heiraten, und - (heiter) nun bittet sie den Himmel, dass er sie von dem Übel erlöse."

Beatrice (heiter) : "Amen !"

Isabella (gechwätzig) : "Ihr habt recht, Peronella ! Die Männer von heute sind ein Übel."

191 Beatrice : "Ganz meine Ansicht."

Isabella : "Ich spreche aus Erfahrung. Seit einiger Zeit ist's nicht mehr auszuhalten, ich kann mit meinem Manne nicht mehr leben ! Fast täglich wiederholen sich Szenen einer Brutalität bei uns ! Einer Brutalität, sage ich euch."

Beatrice : "Euer Mann schlägt Euch ?"

Isabella : "Ach, meine Liebe viel schlimmer ! Ich schlage ihn."

Isabella :

“Ivrogne, sac à vin ! Quelle heure était-il encore cette nuit, quand ils t’ont ramené ivre mort à la maison ?”[192]

Lotteringhi (avec le marteau dans les mains, se tenant devant le grand tonneau) :

“Jour après jour ma femme me querelle -
C’est son passe-temps à elle.
J’essaie d’abord par le chant
De la faire taire :
Mon tralala
L’oblige presque à battre en retraite !
Si malgré cela elle continue à brailler,
Je dispose encore d’un autre moyen
Qui est autrement plus efficace :
Je frappe sur mes tonneaux !
Bientôt elle recule devant la puissance :
(en frappant.) - Bumti - rapata, Bumti - rapata,
Bumti, bumti, bumti, rapata !”[193]

(Acte II, scène 2, numéro 10 : *Fassbinderlied*)

La hargne qui se dégage des récriminations d’Isabella confère à cette scène un caractère réaliste qui la rapproche du drame social. Le dessein démonstratif et démythificateur de *Boccaccio* est naturellement déterminant dans les aspects pour ainsi dire réalistes de l’œuvre. Dans ce contexte, l’action de Lotteringhi apparaît loin d’être louable ; elle est même blâmable d’une certaine manière. La scène en question admet une interprétation psychologique. Ainsi, la vitalité quelque peu exubérante que manifeste Lotteringhi en frappant sur ses tonneaux s’avère nocive en fin de compte. Chargée de

---

[192] “ Du Trunkenbold, du Weinschlauch du ! Wieviel Uhr war’s denn heute nacht wieder, als sie dich toll und voll nach Hause brachten ?”

[193] Lotteringhi (mit dem Hammer in der Hand, beim grossen Fass.) :

“ Tagtäglich zankt mein Weib -
Das ist ihr Zeitvertreib.
Dann such’ ich erst durch Singen
Zum Schweigen sie zu bringen :
Es zwingt mein Tralala
Zum Rückzug sie beinah !
Keift sie dann weiter doch,
Hab’ich ein Mittel noch,
Das wirket ungleich besser :
Ich schlag’ auf meine Fässer !
Weicht bald sie der Gewalt :
(klopfend.) Bumti - rapata, Bumti - rapata,
Bumti, bumti, bumti, rapata !”

pulsions négatives, elle traduit une certaine impuissance de la part de Lotteringhi, puisque, comme le signale Volker Klotz, "Lotteringhi ne martèle pas *pour* mais *contre* sa femme"[194]. En d'autres termes, le martèlement effréné de Lotteringhi est compensatoire de l'impossibilité qu'éprouve le tonnelier à satisfaire sa femme sexuellement. Destinée à l'alcôve matrimoniale, l'énergie physique de Lotteringhi est ainsi transférée aux objets inanimés, à savoir les tonneaux sur lesquels il se déchaîne. N'assisterions nous pas symboliquement à l'aveu d'impuissance de Lotteringhi face au tonneau des Danaïdes que représente la libido d'Isabella ?

Que Beatrice et Isabella cèdent aux sollicitations de l'amour s'explique du fait de leur situation personnelle. Scalza, l'époux de Beatrice ne semble s'être marié avec elle que pour le prestige d'avoir une belle femme, objet de représentation à ses côtés. Isabella, pour sa part, ne désire plus subir la loi de son mari, puisque celui-ci est devenu incapable de diriger les affaires après avoir sombré dans l'alcool. C'est elle qui porte la culotte dans le ménage. Dans la quatrième scène de l'acte II, nous voyons Isabella occupée à chercher un bâton pour "corriger" son mari (acte II, scène 4). Ainsi, pour ces deux femmes la vie conjugale représente une déception. Quant à Peronella, la femme de Lambertuccio, qu'elle veuille courir la prétentaine à son âge semble bien surprendre. Mais son mari boit aussi. Il est de surcroît superstitieux, pleutre et un franc benêt sur lequel Boccaccio peut essayer ses facéties. Le message humaniste semble clair : le sentiment amoureux est de tous les âges, il affecte aussi bien les jeunes que les moins jeunes. Objet de risée à son insu, puisque Leonetto, se prenant au jeu, simule des sentiments qu'il ne ressent pas pour elle, Peronella se félicite de ce bain de jouvence qui semble lui procurer de nouvelles émotions. Dans la scène des lettres, qui correspond au *terzettino* et la valse qui s'ensuit (numéro 11), concluant la quatrième scène de l'acte II, sont évoqués les sentiments que l'amour fait naître chez Fiametta, Isabella et Peronella. Chacune veut lire sa lettre à l'abri des regards de l'autre :

Fiametta, Isabella, Peronella (chacune pour soi) :

"**Comme mon coeur bat la chamade !**
La petite lettre que voici vient de lui.
Je veux lire sans être vue,

[194] *Cf.* Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991, p. 649.

Ce qui peut bien être écrit pour moi sur la feuille.”[195]
(Acte II, scène 4)

Et une fois que toutes les trois ont lu leur billet doux, hésitant entre la joie et la culpabilité, notamment Isabella qui est en passe de commettre l’adultère, elles donnent libre cours à leur émotion. Le sentiment amoureux unit les trois femmes, représentant trois générations d’âge, dans un bonheur intense qui les submerge et qu’elles ont peine à contenir. Ainsi, les scrupules moraux semblent disparaître devant les instants de bonheur que procure le sentiment amoureux :

Toutes les trois (après avoir lu) :

“**Des nouvelles délicieuses, qui ravivent,**
Apportent ces lignes (....)
Bonheur inespéré ! Le regard est ébloui !
(...)
Mon coeur bat heureux et pourtant oppressé ;
Je ne dois pas montrer - je dois taire,
Ce qui comble la poitrine de plaisir !”[196]
(Acte II, scène 4)

Les paroles “je ne dois pas montrer - je dois taire, ce qui comble la poitrine de plaisir” renvoient naturellement au non-dit, à la loi du silence qui pèse sur les femmes dans la société habsbourgeoise du XIXe siècle. Ce non-dit, dicté par la morale bourgeoise et intériorisé par la conscience féminine, affecte la vie matrimoniale de la femme. Ainsi, cette dernière, malcontente de ses rapports sexuels matrimoniaux, invoque souvent un état migraineux pour excuse de son indisposition sexuelle, afin de soustraire son corps au

---

[195] Fiametta, Isabella, Peronella (jede für sich) :
“ Wie pocht mein Herz so ungestüm !
Das Briefchen hier, es kommt von ihm.
Will lesen nun hier ungesehen,
Was auf dem Blatt für mich mag stehn.”

[196] Alle drei (nachdem sie gelesen) :
“ Wonnevolle Kunde, neu belebend,
Bringen diese Zeilen, ...
Unerwartet Glück ! Geblendet ist der Blick !
(...)
Freudig klopft mein Herz und doch beklommen ;
Darf’s nicht zeigen - muss verschweigen,
Was die Brust erfüllt mit Lust !”

droit légitime du mari[197]. Le non-dit est ainsi la douleur secrète de la femme mariée insatisfaite, et, à plus forte raison, de la femme adultère qui, comblée sexuellement, doit injustement endurer la loi du silence. C'est bien ce dernier type de femme qui est au centre de *Boccaccio,* la femme adultère, celle qui, pour les motifs que nous avons évoqués plus haut, trompe son mari et vit des aventures extraconjugales autrement plus excitantes que le train-train du foyer auquel les hommes l'ont destinée.

Le désir amoureux que lui inspire Boccaccio et la jeunesse estudiantine qui gravite autour de ce dernier ne va pas sans une marge relative de liberté. Or désir et liberté semblent se compléter pour aboutir à une philosophie libertaire et individualiste qui place le bonheur de l'individu au-dessus des conventions sociales et des interdits moraux et religieux. Le message libéral fondamental de cette opérette provocatrice s'articule autour de deux notions qui semblent antithétiques : l'individu et la société. En résumé, le désir sexuel, libre d'entraves, à la réalisation duquel Boccaccio convie les femmes s'oppose sur le plan socioculturel à la condition d'assujettissement dont sont victimes les femmes. A partir de là, il est possible de définir une thématique dialectique au sein de laquelle l'émancipation des femmes symbolise une "ouverture" face à leur "enfermement" et leur surveillance.

L'enfermement ou le confinement des femmes dans le foyer familial est une réalité historique à laquelle renvoie l'opérette *Boccaccio*. Lorsque Scalza, représentant de la bourgeoisie infatuée de sa réussite socio-économique, se prononce élogieusement sur les qualités de son épouse Beatrice en faisant d'elle le "modèle de la vertu féminine" (Acte I, scène 4), nous sommes à nous demander quels sont à l'époque les critères de cette prétendue "vertu féminine"? Dans le *Österreichisch - Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879* [198] sont répertoriées les compétences et les qualités exigées d'une bonne maîtresse de maison. Outre savoir cuisiner, laver le linge, s'occuper du ménage, des malades, de la décoration de la maison, des travaux manuels, il est attendu de la maîtresse de maison qu'elle fasse aussi preuve de sens moral, de probité et d'abnégation. Ainsi, il est recommandé que la ménagère "aime l'ordre, soit propre,

---

[197] *Cf.* Marion WISINGER, *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich, ibidem,* p. 67.
[198] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879,* herausgegeben von H. Menk-Dittmarsch, Wien, 1878.

travailleuse et pieuse”[199]. Elle a le devoir de se soumettre à son mari, “puisque, à quelques rares exceptions près, il est intellectuellement supérieur à elle”[200]. A la femme, pour sa part, incombe la responsabilité matérielle de la maison sous l’autorité de son mari. La mère au foyer doit être aussi “conciliante, et parfois renoncer à avoir raison” et ne doit quitter la maison “que si c’est absolument nécessaire”[201]. Elle devra en outre éviter de faire de sa maison un “lieu de réunion de femmes bavardes”[202]. Enfin, la dernière recommandation de ce *Hausfrauenkalender* concerne l’économie domestique. La femme mariée est invitée à “économiser sur sa propre personne”[203]. Le ménage doit être géré avec parcimonie, tout en veillant à la santé et au bien-être de chaque membre de la famille. Le respect de ces vertus domestiques exigées de la femme mariée doit conduire à une “économie intelligente”[204]. Comme nous pouvons le voir au travers de ce document, la femme mariée est identifiée abusivement à l’espace du foyer familial. Ainsi, cette ”économie intelligente” se fait aux dépens de sa liberté, puisque les conditions idéales de la création de l’équilibre financier du foyer préconisent une claustration relative de la femme. Les influences extérieures et tout ce qui pourrait remettre en cause l’équilibre du foyer doivent être écartés. Concrètement, la femme est invitée à rester sagement à la maison et à fermer la porte à ses amies. D’une façon insidieuse, ces recommandations, dont le bien-fondé n’est moral qu’en apparence, tendent à empêcher tout échange d’expériences collectives susceptible de conduire la femme mariée à une réflexion sur sa propre condition. Enfin, le travail de la femme au foyer compte pour peu. En effet, si le chef de famille ne doit pas remarquer le labeur domestique, il est évident que la femme est invitée à occulter à la fois dans l’espace du foyer et sur elle les traces de son travail. Ainsi, en présence de son mari, elle en est réduite à jouer un rôle de représentation factice. La situation peu enviable de la

---

[199] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ ordnungsliebend, reinlich, arbeitsam und fromm”, p. 57.

[200] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ da er mit seltenen Ausnahmefällen geistig über ihr steht.”, p. 57.

[201] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ nachgiebig, auch wenn man Recht hat”, “ wenn es durchaus nöthig ist”, p. 57.

[202] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ Sammelplatz von plauderhaften Frauen”, p. 57.

[203] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ an ihrer eigenen Person sparen.”, p. 57.

[204] *Cf. Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879, ibidem* : “ kluge Sparsamkeit.”, p. 57.

femme assujettie à l'homme est l'expression historique et sociale d'un mode de penser utilitaire inhérent à l'idéologie patriarcale de la bourgeoisie conservatrice et cléricale. Face à cet état de choses, l'opérette *Boccaccio* propose aux femmes une libération par l'amour. En d'autres termes, les librettistes mettent en scène l'action et les droits de l'amour revendiqués par des femmes qui se rebellent contre leur condition. A leur claustration s'oppose donc un désir d'amour et de liberté contre lequel leurs gardiens ne peuvent rien.

Au demeurant, le ton émancipateur de l'opérette est donné dès la première scène. La clé que détient Leonetto lui permettant de pénétrer dans la demeure de Beatrice est symbolique d'une libération féminine thématisée dans cette satire sociale. D'autre part, les remontrances que Scalza, sur le chemin de l'église, fait à son épouse voilée avec ostentation, ne font que renforcer cette idée :

> **Scalza** (en marchant, à Beatrice) :
>
> "**Comme je vous dis, Beatrice, vous devez à partir de maintenant fermer aussi la porte du jardin.**"[205]
>
> (Acte I, scène 7)

La scène qui précède l'entrée dans l'église des citoyens florentins représente un tableau de moeurs mettant en relief des aspects amoraux et anticléricaux qui renvoient à l'essence libérale de l'opérette *Boccaccio*. Or la tendance libérale de l'oeuvre en question est déjà revendiquée *mutatis mutandis* dans les indications scéniques en rapport avec la premiere scène-tableau de *Boccaccio* qui préconisent :

> "Toute l'action doit avoir un caractère enjoué, au lieu du sérieux religieux, le bien-être gai et innocent des Italiens."[206]

2.3.6. **L'anticléricalisme dans l'operette *Boccaccio***

Dans la scène 7 de l'acte I, il est intéressant d'analyser les aspects anticléricaux et amoraux, relevés plus haut, en relation avec les comportements et les pensées des personnages mis en scène. Il s'agit d'une scène clé de l'opérette par son contenu socioculturel, mais aussi d'un tableau de mœurs dans lequel l'atmosphère religieuse est

[205] Scalza (im Gehen zu Beatrice) :
"Wie ich Euch sage, Beatrice, Ihr müsst von nun an auch die Gartentüre verschliessen."

[206] "Die ganze Aktion muss einen heiteren Charakter tragen, statt des kirchlichen Ernstes das naiv-fröhliche Behagen der Italiener." (*Cf.* livret de *Boccaccio*, p. 7).

purement décorative. Si les citoyens de Florence répondent à l'appel des cloches en se rendant à l'office religieux, il semble bien que ce soit pour d'autres motifs que ceux de la prière. En effet, sur le parvis de l'église Santa Maria Novella, nous assistons à des scènes et des dialogues plutôt lestes. Quand l'étudiant Guido s'écrie : "**Ah, la procession en direction de l'église commence**" (acte I, scène 7), ce n'est certes pas par enthousiasme religieux. Lui et ses collègues ont surtout dans l'esprit de courtiser les mères de famille bourgeoises et leur progéniture de sexe féminin, en particulier des tendrons désirables. tels que Marietta ou Elisa :

Guido :

> "**Ah, la procession en direction de l'église commence**"(Les étudiants suivent isolément différentes femmes et jeunes filles qui se rendent à l'église.)

Tosano :

> "**Oh, Marietta** ! (Celle-ci vient de la gauche, minaude avec **Tosano,** laisse tomber sans faire exprès un petit bouquet, que celui-ci ramasse et baise. Puis, il la suit à l'intérieur de l'église.)

Rinieri (à Gisti) :

> "**Regarde là, Madonna Jancofiore avec Elisa, sa nièce. Moitié-moitié, frère !**"[207]

Quant à Guido, Chichidio et Federico, ils ont jeté leur dévolu sur les trois filles de la bourgeoise respectable Nona Pulci, à savoir Elena, Augustina et Angelica, belle triade qui leur semble destinée, puisque,"**tres faciunt collegium !**" (Acte I, scène 7).

Il paraît se dégager de la scène que nous venons de relever une atmosphère frivole et nonchalante. On peut penser que le parvis d'une église n'est certainement pas l'endroit propre au badinage et aux amourettes. Mais si nous tenons compte du fait que se rendre à l'église est l'une des seules promenades autorisées aux femmes, où, à l'occasion, le bourgeois et sa femme se donnent en représentation, il est permis de voir ici un tableau de moeurs réaliste documentant une pratique courante à laquelle sacrifient les hommes et les

---

[207] Guido :
"Ah, der Kirchgang beginnt."
(Die Stundenten folgen einzeln verchiedenen Frauen und Mädchen, welche in die Kirche gehen.)
Tosano :
"Oh, Marietta !" (Diese kommt von links, kokettiert mit Tosano, lässt unabsichtlich ein Sträusschen fallen, welches dieser aufhebt und küsst. Dann folgt er ihr in die Kirche.)
Rinieri (zu Gisti) :
" Sieh da, Madonna Jancofiore mit Elisa, ihrer Nichte ! Halbpart, Bruder !"

femmes. On se rend souvent à l'église, dans un rituel processionnaire admis, dont les manifestations religieuses ne sont parfois qu'une momerie, pour approcher l'élue ou l'élu de son coeur. Les indications scéniques sont éclairantes à cet égard :

(A présent Scalza sort de la maison avec sa femme Beatrice vertueusement voilée et traverse la scène pour se rendre à l'église.)[208]

Leonetto, pour sa part, s'approche de **Beatrice** et lui dit :

"**Priez que le Ciel vous pardonne, infidèle !**"[209]
(Acte I, scène 7)

Le tableau de mœurs en question met en relief l'hypocrisie et l'ostentation de la bourgeoisie catholique conservatrice. Aussi la satire sociale participe-t-elle à la fois d'une démythification et d'une provocation qui s'inscrit dans l'anticléricalisme traditionnel du libéralisme progressiste, dont les principes sont encore relevés au début du XXe siècle, à savoir dans un pamphlet intitulé *Der Wiener Liberalismus und seine Gegner* (Le libéralisme viennois et ses adversaires)[210]. Or la scène suivante est sans doute encore plus explicite sous le rapport de l'impiété libérale. Dans un *duettino* charmant, de structure amoebée, Fiametta et Peronella profèrent avec sagesse :

"**L'on se rend à la messe**
Dans un esprit de dévotion,
Et l'on pense à Dieu seulement !"[211]

Ces paroles pieuses seront vite démenties, car les actes et les pensées des deux femmes semblent bien éloignés de la méditation religieuse :

Peronella :

"**Aller à l'église est ma promenade préférée.**"[212]

---

[208] " (Nun tritt Scalza mit seiner züchtig verschleierten Beatrice aus dem Hause und geht über die Bühne in die Kirche.)"
[209] " Betet, dass Euch der Himmel vergebe, Ungetreue !"
[210] *Cf.* Josef STEIN, *Der Wiener Liberalismus und seine Gegner*. Eine Kampfschrift. Im Selbstverlag des Verfassers, Wien, 1905, cote I 422334, k. k. Universitäts-Bibliothek in Wien, p. 3.
[211] Fiametta und Peronella :
"Mit andachtsvollem Sinn
Geht man zur Messe hin,
Und denket nur an Gott allein !
[212] Peronella :
"Zur Kirche ist mein liebster Gang."

Fiametta :

"**Où est-il donc aujourd'hui le jeune homme ?**"

Peronella (inspectant ses vêtements) :

"**Ma nouvelle robe me paraît presque trop longue.**"

Fiametta :

"**Je ne l'ai encore trouvé nulle part.**"

Peronella (entraînant Fiametta hésitante) :

"**Aujourd'hui, on ne doit pas arriver trop tard.**
Il y va bien de notre saint protecteur."

Fiametta :

"**Ah, s'il était seulement venu,**
Je saurais une protection autrement meilleure!"

Les deux :

"**Et penser à Dieu seulement -**"[213]

Les propos des deux femmes, en particulier ceux de Fiametta, peuvent sembler irrévérencieux et provocants par rapport au culte, puisque, dans le cas de Fiametta, l'un des dogmes religieux essentiels de la confession catholique, à savoir la croyance en la protection et l'intercession des saints est désacralisé et réinvesti par le désir amoureux. L'attitude quelque peu désinvolte et festive à l'égard de la religion semble la résultante psychologique d'un combat idéologique de longue haleine, mené par les libéraux contre les cléricaux et l'Eglise, dont les retombées dans l'opérette *Boccaccio* ne doit pas nous

---

[213] Fiametta :
"Wo heut der junge Mann nur steckt ?"
Peronella (ihren Anzug musternd) :
"Mein neues Kleid scheint fast zu lang."
Fiametta :
"Noch hab' ich nirgends ihn entdeckt."
Peronella (die zögernde Fiametta antreibend) :
"Heut darf man zu spät nicht kommen,
Gilt's doch unserm Schutzpatron."
Fiametta :
"Ach, wär' er nur hergekommen,
Wüsst' ich bessern Schutz mir schon !"
Beide :
"Und denken nur an Gott allein -"

surprendre, car l'opérette est devenue sous le libéralisme l'expression scénique et musicale de l'idéologie libérale. Concernant la lutte qui oppose les libéraux aux cléricaux, il convient de rappeler ici l'antagonisme entre les deux partis au sujet du Concordat. Promulgué en 1855, le Concordat qui consacre l'alliance du Trône et de l'Autel, conclue entre l'Empereur François-Joseph et le pape Pie IX, représente aux yeux des libéraux arrivés au pouvoir en 1867, une survivance de l'absolutisme, qui pendant longtemps a étouffé les aspirations libérales[214]. Or l'Empereur François-Joseph, malgré les concessions faites au libéralisme, incarne toujours le système absolutiste abhorré. D'où une méfiance de la part des libéraux à l'égard du monarque, qui semble justifiée, puisque François-Joseph ne s'est jamais caché de sa préférence pour l'absolutisme en fait de régime politique. Cette suspicion vis-à-vis de l'Empereur est d'autant plus forte que les libéraux redoutent en cas de conflit majeur avec la Monarchie l'abrogation de la Constitution. Etant en délicatesse avec l'Empereur, tout en craignant de perdre leurs acquis politiques, les libéraux ne peuvent donc se permettre d'attaquer de front François-Joseph[215]. Aussi choisissent-ils de porter leurs coups sur le Concordat. Or, par ce moyen détourné, la cible ne change qu'en apparence. Ce n'est guère plus qu'une manoeuvre de diversion pour discréditer à couvert la Monarchie[216]. Les tergiversations des libéraux, pris entre deux feux, à savoir la Monarchie absolutiste et ultramontaine d'une part, et le conservatisme de la Chambre haute d'autre part, vont empêcher le libéralisme de procéder avec le radicalisme souhaité en ce qui concerne la question litigieuse du Concordat[217]. Le traité, par manque de combativité de la part des libéraux, reste ainsi en vigueur. S'il n'est pas formellement abrogé, des modifications sont apportées cependant dans l'organisation des dispositions législatives. Les trois motions déposées par le ministre de la Justice Eduard Herbst, projets de loi concernant le mariage, l'école et les confessions portent la marque du compromis. En effet, la plus importante de ces lois, celle qui vise l'école, signifie certes la fin de la mainmise de l'Eglise sur l'école primaire, donnant ainsi lieu à une sécularisation de l'enseignement primaire, néanmoins comme l'instruction religieuse n'est pas abolie,

[214] *Cf.* Walter POHL / Karl VOCELKA, " Die Trennung von Staat und Kirche", in Brigitte Vacha, (Hg.), *Die Habsburger*, Verlag Styria, Wien 1992, p. 419. Voir aussi partie 1.4.2. dans la première partie de notre travail : " Les lois de mai 1868", p. 83.
[215] *Cf.* Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, Amalthea Verlag, Wien, 1983, p. 193.
[216] *Cf.* Walter POHL / Karl VOCELKA, " Die Trennung von Staat und Kirche", in Brigitte Vacha, (Hg.), *ibidem*, p. 419.
[217] *Cf.* Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, *ibidem*, p. 202.

l'influence cléricale est toujours présente au travers de la position forte que continue à occuper le curé au sein de l'administration de l'inspection des écoles[218]. Une tendance à l'arrangement de la part des libéraux se fait aussi jour en ce qui concerne la juridiction matrimoniale. Le mariage civil obligatoire, exigé par les libéraux les plus radicaux n'a pas de validité légale. En revanche, la célébration du mariage religieux continue d'avoir force de loi. A l'Etat incombe, pour sa part, l'arbitrage jurisprudentiel en matière d'affaires matrimoniales. Sanctionnées le 25 mai 1868 par l'Empereur François-Joseph[219], les lois relatives à l'instruction, aux confessions et au mariage sont fêtées par les libéraux comme un "triomphe du sécularisme sur les puissances obscures de l'Eglise"[220]. La promulgation des lois de mai 1868 déchaîne les passions au sein de l'Eglise catholique, en commençant par le pape lui-même, suivi de l'épiscopat autrichien. Les représentants libéraux du gouvernement autrichien sont frappés d'anathème par la papauté. Les foudres qui s'abattent à l'époque sur le libéralisme marquent le début d'une campagne de dénigrement de la mouvance libérale par les forces conservatrices, dont les effets se prolongeront jusqu'à la fin du siècle. Nous en voulons pour preuve la brochure cléricale *Liberalismus ist Sünde*, (Le libéralisme est un péché), datant de 1889, dans laquelle est entreprise une diabolisation systématique du libéralisme. Quant aux évêques autrichiens, ils font montre de résistance en refusant de céder les actes de mariage religieux aux tribunaux civils. Dans ce bras de fer entre l'Eglise et l'Etat, la personnalité polémique de l'évêque de Linz, Monseigneur Rudigier, joue un rôle de premier plan. Non content de s'opposer aux autorités civiles par son refus de délivrer les actes de mariage, l'évêque de Linz critique ouvertement dans une lettre pastorale les nouvelles lois et engage son clergé à faire pièce aux libéraux[221].

En fin de compte, ce n'est pas l'action directe des libéraux qui sera déterminante dans l'abolition du Concordat, mais les événements extérieurs. Ce sont ces derniers qui sonneront, à vrai dire, le glas du traité en question. En effet, les aspirations du gouvernement italien de réduire l'Etat ecclésial afin de faire de Rome la capitale d'une Italie unifiée vont donner confiance aux libéraux dans leur lutte contre le Concordat. Ainsi,

[218] *Cf.* Walter POHL / Karl VOCELKA, in Brigitte Vacha (Hg.), *Die Habsburger*, *ibidem*, p. 419.
[219] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*, Ueberreuter, Wien, 1995, p. 271.
[220] *Cf.* Walter POHL / Karl VOCELKA,"Triumph des Säkularismus über die finsteren Mächte der Kirche", in Brigitte Vacha (Hg.), *Die Habsburger*, *ibidem*, p. 422.
[221] Voir note 156, p. 84 de notre travail.

le ministre des Affaires étrangères Beust pense pouvoir mettre à profit l'hostilité des attaques contre le Vatican, émanant de Florence, pour amener tôt ou tard l'Empereur à abroger le Concordat. Cependant, deux événements vont précipiter l'abolition définitive du traité : la proclamation du dogme d'infaillibilité papale au concile du Vatican, le 18 juillet 1870, suivie de la déclaration de guerre de la France à la Prusse, intervenant le lendemain. Dès le déclenchement des hostilités, Napoléon III, qui jusqu'ici avait protégé militairement Rome et le Vatican, se voit contraint de retirer ses troupes d'Italie[222]. Le 18 juillet 1870, le gouvernement austro-hongrois déclare le Concordat nul, alléguant que la nature juridique de l'un des contractants, à savoir le pape, se serait modifiée en vertu justement de l'infaillibilité[223] !

A la suite de la victoire remportée par les libéraux sur les cléricaux, qui se solde par l'abrogation du Concordat, les lois confessionnelles de 1874 assureront à l'Etat un contrôle indiscutable sur l'Eglise et ses institutions[224]. Cependant, le camp libéral n'est pas uni. Après avoir fait cause commune contre la domination de l'Eglise catholique en Autriche-Hongrie, les libéraux doivent admettre des scissions qui se font jour au sein du mouvement libéral. Le manque de radicalité dans son action politique, son loyalisme envers la personne de l'Empereur, ainsi que ses compromis avec la Chambre haute, d'obédience conservatrice, finiront par discréditer le gouvernement des libéraux aux yeux de l'aile radicale de la mouvance libérale.

Dans *Boccaccio*, l'attitude décomplexée de Leonetto et ses coreligionnaires à l'égard des femmes mariées, de l'Eglise et ses institutions, à savoir le mariage religieux, est sans doute symptomatique du contexte sociopolitique et idéologique de l'époque, dont nous venons de retracer les événements et de relever les enjeux politiques. Ainsi, lorsque Pietro, prince sicilien envoyé par son père à Florence pour contracter mariage, interroge Leonetto sur Beatrice, qui semble de son goût, l'étudiant Leonetto rétorque avec cynisme :

Leonetto :

"**Celle-là n'est pas libre.**"[225]

Et Pietro de se rabattre alors sur une autre, non sans avoir laissé entendre à

[222] *Cf.* Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, *ibidem*, 1983, p. 246.
[223] *Cf.* Walter POHL / Karl VOCELKA, *Die Habsburger*, *ibidem*, p. 423.
[224] Voir 1.4.4.4. dans la première partie de notre travail : " Les lois confessionnelles de 1874", p. 90.
[225] Leonetto : "Die ist nicht frei."

Leonetto qu'il a bien saisi le sens de ses paroles :

> "**Aha ! Je comprends, coquin. Eh bien, et la blonde est-elle libre ?**"[226]

Leonetto :

> "**Etant donné qu'elle est mariée, naturellement. Chez nous les femmes ne deviennent libres qu'une fois qu'elles sont mariées.**"[227]

La réplique de Leonetto, énoncée sous forme de maxime, interpelle par son caractère apodictique. Selon son raisonnement, le mariage figure un état de sujétion qui s'oppose au libre épanouissement des femmes. Ainsi, le mariage est discrédité en tant que cause d'une conséquence dont le caractère d'inéluctabilité semble évident dans l'esprit du ratiocineur : la femme, insatisfaite de son sort, cherche à secouer le joug matrimonial, au moyen de la ruse, que le poète Ovide, notamment dans *L'Art d'aimer*, soit bien avant Boccace, enseigne aux femmes[228]. Cette philosophie individualiste et libertaire, d'inspiration libérale, fait naturellement en filigrane l'apologie de l'adultère, ou du moins le justifie. Car si le mariage postule le bonheur et la compréhension mutuelle entre deux êtres unis par un serment de fidélité, au final, il s'avère souvent un leurre. Psychologiquement, l'échec consécutif au mariage est souvent ressenti comme une déception d'autant plus forte pour la femme, que celle-ci, moins protégée que l'homme par la société civile (ainsi la signature de la femme n'a pas de valeur juridique aux yeux de la loi), semble plus exposée aux préjugés que ce dernier. Aussi la femme compte-t-elle sur le mariage, duquel dépend sa reconnaissance par la société, comme moyen et unique source financière lui permettant de fonder une famille, d'élever ses enfants et de s'épanouir elle-même. Or face à une réalité qui semble un démenti criant de leurs aspirations, Isabella, Peronella et Beatrice suivent les préceptes émancipateurs de Boccaccio, représenté dans l'opérette éponyme comme le libérateur des femmes. Aussi s'emploient-elles à s'affranchir de la sujétion maritale que figure le mariage religieux et dont la précarité s'est avérée au fil du temps. Le contrat moral, à savoir le serment de fidélité mutuelle, l'usure du temps aidant, a fini par se désagréger dans un désamour insupportable. Face à une mésentente conjugale ne produisant que rancoeur et frustration, l'infidélité, ou encore le divorce, semblent ainsi

[226] Pietro : "Aha ! Ich verstehe, Spitzbube. Nun, und die Blonde, ist sie frei ?"
[227] " Da sie verheiratet ist, natürlich! Bei uns werden die Frauen erst frei, wenn sie verheiratet sind."
[228] *Cf.* OVIDE, Oeuvres, *L'Art d'aimer*, Editions Jean de Bonnot, Paris, 2000, p.254-258.

justifiés. Or, paradoxalement, le mariage perd sa valeur de contrainte morale, alors que les liaisons extraconjugales gagnent en solidité. En s'affranchissant du joug conjugal dans le but de vivre une expérience amoureuse autrement plus épanouissante que la routine sexuelle visant surtout à la procréation à laquelle est destinée l'alcôve matrimoniale, les femmes semblent devenir les victimes d'une autre dépendance, toutefois cette dernière est pleinement assumée et consentie, elle n'est plus subie, et les femmes paraissent s'en trouver heureuses. Le principe de plaisir prend ainsi le dessus sur le principe de réalité au travers d'une scotomisation ou rejet des obligations. C'est encore Leonetto, se faisant ici le thuriféraire d'une morale sexuelle épicurienne, qui exprime cela en faisant allusion à la liaison qu'il entretient avec une Beatrice tacitement satisfaite de cet état de choses :

Leonetto :

"**Celle-là n'est pas libre.**"

Beatrice :

(lui fait un signe gracieux).[229]

Et, quelques lignes plus loin, sur la même page du livret, les récriminations proférées contre les hommes par Peronella, Isabella et Beatrice, analysées plus haut, semblent bien apporter de l'eau au moulin de Leonetto, qui, pour sa part, sous couleur de cynisme divertissant, renvoie au contexte idéologique de l'époque en relation avec le mariage civil et le divorce que les libéraux ont réussi à imposer malgré les réticences de la Monarchie et son affidée, l'Eglise catholique. Transcrivant le climat polémique de l'époque, l'historien Heinrich Drimmel note : "On était généralement catholique, mais le droit matrimonial en vigueur en Autriche dérangeait (...), l'engagement la vie durant par le serment de fidélité fait lors du mariage."[230] Et le même auteur poursuit :

> "La bataille de rupture concernait en conséquence la suppression du droit matrimonial relevant du Concordat, le retour aux stipulations du Code civil, statuées en 1811 par François."[231]

---

[229] Leonetto : "Die ist nicht frei."
Beatrice (winkt ihm freundlich zu).

[230] Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, *ibidem* : " Man war meistens katholisch, aber es störte das in Österreich gültige Eherecht (...) die lebenslange Bindung an das bei der Trauung gesprochene Treuversprechen.", p. 244.

[231] Heinrich DRIMMEL, *Franz Joseph*, *ibidem* : " Die Durchbruchsschlacht ging daher um die Beseitigung des konkordatären Eherechts, die Rückkehr zu den von Franz 1811 statuierten Bestimmungen des Allgemeinen Bürgerlichen Gesetzbuches." p. 244.

Jusqu'à sa mort, François Ier restera fidèle aux engagements de 1811, alors que son petit-fils, le futur François-Joseph, au travers des dispositions du Concordat de 1855[232], sera l'artisan d'une guerre idéologique au cours de laquelle les conservateurs et, avec eux, l'absolutisme essuieront de cuisantes défaites dont les bénéficiaires, comme nous avons pu l'expliquer, seront les libéraux, qui imposeront finalement le droit matrimonial de 1811.

Le climat exalté dans lequel baigne l'opérette *Boccaccio* figure la toile de fond pour ainsi dire atmosphérique et sentimentale des liaisons et intrigues amoureuses qui émaillent la pièce. Aucun obstacle, ni moral ni matériel, n'empêche les amants d'atteindre leur but. Nous avons pu voir ainsi Leonetto, Boccaccio et ses affidés pénétrer dans les demeures des femmes, ou bien les intercepter sur le chemin de l'église (acte I). Les amants usent aussi à l'occasion de sérénades pour attirer les femmes au-dehors et leur conter fleurette (acte II). Cet état de choses montre bien la complicité qui s'est établie entre les femmes et leurs amants. Ainsi, dans la scène du duel simulé, Beatrice souffle aux deux amants ce qu'ils doivent faire, à savoir croiser prétendument le fer pour tromper l'importun Scalza (acte I, scène 4). De même, Isabella, par sa présence d'esprit, tire d'embarras son amant Pietro face au crédule Lotteringhi qui le prend sans barguigner pour un véritable officier (acte II, scène 6). Les deux femmes, gagnées depuis longtemps à la cause de Boccaccio, chantent sous l'égide de leur mentor :

Boccaccio, Isabella, Beatrice :

"**Vive le génie, l'humour,**
(...)
Celui qui ne rit pas est un sot,
Chantez en choeur !
Suivez la devise "libre et gai",
Comme nous l'enseigne Boccaccio !"[233]
(Acte III, scène 8)

---

[232] Voir note 151, p. 83 de notre travail.

[233] Boccaccio, Isabella, Beatrice :
"Hoch der Genius, der Humor,
(...)
Wer nicht lacht, der ist ein Tor,
Singt im Chor !
Folgt dem Wahlspruch "Frei und froh,"
Wie es uns lehrt Boccaccio !"

La complicité entre amants, que nous venons de signaler, prospère néanmoins au détriment des hommes mariés, et, par là, elle indique l'impuissance de ces derniers à contenir le désir de liberté et de passion de leurs épouses. Au demeurant, ces gardiens fort ridicules de l'honneur et de la vertu de leurs épouses, assimilées à la représentation sociale et à la propriété privée, sont loin d'être aussi redoutables qu'il n'y paraît. Et Pietro de s'exprimer avec mordacité à leur égard, lorsque, badinant avec Isabella, la jeune femme lui oppose ses réticences de femme mariée :

Isabella :

"**Vous oubliez, je ne suis pas libre !**"[234]

Pietro :

"**Est-ce un obstacle ? Au contraire! - A chaque amant honnête correspond un époux en tant que sombre contraste, en tant qu'exemple repoussant !**"[235]

(Acte II, scène 5)

Le bon mot de Pietro signifie en clair que les hommes mariés, apparaissant dans *Boccaccio* servent avant tout de repoussoir aux amants. Aussi les époux sont-ils des faire-valoir, des acteurs de second plan, qui donnent du piquant et du relief aux actions des amants qui les dupent allégrement. L'alacrité avec laquelle s'exprime Pietro concernant l'adultère trouve pour ainsi dire son pendant dans le sans-gêne que manifestent dans la réalité les gommeux et les hommes à bonnes fortunes à l'égard de la femme mariée, dont la conquête ne devrait sans doute pas être valorisée inconsidérément par ces derniers, puisqu'elle s'inscrit dans un contexte où règne une injustice criante relative au traitement différent réservé aux hommes et aux femmes. Concernant les règles du code social, Jean-Paul Bled note :

> "Celles-ci se montrent tolérantes quand le mari s'autorise des relations extraconjugales ; ces infidélités sont admises, pour ne pas dire qu'elles font partie des règles du jeu. En sens inverse, lorsque l'ennui et l'insatisfaction réunis conduisent une femme mariée à un faux pas, elle ne doit espérer de la compréhension ni de sa famille ni de la société si la liaison vient à être découverte : l'adultère ne lui sera pas pardonné. Cette différence de traitement explique d'ailleurs pourquoi il n'est de plus belle conquête pour le dandy que

---

[234] Isabella : "Ihr vergesst, ich bin nicht frei !"

[235] Pietro :
"Ist das ein Hindernis ? Im Gegenteil ! - Zu jedem rechtschaffenen Liebhaber gehört ein Ehemann als dunkler Gegensatz, als abschreckendes Beispiel !"

celle d'une femme mariée."[236]

Face à une réalité sociale faite d'injustices et de vexations qui visent la femme au premier chef, et auxquelles elle ne peut opposer que son "honneur de femme", la philosophie émancipatrice et jubilatoire de *Boccaccio* semble sans doute utopique. Cependant, nous pensons comme Thorsten Stegemann[237] que cette utopie est justement nécessaire à une œuvre qui, au-delà de la réalité sociale et de l'époque de son avènement, propose une vision humaine et égalitaire de l'amour. Mais pas de n'importe quel amour : de l'amour libre, désentravé des conventions sociales, déculpabilisé par rapport à l'Eglise catholique et la morale traditionnelle. Or, dans *Boccaccio*, les actions et les intrigues qu'ourdissent les femmes pour se libérer de la tutelle qu'exercent sur elles leurs maris symbolisent et suggèrent la possibilité pour les femmes réellement assujetties de s'affranchir de leur sujétion. Mais il y a plus : la rébellion des femmes, ce qui est bien montré dans le livret, est autrement plus efficace que les rodomontades de leurs maris invoquant absurdement la Révolution de 1848. En d'autres termes, les citoyens honorables de Florence en appellent à un moyen progressiste de l'Histoire pour restaurer leur conservatisme rétrograde ! Face à l'immobilisme des hommes mariés, l'affranchissement des femmes dans *Boccaccio* figure la mise en pratique réelle des préceptes émancipateurs de Boccaccio. Il a été démontré dans l'analyse du livret que la lecture des nouvelles scandaleuses de Boccaccio incitent les femmes mariées insatisfaites à s'émanciper du joug conjugal. Or, dans *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Laure Adler signale les peurs et les préjugés que nourrit la bourgeoisie envers les lectrices passionnées. En particulier, les hommes "vont s'alarmer des femmes qui lisent, avant de les marginaliser, de les désigner comme différentes, atteintes de névroses diverses", car la lecture génère un "excès de désirs artificiels" pouvant entraîner un "brouillage d'identité sexuelle, une dévalorisation des codes moraux, une déstabilisation de la place assignée à chacun dans un monde où le propriétaire est le père, le bourgeois, l'époux (...)."[238]

Malgré les préjugés et la censure, symbolisée dans *Boccaccio* par l'autodafé,

---

[236] Jean-Paul BLED, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998, p. 297.
[237] Thorsten STEGEMANN, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*, Peter Lang, 1994, p. 145, 146.
[238] Laure ADLER & Stefan BOLLMANN, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Flammarion, Paris, 2006, p. 15.

l'esprit émancipateur des écrits de Boccaccio perdure dans les consciences, et les femmes en sont les dépositaires au premier titre. Outre ces aspects, complétant ceux qui ont été relevés plus haut, faisant de l'opérette en question une oeuvre en phase avec l'actualité qui pourvoit à son contenu idéologique, *Boccaccio* contient un ensemble de provocations dont la plus essentielle concerne la vision iréniste qui est proposée de la société habsbourgeoise. Projection uniquement utopique ou vue d'ensemble riche en potentialités sociopolitiques ? En effet, si l'amour libre désentravé des conventions, des interdits, des préjugés, de la morale, de l'Eglise et de la raison d'Etat -le mariage politique du prince Pietro vise à consolider l'alliance entre la cour de Sicile et Florence- est invoqué et soumis à l'appréciation du spectateur, il convient de noter que l'exemple de cette émancipation est donné par le propre souverain, le duc de Florence. En effet, le duc est père de Fiametta, fille illégitime d'une union morganatique. Or, pour cacher à sa femme légitime l'existence de sa fille naturelle, le duc a fait élever cette dernière loin de la cour de Florence. Cependant à la mort de sa femme, le duc dévoile les indiscrétions de sa vie passée (acte III, scène 1), bruits scandaleux qui font l'objet du commérage de Scalza, Lambertuccio et Lotteringhi, les tenants de la morale officielle, comme nous l'avons démontré plus haut, et va même jusqu'à confier sa fille naturelle, de sang noble malgré tout, à un roturier, qui plus est, un poète dont la gloire est entachée par les troubles que génèrent ses écrits. Outre la vision fraternitaire et quelque peu utopique de la communion entre les classes à laquelle renvoient ces occurrences, nous sommes amené à y voir aussi un message politique inspiré par la tolérance et la bienveillance. En d'autres termes, à travers la présentation, certes idéalisée, d'un potentat magnanime et tolérant, les librettistes de *Boccaccio* visent d'une certaine façon à une remise en question de l'Etat monarchique des Habsbourg en proposant le portrait d'un souverain suffisamment éclairé et libéral pour ne pas juguler les passions de ses sujets et leur interdire un certain nombre de libertés. D'où le naturel et la désinvolture de ces femmes qui font litière des principes moraux et suivent la philosophie hédoniste de Boccaccio ; le sans-gêne de la jeunesse amoureuse qui choisit les abords sanctifiés de l'église pour lieu de ses amourettes; enfin la puissance manifeste du chœur qui exprime la joie de vivre dans un État où le bonheur et l'épanouissement de l'individu semblent être les garants d'une société idéale tel que *Boccaccio,* opérette libérale par excellence, semble le suggérer. Au demeurant, à la fin de l'oeuvre, la philosophie riante de

Boccaccio, paraît avoir conquis tout le monde. Même les dindons de la farce, Scalza, Lotteringhi et Lambertuccio, bien qu'en rechignant quelque peu, en particulier l'opportuniste Lambertuccio qui, usant de la respectabilité que lui confère son anoblissement récent, espère réduire les femmes au silence, et se dédouaner ainsi des reproches qui lui sont imputés... Finalement, la puissance persuasive des préceptes de Boccaccio est relayée par la force suggestive et enveloppante de la musique suppèenne, qui en illustrant l'essence de la philosophie jubilatoire du poète florentin semble emporter sur son passage jusqu'à la dernière réticence morale :

Boccaccio :

"**Qui aux sots dit ouvertement la vérité**
Est constamment poursuivi, réprouvé, chassé !"

Beatrice et Isabella (aux hommes) :

"**Vous l'avez bien mérité, vous êtes des benêts,**
Des vieilleries, des têtes vides !"

Lambertuccio (en les tranquillisant) :

"**Noblesse oblige, observez la bienséance !**"

Boccaccio :

"**Le mot d'esprit, l'humour,**
La vérité sont des armes mordantes,
Là où elles sont brandies,
On obtient vite la victoire !"

Les trois hommes :

"**Vive le génie, l'humour**
Chante tout le monde (...).
Cela ne sonne pas mal à l'oreille,
Cependant c'est nous qui en faisons les frais.
Les femmes ont beau jeu
Leur but est de nous ridiculiser.
C'est pour cela qu'elles exultent et chantent avec gaieté
Et font l'éloge de Boccaccio !"

Boccaccio :

"**Voulez-vous conservez la fidélité de la femme ?**"

Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :

"**Comment, vite ? Comment ? Quoi ?**"

Boccaccio :

"**Songez à divertir,**
Faites en sorte que la petite femme rie souvent."

Isabella, Beatrice (aux hommes) :

"**Vous pourriez compter sur notre fidélité**
Si vous n'étiez pas vieux, sots et hideux !"[239]

(Acte III, scène 8)

Boccaccio aura le dernier mot pour réaffirmer son credo émancipateur, c'est-à-dire libéral :

"**Le mot d'esprit, l'humeur,**
La vérité sont mes armes !
Là où celles-ci sont brandies,
On obtient vite la victoire !"[240] (Acte III, scène 8)

---

[239] Bocaccio :
"Wer Toren frei die Wahrheit sagt,
Wird stets verklagt, verdammt, verjagt !
Beatrice und Isabella (zu den Männern) :
"Recht geschieht euch, ihr seid Tröpfe,
Alte Zöpfe, hohle Köpfe !"
Lambertuccio (sie beschwichtigend) :
"Noblesse oblige, den Anstand gewahrt !"
Boccaccio :
"Der Witz, die Laune,
Die Wahrheit sind schneid'ge Waffen,
Wo die man schwinget,
Gelinget bald Sieg zu schaffen !"
Die drei Männer :
"Hoch der Genius, der Humor
Singt alles (...).
Es klingt nicht übel für das Ohr,
Doch wir sind dabei blamiert.
Die Weiber haben leichtes Spiel,
Uns zu verlachen ist ihr Ziel.
Drum jubeln sie und singen froh
Und preisen hoch Boccaccio !"
Boccaccio :
"Wollt sichern ihr des Weibes Treu' ?"
Lambertuccio, Lotteringhi, Scalza :
"Wie, in Eile ? Wie ? Was ?"
Boccacio :
"Auf Unterhaltung seid bedacht,
Sorgt, dass das Weibchen öfters lacht."
Isabella, Beatrice (zu den Männern) :
"Unsre Treu' wär zuverlässlich,
Wär't nicht alt ihr, dumm und hässlich !"

[240] Boccaccio :
" Der Witz, die Laune,
Die Wahrheit sind meine Waffen !
Wo die man schwinget,
Gelinget bald Sieg zu schaffen !"

2.3.7. **Originalité suggestive de l'oeuvre**

Si l'on tient compte de la politique théâtrale poursuivie par la plupart des directeurs de théâtre, qui, soucieux de ne pas voir péricliter leur entreprise, sont à l'affût des nouveautés, des modes, des scandales et des événements extraordinaires marquant la vie sociale et pouvant être exploités dans les comédies ou les opérettes, il semble fondé de rattacher le grand succès de *Boccaccio* non seulement au talent de Suppè et de ses librettistes, mais encore aux événements culturels, dont nous avons caractérisé les moments forts, notamment le *corso* organisé par la ville de Vienne. L'importance politique et culturelle liée à cette manifestation n'est pas sans avoir influencé le choix du sujet, inspiré de la Renaissance italienne, et la genèse même de l'opérette en question. Le succès de *Boccaccio* s'explique ainsi en partie par le biais du contexte culturel dans lequel il s'inscrit et qu'il exploite pour des raisons commerciales. Franz Tewele directeur du *Carltheater* saura tirer parti du triomphe de *Boccaccio* qui va le sauver du gouffre financier[241]. La grande popularité dont jouit encore à l'heure actuelle *Boccaccio* tient pour l'essentiel à deux choses : l'originalité suggestive avec laquelle est traité l'hédonisme individuel, thème central de l'oeuvre et sujet pour le moins scabreux à l'époque, et la musique riche et diversifiée de Suppè, épousant parfaitement les moindres nuances psychologiques des personnages afin d'en faire des entités dramatiques. D'autre part, l'essence musico-scénique de *Boccaccio* répond à des lois, des stratégies d'émission et des codes internes, liés au caractère à la fois divertissant et sociocritique de l'opérette, qui en font tout le prix et l'intérêt. Il en découle que compte tenu de l'acculturation relative dans le milieu viennois des conceptions et des canons esthétiques de la Renaissance, processus civilisateur qui a son importance pour le libéralisme, le travestissement historisant et quelque peu anachronique de *Boccaccio* ne sera pas opaque au point d'empêcher une lecture politique du présent dans le passé. En d'autres termes, les librettistes, se fondant sur un processus d'imprégnation culturelle, produisant à la longue des réflexes de l'ordre du cognitif, cherchent à établir une complicité entre eux et les spectateurs. Ainsi, ce qui pourrait représenter un obstacle à sa compréhension, notamment son habillage Renaissance, par le

[241] Otto SCHNEIDEREIT, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit. Musikverlag, Berlin,1977, p.130.

procédé d'une inversion critique et dialectique, postulée et inférée intellectuellement du contraste ou de la permanence existant entre le passé et le présent, est finalement censé servir de révélateur de réalités cachées, de contradictions inscrites dans le corps social. D'autre part, le travestissement figure, suggère, pose, en s'appuyant sur une doxa tacite, l'idée de l'impossibilité d'une expression politique sans le maquillage de cette dernière. Cependant, par-delà son caractère sociopolitique, la transcendance inhérente au personnage éponyme est prévue pour dépasser le cadre historique dans lequel s'inscrit l'opérette *Boccaccio* et incarner une universalité humaniste. Enfin, l'une des originalités de cette opérette, qui a fait sans doute aussi son succès, c'est d'avoir conçu le protagoniste comme un opérateur imprimant sa dynamique à l'opérette dans son ensemble et sur lequel se focalisent les opinions des autres personnages. En effet, le poète libertin Boccaccio est à la fois amant, séducteur adulé et envié par ses congénères, instigateur, boute-en-train madré, contempteur éhonté des mœurs sclérosées, et, pour compléter le tableau résumant les qualités contrastées du poète, libérateur des femmes placées sous la sujétion injuste de leurs maris. Ce procédé implique une certaine linéarité dans le déroulement des péripéties sans pour autant faire l'économie de distorsions, de situations contradictoires, de conceptions conflictuelles, qui renvoient au caractère agonistique de l'oeuvre, inscrit en filigrane dans cette fable divertissante non dénuée d'enseignement.

2.4. Accueil de l'opérette *Boccaccio* (1879) par la presse
Boccaccio : paradigme de l'opérette viennoise à l'ère du libéralisme autrichien

"Le plus grand succès de ma vie" c'est ainsi que Franz von Suppè désigne le triomphe international[242], réservé à son oeuvre majeure, à savoir l'opérette *Boccaccio* (1879)[243]. Les articles de presse que nous avons réunis afin de mettre en perspective le rôle culturel et social de l'opérette viennoise, et notamment de *Boccaccio*, dans le contexte du libéralisme autrichien des années 1870, semblent confirmer la profession de Suppè. Ainsi, deux articles consacrés à la première de *Boccaccio*, publiés, l'un dans *Die Presse*, l'autre

[242] Cité in Otto KELLER, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905, p. 99.
[243] La date du 5 mars 1880 marque la centième représentation de *Boccaccio*. L'oeuvre jouit d'un accueil enthousiaste en Europe et en Amérique, notamment à New York. *Cf*. Franz HADAMOWSKY et Heinz OTTE, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947, p. 189.

dans le *Neues Wiener Tagblatt*, mais datés tous deux du 2 février 1879, lendemain de la première de l'opérette donnée au *Carltheater*, relèvent respectivement : "*Boccaccio* a été representé pour la première fois aujourd'hui avec grand succès[244] ."“(...), ce que l'on peut dire de la soirée d'hier (...) : une très bonne soirée, un très grand succès (...)[245] "

Si l'on veut comprendre les raisons de ce succès, il convient à présent de mettre en relation les attentes du public et les moyens mis en oeuvre dans *Boccaccio* pour répondre à celles-ci. Les attentes du public peuvent être de nature très différente, car l'opérette en tant qu'art intégral regroupant plusieurs modes d'expression dans des agencements parfois très réussis ne se veut pas uniquement un art pour les yeux (*Kunst für die Augen*), comme le lecteur a bien pu le constater jusqu'ici dans ce travail de recherche. Or la critique parue dans le *Neues Wiener Tagblatt* semble révéler les clés du succès de *Boccaccio* et, partant, renvoyer aux attentes du public. Tout d'abord, l'article note la cohérence de l'œuvre, c'est-à-dire l'adhérence réciproque[246] des deux composantes essentielles de l'opérette en question, à savoir le texte et la musique, et, au-delà de la conformité relevée, il souligne aussi l'excellence de la représentation dont a bénéficiée l'ouvrage lors de la première. Il est intéressant de constater la déduction du dernier aspect pour ainsi dire par voie de conséquence : "Pour un livret plein d'humour et amusant, on a trouvé un compositeur prompt à la repartie (...) et pour ce texte charmant et cette mélodieuse et puissante musique une excellente représentation[247] (...)" Par-delà le rôle important qu'elle joue dans le succès de *Boccaccio*, la cohérence relevée dans l'article sera une des conditions déterminantes de la survivance de l'opérette viennoise en général[248]. En plus de la mise en avant de la concordance musico-textuelle et scénique de *Boccaccio*, l'article mentionné vaut par l'énonciation et la caractérisation des ingrédients constitutifs de l'ouvrage en question. Le rédacteur mentionne, entre autres aspects caractéristiques, la mise en musique de la

---

[244] *Die Presse*, 2 février 1879, Nr. 32 : "*Boccaccio* ist heute mit grossem Erfolge zum erstenmale über die Bühne gegangen.", p. 9.

[245] *Neues Wiener Tagblatt*, 2 février 1879, Nr. 32 : " (...), was vom gestrigen Abende (...) gesagt werden kann (...) : ein glücklichster Abend, ein vollster Erfolg (...).", p. 5.

[246] *Cf*. Etienne SOURIAU, *Vocabulaire d'esthétique*, Presses Universitaires de France, Paris, 1990, article "livret", p. 957.

[247] "Zu einem humorreichen und witzigen Textbuch hat sich ein schlagfertiger (...) Komponist gefunden und für diesen charmanten Text und diese melodiöse und kräftige Musik eine ausgezeichnete Darstellung - (...)"

[248] *Cf*. Max SCHÖNHERR, "Wiener Operette im neunzehnten Jahrhundert", in *Operette in Wien*, Ausstellungs- Katalog, Österreichisches Theatermuseum, Wien, 1979, p. 17.

situation scénique, à savoir l'intrigue, en louant en passant le génie musical de Franz von Suppè. "Depuis longtemps l'on n'avait élaboré pour l'opérette un livret aussi enjoué et plein de sens (...) et Monsieur von Suppé saisit la balle au bond et illustra la situation qui s'offrait à lui par une série continue des plus splendides portraits musicaux."[249]

Cet aspect cinétique, voire fluent, inhérent à *Boccaccio*, puisqu'il confère à l'oeuvre sa dynamique particulière est aussi relevé dans l'article que la *Neue Freie Presse* du 2 février 1879, (p. 8), consacre à la première de *Boccaccio* : "Cependant toute l'oeuvre est traversée par un souffle agréable de tempérament et de joie de vivre ; nulle part ne survient la lassitude ; nulle part ne s'affirme sous l'apparence de la distinction cette pâle afféterie, cette mièvrerie et cet épuisement qui dégoûtait le public de mainte opérette de ce dernier temps."[250]

Parmi les composantes de l'opérette *Boccaccio*, qui ont contribué au succès de l'oeuvre, il convient de signaler aussi les numéros musico-scéniques, qui sont au nombre de dix-neuf. Ces numéros sont importants pour repérer les parties musicales de l'oeuvre. Ainsi, les deux premiers numéros indiquent respectivement "Introduktion" et "Serenade und Ensemble". Ils délimitent les quatre premières scènes de l'opérette. Or, lors de la première de *Boccaccio*, selon le journaliste de l'article cité, paru dans le *Neues Wiener Tagblatt* , "un bon tiers" ("*ein gutes Drittel*") des numéros fut bissé. Et le journaliste de préciser: "(...) un septuor hardi au troisième acte dut être repris quatre fois, un trio exubérant (...) provoqua une véritable agitation parmi le public (...)[251]."

Outre l'attrait stimulant que recèlent les morceaux mentionnés, la critique parue dans le *Neues Wiener Tagblatt* n'omet pas de parler de deux aspects importants de l'opérette *Boccaccio* et, partant, de l'opérette tout court, à savoir sa capacité d'être en prise directe avec l'actualité et le mode choisi parmi les plus spontanés pour rendre compte de cette actualité afin de générer une connivence de l'ordre d'un consensus culturellement

---

[249] "Für die Operette wurde schon lang kein so munteres und sinnvolles Buch gearbeitet (...) und Herrr von Suppé packte die Gelegenheit beim Schopfe und illustrierte die ihm gebotene Situation mit einer fortlaufenden Reihe prächtigster musikalischer Charakterbilder."

[250] "Allein durch das Werk geht ein wohlthuender Zug von Temperament und Lebenslust ; nirgends tritt Ermüdung ein, nirgends macht sich unter dem Scheine der Distinction jene blasse Künstelei, jene Geziertheit und Abgespanntheit geltend, welche dem Publicum manche Operette der letzten Zeit verleidete."

[251] "(...) mehrere sehr aktuelle Anspielungen auf modernste Novellenstoffe fanden die dankbarste und verständnisvollste Aufnahme (...)"

établi entre les acteurs et le public : "(...) plusieurs allusions très actuelles à des sujets de nouvelle parmi les plus modernes rencontrèrent l'accueil le plus excellent et compréhensif." Cet intérêt de la part du public viennois semble infirmer la thèse de Dirk Böttger affirmant que l'opérette *Boccaccio* "n'est pas une pièce destinée au public[252]." D'autre part, si le public est particulièrement sensible aux allusions à l'actualité, c'est grâce notamment à l'efficience comique des acteurs, aux bons mots et calembredaines improvisés qui émaillent si souvent leur jeu de scène. Or cette caractéristique, à savoir l'improvisation des acteurs, a été relevée et analysée dans ce travail de thèse. Cependant le plus important est de constater dans le contexte socioculturel du libéralisme triomphant la permanence dans l'opérette viennoise du théâtre improvisé (*Stegreifspiel*), héritage s'il en est du théâtre populaire, que les institutions ont été impuissantes à étouffer. Aussi le commentateur de *Boccaccio* note-t-il : "Tewele était exquis en prince de Palerme anonyme ; le public apprécia chacune de ses paroles apprises et improvisées - les dernières étaient numériquement supérieures aux premières (...)[253]." Et l'article s'achève par des mots oraculaires sanctionnés par la postérité : "La nouvelle oeuvre verra son nombre considérable de représentations[254]. "

Le compte rendu publié dans le *Neues Wiener Tagblatt* eût été certes complet, si l'on n'avait omis de mentionner un aspect de *Boccaccio*, qui irréfragablement a contribué grandement au succès de l'oeuvre. Nous faisons allusion ici, notamment d'un point de vue musical, à l'*italianità* de Suppè, ou encore sa romanité[255] que Stan Czech rappelle dans son étude consacrée à *Boccaccio* et dont l'article paru dans la *Neue Freie Presse* du 2 février 1879 rend bien compte : "Franz von Suppè a remporté avec sa nouvelle opérette *Boccaccio* l'un de ses plus brillants succès ; (...). Il semble que ce soit la matière nationale qui ait inspiré le compositeur -dans les veines duquel coule du sang italien- de façon on ne peut plus favorable. La nouvelle opérette offre une grande quantité de gracieuses et délicates romances, de valses fraîches et pétulantes canzonettes ; tant de numéros durent être repris, si bien que la représentation se termina inhabituellement tard. Le public ne

[252] Dirk BÖTTGER, *Das musikalische Theater. Oper, Operette, Musical*, Artemis & Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002, p. 544.
[253] "Köstlich war Tewele als verkannter Prinz von Palermo; das Haus lohnte jedes seiner eingelernten und improvisierten Worte - die letzteren überwogen in ihrer Zahl die ersteren (...)."
[254] "Die Novität wird ihre stattliche Zahl von Aufführungen erleben."
[255] *Cf.* Stan CZECH, *Das Operettenbuch. Ein Führer durch die Operetten und Singspiele der deutschen Bühnen*, Muth'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1960, p. 396.

pouvait nullement se rassasier d'écouter un couplet italien au deuxième acte, qui est plein de ravissante vivacité et d'originalité (...), de même la marche fougueuse à l'allure hardie au troisième acte fut bissée frénétiquement."[256]

Comme nous pouvons le lire, la musique italienne que renferme *Boccaccio* a été très appréciée du public de l'époque. Il est sans doute permis d'expliquer le goût du public viennois pour la musique ultramontaine, dont *Boccaccio* est en partie un reflet, notamment dans le contexte d'une tradition musicale influencée largement par le style italien. Les oeuvres de ses représentants les plus éminents dans le domaine de l'opéra continuent de recueillir à Vienne la faveur d'un public mélomane[257]. Quoi qu'il en soit, le succès que remporte l'opérette de Suppè est significatif. A la même époque, le 7 février, a lieu au *Theater an der Wien* la première viennoise de l'opérette *Favart* de Jacques Offenbach[258]. Or la répresentation de l'ouvrage d'Offenbach, concurrent redouté s'il en est des compositeurs d'opérettes viennois, ne vient en rien mettre un obstacle au succès de *Boccaccio*.

L'analyse et le commentaire des articles de presse consacrés à la première de *Boccaccio*, nous ont permis sans doute de mieux comprendre non seulement les raisons du succès de *Boccaccio*, mais aussi les attentes de la part d'un public averti qui dédaigne une opérette quand elle n'est pas de son goût, comme c'est le cas pour l'opérette *Blindekuh* de Johann Strauss, donnée en décembre 1878. Ce qui fait dire à un commentateur de *Boccaccio* que l'insuccès de *Blindekuh* aurait été très profitable au succès de l'opérette de Suppè[259]. Cependant le lecteur a pu constater au travers des

---

[256] "Franz von Suppé hat mit seiner neuen Operette *Boccaccio* einen seiner glänzendsten Erfolge errungen ; (...). Es scheint, dass es der nationale Stoff war, welcher den Komponisten, in dessen Adern italienisches Blut rollt, so ausnehmend glücklich inspirirte. Die neue Operette bietet eine Fülle von anmuthigen und zarten Romanzen, frischen Walzern und übermüthigen Canzonetten; es mussten so viele Nummern wiederholt werden, dass die Vorstellung ungewöhnlich spät endete. An einem italienischen Couplet im zweiten Acte, das voll reizender Lebhaftigkeit und Originalität ist, konnte sich das Publicum gar nicht satt hören; auch der keck rhythmisirte feurige Marsch im dritten Acte wurde stürmisch zur Wiederholung begehrt."

[257] *La Traviata* de Giuseppe Verdi sera donnée au *Hofoperntheater* quelques jours après la première de *Boccaccio*. *Cf. Neues Wiener Tagblatt*, n° 32, 2 février 1879, p. 5.

[258] *Cf. Neues Wiener Tagblatt* n°35, 5 février 1879, p. 5.

[259] *Cf.* Volker KLOTZ, article *Boccaccio* in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, p. 205.

articles de presse que l'opérette *Boccaccio* se vaut incontestablement par elle-même. A aucun moment l'ouvrage n'est comparé aux oeuvres d'un Strauss. L'accent est souvent mis sur l'originalité de la musique de Suppè. Enfin, si les attentes du public viennois semblent comblées par l'opérette en question, c'est qu'elle a satisfait les désirs d'amusement et de représentation sociale de la petite et moyenne bourgeoisie, à qui est destiné pour l'essentiel le spectacle varié qu'offre l'opérette viennoise. Mais l'opérette viennoise ne satisfait pas uniquement les sens, car le plaisir qu'elle procure est à la fois de nature esthétique, sensitive et intellectuelle. L'esthétisme de l'opérette, notamment les aspects visuels, est lié, entre autres facteurs, aux costumes, à la plasticité des décors, aux éclairages et effets d'optique et de perspective, enfin à tout ce qui contribue à l'illusionnisme, voire l'emparadisement ressenti par le spectateur au cours d'une belle soirée passée en compagnie d'acteurs enchanteurs, auquel convie l'opérette viennoise. Or cet illusionnisme, cette perceptibilité chatoyante de l'opérette viennoise s'appuie sur une musique suggestive, dont les qualités sensibles renvoient à une certaine sentimentalité caractéristique de l'opérette viennoise. Quant au plaisir intellectuel que peut éprouver le public, il dépend notamment de l'intelligibilité du texte s'appuyant sur différents modes et adjuvants expressifs (intonation, mimique, alternance du chanté-parlé, onomatopées, improvisation, chuintements, bruitages, musique, danse, parodie, pasquinade, pantomime, entre autres aspects scéniques et expressifs), de l'attention qu'il prête au déchiffrement des calembours, des vocables équivoques, des allusions voilées à des événements actuels ou des personnages en vue, enfin de sa disposition intellectuelle et sensible à réagir opportunément au jeu incitatif des acteurs.

Parallèlement aux agréments que nous venons d'énoncer en rapport avec l'opérette viennoise et qui, comme nous le savons, sont tributaires de l'ordonnancement judicieux de ses composantes, il convient de relever pour finir un ensemble de motivations inhérentes à la conscience de classe de la bourgeoisie libérale, parmi laquelle se recrute pour l'essentiel le public de l'opérette viennoise[260]. Or ces motivations semblent renvoyer à une définition à la fois historique et sociologique de l'opérette viennoise. Ainsi, l'opérette viennoise figure en quelque sorte un succédané de la culture théâtrale, chorégraphique et musicale d'inspiration aristocratique, dont les productions subventionnées sont données dans les

[260] *Cf.* Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Böhlau,Wien, 1996, p. 208.

lieux prestigieux de la capitale impériale, notamment le *Burgtheater* et le *Hofoper*. Si l'une des fonctions sociales de l'opérette viennoise est de s'employer à concurrencer, voire supplanter la culture aristocratique par les moyens qui lui sont propres, il convient alors de s'interroger sur l'origine sociale des porteurs de la cause socioculturelle de l'opérette, ainsi que sur leurs aspirations et motivations. En fait, l'opérette viennoise s'adresse à l'origine à un public mêlé, composé pour l'essentiel de représentants de la petite et moyenne bourgeoisie, comme nous l'avons relevé plus haut, provenant le plus souvent des faubourgs populeux, où la croissance démographique est considérable depuis 1848[261]. C'est là aussi que l'opérette célébrera ses plus grands triomphes, notamment au *Theater an der Wien* et au *Carltheater*. L'opérette viennoise, en tant qu'agent de représentation socioculturelle développe très tôt des prétentions artistiques. Aussi se veut-elle un art intégral, reflétant par le biais du divertissement musico-théâtral qu'elle propose une "sensibilité libérale," que nous avons traitée notamment dans le cadre de l'analyse sociopolitique et musicale de *Boccaccio*. Le public, pour sa part, reconnaît dans les opérettes ses propres désirs, ses appétences, mais aussi ses faiblesses. Et les travestissements, les lieux exotiques où se déroule la plupart du temps l'action ne semblent brouiller en rien cette identification[262]. D'autre part, sa curiosité est stimulée, comme nous l'avons relevé plus haut, par les allusions à l'actualité ou à des personnes haut placées. En plus d'être réceptif à la morale jésuitique germinant dans l'ensemble des classes, le public qui fréquente l'opérette viennoise "goûte les pointes, l'altération du sens d'un mot, les coups de théâtre (...), raille avec les acteurs les défauts physiques (cheveux roux, alopécie, bedaines), les dialectismes plaisants de l'auditoire constitué des ressortissants de toutes les nations de la Monarchie, arrivés dans la capitale de l'Empire, et applaudit gaiement les blagues spirituelles et les brillantes improvisations[263]." Il paraît sans doute intéressant de souligner à nouveau le mutinationalisme du public, auquel renvoie naturellement l'opérette viennoise. Enfin, les aspects divertissants de l'opérette viennoise ne sauraient occulter sa mission socialisatrice et éducatrice. En effet, au travers d'une intrigue bien charpentée,

[261] *Cf.* Max SCHÖNHERR, *Wiener Operette im neunzehnten Jahrhundert*, *ibidem*, p. 15.
[262] *Cf.* Arthur Maria RABENALT, *Operette als Aufgabe*, Heinz Menge-Verlag, 1948, p. 43.
[263] *Cf.* Max SCHÖNHERR, *Wiener Operette im neunzehnten Jahrhundert*, *ibidem* : " (...) ; es freut sich über Pointen, (...) Wortverdrehungen, über dramatische Knalleffekte, spottet mit den Akteuren über körperliche Mängel (rote Haare, Glatzkopf, Fettbäuche), über spassige Dialektismen der aus allen Ländern der Monarchie in die Reichshauptstadt geströmten Zuhörergemeinde, und spendet freudig Applaus für geistreiche Bonmots und brillante Extempores.", p. 16

servie par des acteurs hors pair (aspects dont témoigne, entre autres documents, l'article laudateur consacré à *Boccaccio*, publié dans le *Neues Wiener Tagblatt*, 2 février n° 32, (p. 5), l'opérette viennoise est censée contribuer dans une certaine mesure à l'éducation de son public. Elle est ainsi capable d'inculquer à ce dernier des mœurs plus policées en vue de le conduire à une vision judicieuse et iréniste de l'existence, car en fin de compte elle s'emploie à mettre en pratique un précepte salutaire, vaste sujet de méditation s'il en fut : *fabula docet*.

CONCLUSION

Dans ce travail de recherche, nous avons tenté de démontrer l'interdépendance existant entre le libéralisme et l'opérette viennoise. Ainsi, cette dernière s'inspire de l'esprit du temps, des tendances artistiques et musicales du moment, de la vie politique et culturelle dans son ensemble afin de donner sa propre vision des problèmes sociopolitiques du moment[1] . Certes, il ne faut pas s'attendre de la part de l'opérette à une critique sociale directe. L'opérette use, à cet effet, de voies détournées, qui renferment sans doute une part d'irréalisme, puisqu'elles font appel à la satire, la parodie, la caricature déformante et le travestissement, mais qui lui sont propres et qu'elle met en place stratégiquement dans le double but de diffracter le message politique par le biais d'allusions suggestives et de tromper la censure. Or cette dernière exerce un ascendant notable dans la vie théâtrale. A preuve, l'interdiction qui est faite à Karl Millöcker (1842-1899) de faire représenter son opérette *Diana* (1866) sur les scènes des théâtres viennois, oeuvre jugée trop frivole et lascive par la censure.

Si nous admettons les prises de position "politiques" de l'opérette, certes camouflées par un habillage antique ou renaissant faussement anachronique, employé par exemple dans les deux opérettes travesties *La Belle Galathée* (1865) et *Boccaccio* (1879), il existe en revanche un courant de penseurs qui, en se posant comme contempteurs de l'opérette viennoise, ne voient en elle qu'un dérivatif plaisant dévidé de tout contenu politique. Nous mentionnerons à ce sujet notamment Friedrich Nietzsche, Karl Kraus, Egon Friedell, enfin Hermann Broch. Du premier est connue l'antithèse qu'il établit entre l'opérette viennoise, prétendument sentimentale et sensuelle, et l'opérette parisienne d'Offenbach, qualifiée en revanche d'émancipatrice. Dans le contexte du questionnement sur le rôle politique et culturel de l'opérette viennoise, les points de vue de Karl Kraus et Egon Friedell, à l'instar de Nietzsche, semblent hypothéqués par la fascination qu'exerce

[1] *Cf.* Karl WESTERMEYER, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München, 1931, p. 67.

sur les esprits l'opérette de Jacques Offenbach. Or les préjugés de Kraus et Friedell à l'égard de l'opérette viennoise sont d'ordre moral. Ils concernent, entre autres, la nonchalance et la frivolité de l'opérette viennoise[2], que nous aurions mauvaise grâce de nier, mais dont le caractère anecdotique ou accessoire est parfois un mal nécessaire visant à interpeller et à provoquer les consciences. Ainsi, le sans-gêne avec lequel Galathée évolue le temps de quelques scènes caricaturales semble transcrire, certes en raccourci mais d'une façon efficace, l'ascension fulgurante de l'actrice, dont la nature instinctive renferme un danger pour les hommes. Cependant Kraus et Friedell ne semblent pas avoir discerné la puissance évocatrice et les implications politiques de l'opérette viennoise, tout de même imprégnée par l'idéologie libérale qui représente son fondement le plus essentiel[3]. Aussi Friedell note-t-il sur la *Fledermaus* (1874) de Strauss : "L'objection principale contre celle-ci réside dans le fait qu'elle est entièrement domestiquée, ne cause pas de problème, est non-révolutionnaire, encore une fois à l'inverse d'Offenbach[4]."

L'auteur n'hésite pas à qualifier de "stuc doré plaqué"[5] les mélodies prétendument décoratives de la *Fledermaus*. Les thèses de Kraus et Friedell mettant en avant le caractère sociocritique de l'opérette d'Offenbach et, partant, surévaluant l'effet politique de l'opérette parisienne au détriment de la prétendue insignifiance de l'opérette viennoise ont subi en quelque sorte un démenti sous la plume du sociologue Arnold Hauser qui, pour sa part, discerne dans les opérettes d'Offenbach l'expression de la société du Second Empire plutôt que la mise en cause de cette dernière[6]. Afin de compléter le chœur des voix défavorables à l'opérette viennoise, mentionnons encore le pessimisme critique de Hermannn Broch, notamment pour sa virulence polémique. Broch déconsidère radicalement l'opérette viennoise dans laquelle il perçoit une manifestation de la vacuité, à savoir l'insignifiance et les apories diagnostiquées par l'écrivain dans la société de la Vienne finiséculaire. Aussi les opérettes de Strauss ainsi que son succès

---

[2] *Cf.* Karl KRAUS : " Grimassen über Kultur und Bühne" in *Die Fackel* 10 : 1908/09, Nr. 271, p. 1 à 18.

[3] *Cf.* Martin LICHTFUSS, *Operette im Ausverkauf*, Böhlau Verlag Wien, 1989, p. 19.

[4] *Cf.* Egon FRIEDELL, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Band 2, Deutscher Taschenbuch Verlag, München, 1993 : "Der Haupteinwand gegen diese aber liegt darin, dass sie gänzlich domestiziert, problemlos, unrevolutionär ist, wiederum im Gegensatz zu Offenbach", p. 1319.

[5] " aufgesetzter Goldstuck"

[6] *Cf.* Arnold HAUSER, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 2, VEB Verlag der Kunst, Dresden, 1987, p. 722-723.

mondial ne sont-ils que les symptômes d'une décadence générale[7]. Or les témoins les plus lucides d'une époque ne peuvent-ils parfois se tromper dans leurs jugements, notamment à l'égard d'un phénomène socioculturel tel que l'opérette viennoise ?

Les recherches contemporaines de Volker Klotz ont fourni non seulement la preuve de l'importance socioculturelle de l'opérette en général, perçue comme un miroir, certes déformant, tendu à la société bourgeoise, dans lequel elle lit ses peurs et ses fantasmes, mais ont relevé par ailleurs les différences essentielles qui distinguent l'opérette viennoise de l'opérette parisienne[8]. Or nous avons démontré dans notre travail que l'opérette suppèenne par ses caractéristiques mélodiques et chorégraphiques empruntées à la musique de scène viennoise, son imprégnation par ce que l'on nomme l'*italianità* ou la romanité de Suppè[9] , bien qu'elle s'inspire, du moins dans ses débuts, de l'opérette d'Offenbach, n'en développe pas moins les aspects du théâtre musical spécifiquement viennois.

Nous avons essayé de cerner aussi dans ce travail les relations entre l'opérette viennoise et le théâtre populaire. Or les figures et les types comiques hérités du théâtre populaire et incarnés par les acteurs-chanteurs donnent toute sa saveur comique à l'opérette viennoise, certes moins sarcastique et virulente que l'opérette parisienne. Quant à cette dernière, son hégémonie semble une fois pour toutes éteinte à la suite du conflit franco-prussien. La guerre perdue contre la Prusse, ainsi que les soulèvements de 1870/71 vont conduire à un désaveu de la Constitution et un rejet des représentants de la société du Second Empire. Cette société décriée constitue justement le terreau qui alimente à l'origine l'opérette d'Offenbach. Après son retour d'exil, la guerre terminée, Offenbach s'emploiera en vain à vouloir recouvrer le prestige d'antan. Avec la disparition du Second Empire, les opérettes d'Offenbach perdent leur fondement idéologique. Or la société du Second Empire, avec ses contradictions et ses vices, a contribué dans une ample mesure à la gloire de Jacques Offenbach.

---

[7] *Cf.* Hermann BROCH, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Rhein-Verlag, Zürich, 1964, p. 58-59.

[8] *Cf.* Volker KLOTZ, *Operette, Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991, p. 633-634.

[9] Au sens strict, Franz von Suppè est illyrien, puisque la Dalmatie est une possession romaine conquise sur les territoires du roi illyrien Gentius (172-168 avant J.-C.). *Cf.* Österreichische National-Encyklopädie, oder alphabetische Darlegung der wissenswürdigsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthums. Im Geiste der Unbefangenheit bearbeitet. In sechs Bänden, Erster Band (A bis D), In Commission der Friedr. Beck'schen Universitäts-Buchhandlung, Wien, 1835, p. 662-663.

En se gardant de la frénésie offenbachienne, l'opérette de Suppè, outre les caractéristiques énoncées plus haut, se signale par une jovialité agréable alternant avec un certain lyrisme empreint d'accents mélancoliques, aspects qui ont pu être analysés dans la musique de *Boccaccio* (1879) notamment. Dès ses premières opérettes, Suppè saura faire bon usage de sa double ascendance italienne et germanique. Ainsi, le créateur de l'opérette viennoise, dans la première oeuvre du genre, *Das Pensionat* (1860), certes d'inspiration offenbachienne, associe le *cantabile* typiquement italien à l'idiome spécifique de la valse viennoise. Mathias Spohr perçoit l'influence de rythmes dansants dans la genèse des numéros musicaux de Suppè[10]. La présence importante de mouvements de danse[11] au sein de *Das Pensionat* range cette oeuvre dans la catégorie de la *Tanz-Operette*, toutefois les oeuvres de Johann Strauss en représentent l'expression la plus achevée (voir notamment *Die Fledermaus*). Poursuivant ses expérimentations musicales, en 1865, le même Suppè fait preuve d'ingéniosité en soustrayant la valse à son milieu d'origine, à savoir les bals et les salles de danse, afin de l'introduire dans l'élégante ouverture de *La Belle Galathée*, savamment charpentée, et d'en faire une valse symphonique restée célèbre jusqu'à nos jours. Les deux autres représentants de l'opérette viennoise classique, à savoir Strauss et Millöcker exploiteront les découvertes de Suppè. Ce dernier innovera encore en 1866, tel que nous l'avons indiqué, en introduisant la musique magyare dans son opérette *Leichte Kavallerie* (1866). Johann Strauss en fera de même ; deux oeuvres célèbres, *Die Fledermaus* (1874)[12] et *Der Zigeunerbaron* (1885)[13] témoignent de cette acculturation musicale initiée par Suppè.

Si l'oeuvre suppèenne est importante par les innovations stylistiques et expressives qu'elle apporte au genre de l'opérette viennoise, cette portée ne saurait pour autant se borner aux seules qualités musicales, puisque Suppè, en tant qu'acteur culturel et divulgateur de la musique populaire à Vienne, met son art au service du théâtre populaire

---

[10] *Cf.* Mathias SPOHR, article *Das Pensionat*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, Band 6, p. 197 à 199.

[11] *Cf.* Dieter ZIMMERSCHIED, *Operette*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1988, Band 15, p. 45-46.

[12] *Cf.* le n° 49 de la revue *L'Avant-Scène* consacré entièrement à *La Chauve-Souris* de Strauss notamment p. 122. Voir également la *Csardas* (nr.10), au rythme lent, et son accélération en *Frischka* dans la partition chant et piano de *Die Fledermaus*, Könemann Music Budapest.

[13] Voir l'Ouverture de *Der Zigeunerbaron*, Klavierauszug Musikverlag Cranz Mainz, et l'influence de la musique populaire hongroise dans cette oeuvre.

viennois dont les objectifs, hérités du libéralisme des Lumières, revêtent une fonction politique et socialisatrice, qui transparaît dans l'analyse des livrets en synergie avec la musique. Dans le contexte sociopolitique et culturel du libéralisme viennois, les opérettes de Suppè s'assimilent l'esprit libéral, avec ses revendications politiques et ses aspirations socioculturelles.

Les contenus inhérents à la culture libérale, et qui imprègnent par assimilation l'opérette de Suppè ont été relevés et analysés dans ce travail de recherche. Nous avons pu ainsi constater que chaque opérette analysée renvoie, selon la période dans laquelle s'inscrit sa genèse, d'abord à un contexte sociopolitique spécifique, puis, dans une analyse plus profonde, à des contenus de nature culturelle, politique et sociale, regroupés généralement dans une thématique indépendante. Ces analyses ont permis de prouver les implications politiques de l'opérette de Suppè, notamment dans ses intentions de créer une sociabilité ou communion entre les classes. Ainsi, à la fin de *Boccaccio*, les antagonistes idéologiques semblent se mettre d'accord sur la philosophie joyeuse de Boccaccio, mise en avant par la musique suggestive de Suppè.

Les opérettes de Suppè font partie de "l'âge d'or" de l'opérette viennoise. Suppè, Millöcker et Strauss sont les représentants principaux de ce nouveau genre musico-théâtral issu du libéralisme, tel que l'affirment Franz Hadamowsky et Heinz Otte dans leur ouvrage *Die Wiener Operette*[14]. Aussi l'opérette classique, jouissant d'une grande popularité trouve-t-elle sa raison d'être dans un courant politico-idéologique bien spécifique, le libéralisme, s'imposant en Autriche entre 1860-1890. En revanche, les productions inscrites dans la période dite l'"ère d'argent" de l'opérette viennoise (1900-1918), dont les tenants sont notamment Franz Lehar[15], Emmerich Kalman, Oscar Straus, semblent moins en phase avec le contexte socioculturel. En dépit de la disparition du libéralisme dans la dernière décennie du XIXe siècle, les opérettes des compositeurs mentionnés continuent à recourir à des situations dramaturgiques inactuelles du fait des mutations sociales qui interviennent au début du XXe siècle. Aussi le genre s'affadit-il progressivement. Si Lehar brosse dans son opérette *Der Graf von Luxemburg* (1909) un

---

[14] Franz HADAMOWSKY, Heinz OTTE, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947, p. 11.

[15] Voir le succès international que remporte l'opérette *Die Lustige Witwe* (1905) de Franz Lehar, opérette la plus jouée du XXe siècle.

tableau ironique de la noblesse décadente[16], Emmerich Kalman, pour sa part, exploite dans *Die Csardasfürstin* (1915) un sujet improbable, à savoir le monde libre des artistes opposé à une noblesse imbue de sa supériorité, alors que l'influence et la prétention de caste de l'aristocratie ne sont plus d'actualité[17]. Ce dernier point paraît crucial pour saisir l'une des causes du crépuscule de l'opérette viennoise en général, puisque la disparition de la noblesse en Autriche enlève à l'opérette l'un de ses ressorts dramaturgiques les plus représentatifs, à savoir l'idéal aristocratique auquel est attaché un certain lustre en particulier par tous ceux parmi la bourgeoisie qui espèrent un jour être anoblis. Aussi, cette dernière peut-elle s'identifier au destin exceptionnel de Barinkay dans *Der Zigeunerbaron*, qui après s'être illustré avec bravoure sur le champ de bataille est élevé à la dignité de noble. Au sujet de l'idéal aristocratique et de l'attrait qu'il est censé susciter auprès de la bourgeoisie, Moritz Csaky relève cependant, notamment dans *Die Fledermaus* (1874) de Strauss, une certaine distanciation ironique, voire satirique par rapport à la noblesse. Ainsi, le dénigrement relatif de cette dernière serait une consolation pour tous ceux, qui ne sont pas des princes, des comtes ou des barons[18]. Dans le même ordre d'idées, et poursuivant les mêmes intentions, l'opérette *Boccaccio* propose un portrait quelque peu ambigu et amoral du duc de Florence et du prince Pietro. Ce dernier veut en effet enterrer joyeusement sa vie de célibataire avant de se marier. C'est pour cela qu'il se rend incognito à Florence. Quant au duc, il se déguise pour se rendre chez les parents adoptifs de Fiametta, sa fille naturelle, afin de leur remettre l'argent dont ils ont besoin pour l'élever.

Si déterminante que soit pour l'opérette viennoise cette carence, à savoir la disparition de la noblesse, liée à l'effondrement de la Monarchie en 1918, il convient néanmoins de relever que les symptômes de sa décomposition se situent en amont de cette période. En effet, à l'instar du séisme sociopolitique qui ébranle la France en 1870/71, et, pour les raisons que nous avons invoquées plus haut, affecte aussi l'évolution de

---

[16] *Cf.* Stefan FREY, *Franz Lehar und die Unterhaltungsmusik im 2O. Jahrhundert*, Insel Verlag Frankfurt am Main, 1999, p. 123-127.

[17] *Cf.* Harald HASLMAYR, " Österreich - Wiener Operette", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume,Sachteil, tome 7, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New-York, 1965, p. 727.

[18] Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Böhlau,Wien, 1996, p. 72.

l'opérette parisienne, le déclin du libéralisme autrichien à la fin du XIXe siècle[19], notamment sa déroute à Vienne marquée par la perte, en 1895, des élections municipales face aux chrétiens-sociaux et aux Allemands nationalistes[20], a de même des répercussions sur l'opérette viennoise. Cette dernière en tant que produit du libéralisme s'inspire en effet de sa vision politique et sociale. Or l'interdépendance entre l'opérette viennoise et le libéralisme, postulée dans ce travail, c'est-à-dire l'interrelation entre le libéralisme centralisateur et le double rôle fédérateur et socialisateur de l'opérette viennoise est d'autant plus réelle qu'avec l'effondrement de la Monarchie danubienne, l'opérette va perdre définitivement le terrain politique et culturel de sa légitimité.

Pendant la Ière République (1918-1938), notamment sous la poussée d'un climat social tendu, fait de troubles et de pénuries de toutes sortes, la crise d'identité collective affectant l'ensemble du peuple autrichien motive un regard nostalgique tourné vers le passé. Dans ce mouvement rétrospectif, le passé subit une sorte d'édénisation dans laquelle l'opérette viennoise va jouer un rôle essentiel. Car avec le recul historique, le peuple autrichien associera l'opérette viennoise, définitivement relayée par la revue, le music-hall, la variété, la radio et le cinéma[21], aux sentiments hédonistes d'un temps passé, à savoir une insouciance légère, un climat émotionnel propice à l'amour, enfin un art et une joie de vivre. Or l'opérette, sous ses aspects scéniques, illusionnistes, chorégraphiques, voire érotiques, confère non seulement une expression, certes esthétisée à ces sentiments, mais crée de surcroît, grâce notamment à sa structure musicale et dramaturgique "ouverte", à sa ductilité lui permettant de s'approprier une multiplicité de codes culturels issus de l'ensemble de la Monarchie, un consensus, une sociabilité fraternelle entre les classes et les nationalités dans lesquels la musique et la danse jouent un rôle primordial[22]. Aussi l'opérette *Der Zigeunerbaron* (1885) est-elle censée générer une identité culturelle auprès d'un public viennois hétérogène par ses origines géographiques, à un moment où le libéralisme semble accuser une position de faiblesse face à une

---

[19] *Cf.* Helmut RUMPLER, "In meinem Reich geht die Krise nicht unter", in Herwig Wolfram, (Hg.), *Österreichische Geschichte 1804-1914. Eine Chance für Mitteleuropa. Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Ueberreuter, Wien, 1997, p. 486-487.

[20] *Cf.* Walter KLEINDEL, *Österreich. Daten zur Geschichte und Kultur*,Ueberreuter, Wien, 1995, p. 292.

[21] *Cf.* Karl WESTERMEYER, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München, 1931, p. 183.

[22] *Cf.* Franz MAILER, " Das Jahrhundert des Walzers", in Gottfried Kraus, (Hg.), *Musik in Österreich*, Verlag Christian Brandstätter, 1990, p. 235.

radicalisation des nationalismes[23]. Concrètement, dans les années 1880, lorsque les relations entre Vienne et Budapest paraissent tendues, Johann Strauss compose *Der Zigeunerbaron* (1885), opérette qui aspire à valoriser les habitants de la Transleithanie aux yeux des Autrichiens afin de renforcer les liens entre les deux peuples unis par un destin politique commun, à savoir le dualisme austro-hongrois. Moritz Csaky dans *Ideologie der Operette und Wiener Moderne* explique comment *Der Zigeunerbaron* met en oeuvre une vision pour le moins positive de la Hongrie et de sa population multi-ethnique. Ainsi, le lieu de l'action de *Der Zigeunerbaron*, à savoir le Banat de Temesver, au sud-est de la Hongrie, par sa multi-ethnicité, illustrant une relation paisible entre les peuples et les cultures, est supposé fournir l'exemple idéal d'une cohabitation entre les ethnies, qui pourrait être étendue, grâce à une politique de conciliation à l'ensemble de la Monarchie austro-hongroise[24].

En réalité, à partir des années 1880, il ne semble plus possible d'aboutir à une conciliation politique entre les partis en présence. L'effondrement du libéralisme vient de commencer. Quelque temps auparavant, en 1879, les libéraux essuient une grave défaite électorale qui discrédite le gouvernement Taaffe. D'autre part, l'extension du droit de vote en 1882 ruine les dernières défenses libérales en Cisleithanie. Quant au libéralisme économique, les premiers signes de faiblesse sont apparus en 1873, avec le krach boursier présageant des temps difficiles et ternissant quelque peu la confiance des libéraux dans le système capitaliste. Aux difficultés politico-économiques que rencontre le libéralisme viennent s'ajouter les attaques anticapitalistes, voire antisémites provenant des camps adverses. Aussi les libéraux deviennent-ils la cible des milieux conservateurs d'obédience catholique et monarchiste. Mais l'hostilité marquée vis-à-vis du libéralisme se fait aussi jour parmi les travailleurs et les classes moyennes à qui l'industrialisme n'a pas été profitable. Quant aux socialistes révolutionnaires, ils combattent le système censitaire en vue de faire instaurer le suffrage universel, garant d'une action politique sur une grande échelle.

---

[23] *Cf*. Sebastian KÄMMERER, Marion LINHARDT, article *Der Zigeunerbaron*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Piper München, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997, p. 69.

[24] *Cf*. Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau, 1996, p. 78 à 83.

Que ces résistances contribuent à l'effondrement du libéralisme est une chose indéniable. Cependant la ruine du libéralisme relève aussi de facteurs inhérents à la politique même des libéraux, à savoir leur loyalisme un peu trop marqué à l'égard de la Monarchie, le manque de combativité parfois pour imposer leurs idées, enfin les compromissions inacceptables qui ont fini par désavouer la tolérance, l'universalité, le cosmopolitisme, la liberté économique, c'est-à-dire les valeurs qui sont le fondement de la doctrine libérale.

Avec le recul, il est sans doute permis de discerner dans le postulat de base du libéralisme à la fois sa capacité évolutive et les oppositions que présuppose cette évolution. En effet, si le postulat de base du libéralisme est le développement de toutes les dispositions et de toutes les aptitudes individuelles, cette revendication semble tournée en priorité contre l'ordre social et l'Etat monarchique et catholique hérité du passé[25]. Aussi le libéralisme s'emploie-t-il à remettre en question les privilèges dont jouit la noblesse et qui empêchent l'homme d'origine bourgeoise d'accéder à de hautes fonctions. Il est évident que les motivations des libéraux vont être combattues par l'aile réactionnaire de la noblesse et les forces conservatrices d'obédience monarchiste et catholique. Ajoutons à cela que le socialisme est aussi appelé à s'opposer au progrès du libéralisme, puisque le postulat de base du libéralisme sous-entend le principe d'une concurrence entre les hommes, qui semble inacceptable pour le socialisme. Ainsi, le développement des aptitudes individuelles doit se faire dans le cadre d'une concurrence parfois impitoyable laissant toute latitude aux plus capables. A cette exigence du libéralisme sans laquelle le progrès ne semble pas envisageable, les socialistes opposeraient une vision plus égalitaire[26] .

Outre le socialisme révolutionnaire et le conservatisme antilibéral prôné, entre autres idéologues, par un Vogelsang anticapitaliste blâmant l'égoïsme du libéralisme dans lequel il voit "le principe de l'individualisme autonome s'opposant au principe de la société hétéronome "[27], il convient de relever parmi les forces hostiles au libéralisme, notamment les nationalismes et l'antisémitisme remettant en cause l'assimilation des Juifs

[25] *Cf*. Lothar DÖHN, "Liberalismus", in Franz Neumann, (Hg.), *Handbuch politischer Theorien und Ideologien*, Rowohlt, 1981, p. 12-13.
[26] *Cf*. Ernst NOLTE, *Les Fondements historiques du national-socialisme*, Editions du Rocher, 2002, p.71.
[27] "Karl von Vogelsang. Ein katholischer Sozialreformer", in *Das grosse Buch der Österreicher. 4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*. Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter KLEINDEL unter Mitarbeit von Hans VEIGL, Kremayr & Scheriau, 1988 :"(...) das Prinzip des autonomen Individualismus im Gegensatze zu dem Prinzipe der heteronomen Gesellschaft (...)", p. 566.

autrichiens[28].

L'opérette viennoise, qui traduit l'esprit du libéralisme, puisque son avènement a partie liée avec l'idéologie libérale, rend compte de cette évolution par les moyens qui lui sont propres. Aussi l'antisémitisme, la condition des femmes, le cléricalisme, l'anticléricalisme, entre autres sujets étudiés dans notre travail, affectent-ils l'opérette viennoise. La corrélation entre le libéralisme et l'opérette viennoise est donc patente, si bien que lorsque celui-ci s'effondre il entraîne dans sa chute l'un des véhicules privilégiés de son idéologie et de ses aspirations socioculturelles. Cependant, puisque les mentalités changent moins vite que les sociétés, l'opérette viennoise, au travers de productions en série affadissant de plus en plus le genre, telles les *Mozartkugeln* produites à la chaîne et censées faire revivre aux palais la délicatesse de Mozart, se survivra à elle-même à l'état de rêve nostalgique d'un temps qui n'est plus.

[28] *Cf*. Moritz CSAKY, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau, 1996, p. 217.

Bibliographie

I. Documentation musicale

1. Livrets

-Poly Henrion, *Die schöne Galathee*, Berlin 1868 (photocopie du livret effectuée par le département de la musique de la Bibliothèque Nationale de Vienne, cote 569917-B. Mus.-S.,). Ce livret porte également le n° 901 d'inventaire établi par le musée de Gars am Kamp.
-F. Zell et R. Genée, *Boccaccio*, herausgegeben von G. R. Kruse, Verlag von Philipp Reclam jun. Leipzig (photocopie du livret effectuée par le département théâtre de la Bibliothèque Nationale de Vienne, cote 815224-A, Theat.-S.)

2. Partitions

-Franz von Suppè, *Das Pensionat*, Komische Operette in einem Akte mit zwei Bildern, Musiksammlung, Wien, n°12642.
-Franz von Suppè, *Die schöne Galathee*, Kopie nach einer Vorlage aus dem Besitz der Wiener Stadt- und Landesbibliothek (copie d'après le manuscrit appartenant à la Bibliothèque Nationale de Vienne).
-Franz von Suppè, *Die schöne Galathee*, version pour chant et piano (Klavierauszug mit Text), éditée par Aug. Cranz à Hambourg en 1901.
-Franz von Suppè, *Boccaccio*, édition Josef Weinberger, Wien, Frankfurt/M., London.
-Johann Strauss, *Die Fledermaus*, Operette in 3 Akten von C. Haffner und R. Genée (nach dem Vaudeville *Réveillon* von Meilhac und Halévy), Könemann Music Budapest.
-Johann Strauss, *Der Zigeunerbaron*, Operette in 3 Akten nach einer Erzählung M. Jokais von J. Schnitzer, Klavierauszug mit Text, Musikverlag Cranz, Mainz.

3. Enregistrements

-Franz von Suppè, *Die schöne Galathee*, Staatsorchester Rheinische Philharmonie, sous la direction de Thomas Eitler, Galathee (Andrea Bogner), Pygmalion (Hans-Jürg Rickenbacher), Ganymed (Juliane Heyn), Mydas (Michael Kupfer), Chor des Theaters der

Stadt Koblenz, cpo, 2001 (LC 8492).
-Franz von Suppè, *Boccaccio*, Bayerisches Symphonie-Orchester, Chor der Bayerischen Staatsoper sous la direction de Willi Boskovsky, Boccaccio (Hermann Prey), Pietro (Willi Brokmeier), Scalza (Kurt Böhme) Beatrice (Edda Moser), Lotteringhi (Adolf Dallapozza), Isabella (Kari Lövaas, Lambertuccio (Friedrich Lenz), Peronella (Gisela Litz), Fiametta (Anneliese Rothenberger), Leonetto (Walter Berry), Checco (Günter Wewel), Emi classics, 1996, (7243 5 66179 2 6).
-Franz von Suppè, *Boccaccio* (extraits), *Die schöne Galathee* (extraits), Rudolf Schock, Peter Manuel, Ursula Schirrmacher, Renate Holm, Anna Moffo, René Kollo, Der Günther Arndt-Chor, Berliner Symphoniker sous la direction de Frank Fox, Eurodisc, 1994 (74321213522).
-Giacomo Rossini, Franz von Suppè, *Ouvertures célèbres*, orchestre symphonique de la Scala de Milan dirigé par Massimo Campigli, La Collection, 2002.
-Franz von Suppè, Marches-Waltzes-Polkas, Slovak State Philharmonic Orchestra dirigé par Christian Pollack, Marco Polo, 1996, (8.223864).
-Johann Strauss, *Der Zigeunerbaron*, Wiener Symphoniker, Arnold Schoenberg Chor, sous la direction de Nikolaus Harnoncourt, Teldec, 1995, (LC 6019).
-Johann Strauss, *Die Fledermaus*, Orchestre lyrique et choeurs de l'Ortf dirigés par Adolphe Sibert, co-édition Ina/ Radio France, 1991, (K 15005).

4. Dictionnaires et encyclopédies de musique et de théâtre

-*Brockhaus Riemann Musiklexikon* en 4 tomes, Serie Musik Piper-Schott, Mainz, 1979.
-*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik* begründet von Friedrich Blume, Bärenreiter Kassel, Basel, London, New-York, 1965.
-*Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume*, 26 Bände, Stuttgart, 2006.
-Rudolf Flotzinger/Gernot Gruber, (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1979.
- Stanley Sadie, (ed.), *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, dictionnaire musicologique en 20 volumes, Londres, 1980.
-*Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997.
-Hermann Scharnagl, (Hg.), *Operngeschichte in einem Band*, Henschel Verlag , Berlin, 1999.
-*Opernlexikon. Teil II. Komponisten*. 3. Band, Neuzeit, Tutzing-Hans Schneider, 1978. (Catalogue des oeuvres de Franz von Suppè établi par Franz STIEGER, p. 1090).
-*Terminorum musicae. Index septem linguis redactus* (Dictionnaire polyglotte de la terminologie musicale, en français, allemand, anglais, italien, espagnol, hongrois, russe),

Akademiai Kiado, Bärenreiter, Budapest, Kassel, Basel, Tours, London, 1980.
-*Dictionnaire Mozart*, sous la direction de H.C. Robbins Landon, traduit de l'anglais par Dennis Collins, J.C. Lattès, Paris, 1990.
-**CZECH**, Stan, *Das Operettenbuch. Ein Führer durch die Operetten und Singspiele der deutschen Bühnen*, Muth'sche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1960.
-**GIER**, Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, Darmstadt, 1998.
-**De La GRANGE**, Henry-Louis, *Vienne une histoire musicale*, Fayard, Paris, 1995.
-**GRUN**, Bernard, *Kulturgeschichte der Operette*, Munich, 1961, 2/1967.
-**KLOTZ**, Volker, *Operette. Porträt und Handbuch einer unerhörten Kunst*, Piper Verlag GmbH, München, 1991.
-**KOCH**, Hans-Albrecht, *Das deutsche Singspiel*, J.B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, Stuttgart, 1974.
-**MASSIN**, Jean et Brigitte, *Histoire de la musique occidentale*, Fayard, 1985.
-**REBATET**, Lucien, *Une histoire de la musique*, Robert Laffont, Paris, 1985.
-**SABATIER**, François, *Miroirs de la musique*, 2 tomes, Fayard, 1995.
-**SZABOLCSI**, Bence, *A concise history of hungarian music*, (translated from the Hungarian by Sara Karig and Fred Magnicol), Corvina press, 2ème édition, Budapest, 1974.
-**WAGNER**, Manfred, *Geschichte der österreichischen Musikkritik in Beispielen*, verlegt bei Hans Schneider Tutzing, 1979.
-**WÜRZ**, Anton, *Reclams Operettenführer*, Philipp Reclam jun., Stuttgart 1991.
-**ZÖCHLING**, Dieter, *Operette. Meisterwerke der leichten Muse*, Westermann, 1985.

II. Ouvrages généraux

1. Dictionnaires biographiques

-**WURZBACH**, Constantin, *Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Wien, Februar 1880.
-*Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Verlag Hermann Böhlaus Nachf. / Graz-Köln, 1961.
-*Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften unter der Leitung von Leo Santifaller, bearbeitet von Eva Obermayer-Marnach, Hermann Böhlaus Nachf., Wien, Köln, Graz, 1972.
-*Österreichisches Biographisches Lexikon* 1815-1950, herausgegeben von der Österreichischen Akademie der Wissenschaften redigiert von Peter Csendes unter der Mitarbeit von Ch. Gruber, F. Hillbrand-Grill, E. Lebensaft, Ch. Mentschl, H. Reitterer, R. Rill, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Wien, 1994.

-*Deutsches Theater-Lexikon*. *Biographisches und bibliographisches Handbuch*, begründet von Wilhelm Kosch, fortgeführt von Ingrid Bigler-Marschall, K.G.Saur Verlag Bern und München, 1998.
-*Das grosse Buch der Österreicher*. *4500 Personendarstellungen in Wort und Bild*, Namen, Daten, Fakten zusammengestellt von Walter Kleindel unter Mitarbeit von Hans Veigl, Kremayr & Scheriau, 1988.
-Hamann, Brigitte, (Hg.), *Die Habsburger*. *Ein biographisches Lexikon*, Verlag Carl Ueberreuter, Wien, 1988.
-Vacha, Brigitte, (Hg.), *Die Habsburger*. *Eine europäische Familiengeschichte*, Verlag Styria, Graz, Wien, 1992, Sonderausgabe, 1996.

2. Dictionnaires historiques

-**CZEIKE**, Felix, *Historisches Lexikon Wien*, Wien, Kremayr & Scheriau, 1995.
-**KLEINDEL**, Walter, *Österreich*. *Daten zur Geschichte und Kultur*, Günter K. Kodek, Ueberreuter, Wien, 1995.
-*Stadtchronik Wien*. *2000 Jahre in Daten, Dokumenten und Bildern*, Verlag Christian Brandstätter, Wien, 1986.
-*Deutsche Geschichte in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1990.
-*Deutsche Geschichte*, in drei Bänden,Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985.
-**SCHEITHAUER**, Eric, *Geschichte Österreichs in Stichworten*, Teil IV, 1815-1918, Weizs-Hert, 1976.

3. Civilisation et histoire autrichienne

-Peter Urbanitsch, (Hg.), *Die Habsburger Monarchie 1848-1918*, Akademie Verlag, Wien.
-Robert Hoffmann, (Hg.), *Bürger zwischen Tradition und Modernität*. *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1997.
-Wolfgang Schieder, (Hg.), *Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz*, Vandenhoeck & Ruprecht, 1983.
-Hannes Stekl/Peter Urbanitsch, (Hg.), *Bürgertum in der Habsburgermonarchie*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, 1990.
-Herwig Wolfram, (Hg), *Österreichische Geschichte 1804-1914*. *Eine Chance für Mitteleuropa*. *Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, Verlag Carl Ueberreuter, Wien, 1997.
-Österreichische National-Encyklopädie, oder alphabetische Darlegung der wissens-würdigsten Eigenthümlichkeiten des österreichischen Kaiserthums. Im Geiste der Unbefangenheit bearbeitet. In sechs Bänden, In Commission der Friedr. Beck'schen Universitäts-Buchhandlung, Wien, 1835.
-*Histoire de l'Europe* sous la direction de Jean Carpentier et François Lebrun, édition du

Seuil, Paris, 1990.
-**KRONES**, Franz RITTER von, *Handbuch der Geschichte Österreichs von der ältesten bis zur neuesten Zeit mit besonderer Rücksicht auf Länder-, Völkerkunde und Culturgeschichte*, in 5 Bänden, Verlag von Theodor Hofmann, Berlin, 1881.
-**ROSSBACHER**, Karl-Heinz, *Literatur und Liberalismus*, Wien, 1992.

4. Art, littérature et culture

-Eduard Castle, (Hg.), *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890), Vierter Band (1890-1918).
-**BEST**, Otto F., *Handbuch literarischer Fachbegriffe*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1982.
-**ZEMAN**, Herbert, (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750)*, Akademische Druck- und Verlags-gesellschaft, Graz- Austria 1986.
-**SALZER**, Anselm/**TUNK**, Eduard von/**HEINRICH**, Claus/**MÜNSTER-HOLZAR**, Jutta, *Illustrierte Geschichte der deutschen Literatur* in sechs Bänden, Komet MA, (année et lieu d'édition non indiqués sur l'ouvrage).
-**SCHMIDT**, Adalbert, *Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert*, Wien, 1964.
-*Aufklärung. Erläuterungen zur deutschen Literatur*, herausgegeben vom Kollektiv für Literaturgeschichte im volkseigenen Verlag Volk und Wissen, Berlin, 1983.
-*The Oxford Illustrated History of English Literature*, éditeur Pat Rogers, Oxford University Press Dictionary, 1987.
-*Deutsche Literatur in Schlaglichtern*, Meyers Lexikonverlag, Mannheim, 1990.
-**CAZENAVE**, Michel, *Anthologie de la poésie de langue française du XIIe au XXe siècle*, Hachette Livre, novembre 1994.
-*Récits d'amour et de Chevalerie XIIe-XVe siècle*, Robert Laffont, Paris, 2000.
-*La légende arthurienne*, Robert Laffont, Paris, 1989.
-*Gran Enciclopedia Cervantina*, sous la direction de Carlos Alvar, Editorial Castalia, Madrid, 2005.
-*Diccionario Sopena de Literatura*, Editorial Ramon Sopena, Barcelona, 1973.
-***Die Edda*** nach der Handschrift des Brynjolfur Sveisson in der Übertragung von Karl Simrock (d'après le manuscrit de Brynjolfur Sveisson dans la traduction de Karl Simrock), Verlag Neues Leben, Berlin, 1987.
-*Dictionnaire culturel* sous la direction d'Alain Rey, Dictionnaires le Robert, 4 tomes, Paris, 2005.
-*Encyclopédie des symboles*, Librairie Générale Française, 1996.

-*Dictionnaire des symboles*, Robert Laffont, 1982.
-*Lexikon der Antike*, herausgegeben von M. C. Howatson, Philipp Reclam jun. Stuttgart, 1996.
-*Lexikon der Renaissance*, herausgegeben von Günter Gurst, Siegfried Hoyer, Ernst Ullmann und Christa Zimmermann, VEB, Leipzig, 1989.
-**FAURE**, Elie, *Histoire de l'art*, Le Livre de Poche, 1976.

5. Sciences humaines

-Dieter Nohlen, (Hg.), *Lexikon der Politik*, Beck, München, 1998.
-*Dictionnaire d'économie et des faits économiques et sociaux*, éditions Foucher, Paris, 1999.
-*Dictionnaire des sciences humaines* sous la direction de Sylvie Mesure et Patrick Savidan, P.U.F., Paris, 2006.
-Franz Neumann, (Hg.), *Handbuch politischer Theorien und Ideologien*, Rowohlt, 1981.
-*Histoire de la Philosophie*, sous la direction d'Yvon Belaval, en trois tomes, Gallimard, Paris, 1973.
-*Histoire de la philosophie politique*, sous la direction d'Alain Renaut et Pierre-Henri Tavoillot, en 5 tomes, Calman-Lévy, Paris, 1999.
-*Philosophie des sciences historiques*. *Le moment romantique*. Textes réunis et présentés par Marcel Gauchet, éditions du Seuil, 2002.
-*Philosophisches Wörterbuch*, begründet von Heinrich Schmidt, Alfred Kröner Verlag, Stuttgart, 1951.
-**FENSKE**, Hans / **MERTENS**, Dieter / **REINHARD**, Wolgang / **ROSEN**, Klaus, *Geschichte der politischen Ideen*, Fischer Verlag Frankfurt am Main, Aktualisierte Neuausgabe, 5. Auflage, 2000.
-**HIRSCHBERGER**, Johannes, *Geschichte der Philosophie*, II Bände, Komet, Verlag, Herder, Freiburg im Breisgau, 1980.

III. Ouvrages par ordre alphabétique d' auteurs

ADLER, Laure, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Flammarion, Paris, 2006.
ALFONSI, Marc-Jean, préface, notes et commentaires, Aristophane, *Théâtre complet* en deux tomes, Garnier Flammarion, Paris, 1966,
ALTENBERG, Peter, *Wiener Nachtleben*, Schöffling & Co., Frankfurt am Main, 2001.
ANDERSON, Bonnie S., *Eine eigene Geschichte*. *Frauen in Europa*. *Die Frau in der Gesellschaft*, Fischer Taschenbuch Verlag Gmbh, 1995.
ANDICS, Hellmut, *Ringstrassenwelt Wien 1867-1887*, Jugend und Volk Verlagsgesellschaft Wien, München, 1983.
ANSERMET, Ernest, *Les fondements de la musique dans la conscience humaine et autres écrits*, Robert Laffont, Paris 1989.

ANTONICEK, Theophil, “Biedermeierzeit und Vormärz”, in Rudolf Flotzinger und Gernot Gruber (Hg.), *Musikgeschichte Österreichs*, Band 2, *Vom Barock zum Vormärz*, Böhlau Verlag, Wien-Köln-Weimar, 1979.

APULÉE, *L’Âne d’or*, Jean de Bonnot, Paris, 1998.

ARISTOPHANE, *Théâtre complet* en deux tomes, Garnier Flammarion, Paris, 1966.

AUST, Hugo, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, herausgegeben von Jürgen Hein, München, 1989.

BATTA, Andras, *Die Operette der Donaumonarchie*, Corvina, 1992.

BAUER, Anton, *150 Jahre Theater an der Wien*, Amalthea-Verlag, Zürich, Leipzig, Wien, 1952.

BAUER, Anton, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Manutiuspresse, Wien, München, 1957.

BAUMGARTNER-DANCHAUD, *Le monde des Littératures*, Encyclopaedia Universalis, France, 2003.

BENAY, Jeanne, *Friedrich Kaiser (1814-1874) et le théâtre populaire en Autriche au XIXe siècle*, 2 volumes, Peter Lang, Berne, Berlin, Francfort-s. Main, New York, Paris, Vienne, 1993.

BENAY, Jeanne, *Une “Kultur” différente* ? L’opérette viennoise à Metz (1871/1872-1901/1918), in *L’opérette viennoise*. Etudes réunies par Jeanne Benay, Austriaca, Cahiers Universitaires d’information sur l’Autriche, Juin 1998-Numéro 46. p. 168/179.

BERENGER, Jean, *L’Autriche-Hongrie 1815-1918*, Armand Colin, Paris, 1994, nouvelle présentation, 1998.

BERENGER, Jean, *Histoire de l’Empire des Habsbourg* 1273-1918, Fayard, 1990.

BERGSON, Henri, *Le rire*, Quadrige, P.U.F., Paris 1999.

BERMBACH, Udo, *Wo Macht ganz auf Verbrechen ruht. Politik und Gesellschaft in der Oper*, Europäische Verlagsanstalt, 1997.

BERTIN, Célia, *La Femme à Vienne au temps de Freud*, Paris, 1989.

BERTON, Jean-Claude, *Richard Wagner et la “Tétralogie”*, Presses Universitaires de France, Paris, 1986.

BIRTSCH, Günter, “Gemässigter Liberalismus und Grundrechte”, in Wolfgang Schieder, (Hg.), *Liberalismus in der Gesellschaft des deutschen Vormärz*, Vandenhoeck & Ruprecht in Göttingen, 1983.

BLED, Jean-Paul, *Histoire de Vienne*, Fayard, 1998.

BLED, Jean-Paul, *François-Joseph*, Fayard, 1987.

BOCCACE, *Le Décaméron*, Gallimard, Paris, 2006.

BOLLMANN, Stefan, *Les femmes qui lisent sont dangereuses*, Flammarion, Paris, 2006.

BOULANT, François, l’analyse philosophique du *Rire* de Bergson concernant la problématique société et théâtre, chapitre VI p. 82 à 93, Bertrand Lacoste, Paris, 1994.

BÖTTGER, Dirk, *Das musikalische Theater -Oper, Operette, Musical-*, Artemis &Winkler Verlag, Düsseldorf und Zürich, 2002.

BROCH, Hermann, *Hofmannsthal und seine Zeit*, Rhein-Verlag, 1964.
BRUSATTI, Otto, "Zur Genese der Wiener Operette", in *Biblos*. Jg. 35(1986), H. 3, S. 269-281.
BRUSATTI, Otto, *Alles schon wegkomponiert*, Böhlau, Wien, 1997.
BRUSATTI, Otto, *Joseph Lanner, Compositeur, Entertainer & Musikgenie*, Böhlau Verlag Wien, Köln, Weimar, 2001.
BURCKHARDT, Jacob, *Civilisation de la Renaissance en Italie* (1860) tome I, (l'ouvrage en question compte 3 tomes), deuxième partie, *Développement de l'individu* (*le réveil de la personnalité* ; *l'individualisme dans les républiques*; *l'exil et le cosmopolitisme*), Le Livre de Poche, Paris 1986.
BURNEY, Charles, *Voyage musical dans l'Europe des Lumières*, texte traduit, présenté et annoté par M. Noiray, Flammarion, Paris, 1992.
BURTON, Robert, *Anatomie de la mélancolie*, José Corti, Paris, 2000.
CASAGRANDE, Carla, "La femme gardée", in Christiane Klapisch-Zuber, (éd.), *Histoire des femmes en Occident*, tome 2 : *Le Moyen Âge*, Paris, Plon, 1991.
CASTLE, Eduard, "Das Volkstheater", in *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte. Ein Handbuch zur Geschichte der deutschen Dichtung in Österreich-Ungarn*, unter Mitwirkung hervorragender Fachgenossen nach dem Tode von Johann Willibald Nagl und Jakob Zeidler, Verlag von Carl Fromme in Wien, 1930, Dritter Band (1848-1890).
CASTLE, Eduard, *Dichter und Dichtung aus Österreich*, Amandus-Verlag, Wien, 1951.(UB Wien-I- 573856).
CITATI, Pietro, *La lumière de la Nuit*, Gallimard, 1999.
CHARMATZ, Richard, *Lebensbilder aus der Geschichte Österreichs*, Wien, 1947.
CHARMATZ, Richard, *Deutsch-österreichische Politik. Studien über den Liberalismus und über die auswärtige Politik Österreichs*, Leipzig, 1907.
CONFAIS, Jean-Paul, *Grammaire de l'Allemand, formes et fonctions*, édition Nathan Université, Paris, 1989.
CSAKY, Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne. Ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Böhlau,Wien, 1996.
CSAKY, Moritz, "Funktion und Ideologie der Wiener Operette", in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, Austriaca (cahiers universitaires d'information sur l'Autriche), juin 1998, numéro 46, p. 136-138.
CSAKY, Moritz, "Entre féerie et réalité : l'opérette viennoise", in *Autrement*, Collection Mémoires n°45, *Vienne-Budapest* 1867-1918, Paris, 1996, p. 231-245.
DADATSCHEK, Birgit, "Die Frau und das allgemeine bürgerliche Recht", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985
DANN, Otto, *Nation und Nationalismus in Deutschland 1770-1990*, Verlag C.H. Beck München, 1994.
DANTE, *La Divina Comedia*, Editorial Bruguera, S.A., Barcelona, 1973.
DECSEY, Ernst, *Johann Strauss*, Stuttgart, 1922, rev. 2/1948 by E. Rieger.

DIDEROT, Denis, *Paradoxe sur le comédien*, précédé des *Entretiens sur le fils naturel*, Garnier-Flammarion, Paris, 1981.
DÖHN, Lothar, "Liberalismus", in Franz Neumann, (Hg.), *Handbuch politischer Theorien und Ideologien*, Rowohlt, 1981.
DRIMMEL, Heinrich, *Franz Joseph*, Amalthea, Wien-München, 1983.
DUFRESNE, Claude, *Offenbach ou la gaîté parisienne*, Criterion, Paris, 1992.
DÜRIEGL, Günter, "D'une révolution à l'autre", in Robert Waissenberger (éd.)*Vienne 1815-1848. L'époque du Biedermeier*, Seuil, Paris, 1985.
FELDBAUER, Peter, "Wiens Armenwesen im Vormärz", in *Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. Wien im Vormärz*, Verein für Geschichte der Stadt Wien, Wien, 1980.
FELLNER, Fritz , " Franz Joseph und das Parlament", in MöStA 1956/9.
FISCHER-FABIAN, S., *Die deutschen Kaiser*, Verlagsgruppe Lübbe Gmbh & Co, 2005.
FORTHOMME, Bertrand, *De l'acédie monastique à l'anxio-dépression*, Institut d'Edition, Paris, 2000.
FRAISSE, Geneviève, *Histoire des femmes en Occident*, tome 4 : *Le XIX*[e] *siècle*, sous la dir. de Geneviève Fraisse et Michelle Perrot, Paris, Perrin, 2002.
FREY, Stefan, *Franz Lehar und die Unterhaltungsmusik im 2O. Jahrhundert*, Insel Verlag Frankfurt am Main, 1999.
FRIEDELL, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Band 1, DTV, München, 1995.
FRIEDELL, Egon, *Kulturgeschichte der Neuzeit*, Band 2, DTV, München, 1993.
GALANTAI, Jozsef, *Der österreichisch-ungarische Dualismus 1867-1918*, Corvina Kiado, Budapest, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1985.
GLANZ, Christian, "Himmelblaue Zeit. Alt-Wien in der Operette", in Wolfgang Kos und Christian Rapp, (Hg.), *Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, Wien Museum, Czernin Verlag, 2005.
GLASER, Hermann, *Industriekultur und Alltagsleben*, Geschichte Fischer, Frankfurt am Main, 1994.
GOUTTMANN, Alain, *La guerre de Crimée 1853-1856. La première guerre moderne*, Perrin, 2003.
GRETRY, André, Ernest, Modeste, *Memoiren oder Essays über die Musik*, Verlag Phlipp Reclam jun. (Übersetzung von D. Gülke), Leipzig, 1973.
GRILLPARZER, Franz, "Der arme Spielmann", in *Musikalische Novellen*, herausgegeben von Emil Staiger, Manesse Verlag, 1951.
GRIMBERG, Carl, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, Marabout Université, Verviers, 1974.
GROMES, Hartwin, *Vom Alt-Wiener Volksstück zur Wiener Operette* (*Beiträge zur Wandlung einer bürgerlichen theatralischen Unterhaltungsform im 19. Jahrhunder*t, Diss., München, 1967.
GÜNTHER, Johannes von, *Boccaccio. Das Decameron*, Wilhelm Goldmann Verlag,

München, introduction.
HADAMOWSKY, Franz, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947.
HAECHLER, Jean, *Le règne des femmes (1715-1793)*, Grasset, Paris, 2001.
HAIDA, Peter, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, herausgegeben von Jürgen Hein, München, 1989.
HAIDER, Edgard, *Wien im Wandel. Von den Babenbergern bis heute*, Böhlau Wien, 1996.
HAMANN, Brigitte, *Elisabeth d'Autriche*, Amalthea Verlag, Wien, München, 1982. (Traduit pour les éditions Fayard par J.B. Grasset en 1985).
HAMILTON, Edith, *La Mythologie*, Marabout, Verviers, 1978.
HANOUM, Leïla, *Le Harem impérial au XIX*e *siècle*, Complexe, Paris, 2000.
HANSLICK, Eduard, *Musikkritiken*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1972.
HASLMAYR, Harald, "Operette, Problemstellung, Terminologie und historische Voraussetzungen", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 21 Bände, Sachteil, tome 7, Stuttgart, 1998.
HAUSER, Arnold, *Sozialgeschichte der Kunst und Literatur*, Band 2, VEB Verlag der Kunst Dresden, 1987.
HÄUSLER, Wolfgang, "Demokratie und soziale Bewegungen in der Wiener Revolution von 1848", in *Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien*, Ausstellungskatalog des Historischen Museums, Wien, 1988.
HEIN, Jürgen, "Zur Funktion der musikalischen Einlagen in den Stücken des Wiener Volkstheaters", in *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern 1986.
HEIN, Jürgen, (Hg.), *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, München, 1989.
HELLER, Lynne, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Verlag Styria Graz, Wien, Köln 1997.
HELPERSTORFER, Irmgard, "Die Frauenrechtsbewegung und ihre Ziele", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.
HERMAND, Jost, (Hg.), *Der deutsche Vormärz. Texte und Dokumente*, Reclam jun., Stuttgart, 1985.
HODEIR, André, *Les formes de la musique*, P.U.F., Paris, 1951.
HORNBOSTEL, Erich Moritz von, *Tonart und Ethos*, Reclam Leipzig, 1986.
HOUBRE, Gabrielle, *Le corps des jeunes filles* (ouvrage collectif), Perrin, 2001.
HUBERT HOUBEN, Heinrich, *Hier Zensur-Wer dort ? Der gefesselte Biedermeier*, Verlag Philipp Reclam jun., Leipzig, 1990.
JACOB, Heinrich Eduard, *Joseph Haydn*, Christian Wegner Verlag, Hamburg, 1969.
JOHNSTON, William, *L'esprit viennois*, P.U.F., 1985.
JOUANNA,Danielle, *Aspasie de Milet, égérie de Périclès*, Fayard, 2005.

KAISER, Friedrich, *Ausgewählte Werke*, herausgegeben und mit Einleitung versehen von Otto Rommel, Verlag Druck und Einband Karl Prochaska, Wien, Leipzig, (Österreichische National- Bibliothek, Theat.-Sammlung 682896-A.)

KÄMMERER, Sebastian, article *Der Zigeunerbaron*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997.

KANT, Emmanuel, *Kritik der Urteilskraft*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1930.

KELLEN, Tony, *Aus der Geschichte des Feuilletons*, Verlag von Freudebeul und Koenen, 1909.

KELLER, Otto, *Franz von Suppè. Der Schöpfer der deutschen Operette*, Leipzig, 1905.

KIRSCHBAUM, S.J., *Slovaques et Tchèques*, Lausanne, 1987.

KLAPISCH-ZUBER, Christiane, *Le corps des jeunes filles* (ouvrage collectif), Perrin, 2001.

KLOTZ, Volker, *Geschlossene und offene Form im Drama*, Carl Hanser Verlag, München, 1960.

KLOTZ, Volker, *Bürgerliches Lachtheater* (Komödie-Posse-Schwank-Operette), Rowohlt, Hamburg, 1987.

KLOTZ, Volker, "Vox populi in der Operette. Was ist das Volkstheater ? Und wie steht die Operette dazu ?", in Jean-Marie Valentin, (Hg.), *Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18-20. Jahrhunderts*, Peter Lang, Bern, 1986.

KOCKA, Jürgen, *Sozialgeschichte*, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1977.

KÖPECZI, Béla, *Histoire de la culture hongroise*, Corvina, Budapest, 1994.

KRACAUER, Siegfried, *Jacques Offenbach und seine Zeit*, Paul List Verlag, München 1962.

KRAUS, Karl, *Polemiken, Glossen, Verse und Szenen*, Reclam, Leipzig, 1987.

KROMER, Julius, *Franz von Suppè - Leben und Werk- Ein Beitrag zur Geschichte der Operette in Wien*, Inaugural-Dissertation, 1941.

LANG, Attila E., *200 Jahre Theater an der Wien, "Spectacles müssen seyn"*, Verlag Holzhausen, Wien, 2001.

LANGER-OSTRAWSKY, Gertrude, " Erziehung und Bildung - Eine Untersuchung zum Schulwesen für Mädchen 1848-1920", in *Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.

LARMEROUX, Jean, *La politique extérieure de l'Autriche-Hongrie 1875-1914*, tome premier, *La marche vers l'Orient 1875-1908*, Plon, Paris, 1918.

LAURENS, Pierre, préface au *Décaméron* de Boccace, Gallimard, 2006.

LATRAVERSE, F., *Vienne au tournant du siècle*, Albin Michel, 1988.

LE RIDER, Jacques, *Le Cas Otto Weininger. Racines de l'antiféminisme et de l'antisémitisme*. P.U.F, Paris, 1982.

LICHTFUSS, Martin, *Operette im Ausverkauf*, Böhlau Verlag Wien, 1989.

LINHARDT, Marion, article *Der Zigeunerbaron*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997.

LOZANO, Montanes, "Boccaccio, Poemas", in *Diccionario Sopena de Literatura*, Editorial Ramon Sopena, Barcelona, 1973.

McCARTHY, Mary, *Florenz*, Verlag Kiepenheuer & Witsch, Köln, 1983.

MAGRIS, Claudio, *El danubio*, Editorial Anagrama, Barcelona, 1997.

MAILER, Franz, " Das Jahrhundert des Walzers", in Gottfried Kraus, (Hg.), *Musik in Österreich*, Verlag Christian Brandstätter, 1990.

MANRIQUE Jorge, *Coplas a la muerte de mi padre y otras poesias*, Distribuidora A.L. Mateos, S.A., Madrid, 1993.

MARTEN, Christian, *Die Operette als Spiegelbild der Gesellschaft. Versuch einer sozialen Theorie*, Gmbh, Frankfurt am Main, 1988.

MAUTHNER-WEBER, Susanne, *Venuswege, ein erotischer Führer durch das alte Wien* (Les chemins de Vénus, un guide érotique à travers la Vienne du temps passé), Edition Spuren, Promedia, Wien, 1995.

MICHEL, Bernard, *L'Empire austro-hongrois. Splendeur et modernité*, Perrin, Paris, 2006.

MILLER, Frank, *Johann Strauss Vater. Der musikalische Magier des Wiener Biedermeie*r, Castell-Verlag, 1999.

MILZA, Pierre, *Napoléon III*, Perrin, 2004.

MINOIS, Georges, *Histoire du rire et de la dérision*, Fayard, 2000.

MITTENDORFER, Konstanze , " Freud und Leid der Hausarbeit", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.

MOLISCH, P., *Anton von Schmerling und der Liberalismus*, Wien, 1944.

MOSER, W., *Vienne au tournant du siècle*, Albin Michel, 1988.

MÜLLER, Peter, *Die Ringstrassengesellschaft*, Österreichischer Bundesverlag, Wien, 1984.

MÜLLER, Peter, *Feldmarschall Fürst A. Windich-Graetz*, Wien, 1934.

NAGL, Friedegund, *Die Darstellung des Wunderbaren auf dem Wiener Volkstheater* (von Kurz-Bernardon bis Raimund), Dissertation, Wien 1962. Bibliothèque de l'Université de Vienne enregistrée sous la cote 12.554 , 321 pgs.

NIETZSCHE, Friedrich, *Unzeitgemässe Betrachtungen*, Goldmann Verlag, 1984.

NIETZSCHE, Friedrich, *Le Gai Savoir*, Robert Laffont, Paris, 1993.

NOLTE, Ernst, *Les Fondements historiques du national-socialisme*, Editions du Rocher, 2002.

OTTE, Heinz, *Die Wiener Operette*, Wien, 1947.

OTTENBERG, Hans-Günter, *Carl Philipp Emmanuel Bach*, Verlag Philipp Reclam, Leipzig, 1982.

OVIDE, *Les Métamorphoses*, Garnier Flammarion, Paris, 1966.
PANTEL, Pauline, *Le corps des jeunes filles* (ouvrage collectif), Perrin, 2001.
PASCAL, Blaise, "Pensées sur l'Esprit et sur le Style"(section I), in *Pensées*, Librairie générale française (livre de poche), 1972.
PINON, Pierre, *Le Paris haussmannien*, Edition Parigramme, 2002.
PIRCHAN, Emil, *Marie Geistinger - Die Königin der Operette*, Wien 1947, (Theatersammlung cote 753. 745).
PLANTIN, Christophe (1514-1589), *Sonnet*, in Michel Cazenave, *Anthologie de la poésie de langue française du XIIe au XXe siècle*, Hachette Livre, 1994,
POGNON, Edmond, *Esthétique de la pensée*. *La Grèce (sa littérature, son génie, son histoire*) en quatre tomes, Club bibliophile de France, Paris, 1959.
POHL, Walter, *Die Habsburger*. *Eine europäische Familiengeschichte*, herausgegeben von Brigitte Vacha, Verlag Styria Graz, Wien, 1992, Sonderausgabe, 1996.
POLLAK, Michael, "Les espoirs de la bourgeoisie juive", in *Vienne 1900 une identité blessée*, Gallimard / Julliard, 1984, 1992.
PRAWY, Marcel, *Weltgeschichte im Walzertakt*, Wien-München-Zürich, Fritz Molden, 1975.
PRONAY, Inge, "Sexualität, Erotik, Frauen", in *Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.
RABENALT, Arthur Maria, *Operette als Aufgabe*, Heinz Menge-Verlag, 1948.
RAIMUND, Ferdinand, *Werke in einem Band*, Aufbau-Verlag Berlin, 1980.
REIK, Theodor, *Ecrits sur la Musique*, Les Belles Lettres, Paris, 1984.
RESZLER, André, *Le génie de l'Autriche-Hongrie*, éditeur M&H Département livre, Paris, 2001.
REVEL, Jean-François, *La sensibilité gastronomique de l'Antiquité à nos jours*, Suger, 1985.
RIEDL, Joachim, "La ville sans qualités", in *Vienne 1900*, catalogue de l'exposition consacrée à Klimt, Schiele, Moser, Kokoschka au Grand Palais, Paris, 2006.
RIEGER, Erwin, *Offenbach und seine Wiener Schule*, Wien, 1920.
ROGGE, Walter, *Österreich seit der Katastrophe Hohenwart-Beust*, F. A. Brockhaus, Wien, 1879.
ROMMEL, Otto, *Die grossen Figuren der Alt-Wiener Volkskomödie* (Hanswurst, Kasperl, Thaddädl und Staberl, Raimund und Nestroy), Wien, 1946.
ROUCHOUSE, Jacques, *L'opérette*, Edition Que sais-je ?, P.U.F., Paris, 1999.
RUMPLER, Helmut, *Österreichische Geschichte 1804-1914*. *Eine Chance für Mitteleuropa*. *Bürgerliche Emanzipation und Staatsverfall in der Habsburgermonarchie*, herausgegeben von Herwig Wolfram, Verlag Carl Ueberreuter, Wien, 1997.
RÜRUP, Reinhard, "Deutschland im 19. Jahrhundert 1815-1871", in *Deutsche Geschichte*, Band III, 19. und 20. Jahrhundert, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen, 1985.

RÜSEN, Jörn, *Zeit und Sinn. Strategien historischen Denkens*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, 1990.
SALMEN, Walter, *Tanz im 19. Jahrhundert*, VEB Deutscher Verlag für Musik Leipzig, 1989.
SCHANEN, François, *Grammaire de l'Allemand, formes et fonctions*, Nathan Université, Paris, 1989.
SCHEITHAUER, Eric, *Geschichte Österreichs in Stichworten*, Teil IV, 1815-1918, Weizs-Hert, 1976.
SCHIFERER, Beatrix, "Alexander Girardi- Der Interpret der Wiener Operette" in *L'opérette viennoise*, études réunies par Jeanne Benay, Austriaca, (cahiers universitaires d'information sur l'Autriche), juin 1998, numéro 46, pgs. 109-117.
SCHILLER, Friedrich, *Werke in fünf Bänden*, zweiter Band, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1974.
SCHLESINGER, Moriz, *Das verlorene Paradies*, Picus Verlag, Wien, 1993.
SCHLESINGER, Sigmund, *Ein liberaler Candidat*, Verlag von F. Rosner, Wien, 1872 (cote 815274-B, *Theater-Sammlung* de Vienne).
SCHLÖGL, Friedrich, *Vom Wiener Volkstheater*, Salon-Bibliothek, Wien und Teschen, k.k. Hofbuchhandlung Karl Prochaska (cote U.B. Wien I.302-803).
SCHMEISZER, Herbert, *Geschichte Österreichs in Stichworten*, Teil IV, 1815-1918, Weizs-Hert, 1976.
SCHNEIDEREIT, Otto, *Franz von Suppè. Der Wiener aus Dalmatien*, VEB, Lied der Zeit, Musikverlag, Berlin, 1977.
SCHNEIDEREIT, Otto, *Der Orpheus von Paris. Roman um Jacques Offenbach*, VEB Deutscher Verlag für Musik, 1970.
SCHORSKE, Carl E., *Wien- Geist und Gesellschaft im Fin de Siècle*, Fischer, Frankfurt am Main 1982.
SCHÖNHERR, Max , "Wiener Operette im neunzehnten Jahrhundert", in *Operette in Wien*, Ausstellungs- Katalog, Österreichisches Theatermuseum, Wien, 1979.
SCHUBART, Christian, Friedrich, Daniel, *Ideen zu einer Ästhetik der Tonkunst*, Verlag Philipp Reclam jun. Leipzig, 1977.
SEALSFIELD, Charles, *Österreich wie es ist*, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 1997.
SEYFRIED, Bettina von," Ignaz von Seyfried", in *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*. Allgemeine Enzyklopädie der Musik begründet von Friedrich Blume, 26 Bände,Personenteil, tome 15, Stuttgart, 2006.
SOURIAU, Etienne, *Vocabulaire d'esthétique*, P.U.F Paris 1990, p. 1039-1040, (l'article Musique sect. II. L'esthétique de la musique).
SPEIDEL, Ludwig, *Schauspieler gezeichnet*, Berlin,1911, (Bibliothèque universitaire cote I. 354-828).
SPOHR, Mathias, article *Das Pensionat*, in *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, Oper-Operette-Musical-Ballett, herausgegeben von Carl Dahlhaus und dem

Forschungsinstitut für Musiktheater der Universität Bayreuth unter Leitung von Sieghart Döhring, Band 1-6, Zürich, Piper Verlag GmbH, München, 1997.

STEGEMANN, Thorsten, *Wenn man das Leben durchs Champagnerglas betrachtet*, Peter Lang, 1994.

STEIN, Josef, *Der Wiener Liberalismus und seine Gegner*. Eine Kampfschrift. Im Selbstverlag des Verfassers, Wien, 1905.

STEKL, Hannes, "Wiens Armenwesen im Vormärz", in *Forschungen und Beiträge zur Wiener Stadtgeschichte. Wien im Vormärz*, Verein für Geschichte der Stadt Wien, Wien, 1980.

STERNBURG, Wilhelm von, *Als Metternich die Zeit anhalten wollte. Unser langer Weg in die Moderne*, C. Bertelsmann Verlag, München, 2003.

STRAUSS, Eduard, *Erinnerungen*, Leipzig, 1906.

SVANSTRÖM, Ragnar, *Le déclin du Moyen Âge et la Renaissance*, Marabout Université, Verviers, 1974.

TARNAS, Richard, *Das Wissen des Abendlandes. Das europäische Weltbild von der Antike bis zur Moderne*, Albatros Verlag, Düsseldorf, 2006.

TROST, Ernst, *Prinz Eugen*, Amalthea Verlag, Wien, 1985.

ULLREICH, Rainer, "Wiener Tanzgeiger im frühen 19. Jahrhundert", in *Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich, Musicologica Austriaca*, 21, herausgegeben von Monika Fink und Rainer Gstrein, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2002.

VICKERS, Brian, "The Seventeenth Century", in *The Oxford Illustrated History of English Literature*, éditeur Pat Rogers, Oxford University Press Dictionnary, 1987.

VLEESCHAUWER, Herman Jean de, "Immanuel Kant", in *Histoire de la Philosophie* sous la direction d'Yvon Belaval, édition Gallimard, tome 2 (*De la Renaissance à la révolution kantienne*), Paris, 1973.

VOCELKA, Karl, *Die Lebenswelt der Habsburger. Kultur- und Mentalitätsgeschichte einer Familie*, Verlag Styria Graz, Wien, Köln, 1997.

VOCELKA, Karl, *Die Habsburger. Eine europäische Familiengeschichte*, herausgegeben von Brigitte Vacha, 1992 Verlag Styria Graz, Wien, Sonderausgabe 1996.

WAGNER, Renate, *Würde, Glanz und Freude. Vom festlichen Leben und Treiben in den Zeiten*, Edition Kaleidoskop,Verlag Styria Graz-Wien- Köln, 1981.

WAISSENBERGER, Robert, *Wien 1815-1848, Zeit des Biedermeier, Office du Livre, S.A., Fribourg, 1985* (Traduction française pour les éditions Seuil : Aude Virey-Wallon et Henri Daussy, Vienne 1815-1848, l'époque du Biedermeier).

WEILAND, Daniela, *Geschichte der Frauenemanzipation*, Hermes Handlexikon, Düsseldorf, 1983.

WESTERMEYER, Karl, *Die Operette im Wandel des Zeitgeistes*, München, 1931.

WHEATCROFT, Andrew, *Los Habsburgo*, Editorial Planeta, Barcelona, 1996.

WINTER, Eduard, *Revolution, Neoabsolutismus und Liberalismus in der Donaumonarchie*, Europa Verlag Wien, 1969.

WISINGER, Marion, *Land der Töchter. 150 Jahre Frauenleben in Österreich*, Verlag

Spuren, Wien, 1992.
WITZMANN, Reingard, "Tanzekstase und Walzertraum. Gesellschaft und Ballkultur in Wien", in *Johann Strauss. Unter Donner und Blitz*. Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, 1999.
WORATSCHEK, Grete, *Geschichte Österreichs in Stichworten*, Teil IV, 1815-1918, Weizs-Hert, 1976.
WÜRZ, Anton, *Reclams Operettenführer*, Philipp Reclam jun., Stuttgart, 1991.
ZAIDMAN, Louise Bruit, *Le corps des jeunes filles* (ouvrage collectif), Perrin, 2001.
ZEMAN, Herbert, "Die Alt-Wiener Volkskomödie des 18. und frühen 19. Jahrhunderts- ein gattungsgeschichtlicher Versuch", in Herbert Zeman, (Hg.), *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von den Anfängen im Mittelalter bis ins 18. Jahrhundert (1050-1750)* unter Mitwirkung von Fritz Peter Knapp (Mittelalter), Teil 1. Akademische Druck- und Verlagsgesellschaft, Graz- Austria 1986, p. 1299-1333.
ZENKER, Ernst Victor, *Die Wiener Revolution, 1848*, Wien, 1897.
ZIMMER, Frank, *Bismarcks Kampf gegen Kaiser Franz Joseph. Königgrätz und seine Folgen*, Verlag Styria, Graz, Wien, Köln, 1996.
ZIMMERSCHIED, Dieter, *Operette*, Breitkopf und Härtel, Wiesbaden, 1988.
ZINSSER, Judith P., *Eine eigene Geschichte - Frauen in Europa*, Fischer Taschenbuch Verlag, Frankfurt am Main, juin 1995.
ZÖLLNER, Erich, *Geschichte Österreichs*, 2e édition, Wien, Verlag für Geschichte und Politik, 1961.

IV. Catalogues d'exposition

-*Johann Strauss. Unter Donner und Blitz*, Begleitbuch und Katalog zur 251. Sonderausstellung im Historischen Museum der Stadt Wien, Karlsplatz, 6. Mai- 26. September 1999.
-*MusikJahrhundert Wien 1797-1897*, Ausstellung der Musiksammlung der Österreichischen Nationalbibliothek, Prunksaal, Wien 1., Josefsplatz 1, 13. Mai bis 26. Oktober 1997, Verlag Der Apfel.
-*Bürgersinn und Aufbegehren. Biedermeier und Vormärz in Wien*, Ausstellungskatalog des Historischen Museums, Wien, 1988.
-*Alt-Wien. Die Stadt, die niemals war*, herausgegeben von W. Kos und C. Rapp, Wien Museum Czernin Verlag, Ausstellung 25. Nov 2004 - 28. März 2005.
-*Das ungebaute Wien 1800-2000*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, 10. Dezember 1999 bis 20. Februar 2000., Konzept und Wissenschaftliche Durchführung, Dr. R. Kassal-Mikula, Uni. Prof. Dr. P. Haiko, J. Tabor. Eigenverlag der Museen der Stadt Wien.
-*150 Jahre Die Presse, ein Stück Österreich*, Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien in Zusammenarbeit mit der Zeitung "Die Presse", 16. Mai bis 30. August 1998, Karlsplatz, Wien, Eigenverlag des Historischen Museums der Stadt

Wien, 1998.
-*Vienne 1880-1938, l'Apocalypse joyeuse*, sous la direction de Jean Clair, édition du Centre Pompidou, mars 1986.
-*Operettenzauber*, anlässlich des 100. Todestages von Franz von Suppè, Österreichische Nationalbibliothek, Wien, cote 1,441. 286-C.
-*Die Frau im Korsett*, 88. Sonderausstellung des Historischen Museums der Stadt Wien, Eigenverlag der Museen der Stadt Wien, 1985.
-*Operette in Wien*, Ausstellungs-Katalog, Österreichisches Theatermuseum, Wien, 1979.

V. Périodiques

1. Journaux

Theaterzeitung d'Adolf Bäuerle (1786-1859)
Allgemeine Wiener Musikzeitung d'August Schmidt (1808-1891)
Der Humorist de Moritz Saphir (1795-1858)
Niederösterreich-neu entdeckt Nr. 16/1973.
Die Fackel 10 : 1908/09, Nr. 271.
Konstitutionelle Vorstadtzeitung du 9.4.1874, p. 1.
Neues Wiener Tagblatt du 29.1.1879, n° 28, p. 5.
Die Neue Freie Presse, 10 sep. 1865, Morgenblatt n°371, p. 5.
Die Presse, 2 février 1879, Nr. 32.
Die Presse, 26 novembre 1860, n° 304.

2. Revues

-*L'opérette viennoise*. Etudes réunies par Jeanne Benay, Austriaca, Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche, Juin 1998-Numéro 46.
-*Aspects du comique dans le théâtre (populaire) autrichien- XVIIIe- XXe siècle*, actes du colloque de Nancy, 20-21 Novembre 1981, étude publiée par J.M. Valentin en collaboration avec Jeanne Benay. Université de Haute-Normandie, n°14, mai 1982.
-*Wort und Musik* Nr.23 : *Die lustige Person auf der Bühne*, Gesammelte Beiträge des Salzburger Symposiums 1993, Hrsg. von P. Csobadi, G. Gruber, J. Kühnel, U. Müller, O. Panagl und F.V. Spechtler.
-*Gesellschafts- und Volkstanz in Österreich*, Musicologica Austriaca n°21, herausgegeben von M. Fink und R. Gstrein, Musikwissenschaftlicher Verlag, Wien, 2002.
-*Das österreichische Volkstheater 1830-1880*, Akten des vom Centre de Recherches Germaniques veranstalteten Kolloquiums, herausgegeben von Jean-Marie Valentin, Peter Lang, Bern, 1988.
-*Volk-Volksstück-Volkstheater im deutschen Sprachraum des 18.-20. Jahrhunderts*,

Akten des mit Unterstützung des Centre National de la Recherche Scientifique veranstalteten Kolloquiums, Nancy 12.-13. November 1982, herausgegeben Jean-Marie Valentin, Peter Lang, Bern Frankfurt, New York, 1986.
-*Autrement*, Collection Mémoires dirigée par Henry Dougier, n°45 *Vienne-Budapest* 1867-1918, Deux âges d'or, deux visions, un Empire, étude dirigée par Dieter Hornig et Endre Kiss, Paris 1996.
-Eva Philippoff, (Hg.), *Die Doppelmonarchie Österreich-Ungarn. Ein politisches Lesebuch* (1867-1918).(*L'Autriche-Hongrie. Politique et culture à travers les textes 1867-1918)*, ouvrage publié avec le concours du Forum culturel autrichien de Paris et de l'UMR R. Mousnier de l'Université Paris-Sorbonne, Presses Universitaires du Septentrion, Paris, 2001.
-Franz von Suppè, *Festschrift zur Eröffnung der Suppè-Gedenkstätte Gars am Kamp,* Herausgeber Museumsverein Gars am Kamp (Heft 7), Redaktionsteam : Mag. Anton Ehrenberger, E. Sachs, H. Obenaus, mai 1995.
-*Vorträge gehalten im Fest Capitel der "Grünen Insel" am 8. März 1881 anlässlich der vierzigjährigen Tondichter-Jubelfeier des fahrenden Ritters Knauf (Franz von Suppé).* Druck und Verlag von G. Gistel & Co. in Wien, National-Bibliothek Wien, (cote 773019-C).
-*L'Avant-Scène opéra* n°49, consacré à *La Chauve-Souris* de Strauss.
-*Österreichisch-Ungarischer Hausfrauenkalender für alle Stände auf das Jahr 1879,* herausgegeben von H. Menk-Dittmarsch, Wien, 1878.
-*Maske und Kothurn. "Warum es der Operette so schlecht geht", Ideologische Debatten um das musikalische Unterhaltungstheater* (1880-1916), herausgegeben von Marion Linhardt, Böhlau Verlag, Wien, Köln, Weimar, 2001.

VI. *Theaterzettel*

Theater an der Wien (1827-1939), cote 403.693-C-D.Th.
Theater Leopoldstadt (1817-1928), cote 403.694-C-D.Th.

VII. Lettres

Lettres de Franz von Suppè, I.N. 171.744 et I.N. 162899, écrites en *kurrent*, (photocopies de l'original effectuées par la Wiener Stadt- und Landesbibliothek de Vienne).

VIII. Sites internet

www. aeiou.at/
www.phonothek.ac.at/Mediathek.htm (Österreichische Phonotek - Mediathek)
et les sites internet de la Bibliothèque Nationale de France, la Bibliothèque Nationale de Vienne et la Bibliothèque Nationale de Luxembourg.

ANNEXES

-Portrait des trois principaux comiques du *Carltheater*, Wenzel Scholz, Karl Treumann et Johann Nestroy.

-*Theaterzettel* provenant de la Bibliothèque Nationale autrichienne. Les six premières affichettes appartiennent au fonds du *Theater an der Wien* (1827-1939), cote 403.693-C-D.Th. et la septième, à celui du *Theater Leopoldstadt* (1817-1928), cote 403.694-C-D.Th.

-Franz von Suppè à Gars am Kamp, petit village situé dans le Waldviertel : sa résidence d'été (Sofienheim), les salles commémoratives dédiées à sa mémoire, son piano et la nature environnante, (photographies prises lors de notre séjour à Gars am Kamp).

K. k. priv. Theater an der Wien.

Gastvorstellung der

Dolores Monterito,

Eine neue Einrichtung.

Dumm und gelehrt.

La Aparition

Anfang um 7 Uhr.

K. k. pr. Theater an der Wien.

Unter der Direktion des Friedrich Strampfer.

Gervinus,

der Narr von Untersberg

oder:

Ein patriotischer Wunsch.

Posse mit Gesang in 3 Akten von Alois Berla. Musik vom Kapellmeister Franz v. Suppé.

Kaiser Friedrich, Barbarossa	Hr. Liebold.
Gervinus, sein Hofnarr	Hr. v. Fielitz.
Fuchs, ein Pächter	Hr. Winter.
Lise, seine Mündel	Frl. Klang.
Karl, Jäger	Hr. Jäger.
Kinderl, Amtsschreiber	Hr. Binsel.
Frau von Eigenwohl, Gutsbesitzerin	Fr. Minnelch.
Emilie, ihre Tochter	Frl. Schönborn.
Andreas, ihre Diener	Hr. Buchner.
Johann, ihre Diener	Hr. Seltzer.
Josef, ihre Diener	Hr. Demmer.
Herr von Flieder	Hr. Steinmüller.
Herr von Putregel, Banquier	Hr. Mellin.
Aurelia, seine Frau	Frl. Charles.
Herr von Holm	Hr. Steiner.
Herr von Werner	Hr. Stein.
Herr von Wernfels	Hr. Fichtblau.
Ein Marquier	Hr. Mielitner.

Ritter und Waffner des Kaisers Friedrich. Diener. Dienerinnen. Bauern. Bäuerinnen. Gäste. Spaziergänger beiderlei Geschlechtes. Hochzeitsgäste. Volk. Kinder.

Pas de trois Styrien.

Ausgeführt von den Eleviinnen Henriette Schäfer, Elise Weiße, Berthi Bende.

Anfang 7 Uhr.

G. Heinz's Buchdruckerei.

K. K. priv. Theater an der Wien.

Unter der Direktion Geistinger & Steiner.

Mittwoch den 25. Dezember 1872.

Zum Besten des Journalisten- und Schriftsteller-Vereines „CONCORDIA".

Elzevir.

Charakterbild mit Gesang in 1 Akt von H. Wilken. Musik von R. Bial.

Hofrath Meisner	Hr. Baillant.
Reppert, Kunsthändler und Antiquar	Hr. Heinemann.
Julius, sein Sohn	Hr. Rosen.
Frau Gerstenberg	Frl. Schäffel.
Riekchen, ihre Enkelin	Frl. Schulz.
Habemack, Rentier	Hr. Reusche.
Tipp, Reppert's Faktotum	Hr. Throlt.
Barbara, Aufwärterin	Frl. Valberg.

Ort der Handlung: Berlin.

Zwei arme Blinde.

Musikalischer Schwank in 1 Akt. Musik von Jacques Offenbach.

Kümmelberger, Bettler von Profession	Hr. Epplich.
Herzabek, Bettler von Profession	Hr. Matras.
Eine Dame	Frl. Brenner.
Erster Herr	Hr. Goldbaum.
Zweiter Herr	Hr. Rubo.

Die schöne Galathe.

Komisch-mythologische Operette in 1 Akt nach dem Französischen von **P. Henrion.**
Musik vom Kapellmeister **Franz v. Suppé.**

Mydas, altgriechischer Banquier und Kunst-Enthusiast	Hr. A. Swoboda u. G.
Pygmalion, ein junger Bildhauer	Hr. Rüdinger.
Ganymed, sein Faktotum	Frl. Link.
Galathe, eine Marmorstatue	Marie Geistinger.
Achilles, Götzen-Priester	Hr. Oberhofer.
Calistus, Götzen-Priester	Hr. Papier.
Xerxes, Götzen-Priester	Hr. Seltzer.
Xenophon, Götzen-Priester	Hr. Libesny.
Alcmena, griechische Jungfrauen	Fr. Romani.
Endoria, griechische Jungfrauen	Fr. Rüdinger.
Philomena, griechische Jungfrauen	Frl. Stiz.
Cassandra, griechische Jungfrauen	Frl. Flor.

Freunde Pygmalion's. Griechische Jünglinge und Jungfrauen.
Ort der Handlung: Die Insel Cypern.

Anfang 7 Uhr.

111406

Druck der k. k. Hofbuchdruckerei

K. K. priv. Theater an der Wien.

Unter der Direktion Geistinger & Steiner.

Montag den 11. August 1873.

Theatralische
Weltausstellungsträume.

Quodlibet in 3 Abtheilungen mit einem Vorspiele und einem Nachspiele, zusammengestellt von Alois Berla.

Musik von verschiedenen Meistern, arrangirt vom Kapellmeister Carl Millöcker.

Das Quodlibet enthält Fragmente aus:

Raverhofft. — Dr. Faust jun. — Die schöne Galathee. — Die schöne Helena. — Perichole. — Kreuzelschreiber. — Therese Krones. — Othello. — Der Zerrissene. — Die Theaterprinzessin. — Indigo. — Das Versprechen hinter'm Herd. — Bauer als Millionär. — Der Verschwender. — Coccoletto. — Der Carneval in Rom. — Ein nagender Wurm. — Theeblüthe. — Alpenkönig und der Menschenfeind. — Drei Paar Schuhe. — Abenteuer in Wien.

Die neue Dekoration des 2. Aktes: **Das Indianerzelt,** gemalt von Hrn. Ludwig Grünfeld.
Die neue Dekoration des 3. Aktes: **Ansicht des Industriepalastes,** gemalt von dem kais. russischen Hoftheatermaler Herr A. Bredum.

Personen des Vorspiels:

Herr von Leoig, Partikulier	Hr. Friese	Arnold, Maler	Hr. Raul.
Frau Schnipps, seine Haushälterin	Frl. Lorzen.	Mephisto	Frl. König.

Ort der Handlung: Leoig's Wohnung.

Personen des Quodlibets:

Galatheer, eine Statue	Marie Geistinger.	Die Jugend	Frl. Meersberg.
Pygmalion, Bildhauer	Hr. Abranger.	Ein alter Weib	Hr. Hirth.
Gantmed, sein Lehrling (Leoig)	Hr. Friese.	Ein Kellner	Hr. Unger.
Pyras, ein Kunstenthusiast	Hr. Romani.	Ein Junge	Hr. Gmeiner.
Agamemnon, König der Könige	Hr. Schreiber.	Arthur Kirbl, } Maler	Hr. Sipka.
Menelaus (Leoig)	Hr. Friese.	Klapkowski, } Maler	Hr. Schreiber.
Achiles	Hr. Unger.	Hesse,	Hr. Rudinger.
Ajax I.	Hr. Kuhfeld.	Gräfin Falcenai-Corni	Frl. König.
Ajax II.	Hr. Buchner.	Ein Kellner (Leoig)	Hr. Friese.
Hector	Frl. Meersberg.	Christian, ein Bauer	Hr. Pauselius.
Ulysses	Frl. Grünfeld I.	Martha, sein Weib	Hr. Romani.
Paris-Venus	Frl. Schmeller.	Salchen, } deren Kinder	Frl. Meersberg.
Helena	Frl. Grünfeld II.	Christel, } deren Kinder	Fl. Wolf.
Thetis	Frl. Köpke.	Anterl, } deren Kinder	K. Knab.
Deliamino	Frl. Trenje.	Hansl, } deren Kinder	H. Trebitsch.
Bacchus	Frl. Künzler.	Die Großmutter	Frl. Gottwald.
Galathee	Hr. Gärtner.	Franzl, ein junger Bauer	Hr. Fink.
Freiherr von Strikow	Hr. Schreiber.	Kopfwelkopf (Leoig)	Hr. Friese.
Nanni, eine Amerin	Marie Geistinger.	Tschibukoff, } Russen	Hr. Schreiber.
Loisl, ein Bauernbursche	Hr. Unger.	Sikukoff, } Russen	Hr. Thalloth.
Ferdinand Thurnund (Leoig)	Hr. Friese.	Lorenz Kind, Schuster	Hr. Sipka.
Othello, ein Mohr	Hr. Marchetti.	Lent, seine Frau	Marie Geistinger.
Soprano, } Sicherheitsmacher	Hr. Homerich.		
Falsetto, } Sicherheitsmacher	Hr. Lobesni.		

Griechische Jünglinge und Jungfrauen, Gefnecht der Weltausstellung, Neger, Aufwärter, Nymphen, Ballet.

Im 2. Akte:

1. **Antisonlicken-Galop,** ausgeführt von den Frln. Gottlich, Herzsohn, Müller, Walter I., Knab, Walter II., Stadenvoll, Sidonie Schäfer, Anna Tholl und dem Balletkorps.
2. **Finale,** ausgeführt von sämmtlichen Soli und dem Balletkorps.

Zwischen dem 1. und 2. Akte:

Musik aller Völker.

Internationales Quodlibet von **Carl Millöcker.**

Reihenfolge der Melodien: Einleitung, Englisch, Walachisch, Schwedisch, Belgisch, Indisch, Russisch, Griechisch, Türkisch, Schweizermelodien, Deutsch, Polnisch, Spanisch, Japanesisch, Ungarisch, Französisch, Tiroler Alpenlieder, Italienisch, Ungarisch, Griechisch und Wienermelodien.

Anfang halb 8 Uhr.

Heine'sche k. k. Hoftheater-Druckerei. (3. R. St. 6.)

K. k. priv. Theater an der Wien.

Direktion: Maximilian Steiner.

Sonntag den 13. April 1879.

Zum Besten der Ueberschwemmten in Szegedin.

Drittes Auftreten des zwölfjährigen Violin-Virtuosen **Maurice Dengremont** aus Rio de Janeiro

und

Gastvorstellung der Frau **Marie Geistinger.**

Der Zigeuner.

Genrebild mit Gesang in einem Akt von **Alois Berla.** Musik von **Conradin.**

Herr v. Egri, ungarischer Gutsbesitzer und Landwirth . . . Hr. Siebold.
Rosa, seine Nichte . . . . Frl. Grewald.
Herr v. Sandory, ein Edelmann . . . . . Hr. Jäger.
Lajos, Egri's erster Haiduk . Hr. Gärtner.
Peli, ein Zigeuner . . . . Hr. Frieser.
Ort der Handlung: Auf der Besitzung des Herrn von Egri, einem Gute in der Nähe der Stadt Szegedin.

E. C. Sivori: „Trovatore Fantasie" mit Clavierbegleitung — **Maurice Dengremont,** Clavier: Herr **Hubert de Blanc.**

Margaretha
(Faust).

Parodirende Solofzene mit Gesang von **Salingré.**

Ein Theaterbesucher . . . . . Hr. Girardi.

Beethoven: „Romanze" mit Orchester-Begleitung — **Maurice Dengremont,** Dirigent: Herr **Hubert de Blanc.**

Die schöne Galathé.

Komisch-mythologische Operette in 1 Akt nach dem Französischen von **P. Henrion.** Musik von **Franz von Suppé.**

Mydas, altgriechischer Banquier und Kunst-Enthusiast . . . Hr. A. Strakosch a. G.
Pygmalion, ein junger Bildhauer Hr. Steiner.
Ganymed, sein Faktotum . . Frl. **Grünfeld** a. G.
Galathé, eine Marmorstatue . Fr. **Geistinger** a. G.
Achilles, Calixtus, Götzen-Priester . . Hr. Berg. . . Hr. Henrich.
Xerxes, Zenophon, Götzenpriester . . Hr. Setzer. . . Hr. Gallas.
Ximena, Eudoxia, Philomena, Gajanda griechische Jungfrauen . . Frl. Anger. . . Frl. Gerstner. . . Frl. Wase. . . Fr. Stabler.
Freunde Pygmalion's, griechische Jünglinge und Jungfrauen.

Ort der Handlung: Die Insel Cypern.

H. Léonard: „Erinnerung an Haydn" mit Clavierbegleitung — **Maurice Dengremont,** Clavier: Herr **Hubert de Blanc.**

(Flügel: **BÖSENDORFER.**)

Anfang 7 Uhr.

K. k. Hoftheater-Druckerei.

K. k. priv. Theater an der Wien.

Direktion: Maximilian Steiner.

Donnerstag den 24. April 1879.

Fest-Vorstellung

zur Feier des 25. Jahrestages der Vermählung Ihrer k. und k. apostolischen Majestäten

Kaiser Franz Josef und Kaiserin Elisabeth.

Gastvorstellung

des zwölfjährigen Violin-Virtuosen **Maurice Dengremont** aus Rio de Janeiro,

und der Frau **Marie Geistinger.**

Bei festlich beleuchtetem Hause

Fest-Marsch,

komponirt von **Karl Millöcker.**

Prolog

von **Eduard Mautner**, gesprochen von Frau **Marie Geistinger.**

Die umkehrte Freit'.

Landliches Gemälde in einem Aufzuge von **L. Anzengruber.** Musik von **C. Millöcker.**

Bernadl, 8 Jahre, der reiche Bauer — Fr. C. Friese a. G.
Brigitte, sein Weib — Frl. Jäger
Karl, sein Sohn — Hr. Müller
Meier, Wirth aus Gmeis — Hr. Wolf
Zenzi — Frl. Zeisel
Wurzerbua, Zeitinger Kleter — Frl. Herzog
Vinzenz — Frl. Seemann
Mark, ihre Tochter — Frl. Seemann

Die Schlußnummer des Stückes gibt das Kurzianer'sche Bild: **„Stürmische Verlobung".**

H. Léonard: „Erinnerung an Haydn" mit Clavierbegleitung — **Maurice Dengremont**, Clavier: Herr **Hubert de Blanc.**

Die schöne Galathé.

Komisch-mythologische Operette in 1 Akt nach dem Französischen von **P. Henrion.** Musik von **Franz von Suppé.**

Midas, reicher Bankier und Kunstliebhaber — Hr. A. Schoeller a. G.
Pygmalion, ein junger Bildhauer — Hr. Steiner
Ganymed, sein Zöglling — Frl. Gerkreth a. G.
Galatea, eine Statue — Frl. Geistinger a. G.
Kleotas, Gaitone, Sklaven des Midas — Hr. Bery, Hr. Beck
Eichenpfeifer — Hr. Salzer
Erstes, Erzgnom, Kleine, Zuberin, Thränenem, Besonder — Hr. Schütz, Hr. Weiss, Frl. Meier, Frl. Gerstner, Frl. Weiss, Hr. Stadler
Griechische Jungfrauen und Sklaven — Tyrrenhan's griechische Tänzerinnen und Sklaven.

Ort der Handlung: Die Insel Cypern.

H. Léonard: „Fantasie" über die Oper **„Martha"** mit Clavier-Begleitung **Maurice Dengremont.** Clavier: Herr **Hubert de Blanc.**

(Flügel: **BÖSENDORFER.**)

Anfang 7 Uhr.

K. K. priv. Carl-Theater.

Direktion: Franz Tewele.

Montag den 3. Februar 1879.

Zum 3. Male:

Boccaccio.

Komische Operette in 3 Akten von F. Zell und Rich. Genée.

Musik von Franz v. Suppé.

Die neuen Erfindungen und Zeichnungen des Herrn Kelmann vom Obergardereiter Eibel.

Boccaccio, Gedichte — Frl. Geist
Lambertuccio, Prinz von Palermo — Herr
Fiametta, Pächter — Frl. Silbebrandt
Beatrice, ihre Braut — Frl. Wiera
Scalabrino, Hofmarschall — Hr. Appich
Isabella, ihre Braut — Frl. Wiera
Lambertucci, ihr Bräutigam — Hr. Wenzel
Leonetta, seine Braut — Fr. Gruber
Pampinea, Pächter Beatrices — Frl. Steinmann
Fiametta, Lauberinnen mit Boccaccio befreundet — Hr. Grunder
Pampinea — Frl. Alto
Eleonora — Frl. Gutheim
Lauretta — Frl. Glaser
Emilia — Frl. Doschitzky
Fiorella — Frl. Pohl
Isabella — Frl. Wiera
Angelica — Frl. Wiera
Lucretia — Frl. Hellmann
Die Wirthin des Weinberges — Fr. Eibel
Ein Lakai — Hr. Becker
Ein Kellermeister — Hr. Arzy
Mehrere Hofmarschälle — Hr. Gierl
Pfarrer von Ischia — Frl. Wiera

Mariotto, ein Dorfmädchen — Frl. Stella
Mariannina, seine Braut — Hr. Weinzettlmeier
Antonitta, Gespielen Fiametta's — Frl. Tauer
Elena, — Frl. Fischer
Angelica, — Frl. Schuer
Alberto, — Hr. Porak
Pietrino, — Hr. Wiesewell
Grisotto, Gesellen der Osteria — Hr. Steger
Niccherino, — Hr. Schell
Gennaro, — Hr. Kohr
Nostonio, — Hr. Erdmann
Francesco, Lehrjunge bei Lambertucci — Hr. Gerl
Cherea, Diener — Hr. Dreschlau
Masetto, Diener — Hr. Gleichen
Antonio, — Hr. Brüder
Aldo Nono, — Hr. Lauretta
Gilda, Wirthe — Hr. Gierl
Desita, — Frl. Kabel
Giulietta, Landsleute Lambertuccio's — Frl. Tierno
Bauern, Bauerinnen, Hofherren und Damen, Studenten, Soldaten, Mönche, Nonnen, Fischer, Gondelier, Diener.

Die Handlung spielt zu Florenz im Jahre 1331.

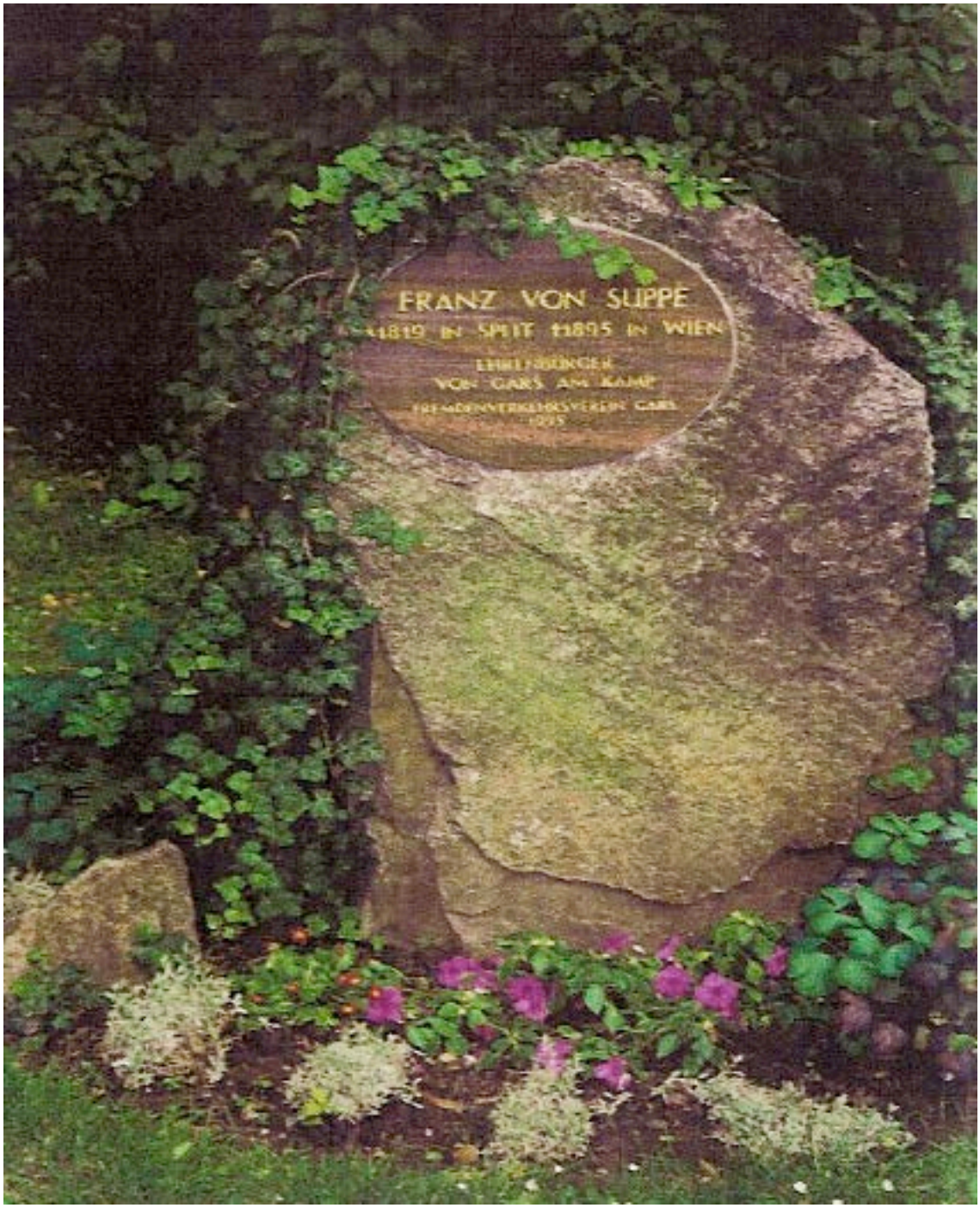
„Commedia dell' Arte."

Pantalone — Hr. Glanz
Pantalone's Freunde — Hr. Kaiser, Hr. Stadberg
Colombina — Frl. Wiera

Arlecchino — Hr. Steinmann
Scapino, dessen Gefährte — Hr. Jarck
Coloriano, ein Eigbläser
Colombina's Freier — Hr. Silbebrandt

Anfang 7 Uhr.

Stammtafel der Supper


FRANZ VON SUPPE
1819 IN SPLIT †1895 IN WIEN
EHRENBÜRGER
VON GARS AM KAMP

82
Handelsmuseum
Suppe' Gedenkstätte

Franz von Suppè et l'opérette viennoise à l'ère du libéralisme (1860-1880)

Au travers du processus de sécularisation auquel ont contribué les philosophes de la *Frühaufklärung*, l'espace éthique et politique du théâtre bourgeois se développe progressivement. Une nouvelle classe, à savoir la bourgeoisie montante de la seconde moitié du XVIIIe siècle, réclame ses propres divertissements. Le libéralisme et l'opérette viennoise, notamment son créateur Franz von Suppè représentent le cadre des investigations de cette thèse. La première partie de la thèse décrit les formes musicales et théâtrales antérieures à l'opérette et établit l'élaboration de concepts idéologiques et esthétiques en rapport avec la naissance du libéralisme et ses répercussions dans le théâtre et la musique. En effet, le libéralisme autrichien (1860-1879) exerce une influence sur les mentalités et les arts. L'opérette est peut-être la manifestation la plus exemplaire de ce transfert. La seconde partie de la thèse se focalise sur l'analyse sociopolitique et musicale de deux opérettes de Franz von Suppè, considéré comme le père de l'opérette viennoise classique : *Die schöne Galathee* (1865), *Boccaccio* (1879). Les théories politiques et économiques du libéralisme, ainsi que ses déviations afférentes forment le cadre dans lequel s'inscrit l'avènement de l'opérette viennoise, expression musicale et théâtrale de la bourgeoisie émergente. L'interaction entre Opérette et société est au centre de la discussion. Les axes de la réflexion sont les rôles fédérateur et socialisateur de l'opérette viennoise au sein de la *polis*, l'émancipation des femmes, l'antisémitisme, l'anticléricalisme, entre autres thèmes.

Franz von Suppè and the Viennese Operetta during Liberalism (1860-1880)

Through the process of secularization which the philosophers of the *Frühaufklärung* have contributed to, the ethical and political area of middle-class theatre progressively develops. A new class, that's to say, the rising middle class in the second half of the 18th century, calls for its own amusements. Liberalism and Viennese operetta, especially its creator Franz von Suppè represent the context of the investigations of this thesis. The first part of the thesis describes the musical and theatrical forms prior to operetta and sets up the elaboration of ideological and aesthetic concepts with reference to the birth of Liberalism and its repercussions upon theatre and music. Indeed, the Austrian liberalism (1860-1879) exerts an influence on mentalities and arts. Maybe operetta is the most characteristic manifestation of this transfer.The second part of

the thesis deals with the sociopolitical and musical analysis of two operettas from Franz von Suppè who is considered to be the father of the classical Viennese operetta : *Die schöne Galathee (1865), Boccaccio (1879).* Political and economic theories of Liberalism, as well as its deviations form the background in which the advent of the Viennese operetta takes place, musical and theatrical expression of the rising middle class. The interactions between operetta and society represent the focus of the discussion. The main lines of reflection are the federating and socializing roles of the Viennese operetta in the midst of the city, women's emancipation, anti-Semitism, anticlericalism, among other themes.