

Le naturalisme en Autriche: de la réception de l'œuvre de Zola à la "face cachée" de "Vienne fin-de-siècle"

Karl ZIEGER
Université Charles de Gaulle-Lille III
ALITHILA (Analyses Littéraires et Histoire de la Langue)

ABSTRACT

The situation of naturalism in Austrian literature is complex: for a long time literary historians of the German language had thought that naturalism had not played a role in Austrian literature at all. Reception studies nevertheless have shown that translators (for example, Hugo Wittmann and Ernst Ziegler) and Viennese periodicals (daily newspapers such as Neue Freie Presse, Die Presse, Wiener Allgemeine Zeitung and magazines like Moderne Dichtung/Moderne Rundschau and Die Wage) played an important role in the dissemination of Zola's work in all of Central Europe and provided an impetus for lively discussions about naturalism. The question of naturalism is also connected to the image that literary historians have given of Austrian literature in general. Admittedly, naturalist tendencies have been eclipsed by the success of the group called "Jeune Vienne" who founded the international reputation of "l'esprit viennois."

The question of the existence of a current called "naturalism" in Austrian literature will be developed and illustrated in this article through the examination of four elements: 1) the reception of the Zola's fictional work in Austria; 2) the particular role played by Hermann Bahr in the creation of the image of fin-de-siècle Austrian literature; 3) naturalist elements in the work of Arthur Schnitzler, one of the most emblematic authors of this "Jeune Vienne"; 4) and, finally, the work of a writer of the same period but even more authentically naturalist, Jakob Julius David.

Préambule

Il faut savoir gré aux organisatrices du Congrès de l'AIZEN à l'Université de la Nouvelle Orléans d'avoir inclus dans leur programme une conférence ainsi qu'un atelier sur la question du "naturalisme autrichien." Cela ne va pas de soi, car la situation de l'Autriche (entendons par là essentiellement les parties germanophones de l'empire austro-hongrois) par rapport à ce courant littéraire est complexe et nécessite quelques précisions préalables. S'il n'est peut-être pas nécessaire de définir la notion de "littérature autrichienne" car les auteurs "autrichiens" dont il sera question ici écrivent en allemand et font partie de la littérature de langue allemande... l'on notera toutefois qu'il est maintenant acquis qu'il existe, au moins depuis le XIXe siècle et depuis Franz Grillparzer (1791-1872), une littérature autrichienne, avec ses particularités, au même titre que l'on peut parler, par exemple, d'une littérature propre à la Suisse alémanique.

Ce qui est, en revanche, moins évident, c'est l'existence – ou l'absence – d'un mouvement naturaliste dans cette littérature. L'on rappellera en effet que les historiens les plus en vue de la littérature allemande ont, pendant longtemps, contesté l'existence même d'un naturalisme en Autriche. Qu'on se souvienne à ce propos du célèbre germaniste français Claude David qui a estimé – et il n'était pas le seul – que l'on pouvait écrire l'histoire de la littérature autrichienne sans mentionner le naturalisme.¹

¹ Paradigmatique pour cette approche: Claude David, *Von Richard Wagner zu Bertolt Brecht. Eine Geschichte der deutschen Literatur* (Frankfurt/Main: S. Fischer, 1964) 124. Cette *doxa* a eu la vie longue et se trouve encore chez Jens

Ce temps est révolu. Le prouvent effectivement les textes critiques des écrivains et journalistes de la "Jeune Vienne," rassemblés par Gotthart Wunberg.² Et s'il est vrai que l'Autriche avait pris, au cours du XIXe siècle, un certain retard dans les différents domaines culturels, le rattrapage rapide de ce retard, à partir des années 1880, est passé par une période, certes brève mais intense, de réception du naturalisme. À y regarder de près, on pourrait même risquer l'hypothèse que la modernité viennoise est née de l'ouverture au naturalisme et des discussions que celui-ci a suscitées.³

Néanmoins, la question de la place du naturalisme semble être liée aussi à l'image que les historiens de la littérature donnent de la littérature autrichienne, tout autant qu'à celle peut-être que les Autrichiens eux-mêmes veulent bien donner de leur littérature et de la célèbre "fin-de-siècle" viennoise. Il est vrai que le naturalisme n'y a pas tout à fait sa place ... ce qui ne veut pas dire qu'il aurait été absent de la production littéraire autrichienne des trois décennies précédant la Grande Guerre!

La difficulté vient aussi du fait que, dans la critique allemande et autrichienne comme dans l'esprit des critiques littéraires de l'époque, les termes de "réalisme" et de "naturalisme" sont souvent liés: ainsi, personne ne conteste l'existence, dans la littérature autrichienne, de quelques grands "réalistes" comme Marie von Ebner-Eschenbach (1830-1916), Ferdinand von Saar (1833-1906) et Ludwig Anzengruber (1839-1889), alors que les journalistes comme les critiques universitaires sont déjà beaucoup plus réticents quand il s'agit de qualifier des écrivains autrichiens de "naturalistes." Or, non seulement von Saar et Anzengruber font dans certaines de leurs œuvres un pas vers le naturalisme – on peut, à ce propos, penser au drame d'Anzengruber *Das vierte Gebot* (1877) qui insiste sur le rôle du milieu, de la famille et de l'hérédité, mais cette tendance se retrouve également chez des auteurs de la génération suivante, celle du tournant du XIXe au XXe siècle.

Herbert Zeman, dans son "esquisse" de la littérature autrichienne du tournant du XIXe au XXe siècle, constate l'existence de tendances réalistes et d'éléments habituellement associés au naturalisme ("matérialisme," "déterminisme," "pessimisme") dans les œuvres d'Ada Christen (Christiane von Breden, 1844-1901), de Marie Eugénie delle Grazie (1864-1931), d'Emil Marriot (Emilie Mataja, 1855-1938), de Rosa Mayreder (1858-1938) ou encore de Bertha von Suttner (1843-1914).⁴ Pourquoi alors l'idée a-t-elle pu germer qu'il n'y avait pas, en Autriche, de "naturalisme"?

Malte Fischer, *Fin de siècle. Kommentar zu einer Epoche* (München: Winkler, 1978) et Iris Paetzke, *Erzählen in der Wiener Moderne* (Tübingen: Francke, 1992). Les travaux de Gotthart Wunberg en Allemagne et ceux d'Yves Chevrel en France (voir notamment sa thèse d'état, "Le Roman et la nouvelle naturalistes français en Allemagne [1870-1893]," diss. Université de Paris-Sorbonne – Paris IV, 1979, et son livre *Le Naturalisme* [Paris: PUF, 1982]) ont cependant montré, dès le début des années 1980 que cette affirmation mérite au moins d'être nuancée. Voir à ce propos aussi Gotthart Wunberg, éd., *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* (Stuttgart: Philipp Reclam, 1981) 25, et Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne*, 2^e édition (Stuttgart: Metzler, 2007) 47. À signaler un colloque récent (avril 2014) organisé par Roland Innerhofer et Daniela Strigl à l'Université de Vienne dans le cadre du Humoldt-Kolleg: "Sonderweg in Schwarz-Gelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus," avec, entre autres, des contributions sur M. von Ebner-Eschenbach, F. von Saar, B. von Suttner, A. Schnitzler et J.J. David. Les "Actes" sont annoncés pour fin 2015.

² Gotthart Wunberg, éd., *Das Junge Wien. Österreichische Literatur und Kunstkritik 1887-1902*, 2 vols. (Tübingen: Niemeyer, 1976).

³ Voir Karl Zieger, "La 'modernité viennoise' de la réception du naturalisme à une 'mystique des nerfs'," in Xavier Garnier et Anne Tomiche, éd., *Modernités occidentales et extra-occidentales* (Paris: L'Harmattan, 2009) 135-49.

⁴ Voir Herbert Zeman, "Die österreichische Literatur der Jahrhundertwende – eine literarhistorische Skizze," in Herbert Zeman, *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*, 2 Bände, vol. 1 (Graz: ADeVA, 1989) 1-49, notamment 9-21. Voir aussi le chapitre respectif dans H. Zeman, éd., *Literaturgeschichte Österreichs von den Anfängen im Mittelalter bis zur Gegenwart*, 2^e édition (Freiburg i.Br., Berlin, Wien: Rombach-Verlag, 2014) 493-632.

Un élément de réponse se trouve dans le fait que la littérature autrichienne de la fin du XIXe siècle est généralement associée au groupe de la “Jeune Vienne,” qui, à lui seul, justifierait son existence. Caractérisé essentiellement par son esthétisme et son approche psychologique de la littérature, ce groupe prend ses distances avec le naturalisme, obtenant un succès international qui aurait alors éclipsé toute tendance vers ce mouvement.

Des études de réception ont cependant montré que des traducteurs (Hugo Wittmann, Ernst Ziegler, Leopold Rosenzweig) et des périodiques viennois – notamment les quotidiens *Neue Freie Presse* (NFP), *Die Presse* et *Wiener Allgemeine Zeitung* (WAZ) et des périodiques comme *Moderne Dichtung/Moderne Rundschau* et *Die Wage* – ont eu une importance non négligeable dans la diffusion du naturalisme dans toute l’Europe centrale et que les discussions y ont été menées bon train, tout particulièrement autour de l’œuvre de Zola.

Une étude sur le naturalisme dans la littérature autrichienne doit, par conséquent, passer d’abord par l’évocation de la réception de Zola, du rôle des traducteurs et des propos tenus sur son œuvre par la critique littéraire et les écrivains de l’époque. On s’apercevra alors que les auteurs du célèbre groupe de la “Jeune Vienne” se sont bel et bien intéressés au naturalisme.

L’on soulignera par ailleurs qu’on trouve en Autriche, à cette époque, des naturalistes plus authentiques, dont les ancêtres – et modèles – furent les grands réalistes de la littérature autrichienne évoqués précédemment, et que la focalisation du regard sur les représentants de la “modernité viennoise” a laissés dans l’ombre. Il s’agit notamment, dans le domaine de la prose, de Jakob Julius David (1859-1906), dans celui du théâtre, de Philipp Langmann (1862-1931), mais aussi des représentants d’un naturalisme rural comme Franz Kranewitter (1860-1938) et Karl Schönherr (1867-1943), qui unissent des éléments naturalistes à des aspects du théâtre populaire.

Par conséquent, l’idée de l’existence d’un naturalisme dans la littérature autrichienne sera développée et illustrée ici par quatre éléments: la réception de l’œuvre de Zola en Autriche, le rôle particulier joué par Hermann Bahr (1863-1934) dans la création de l’image de la littérature autrichienne fin-de-siècle, les éléments naturalistes dans l’œuvre d’Arthur Schnitzler (1862-1931), l’un des auteurs les plus emblématiques de cette “Jeune Vienne,” et finalement, l’œuvre d’un écrivain de la même époque qui nous semble plus authentiquement naturaliste, à savoir Jakob Julius David.

Zola et la critique autrichienne

À partir du début des années 1880, la réception de l’œuvre de Zola en Europe centrale passe par Vienne. Si, à l’époque, Zola pouvait y compter sur un lectorat non négligeable capable de lire le français, l’accueil par un public plus large passait naturellement par des traductions qui ont d’abord été accueillies par de grands quotidiens libéraux. C’est ainsi qu’à partir de la publication, en 1882, du roman *Pot-Bouille* dans le feuilleton de la *Neue Freie Presse*, tous les romans des *Rougon-Macquart* ont été très vite traduits en allemand et ont connu un succès certain auprès du public.⁵

Le mouvement a été incontestablement initié par Hugo Wittmann, le traducteur de *Pot-Bouille*, qui avait séjourné à Paris comme journaliste dans les années 1870, avant d’intégrer la rédaction de la *NFP* et d’en devenir l’un des feuilletonistes attitrés. Il occupait ainsi dans le champ littéraire viennois une place de choix qu’il allait mettre à profit pour faire connaître

⁵ Voir à ce propos Karl Zieger, *Die Aufnahme der Werke von Emile Zola durch die österreichische Literaturkritik der Jahrhundertwende* (Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1986), Rolf Sältzer, *Entwicklungslinien der deutschen Zola-Rezeption von den Anfängen bis zum Tode des Autors*, New York University Ottendorfer Series NF 31 (Bern, Frankfurt/Main, New York: Peter Lang, 1989), et l’article de Norbert Bachleitner, “La traduction de Zola à Vienne. Marché littéraire, censure et goût bourgeois,” *Les Cahiers naturalistes* 81 (2007) 169-79, ainsi que Norbert Bachleitner, Tone Smolej et Karl Zieger, eds., *Zola en Europe centrale* (Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2011).

l'œuvre de Zola au public germanophone. Son travail a été poursuivi par Ernst Ziegler, qui, lui aussi, avait passé quelques années à Paris comme libraire et marchand d'art et y avait rencontré personnellement Zola en 1882. Installé à Vienne à partir de 1883, il n'y jouissait pas du même statut privilégié que Wittmann, mais disposait néanmoins, en Autriche-Hongrie comme en Allemagne, d'un bon réseau de connaissances qui lui a permis de placer sa traduction de *Germinal* dans six quotidiens autrichiens et allemands. Notons toutefois que les traductions de Wittmann et de Ziegler ne vont pas sans poser quelques problèmes, puisque les deux traducteurs – quoi qu'avec l'accord de Zola, il faut bien le préciser – ne se sont pas privés de modifier quelque peu ses textes, changeant notamment tant des passages qualifiés "d'érotiques" que des passages politiquement "incorrects," que ce soit pour ménager le public "bourgeois," prévenir la censure, ou encore pour éviter des problèmes linguistiques.

Il est certes difficile de dire dans quelle mesure ces modifications ont eu une influence négative sur une critique avertie – mais elles n'ont pas, en tout cas, altéré l'intérêt des chroniqueurs littéraires pour l'œuvre de Zola. Les revues et quotidiens littéraires viennois en ont rendu très régulièrement compte, plus de deux cents articles, qu'il est évidemment impossible de résumer ici, ayant pu être recensés.

Mais que retenir – d'un point de vue littéraire – de cette critique? Il est admis que les particularités culturelles – aussi bien de la culture source que de la culture cible – transparaissent souvent à travers le discours sur les œuvres littéraires étrangères. Parmi ces éléments, il y a la question des genres littéraires, qui non seulement sont "essentiels dans la démarche de création," mais qui "interviennent aussi de manière non négligeable dans l'acte de réception."⁶ Ainsi le discours critique sur l'œuvre de Zola se construit-il, entre autres, sur un arrière-fond générique.

Si on laisse de côté les appréciations divergentes du contenu des romans et les jugements d'ordre moral, la question qui occupe le plus les critiques autrichiens (et allemands) est celle de l'appartenance des œuvres zoliennes au genre romanesque (question également liée à l'appréciation de la théorie naturaliste et de sa mise en pratique par Zola). Dès 1883, l'un des critiques renommés de l'époque, Ferdinand Gross, avertit le public, dans un feuilleton consacré à *Au Bonheur des dames*, que l'action – dans le sens d'"intrigue," de "*plot*" – est secondaire chez Zola, et qu'elle se tient en retrait des "documents humains." De fait elle n'existe, selon Gross, que pour loger des documents bruts que personne autrement ne lirait. L'ambition du romancier, au fur et à mesure que *Les Rougon-Macquart* avancent, serait ainsi de piquer l'intérêt du lecteur non par le biais de la relation d'événements palpitants, mais grâce aux observations les plus intimes et à l'exactitude des descriptions (*Wiener Allgemeine Zeitung*, 16 mars 1883).

L'opinion de Gross est paradigmatique pour la critique autrichienne de cette époque et se fait en tout cas l'écho des jugements que l'on trouve dans la presse de la bourgeoisie libérale dominante. Rares sont les critiques qui établissent un rapport entre l'importance des descriptions et celle accordée, dans la théorie du roman naturaliste, au milieu dans lequel évoluent les personnages.

L'absence – supposée – d'action conduit inévitablement les critiques à poser la question des limites du genre romanesque, ce qui prouve, par ricochet, que "l'action" est encore, à la fin du XIXe siècle, un critère essentiel pour la définition du roman.

Autre question liée à l'approche générique: dans quelle catégorie convient-il de classer les œuvres de Zola? Les réponses sont multiples. Si tel critique du *Neues Wiener Tagblatt* (22 mars 1885) considère *Germinal* comme "Tendenzroman" ("tendance positive," précise-t-il, qui consisterait à sensibiliser le lecteur au terrible sort des mineurs), tel autre (et pas le moindre, car il s'agit de Theodor Herzl, le "père" du sionisme) estime, dans la *Neue Freie Presse* (10 juin 1890), que *La Bête humaine* est un "roman policier à la manière de Dostoïevski," c'est-à-

⁶ Daniel Mortier, éd., *Les Grands genres littéraires* (Paris: Champion, 2001) 13.

dire un récit dans lequel il ne s'agit pas de découvrir l'assassin, mais bien plutôt de savoir si celui-ci pourra être confondu et arrêté. Un autre exemple emblématique du désarroi de la critique germanique devant la conception zolienne est le compte rendu que Clemens Sokal consacre, dans la *Neue Revue*, au cycle *Les Trois villes*. Le critique, qui souligne la "grandeur épique" des descriptions tout en jugeant leur nombre excessif, dit ainsi avoir lu le roman *Rome* comme une suite de manuels, à savoir, une "Histoire des Papes, une Histoire de la réunification de l'Italie, une Histoire des Césars, une Histoire de Rome, un guide de voyage du genre Baedeker, un abrégé de l'Histoire des ordres religieux et un manuel économique de l'Italie moderne" (*Neue Revue*, 10 juin 1896).

Hermann Bahr et la *Moderne Dichtung/Moderne Rundschau*

Dans ce bref survol des revues de presse, il convient d'accorder une place à part au compte rendu de *La Bête humaine* que donne Hermann Bahr dans le cinquième numéro de la revue *Moderne Dichtung* (1er mai 1890). L'ambivalence des jugements portés sur Zola et le naturalisme y apparaît de manière emblématique: si Bahr fait d'abord l'éloge de la méthode de Zola qui bâtit les différents romans des *Rougon-Macquart* sur l'étude d'un milieu précis, et s'il dit apprécier particulièrement les descriptions de Zola, il critique sévèrement le dix-septième roman du cycle, *La Bête humaine*, qu'il considère comme une "fumisterie" (en français dans le texte), un "Capriccio der Willkür," le milieu choisi – celui des chemins de fer prioritairement, celui de la Justice, dans une moindre mesure – n'ayant selon lui aucun rapport avec l'intrigue, et "l'idée criminelle dans l'humanité" (en français dans le texte). Bien qu'estimant ce roman "raté," quand on l'envisage sous l'angle des exigences théoriques de Zola, Bahr est néanmoins l'un des rares critiques à prendre (et à comprendre) le réalisme-naturalisme de Zola comme une méthode et à insister sur le fait que le véritable sujet de chacun des romans des *Rougon-Macquart* est le milieu dans lequel se déroule l'intrigue. On peut en déduire que l'approche que Bahr a du naturalisme n'est ni matérialiste, ni thématique, mais formelle: il le qualifie en effet de "méthode littéraire," ce qui a son importance.

La revue dans laquelle paraît l'article de Bahr, la *Moderne Dichtung*, mérite, elle aussi, notre attention car si elle est très proche du groupe de "La Jeune Vienne" et se réclame, ne serait-ce que par son titre, de la modernité, elle affiche une orientation clairement naturaliste qui permet de souligner la dette de la modernité viennoise vis à vis de ce mouvement.

Certes, il s'agit là d'une revue éphémère: éditée par Eduard Michael Kafka (1864-1893), elle paraît d'abord, en 1890, à Brünn/Brno en Moravie, avant de paraître à partir d'avril 1891 et pour échapper à tout provincialisme, à Vienne où elle prend le nom de *Moderne Rundschau*, titre qui devait mieux signaler son ambition "de comprendre les documents littéraires et artistiques du présent à la lumière des expériences scientifiques, psychologiques et sociologiques, du point de vue des opinions progressistes."⁷ À la fin de la deuxième année de parution, en janvier 1892, elle fusionne avec la *Freie Bühne für modernes Leben* éditée à Berlin par Otto Brahm, autre grand défenseur du naturalisme.

Plusieurs facteurs montrent que la revue adhère aux idées et à l'esthétique naturalistes. Cette publication, qui, pour Eduard Michael Kafka, était destinée à soutenir le réalisme et le naturalisme (le second ayant souvent été considéré comme le prolongement du premier), est conçue selon le modèle de la revue *Die Gesellschaft*, un périodique ouvertement naturaliste créé en 1885 à Munich par Michael Georg Conrad. C'est d'ailleurs le portrait de cet écrivain naturaliste munichois, qui ouvre le premier numéro de la revue, accompagné d'un article signé

⁷ Cf. Wunberg, *Wiener Moderne* 23.

Arthur Gundaccar von Suttner,⁸ qu'on considère comme celui qui a insufflé dans la littérature allemande un esprit de liberté.⁹ Le contenu du premier numéro de la revue, qui donne à penser que l'éditeur cherchait à établir une communauté naturaliste regroupant Vienne, Munich et Berlin, ne laisse aucun doute sur son orientation. À côté de textes de naturalistes munichoïses et berlinois (Conrad, Timm Kröger, Holz, Bölsche etc.), on y trouve le compte rendu d'une pièce naturaliste de Hermann Bahr, *Die große Sünde* ainsi que des travaux de trois écrivains autrichiens classés comme "réalistes": Ludwig Anzengruber, Ferdinand von Saar et Leopold von Sacher-Masoch (1836-1895).

Si l'on prend cependant en compte la composition de l'ensemble des douze numéros de la première année, on constate un glissement progressif qui semble éloigner la revue autrichienne de ses modèles munichoïses et berlinois. Dès le premier numéro (janvier 1890), la revue publie un essai de Hermann Bahr intitulé "Die Moderne," qui amorce déjà le dépassement du naturalisme, et elle donne également à lire les premiers travaux de ceux qui ne tarderont pas à être considérés comme les phares de la "modernité viennoise," ainsi Hofmannsthal (1874-1929), Schnitzler (1862-1931), Dörmann (1870-1928) et Salten (1869-1947). Au cours de la première année se produit donc une ouverture à d'autres courants, à d'autres écrivains que les représentants d'un réalisme-naturalisme traditionnel.

En réalité, la ligne éditoriale de la revue est vague, mais elle soutient la revendication naturaliste de la littérature de se faire "le miroir de la vie moderne."¹⁰

Notons encore que Zola est présent en tant que contributeur dans la *Moderne Rundschau*, grâce à la traduction, sous le titre "Von der Beschreibung," de son article "De la description," qui figure dans *Le Roman expérimental* (il s'agit du quatrième article de la série "Du roman") et que son nom apparaît fréquemment dans les différents articles de la revue comme référence à l'aune de laquelle la critique peut juger des romans contemporains.

Cette proximité évidente des débuts de la modernité viennoise avec le naturalisme – qui n'est d'ailleurs pas suffisamment mise en valeur par la critique – est, cependant, de courte durée. Si les choses se compliquent, c'est justement par "la faute" de Hermann Bahr. Dès son essai "Die Moderne," il appelle à une fusion de la réalité extérieure et de la réalité intérieure, à la création d'une symbiose entre ce qu'il entend par naturalisme, décadence et impressionnisme. L'élément naturaliste de la modernité est, pour lui, la recherche de la vérité. Mais la vérité des naturalistes, de Zola et d'Ibsen qui apparaît aux naturalistes allemands comme une vérité extérieure, "matérialiste," objective, certifiée, dans certains cas, par des documents humains, se doit d'être complétée, voire remplacée par une vérité "comme chacun la ressent individuellement"¹¹ et de prendre en compte la célèbre revendication de Bahr selon laquelle la littérature ne devrait plus s'intéresser exclusivement à "l'état des choses," mais aussi, et surtout, aux "états d'âme."¹²

Bahr est dès lors conduit à imaginer "le dépassement du naturalisme," titre qu'il donne en 1892 à un essai et à un recueil d'articles. Il y constate dès le début que "le règne du naturalisme est passé, son rôle est terminé, son charme est rompu."¹³ Néanmoins, il ne condamne pas le naturalisme, mais lui trouve plutôt des justifications, car il aurait servi de correctif à une déformation philosophique provoquée par l'art ancien et aurait ainsi contribué à l'accouchement de la modernité.

⁸ Il s'agit du mari de Bertha von Suttner, ancienne secrétaire et amie d'Alfred Nobel et futur Prix Nobel de la paix (1905). Elle venait de publier, en 1889, son roman pacifiste *Die Waffen nieder!* [À bas les armes!].

⁹ Cf. Wunberg, *Wiener Moderne* 67.

¹⁰ Cf. Wunberg, *Wiener Moderne* 23.

¹¹ Cf. Wunberg, *Wiener Moderne* 31. De larges extraits de l'article "Die Moderne" sont disponibles en traduction française dans Hermann Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne*. Textes de Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal traduits et présentés par Jean Launay (Monaco: Éditions du Rocher, 2006) 111-16.

¹² Bahr décrit cette évolution aussi dans son roman *Die gute Schule. Seelenstände* (Berlin: S. Fischer, 1890).

¹³ De larges extraits de l'article "Die Überwindung des Naturalismus" sont disponibles en traduction française dans Hermann Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne* 129-34.

Le “dépassement du naturalisme” prôné par Bahr ne signifie donc pas un reniement total de la méthode zolienne. Ainsi le compte rendu de *La Bête humaine* évoqué ci-dessus, nous permet-il de souscrire à la thèse de Gotthart Wunberg, thèse selon laquelle Bahr, quand il parle du “dépassement du naturalisme,” pense avant tout au naturalisme tel qu’il a été théorisé et pratiqué par les “naturalistes berlinois” (Holz, Schlaf, les frères Hart, voire même Hauptmann) et dont il s’agit de se démarquer. Car l’idée du dépassement du naturalisme, dans les écrits de Bahr, a une fonction stratégique qu’il ne faut pas perdre de vue et qui a été lourde de conséquences pour tous les écrivains autrichiens qui touchent, de près ou de loin, au naturalisme.

Inlassable publiciste, Bahr développe, à partir de 1891, toute une stratégie éditoriale visant à créer une image de marque qui permettrait à ces écrivains d’être identifiables comme “écrivains viennois.” En défendant l’existence et la spécificité d’une littérature autrichienne et en mettant en avant le terme de “modernité viennoise,” Bahr crée un moyen d’identification qui a aussi un but politique: montrer que Vienne et l’Autriche sont prêtes, sur le plan culturel, à relever le défi lancé par Berlin. Cette stratégie a été couronnée de succès puisque Bahr a sans doute facilité l’accès des écrivains autrichiens au marché allemand en même temps qu’il s’est présenté comme organisateur d’un groupe, qui, en réalité, n’en était pas vraiment un. En effet, tout en se rencontrant régulièrement au café, notamment au célèbre “Griensteidl,” ces auteurs avaient des personnalités, des intérêts et des choix littéraires bien différents et étaient loin d’avoir un programme commun. Mais c’est Hermann Bahr qui en a finalement assuré la promotion, en appliquant une stratégie de communication que l’on pourrait qualifier, elle aussi, de “moderne.”¹⁴ Les mots *modern* et *Modernität* apparaissent alors comme *Kampfbegriffe* (des “notions de combat”) qui servent, à celui qui les emploie, à imposer ses formes d’écriture préférées et à dénoncer d’autres positions comme arriérées et traditionalistes.¹⁵

Il s’en suit que les écrivains étiquetés “Jeunes Viennois” voient leurs œuvres jugées, dans leur pays comme à l’étranger, à l’aune du “dépassement du naturalisme” et que ceux qui ne s’inscrivent pas dans ce dépassement ne profitent pas de la réputation dont jouit la culture viennoise “fin de siècle.” Ainsi Bahr occupe-t-il dans la vie intellectuelle viennoise une place centrale qui lui donne les moyens de distribuer le capital symbolique – pour reprendre la formule de Bourdieu – aux créations des uns et des autres, au point que des écrivains dont les créations sont largement supérieures aux œuvres de fiction publiées par Bahr lui-même, ne s’opposent pas trop à ces classifications. Un cas flagrant pour illustrer ce phénomène est celui d’Arthur Schnitzler.

Arthur Schnitzler et le théâtre naturaliste

Certains critiques français, notamment Félix Bertaux, ont estimé que l’œuvre d’Arthur Schnitzler relève d’“un naturalisme qui sent bon”¹⁶ et ont considéré l’auteur comme “un Maupassant autrichien,”¹⁷ orientant ainsi sa lecture et son accueil par le public français. On peut penser que Schnitzler, par sa formation médicale, ses intérêts personnels et ses lectures, a été effectivement

¹⁴ À ce propos, un débat a d’ailleurs éclaté, ces dernières années, dans la critique germanophone sur l’interprétation à donner aux écrits de Bahr et sur la qualification de son attitude: s’agit-il, comme le soutient depuis longtemps Gotthart Wunberg, d’une position dynamique qui fait de la “modernité” une notion de création active, ou bien serait-ce, comme le prétend Gregor Streim, une association d’antagonismes (internationalité *versus* régionalisme; modernité *versus* traditionalisme) destinée à créer, à travers la notion de “modernité,” une identité autrichienne? Sur ce débat sur la “modernité” ou le “traditionalisme” de Bahr, voir Dagmar Lorenz, *Wiener Moderne* 58-60.

¹⁵ Cette idée est émise par Horst Thomé dans son article “Modernität und Bewusstseinswandel in der Zeit des Naturalismus und des Fin de siècle,” in York-Gotthart Mix, ed., *Naturalismus, Fin de siècle, Expressionismus 1890-1918*, Hansers Sozialgeschichte der deutschen Literatur, vol. 7 (München: dtv, 2000) 15-27, 15.

¹⁶ Félix Bertaux, *Panorama de la littérature allemande contemporaine* (Paris: Kra, 1928) 113.

¹⁷ Voir le compte rendu que Félix Bertaux a fait de la nouvelle de Schnitzler, *Frau Beate und ihr Sohn* dans la *Nouvelle Revue Française* 6 (1^{er} février 1914): 359-60.

ouvert à l'influence du naturalisme européen et qu'en particulier ses œuvres écrites avant 1900 en portent incontestablement des traces. Ces traces, on les trouve dans des nouvelles comme *Sterben* (1894) ou *Frau Berta Garlan* (1902) ainsi que dans ses premières pièces de théâtre en plusieurs actes écrites dans les années 1890. *Das Märchen* (1891/1893), *Liebelei* (1895), *Freiwild* (1896) et *Das Vermächtnis* (1898)¹⁸ forment en effet une série de pièces qui montrent que dès le début de sa carrière littéraire Schnitzler n'est pas seulement le peintre de la "süßes Mädel" [la midinette] et du "Lebemann" [le viveur], le protagoniste éponyme de sa pièce *Anatol* en étant l'image parfaite. Ces drames, qui prouvent l'intérêt de leur auteur pour les sujets d'actualité et pour les questions sociales, ont certes leurs faiblesses – surtout si on les compare aux autres chefs-d'œuvre du dramaturge –, mais ils ne méritent pas pour autant l'oubli dans lequel les tient la critique d'aujourd'hui. Surtout, ils peuvent nous intéresser comme étapes importantes dans l'évolution dramatique de Schnitzler et comme témoignages des problèmes qui agitaient son époque.

Parmi les œuvres dramatiques de Schnitzler, ce sont surtout les quatre drames cités plus haut, drames souvent qualifiés de "sociaux-psychologiques," qui portent clairement les traces de l'esthétique naturaliste. La pièce la plus connue, et la mieux réussie, est *Liebelei* (1895), tandis que celle qui correspond le plus à l'esthétique naturaliste est *Das Märchen* (1893).

Liebelei, l'histoire de la sage Christine, jeune fille des faubourgs, qui découvre que son grand amour, pur et entier, pour le fortuné Fritz n'a été pour lui qu'une amourette (tel est d'ailleurs le titre en français),¹⁹ a ouvert à Schnitzler les portes du Burgtheater où sa première création, le 9 octobre 1895, a remporté un vif succès.

C'est cependant à travers *Das Märchen*, pièce qui n'a jamais été traduite en français, que l'on peut le mieux montrer comment l'œuvre de Schnitzler s'inscrit dans la dramaturgie naturaliste. Écrite en 1890-1891, elle est la première pièce en trois actes de Schnitzler. Montée le 1^{er} décembre 1893 dans un grand théâtre viennois, le Deutsches Volkstheater, elle marque véritablement l'entrée de son auteur, à l'âge de 31 ans, dans le milieu théâtral.

Das Märchen met en scène la manière dont la société bourgeoise traite la "fille déchue," celle qui n'a pas épousé son premier amour et a eu des "aventures" et qui, par la suite, n'est plus, selon le code d'honneur en vigueur, digne d'un mariage bourgeois. C'est le cas de Fanny Theren, une jeune actrice issue d'une famille viennoise de la classe moyenne. La jeune femme ne peut qu'être sensible à l'attitude d'un ami de la famille, l'écrivain Fédor Denner, lorsque celui-ci, au cours d'une discussion au premier acte, proclame des idées libérales et s'élève contre des préjugés qu'il qualifie de "altes Märchen" (ce terme de "Märchen," qui signifie littéralement "conte de fée" et donne son titre à la pièce, doit être compris ici dans le sens de "vieille légende"). Toutefois, l'amour réciproque que se découvrent Fédor et Fanny au deuxième acte va précipiter la confrontation entre la théorie et la réalité et le jeune écrivain se révélera incapable de résister à la pression de la morale bourgeoise. Il suggère vivement à Fanny, qui est prête à sacrifier sa carrière pour lui, de signer un contrat que son agent lui propose pour un théâtre à Saint-Petersbourg. Pourtant, après un dernier effort désespéré pour gagner la confiance de son ami, Fanny se résigne à l'éloignement et à ce qui lui paraît être une future vie de bohème.

C'est cet acte final qui, lors des premières représentations, a manifestement dérouté le public. En effet, Schnitzler ne répond pas à l'attente du *happy end* que la fin du deuxième acte

¹⁸ J'écarte ici consciemment *La Ronde*, dans la mesure où il s'agit d'une pièce à part dans l'œuvre de Schnitzler. Les dix dialogues autour de l'acte sexuel ont en effet été écrits en 1896-97 – après *Freiwild*, mais avant *Das Vermächtnis*, mais publiés en librairie en 1903 et joués seulement en 1920. Sur l'ensemble de l'œuvre dramatique de Schnitzler, on pourra consulter Heinz Schwarzingger, *Arthur Schnitzler, auteur dramatique 1862-1931* (Arles: Actes Sud, 1989).

¹⁹ *Amourette* est, en effet, le titre de la première traduction française de *Liebelei* par Jean Thorel (1897). Pour une traduction plus récente, Jean-Louis Besson a gardé le titre allemand *Liebelei* (Arles: Actes Sud, 1989). À propos de *Liebelei* on pourra lire en français: C. Erhart, "Remarques sur le problème de l'identité dans *Peer Gynt* de Henrik Ibsen et *Liebelei* d'Arthur Schnitzler," *Cahiers d'Études Germaniques* 32 (1997): 39-51.

aurait éventuellement pu suggérer. À la fin du troisième acte, en effet, Fédor avoue ne pas être assez fort pour supporter – socialement et psychologiquement – le passé de son amie: “Partout le passé – dans tes yeux, sur tes lèvres, de toutes parts, il me regarde en ricanant – notre vie entière est parcourue par lui. Je ne suis pas assez fort pour le supporter.”²⁰ Ce revirement de Fédor – pourtant annoncé par certains de ses propos – semble avoir irrité les spectateurs. Quand la pièce se termine, le conflit dramatique, contrairement aux attentes du public, n’est pas résolu, la tension entre les exigences de la société et les droits de l’individu ne s’est pas estompée. On pense, bien sûr, au départ de Nora Helmer à la fin d’*Une maison de poupée* d’Ibsen (1879) – mais ce n’est qu’un des éléments par lesquels *Das Märchen* s’inscrit dans la dramaturgie naturaliste.

Un autre élément distinctif de cette dramaturgie naturaliste que l’on trouve dans cette pièce est l’omniprésence sous-jacente du “passé” de Fanny, élément qui donne à la pièce une certaine épaisseur épique et qui correspond à la “contamination du drame par le roman.”²¹ Quand Fanny raconte à Fédor, à la fin de l’acte II, ses aventures passées, il s’agit bien d’une sorte de roman implicite – le fameux “roman familial” que le personnage dramatique a vécu avant son entrée en scène... – et donc, d’un élément narratif.

Le 16 mars 1925, à l’occasion d’une représentation de *Das Märchen* à Berlin, Schnitzler note dans son *Tagebuch*: “La pièce ne m’a pas fait mauvaise impression. Cependant, le dialogue n’est pas abouti et il y a des vellétés naturalistes.”²² Ce constat, fait plus de trente ans après la création initiale de la pièce, n’est certainement pas faux – encore faut-il s’entendre sur ce que Schnitzler appelle des “Vellétés naturalistes.” En effet, pense-t-il à quelques longueurs, à un certain pathos dans les dialogues entre Fédor et Fanny, à des personnages secondaires comme ces jeunes gens de bonne famille bavards, désœuvrés, désinvoltés – mais ô combien viennois – reçus chez les Theren? Toujours est-il qu’avec des drames comme *Das Märchen*, *Liebelei*, *Freiwild* und *Das Vermächtnis*,²³ Schnitzler répond à bon nombre de critères du théâtre naturaliste qu’il faut rappeler brièvement²⁴: il puise ses sujets dans l’actualité de son époque, situe l’intrigue dans un cadre précis (la grande et la petite bourgeoisie viennoise), et crée des personnages observés dans la vie quotidienne. La distance qui, au théâtre, sépare souvent les spectateurs de l’action sur la scène, est supprimée, chacun pouvant (se) reconnaître (dans) les protagonistes. Sur le plan de la construction, Schnitzler crée une association plus ou moins libre de plusieurs actes et, ce qui se passe dans l’espace hors-scène, dans l’espace dramaturgique, est presque aussi important que ce qui se passe sur la scène. L’architecture des pièces rompt avec la tradition de la pièce bien faite et, à la fin, le conflit dramatique n’est pas vraiment résolu. Lorsque le rideau tombe, la fin reste en effet souvent ouverte, mais la vie – à l’image de celle que nous avons observée sur la scène – continue.

²⁰ Toutes les citations de *Das Märchen* renvoient à l’édition de poche, Arthur Schnitzler, *Liebelei und andere Dramen, Das dramatische Werk*, vol. 1 (Frankfurt/Main: S. Fischer, 1983) 125-200. [“Überall das Vergangene – in deinen Augen, auf deinen Lippen, aus allen Ecken grinst es mich an – unser ganzes Leben ist durchströmt davon. Ich bin nicht stark genug, es zu ertragen.”] Toutes les traductions des textes originaux en allemand seront les miennes.

²¹ Jean-Pierre Sarrazac, *Théâtres du moi – théâtres du monde* (Rouen: Éditions Médiannes, 1995) 23-29.

²² Arthur Schnitzler, *Tagebuch 1923-1926* (Wien: Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1995) 236. [“Das Stück wirkte nicht schlecht auf mich. Allerdings unfertiges im Dialog und naturalistische Velleitäten.”]

²³ Comme pour *Das Märchen* il n’existe pas de traduction française de *Das Vermächtnis* (*Liebelei* est le seul des quatre drames “sociaux-psychologiques” disponible en français). Dans sa présentation de l’œuvre dramatique de Schnitzler, Heinz Schwarzinger traduit le titre par “Les dernières volontés.” La pièce traite de l’impossibilité de l’intégration de Toni, jeune fille de la petite bourgeoisie, dans la grande famille bourgeoise de son amant Hugo, dont elle a un enfant. Quand Hugo fait une chute de cheval mortelle, sa famille accueille, bon gré mal gré, la jeune femme et l’enfant. Mais quand l’enfant vient, lui aussi, à mourir, le processus d’intégration familiale s’avère un leurre, et Toni devient indésirable.

²⁴ Voir à ce propos notamment les travaux d’Yves Chevrel sur le naturalisme et le théâtre naturaliste, par exemple *Le Naturalisme* (Paris: PUF, 1982) ainsi que ses articles “Poétique du naturalisme,” in Jean Bessière et al., eds., *Histoire des poétiques* (Paris: PUF, 1997) 349-65 et “Les enjeux d’une esthétique naturaliste au théâtre,” in Karl Zieger et Amos Fergombé, eds., *Théâtre naturaliste – théâtre moderne?* (Valenciennes: Presses Universitaires de Valenciennes, 2001) 13-24.

Avec ces quatre drames "sociaux-psychologiques," Schnitzler, le médecin-écrivain, entame son travail de révélateur des maux de la société autrichienne et bourgeoise. Leur problématique peut nous paraître, aujourd'hui, bien démodée, mais, comme le dramaturge le précise dans une note du 16 mars 1925, il s'agit pour lui d'aller au-delà de l'actualité et de toucher, à partir des situations du quotidien, des thèmes et des comportements éternels. À propos de l'(in)actualité du sujet de *Das Märchen*, il estime: "dans la mesure où il s'agit d'un problème psychologique et non pas d'un problème social, c'en est un qui est éternel."²⁵ Dans les pièces suivantes, l'art du dialogue s'affinera et le travail psychologique prendra de plus en plus le dessus, sans que Schnitzler perde pour autant de vue l'ancrage social de ses personnages. Résulteront de cette évolution les grands drames de société comme *Der einsame Weg* (1903), *Zwischenspiel* (1905) et *Das weite Land* (1910). Mais les fondements des chefs-d'œuvre de son art dramatique, Schnitzler les a jetés avec ses premiers drames en trois actes qui doivent incontestablement beaucoup à la dramaturgie naturaliste.

Jakob Julius David (1859-1906):

Si Schnitzler n'a pas vraiment souffert de la campagne de Bahr, qui fait du "dépassement du naturalisme" l'"image de marque" de la littérature autrichienne, ce n'est pas le cas des écrivains qui ont représenté l'autre face de la "Belle époque viennoise." Parmi eux, nous trouvons la figure emblématique de Jakob Julius David. Malgré la réédition de quelques-unes de ses nouvelles et quelques rares articles qui lui ont été consacrés dans les années 1980 et 1990,²⁶ David reste aujourd'hui l'un des grands oubliés de l'histoire de la littérature autrichienne. Les raisons en sont multiples et l'une des principales en est que son œuvre ne correspond justement pas au paradigme érigé par Hermann Bahr pour "identifier" une littérature "fin-de-siècle" (typiquement) autrichienne. Quand ils ne voient pas en lui le seul représentant d'un naturalisme autrichien, les auteurs des rares articles le concernant estiment que son œuvre se situe à l'opposé de l'esthétisme prédominant, et le rapprochent de Tourguenjev et de Zola, dont il partagerait le déterminisme des personnages par leur milieu.²⁷ Déjà dans l'histoire de la littérature autrichienne en quatre volumes, publiée par Nagl-Zeidler-Castle en 1937, David est qualifié de "réaliste atypique de son époque, porté sur la critique sociale,"²⁸ et Karl Kraus, dans un numéro de l'année 1921 de *Die Fackel*, le distingue de ses contemporains plus célèbres en estimant qu'il est "l'un des rares hommes honnêtes"²⁹ du milieu littéraire viennois – ce qui, sous la plume de Kraus, est un compliment incontestable.

Encore du vivant de David, Paul Wertheimer, critique proche du groupe de la "Jeune Vienne," souligne, dans le numéro du 1er avril 1898 de la revue munichoise *Die Gesellschaft*, la position "à l'écart" de cet écrivain et établit une comparaison intéressante avec Gerhart Hauptmann, avec qui il aurait en commun le tempérament et le talent; seulement – et le raisonnement de Wertheimer nous renforce dans notre hypothèse – Hauptmann, en Allemagne,

²⁵ A. Schnitzler, *Tagebuch 1923-1926* 236. ["insofern es sich um ein psychologisches und nicht um ein sociales [sic] Problem handelt ist es ein ewiges."]

²⁶ Voir-par exemple Joachim Schondorff, "Auf der Rutschen: Jakob Julius David oder Wiener Naturalismus," in Joachim Schondorff, *Ein Bündel Modellfälle. Streifzüge durch Literatur und Geschichte* (Wien, München, Zürich: Europaverlag, 1981) 129-33; Konrad Paul Liessmann, "An Schönheit sterben. Zur Verfahrensweise des Poetischen Geistes im Wiener fin de siècle. Mit Anmerkungen zu H. v. Hofmannsthal und J.J. David," in Hubert Ch. Ehalt, Gernot Heiß, Hannes Steckl, eds., *Glücklich ist, wer vergisst ...? Das andere Wien um 1900* (Wien, Köln, Graz: Böhlau, 1986) 343-64; Konrad P. Liessmann, "Jakob Julius David und die Kunst der Novelle im Fin de siècle," in Jakob Julius David, *Novellen* (Salzburg: Residenz-Verlag, 1995) 259-87.

²⁷ Herbert Zeman, "Die österreichische Literatur der Jahrhundertwende ..." 20.

²⁸ Johann W. Nagl, Jakob Zeidler, Eduard Castle, eds., *Deutsch-Österreichische Literaturgeschichte*, vol. 3 (Wien: Fromme, 1937) 1092 (cité par Konrad P. Liessmann, "An Schönheit sterben ..." 354).

²⁹ *Die Fackel* 561-567 (März 1921) 47 (cité par Konrad P. Liessmann, "An Schönheit sterben ..." 354).

aurait été porté par un courant littéraire plus favorable au naturalisme que celui qui a prédominé à Vienne dans les années 1880-1890. Et Wertheimer de préciser: on ne trouve rien, chez David, de ce qu'on appelle "l'art des Jeunes Viennois": tous les éléments caractéristiques de l'École de la Jeune Vienne lui manquent, ce qui explique qu'il a moins de succès à Vienne qu'il n'en aurait sans doute eu dans une métropole de l'Allemagne du Nord.

Ces avis nous montrent donc bien que David représente, en quelque sorte, "la face cachée" de la modernité viennoise. Les origines et la carrière difficile de l'écrivain, que révèle sa biographie ont, elles aussi, des côtés "naturalistes": né à Mährisch-Weißkirchen/Hranice en Moravie, d'une famille faisant partie de la minorité germanophone juive, et marqué très tôt par la maladie (typhus), David arrive à Vienne en 1877, quasiment sans moyens, pour y faire des études d'allemand et d'histoire. Il semble avoir mené, pendant quelque temps, la vie d'un véritable "sans domicile fixe," vie dont témoigne celle du personnage de Förster dans son roman *Am Wege sterben*. Sa rencontre avec l'écrivain et journaliste Karl Emil Franzos (1848-1904) lui permet de publier quelques récits et lui ouvre les milieux du journalisme, métier qu'il exercera plus par nécessité que par vocation... car son ambition est de composer des œuvres durables. Ces revenus modestes lui permettent de rédiger et soutenir une thèse de doctorat sur l'éducateur, pédagogue et penseur suisse Johann Heinrich Pestalozzi (1746-1827), de se marier et fonder une famille, et de créer une œuvre littéraire respectable. Les *Gesammelte Werke* [Œuvres complètes] éditées en 1908-1909 chez Piper à Munich – deux ans après la mort précoce de l'auteur – par le germaniste Erich Schmidt, son *mentor* académique, comprennent six volumes composés essentiellement de contes, de récits, de nouvelles et de romans, ainsi que de quatre drames, de poèmes et d'un volume d'*Essais*. La liste des écrivains auxquels il consacre ses essais reflète sa formation littéraire, ses modèles, l'idée qu'il se fait de la littérature. On y trouve, outre ses "maîtres autrichiens" comme Franz Grillparzer et Ferdinand von Saar, les grands représentants du réalisme-poétique germanophone (C.F. Meyer, Wilhelm Raabe et Theodor Fontane), ainsi que les grands maîtres universels que sont Ibsen, Tolstoi et Zola... ou encore Emilie Mateja, une écrivaine qui publie sous le nom masculin d'Emil Mariot, très proche du naturalisme et, comme David, plus ou moins oubliée de nos jours.

Selon Paul Wertheimer, c'est la couleur grise qui domine dans toutes ces œuvres, de même que son penchant pour des personnages qui souffrent et sont marqués par la dureté de leur vie. Une certaine "lourdeur" de ses œuvres distingue considérablement cet écrivain de la "légèreté" et la "douceur" viennoises, et, par rapport à son modèle supposé, le romancier et nouvelliste suisse Conrad Ferdinand Meyer, David serait plutôt un "sculpteur massif" qu'un "fin ciseleur." De l'avis général, la force de David réside dans ses nouvelles: si elles s'inscrivent dans la tradition des *Dorfgeschichten* [Histoires de villages], elles dépassent largement la vision néo-romantique de ce genre pour donner une vision beaucoup plus réaliste, voire naturaliste de la vie rurale et pour évoquer, dans *Die Hanna*, le difficile rapport entre l'art (plus spécifiquement la peinture) et la réalité.

Du point de vue de l'esthétique naturaliste, ce sont cependant ses romans qui nous intéressent le plus. Le premier, *Das Blut* [Le sang], affiche dès le titre l'influence du concept positiviste et zolien de l'hérédité, même si cette œuvre n'atteint pas encore la qualité littéraire de *Am Wege sterben* (1900) et *Der Übergang* (1903), romans que l'on peut, à juste titre, considérer comme de vrais "romans viennois," et qui donnent à voir une autre Vienne que celle des clichés "fin-de-siècle."

Am Wege sterben raconte l'histoire de quelques étudiants des provinces slaves de l'Empire austro-hongrois venus à Vienne pour faire leurs études et qui vivent une vie de bohème dans une sorte de "Quartier latin viennois." La plupart d'entre eux échouent, car rares sont ceux qui ont la force de résister à la misère et à des tentations souvent illusives. Dans un dispositif narratif assez moderne, David ne suit pas une seule intrigue; il met en place, dans une première partie, l'histoire et la situation de chacun de ses protagonistes, en décrivant leur "projet de vie," le cadre dans lequel ils vivent, leurs rencontres et fréquentations, leurs espoirs. La deuxième partie quant à elle

nous fait vivre leurs échecs consécutifs, échecs plus ou moins dramatiques puisqu'une fin assez poignante nous fait comprendre qu'ils meurent tous, physiquement les uns, psychologiquement les autres. Ce n'est pas la Vienne du premier arrondissement et des palais de la *Ringstrasse*, mais celle des faubourgs, comme la *Josefstadt*, celle des ruelles sombres ou de quelques espaces désertiques balayés par le vent et la neige... même si quelques promenades au *Prater* ou dans la Forêt viennoise ne manquent pas.

Le roman *Der Übergang*, considéré par un critique contemporain comme le pendant viennois des *Buddenbrooks* – même si la comparaison peut toutefois sembler excessive – raconte l'histoire de la chute d'une famille et de son entreprise, d'une fresque de la vie des artisans dans les faubourgs de Vienne. Au début du roman, on apprend qu'Adam Mayer s'y est fait, vers le milieu du XIXe siècle, une réputation – et une fortune – comme fabricant de soie, et qu'il a régné sur le quartier dont une rue porte même son nom. Divisé en trois "livres" assez courts, le roman décrit ensuite comment les troisième et quatrième générations dilapident non seulement la fortune, mais aussi la bonne réputation de leur ancêtre tandis que seule une des arrières-petites-filles semble avoir hérité du sérieux et du sens des affaires, ce qui la rend capable de sauver modestement l'honneur de la famille en épousant un artisan-menuisier.

Écrit dans un style sec, direct, dépourvu de virtuosité artificielle et éloigné des finesses stylistiques des tenants de l'esthétisme viennois, ce roman présente, comme dans *Am Wege sterben*, des dialogues en patois viennois, et comporte quelques scènes fortes, extrêmement bien observées. C'est ainsi que la sortie dominicale de toute la famille dans une des "fameuses" guinguettes viennoises situées dans les vignobles du Kahlenberg, le meurtre, plus ou moins involontaire, de l'aïeul par le jeune Adam Mayr, ou encore la rixe lors de laquelle celui-ci succombe à un coup de canif que son adversaire lui assène en plein ventre sont des épisodes dignes des grands récits naturalistes.

Il paraît néanmoins exagéré de dire, comme le fait le préfacier d'une édition de quelques nouvelles de David parue en 1947, que celui-ci aurait pu devenir "un Zola de la littérature autrichienne," s'il avait eu une meilleure santé.³⁰ On ne peut cependant pas nier une certaine sympathie pour l'auteur des *Rougon-Macquart* et une certaine proximité avec son esthétique. En témoigne l'essai rédigé par l'écrivain à l'occasion de la disparition du maître de Médan.³¹ On y voit que les débuts et le côté sombre de la carrière de Zola parlent tout particulièrement à David. Si ce dernier insiste sur les origines "pas entièrement françaises" de Zola, sur ses particularités par rapport à la littérature et l'esprit français, c'est qu'il pense sans doute un peu à lui-même et à sa situation dans le milieu littéraire viennois. David souligne aussi le caractère de "travailleur imperturbable" de l'écrivain français et l'importance du milieu et de l'hérédité dans son œuvre. Ajoutons qu'il considère *Germinal*, après *Raskolnikow*, comme "le plus grand roman moderne,"³² un roman "anti-capitaliste,"³³ et qu'il est convaincu par la force des symboles se dégageant tant de cette œuvre que de *La Bête humaine* et *Nana*.³⁴ Ainsi Zola est-il pour David un auteur du "renouveau," au même titre que Tolstoi et Ibsen auxquels il consacre également de longs essais.

Conclusion

Les limites qui nous sont imparties ne permettent plus d'évoquer ici d'autres représentants d'un naturalisme autrichien. Il faudrait parler plus longuement du théâtre et évoquer un autre

³⁰ Jakob Julius David, *Die Hanna und andere Erzählungen*, Tagblatt-Bibliothek no. 1274 (Wien: Globus Verlag, 1947) 5 ("Vorwort" par Oskar Babinek).

³¹ Jakob Julius David, *Essays* (München, Leipzig: Piper, 1909) 48-58.

³² David, *Essays* 55.

³³ David, *Essays* 55-56.

³⁴ David, *Essays* 57.

dramaturge d'origine morave, Philippe Langmann, dont la pièce la plus connue, *Bartl Turaser* (1897), met en scène une grève d'ouvriers, et a été, de par son sujet comparée au drame *Die Weber* de Gerhart Hauptmann. Il faudrait aussi évoquer deux dramaturges tyroliens, Franz Kranewitter (*Um Haus und Hof*, 1895) et Karl Schönherr (*Karrnerleut*, 1905; *Erde*, 1907; *Der Weibsteufel*, 1914), qui unissent des aspects du théâtre populaire à des éléments naturalistes, et dont les pièces ont conduit Sigurd Paul Scheichl à développer le concept de "naturalisme rural."³⁵ Il serait alors tentant de dire avec Ingeborg Fiala-Fürst, l'une des rares spécialistes de la littérature morave germanophone, que si le naturalisme autrichien a bel et bien existé, il venait de Moravie,³⁶ voire, pourrait-on ajouter, d'autres provinces rurales ou alpines comme le Tyrol. Cela serait cependant oublier les éléments naturalistes et les traces laissées par Zola, Maupassant, Ibsen et d'autres "naturalistes" dans les œuvres de quelques représentants de la "modernité viennoise," et notamment dans l'œuvre de Schnitzler. Des pistes de recherche restent ouvertes... le sujet du "naturalisme autrichien" est loin d'être épuisé.

³⁵ Sigurd Paul Scheichl, "Le naturalisme 'rural' de Franz Kranewitter et Karl Schönherr: deux dramaturges tyroliens autour de 1890," in Karl Zieger et Amos Fergombé, eds., *Théâtre naturaliste – théâtre moderne ?* 79-89.

³⁶ Ingeborg Fiala-Fürst, "Was ist 'deutschmährische Literatur'? Versuch der Definition eines unselbstverständlichen Objekts," in Christoph Fackelmann, Wynfrid Kriegleder, eds., *Literatur – Geschichte – Österreich. Probleme, Perspektiven und Bausteine einer österreichischen Literaturgeschichte* (Wien, Berlin: LIT-Verlag, 2011) 278-94.