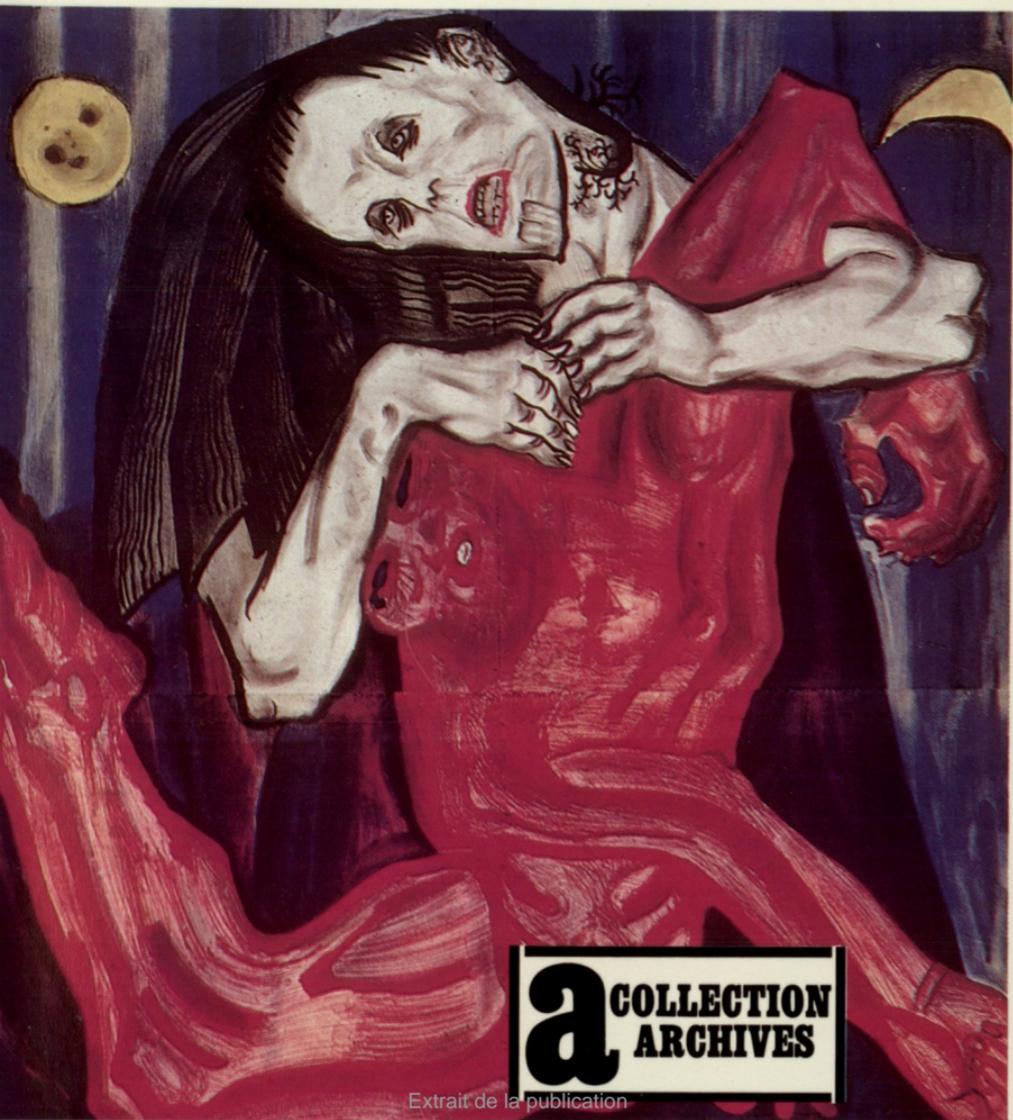


VIENNE 1900

présenté par Michael Pollak



a COLLECTION
ARCHIVES

Extrait de la publication

Michael Pollak
est né à Vienne en 1948.
Il est chargé de recherche
au Centre national de la recherche scientifique.
Ses travaux portent sur l'histoire
et la sociologie de la culture
et des sciences contemporaines.

© *Éditions Gallimard/Julliard, 1984.*

L'identité est le diable en personne,
et d'une incroyable importance; bien
plus importante que je ne le croyais.

*Lettre de Ludwig Wittgenstein
à Bertrand Russell,
29-X-1913.*

Présentation

Aujourd'hui, Vienne est considérée comme un des berceaux de la culture moderne, et cela dans presque tous les domaines. Nous ne pourrions plus guère imaginer notre pensée et notre vie sans la psychanalyse et Sigmund Freud, ni certains développements philosophiques et scientifiques sans les efforts de Ludwig Wittgenstein. Ernst Mach et Ludwig Boltzmann ont apporté d'importantes contributions à la physique moderne, Theodor Billroth à la physiologie, Carl Menger et l'école marginaliste à la théorie économique et Hans Kelsen à celle du droit. Le cercle austromarxiste, autour de la revue Der Kampf (La Lutte), s'est constitué à la même époque avec Friedrich et Max Adler, Karl Renner et Otto Bauer comme représentants les plus éminents. En musique Gustav Mahler, Arnold Schönberg, Alban Berg et Anton von Webern ont révolutionné la conception de l'harmonie. L'architecte Adolf Loos est un des précurseurs de l'architecture fonctionnelle. La peinture décorative de Gustav Klimt, empreinte de psychologie et d'érotisme, a ouvert la voie à l'expressionnisme de Egon Schiele et de Oskar Kokoschka. Dans tous ces domaines, les novateurs ont en commun de se détourner d'une approche historique, ou au moins de la réduire à un statut secondaire, et d'accorder la priorité soit à l'analyse psychologique soit à celle des formes et, souvent, des logiques mathématiques qui les sous-tendent. Dans les domaines de la psychanalyse et de l'art, Carl E. Schorske a retracé ces ruptures dans son admirable livre Vienne. Fin-de-siècle¹.

Rien, à première vue, ne semblait prédestiner Vienne à jouer le rôle novateur qu'on lui reconnaît aujourd'hui. En 1900 Vienne n'a, depuis longtemps déjà, plus de place centrale parmi les capitales européennes. Face à Paris, à Londres et même à Berlin, Vienne est en 1900 une métropole européenne en voie de provincialisation. Parmi les grandes puissances, la position de l'Autriche-Hongrie est secondaire sans être encore reléguée au statut d'une puissance périphérique. Vienne joue ainsi le rôle d'une métropole à la marge de celles « où les choses se passent ». Tout comme la puissance du pays, le prestige culturel de la

9 Présentation

capitale se situe dans la comparaison internationale quelque part « entre ».

En effet, dès sa création en 1804, les grandes dates de l'histoire de l'empire d'Autriche se lisent comme les signes précurseurs de sa décomposition. Malgré l'issue victorieuse des guerres napoléoniennes, celles-ci ont mis en lumière la fragilité de ce pays multinational et la montée des revendications nationales. En même temps, la disparition, en 1806, de l'Empire romain germanique a placé l'Autriche en compétition avec la Prusse pour l'hégémonie en Allemagne. La proclamation d'une constitution hongroise en 1848 a fait de cette Révolution bourgeoise aussi celle des nationalités. La défaite en 1866 face à la Prusse à Sadowa et l'instauration d'un régime dualiste consacrent la division de l'Empire entre l'Autriche et la Hongrie en même temps que sa perte d'influence en Allemagne. Malgré un essor économique considérable pendant la seconde moitié du XIX^e siècle, les pressions externes et les forces centrifuges internes vont croissant jusqu'à la veille de la Première Guerre mondiale dont une des conséquences est la dissolution définitive de l'Empire multinational.

Souvent invoquées, les spécificités de l'Empire, son hétérogénéité ethnique et les tensions qui en découlent ne suffisent pas à elles seules à rendre compte de la formidable créativité dans tous les domaines de cette ville en déclin relatif. Cette créativité doit résulter de la conjonction d'une multitude d'éléments. Car, mis à part la musique, l'architecture et les arts décoratifs, l'Autriche accuse au milieu du XIX^e siècle un réel retard pour ce qui est de son système d'enseignement tout autant que dans sa production littéraire. D'ailleurs, les artistes viennois invoquent presque tous Paris comme le modèle à suivre, Paris, où règne une symbiose entre traditions et modernité. Berlin est un autre point de référence qui symbolise un dynamisme débarrassé des inhibitions du passé.

Une mutation culturelle

Une hypothèse supplémentaire plus convaincante pour rendre compte de la fécondité de Vienne en 1900 est la rapidité des changements structurels du champ intellectuel et artistique. Parallèlement, les formes de communication propres au milieu intellectuel et artistique ont été profondément altérées. Dans le domaine littéraire on est passé du mécénat aristocratique et de la cour à un marché littéraire inédit, éclaté entre une multitude de pôles de

pouvoir. Les salons avaient été les lieux de communication privilégiés du temps du mécénat aristocratique qui favorisait le théâtre et l'essai à vocation philosophique et pédagogique. La croissance d'un public bourgeois instruit a favorisé la multiplication et la différenciation des formes d'expression littéraires, avec en particulier l'émergence du journalisme et de la littérature romanesque. En même temps, les cafés se sont substitués aux salons comme lieux de rencontre préférés des écrivains². En France et en Angleterre, ces transformations culturelles se sont étalées sur deux siècles. À Vienne, où la censure n'a été levée que progressivement après 1848, tous ces changements structurels se sont concentrés sur une période de quarante ans seulement.

Si chaque « transformation de la relation que les artistes entretiennent avec les non-artistes et, par là, avec les autres artistes (...) conduit (...) à l'élaboration corrélative d'une définition nouvelle de la fonction de l'artiste et de son art »³, cette tâche est particulièrement difficile en Autriche où l'évolution politique a contraint les écrivains à clarifier en même temps leur identité culturelle nationale. La modernité viennoise s'est constituée à partir de 1870 selon les lignes successives de conflits de générations⁴ : d'abord au nom de l'appartenance germanique contre le libéralisme loyaliste de la haute bourgeoisie. En revanche, l'antisémitisme des années 1880 a favorisé la désillusion politique des jeunes artistes et intellectuels. À la fin du siècle, l'esthétisme distancié coïncide avec l'une des dernières tentatives gouvernementales de renouveau politique, qui s'exprime aussi par le moyen d'une politique culturelle active. Dans une certaine mesure, l'esthétisme a pu remplir une fonction politique et enlever tout souci d'identité culturelle à chaque artiste pris individuellement. Le programme qui veut dépasser la décadence, cet art coupé de la vie, ne proclame pas, comme en d'autres lieux, un retour aux traditions, mais le renforcement de critères proprement esthétiques et la volonté d'imprégner la vie tout entière de ces critères : l'art se voit ainsi mis au service de la conversion de tout un peuple aux valeurs et aux goûts aristocratiques !

Le mythe autrichien

Cette convergence paradoxale entre le renouveau patriotique et l'esthétisme tient largement à l'impossibilité reconnue, à la fin du XIX^e siècle, de fonder le sens d'une identité nationale sur un discours historique.

Au XIX^e siècle, le discours historique tend à justifier l'État-nation comme une sorte d'aboutissement naturel de l'histoire passée. Il forme également la base des revendications d'indépendance des nationalités qui composent l'Empire. Appartenant au groupe germanophone, certes dominant, mais quantitativement minoritaire en Autriche, les écrivains viennois se sentent en même temps dominés sur le marché allemand pour lequel ils doivent produire. Éloignés des grandes maisons d'édition à Berlin, ou à Leipzig, ils doivent soit se contenter du marché local, soit s'adapter aux mœurs qui régissent l'accès à un système de production et de diffusion qui les assimile à une communauté linguistique, sans reconnaître leurs différences culturelles spécifiques.

Faire de l'excellence esthétique aussi un critère du patriotisme autrichien satisfait ces artistes qui, tirillés entre des critères d'appartenance allemande, autrichienne ou juive, peuvent ainsi résoudre d'un coup un double problème d'identité : celle de l'artiste, et celle de son appartenance nationale. Dans les conditions très spécifiques du champ culturel viennois, il n'est donc pas surprenant de voir émerger un discours patriotique défini par sa fonction politique, chez ceux-là mêmes qui sont aussi les plus proches de l'art pour l'art. Tout se passe donc comme si à Vienne, l'art pour l'art, cet art le moins politique dans ses aspirations affirmées et avouées⁵, était le mieux placé à remplir une fonction proprement politique. La recherche de formes esthétiquement parfaites devrait évoquer la recherche de l'harmonie entre les peuples qui composaient la monarchie.

Mais cela n'implique pas que les réalités problématiques de ce pays soient refoulées par les artistes. Face à un avenir qui ne peut être perçu que comme sombre, la littérature viennoise s'installe souvent dans une sorte de lutte contre l'histoire au nom de la défense de certaines valeurs culturelles et esthétiques transhistoriques. Face à une réalité politique inextricable, l'art et la culture peuvent s'arroger un rôle dirigeant pour préserver des valeurs que la politique semble, par nécessité interne, ne pouvoir que détruire : le mythe autrichien que forge la littérature à la fin du siècle propose de substituer à la politique la valorisation de certaines valeurs esthétiques. Mais comme ces valeurs sont présentées comme la somme des acquis de la culture européenne, elles sont ressenties comme autant d'éléments d'une éthique selon laquelle tout ce qui est beau est bon. Cette convergence entre cette conception esthétique et les intentions de la politique culturelle est à l'origine du recrutement de certains artistes très renommés, encore assez jeunes, à des positions de pouvoir.

Par un concours de circonstances ironiques, l'indépendance du

champ artistique et intellectuel viennois, plutôt que de renforcer un potentiel critique par rapport à la réalité semble avoir renforcé sa capacité à remplir la fonction que peuvent en attendre ceux qui organisent le soutien gouvernemental à l'art : mettre le pays à l'écart de l'histoire. Le mythe autrichien, c'est aussi une des expressions les plus fortes d'une inversion imaginaire par laquelle les artistes et les intellectuels prétendent dominer toute la réalité avec les instruments de leur art.

En partie au moins, l'art pour l'art viennois se présente comme un mode de gestion d'une identité culturelle et nationale blessée et de la conquête d'une identité d'artiste. À quoi s'ajoute un premier mouvement d'émancipation sexuelle qui surgit au même moment et qui met en question les définitions courantes des identités masculines et féminines. D'abord diffusé dans les milieux artistiques, le problème de l'identité sexuelle est souvent articulé conjointement avec celui du statut de la création artistique.

Trois thèmes, trois enjeux

Trois préoccupations liées entre elles caractérisent donc la vie intellectuelle et artistique au tournant des siècles : l'identité culturelle et nationale, la pureté artistique, les rapports entre les sexes. Ces trois thèmes, ces sources d'angoisses et d'inquiétudes, sont autant d'enjeux qu'il s'agit de maîtriser à l'aide de l'art et de l'écriture. Comment échapper dans ces trois domaines au relativisme absolu, voire au nihilisme auquel est assimilée la décadence des années 1890 ?

Les projets artistiques, politiques et scientifiques qui prennent alors naissance sont pour une large part des tentatives de réponses à cette question. On peut montrer que ces réponses, ainsi que les œuvres littéraires de la période ultérieure, celle de l'entre-deux-guerres, restent marquées par un profond scepticisme, par un détachement du monde, voire par un certain élitisme. Tout comme l'immobilisme dans le domaine politique, ce détachement esthétique peut s'expliquer par la conviction que toute résolution de tensions peut provoquer des catastrophes, parfois même qu'à la longue la catastrophe est inévitable. Dans cette logique, la clarification intellectuelle ne vise ni forcément ni prioritairement à la solution de problèmes, mais à la capacité d'assumer leur existence. On a souvent insuffisamment insisté sur l'aspect contradictoire, ambigu et éclaté de cette culture viennoise. Une raison en est peut-être l'importance cruciale de cette période pour la

formation de la conscience d'une identité autrichienne distincte de la culture allemande. Dans le passé, cet épineux problème a constitué un enjeu important. Rarement il a été saisi comme un champ privilégié d'analyse de la construction sociale d'une identité culturelle et nationale.

Une double lecture

Il est sans doute inutile d'ajouter que ce contexte favorise une littérature hautement réflexive : un penchant pour la psychologie la caractérise tout autant qu'une interrogation permanente sur le personnage de l'artiste. En parlant des objets les plus divers, les écrivains de la Vienne 1900 parlent toujours aussi d'eux-mêmes et de leurs relations sociales, tout particulièrement de celles qu'ils entretiennent avec leurs pairs. Chaque témoignage invite par conséquent à une double lecture. Concentrant toute l'attention sur eux-mêmes et sur leurs pairs, les écrivains renforcent la concurrence et dirigent la critique et la polémique de préférence contre leurs semblables. Si une tendance de la littérature viennoise a pu être qualifiée d' « apocalypse joyeuse », son double est une critique qui localise au centre de la culture les raisons de cette montée de la bestialité qui caractérise la modernité. Ainsi, la Vienne 1900, ce « laboratoire de recherche de la destruction du monde »⁶ peut-elle être décrite tour à tour comme le berceau d'innombrables innovations qui ont marqué le monde moderne, et comme le lieu où ont été formulées les critiques les plus apocalyptiques, les plus prophétiques aussi, de ce même monde.

Accorder une portée aussi générale aux enjeux et aux jeux artistiques et intellectuels viennois reviendrait à camoufler l'importance des déterminants sociaux de la carrière d'écrivain et de la position de l'artiste dans la structure de classes qui façonne ses instruments de travail et ses préoccupations⁷. Dans son organisation, ce livre voudrait retracer la genèse et le contexte du milieu littéraire viennois et du groupe Jung-Wien qui le domine à la fin du siècle. On y rencontre Arthur Schnitzler, Hugo von Hofmannsthal, Leopold von Andrian, Richard Beer-Hofmann, Karl Kraus, Felix Salten et Theodor Herzl. Issus pour la plupart d'entre eux de la haute bourgeoisie, de la bourgeoisie anoblie, voire de l'aristocratie, ils partagent certaines valeurs qui sont celles de leur milieu familial et de l'enseignement par lequel ils sont passés. Mais ces valeurs sont elles aussi produites par une évolution sociale.

Les trois premiers chapitres retracent ce contexte. Le premier suit, depuis la création de l'empire d'Autriche, les difficultés que pose l'élaboration d'une tradition culturelle commune à un Empire multinational, ainsi que les contradictions qui en résultent. Le second chapitre décrit les transformations sociales et culturelles après 1848. Celles-ci sont marquées par l'essor économique de la bourgeoisie politiquement vaincue pendant l'épisode révolutionnaire. Dans ses efforts d'ascension sociale, celle-ci adopte des valeurs aristocratiques et un esprit de castes. Ce chapitre accorde une attention particulière à la communauté juive viennoise qui joue un rôle important dans les affaires bancaires et dans le journalisme, et qui, pendant cette période, devient un des groupes les plus loyalistes de l'Empire. Par conséquent, la vague d'antisémitisme des années 1880, loin de constituer une agression contre le seul groupe juif, révèle la fragilité politique de l'Empire et interpelle directement les intellectuels. C'est le thème du troisième chapitre.

Les deux chapitres suivants rendent compte de la constitution des thèmes et des objets qui préoccupent les écrivains de la fin du siècle, et qui peuvent être interprétés comme autant de modes de gestion d'un sentiment d'identité blessé. Chacun d'eux est tributaire du jeu complet de la compétition entre écrivains, dont chacun n'est compréhensible que par opposition à tous les autres. Ils peuvent aller de l'assomption d'éléments contradictoires à la concordance entre projet artistique et réalité vécue, mais aussi jusqu'à la haine de soi et à l'abandon du jeu par le suicide. On verra que les modes de gestion de l'identité artistique d'un côté, de l'identité sexuelle de l'autre empruntent des voies parallèles. Ce constat ne permet pourtant pas de conclure à l'existence de corrélations simples entre sexualité et création artistique, telles que les suggère la théorie de la sublimation chez Freud, élaborée au même moment. Dans la mesure même où la recherche esthétique a pu tenir lieu d'identité nationale, voire de sentiment patriotique, la disparition de la vieille Autriche pose des problèmes particulièrement graves aux artistes. Un dernier chapitre retrace les modes de réajustement à ce nouveau contexte. Ceux-ci découlent largement des modes de gestion de l'identité artistique adoptés antérieurement.

Ce faisant, ce livre voudrait apporter une contribution à une histoire sociale de la vie artistique qui lie une analyse structurelle du marché et les comportements stratégiques des écrivains à leurs œuvres⁸. Parce que le contexte viennois est très particulier, cette liaison se présente sous forme de modes de gestion de l'identité artistique et sexuelle⁹. Pour les mettre mieux en lumière, on a

privilié ici une certaine gamme de témoignages : correspondances, écrits autobiographiques, œuvres littéraires, que viennent compléter d'autres textes qui évoquent plus particulièrement les changements structurels de la vie culturelle viennoise.

**Une tradition
contradictoire**

Sans qu'on puisse déjà parler d'une crise d'identité, la littérature autrichienne en porte des marques dès le début du XIX^e siècle. Les différentes tentatives qui visaient à forger une tradition culturelle adaptée à un empire multinational restaient tributaires de la conjoncture politique autant que des caractéristiques sociales des écrivains.

Au début du XIX^e siècle, le champ intellectuel et artistique viennois doit ses particularités à l'héritage du réformisme inspiré des Lumières tout autant qu'à la Restauration conservatrice qui a suivi la victoire de l'Europe coalisée sur Napoléon. Pendant le siècle des Lumières, la modernisation de l'Empire, nécessaire au maintien de sa puissance, passait aussi par une extension des libertés d'expression. Après 1815, au siècle du réveil des nationalités, par contre, chaque mouvement de réforme a semblé renforcer inéluctablement les forces centrifuges à l'œuvre dans l'Empire. Dans une certaine mesure, la libéralisation culturelle produit les mêmes effets de même sens que la modernisation politique et économique, ce qui affecte profondément le rapport que les intellectuels viennois entretiennent avec les libertés en général, la liberté d'expression en particulier. Il peut être utile de revenir sur ces deux moments.

Les contradictions des Lumières

Sous la pression d'une Prusse en plein essor et plus ouverte aux sciences et à la philosophie des Lumières, mais aussi pour des raisons internes, l'unification économique et politique des pays des Habsbourg, le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II a été marqué par toute une série de réformes qui avaient, en particulier, pour enjeu de restreindre l'influence de l'Église dans l'enseignement. Bien avant leur dissolution en 1773, les Jésuites avaient perdu leur quasi-monopole dans le domaine de l'éducation,

19 Une tradition contradictoire

particulièrement à cause de la concurrence que leur livrait l'ordre des Piaristes, favorisé à dessein par les Habsbourg au début du siècle. Dans les nouvelles écoles et, dès 1755, dans les universités, l'allemand avait remplacé le latin et toute priorité était accordée à l'enseignement des savoirs pratiques, les sciences naturelles et le commerce. Après la création en 1771 d'une école normale, le nombre des enfants dans l'enseignement primaire et secondaire avait doublé pour s'élever à plus de 10000 jusqu'en 1781. La même année, une réforme de la bureaucratie faisait de l'université un point de passage obligé pour les fonctionnaires d'État. En 1785, l'allemand était imposé comme langue d'enseignement dans toutes les matières¹.

La même tendance réformatrice voulait favoriser le développement des arts. Traditionnellement, la cour avait recruté les directeurs et les artistes de théâtre et d'opéra parmi des artistes espagnols, italiens ou français. Le répertoire puisait également dans les traditions étrangères. Dès les années 1770 les écrivains allemands Lessing, Goethe et Schiller étaient accueillis dans les répertoires du Théâtre de la cour. A la fin du siècle, le succès des pièces de Iffland et de Kotzebue allaient repousser les écrivains étrangers du répertoire. Le succès de Mozart et de Haydn résulte aussi de ces réorientations dans la politique culturelle². Dans la production étrangère, c'étaient surtout des pièces à contenu pédagogique qui étaient favorisées. En revanche Shakespeare, qui avait connu un grand succès à Vienne, devait être rejeté par les réformateurs pour son « obscurantisme ».

Contre l'influence des littératures espagnole, italienne et française, les premières revues littéraires en allemand avaient fait leur apparition dès le début du XVIII^e siècle³. Toutes ces entreprises ne vécurent pas longtemps. En revanche, la littérature de circonstance pamphlétaire et le théâtre populaire étaient florissants. Rédigés souvent dans le dialecte local, ces produits s'adressaient plutôt à un public bourgeois. Mais face à ces innovations, l'attitude des réformateurs, pourtant décidés à encourager la production nationale, devait s'avérer ambiguë. Un exemple le fera bien voir. Les théâtres privés des faubourgs, créés pendant les années 1770 à Wieden, Josephstadt et Leopoldstadt, accueillèrent les pièces populaires. Le caractère simpliste de glorification de la dynastie, typique du théâtre officiel dans les traditions baroques, dérangeait les réformateurs autant que la vulgarité du théâtre populaire banni des salles de la cour. La production intérieure traditionnelle se trouvait ainsi être l'objet d'attaques plus violentes encore de la part des réformateurs que la production étrangère. Il importait donc de réagir. En 1760, les réformateurs se regroupè-

rent dans une société savante qui se donnait pour objectif de promouvoir la langue et la culture allemandes afin de favoriser le développement du savoir et du progrès.

Dans ce mouvement de renouveau culturel durant le règne de Marie-Thérèse et de Joseph II, l'homme le plus influent est Joseph Sonnenfels. Né en 1733, passé par les écoles piaristes et le service militaire, il est le pur et brillant produit de réformes qu'il encourage efficacement. Issu d'une famille juive de Moravie, ayant commencé sa carrière comme interprète d'hébreu auprès du gouvernement de Basse-Autriche, il illustre mieux que tout autre exemple la volonté d'un changement en profondeur de l'Empire⁴. Celui qui doit tout à cette ouverture réformatrice se sacrifie corps et âme à cette tâche : publiant des articles politiques et culturels, luttant pour la reconnaissance culturelle de l'allemand, il devient en 1763 chargé de cours en sciences administratives à l'université de Vienne. Grâce à son traité Sur l'abolition de la torture, publié en 1775, celle-ci est effectivement interdite dans les pays autrichiens. Malgré les accusations de blasphèmes dont il est l'objet, Marie-Thérèse le nomme « conseiller véritable de la cour ». Il siège à la chancellerie secrète de la cour de Bohême et d'Autriche, où il est chargé des affaires d'enseignement. À ce titre il devient le personnage le plus puissant du joséphisme. Il est parmi les créateurs et sera l'un des rédacteurs du journal officiel, la Wiener Hof-und Staatszeitung. Il s'occupe des réformes fiscales et de la réorganisation de la police. À la fin du siècle, François II lui accorde le titre noble héréditaire de Freiherr. Cet accès à la noblesse, qui couronne la carrière de Sonnenfels, illustre le mode social de la modernisation dans l'Autriche des Lumières.

Inspiré à l'origine par la philosophie des Lumières, le joséphisme donne naissance à un « despotisme philanthropique » porté par une couche bureaucratique, formée entre 1750 et 1800 et composée d'aristocrates et de bourgeois progressivement assimilés à la conduite des affaires de l'État. L'expansion de l'administration centrale et du système d'enseignement public met en branle un vaste mouvement de reconversion de carrières intellectuelles menées jusque-là au sein des institutions ecclésiastiques : elles se muent en carrières bureaucratiques, où se croisent les aspirations bourgeoises vers l'ascension sociale et les tentatives de reconversion de l'aristocratie terrienne inférieure menacée de déchéance économique⁵.

En même temps la progression de l'allemand comme langue officielle de l'administration et la concentration des réformes de l'éducation dans les parties germanophones de l'Empire ont modifié en profondeur les rapports de force existant entre les

21 Une tradition contradictoire

Vienne 1900 : une capitale provinciale
au cœur d'un empire incertain, et pourtant
l'un des berceaux de la modernité.

Michael Pollak a choisi de comprendre
l'éblouissante fécondité
de ces années décisives comme la réponse
multiforme d'un milieu
aux inquiétudes de l'histoire et aux tensions
du présent.

Saisis à travers leur biographie collective,
des écrivains, des artistes tentent
de résoudre dans la réflexion et dans la création
les contradictions multipliées
d'une identité blessée.



9 782070 702244

ISBN 2-07-070224-3 A 70224 

75 FF tc