

Identité viennoise, sentiment patriotique et dérision dans le théâtre populaire viennois de 1813 à 1848

Fanny Platelle

▶ **To cite this version:**

Fanny Platelle. Identité viennoise, sentiment patriotique et dérision dans le théâtre populaire viennois de 1813 à 1848. Le texte et l'idée, 2015, 29, p. 107-126. hal-02998951

HAL Id: hal-02998951
https://uca.hal.science/hal-02998951

Submitted on 10 Nov 2020

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Identité viennoise, sentiment patriotique et dérision
dans
le théâtre populaire viennois de 1813 à 1848

Au début du XIX^e^ siècle, l'Empire d'Autriche est un empire multinational[1] (*Vielvölkerstaat*) dont le souverain (François I^er^ de 1804 à 1835, puis Ferdinand I^er^ de 1835 à 1848) est garant de l'unité et de la pérennité. Les « guerres de libération » contre la domination napoléonienne (*Befreiungskriege*, 1813-15) entraînent un fort développement du sentiment patriotique, sur lequel s'appuiera le nationalisme des XIX^e^ et XX^e^ siècles. Les revendications libérales et nationales, déçues par la restauration de l'ordre social et politique après le Congrès de Vienne (1815), renaissent sous le *Vormärz* et s'expriment avec force pendant la Révolution de 1848.

Le théâtre populaire viennois de la première moitié du XIX^e^ siècle se fait l'écho de ces événements. La question de l'identité « nationale » et du sentiment patriotique y apparaît sous trois formes, qui relèvent de trois niveaux différents : 1) le sentiment d'appartenance à la bourgeoisie (qui correspond à l'origine sociale de la majeure partie des spectateurs) : l'adhésion à ses normes morales et l'identification à son mode de pensée (à ses mœurs, ses préjugés, aux conceptions *Biedermeier*), il renvoie à une distinction sociale et à un système de valeurs auquel on souscrit ; 2) l'identité viennoise : la reconnaissance et la célébration de traits typiquement viennois, ce qui implique un attachement assumé, revendiqué à la ville (« patriotisme local »), à ses traditions, son dialecte etc. Elle repose sur une distinction « locale », géographique et culturelle ; 3) enfin l'identité « nationale » ou plus exactement « supranationale » (puisque l'Empire est multinational) : ici s'exprime le patriotisme au sens strict. Au-delà de Vienne, c'est l'attachement à un pays et à un monarque, à une Autriche éternelle, indivisible, idéalisée, dont le monarque garantit l'unité pérenne. Elle se fonde sur une dimension territoriale (le pays) et politique (la monarchie). L'identité viennoise comme « nationale » associe toujours deux idées : celle d'une permanence (des lieux, des traits, des traditions etc.) à travers et malgré l'histoire, et celle d'une spécificité, de particularismes inimitables, non transportables, uniques.

Ces différentes identités sont liées les unes aux autres et se superposent dans le même individu ou le même groupe social. Comment le théâtre populaire viennois se positionne-t-il par rapport à cette question dans les limites qui lui sont imposées par la censure[2] (renforcée par les décrets de Karlsbad en 1819) et par le goût du public ? A-t-il pour fonction de renforcer ou de critiquer l'identité viennoise et « nationale » ? Et quels moyens utilise-t-il ? Pour répondre à ces questions, nous étudierons trois pièces : la farce « locale » *Les bourgeois à Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813) d'Adolf Bäuerle, qui illustre le patriotisme des bourgeois viennois pendant les guerres de libération contre la tutelle napoléonienne ; la féerie *Aline ou Vienne sur un autre continent* (*Aline oder Wien auf einem andern Welttheile*, 1822) du même auteur, qui célèbre une Vienne idéale, intemporelle ; et la farce avec chants *Liberté à Krähwinkel* (*Freiheit in Krähwinkel*, 1848) de Johann Nestroy, représentation parodique et satirique de la Révolution de mars1848, des revendications libérales et nationales comme de la contre-révolution.

[1] La monarchie autrichienne englobe plusieurs groupes ethniques : les Autrichiens, les Hongrois, les Tchécoslovaques, les Roumains, les Yougoslaves, les Italiens et les Polonais.

[2] Les allusions à l'Empereur et à la Cour, à la religion et à l'Eglise n'étaient pas permises, le respect des bonnes mœurs et des valeurs de l'Etat était étroitement surveillé (soumission des pièces au censeur, interdiction de représenter les pièces qui n'ont pas passé la censure, obligation de les jouer telles qu'elles ont été acceptées, commissaires de théâtre pour surveiller les représentations, système d'amendes et de peines d'emprisonnement pour les auteurs et acteurs etc.). Cf. Jürgen Hein, *Das Wiener Volkstheater*, *op. cit.*, p. 118.

1. Le patriotisme viennois dans le contexte des guerres napoléoniennes : Adolf Bäuerle, *Les bourgeois à Vienne* (*Die Bürger in Wien*, 1813, farce « locale »)

Jusqu'au milieu des années 1830, les scènes des théâtres des faubourgs sont dominées par les « trois grands » : Josef Alois Gleich (1772-1841), Karl Meisl (1775-1853) et Adolf Bäuerle (1786-1859), qui écrivent plus de cinq cent pièces et fournissent le programme d'au moins trente mille représentations entre 1804 et 1835. En raison de leur visée exclusivement divertissante, leurs pièces ont été qualifiées de « théâtre populaire sans ambitions élevées »[3].

La farce locale *Les Bourgeois à Vienne* est représentée pour la première fois le 23 octobre 1813 au Théâtre de la *Leopoldstadt*. Elle est l'un des plus grand succès d'Adolf Bäuerle[4], dû pour une part importante au jeu de l'acteur Ignaz Schuster, qui incarne le personnage comique de Staberl. Le contexte historique est essentiel pour comprendre la signification de la pièce : en 1813, une sixième coalition se forme en Europe centrale contre la France de Napoléon et ses alliés, menée par la Russie et la Prusse, auxquelles se joignent ensuite l'Autriche et d'autres pays. Reflétant l'essor du sentiment patriotique qui anime la population, les pièces à thématique militaire et patriotique se multiplient dans le théâtre populaire viennois à partir de *Tous en uniforme pour notre roi* (*Alles in Uniform für unseren König*, 1794) de Karl Friedrich Hensler : Karl Meisl écrit *Le grenadier autrichien* (*Der österreichische Grenadier*, 1813), Josef Alois Gleich *Le combat pour la patrie* (*Der Kampf fürs Vaterland*, 1813)[5]. La première des *Bourgeois à Vienne* a lieu quatre jours après la victoire de la bataille de Leipzig (16-19 octobre 1813). L'originalité de la farce est la relation nouvelle entre le personnage comique et les événements dramatiques, placés dans le contexte contemporain.

L'intrigue est une histoire conventionnelle d'amour, d'intrigue et d'enlèvement : Käthchen, la fille du maître tonnelier Redlich, est amoureuse du poète Karl Berg, mais ses parents s'opposent à leur union, principalement pour des raisons économiques ; la mère de Käthchen souhaite qu'elle épouse le riche et vieux négociant Müller. Eblouie par la fortune de ce dernier, elle accepte qu'il enlève sa fille sous un prétexte. Mais Käthchen, comprenant qu'elle a été dupée, se jette dans les eaux du Danube pour lui échapper et est sauvée par Karl. Les parents donnent finalement leur accord au mariage des deux jeunes gens, tandis que Müller est arrêté et emprisonné pour diverses malversations.

La pièce donne une image positive des bourgeois viennois, dont elle renforce le sentiment identitaire et la conscience de leur propre valeur de plusieurs manières. D'abord par un effet de miroir : comme le veut le genre de la farce « locale », elle représente des lieux et personnages typiques de la (petite) bourgeoisie viennoise à cette époque : l'intrigue se déroule dans le quartier de la *Leopoldstadt*, ce qui renvoie à la situation des spectateurs, et sur les rives du Danube. Les actes I et II se passent dans la maison du maître tonnelier Redlich, à l'exception de la fin de l'acte II (II, 21-23), dont le décor montre en arrière-plan une partie de la *Leopoldstadt* près du pont *Franzensbrücke* et le Danube, au premier-plan un magasin à farine (*Mehlmagazin*) et un café (*Kaffeehaus*), institution typiquement viennoise ; à l'acte III les personnages se rassemblent dans la salle de garde (*Wachtstube*) voisine, avant de se réunir comme au début dans la maison de Redlich pour fêter le mariage (III, 8-10). Les protagonistes sont caractérisés par leur statut social et professionnel : la liste des personnages les définit comme artisans et petits commerçants (Redlich est maître tonnelier, Staberl fabricant de parapluies, Toloysky polisseur de lames d'épée) et surtout ils sont, comme l'indique le titre de la pièce, « bourgeois de Vienne ». Ils parlent le dialecte viennois, plus prononcé chez le personnage comique Staberl. Et ils défendent les valeurs bourgeoises : Redlich, dont le nom

[3] Selon l'expression de Karl Goedeke : « Volksbühne ohne ideale Ansprüche », in *Grundriß zur Geschichte der deutschen Dichtung*. 1ère éd., Dresde, 1881, p. 822.
[4] Elle est jouée environ deux cents fois à Vienne au cours des sept années qui suivent.
[5] Cf. Otto Rommel, *Die Alt-Wiener Volkskomödie*, *op. cit.*, p. 668 sq.

signifie « honnête, intègre », est un père qui protège l'honneur de sa famille (I, 3-4) et est soucieux du bonheur de ses enfants (II, 7). L'intelligence compte à ses yeux tout autant que la richesse pour le choix de l'époux de Käthchen (I, 3).

L'élément nouveau est le sentiment patriotique qui fédère la communauté des bourgeois viennois : Ferdinand, le fils de Redlich, est soldat et part rejoindre son régiment. A cette occasion, son père donne un banquet, auquel sont conviés les bourgeois de Vienne voisins. Redlich demande à Ferdinand en uniforme de « fai[re] honneur à son honnête nom »[6]. Puis l'assemblée porte un toast aux « soldats, qui protègent nos biens et notre sang »[7]. Et surtout, les protagonistes – y compris le personnage comique – font partie de la garde bourgeoise de Vienne, milice citoyenne chargée de défendre les biens et les personnes[8]. Plusieurs scènes les représentent en uniforme (II, 9), montant la garde à leur poste (II, 23-25).

Dans ce contexte, l'identité des bourgeois de Vienne se construit également par opposition, en excluant ceux qui ne partagent pas leur système de valeurs. Ainsi, quiconque ne manifeste pas ouvertement son hostilité à la France et sa fidélité à l'empereur d'Autriche, est banni de leur communauté. Pendant le banquet, le serviteur tyrolien Hans remarque que Staberl ne s'associe pas aux vivats de l'assemblée et le menace violemment. Quant au non-Viennois Müller, qui vient « de l'autre côté de la frontière »[9], il est immédiatement suspect. Redlich doute de ses positions idéologiques : « Vous n'êtes pas un brave homme, pas un brave sujet – vous êtes un mauvais patriote »[10]. Aussi lui refuse-t-il la main de sa fille : « […] celui qui n'est pas un brave sujet ne peut être un brave époux »[11]. Lors du banquet, Müller est mis à la porte par l'assemblée des bourgeois de Vienne (I, 15). Le négociant étranger, à la fortune mal acquise, sert de repoussoir aux valeurs morales des bourgeois viennois, qui s'affirment par contraste. Ainsi Redlich, loin de se laisser éblouir par la richesse de Müller, privilégie l'honnêteté :

> Ma fille a peu de biens, mais elle est honnête, il [Müller] en a beaucoup, mais ne vaut rien […].[12]

De même, lorsque le négociant tente de la séduire en lui offrant un bijou, Käthchen refuse et lui répond :

> […] apprenez à honorer ce qui est pour une Viennoise le bijou le plus précieux : la modestie et la vertu.[13]

Son père choisira finalement l'amour sincère de Karl Berg, qui a entre-temps trouvé un poste de secrétaire privé, et non la richesse de Müller, qui se révèle être un escroc. Plus loin, la confrontation du négociant non patriote avec les membres de la garde bourgeoise met en évidence une autre valeur fondamentale à laquelle ils sont attachés : le sens du devoir et la fidélité au service de l'Etat[14]. Prisonnier, Müller tente de corrompre Staberl et Toloysky afin qu'ils le laissent s'échapper, mais Toloysky affirme inébranlable :

---

[6] « […] mach' deinem biedern Namen Ehre – ». Johann Sonnleitner (éd.), *Hanswurstiaden. Ein Jahrhundert Wiener Komödien*. Salzburg, Residenz Verlag, Eine Österreichische Bibliothek, 1996, *Die Bürger in Wien*, I, 14, p. 280. Toutes les traductions sont faites par nous.

[7] « Hoch leben die Soldaten, die schützen unser Gut und Blut – ». *Ibid.*, I, 15, p. 281.

[8] Voir par exemple Volker Klotz, *Bügerliches Lachtheater. Komödie, Posse, Schwank, Operette*. Heidelberg, Universitätsverlag Winter, 4ème éd. actualisée et augmentée, 2007, p. 104.

[9] « über der Grenze ». Johann Sonnleitner (éd.), *Hanswurstiaden, op. cit.*, *Die Bürger in Wien*, I, 7, p. 273.

[10] « Sie sind kein guter Mensch, kein guter Untertan – Sie sind ein schlechter Patriot. » *Ibid.*, I, 12, p. 279.

[11] « […] – wer kein braver Untertan ist, kann auch kein braver Ehemann werden. » *Ibid.*, I, 7, p. 273.

[12] « Meine Tochter hat nicht viel, aber sie ist brav, er hat viel, ist aber nichts nutz […]. » *Ibid.*

[13] « […] lernen Sie ehren, was für eine Wienerin der größte Schmuck ist : Tugend und Bescheidenheit ! » *Ibid.*, I, 10, p. 275.

[14] Voir aussi Staberl dans les scènes II, 6, 9, 12, 14.

> Un bourgeois viennois ne vend son devoir à aucun prix.

Et il ajoute :

> Croyez-vous qu'un bourgeois viennois abuse de la confiance que l'Etat et ses concitoyens placent en lui […] ? Nous sommes là comme gardes et nous en savons la valeur et la nécessité. Nous sommes là au nom de l'ordre et l'argent ne vaut rien, seul compte l'honneur de notre fonction.[15]

Un dernier aspect plus léger mais non sans importance de cette identité apparaît lors du banquet donné par Redlich : après l'expulsion de Müller, qui refuse de participer à la générosité collective, les bourgeois de Vienne louent (par l'intermédiaire des chanteurs tyroliens invités) la joie de vivre et le bon vin et célèbrent « un cœur honnête, une brave épouse / et un esprit gai », qui « rapportent le plus grand gain »[16].

Le personnage comique de Staberl, invention de Bäuerle, est particulièrement intéressant au regard de l'intention de la pièce. S'il possède des traits caractéristiques du personnage comique héritier de Hanswurst (l'appétit, le penchant pour l'alcool, l'agressivité, la lâcheté, la corruptibilité, le comique langagier entre autres), Staberl fait partie, étant donné sa profession et son statut social, des bourgeois de Vienne (il est d'ailleurs invité chez Redlich). Il conserve cependant la perspective « extérieure » et la distance du personnage comique par ses commentaires des événements dramatiques. On peut donc s'interroger sur sa fonction : est-il un moyen de critiquer ou au contraire de renforcer l'image de soi des bourgeois viennois ? Staberl est conçu à la fois en parallèle et en contraste par rapport à Redlich et à sa famille. Comme Redlich, il est « patriote » (I, 5, 6), engagé dans la garde bourgeoise (II, 2, 9, 21-23) et il condamne le non-Viennois et mauvais patriote Müller, à la fortune mal acquise. En même temps, ses commentaires naïfs et comiques relativisent l'atmosphère de l'époque et le comportement des bourgeois de Vienne. Il avoue par exemple :

> Je trouve le temps terriblement long en cette période de paix ininterrompue […].[17]

L'expression figée qu'il répète sans cesse : « Si seulement je pouvais obtenir quelque chose ! »[18] et qui exprime le point de vue de l'homme simple, cherchant à tirer profit des événements, met en question les valeurs et le patriotisme des bourgeois. Finalement, Staberl apparaît comme un portrait comique, déformé, des opinions et des comportements des bourgeois viennois patriotes, qui s'affirment en s'opposant à ceux qui sont étrangers et non-bourgeois. Lorsque Müller échoue à corrompre Staberl et le qualifie de « stupide », ce dernier s'énerve et s'exclame avec un pathos comique :

> Je suis un homme simple, je suis un homme bon, mais lorsque je commence, je deviens une bête ![19]

Les spectateurs viennois peuvent donc se reconnaître en lui[20], voire s'interroger sur certains aspects de l'époque, tout en riant de ses défauts comiques. En dernière analyse, Staberl

---

[15] « Ein Wiener Bürger verkauft seine Pflicht um keinen Preis. » ; « Glauben Sie, ein Wiener Bürger missbraucht das Vertrauen, das Staat und Menschen in ihn setzen […] ? Wir stehen hier als Wachen und wissen den Wert und die Notwendigkeit als solche. Im Namen der Ordnung stehen wir und da gibt es kein Geld, da gilt bloß die Ehre unseres Dienstes. » *Ibid.*, III, 3, p. 315.

[16] « Ein ehrlich's Herz, ein braves Weib / Und recht ein heit'rer Sinn / Das bringt gewiss zu jeder Zeit / Den herrlichsten Gewinn. » *Ibid.*, I, 15, p. 284.

[17] « Mir ist die Zeit völlig lang vor lauter Frieden […]. » *Ibid.*, I, 5, p. 266.

[18] « Wenn ich nur was davon hätt'… »

[19] « Ich bin ein kleiner Mensch, ich bin ein guter Mensch, wenn ich aber anfang', so bin ich ein Vieh ! », *Ibid.*, III, 3, p. 316.

[20] Selon Volker Klotz, Staberl incarne un trait de caractère typiquement viennois : le « fatalisme râleur » (« raunzender Fatalismus »). Volker Klotz, *Dramaturgie des Publikums. Wie Bühne und Publikum aufeinander*

conforte leurs positions, bien plus qu'il ne les critique. La scène finale le confirme : il est loué par le « père de famille satisfait » et patriote Redlich, qui invite au mariage de sa fille « tous ceux qui veulent du bien aux bourgeois viennois »[21]. Staberl entonne le chant final, rejoint par le chœur, et la louange de Vienne et de ses citoyens culmine dans le refrain : « Vive les bourgeois de Vienne ! »[22]

La pièce participe ainsi à la construction et la transmission d'une image valorisante des bourgeois viennois – également dans la salle – en tant que patriotes. Elle réunit donc les trois sortes d'identité définies en introduction : la conscience de classe bourgeoise, le « patriotisme local » et le patriotisme au sens strict (puisque Vienne est aussi la capitale de l'Empire). Le jeu et le comique de Staberl suscitent l'identification, davantage que la distance critique, ils n'ont guère de fonction satirique : l'exemplarité morale des bourgeois de Vienne n'est pas mise en question dans la situation de crise politique intérieure qui règne à l'époque. Bäuerle caricature à travers Staberl le bourgeois viennois, mais ne le tourne pas en dérision : malgré ses défauts comiques, Staberl est un « sujet » et un « ardent défenseur de sa patrie »[23].

2. Le mythe d'une Vienne idéale et intemporelle dans la féerie des années 1820 : Adolf Bäuerle, *Aline ou Vienne sur un autre continent* (*Aline oder Wien auf einem andern Welttheile*, opéra populaire et féerique, 1822)

Après le Congrès de Vienne (1815) s'ouvre une période de restauration politique, économique, sociale et culturelle, qualifiée de *Biedermeier*, le terme de *Vormärz* étant plus spécifiquement réservé aux années précédant la Révolution de mars 1848[24]. Le « système Metternich » instaure un climat de répression politique et intellectuelle. Au théâtre, la censure est renforcée. Les rassemblements nocturnes étant interdits, le théâtre populaire est pour la population un divertissement et un substitut de l'engagement politique. L'Etat l'encourage dans la mesure où il contribue, par les valeurs qu'il transmet, au maintien de l'ordre social. Le public a conscience de l'espace de liberté offert par la fiction et le jeu, auteurs et acteurs l'utilisent et font du théâtre populaire un exutoire, dans les limites fixées par la censure.

A la différence de la pièce « locale », la féerie fait intervenir deux niveaux dramatiques, qui interagissent : le monde de la petite bourgeoisie viennoise et l'univers merveilleux des fées, esprits, magiciens. Elle se déroule en partie ou en totalité dans un univers lointain, imaginaire, exotique. La féerie a pour objectif de divertir les spectateurs en les détournant de la réalité contemporaine, des événements politiques et des difficultés socio-économiques qui caractérisent la vie quotidienne en Autriche dans les années 1820[25]. Mais le déplacement des événements dramatiques dans un univers imaginaire peut également permettre de représenter le contexte viennois sous une forme « codée » et de révéler – avec une distance amusée ou un regard ironique (par exemple dans les « caricatures mythologiques » de Karl Meisl) – certains travers de l'époque en contournant la censure.

---

eingehen, insbesondere bei Raimund, Büchner, Wedekind, Horváth, Gatti und im politischen Agitationstheater. München, Wien, Carl Hanser Verlag, Literatur als Kunst, 1976, p. 39.

[21] « wer es gut mit den Wiener Bürgern meint. » Johann Sonnleitner (éd.), *Hanswurstiaden*, *op. cit.*, *Die Bürger in Wien*, III, 12, p. 327.

[22] « Es leben die Bürger von Wien ! » *Ibid.*, p. 329.

[23] Cf. Reinhard Urbach, *Die Wiener Komödie und ihr Publikum*. München, Wien, Jugend und Volk, Wiener Themen, 1973, p. 84-99.

[24] Cf. Friedrich Sengle, *Biedermeierzeit. Deutsche Literatur im Spannungsfeld zwischen Restauration und Revolution 1815-1848*. Stuttgart, J. B. Metzler, 1980, 3 vol., t. I : *Allgemeine Voraussetzungen, Richtungen, Darstellungsmittel*.

[25] Les années 1820 se caractérisent à la fois par une relative stabilité économique et les premiers effets de l'industrialisation (constitution d'un prolétariat à Vienne et en Autriche).

La féerie des années 1820 contribue, comme la pièce « locale », à conforter la bonne image de soi qu'ont les (petits) bourgeois viennois, en leur transmettant une vision idéalisée de Vienne et de l'Autriche, ce qui s'explique par le contexte politique de restauration (« ère Metternich ») et par le durcissement de la censure (après les décrets de Karlsbad en 1819). Elle utilise en ce sens des moyens déjà observés dans la pièce « locale » et caractéristiques du théâtre populaire viennois de cette période : si une partie des personnages appartient à l'univers merveilleux, une autre est issue de la (petite) bourgeoisie viennoise (c'est toujours le cas du ou des personnages comiques), exerce un métier dans l'artisanat ou les petits commerces, parle le dialecte viennois, se réfère, transportée loin de la ville impériale, aux lieux populaires de Vienne et aux événements de contemporains, défend les valeurs *Biedermeier* du bonheur familial, de l'amour sincère, du cœur honnête et gai, de la satisfaction de ce que l'on possède. En outre, les personnages de l'univers merveilleux ou imaginaire ont souvent des traits de caractère, des modes de vie, des expressions de langage proches de ceux des bourgeois viennois, dont ils sont une image plus ou moins caricaturée[26].

Deux procédés récurrents de la féerie sont particulièrement intéressants pour la question de l'identité viennoise, qui est élargie ici à l'identité « nationale » : l'un concerne la structure de l'action, l'autre la fonction des chants. Les événements dramatiques, qui se déroulent dans plusieurs lieux (et à différentes époques), établissent une comparaison entre eux pour montrer, au terme d'aventures à rebondissements, que, malgré l'attrait que peut présenter un monde lointain, exotique, foisonnant de richesses, c'est en Autriche et à Vienne que la vie est la plus douce. Ainsi, dans *Vienne, Paris, Londres et Constantinople* d'Adolf Bäuerle (*Wien, Paris, London und Constantinopel*, 1823), trois artisans viennois qui aspirent à vivre ailleurs qu'à Vienne sont transportés successivement à Paris, Londres puis Constantinople et donnent finalement leur préférence à la capitale autrichienne. Une autre modalité est la reconstitution d'une Vienne rêvée dans un lieu imaginaire, ainsi dans *Aline ou Vienne sur un autre continent* (*Aline oder Wien auf einem andern Welttheile*, 1822) du même auteur. Ensuite, le message que délivre l'action de la pièce se concentre dans les chants, auxquels la féerie de l'époque accorde une place importante. Interprétés par le ou les personnages comiques, dans lesquels se reconnaît le public (puisqu'ils possèdent des caractéristiques sociales, professionnelles, morales, linguistiques identiques), ils établissent un lien entre la scène et la salle, la situation dramatique et la vie quotidienne des spectateurs, et suscitent l'adhésion du public en faisant appel à des valeurs et des sentiments communs. La Vienne qu'ils célèbrent est une Vienne idéale, très éloignée de la réalité contemporaine.

Aline ou Vienne sur un autre continent (1822) est l'histoire d'une jeune fille de la bourgeoisie viennoise devenue reine de Golkonda, un royaume imaginaire situé en Inde orientale[27], par la volonté de la déesse protectrice Lissa. Souveraine idéale aimée de son peuple, Aline est cependant nostalgique de sa patrie et malheureuse en l'absence de l'homme qu'elle aime, le comte Carl von Waldau. Comme le lui a promis Lissa, deux bateaux arrivent d'Europe, transportant l'un des artisans viennois, dont le barbier Bims, ancien amant de Zilli, amie d'enfance et confidente d'Aline, l'autre des personnages importants, parmi lesquels Carl. A l'intrigue amoureuse s'ajoute une action politique : les seigneurs de Golkonda conspirent pour renverser la reine et restaurer l'ancien ordre (I, 3-4 ; III, 1). Grâce à l'aide de la déesse Lissa, la pièce s'achève par un dénouement heureux : les rebelles sont emprisonnés, Aline retrouve son trône et épouse Carl, qui devient roi, tandis que Bims s'installe avec Zilli à Golkonda, devenue grâce à Aline un royaume idéal.

A Golkonda, l'identité viennoise et autrichienne s'affirme d'abord par opposition aux coutumes vestimentaires, morales, religieuses et politiques des autochtones. La description du royaume fait intervenir tous les clichés de l'époque sur l'Orient : les vêtements peu pratiques

[26] Ainsi dans les « caricatures mythologiques » de Karl Meisl ou les féeries parodiques de Ferdinand Raimund.
[27] Il témoigne de l'engouement pour l'Orient qui prévaut à Vienne depuis la fin du XVIII[e] siècle.

qui couvrent le corps et la tête (I, 6), la religion musulmane (I, 3 et III, 8), le despotisme cruel (III, 8) et l'esclavage (I, 2), les mœurs « barbares » (I, 2) et le harem (III, 2 et 4). Au contraire, depuis qu'elle est reine, Aline a adouci les mœurs du pays : « C'est grâce à elle seule que nous avons appris l'art de vivre ; elle a remplacé la rudesse barbare par un doux sérieux, l'âpre fierté par une supériorité amicale »[28] reconnaît Usbeck. La population, autrefois « endormie », « rit et chante » à présent[29]. Aline incarne la souveraine idéale de l'époque *Biedermeier*, soucieuse du bonheur de ses sujets et aimée d'eux en retour (I, 9). Elle a établi au royaume de Golkonda les valeurs de cette période en Autriche, la joie de vivre, la sociabilité et l'amour du prochain :

> Dans mon pays, la joie doit trôner. Rien que de la gaieté, de la sérénité ; […] les vices les plus honteux sont l'envie et la jalousie […].[30]

Mais surtout, la pièce fait appel au sentiment national et patriotique des Viennois, sur scène et dans la salle, en mettant en scène et en célébrant les lieux populaires de leur patrie. Pour apaiser la nostalgie d'Aline, la déesse protectrice Lissa lui a donné le pouvoir magique de faire apparaître à Golkonda les endroits de son pays natal qu'elle préfère. La reine a conservé dans un coffre le costume traditionnel des jeunes filles de la bourgeoisie viennoise. Zilli l'ouvre à sa demande et déplie sous les yeux des spectateurs les vêtements, dont elle « embrasse ivre de joie chaque pièce », sentiment qu'elle communique au public. Puis Aline ouvre par une pression le mur du fond de la salle où elle se trouve avec Zilli. Il disparaît pour laisser place à « un paysage naturel. Il représente le Danube. A gauche le *Kahlenberg* et le *Leopoldsberg*. Au fond, une large vue sur le fleuve abondant ». En même temps que les spectateurs, Zilli découvre ravie et émue : « [s]a patrie, […] les environs de [leur] ville ; […] la maison où [elle] jouait souvent enfant […] ». Quant à Aline, elle avoue y passer « [s]es plus belles heures, […] oublie[r] le présent »[31].

A l'acte II, l'arrivée des Européens est l'occasion pour la reine de transformer Golkonda en une seconde Vienne au cours de plusieurs scènes de théâtre dans le théâtre : Grâce à son pouvoir magique, Aline fait revivre pour Carl le lieu de leur rencontre dans la *Brühl*, non loin de Vienne (II, 6-12). Sa suite revêt le costume traditionnel autrichien, les habitants de Golkonda se déguisent en paysans de la région de Baden (près de Vienne). Zilli leur enseigne les mœurs de la capitale (par exemple la manière de saluer) et leur fait répéter un chant populaire (II, 6). Lorsque Carl arrive, il rencontre d'abord trois paysans de la *Brühl* (II, 9). Puis la reine paraît, vêtue d'un costume de paysanne et parlant le dialecte viennois (II, 11). Enfin, le chœur des paysans de Baden entre en scène (II, 12). Pour le jeune comte, l'illusion est complète. Le décor se métamorphose ensuite pour les autres compatriotes d'Aline et représente le *Prater*, le lieu de divertissement favori des Viennois (II, 14-20). Bims rencontre des personnages typiques : l'apprenti cordonnier effronté qui le dépouille (II, 14), l'aubergiste du *Prater* (en lequel s'est déguisé Wildau), qui propose au barbier ses boissons et plats

---

[28] « Durch sie allein haben wir die Kunst zu leben gelernt ; barbarische Strenge hat sie mit mildem Ernste vertauscht, freundliche Herablassung an die Stelle des rauhen Stolzes gesetzt […]. » Adolf Bäuerle, *Aline oder Wien auf einem andern Welttheile*, in Otto Rommel (éd.), *Das parodistische Zauberspiel*. Sammlung literarischer Kunst- und Kulturdenkmäler in Entwicklungsreihen. Reihe Barock. Barocktradition in österreichisch-bayrischen Volkstheater, Reclam, Leipzig, 1937, t. 3, p. 97-156, I, 2, p. 99.

[29] « […] das vormahls schläfrige Volk lacht und singt […]. » *Ibid.*

[30] « In meinem Lande soll der Freude ein Thron gebaut werden. Nichts als Frohsinn, nichts als Heiterkeit […] die schändlichsten Laster sind Neid und Missgunst […]. » *Ibid.*, I, 9, p. 105.

[31] « […] *eine freye Gegend. Es stellt die Donau vor, links der Kahlen- und Leopoldsberg. Im Hintergrund die weite Ausblick auf den üppigen Strom.* », « […] mein Vaterland, […] die Umgebung unserer Stadt; […] das Haus, wo ich als Kind oft spielte. […] » ; « […] dort find' ich meine schönsten Stunden, vergesse die Gegenwart. […] » *Ibid.*, I, 11, p. 106.

viennois (II, 16 et 20) et une serveuse campée par Zilli (II, 17-20). L'acte s'achève au *Prater* par une danse viennoise.

La célébration de Vienne et de l'Autriche culmine dans les chants. A l'acte I, Zilli laisse libre cours à sa nostalgie dans une aria dont les trois strophes dépeignent : « la belle région de [s]a patrie », le Danube (strophe 1), des villages autour de Vienne, au bord de la forêt viennoise (strophe 2) et ses compatriotes, « honnêtes, braves et sans dissimulation » (strophe 3). Le refrain réitère la louange de l'Autriche : « Vive l'Autriche, hourra ! »[32] A la fin du même acte, Zilli retrouve Bims, tout juste débarqué, et lui demande des nouvelles de leur patrie. Les cinq strophes qui composent leur duo devenu célèbre évoquent les lieux les plus connus et populaires de Vienne – en particulier le *Prater*, les bastions, le théâtre et l'opéra, la tour Saint-Stéphane – et soulignent les qualités des Viennois, « des gens honnêtes et gais ». Zilli et Bims chantent ensemble le refrain :

> Cela doit vraiment être merveilleux, j'aimerais aller là-bas,
> Oui, il n'y a qu'une ville impériale, oui il n'y a qu'une Vienne.[33]

Les féeries (*Aline ou Vienne sur un autre continent* ; *Vienne, Paris, Londres et Constantinople* entre autres) créent l'image mythique d'un « pays de Cocagne Habsbourg », célébration naïve et patriotique d'une Vienne intemporelle. Ici, le deuxième niveau (l'identité viennoise) se fond dans le troisième (l'identité nationale, l'Autriche). Il ne faut cependant pas surestimer la dimension patriotique de la pièce. La louange de Vienne et de l'Autriche a avant tout une fonction rituelle. Lorsqu'il fait ensuite jouer *Aline* dans de grandes villes allemandes, Adolf Bäuerle indique aux metteurs en scène de remplacer « Vienne » par le nom de la ville dans laquelle est représentée la pièce. On voit se former ici le cliché de la gaieté et de la légèreté viennoises, qui perdurera jusqu'au XX^{e} siècle.

3. Parodie et satire de la Révolution viennoise de mars 1848 : Johann Nestroy, *Liberté à Krähwinkel* (*Freiheit in Krähwinkel*, farce avec chants, 1848)

Les années 1830/35 marquent un tournant et voient l'essor de mouvements d'opposition au « système Metternich », à la domination du peuple par l'aristocratie, l'Etat et l'Eglise. Ces mouvements conduisent au printemps 1848 à des soulèvements libéraux et nationaux. Les revendications des révolutionnaires concernent les droits fondamentaux : la liberté de la presse, d'expression et de réunion ; l'adoption d'une constitution ; la convocation d'un parlement ; l'armement des citoyens. Le bouleversement de l'ancien ordre met-il pour autant en question l'identité viennoise et « supranationale » ?

Johann Nestroy écrit la farce avec chants *Liberté à Krähwinkel* pendant la brève période de sept mois au cours de laquelle la censure est abolie (du 14 mars au 11 novembre 1848). La pièce est jouée à trente-six reprises entre le 1er juillet 1848 (première représentation) et le 4 octobre 1848 (dernière représentation, entrée des troupes impériales dans Vienne). L'action retrace les événements révolutionnaires qui se déroulent à Vienne entre le 13 mars, début de la Révolution, et le 27 mai 1848, date à laquelle le gouvernement cède après la construction des barricades. Elle est complétée d'une triple intrigue mêlant politique et amour. Comme le veut le genre, la farce s'achève par un dénouement heureux, le triomphe de la Révolution et trois mariages, mais l'exagération du bonheur final le met en question.

Nestroy recourt, pour relater les événements du printemps 1848, au motif traditionnel de Krähwinkel. Krähwinkel est le « nom d'un lieu fictif, modèle de la petite ville étriquée »[34]. Le

[32] « Östreich Vivat und Juhe ! » *Ibid.*, I, 7, p. 103.
[33] « Das muss ja prächtig seyn, dort möchte ich hin, / Ja nur ein Kaiserstadt, ja nur ein Wien. » *Ibid.*, I, 19, p. 114 sq.
[34] Jacob et Wilhelm Grimm, *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig, Hirzel, 1873, t. 5, col. 1975 sq.

poète Jean Paul est le premier à l'utiliser avec une intention satirique dans *La plainte secrète des hommes d'aujourd'hui : histoire d'une ville ; – et la société merveilleuse de la nuit du Nouvel An* (*Das heimliche Klagelied der jetzigen Männer: eine Stadtgeschichte; – und die wunderbare Gesellschaft in der Neujahrsnacht*, 1801). Un an plus tard, August von Kotzebue fait représenter la comédie *Les petites villes allemandes* (*Die deutschen Kleinstädter*, 1802), inspirée de la *Petite ville* du Français Picard (1797), puis il reprend le motif de Krähwinkel avec une fonction satirique dans deux suites (en 1806-1809 et 1810). Le théâtre populaire viennois hérite de ce *topos* burlesque : jusqu'en 1832, une quinzaine de pièces de dramaturges viennois (Castelli, Meisl, Gleich, Bäuerle etc.) ont pour motif central Krähwinkel, dont la plus célèbre, *La fausse prima donna à Krähwinkel* d'Adolf Bäuerle (*Die falsche Primadonna in Krähwinkel*, 1818), est la source de Nestroy. L'auteur, qui emprunte à la tradition les principaux personnages et la trame de sa farce, donne au motif, devenu cliché, une fonction nouvelle, critique de l'époque : Krähwinkel ne renvoie pas à n'importe quelle petite ville, mais à Vienne et à l'Autriche. Krähwinkel est une « Vienne codée »[35], la satire vise un lieu précis et les événements contemporains. Les protagonistes deviennent des partisans et opposants de la Révolution. Le personnage comique central et rôle de Nestroy Ultra souligne la fonction de « modèle » de Krähwinkel au début de la pièce :

> Tous les éléments d'une révolution, tout ce qui révolte l'humanité, qu'ils ont ailleurs en grand, nous l'avons, habitants de Krähwinkel, en petit.[36]

Et il conclut dans la scène finale :

> Voilà, ce qui s'est passé [ailleurs] en grand, nous l'avons eu ici en petit […].[37]

Le motif de Krähwinkel permet à l'auteur de représenter de manière parodique et satirique (les faiblesses de) la Révolution viennoise de 1848.

La Révolution à Krähwinkel apparaît en effet comme la copie en miniature de celle qui a eu lieu à Vienne, elle-même répétition des révolutions française et allemandes (comme le montrent le couplet[38] et le monologue d'Ultra à la scène I, 7) :

> [A Krähwinkel] Nous avons un petit tyran absolu, nous avons un petit gouvernement irresponsable, une petite bureaucratie, une petite censure, une petite dette publique, qui dépasse largement nos petites forces, alors nous devons avoir aussi une petite révolution et grâce à cette petite révolution une petite constitution et enfin une petite liberté.[39]

L'accumulation de substantifs se terminant par le suffixe diminutif « -erl », rendu en français par la répétition de l'adjectif « petit », réduit la portée de la Révolution à Krähwinkel et la tourne en dérision. L'effet comique est renforcé par la taille minuscule de l'armée contre-révolutionnaire, qui rassemble :

---

[35] Johann Nestroy, *Freiheit in Krähwinkel*. Posse mit Gesang in zwei Abteilungen und drei Akten, éd. par Jürgen Hein. Reclam, Stuttgart, Universal-Bibliothek 8330, 1998, p. 82.

[36] « Alle Revolutionselemente, alles Menschheitsempörende, was sie wo anders in Großen haben, das haben wir Krähwinkler in Kleinen. » *Johann Nestroy. Historisch-kritische Ausgabe. Stücke 26/I Freiheit in Krähwinkel*, éd. par John R.P. McKenzie, Wien, Jugend und Volk, 1995 [cité HKA 26/I], I, 8, p. 21. Voir aussi la comparaison avec Vienne à la scène I, 7.

[37] « Also, wie's im Großen war, so haben wir's hier im Kleinen geseh'n […]. » *Ibid.*, III, 25, p. 77.

[38] Le couplet est un chant à refrain qui interrompt l'action et possède un caractère satirique.

[39] « Wir haben ein absolutes Tyrannerl, unsern Bürgermeister, wir haben ein unverantwortliches Ministeriumerl, ein Bureaukratieerl, ein Censurerl, Staatsschulderln, weit über unsere Kräfterln, also müssen wir auch ein Revolutionerl und durch's Revolutionerl ein Konstitutionerl und endlich a Freiheiterl krieg'n. » HKA 26/I, I, 8, p. 21. Voir aussi les scènes I, 7 et III, 25.

> […] une compagnie de quatre grenadiers, […] le bataillon de chasseurs, constitué de huit tireurs ; [le] premier et dernier régiment d'infanterie de Krähwinkel composé de dix-neuf hommes, cachant brillamment l'absence de cavalerie […].[40]

Enfin, l'absence d'étudiants, acteurs indispensables de toute révolution, doit être palliée par le travestissement des jeunes filles de Krähwinkel (III, 23-24).

Les événements et idéaux révolutionnaires sont déformés par les citoyens de Krähwinkel et par le personnage comique central Ultra, qui font de la Révolution à Krähwinkel une parodie de la révolution viennoise. A la manière d'Adolf Fischhof à Vienne, Ultra monte sur une chaise et s'apprête à faire un discours qui marquera le début de la Révolution. Mais l'enthousiasme des habitants de Krähwinkel s'exprime si bruyamment qu'il ne peut aller au-delà du premier mot « Messieurs ». Tandis que le protagoniste renonce pour se lancer dans « l'action », l'élan révolutionnaire conduit non sans ironie les citoyens de Krähwinkel au café voisin[41], où ils préparent un charivari pour le maire (I, 10). La parodie prend des traits carnavalesques au moment de la proclamation de la constitution par Ultra à cheval, comme le poète Friedrich Kaiser à Vienne : déguisé en « commissaire européen de l'égalité et de la liberté », le protagoniste a revêtu un costume « fantaisiste, orné de rubans à sept couleurs […] et porte, au lieu de plumes, des drapeaux sur son chapeau, dans la main gauche un drapeau à sept couleurs […]. Le cheval blanc qu'il chevauche est paré de la même manière »[42]. Les couleurs révolutionnaires ont cédé la place à celles, plus poétiques, de l'arc-en-ciel. Ultra tient un discours incohérent, qui rend les revendications révolutionnaires absurdes :

> Je proclame pour Krähwinkel la liberté d'expression, de presse et autres ; l'indifférence [pour : « l'égalité »] de toutes les classes sociales ; la juridiction publique ; des élections après expression de l'ambiance [pour : « des suffrages »] ; une base infiniment large, qui s'étendra peu à peu aussi en longueur, et pour éviter toute querelle sur ce point pas de système du tout.[43]

Les citoyens de Krähwinkel assistent quant à eux à la Révolution comme à un spectacle : ils veulent « voir un peu de révolution […] Qui sait quand il y aura de nouveau une révolution ? »[44] Lorsqu'ils y participent, c'est à titre de figurants, qui reviennent des combats avec seulement quelques bleus et bosses (II, 13).

La Révolution à Krähwinkel réussit grâce à des subterfuges : Ultra se déguise en cinq personnages différents, dont il emprunte les costumes à un directeur de troupe de théâtre qui les a mis en gage (I, 15). Il parvient ainsi à duper les réactionnaires, personnages caricaturaux et ridicules[45]. En Prieur liguorien[46], il fait avouer au conseiller municipal Klaus que le maire a

---

[40] « […] ein[e] Compagnie von Vier Gränadieren ; […] das Jägerbataillon, bestehend [aus] Acht Schützen ; [das] erst[e] und letzt[e] Krähwinkler Infantrie-Regimen[t] per Neunzehn Mann [hätte] den Mangel an Cavallerie auf glänzende Weise gedeckt. » *Ibid.*, II, 2, p. 40 sq.

[41] Pendant le *Vormärz*, les discussions politiques publiques ne pouvaient avoir lieu que dans les cafés et auberges.

[42] « als Europeischer Freyheits- und Gleichheitscommissar », « er ist fantastisch mit Siebenfarbigen Bändern geschmückt und trägt statt Federn, Fahnen auf dem Hut, in der linken [Hand] eine große Siebenfarbige Fahne, in der rechten die Pergamentrolle, die er als russischer Fürst dem Bürgermeister abgelockt ; der Schimmel, welchen er reitet, ist in ähnlicher Weise geschmückt. » HKA 26/I, II, 16, p. 52.

[43] « Ich verkünde für Krähwinkel Rede-, Preß- und sonstige Freyheit ; Gleichgiltigkeit aller Stände ; offene Mündlichkeit ; freye Wahlen nach vorhergegangener Stimmung ; eine unendlich breite Basis, die sich erst nach und nach auch in die Länge ziehen wird, und zur Vermeidung aller dießfälligen Streitigkeiten gar kein System. » *Ibid.*

[44] « A Bisserl Revolution anschau'n. […] Wer weiß, wann wieder a Revolution is. » *Ibid.*, II, 11, p. 48 sq.

[45] Le maire despote, le commandant militaire et *miles gloriosus* Rummelpuff, le conseiller municipal anti-libéral et acquis aux Liguoriens Klaus, le secrétaire privé Reakzerl Edler von Zopfen et le poète opportuniste Sperling Edler von Spatz (voir aussi le couplet d'Ultra I, 7).

[46] La Congrégation du Très Saint Rédempteur a été instituée à Vienne en 1813 par Klemens Maria Hofbauer. Elle compte en 1848 près de cent prêtres, ecclésiastiques et frères laïcs.

dissimulé la constitution rédigée par les puissances européennes pour Krähwinkel (I, 17) ; en prince russe – la Russie tsariste était le principal allié des réactionnaires autrichiens –, il parvient à arracher le document au maire (II, 6) ; en « commissaire européen de l'égalité et de la liberté », il proclame la constitution de Krähwinkel (II, 16) ; sous les traits de Metternich (III, 14), il obtient que le maire retarde la répression militaire, afin de laisser aux révolutionnaires le temps d'ériger les barricades ; en ouvrier, il affirme aux « capitalistes » que le principe « La propriété est sacrée » est gravé dans le cœur de ses semblables. A la fin, les jeunes filles de Krähwinkel se déguisent en étudiants et montent sur les barricades (III, 22-24). A cette vue, le maire démissionne et s'enfuit à Londres (III, 23). La soudaineté du retournement et la conclusion illusoire d'Ultra suscitent des doutes quant à la réussite durable de la Révolution à Krähwinkel[47] :

> […] la réaction est un fantôme, mais il est bien connu que les fantômes n'existent que pour les gens peureux ; ne la craignons donc pas et il n'y aura pas de réaction ![48]

La satire vise enfin la rhétorique révolutionnaire : l'emphase et le pathos de la liberté[49], les mots d'ordre qui vident les idéaux révolutionnaires de leur sens, les métaphores éculées. Renonçant à tout discours, Ultra incite les habitants de Krähwinkel à l'action en criant : « Liberté, révolution ! Victoire ou mort ! »[50] Les citoyens reprennent en chœur le premier terme. L'ironie est qu'il ne les conduit pas à un acte révolutionnaire, mais au café voisin (I, 10). Les clichés abondent, en particulier les métaphores du soleil, du printemps, de l'aube, du réveil associées à la Révolution : « Mon sombre destin me conduit de l'Autriche glorieuse, rayonnant de liberté, à Krähwinkel […] » explique Ultra lors de sa première entrée en scène ; il qualifie le mépris du bâton de noisetier (*Haslinger*), arme des policiers et symbole de la peine de bastonnade, de « premier rayon matinal du soleil de la liberté » et le charivari de « première hirondelle du printemps », ajoutant : « bientôt, la semence sera en pleine floraison »[51]. Le vocabulaire libéral dégénère ainsi en phraséologie, masquant mal l'absence d'un véritable programme.

Si Nestroy critique, à travers Krähwinkel, petite ville étriquée qui n'est autre que l'image de Vienne, les défauts et les faiblesses des révolutionnaires comme des réactionnaires de 1848, un aspect échappe cependant à la satire : l'intégrité et la pérennité de l'Empire d'Autriche ne sont pas mises en cause. Ultra, et par son intermédiaire Nestroy, prend position contre le séparatisme et l'on retrouve, comme dans les pièces étudiées précédemment, la louange de l'Autriche « éternelle » dans le dernier couplet du protagoniste :

> Il en va autrement en Autriche[52],
> Les choses sont inversées ;
> Certes, ce n'est pas une tâche facile,
> De régler les problèmes,
> Il faut rassembler autour d'un centre
> Un cercle de peuples ;
> Notre position était difficile,
> Et beaucoup ont avidement

[47] Voir aussi les anticipations prophétiques dans les scènes I, 24-25, III, 3, III, 14 et la strophe 3 du couplet III, 22 d'Ultra.
[48] « […] die Reaction ist ein Gespenst, aber Gespenster giebt es bekanntlich nur für den Furchtsamen ; drum, sich nicht fürchten davor, dann giebt's gar keine Reaction. » HKA 26/I, III, 25, p. 77.
[49] Voir par exemple le chœur I, 1.
[50] « Freyheit, Umsturz ! Sieg oder Tod ! » *Ibid.*, I, 10, p. 22, voir aussi la scène III, 24.
[51] « Aus dem glorreichen, freiheitsstrahlenden Österreich führt mich mein finsteres Schicksal nach Krähwinkel her. » *Ibid.*, I, 7, p. 17 ; « Haslinger-Verachtung ! erster Morgenstrahl der Freyheitssonne ! » *Ibid.*, I, 9, p. 21 ; « erste Frühlingslerche der Freyheit […] bald wird die Saat in vollster Blüthe steh'n ! » *Ibid.*, I, 10, p. 23.
[52] Ultra a évoqué dans les strophes précédentes le Royaume des deux-Siciles, l'Angleterre et l'Irlande, la France.

Attendu notre dissolution.
(*Eternue*.) Atchoum ! A vos souhaits !
Ils croyaient que tout allait éclater en morceaux ennemis
Mais l'histoire mondiale dit : Justement non !
Une liberté nous unit,
De même qu'un seul soleil nous éclaire ;
Même s'il y a des manœuvres à Ischl[53]
Ou à Leitomischl[54]
Nous surmonterons les difficultés,
Le bon sens trouve toujours la vérité ;
Et malgré les différences
L'Autriche continuera de briller de tout son éclat
A travers les siècles,
Célébrée, admirée –
Nous sommes là, c'est fabuleux
Nous ne craignons aucun coup,
Même si cela bouillonne,
Chez nous, il ne se passera plus rien ! –[55]

La question de l'identité « nationale » prend dans *Liberté à Krähwinkel* une dimension politique. Révolutionnaires bourgeois et ouvriers d'une part, réactionnaires aristocrates, militaires ou religieux de l'autre s'opposent autour de la question des libertés individuelles, de la démocratie et de l'unité territoriale. Mais la Révolution, qui résulte avant tout de la volonté d'imiter les autres capitales européennes[56], ne remet finalement en cause ni l'identité (bourgeoise) viennoise, ni l'identité supranationale de l'Empire d'Autriche.

Les modalités et fonctions de la représentation de l'identité viennoise et supranationale entre 1813 et 1848 évoluent suivant le contexte historique et les conditions de production du théâtre populaire viennois (de la censure, des attentes du public en particulier) : la farce locale *Les bourgeois à Vienne*, écrite en 1813, à l'époque des guerres de libération contre Napoléon, renforce le sentiment d'appartenance et la conscience de classe des bourgeois viennois en leur renvoyant une image valorisante d'eux-mêmes comme patriotes.
Pendant la période de restauration de l'ordre social et politique qui suit le Congrès de Vienne (1815-1848), le théâtre populaire offre un exutoire aux aspirations déçues de la bourgeoisie. La louange de Vienne et de l'Autriche, par exemple dans la féerie *Aline ou Vienne sur un autre continent* (1822), incite les spectateurs à accepter la réalité, sans vouloir changer l'ordre établi, conformément au rôle du théâtre populaire pour l'Etat. La Vienne célébrée est une Vienne mythique, en décalage complet avec la réalité.
Les revendications libérales et nationales ressurgissent pendant le *Vormärz* et aboutissent à la Révolution de mars 1848. La farce avec chants *Liberté à Krähwinkel* (1848), écrite en l'absence de censure, brosse un tableau parodique et satirique des révolutionnaires comme des réactionnaires. Elle affirme cependant son attachement au caractère indivisible d'une Autriche supranationale et « éternelle ».

[53] C'est à Ischl que se prépare la contre-révolution.
[54] Leitomischl est une petite ville de Bohême, symbole de la ville de province insignifiante.
[55] « Anders thut sich Östreich machen, / Da geh'n umg'kehrt die Sachen ; / Zwar is d'Aufgab' ka kleine, / Da z'kommen in's Reine, / 's soll ein Cirkel Völkerschaften / An ein' Mittelpunct haften ; / Unser' Stellung war schwirig, / Und Viele habn schon gierig / G'wart't auf uns're Auflösung / *(Niest.)* Atzi ! zu[r] Genesung ! / Sie hab'n schon glaubt, daß All's feindlich in Theile zerbricht – / Aber d'Weltg'schicht sagt : „justament nicht". / Eine Freyheit vereint uns, / So wie a Sonn' nur bescheint uns ; / g'scheh'n auch Umtrieb' von Ischl / Oder von Leitomischl, / Wir kommen zur Klarheit, / G'sunder Sinn find't schon d'Wahrheit ; / Und trotz die Diff'renzen / Wird Östreich hoch glänzen / Fortan durch Jahrhundert' / Gepriesen bewundert – / Wir steh'n da, ganz famos / Wir fürchten kein'n Stoß, / Is die Gärung auch groß, / Bey uns geht nix mehr los. » HKA 26/I, III, 22, p. 74 sq.
[56] Voir le chœur liminaire de la scène I, 1.

On voit enfin naître au cours de cette période certains clichés de l'identité viennoise – comme la douceur de vivre à Vienne, la légèreté et le bon vin –, qui seront repris par l'opérette dans la seconde moitié du XIXe siècle.