

Aventures et voyages du Petit Jonas de France en Bohême, en passant par l'Allemagne

Jitka LUDVOVÁ, Milan POSPÍŠIL

Le 27 avril 1834 après-midi dans le théâtre des États à Prague a eu lieu un spectacle en tchèque intitulé *Václav Outrata a podivné příhody jeho po zemi a pod vodou* (*Václav Outrata et ses étranges aventures sur terre et sous l'eau*). L'auteur du texte était Josef Kajetán Tyl (1808-1856), âgé à l'époque de vingt-six ans, comptable de la garnison de Prague, qui depuis deux ans coopérait aux spectacles en tchèque au théâtre des États et fut aussi journaliste. La pièce n'était pas tout à fait originale. Elle avait pour modèle une farce pittoresque intitulée *Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Land*, écrite cinq ans plus tôt par Johann Wenzel Lemberk (1779-1851), acteur du théâtre de la cour à Vienne et publiciste dramatique. Elle avait été jouée en allemand à Vienne et à Berlin. Le texte de Lemberk lui-même n'était pas original : il s'inspirait d'un vaudeville français, *Aventures et voyages du petit Jonas* d'Eugène Scribe (1791-1861) et Henri Dupin (1791-1887). La pièce décrit le voyage d'un jeune garçon et de son compagnon, sur terre et sous la mer, à la recherche d'un trésor précieux : une bague magique et d'autres pièces merveilleuses. Leur route les conduit dans l'estomac d'une baleine, dans des pays sous-marins et s'achève par deux heureux mariages à l'endroit où elle a commencé.

LE THÉÂTRE TCHÈQUE EN 1830

Avant de se pencher sur les trois versions de cette pièce, il est nécessaire d'exposer la situation du théâtre tchèque et allemand à Prague dans les années trente et quarante du XIX^e siècle. Les pays de la Couronne de



Starobitavstvo král. star. města Prahy

W nebeží dne 27. dubna 1834.

W prospěch pana A. J. Prokopa.
(V o n e p r w.)
Václav Outrata,
a podivné příhody jeho po zemi a pod vodau.

Báňorka ze zpěvu me z gednáních od Víta; volně dělána podle Lemberkova: "Fortunat's Abenteuer." Guboa od Adelfa Müllera. Přidány písně od kapellmistra pana Františka Straupa.

<p><small>Wáclav Outrata, proslulý hrodek a maršalství Pan Prokop. Panj Beruška, vedoucí, k jeho populaci babička Panna Kachčimová. Kachčim, její té matka — Panna Kachčimová. Janekštil, dříve ševceř z Větrina) Wáclawo Pan Ouan. Gomparštil, w kraměch bříšků z. k.) ni z Křislavetu — — — — — y křislavě Pan Vl. Ch. Pan Klajeg, lesku zrcaděl přemázaných misle Pan Grabanger. Tonda, jeho učedník — — — — — Malj Kř. Ch. Čichl — — — — — — — — — — — Panj Šantová. Wodný, l. dbe. nazwaný Horkman, trál nad po zmyslami modami — — — — — Pan Šmiller. Witawinsk, jeho křeranka a majánek — Panna Potowová.</small></p>	<p><small>alce, Witawa, k jeho po Čechách křelauj — Pan Wáclav. Witawa, rá i Wodjóni pijbu — Panna Šifandremá. Gy, ra, jni w ošláních křelauj — Panna Müllerová. Witce, — — — — — Panna Šifandremá. Wramjnet wěné wabosti — — — — — W. Šechtmejrowá. Wawenštil, věchodní a suhým lánšojm střilauj jich — — — — — Pan Šimel. Wáclav, l. suhým jich té křelauj přemázaných Pan Šimel. Panj Víta, Kachčim, křelauj me woi — Panj Šimel. Wáclav, dobre i j. wěné křelauj Čichl, Čichl a Čichl. Mu- žičanti, Šičci. Wáclawowi suh. d. Planci a Wětrba.</small></p>
--	---

Um 4 Uhr in böhmischer Sprache.

Zum Vortheile des H. J. A. Prokop.
Wenzel Outrata,
und dessen wunderbare Begebenheiten zu Wasser und zu Lande.

Zatáček we 4 hodin) (Konec w 6 hodin.

P. K. S.

Affiche réalisée pour la création de Václav Outrata de Josef Kajetán Tyl.

Bohême (Bohême, Moravie et Silésie) appartenait au début du XIX^e siècle, depuis trois cents ans, à la monarchie autrichienne de la famille des Habsbourg. À l'exception de l'empereur Rodolphe II qui choisit de régner à Prague, les empereurs régnaient sur l'Empire depuis Vienne. En tant que capitale de la Bohême, Prague ne bénéficia donc pas des avantages culturels liés au trône du monarque. L'allemand était la langue officielle de l'administration et des écoles dans toute la monarchie, tandis que les langues des nations slaves étaient utilisées par la population ordinaire. Ces langues trouvaient leur place dans les écoles primaires, mais ne furent pas développées et enrichies par l'intermédiaire de la production culturelle et scientifique. L'évolution moderne du tchèque commença à Prague au tournant du XVIII^e et du XIX^e siècle. En 1792 l'Empereur François I^{er} créa à l'université allemande de Prague la faculté de langue et littérature tchèque, ce qui, d'un point de vue historique, représente la pierre angulaire symbolique de la formation de la société tchèque moderne.

La publication de la littérature tchèque se passa de toute ressource pécuniaire particulière et ne s'appuya que sur l'éducation des auteurs. En revanche, le théâtre tchèque exigeait des moyens financiers et ne se forma que lentement : il ne disposait ni d'un bâtiment ni d'un nombre suffisant d'acteurs professionnels. Les acteurs et les chanteurs d'origine tchèque étaient membres de troupes allemandes et ne jouaient en tchèque que sporadiquement ; le répertoire tchèque n'était pas disponible. Dans les théâtres privés de Prague ainsi qu'au théâtre municipal (le Kotzentheater, 1739-1782) on jouait dans les années 1770 en italien, en allemand, en français, et exceptionnellement en tchèque. Grâce au comte Franz Anton Nostitz, un grand théâtre public (Gräflich Nostitz'sches Nationaltheater, plus tard Ständetheater) fut ouvert en 1783 à Prague, ayant pour mission de relever le niveau du goût et de rendre possible le développement de la culture nationale, c'est-à-dire allemande. On y jouait parfois en tchèque. De 1786 à 1806, une troupe professionnelle bilingue tchéco-allemande joua à Prague, donnant à peu près 40 spectacles en tchèque par an. Après sa disparition les spectacles tchèques disparurent eux aussi et l'art dramatique tchèque vivota en marge du théâtre allemand. Sa renaissance commença successivement – et avec l'aide des amateurs – après 1812, et surtout après 1824, quand l'auteur tchèque Jan Nepomuk Štěpánek devint l'un des directeurs du Ständertheater. Le théâtre tchèque n'eut son premier ensemble indépendant ainsi que son premier bâtiment qu'en 1862.

LE THÉÂTRE TCHÈQUE VU DE PARIS

De cette étape du développement du théâtre tchèque provient apparemment la première courte mention à son sujet en mai 1827 dans la presse française, publiée dans la *Revue encyclopédique* sous le chiffre D¹ :

Pendant longtemps, on a tenté vainement de faire disparaître la langue bohémienne, et d'y substituer l'allemand, qui est l'idiome du gouvernement autrichien. Comme les Bohémiens sont en majorité dans leur pays, ils ont conservé leur langue nationale, et le gouvernement a fini par sentir que ce serait peine perdue, de travailler à l'anéantissement de l'idiome parlé dans un royaume entier. À Prague, la langue Bohémienne est celle des deux tiers de la population, et il y a certainement un tiers qui ne comprend point l'allemand. Cette partie de la population était privée de la jouissance du spectacle. Tout récemment on a jugé à propos de fonder un théâtre bohémien. Un M. Stepanek a entrepris d'organiser ce théâtre. Plusieurs pièces nouvelles ont été écrites pour cette scène nationale; d'autres ont été traduites de l'allemand. On a aussi arrangé plusieurs opéras, entre autres celui de *Joseph*, musique de Méhul. La troupe se compose en partie d'enfants. Sans doute elle sera mieux composée dans la suite, surtout si la partie riche de la population de Prague encourage ce premier effort pour la fondation d'un théâtre vraiment national.

Cette notice elle-même n'était pas originale: dans son interprétation du contexte historique et linguistique, l'auteur s'appuie probablement sur l'article « Böhmisches Theater », paru peu auparavant dans le journal *Wiener Theater-Zeitung*². La curieuse remarque indiquant que « la troupe se compose en partie d'enfants » nous permet de déduire que le spectateur français a vu à Prague la première de la comédie tchèque de Jan Nepomuk Štěpánek *Zasněžená chatrč* (*La hutte sous la neige*), ayant eu lieu le 1^{er} janvier 1826, où trois enfants apparaissent en effet. La mention de l'opéra de Méhul *Josef a bratři jeho* (*Joseph et ses frères*) indique qu'il a peut-être assisté à l'une des reprises de cet opéra très apprécié à Prague (il pourrait par exemple s'agir de la troisième reprise, le 16 octobre 1825).

En novembre 1827 parut dans la presse pragoise un commentaire critique de l'article français de la *Revue encyclopédique*, écrit par Wolfgang Adolf Gerle, écrivain et journaliste qui enseignait l'italien au conservatoire. Gerle

¹ D., « PRAGUE. – Théâtre bohémien. », *Revue encyclopédique ou Analyse raisonnée des productions les plus remarquables dans les sciences, les arts industriels, la littérature et les beaux arts* (III: Bulletin bibliographique, Annonces de 116 ouvrages, français et étrangers), 34, 1827, cahier 101 (mai), p. 541-542.

² « Böhmisches Theater », *Wiener Theater-Zeitung*, 19, 31/01/1826, n° 13, p. 51.

corrige de façon détaillée l'exposé français sur le développement de la langue et de la culture tchèques³. Ces intermèdes journalistiques prouvent que les relations entre les théâtres français et tchèque passent pour la plupart, dans la première moitié du XIX^e siècle, par l'intermédiaire de l'allemand.

RAYONNEMENT DU THÉÂTRE FRANÇAIS

Le théâtre français, dans toute l'étendue de ses genres, représentait au début du XIX^e siècle une base solide de la culture théâtrale dans les régions parlant l'allemand. Les traductions fournissaient une vaste réserve du répertoire et une source d'inspiration tantôt avouée, tantôt passée sous silence qui influença et stimula la production originale. La participation du théâtre allemand à la formation de la culture tchèque à l'époque de la renaissance nationale tchèque est évidente, mais elle ne fit que récemment l'objet d'une recherche systématique, en s'intéressant notamment à la production de l'important auteur tchèque des années 1830-1840, Josef Kajetán Tyl⁴. Les chercheurs n'ont pas fait de la réception du théâtre français dans la culture tchèque leur centre d'intérêt. Elle n'attira l'attention que dans le domaine du théâtre musical⁵, et il n'existe, à propos de Tyl, qu'une seule étude portant sur ses relations avec le théâtre français⁶. Cette étude suppose et confirme que Tyl connut lui aussi le théâtre français par l'intermédiaire des traductions allemandes. Plus généralement, les recherches restent à faire sur la façon dont les pièces originales françaises furent adaptées en tchèque par l'intermédiaire

³ Wolfgang Adolf Gerle, « Unter der Aufschrift: "Prague, Theatre bohémien" [...] », (Stimmen des In- und Auslandes über Prag und Böhmen. I.), *Monatschrift der Gesellschaft des Vaterländischen Museums in Böhmen*, 1, November 1827, Prag, p. 49-53.

⁴ Voir Dalibor Tureček, *Rozporuplná součinnost: Německojazyčné kontexty obrozenského dramatu*, Praha, Divadelní ústav, 2001.

⁵ Pour la réception de l'opéra comique voir Milan Pospíšil, Arnold Jacobshagen, Francis Claudon, Marta Ottlová (dir.), *Le Rayonnement de l'opéra-comique en Europe au XIX^e siècle*, Prague, Koniasch Latin Press, 2003 ; pour la réception du grand opéra voir Marta Ottlová, « Giacomo Meyerbeer im Böhmen des 19. Jahrhunderts: Ein Beitrag zur Rezeptionsgeschichte » dans Sybille Dahms, Manuela Jahrmärker, Gunhild Oberzaucher-Schüller (éditeurs), *Meyerbeers Bühne im Gefüge der Künste* (Meyerbeer-Studien 4), Feldkirchen bei München, Ricordi – Paderborn, University Press, 2002, p. 364-381 ; Milan Pospíšil, « Meyerbeer und die tschechische Oper des 19. Jahrhunderts », dans Sieghart Döhring, Arnold Jacobshagen (dir.), *Meyerbeer und das europäische Musiktheater* (Thurnauer Schriften zum Musiktheater 16), Laaber, Laaber Verlag, 1998, p. 407-441.

⁶ Voir Miroslava Motošková, « Josef Kajetán Tyl a francouzská dramatika » dans *Josef Kajetán Tyl 1808-1856-2006-2008*, Praha, Kant – Karel Kerlický, 2007, p. 58-70.

de l'allemand, mais aussi sur les traductions, les adaptations ou les œuvres nouvelles inspirées par ces pièces⁷. La transformation d'une pièce française en pièce tchèque par l'intermédiaire d'un maillon allemand, que nous nous proposons de suivre ici, peut nous en dire beaucoup sur les différences entre les cultures théâtrales, ainsi que sur les conditions sociales des spectateurs de l'époque dans trois pays et dans trois villes : Paris, Vienne et Prague. Nous allons essayer une telle comparaison même si, comme nous le précisons plus loin, la base des sources de notre recherche demeure incomplète.

LES SOURCES

La « pièce romantique » intitulée *Aventures et voyages du petit Jonas* d'Eugène Scribe et Henri Dupin fut créée le 28 février 1829 au théâtre des Nouveautés à Paris. L'année 1829 a été l'une des plus fécondes dans la carrière de Scribe, puisqu'il présenta une quinzaine de créations⁸. Seul Dupin fut présenté, à l'occasion des représentations, comme l'auteur de l'œuvre, mais « des couplets piquants et des détails spirituels » trahissaient l'identité de l'auteur principal. Deux critiques de la pièce ont été publiées dans les journaux⁹, et nous disposons du texte intégral imprimé¹⁰.

La pièce en allemand *Fortunat's Abentheuer zu Wasser und zu Lande* de Wenzel Lemberg, écrite à partir du texte de Scribe et Dupin, fut jouée pour la première fois le 16 octobre 1829 à Vienne au Theater an der Wien. Elle fut présentée au public comme une œuvre originale, sans aucune mention de son modèle français. D'autres représentations en allemand suivirent le 16 janvier 1830 à Pest et la même année à Berlin, au Königstädtisches Theater. En Bohême elle fut représentée en allemand le 17 août 1830 à Prague au théâtre des États sous le titre *Fortunatus Abenteuer zu Wasser und zu Lande* (l'affiche mentionne : « écrit librement d'après un modèle fran-

⁷ Quelques exceptions sont à signaler, comme par exemple l'étude comparative sur la traduction allemande des *deux veuves*, une comédie de Jean Pierre Félicien Mallefille, transposée ensuite en livret d'opéra (*Dvě vdovy*) par Emanuel Zünger pour Bedřich Smetana. Voir Marta Otlavá, Milan Pospíšil, « French Comedy and the Czech Opera: Smetana's *Dvě vdovy* (*The Two Widows*) » dans Milan Pospíšil (et al., dir.), *op. cit.*, p. 462-476.

⁸ Voir le « Tableau général des pièces de Scribe » dans Jean-Claude Yon, *Eugène Scribe : la fortune et la liberté*, Saint-Genouph, Nizet, 2000, p. 334 et suivantes.

⁹ « Nouvelles des théâtres », *Le Constitutionnel*, 02/03/1829, n° 61, p. [3] (c'est le texte que nous citons) ; « Théâtre des Nouveautés », *Le Figaro*, 4, 10/03/1829, n° 60, p. 2.

¹⁰ Eugène Scribe – Henri Dupin, *Aventures et voyages du petit Jonas : Pièce romantique, en trois actes*, Paris, Bezou Libraire, 1829.

çais¹¹ ») et le 20 juillet 1835 à Brno¹². Même si la pièce fut assez fréquemment jouée, ni le manuscrit ni le livret imprimé de l'original allemand complet ou de son adaptation pragoise n'ont été retrouvés¹³. Nous disposons cependant d'un recueil des textes des morceaux chantés de la pièce, publié en 1830 pour le spectacle de Berlin. Il comporte également la liste des personnages et de leurs interprètes¹⁴, ainsi que les textes imprimés des passages musicaux de la représentation donnée à Vienne¹⁵. L'affiche de la première au Theater an der Wien et l'affiche allemande de la représentation au théâtre des États à Prague existent également¹⁶. Le contenu de la pièce est décrit en détail dans quelques articles portant sur la première viennoise¹⁷ ainsi que dans un compte rendu de la représentation en allemand à Prague¹⁸.

Václav Oustrata a podivné příběhy jeho po zemi a pod vodou, le « conte avec chants » traduit en tchèque à partir de la pièce allemande par Josef Kajetán Tyl fut créé à Prague le 27 avril 1834 au théâtre des États. L'affiche

¹¹ Národní muzeum, Historické muzeum, divadelní oddělení [Musée national de Prague, Musée de l'Histoire, Département du Théâtre], cote du document: H6C-17522. Nous avons choisi de traduire les citations tchèques et allemandes et de les communiquer exclusivement en français.

¹² Voir Milada Wurmová, *Repertoár brněnského divadla v letech 1777-1848*, Brno, Archiv města Brna, 1990, 1996.

¹³ Karl Goedeke ne mentionne pas le texte imprimé de la pièce (voir *Grundriss zur Geschichte der deutschen Dichtung aus den Quellen*, vol. 9, livre VIII, Dresden, Ehlermann, 2 1910, § 331, p. 34). La pièce était dispersée dans différents manuscrits, donc même la littérature spécialisée sur la réception de Scribe dans le milieu allemand ne la mentionne pas. Voir Hans-Georg Ruprecht, *Theaterpublikum und Textauffassung: Eine textsociologische Studie zur Aufnahme und Wirkung von Eugène Scribes Theaterstücken im deutschen Sprachraum* (Kanadische Studien zur deutschen Sprache und Literatur 14), Bern, Peter Lang – Frankfurt/Main, Peter Lang, 1976. Les auteurs remercient les collègues Gerrit Weidlich de l'Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen Österreichische Akademie der Wissenschaften et Othmar Barnert de l'Österreichisches Theatermuseum, Wien, pour leur contribution à la recherche du manuscrit.

¹⁴ [Johann Wenzel] Lemberg, *Arien und Gesänge aus Fortunats Abentheuer zu Wasser und zu Lande: Zauberposse mit Gesang, in drei Akten, von [...]. Musik von A. Müller*, Berlin, [1830].

¹⁵ La Nationalbibliothek Wien, Musiksammlung possède le texte du souffleur et les textes imprimés des six numéros musicaux.

¹⁶ L'affiche viennoise se trouve au Musée national de Prague, Musée de l'Histoire, Département du Théâtre, cote du document: H6C-17522.

¹⁷ « K. K. pr. Theater an der Wien. "Fortunats Abentheuer zu Wasser und zu Land", Zauberposse in drey Aufzügen von Lemberg. », *Wiener Theater-Zeitung*, 22, 31/10/1829, n° 131, p. 535; « K. K. privil. Theater an der Wien. », *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, 28/11/1829, n° 143, p. 1176-1178.

¹⁸ [Anton Müller], « Theaterbericht vom 17. August. », *Bohemia*, 3, 20/8/1830, n° 100, p. [4].

comportait une référence à la pièce de Lambert. Son unique reprise, intitulée *Hejsek a provazník aneb Cesta pro perlu a obrázek* (*Le gandin et le cordier ou la recherche d'une perle et d'une image*) eut lieu dans le même théâtre le 29 novembre 1840. Les affiches de la première et de la reprise au théâtre des États¹⁹, un fragment imprimé du texte de Tyl²⁰ ainsi que le manuscrit tchèque complet existent toujours. Ils n'ont, pour l'heure, nullement attiré l'attention des chercheurs et sont restés des décennies dans l'oubli parmi les manuscrits du Musée national²¹. C'est à Jitka Ludvová que nous devons la redécouverte de ces sources²². Notre exposé entend proposer une comparaison détaillée des versions tchèque et allemande de la pièce tout en renvoyant au vaudeville français original.

UNE BALEINE COMME SPECTACLE

Ce qui motiva la création du vaudeville et constitua l'attraction principale pour le public fut probablement le mécanisme scénique représentant une baleine. Les critiques de la première parisienne ne mentionnent pas le nom de cet « habile magicien du lieu » qui, pour le théâtre des Nouveautés, « procréa une géante et aimable baleine, qui [...] se mit à marcher et à faire merveille²³ ». Une didascalie présente dans le texte des *Aventures* décrit ce que le spectateur pouvait voir au début du II^e acte :

Le théâtre représente la pleine mer. On n'aperçoit d'abord que des vagues ; puis, au fond de l'horizon, on distingue à la surface des flots un point noir qui s'avance lentement et augmente à vue d'œil. On distingue enfin une

¹⁹ Musée national de Prague, Musée de l'Histoire, Département du Théâtre, cote du document : H6C-17530 et H6C-17544.

²⁰ [Josef Kajetán Tyl], « Václavík Outrata a podivné příhody jeho na zemi a pod vodou », *Květy české* 1, 17/04/1834, n° 16, Troisième annexe de *Květy české*, p. 133-134 (version imprimée de la première scène et d'un fragment de la deuxième scène).

²¹ Manuscrit avec la page de titre *Waclawjček Autrata a podivné geho příhody na zemi a pod wodau*, Musée national de Prague, Musée de l'Histoire, Département du Théâtre, cote du document : Č 213. Copie, 110 pages, cachet sur la page de titre « Král. české zemské divadlo » p. 111. Le manuscrit fut présenté à l'approbation de la censure pour recevoir l'accord de la représentation publique, comme en témoignent les notes de la page 111, et il a servi de livre de metteur en scène des deux mises en scène en 1834 et 1840.

²² Jitka Ludvová, « Cesta k Fidlovačce », dans *Fidlovačka aneb cokoli chcete*, Praha, Institut umění, Divadelní ústav, 2014, p. 31-56. Auparavant, la pièce ne connut qu'une critique brève et négative, voir Mojmír Otruba, Miroslav Kačer, *Tvůrčí cesta Josefa Kajetána Tyla*, Praha, SNKLHU, 1961, p. 68-69.

²³ *Le Figaro*, *op. cit.*, p. 2.

énorme baleine qui arrive jusqu'au dernier plan du théâtre, en face des spectateurs : elle est en travers ; sa queue, que l'on ne voit point, est dans la coulisse à droite ; sa tête touche la coulisse à gauche. Sur le premier plan à gauche ; l'œil de la baleine ; sur le second, du même côté, deux jets d'eau parallèles qui sortent de ses naseaux et vont continuellement. La baleine est d'abord un peu agitée et fait quelques mouvemens ; son œil s'ouvre et se ferme peu à peu ; elle est calme et reste immobile. En ce moment une partie du flanc de la baleine s'ouvre pour le spectateur seulement, et lui présente l'intérieur divisé en divers compartiments, formés par des arêtes²⁴.

Dans le vaudeville, le mécanisme de la baleine peut être classé parmi les attractions qui « ne sont là que tentatives isolées et fantaisies sans lendemains car elles sont foncièrement étrangères à l'esprit du genre²⁵ ». Mais si l'on adopte un point de vue plus général et englobant, on peut y voir les prémices d'une mise en scène de Grand Opéra, dont les effets visuels particulièrement recherchés allaient devenir une nécessité dans l'Europe entière. De même qu'au fil des représentations, aucun théâtre ne se permit de monter *Le Prophète* du duo Meyerbeer-Scribe sans un lever du soleil électrique ou *L'Africaine* sans un bateau naviguant puis échouant, une dizaine d'années auparavant un vaudeville plaça au cœur même du spectacle un élément essentiellement scénique. L'importance de cette scène dans le succès de l'exécution de l'œuvre fut si patente que Lembert, qui la traduisit et l'adapta, ainsi que les directeurs des différents théâtres où elle fut représentée, considéraient la baleine comme un élément indispensable. Dans le texte de Scribe comme dans toutes ses adaptations, la baleine est mentionnée parmi les acteurs. Il ne s'agissait cependant pas du seul effet visuel de la pièce. La critique écrivit ainsi, au sujet des décorations et des mécanismes coûteux réalisés à Vienne par les peintres Antonio de Pian et Pösendeiner et par le chef de la décoration scénique Sußbauer, qu'elles « captivaient l'attention des spectateurs d'une manière tout à fait nouvelle et inhabituelle²⁶ ».

À Prague, les directeurs considérèrent eux aussi que la représentation de *Fortunatus* dans des décors délabrés n'aurait aucun succès. Ils décidèrent donc exceptionnellement de charger le conseiller royal et impérial Georg

²⁴ Eugène Scribe, *op. cit.*, p. 27.

²⁵ Henry Gidel, *Le Vaudeville*, Paris, Presses universitaires de France, 1986, p. 118. Le II^e acte complet, basé sur le spectacle et les changements de décors rapproche la pièce de Scribe du genre de la *féerie*. À ce sujet voir Lothar Matthes, *Vaudeville: Untersuchungen zu Geschichte und literatursystematischem Ort einer Erfolgsgattung* (Studia Romanica 52), Heidelberg, Carl Winter – Universitätsverlag, 1983, p. 151-153.

²⁶ *Wiener Theater-Zeitung*, *op. cit.*, p. 535.

Fischer²⁷, professeur d'architecture à l'Institut technique des États de Prague, de préparer de nouveaux décors. Une tâche difficile l'attendait. Pour construire la baleine, il disposait d'un navire mobile. Il lui fallait en outre placer la déesse de la Fortune sur un globe flottant dans l'air auréolé d'une lueur blanche, faire jaillir des lumières colorées d'une grotte sous-marine en corail et satisfaire enfin les exigences de spectateurs habitués aux zograscopes et autres types d'appareils d'optique que les spécialistes de l'époque avaient menés à leur plus haut degré de perfection²⁸. La critique rapporte que le travail de Fischer rencontra un succès extraordinaire, mais elle émet quelques réserves sur la réalisation technique de la scène de la baleine²⁹.

C'est à partir du décor réalisé pour le *Fortunatus* allemand du théâtre des États en 1830 que fut pensée la version tchèque de 1834. Les didascalies inscrites dans le manuscrit de Tyl montrent qu'il entendait reproduire les effets voulus par Scribe dans l'acte de la baleine³⁰, tels qu'on avait d'ailleurs pu les voir à Prague. Enfin, à l'occasion de la reprise de la pièce de Tyl en 1840, la baleine disparut de l'affiche³¹, sans doute parce que le théâtre des États ne disposait plus du mécanisme. Elle fut même rayée dans le manuscrit de la pièce³².

En dépit de l'importance d'une telle scène dans le vaudeville, le praticien aguerri qu'était Scribe ne souhaitait pas que son coût condamnât la diffusion de l'œuvre. Il proposa donc en tête du livret, sous la liste des personnages, une solution alternative aux directeurs des théâtres, qui devait leur permettre de rendre le décor moins coûteux : utiliser, à la place du mécanisme scénique, une toile peinte représentant une baleine, percée en son milieu d'une ouverture permettant de voir les deux acteurs³³.

²⁷ *Schematismus für das Königreich Böhmen auf das Jahr 1824*, Prag, Böhmisches Gesellschaft der Wissenschaften, 1824, p. 79.

²⁸ Les zograscopes de différentes dimensions, montrant derrière un verre des scènes et des paysages fantastiques, avaient servi de modèles à de nombreux décors de théâtre. On les vendait pour un usage privé, et les marchands forains les montraient dans les foires et les kermesses. Voir Nicola Waltz, *Guckkasten und Guckkastenbild. Entstehung, Entwicklung und Bedeutung eines neuen Mediums im 18. und 19. Jahrhundert*, Wien, Akademie der bildenden Künste, 1979, thèse de diplôme.

²⁹ [Anton Müller], « Theaterbericht vom 17. August », *Bohemia* 3, 20/08/1830, n° 100, p. [4].

³⁰ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. 49.

³¹ Musée national de Prague, Musée de l'Histoire, Département du Théâtre, cote H6C-17544.

³² Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. [3] ; acte II, scène 1, p. 49.

³³ Eugène Scribe, *op. cit.*, p. [4].

LA BALEINE COMME BASE DU SUJET

Comment faire d'un si curieux effet une partie organique de l'ensemble? Scribe démontre ici son aptitude à construire une pièce entière à partir d'une impulsion minimale. Le cas est d'autant plus représentatif de son art qu'il ne s'agit pas, comme souvent, d'une anecdote comportant toujours une amorce d'intrigue dramatique, mais d'un mécanisme scénique représentant le plus grand mammifère marin. Cet animal avait certes déjà fait l'objet de représentations littéraires et artistiques. Le cas le plus ancien et le plus connu est celui du « grand poisson » biblique, souvent associé à une baleine, ayant englouti le prophète Jonas pour le punir d'avoir désobéi au Seigneur et d'avoir voulu se cacher de lui: « L'Éternel fit venir un grand poisson pour engloutir Jonas, et Jonas fut dans le ventre du poisson trois jours et trois nuits³⁴ ». Le nom du héros de Scribe fait allusion à ce personnage biblique et à son histoire, mais il s'agit bien sûr d'une parodie. La scène représentant le héros dans le ventre de la baleine est à la fois la source de toute l'action de la pièce et sa clé de voute, tous les événements précédents ayant été inventés pour acheminer le personnage vers cette situation connue, tandis que ceux qui suivent en découlent. Scribe adopte ici la même démarche que lorsqu'il bâtit l'action de ses pièces à partir d'une anecdote historique ou d'un événement contemporain.

Selon la critique, Jean-Baptiste-Augustin Hapdé avait écrit et mis en scène, quelque temps auparavant, une pièce burlesque intitulée *Jonas dans la baleine*. Contrairement à lui, Scribe fit de Jonas un « enfant prodigue³⁵ ». Voici l'argument du livret : le Petit Jonas dissipe l'héritage de son père. En fuyant les créanciers par la cave, il découvre un trésor que son père lui avait laissé. Mais il ne doit pas y toucher avant de trouver la dernière et la plus précieuse partie du trésor. Il part à sa recherche, et comme l'action se déroule en Italie dans la petite ville d'Amalfi près de la baie Salerne, dans le Royaume de Naples, il est logique qu'il choisisse le bateau comme moyen de transport. Au cours d'une tempête, le bateau coule et Jonas finit dans le ventre d'une baleine qui avale également un récipient métallique dans lequel Jonas trouve la bague du roi Salomon. D'après une lettre jointe, cette bague doit l'aider à atteindre son but en réalisant exactement le contraire des vœux qu'il formulera.

³⁴ Voir *La Bible, Ancien Testament, Les prophètes, Livre de Jonas*, 1. 17.

³⁵ *Le Constitutionnel*, *op. cit.* Nous avons vainement cherché des informations au sujet de la pièce mentionnée.

Lembert, l'auteur de l'adaptation allemande, savait bien que la censure autrichienne n'accepterait aucune mention satirique de la Bible. Pour sa traduction, il remplaça donc le nom de Jonas par celui de Fortunatus, qui inscrit l'action dans l'imaginaire allemand des contes pour enfant et rend d'emblée le héros sympathique au public³⁶. De son côté, Tyl lui donne un nom qui l'inscrit dans le monde tchèque: le héros porte, sur l'affiche, le nom du patron de la Bohême « Václav » (Venceslas). Mais dans son manuscrit, Tyl n'utilise que sa forme familière: « Václavíček » (Petit Venceslas)³⁷. Socialement, le Fortunatus de Lembert est caractérisé comme « dépensier ». Tyl précise qu'il s'agit d'un « gandin pragois et dissipateur », et il l'affuble du nom éloquent d'« Outrata », qui est en tchèque la forme parlée du mot « útrata » et signifie « dépense ». Dans son sens figuré, il désigne un homme très dépensier et dissipateur.

Chez Lembert, la localisation de l'action à Vienne, plus précisément dans une petite ville des environs nommée Klosterneuburg, ainsi que son passage par Prague dans les représentations allemande et tchèque (l'action se situe donc en Europe centrale) ne rend pas la navigation du héros sur la mer des plus évidentes. Chez Lembert, le but de Fortunatus a changé: il lui faut aller chercher au fond des mers la plus précieuse des perles. Tandis que la parodie de Scribe prétendait remotiver de façon originale et amusante la fameuse scène de « Jonas dans le ventre de la baleine », Lembert et Tyl n'envisageaient pas une telle attente chez le spectateur. Pour eux, la baleine demeurait un élément scénique qui n'avait pas d'incidence sur le déroulement de l'action, et dont on pouvait éventuellement se passer, comme ce sera le cas dans la reprise de la pièce de Tyl.

³⁶ *Fortunatus* est un des plus importants « Volksbücher » (voir Walter Raitz, *Fortunatus*, München, Wilhelm Fink, 1984). Le personnage de Fortunatus était également connu sur les scènes pragoises. L'acteur et directeur John Green qui était l'un des comédiens ambulants anglais qui parcouraient l'Europe, donna au début du XVII^e siècle la pièce de la bourse et du chapeau de Fortunatus (voir Alena Jakubcová, Matthias J. Pernerstorfer, *Theater in Böhmen, Mähren und Schlesien: Ein Lexikon: Von den Anfängen bis zum Ausgang des 18. Jahrhunderts*, Wien, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, Praha, IDU, 2013, p. 232). Comme l'indique le *Taschenbuch für die Schaubühne auf das Jahr 1793*, Gotha, Ertinger, [1793], p. 167, le directeur Mihule présenta aussi, parmi les pièces tchèques, *Fortunats Wunschhütel* parmi les pièces tchèques de 1791 à 1792 à Prague (voir Miroslav Laiske, *Pražská dramaturgie*, vol. I, Praha, Ústav pro českou literaturu, 1974, p. 46: Fortunatův kouzelný klobouček).

³⁷ Grammaticalement, il s'agit d'un diminutif multiplié: Václav → Václavík → Václavíček.

LES MODIFICATIONS DU GENRE ET DE LA DRAMATURGIE

Le sous-titre des *Aventures et voyages du Petit Jonas*, « pièce romantique », a été choisi en raison de l'histoire représentée : le protagoniste quitte sa vie ordinaire et suit un chemin fantastique et aventureux. L'œuvre se rapporte au type dramatique de la *folie-vaudeville*³⁸, dont elle comporte toutes les caractéristiques génériques, y compris la fonction traditionnelle des couplets³⁹. La musique puise dans un répertoire d'airs populaires (les *timbres*)⁴⁰ ou reprend des airs d'opéras connus extraits parfois des dernières nouveautés comme *La Dame blanche*, *Le Comte Ory*, *La Muette de Portici* ou *La Fiancée*⁴¹.

Le thème de la correction du fils prodigue et la représentation d'un monde imaginaire dans lequel des êtres surhumains absorbent une destinée humaine inscrivaient l'histoire du Petit Jonas – dans sa mise en scène viennoise – dans un ensemble de types très en vogue sur la scène populaire de Vienne (l'Alt-Wiener Volkstheater) : le *Besserungsstück* (pièces centrées sur la correction du héros) et le *Zauberspiel* ou *Zauberstück* (pièces magiques). Lemberg n'eut pas de mal à adapter le genre original du vaudeville parisien au genre populaire de la farce viennoise locale (*Lokalposse*). La musique fut composée par Adolf Müller.

C'est Josef Prokop, ami de Tyl, qui commanda la version tchèque de *Fortunatus* pour son propre bénéfice. Il en jouera par la suite le rôle principal. Les auteurs dramatiques tchèques de l'époque avaient pour objectif d'écrire une farce originale en tchèque. L'une des premières étapes allait être l'adaptation de la pièce de Lemberg par Tyl. Dans le troisième supplément de journal *Květy české* daté du 17 avril 1834, Tyl publia la traduction du premier acte et, dans la rubrique du même numéro intitulée « Le Théâtre tchèque », il rédigea un court commentaire qui prouve que l'opinion du public lui importait beaucoup. Il y préparait le public connaissant la version

³⁸ Sur la typologie du vaudeville au XIX^e siècle, voir Henry Gidel, *op. cit.*, p. 43 et suivantes.

³⁹ Sur la disposition et la structure des couplets, notamment chez Scribe et Labiche, voir Marie Voždová, *Francouzský vaudeville: geneze a proměny žánru*, Olomouc, Univerzita Palackého, 2009, p. 28 et suivantes.

⁴⁰ Sur la fonction du « timbre » dans le vaudeville, voir Rainer Bayreuther, « Aspekte der deutschen Rezeption des Timbre und der französischen Parodiepraxis im 18. und frühen 19. Jahrhundert » dans Herbert Schneider (éd.), *Das Vaudeville: Funktionen eines multimedialen Phänomens* (Musikwissenschaftliche Publikationen Hochschule für Musik und Darstellende Kunst Frankfurt/Main 7), Hildesheim, Olms, 1996, p. 165-213.

⁴¹ Comme ce sont des opéras composés sur des livrets de Scribe, il s'agit en réalité des parodies de l'auteur par lui-même. Nous laissons de côté l'aspect musical du vaudeville et ses adaptations pragoises et viennoises.

allemande aux changements importants qu'il avait apportés au texte⁴². Il s'attachait ainsi à situer la farce à Prague et ajoutait diverses mentions concernant des localités pragoises, des divertissements, des coutumes et jusqu'aux plats préférés des habitants. Il y insiste aussi sur la nécessité de la *couleur locale*, notamment dans les œuvres dramatiques comportant de la musique et du chant, pour former le caractère national tchèque. Les numéros musicaux que le compositeur et chef d'orchestre pragois František Škroup ajouta à la musique de Müller, composée pour Vienne, ne se sont pas conservés ou n'ont pas encore été retrouvés. Mais à la lumière du texte de Tyl, il apparaît clairement que la musique avait pour fonction de caractériser cette *couleur locale*. De ce point de vue, d'évidentes différences apparaissent entre le vaudeville originel français et cette première version de la farce locale tchèque. Le lieu fantaisiste où se situait l'histoire pouvait être n'importe lequel chez Scribe. Le sud de l'Italie fut probablement choisi pour le caractère pittoresque des costumes locaux. Dans le texte, le *milieu* français sert simplement d'impulsion à une conversation spirituelle et pleine d'esprit. Dans la conception de Tyl le *milieu* est irremplaçable. C'est la Bohême avec sa nature, ses mythes, sa capitale et ses habitants tchèques que le spectateur doit voir sur scène, avec lesquels il doit s'identifier dans une œuvre à la fois divertissante et patriotique.

Le traitement dramatique de certains motifs du vaudeville montre comment l'œuvre originale de Scribe fut adaptée non seulement à la farce viennoise et pragoise, mais aussi aux exigences et aux attentes d'un public différent. La simple comparaison des distributions prouve que les versions viennoise et pragoise, en allemand et en tchèque, comportent davantage de personnages que dans l'original français. La raison tient sans doute aux compétences et aux usages propres aux différents publics. Même s'il semble, à première vue, que le vaudeville et la farce s'adressent à un même type de public, les spectateurs qui assistaient aux vaudevilles à Paris étaient à l'évidence plus disposés et habitués à écouter et à comprendre un texte, élément central de la dramaturgie classique. Le théâtre populaire viennois, dont plusieurs témoignages prouvent certes qu'il était apprécié par les couches les plus cultivées de la société, s'adressait essentiellement à un public désireux de voir. Il en allait de même à Prague, notamment pour le public des représentations en tchèque qui n'était disposé ni à écouter de longues tirades ni même parfois à les comprendre⁴³. La conséquence en termes de mise en

⁴² [Josef Kajetán Tyl], « České divadlo v Praze », *Květy české*, 1, 17/04/1834, n° 16, p. 131.

⁴³ Le critique Anton Müller recommandait même de raccourcir à la scène les textes imprimés des pièces tchèques, notamment dans les dialogues et les passages lyriques qui auraient pu lasser la patience du public. Voir par exemple la critique de la pièce de Václav

scène était la suivante : ce qui n'était que décrit chez Scribe, selon les lois de l'exposition dramatique classique, devait être montré au spectateur par Lemberg et Tyl. Chez Scribe, le passé d'enfant prodige de Jonas n'est que commenté, là où Lemberg et Tyl à sa suite le montrent dans une série de scènes rajoutées au début de la pièce. Les six compagnons de débauche avec lesquels Fortunatus a dissipé son héritage apparaissent sur scène. Leurs noms trahissent leurs nationalités ou leurs penchants, et parfois les deux : Stürzebecher (Sac à vin) est Prussien, Istvan Hongrois, Skrskrk est Tchèque⁴⁴. Il y a également Schnapphahn (Malandrin), Schlucker (Lécheur) et Nimmersatt (Insatiable). Les partenaires de beuveries de Fortunatus présentés par Lemberg sont donc des Viennois, un Prussien, un Hongrois et un Tchèque. C'était là un moyen d'exploiter un effet comique très apprécié dans la farce locale : la confrontation des différents dialectes⁴⁵.

La mise en scène pragoise en allemand conserva à chacun des six compagnons son rôle de soliste et son nom (l'affiche ne mentionne cependant pas leurs nationalités). Tyl n'en retint que deux. Les deux amis du Petit Venceslas sont des étrangers et Tyl en tire de nombreux effets comiques. Le premier d'entre eux, « Jansfetten, pauvre dandy de Berlin », s'exprime en dialecte berlinois et dans un mélange déformé d'allemand et de tchèque. Le second, « Čowipatáky, le gros lard de Kecskemét », mêle au tchèque le hongrois et le slovaque. Aussi bien chez Lemberg que chez Tyl, chaque compagnon du protagoniste participe à la *couleur locale*, grâce notamment aux très appréciés chants d'ivrognes. Tyl a en outre saisi l'occasion de jouer sur la corde du patriotisme tchèque : au chant des ivrognes du début (le Petit Venceslas en solo et un chœur masculin), il a ajouté deux strophes glorifiant Prague, ses « belles jeunes filles », ses « garçons bien bâtis » et le pays tchèque où « un seul l'amour fleurit / le cœur tchèque rejette la méchanceté, les tromperies, les ruses et les illusions⁴⁶ ».

Kliment Klicpera intitulée *Blaník*: [Anton Müller], « Theaterbericht vom 30. Dezember. », *Bohemia*, 6, 01/01/1833, n° 1, p. [4].

⁴⁴ Le nom est formé d'un dicton tchèque « Strč prst skrz krk » (Passe ton doigt à travers ton cou), phrase formée avec des mots ne contenant que des consonnes et fonctionnant comme une allusion humoristique à un aspect typique de la langue tchèque : l'existence de groupes de consonnes difficiles à prononcer pour les étrangers, surtout pour les Viennois.

⁴⁵ La variété des dialectes allemands et leurs effets comiques avaient assuré le succès et la popularité d'une pièce qui avait précédé *Fortunatus: Das Fest der Handwerker* de Louis Angely, créée à Berlin en 1828. Sur la fonction des dialectes dans la « Lokalposse » voir Volker Klotz, *Bürgerliches Lachtheater: Komödie – Posse – Schwank – Operette*, Reinbek bei Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1987, p. 136 et suivantes.

⁴⁶ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. 6 et 8.

Dans l'exposition Scribe utilise un autre expédient classique, consistant à faire le récit d'une action ayant eu lieu hors-scène. Il s'agit en l'occurrence du récit de Jonas racontant sa découverte d'un trésor dans la cave et de la lettre laissée par son magicien de père précisant la façon dont il devait faire usage de ce trésor. Lambert a choisi de représenter cet important récit par une métamorphose se déroulant dans la cave. Il introduit dans l'action un nouveau personnage, la déesse du Bonheur, qui conformément à l'esprit du « Zauberspiel » est le guide et le patron de Fortunatus (ce personnage établit un nouveau lien entre la pièce et le conte populaire de Fortunatus). Tyl adopte une démarche similaire, remplaçant cependant les fées qui constituaient la suite de la déesse du Bonheur, et qui portaient les noms latins de Gaudiosa, Opulenta et Quinta, par le chœur des bons et des mauvais Hasards.

LOCALISATION

Nous avons plusieurs fois mentionné les changements de sens opérés par Lambert et Tyl dans leurs adaptations de Scribe, en ce qui concerne notamment la localisation de l'intrigue. Les héros de chair et d'os tout comme les personnages mythologiques ont été déplacés à Vienne et dans ses environs, puis dans une Prague à la fois tchèque et allemande. Dans le livret de Scribe, la « Rivière des Gobelins » montre à Jonas les différentes sources des fleuves européens : le Rhin, le Tage, la Garonne, la Seine, la Tamise et le Danube. Chez Lambert, les fleuves européens sont maintenus par la nymphe. Dans le cadre de la Prague allemande, l'Elbe, dont la source se situe en Bohême remplace le Tage hispano-portugais et la nymphe est identifiée avec la Moldau (Nymphe der Moldau). L'ensemble des fleuves et des rivières est transposé dans le monde tchèque par Tyl : le rôle principal revient à l'Elbe dans laquelle se déversent la Moldau, la Berounka, la Jizera et l'Orlice. La nymphe s'appelle Vltavinka (diminutif du Vltava : la Moldau) et elle malmène tous ceux qui voudraient appeler sa mère, Vltava, par son nom allemand *Moldau*⁴⁷. Tyl trouva, à juste titre semble-t-il, que le personnage allégorique présent chez Lambert, *Die Wahrheit* (*La Vérité* chez Scribe), était trop étrange pour le spectateur. Il le remplaça par un personnage très original de la mythologie slave, bien connu dans les contes pour enfants tchèques : il s'agit de « l'Ondin, parfois nommé Hastrman, le roi des eaux terrestres et souterraines⁴⁸ ». Son

⁴⁷ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. 67.

⁴⁸ *Ibid.*, p. [2]. Au sujet du personnage mythologique de l'ondin dans le folklore et la littérature tchèques voir Alexandr Stich, « Kvapils Rusalka als ein sprachliches, stilistisches

royaume se trouve en Bohême, son château se situe à « trois cents miles sous la ville de Prague⁴⁹ ». Tyl fit de l'Ondin, personnage plutôt grossier, un élément important du récit. C'est le maître de la bague magique tandis que la nymphe aquatique Vltavinka, qui porte « une jupe un peu trop courte⁵⁰ », est sa fille. Avec l'accord de son père, celle-ci séduit Václavíček pour qu'il oublie sa perle, la jeune fille bien aimée nommée Kačenka (Gianetta chez Scribe et Kati chez Lemberg). Dans la pièce de Tyl, l'entrée en scène de l'Ondin produit un effet grandiose.

À la fin du deuxième acte, Tyl a ajouté une scène qui n'a pas d'équivalent chez Scribe, ni chez Lemberg, semble-t-il. Václavíček ne veut plus jamais voir ses compagnons buveurs, mais la bague magique le transporte dans une auberge tchèque où il les rencontre à nouveau. Jansfetten et Čowipatáky réapparaissent tandis qu'un nouveau personnage complète le trio : le Tchèque « Náprstek, garçon couturier connaissant le monde⁵¹ ». Cette scène permet à Tyl d'élargir le cadre de l'action et d'y faire apparaître une couleur proprement tchèque : à l'auberge, on chante et on danse un *furiant*, forme populaire typiquement tchèque. Dans le même temps, un motif dramatique qui n'est que mentionné chez Scribe, va réapparaître : dans la pièce parisienne, Jonas apprend que pendant sa longue absence le riche gouverneur – « Le seigneur de Riparda, qui est si vieux et si riche⁵² » – essaie de séduire sa Gianette. Chez Tyl « Zazvonílek, intendant et prétendant souffrant de rhumatismes⁵³ » envisage d'épouser la Kačenka de Václavíček. Celui-ci attaque son adversaire, ses amis s'en mêlent eux aussi, tandis que les invités de la noce s'opposent à eux. Au moment où la bagarre culmine, l'Ondin jaillit des dessous du théâtre avec une couronne sur la tête et le sceptre à la main. À son commandement, « l'ensemble de différents personnages s'immobilise, comme s'ils avaient été pétrifiés⁵⁴ ». La scène où l'Ondin (tout comme La Vérité chez Scribe et Lemberg) révèle au héros et à son compagnon l'endroit où se situe le but de leur quête est déplacée par

und literarisches Phänomen » dans Milan Pospíšil, Marta Ottlová (dir.), *Antonín Dvořák 1841-1991: Report of the International Musicological Congress Dobruška 17th-20th September 1991*, Praha, Ústav pro hudební vědu Akademie věd České republiky, 1994, p. 129-170, notamment p. 145 et suivantes.

⁴⁹ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. 63.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 62.

⁵¹ *Ibid.*, p. [3].

⁵² Eugène Scribe, *op. cit.*, p. 52.

⁵³ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. [3].

⁵⁴ *Ibid.*, p. 88.

Tyl du II^e au début du III^e acte. On y apprend que la scène de l'auberge n'était qu'un songe enfanté par un enchantement de l'Ondin dans l'esprit de Václavíček. Le dispositif mis en place dans cette scène rajoutée, riche de sens dans le spectacle de Tyl, fait penser à un finale d'opéra.

Prenant ses distances avec Scribe et Lemberg, Tyl supprima la scène du chœur comique des créanciers et des exécuteurs⁵⁵ (Scribe) que Lemberg avait transformée en un astucieux trio de sergents affublés de noms éloquents : Pack (Attrape), Habicht (Épervier) et Geyer (Vautour), l'ensemble mené par l'usurier Greif (Happe)⁵⁶, voulant s'emparer du trésor en l'absence de Jonas (Fortunatus). Mais le destin veut que seul son propriétaire puisse toucher ce trésor, et les exécuteurs reçoivent dans la cave une correction administrée par des statues magiques. Après avoir été bien battus, ils fuient les mains vides. Dans la représentation pragoise en allemand, ce groupe est formé du sergent Greif et d'un chœur des haïdouks. Pour des raisons inconnues, Tyl supprima cette scène.

À Paris, à Vienne et dans les versions pragoises en allemand et en tchèque, la caractérisation des héros de la pièce est adaptée aux exigences locales. Parmi les protagonistes humains, c'est Frétino, le voisin de Jonas, qui a le plus évolué au gré des adaptations. Frétino désire trouver la jeune fille dont il est tombé amoureux après avoir vu son portrait. Jonas découvre qu'il s'agit du portrait de sa grand-mère quand elle avait quinze ans. Pour avoir un compagnon de route, il fait croire à Frétino qu'il l'aidera à retrouver la jeune fille. Cet amour sans espoir devient réel à la fin de la pièce, quand la grand-mère de Jonas boit l'eau d'une source de la jeunesse éternelle et redevient une jeune fille. À Paris, l'acteur qui devait interpréter Frétino, Philippe, considéra le rôle si secondaire qu'il le refusa et fut condamné à payer une amende de 10 000 francs⁵⁷. Mais à Vienne, Lemberg voulut mettre en valeur les deux acteurs comiques connus du moment : le directeur du théâtre, Carl Carl et l'acteur de premier rang Wenzel Scholz. « Frétino, le fils d'un fermier » devint « Peter, ein Ortwächter ». Lemberg exploita le type du veilleur de nuit qui, depuis la farce locale intitulée *Der Kirchtage in Petersdorf*⁵⁸, était devenu à Vienne un personnage comique en vogue. D'après les critiques, les deux

⁵⁵ Eugène Scribe, *op. cit.*, acte III, scène III, Chœur, p. 53-55.

⁵⁶ Johann Wenzel Lemberg, *op. cit.*, Akt III, n° 8. Terzett mit Chor, p. 12-14.

⁵⁷ Voir Nicolas Brazier, *Chroniques des Petits Théâtres de Paris*, 2^e partie, Paris, Éd. Rouveyre et G. Blond, 1883, p. 272-273.

⁵⁸ Carl Meisl, *Der Kirchtage in Petersdorf: eine ländliche Posse mit Gesang in zwey Acten. Die Musik ist von Herrn Wenzel Müller, Kapellmeister*, s. l., s. n., 1820.

acteurs incarnant le très actif Fortunatus et le flegmatique Peter ont joué avec succès sur différents aspects du registre comique⁵⁹. De son côté, Tyl élaborait soigneusement le personnage de Blažej, le compagnon de Václavíček. Il s'appuya à l'évidence sur les talents d'artiste et de chanteur de son interprète, Josef Grabinger. Il mit l'accent sur les différences sociales entre Václavíček, qui se considère lui-même comme un capitaliste faisant toujours partie de la bourgeoisie en dépit de ses échecs, et Blažej qui appartient à la catégorie des artisans. Ceux-ci constituaient, dans la farce et dans la comédie, le véhicule privilégié de la couleur locale, représentant à la fois la ville et une catégorie sociale à laquelle le public du répertoire léger pouvait aisément s'identifier. Blažej est un maître cordier que l'on voit exercer sur scène, aidé par son apprenti Tonda, un personnage ajouté par Tyl⁶⁰. Les allusions au métier de Blažej jalonnent toute la pièce. En outre, Tyl tira sans doute profit des caractéristiques physiques de son acteur pour faire de son personnage un gros mangeur balourd. À maintes reprises, le thème de la nourriture est exploité par le texte, notamment dans sa dimension comique. Václavíček et ses compagnons font simplement preuve de gourmandise tandis que pour Blažej, la nourriture est la chose la plus importante du monde. Son amour malheureux le rend « blême et maigre », et lorsqu'il contemple l'image de la charmante jeune fille dont il est épris, il la compare à son plat préféré : « comme si je regardais un jeune porc, j'avais l'eau à la bouche, et c'est l'amour qui a causé cela⁶¹ ».

FIN

Huit mois après la création parisienne du vaudeville de Scribe, son adaptation en allemand par Lembert était représentée à Vienne, ce qui prouve que son succès avait été retentissant. La pièce de Lembert fut très bien reçue, tant par le public que par la critique qui appréciaient l'idée principale de la pièce : « Cette idée principale est fondée sur la moralité selon laquelle on ne peut trouver le vrai bonheur que dans son pays, dans sa famille et en n'exigeant que de modestes présents d'une fugitive déesse⁶² ». L'idéal de l'époque Biedermeier

⁵⁹ *Wiener Theater-Zeitung*, *op. cit.*, p. 535.

⁶⁰ Comme nous l'avons mentionné plus haut, les rôles d'enfants étaient une spécialité des spectacles dramatiques tchèques. Tyl introduisit dans *Václav Outrata* un autre personnage d'enfant « Pramínek věčného mládí » [la fontaine de Jouvence], qui n'est chez Scribe et Lembert qu'un simple accessoire.

⁶¹ Josef Kajetán Tyl, *op. cit.*, p. 41.

⁶² *Wiener Zeitschrift für Kunst, Literatur, Theater und Mode*, *op. cit.*, p. 1177.

ainsi défini ne pouvait manquer sa cible ni à Vienne ni à Prague, surtout quand il se présentait dans un « habit humoristique apprécié⁶³ »

Le succès de la représentation pragoise en allemand de cette charmante farce fut apparemment extraordinaire: il incita en effet le critique Anton Müller à y revenir dans un autre essai consacré à la nécessité de représenter une pièce désirée par le grand public, mais qui se situe dans « des sphères se trouvant tout de même un peu trop bas⁶⁴ ». L'essai repose sur un dialogue fictif entre deux amateurs de théâtre dont l'un n'aime pas la farce, parce qu'elle n'est écrite que pour la classe inférieure de la société. L'autre lui oppose qu'il faut la considérer comme un spectacle populaire et que même les gens délicats et cultivés peuvent « non seulement tirer plaisir de la farce, mais également y recevoir une leçon si elle ne perd pas de vue sa visée principale: *Ridendo dicere verum*⁶⁵ ».

Le fait que la pièce tchèque *Václav Outrata* ne fut jouée qu'une seule fois et ne revint sur scène que six ans plus tard pour une seule représentation ne veut pas dire qu'il s'agissait d'une œuvre éphémère et peu importante de Tyl, surtout si l'on tient compte du public du théâtre tchèque de Prague. Nous l'avons déjà dit, l'adaptation de la pièce de Lembert joua un rôle dans les tentatives d'instauration d'une farce originale tchèque. Tyl y testa plusieurs méthodes qu'il utilisa peu de temps après dans sa propre farce tchèque intitulée *Fidlovačka, aneb žádný hměv a žádná rvačka* (*La Kermesse des cordonniers ou pas de colère, pas de bagarre*). Il créa ainsi, avec le personnage du dandy berlinois présomptueux Jansfetten, le modèle de l'escroc qui, dans *Fidlovačka*, feint la majesté et la richesse (le faux baron prétendument français Dudéc⁶⁶). Les différents moyens linguistiques employés par Tyl dans son adaptation pour produire un effet comique (le dialecte berlinois, la déformation du tchèque, la caractérisation des personnages par des tournures ou des dialogues d'ivrognes dénués de sens et basculant dans l'absurdité) réapparaissent et sont mis au premier plan dans *Fidlovačka*. Par l'importance qu'elle accorde à la musique, à la danse et au chant pour caractériser la ville de Prague parlant tchèque, *Václav Outrata* annonce clairement

⁶³ *Ibid.*

⁶⁴ [Anton Müller], *op. cit.*, p. [4].

⁶⁵ « Dire la vérité en riant ». [Anton Müller], « Noch Etwas über Fortunat. (Gespräch zweier Liebhaber.) », *Bohemia*, 3, 03/09/1830, n° 106, p. [4]. Suite au même endroit 01/10/1830, n° 118, et 24/10/1830, n° 128. Jusqu'à la fin de l'année 1830, cette farce fut jouée à Prague en allemand à six reprises.

⁶⁶ Son nom tchèque, Dudek (Huppe), l'escroc fait mine de l'écrire et de le prononcer en français.

Fidlovačka. L'adaptation de la pièce de Lambert, réalisée durant les premières années de l'activité de Tyl en tant que traducteur, constitue le point de départ symbolique de sa création originale future. Les principales œuvres dramatiques de Tyl utilisent toutes les caractéristiques théâtrales sur lesquelles la pièce de Lambert est fondée. Nous avons déjà dit que juste après *Fortunatus*, voire au même moment, Tyl écrivit *Fidlovačka*, premier essai de farce locale pragoise (1834). Ainsi, *Strakonický dudák aneb Hody divých žen* (*Le Cornemuseux de Strakonice ou le banquet des femmes sauvages*, 1847) exploite le thème folklorique tchèque et son adaptation dramatique, nourrie du thème de l'amélioration du personnage, est inspirée par des méthodes empruntées à la pièce magique (*Zauberspiel*) viennoise; *Tvrdohlavá žena a zamilovaný školní mládenec* (*Une femme têtue et un jeune instituteur amoureux*, 1849) indique déjà par son sous-titre *Zlatohlav, kníže krkonošských hor* (*Zlatohlav, le prince des Monts des Géants*) une pièce magique⁶⁷. Quelle place revient à Scribe dans l'œuvre de Tyl? Même si c'est *incognito* – comme pour la première des *Aventures et voyages du Petit Jonas* à Paris, où son nom ne figurait pas sur l'affiche – que Scribe fut le patron spirituel de *Václav Outrata*, il est foncièrement associé aux premiers efforts qui furent faits pour créer un « théâtre du rire » tchèque au XIX^e siècle.

ÉPILOGUE

Le 20 septembre 1858 eut lieu dans le Königlich Opernhaus de Berlin la création du ballet de Paolo Taglioni, *Flick und Flocks Abenteuer*, sur une musique de Ludwig Hertel⁶⁸. Le ballet connut un grand succès et fut représenté à quatre-cent-cinquante et une reprise à Berlin jusqu'en 1896. Il eut le même succès dans d'autres villes européennes, notamment en 1886 au Théâtre national tchèque de Prague. Dans la partie pantomime, le ballet fut accompagné par des dialogues de Jaroslav Vrchlický⁶⁹, le plus célèbre poète tchèque de l'époque. En regardant les personnages du ballet et son action on voit que la « fiction librement inventée⁷⁰ » n'est rien d'autre que le vaudeville *Aventures et voyages du Petit Jonas* de Scribe, adapté pour les

⁶⁷ Voir Dalibor Tureček, *op. cit.*, p. 80-94.

⁶⁸ Paul Taglioni, *Flick und Flocks Abenteuer*, Berlin, P. Taglioni, [1858].

⁶⁹ *Flik a Flok*. Komický fantastický balet o 3 jednáních a 6 obrazech od Pavla Taglioniho [...]. Slova veršem od Jaroslava Vrchlického, Praha, Alois R. Lauer mann, 1886.

⁷⁰ Rolf Iden, « Flick und Flocks Abenteuer » dans Carl Dahlhaus et Sieghart Döhring (éds.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters*, München – Zürich, Piper 1997, vol. 6, p. 240-242, citation p. 241.

besoins du « Komisches Zauberbalett ». Le fait que la littérature spécialisée ne mentionne pas cette relation⁷¹ prouve qu'il nous faut considérer les transferts d'inspirations dramatiques en adoptant un point de vue plus large, embrassant l'ensemble des genres théâtraux ; par ailleurs, le cas que nous avons étudié témoigne bien du fait qu'Eugène Scribe était, à l'évidence, le personnage le plus important du théâtre européen du XIX^e siècle⁷².

Traduit par Jiří ESSER

⁷¹ Voir « Flick und Flocks Abenteuer » dans Horst Koegler, *Friedrichs Ballettlexikon*, Velber bei Hannover, Friedrich Verlag, 1972, p. 194-195.

⁷² Voir Olivier Bara et Jean-Claude Yon (dir.), *Eugène Scribe, un maître de la scène théâtrale et lyrique au XIX^e siècle*, Rennes, PUR, coll. « Le spectaculaire », à paraître.