Vienne et Berlin, deux imaginaires opposés ?

Le « sismographe » Hermann Bahr

Eva Werth

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3114>

DOI : 10.4000/agedor.3114

ISSN : 2104-3353

Éditeur

Laboratoire LISAA

Référence électronique

Eva Werth, « Vienne et Berlin, deux imaginaires opposés ? », *L'Âge d'or* [En ligne], 11 | 2018, mis en ligne le 09 janvier 2019, consulté le 17 janvier 2020. URL : <http://journals.openedition.org/agedor/3114> ; DOI : 10.4000/agedor.3114

Ce document a été généré automatiquement le 17 janvier 2020.

L'Âge d'or. Images dans le monde ibérique et ibéricoaméricain

Vienne et Berlin, deux imaginaires opposés ?

Le « sismographe » Hermann Bahr

Eva Werth

NOTE DE L'AUTEUR

Le « sismographe », William M. Johnston, L'esprit viennois. Une histoire intellectuelle et sociale, Paris, PUF, « Perspectives critiques », 1991, p. 132

- 1 La modernité ne peut apparaître que dans les grandes villes qui, autour de 1900, sont en passe de devenir de véritables métropoles. Avec le progrès technique et industriel de l'imprimerie et la mise en réseau des pays par l'aménagement de l'infrastructure et le désenclavement des métropoles, l'information circule facilement. De plus, les vecteurs d'information voient s'élargir leur palette médiale, avec l'écriture mêlée à l'image dans les journaux, et le son diffusé à la radio ou sur gramophone. Les artistes profitent pleinement de l'atmosphère métropolitaine. Entre la ville et eux s'installe un dialogue créatif qui fait de la métropole le laboratoire de la modernité, car la métropole est à la fois la scène, le berceau et le moteur des arts de la modernité. Chaque changement urbain inspire les artistes et les invite à repenser leurs perspectives et leurs formes d'expression.
- 2 L'écrivain autrichien Hermann Bahr (1863-1934), qui séjourna à Berlin et Paris avant de regagner Vienne en 1891, fut particulièrement sensible à cette évolution médiale et interculturelle. La présente étude exposera sa définition de la modernité viennoise et de la modernité berlinoise, qui sert de jalon pour penser les modalités de représentation des imaginaires urbains des artistes, toutes disciplines confondues, durant la première moitié du xx^e siècle et probablement jusqu'à nos jours, pour revenir ensuite vers quelques exemples représentatifs des villes urbaines dans les tableaux et les textes viennois et berlinois qui reflètent la définition d'Hermann Bahr.

- 3 La modernité de Vienne et Berlin, ces deux centres germanophones façonnés par l'imaginaire d'Hermann Bahr¹ et ses représentations, n'auraient pas vu le jour sans Paris. Certes, la modernité n'est pas l'avant-garde, mais en propulsant constamment de nouvelles idées, des approches et des concepts littéraires et culturels qui se succèdent en très peu de temps, Hermann Bahr peut être vu comme un avant-gardiste avant la lettre. Par son activité de grand voyageur, il incarne lui-même le rôle de passeur, défaisant les frontières tant géographiques que disciplinaires, ce qui fait de lui l'un des plus grands « critiques autrichiens des avant-gardes européennes »² autour de 1900.
- 4 À cette époque, en Autriche, on appelait les critiques des « écrivains d'art » (*Kunstschritsteller*), ce qui met l'accent sur « une relation personnelle vis-à-vis de l'art contemporain » ainsi que sur « leur haute estime pour la création artistique »³, deux caractéristiques qui ont pesé sur le style littéraire, divertissant et polémique d'Hermann Bahr.
- 5 Né le 19 juin 1863 à Linz, ses années d'apprentissage le mènent de Vienne (1881) à Berlin (1884-1887) en passant par Graz et Tchernivtsi (1883), non seulement pour des études d'économie politique (*Nationalökonomie*) et de droit, mais aussi plus tard, à Berlin, de philologie classique, philosophie, histoire, civilisation, littérature et histoire de l'art. Il devient un fervent admirateur du naturalisme, courant littéraire qui est en train de naître à Berlin dans la lignée d'Émile Zola (1840-1902) et de son chef-d'œuvre *Germinal* (1885). C'est la raison pour laquelle il s'installe entre novembre 1888 et août 1889 à Paris. De là, il voyage dans le sud de la France, en Espagne et au Maroc, puis il retourne en 1890 à Berlin, passe le printemps à Saint Pétersbourg pour regagner finalement en novembre 1891 Vienne où il s'ancrera pour les vingt années à venir. Son projet : créer un mouvement littéraire purement autrichien, mieux encore viennois, la « Jeune Vienne » (*Das junge Wien*), qui défie celui de Berlin. Dans ses journaux intimes, on lit en 1921 sa version idéalisée de cette fondation :
- Cela fera aujourd'hui trente ans que je suis retourné, après mes voyages à Berlin, Paris, Madrid, Tanger, puis à nouveau Paris, Berlin et finalement Saint Pétersbourg, à Vienne, invité de façon pressante par le jeune éditeur de la revue *Moderne Dichtung*, E. M. Kafka, à venir fonder la *Jeune Vienne*. Il me certifia que toute la matière première nécessaire se trouvait déjà sur place : un jeune médecin, docteur, Artur [sic] Schnitzler, Dr. Richard Beer-Hofmann, connu dans tout Vienne pour la flamboyance de ses cravates, et un lycéen, qui signait ses œuvres sous le nom de plume Loris : Hugo von Hofmannsthal. Après les avoir regardés de près, je décidai de me risquer dans l'aventure et de fonder la *jeune Vienne*.⁴
- 6 Dès le début de ses années d'apprentissage et sans relâche, il écrit des pièces de théâtre, de la prose et participe aux divers journaux de langue germanique avec de très nombreux essais et articles. Ces articles concernent essentiellement les arts (littérature, théâtre et beaux-arts) dans l'air du temps et donnent lieu à des recueils aux titres évocateurs, tels *À propos de la critique de la modernité* (*Zur Kritik der Moderne*, 1890), *Le dépassement du naturalisme* (*Die Überwindung des Naturalismus*, 1891), *Études à propos de la critique de la modernité* (*Studien zur Kritik der Moderne*, 1894), *Renaissance. Nouvelles études à propos de la critique de la modernité* (*Renaissance. Neue Studien zur Kritik der Moderne*, 1897), *Sécession* (*Secession*, 1900), *Discours sur Klimt* (*Rede über Klimt*, 1901), *Vienne* (*Wien*, 1907), *Austriaca* (*Austriaca*, 1911), *Expressionisme* (*Expressionismus*, 1916), etc., qu'il publie par la suite à un rythme presque annuel. Ce faisant, Hermann Bahr devint un acteur incontournable du transfert culturel de la modernité, à laquelle il offrit ses mots-clés. C'est pourquoi William M. Johnston le qualifie de « sismographe »

qui pressentait « le prochain retournement du goût du public »⁵. D'autres, comme son contemporain allemand Maximilien Harden, le critiquent, l'appellent « l'homme d'après-demain » qui change trop vite et trop souvent ses positions, des propos auxquels Bahr répond à son tour :

Ce que je crois, c'est que tout cela n'est pas vrai, et que de toutes les formules ingénieuses qu'on a essayées à mon sujet, comme « le philosophe de la modernité » ou bien comme a dit Neumann Hofer, « l'homme d'après-demain » qui, selon Maximilien Harden, « vit toujours dans l'avenir, à la température qu'il fera dans deux jours », aucune ne touche au but. On ne voit pas l'essentiel. On se laisse tromper par des poses que j'aime prendre pour stupéfier les braves gens, *épater les bourgeois*, comme on dit dans mon cher quartier de Pigalle, ou bien aussi par pure fanfaronnade, par curiosité, pour voir ce qu'on peut faire avaler aux gens quand on a du talent, et peut-être aussi tout simplement pour la réclame.⁶

- 7 Hermann Bahr lui-même résume sa vie active en 1923 dans le texte *Autoportrait* qui s'ouvre comme suit :

Il m'a été donné de vivre la rencontre d'hommes décisifs, d'une époque décisive et d'événements décisifs. Si l'un d'entre nous peut dire qu'il a été formé par le cours du monde, je crois que c'est bien moi. Cela fait à présent quarante ans que je prends part aux destinées spirituelles de l'Occident. Et quelle qu'ait été la vérité en jeu durant ces quarante ans de lutte, j'en étais.⁷

- 8 Les notions de modernité viennoise (*Wiener Moderne*) et de modernité berlinoise (*Berliner Moderne*), entrées dans les habitudes pour désigner des périodes historico-culturelles précises⁸, sont des notions de l'époque qui se situent dans le contexte de deux mouvements littéraires : le naturalisme français et allemand avec comme centres Paris et Berlin ainsi que la *Jeune Vienne*, un groupe d'écrivains autrichiens promouvant un style impressionniste et symboliste. Il s'agit là d'une nouvelle rivalité entre les métropoles, un besoin de se démarquer qui se manifeste dans les écrits littéraires et théoriques, lancés par la suite essentiellement par Hermann Bahr, qui se sert de tous les moyens journalistiques et institutionnels – presse, édition et scène – pour créer sa vision d'une unité esthétique et programmatique de chaque ville, des concepts qui riment avec des simplifications schématiques. Mais c'est surtout le résultat d'une relation communicative et intellectuelle entre les métropoles, d'un processus dynamique de rapprochement et de démarcation qui donne finalement vie à des variations de la modernité esthétique au tournant de l'avant-dernier siècle tout en faisant preuve des imaginaires urbains.

- 9 En effet, les notions de modernité viennoise (*Wiener Moderne*) et de modernité berlinoise (*Berliner Moderne*) ont émergé lors de la discussion autour du naturalisme, ce mouvement littéraire européen qui dans les pays de langue germanique se forme à la fin des années 1880, notamment en Allemagne, et pour lequel Berlin joue un rôle central. Berlin, capitale de l'Empire allemand fondé en 1871, est en plein essor et devance Vienne, capitale d'un ancien empire en stagnation sur tous les plans, économique, militaire, scientifique, technique et intellectuel. À Berlin, l'urbanisme grandissant grâce à la présence de nombreuses infrastructures, d'une industrie et d'une technologie puissantes, s'allie à une offre culturelle, commerciale et de divertissement pour former une métropole vivante et dynamique qui inspire les artistes et les invite à repenser leurs perspectives et leurs formes d'expression. Ainsi, le Berlin des années 1880 livre sa propre substance naturaliste. Sous l'emprise des « romans expérimentaux » et sociaux d'Émile Zola, notamment la série des *Rougon-Macquart*, et des pièces de théâtre sociocritiques d'Henrik Ibsen (1828-1906) et d'August Strindberg

(1849-1912), cette grande ville devient l'un des centres du progrès littéraire de langue allemande.

- 10 Hermann Bahr, fervent admirateur du naturalisme, va lui-même à Paris pendant dix mois. Ce séjour sera un évènement décisif dans sa pensée et donnera naissance au terme de modernité berlinoise, qu'il note pour la première fois dans son journal intime en 1890⁹. Par la suite, il s'en sert plusieurs fois dans des articles, notamment dans *L'avenir de la littérature* paru en 1892¹⁰ (republié dans le recueil *Études à propos de la critique de la modernité* en 1894), où il propose une étude comparée sur l'attitude de la presse et le fonctionnement de la littérature parisienne et berlinoise contemporaine aux lecteurs viennois. C'est ainsi qu'il parle explicitement de la modernité berlinoise (*Berliner Moderne*)¹¹ et de la modernité parisienne (*Pariser Moderne*)¹², qu'il définit en opposant l'artisanat (métier) à l'art, concluant que l'Allemand est une mauvaise copie du Français. Le Français s'engage auprès des artistes et extrait de chacun sa nature secrète tandis que l'Allemand envoie simplement un questionnaire à remplir¹³. Le texte date de 1892 et montre l'évolution de Bahr lors de son séjour à Paris. Pour lui, le naturalisme berlinois de portée matérialiste est une fausse interprétation du naturalisme français. Deux citations, l'une d'Émile Zola, l'autre de Gustave Flaubert (1821-1880) lui ont dessillé les yeux pour reconnaître un nouveau style littéraire :

À présent seulement je comprenais ce que je faisais alors, je me trouvais confirmé par cette formule : *Une phrase bien faite est une bonne action*. Et il m'apparut alors en toute clarté que nous n'avions rien compris, à Berlin, du naturalisme des Français. Nous l'interprétions dans un sens matérialiste, nous le prenions au mot, nous n'avions pas vu qu'il n'avait d'autre sens pour le Français que celui d'une réaction contre le romantisme, d'un retour à leur tradition classique, même si c'était par un bien curieux détour. *Les brutes qui croient à la réalité des choses !* dit un jour Flaubert, lui aussi un grand maître du naturalisme. Mais, justement, notre naturalisme berlinois ne jurait que par cette croyance à la *réalité des choses*.¹⁴

- 11 Pour Bahr, ce sont les mots clés pour dépasser le naturalisme et pour ouvrir la voie à un nouveau style. Il publie ce changement de paradigme en 1890 sous le titre *La Modernité*.¹⁵ L'année suivante, il place cet article en première position dans son recueil programmatique *Le dépassement du naturalisme* (1891)¹⁶. Dans ce manifeste de 1890, Bahr définit la modernité en se référant à la théorie de la perception, ce qui tient à sa réception de la modernité française – notamment des œuvres de Paul Bourget (1852-1935) et Maurice Barrès (1862-1923) –, une modernité française qui, à l'époque, se proclame antinaturaliste.¹⁷ Pour lui, il importe de se détourner complètement du passé : « Le passé fut grand, souvent aimable. Nous voulons dire son oraison funèbre. Mais, une fois le roi enterré, vive l'autre roi ! »¹⁸ Ce qui compte désormais, c'est le présent situé en dehors et tout autour de nous et qu'il convient de saisir à l'aide de tous les sens et de tous les nerfs, afin qu'il devienne vrai : « La modernité n'est que le vœu de nos cœurs, et elle est partout dehors, en dehors de nous. [...] Nous voulons ouvrir tous nos sens et tous nos nerfs, et guetter, longtemps guetter. »¹⁹ L'expérience impressionniste des « pèlerins de nos sens »²⁰, ces récepteurs des *stimuli sensuels*, sera absolue et obéira à la perception de tout un chacun : « Nous n'avons pas d'autre loi que la vérité, comme chacun la ressent, [...] »²¹ C'est ainsi que l'art moderne sera créé comme éternel retour du temporaire. « Tel sera l'art nouveau que nous créons ainsi. [...] C'est encore et toujours le temps, pétri chaque fois dans une autre pâte. »²² Bahr comprend ainsi la modernité de manière progressive, comme un processus en développement et une succession de différentes phases permettant de passer du

naturalisme à l'impressionnisme (décadence, symbolisme, fin-de-siècle) et ainsi de suite.

- 12 Bahr n'est pas le premier à définir la modernité, mais il est le premier à voir en elle un mélange de vérité et de sensations. Par le biais des sens, la vérité devient subjective. C'est ainsi que son principe est actif et promeut un processus. En Allemagne, c'est le germaniste Eugen Wolff (1863-1929) qui, en pleine discussion sur le renouveau du naturalisme, avait popularisé la notion de modernité comme opposition à l'Antiquité lors d'une conférence prononcée dès le 10 septembre 1886 à Berlin et publiée sous le titre *La modernité. De la « révolution » et de la « réforme » de la littérature*²³. Pour Wolff, comme pour les naturalistes avec lesquels il forme l'association littéraire „Durch!“ (Traversez !), parmi lesquels se trouvent Gerhart Hauptmann (1862-1946), Johannes Schlaf (1862-1942) et Arno Holz (1863-1929), l'idéal en art rime avec réalité, vérité, véracité et objectivité.
- 13 Son argumentaire se base sur le programme d'Émile Zola qui se trouve en avant-propos de *L'Assommoir au Théâtre*. Selon ce dernier, cité par Wolff, il faut « détruire le surnaturel et l'irrationnel, proscrire sévèrement toute métaphysique, n'accepter la rhétorique que comme un instrument nécessaire, travailler uniquement sur l'homme physiologique en ramenant même les phénomènes sensuels et intellectuels au déterminisme expérimental, dans le but hautement moral de se rendre maître de ces phénomènes pour les diriger. »²⁴
- 14 Par conséquent, la modernité de Wolff se matérialise dans l'image d'une jeune femme forcément issue de l'œuvre de Zola, une jeune ouvrière, devenue chaste par un savoir violent qui se dirige d'un pas pressé à travers la foule en direction de la maison pour s'occuper de son enfant chéri, grâce au pain âprement mérité. Wolff défend un réalisme aux traits extrêmement naturalistes véhiculant une vérité impitoyable tout en étant revêtue d'un voile artistique. Selon Bahr, il s'agit ici seulement d'un diagnostic général et d'une objectivité passive qu'il faut absolument compléter par une vérité individualisée, subjective, telle que l'éprouve tout un chacun. De ce point de vue, il se rapproche de Baudelaire pour qui « la modernité, c'est le fugitif, le transitoire, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable »²⁵.
- 15 La « modernité berlinoise » selon Bahr se base sur deux idées différentes : son dégoût pour la littérature contemporaine berlinoise après son séjour à Paris et l'envie d'un renouveau littéraire à l'instar de celui que connaît Paris et qui le conduit par la suite à une modernisation intellectuelle de la culture viennoise. C'est pourquoi il s'engage à son retour à Vienne en 1891 dans la promotion d'un courant littéraire proprement viennois, la *Jeune Vienne*, conformément à ses idées développées peu avant dans son texte *La Modernité*. En 1944, Stefan Zweig (1881-1942) s'en souvient ainsi dans son autobiographie *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* :

Dans notre propre ville se forma du jour au lendemain le groupe *Jeune Vienne* avec Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hoffmann, Peter Altenberg, chez qui la culture spécifiquement autrichienne, par un raffinement de tous les moyens artistiques, trouva pour la première fois une expression européenne.²⁶
- 16 En effet, la *Jeune Vienne* naît en 1891. Le mouvement regroupe, tout comme les cercles modernes à Paris, des critiques et des artistes et proscriit le naturalisme pour l'esthétisme et ce faisant « développe un impressionnisme critique sur le fond d'une réflexion sur le sujet moderne (Ernst Mach, Hofmannsthal notamment) »²⁷. Bahr devient son porte-parole. Il souhaite se démarquer de la modernité berlinoise et

développe par la suite une véritable stratégie de « marketing » pour imposer l'image d'une modernité viennoise symboliste.

- 17 En plusieurs étapes, il présente la jeune littérature autrichienne au public berlinois. Il utilise à cette fin les journaux berlinois et se sert de la ville même comme repoussoir nécessaire au développement viennois. Il crée ainsi une image publicitaire qui établit des schémas perceptifs pour montrer que la littérature autrichienne moderne se distingue de la littérature allemande du fait de son ancrage dans le peuple autrichien²⁸. Ainsi, la modernité viennoise est un phénomène régional qui se caractérise non seulement par des sujets typiquement régionaux mais aussi par un certain style²⁹. Loris³⁰, le héros de son article publié en janvier 1892 à Berlin (*Freie Bühne*), est de la sorte pleinement ancré dans le milieu viennois, un milieu qui se caractérise par les qualités suivantes dans lesquelles on reconnaît des clichés assez répandus : la légèreté, la grâce et des affinités avec l'esprit parisien.

Mais surtout dans chaque geste, dans le ton, dans toute l'allure, quelque chose d'indiciblement aimable, au sens spécifiquement autrichien de ce mot « aimable », comme un mois de mai qui s'étire et vibre sans fin dans le doux, le tiède, le gentil accent du Viennois et la musique de ses valse.³¹

- 18 En août 1892, il poursuit son rôle de propagateur en publiant à nouveau à Berlin un rapport sur l'exposition internationale de musique et de théâtre qui se déroule à Vienne³². Il en profite pour opposer le style et la localisation du *Burgtheater* (Vienne) au *Deutsches Theater* (Berlin). Ce dernier, marqué par l'esprit du Nord, ne serait pas à la hauteur du « caractère viennois compris dans ses dimensions mentales et esthétiques »³³ qui règne au *Burgtheater*, cet endroit noble et délicat.

- 19 Mais ce ne sont pas seulement les feuillets culturels (*Feuilleton*) d'Hermann Bahr, parus dans les gazettes, qui façonnent l'image de la modernité viennoise pour le lecteur berlinois ; il s'y attèle aussi dans son deuxième roman, *Outre l'amour* (*Neben der Liebe*)³⁴, qu'il publie sous forme de feuilleton à partir d'octobre 1892 dans la *Freie Bühne* à Berlin. Le sous-titre « roman viennois » (anciennement, « mœurs viennoises ») fait office de programme. Il expose explicitement le caractère viennois par contraste au caractère berlinois.³⁵ Il se réfère ici au programme naturaliste du « roman berlinois » mais s'en distingue en admettant que l'idée d'être déterminé par le milieu ne passe pas par le milieu social mais par la force de détermination mentale du lieu de naissance³⁶. La culture viennoise dépeinte dans le roman est intense et conviviale. L'aristocratie autrichienne côtoie les artistes modernes dans les salons et les cafés et entre eux s'installe une relation harmonieuse. Il emploie ainsi des « stéréotypes mentaux »³⁷ bien connus pour engager une comparaison entre Berlin et Vienne. D'un côté le Prussien, raide, grave et peu aimable, incarné par un certain Monsieur Straß, synonyme de discipline, de reniement des pulsions et de toute tradition, et prosaïque. De l'autre, le Viennois animé par ses pulsions, ses désirs et ses habitudes, incarné par le bon vivant Monsieur Lederer qui symbolise la jouissance, l'érotisme, la tradition et la beauté.³⁸

- 20 La combinaison de l'opposition urbaine entre les deux métropoles Berlin et Vienne, et de la concurrence entre deux hommes (Straß et Lederer) à propos d'une femme marque ce roman et sera précisée dans une série d'articles sur la littérature de la « jeune Allemagne » (*Das jüngste Deutschland*)³⁹ et de la « jeune Autriche » (*Das junge Österreich*)⁴⁰ durant l'automne 1893, publiés dans la *Deutsche Zeitung* à Vienne. Il présente ici d'abord le mouvement littéraire allemand, puis le mouvement littéraire autrichien aux lecteurs viennois. En fin de compte, il recourt à l'opposition masculin – féminin, qui se décline

en différents antagonismes : raison – sentiment, prose – poésie, mécanique – intuitif, technique – don, intellectuel – psychologique, artificiel – artistique, révolutionnaire – attaché à la tradition, négatif – positif, etc. Contrairement au naturalisme berlinois qui semble rigoureux, expérimental avec des formes dures et peu confortables, le mouvement viennois brille par sa souplesse, son laisser-aller, sa facilité, sa naïveté et ses formes molles et bien confortables⁴¹.

On parle beaucoup aujourd'hui d'une « jeune Autriche ». [...] les connaisseurs les apprécient, et de jolies femmes, intelligentes et sensibles, écoutent leurs vers passionnément. Cela peut les consoler du reste. [...] Il est courant qu'on tienne la « jeune Autriche » pour un appendice de la jeune Allemagne. Elle aurait pour origine la même impulsion, le dégoût de la tradition. Elle viserait le même but, l'espoir d'une renaissance. Comme la jeune Allemagne, elle veut refouler la vieille littérature au profit d'une nouvelle. Comme la jeune Allemagne, elle est révolutionnaire, dirigée contre le passé et les règles de l'art, décidée à briser toute tradition, à renier toute beauté admise et à produire des mondes encore jamais vus. Comme la jeune Allemagne, elle s'identifie au naturalisme, qui va chercher la vérité réelle uniquement dans la rue et veut livrer la littérature en général à la vie de tous les jours. Telle est l'opinion qui court à propos de la « jeune Autriche ». ⁴²

- 21 Telle est l'image de Berlin qui en ressort : un Berlin critique, révolutionnaire, négatif, un Berlin qui proclame son indignation et sa révolte, renverse les anciens dieux, plein de colère, de dérision, où la tradition ne vaut rien, où toute vérité est impersonnelle, doctrinaire et technique. Et Vienne, qui est tout le contraire, propage

[...] le sentiment d'un effort général de liberté, loin des clichés, et d'un effort de chacun pour trouver sa manière propre. Ils [Les Viennois] aiment tout ce qui fait leur patrie, non seulement les sujets viennois, mais les formes viennoises, cette manière souple où il entre aussi une part de laisser-aller, de facilité, qu'ont les gens ici à penser et à parler en passant d'un propos à l'autre, avec un goût marqué pour les expressions populaires vigoureuses [...] ils procèdent dans leur travail d'une façon très naïve, au petit bonheur, sans appareil, dédaignant, pour leur propre dommage, les moyens éprouvés d'une technique toute faite, faisant confiance à la sûreté de leur instinct, qui saura bien inventer d'une façon ou d'une autre les formes dont il a besoin. Ils montrent ainsi une innocence technique qui, d'un côté, leur confère une sorte de grâce enfantine et de fraîcheur agréable mais, de l'autre, peut laisser la patience du lecteur et offenser son sens de l'ordre. Ils n'ont pas d'autre souci que celui de créer librement et uniquement à partir d'eux-mêmes. Mais il leur arrive parfois, en fin de compte, là même où ils sont le plus viennois, de faire presque le même effet que des originaux parisiens. Exactement le contraire des Berlinoises ; là, c'est l'intention qui est française, ici, c'est l'effet. Et c'est ainsi qu'on voit la dernière apparence de similitude, dès qu'on l'examine sérieusement, s'effacer. Donc, la « jeune Autriche » ne reproduit pas le modèle berlinois et ne reproduit pas non plus le cliché parisien ; elle n'est pas révolutionnaire, et elle n'est pas naturaliste [...]. ⁴³

- 22 Et pour finir, un peu plus loin :

J'ai montré que la « jeune Autriche » n'avait rien de commun avec les recherches naturalistes des « jeunes Allemands ». Elle veut bien plutôt, puisqu'on doit admettre que notre vie s'est séparée de l'évolution en Allemagne et n'est pas plus proche aujourd'hui de la culture allemande que de n'importe quelle autre, elle veut cesser être à la remorque de la littérature allemande et, à sa manière à elle donc, créer aussi son art à elle. Elle voudrait – on ne lui voit pas d'autre désir –, être bien autrichienne, autrichienne en 1890, ce que chacun, bien entendu, comprend à sa façon. ⁴⁴

- 23 Bahr inscrit pleinement le mouvement de la *Jeune Vienne* et avec lui la modernité viennoise dans la tradition autrichienne, qu'il actualise pour la ramener à sa

quintessence : « Ils veulent la couleur autrichienne et l'odeur du présent »⁴⁵. Ce faisant, il définit l'identité culturelle viennoise. Les pages culturelles des journaux (*Feuilleton*) de ces années-là sont le berceau d'une perception radicalement différenciée et polarisée de Berlin et Vienne. Depuis 1892 en effet, les journaux concourent au processus d'intégration et de démarcation des deux centres en recourant à de multiples stéréotypes régionaux⁴⁶. Ainsi, dans ses nombreux articles de l'époque publiés dans divers journaux berlinois et viennois, Hermann Bahr, le porte-parole et promoteur de la *Jeune Vienne*, décrit la modernité viennoise *ex negativo* en définissant la modernité berlinoise⁴⁷. Lui, l'inventeur des termes de modernité berlinoise et de modernité parisienne, ne parle cependant jamais explicitement de la modernité viennoise. C'est le critique viennois Anton Lindner qui utilise le terme de *Wiener Moderne* pour la première fois en 1895⁴⁸.

- 24 Grâce à l'engagement de Bahr, l'influence artistique change sa visée. À partir de 1892, c'est la littérature berlinoise qui emboîte le pas à la littérature viennoise. Cette rivalité entre les deux métropoles dévoile leur développement en interdépendance. Bahr qui popularise et polarise les représentations d'une modernité spécifiquement liée au devenir métropolitain de ces deux centres, propage par là une imbrication entre la sphère littéraire et la vie sociale et culturelle de ces différentes métropoles⁴⁹. Pour cela, il recourt à une simplification schématique de ces imaginaires qui fonctionne par opposition.
- 25 Or, la pensée typologique connaît un essor autour de 1900 et dans les années qui suivent. Les changements interprétatifs que Bahr opère durant toute sa carrière de critique vont de pair avec une volonté de maîtriser le côté éphémère des tendances successives, de peaufiner les types pour avoir fait l'avancement décisif en matière de connaissance. Cela explique les catalogues sans fin qu'il dresse et les possibles changements de perspective⁵⁰. Il va de soi que la modernité berlinoise et la modernité viennoise ne se limitent pas à l'imaginaire de Bahr. Néanmoins, il propose une possibilité qui après tout s'est intégrée à l'imaginaire collectif et qui a engendré des modalités de représentation des imaginaires urbains des artistes toutes disciplines confondues durant la première moitié du xx^e siècle et peut-être même jusqu'à nos jours.
- 26 Pour finir, voici un choix de quelques exemples représentatifs des villes urbaines dans les tableaux et les textes viennois et berlinois qui répondent à la « sismographie » de Bahr. La mise en forme de ces représentations des modernités berlinoise et viennoise reflète des espaces urbains stéréotypés. Par leur différenciation nette, on ne peut que constater qu'elles sont affaire de culture.

ANNEXES

Vienne et Berlin, deux imaginaires opposés ?

Éléments d'iconographie pour illustrer la « sismographie » de Bahr.

Modernité viennoise

Karl Kraus (1874-1936 :

Vienne va devenir une grande ville, la démolition a commencé. Avec les vieilles maisons s'écroulent les derniers piliers de notre mémoire, et voilà que bientôt des pelles sans vergogne vont mettre au niveau du sol le très digne café Griensteidl.⁵¹

Figure 1

Reinhold Völkel (1873-1938), *Cafe Griensteidl*, Vienne, 1896

Figure 2

Theodor von Hörmann (1840-1895), *Le Nouveau Marché à Vienne* (*Der Neue Markt in Wien*), Vienne, 1895

Figure 3

Otto Wagner (1841-1918), *Régularisation du canal du Danube à Vienne*, Nouveau pont d'Aspern et pont Ferdinand (*Donaukanalregulierung, Neue Aspernbrücke und Ferdinandbrücke*), Vienne, 1897

Figure 4

Maximilian Lenz (1860-1948), L'angle du Sirk sur le Ring à Vienne (Die Sirk-Ecke auf der Ringstraße), Vienne, 1900

Figure 5

<https://digital.belvedere.at/objects/6136/stephanienbrucke>
 Max Suppantitsch (1865-1953), Pont de Stefanie. Sur le canal du Danube à Vienne en hiver (Stefaniebrücke. Über dem Donaukanal im Winter), Vienne, 1901

Figure 6

Carl Moll (1861-1945), *Vue sur Nussdorf et Heiligenstadt au crépuscule* (*Blick auf Nussdorf und Heiligenstadt in der Dämmerung*), Vienne, 1905

Figure 7

Richard Gerstl (1883-1908), *Maisons au bord du canal du Danube à Vienne (Häuser am Wiener Donaukanal)*, Vienne, 1907

Figure 8

Richard Gerstl (1883-1908), *Rue à Vienne (Straße in Wien)*, Vienne, 1907

Figure 9

Broncia Koller-Pinell (1863-1934), *Le grand toit. Le toit du théâtre „an der Wien“* (Das große Dach. Das Dach des Theaters an der Wien), Vienne, 1907

Figure 10

Carl Moll (1861-1945), *Heiligenstadt, vue sur l'église Saint Michel de Heiligenstadt* (*Heiligenstadt, Blick auf die Heiligenstädter Kirche St. Michael*), Vienne, 1912

Figure 11

<http://www.artnet.com/artists/oskar-laske/der-stephansdom-XL72Tf0pMTW4S8Fxl3qa9w2>
 Oskar Laske (1874-1951), *La Cathédrale de Saint Étienne de Vienne* (*Der Stephansdom in Wien*), Vienne, 1920.

Modernité berlinoise

Ce qui caractérise l'existence dans la grande ville, c'est selon Georg Simmel (1858-1918) :

*l'intensification de la vie nerveuse, qui résulte du changement rapide et ininterrompu des impressions externes et internes, [...] la poussée rapide d'images changeantes, ou l'écart frappant entre des objets qu'on englobe d'un même regard, ou encore le caractère inattendu d'impressions qui s'imposent et s'opposent.*⁵²

Figure 12

Lesser Ury (1861-1931), *Leipziger Straße*, Berlin, 1889

Figure 13

Hans Baluschek (1870-1934), *Chemin de fer dans un paysage urbain (Eisenbahn in Stadtlandschaft)*, Berlin, 1890

Figure 14

Hans Baluschek (1870-1934), *Gare ferroviaire de la grande ville (Großstadtbahnhof)*, Berlin, 1904

Figure 15

<https://blogs.univ-tlse2.fr/dam-histoire-art/2018/01/07/lexpressionnisme-erich-heckel-1883-1970/>
Erich Heckel (1883-1970), *Chemin de fer métropolitain à Berlin (Stadtbahn in Berlin)*, Berlin, 1911

Figure 16

<https://www.neuegalerie.org/content/sudwestkorso-berlin-five-oclock-morning>
Ludwig Meidner (1884-1966), *Südwestkorso Berlin, 5 heures du matin (Südwestkorso Berlin, 5 Uhr früh)*, Berlin, 1911

Figure 17

<https://www.slam.org/collection/objects/13506/>

Ludwig Meidner (1884-1966), *La ville en flammes* (*Die brennende Stadt*), Berlin, 1912

Ludwig Meidner (1884-1966) :

Il est temps que nous commençons à peindre le lieu d'où nous venons, la grande ville, que nous aimons infiniment. Nos mains fébriles devraient griffonner sur d'innombrables toiles, grandes comme des fresques, le caractère somptueux et étrange, monstrueux et dramatique des avenues, des gares, des usines et des tours. Une rue n'est pas faite de valeurs de couleurs ; elle est un bombardement de rangées de fenêtres sifflantes, de boules de lumières mugissantes entre des charrettes de toutes sortes et des milliers de boules sautantes, lambeaux d'humains, panneaux publicitaires et masses colorées grondantes, dénuées de formes.⁵³

Figure 18

Paul Hoeninger (1865-1924), *Spittelmarkt, Berlin*, 1912

Figure 19

Willy Jaeckel (1888-1944), *Au „Romanisches Café“ (Im Romanischen Café)*, Berlin, 1912

Figure 20

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Potsdamer Platz*, Berlin, 1914

Figure 21

Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), *Tram et chemin de fer (Straßenbahn und Eisenbahn)*, Berlin, 1914

Figure 22

Lesser Ury (1861-1931), *Scène de rue nocturne. Berlin, In den Zelten* (Nächtliche Straßenszene. Berlin, In den Zelten), Berlin, 1915/20

NOTES

1. Voir à ce sujet Peter Sprengel, Gregor Streim, *Berliner und Wiener Moderne, Vermittlungen und Abgrenzungen in Literatur, Theater, Publizistik*. Mit einem Beitrag von Barabara Noth, Vienne, Cologne, Weimar, Böhlau, 1998.
2. „Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden“ est le titre d'un recueil sur Hermann Bahr paru en 2014. *Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*, Martin Anton Müller, Claus Pias, Gottfried Schnödl (eds.), Berne, Peter Lang, 2014 (*Jahrbuch für Internationale Germanistik*, Reihe A, Kongressberichte, Band 118).
3. Oskar Bätschmann, „Worringer über zeitgenössische Kunst und Künstler“, in *Hundert Jahre ‚Abstraktion und Einfühlung‘: Konstellationen um Wilhelm Worringer*, Norberto Gramaccini, Johannes Rößler (eds.), Munich, Fink, 2012, p.114-129, p.121ff. Bätschmann cite la définition de l'époque en donnant l'exemple d'Hermann Bahr : « D'après Niemeyer, les écrivains d'art plus jeunes se caractérisent par une 'relation personnelle à l'art du présent' et par leur haute estime de la 'création artistique', ce en quoi ils se distinguent des critiques. Le rôle joué par des écrivains d'art tels que Julius Meier-Graefe, Wilhelm Hausenstein, Karl Scheffler, Hermann Bahr et de nombreux autres n'est pas à sous-estimer. » („Nach Niemeyer zeichnen sich die jüngeren Kunstschriftsteller durch 'ein persönliches Verhältnis zur Kunst der Gegenwart' und durch die Hochschätzung 'des künstlerischen Schaffens' [aus], wodurch sie sich von der Kritikern abgrenzen. Die Wirkung der Kunstschriftsteller wie Julius Meier-Graefe, Wilhelm Hausenstein, Karl Scheffler, Hermann Bahr und vieler anderer ist nicht zu unterschätzen.“) Wilhelm Niemeyer, „Die Kunst der Kunstschriftsteller“, in *Im Kampf um die Kunst. Die Antwort auf den 'Protest deutscher Künstler'. Mit Beiträgen deutscher Künstler, Galerieleiter, Sammler und Schriftsteller*,

Munich, 1911, p. 99-100. Voir aussi: Stephanie Marchal, „Generation Kautschukmann“, Hermann Bahr's Kunstkritik im Kontext, in *Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*, op. cit., p. 113-135.

4. „Und dreißig Jahre werden's heuer, daß ich, nachdem ich inzwischen in Berlin, Paris, Madrid, Tanger, wieder Paris, wieder Berlin und schließlich noch in Petersburg herumvagabundiert, zurück nach Wien kam, von einem jungen Brünner, E. M. Kafka, dem Herausgeber der *Modernen Dichtung*, dringend eingeladen, das *junge Wien* zu gründen, das Material sei schon vorhanden: ein junger Arzt, Dr. Artur [sic] Schnitzler, der durch die Pracht seiner Krawatten schon stadtberühmte Dr. Richard Beer-Hofmann und ein Gymnasiast, der unter dem Namen Loris schrieb : Hugo von Hofmannsthal. Ich sah sie mir an, wagte die Gründung [...]“ (Hermann Bahr, *Liebe der Lebenden. Tagebücher 1921/23*, vol. I, Hildesheim 1925, p. 15, in *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 84). La création du mouvement littéraire de la *Jeune Vienne* par Hermann Bahr au sens « historico-généalogique » est un mythe, crée par lui-même comme l'ont démontré les recherches de Peter Sprengel et de Gregor Streim en 1998. Le groupe existait déjà avant l'arrivée de Bahr à Vienne fin avril. Arthur Schnitzler en parle à partir de février 1891. Bahr est néanmoins bien le promoteur du groupe. Ainsi, il est à l'origine de sa création au sens « médiatique » (*Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 86).

5. William M. Johnston, *L'esprit viennois*, op. cit., p. 132.

6. Hermann Bahr, « La jeune Autriche » [1893], in *Hermann Bahr. « Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne »*, textes d'Hermann Bahr, Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal, traduits et présentés par Jean Launay. Monaco, Editions du Rocher, 2006, p. 161-187, p. 185. Traduction légèrement modifiée. „Ich glaube: das stimmt Alles nicht, und die klugen Formeln, die man an mir versuchte, als : der „Philosoph der Moderne“ oder, wie Neumann Hofer gesagt hat, der „Mann von Uebermorgen“, welcher, nach Maximilian Harden, „immer in der Zukunft lebt, in der Temperatur des übernächsten Tages“, können mich doch keine treffen. Man sieht das Wesentliche nicht. Man wird durch Posen betrogen, welche ich liebe, um die guten Leute zu verblüffen, *épater les bourgeois*, wie man in meinem Quartier Pigalle sagt, oder wohl auch aus eitler Prahlerei, neugierig, wie viel sie sich denn eigentlich von einem Talente gefallen lassen, und vielleicht auch einfach aus Reclame.“ Hermann Bahr, Das junge Oesterreich“ [1893], in *Deutsche Zeitung*, Vienne, 20 septembre 1893, 27 septembre 1893 et 7 octobre 1893, in *Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne* [1894], Claus Pias (ed.), Kromsdorf, VDG-Weimar, 2006, p. 70-89, p. 88 (*Hermann Bahr, Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Claus Pias (ed.), vol. IV), [consulté le 28/05/2019] <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/4-studien-2.pdf>. Ce mot d'esprit a même fourni le titre d'une étude critique sur Hermann Bahr : Donald G. Daviau, *Der Mann von Übermorgen : Hermann Bahr 1863-1934*, traduit de l'américain, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1984.

7. Hermann Bahr, « Autoportrait » [1923], in Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne*, op. cit., p. 12. „Den Reiz aber, den man meiner Persönlichkeit zuschreibt, hat sie daher, daß mir beschieden war, entscheidenden Menschen, entscheidenden Zeiten, entscheidenden Ereignissen zu begegnen. Wenn irgendwer unter uns, so darf ich von mir sagen, daß ich in dem Strome der Welt gebildet worden. Und wenn irgendeins, so hab ich dies Verdienst, daß ich mich nicht von diesem Strome verschlingen lassen, auch mich doch nicht von ihm treiben lassen, sondern eben mich zu bilden ihn mit ruhiger Hand bezwungen habe. Vierzig Jahre sind es nun, daß ich an den geistigen Schicksalen des Abendlands teilnehme. Um welche Wahrheit immer in diesen vierzig Jahren gerungen wurde, ich war dabei. Von welchem Wahn immer diese vierzig Jahre verblendet wurden, ich war dabei.“, in Hermann Bahr, „Selbstbildnis“ [Fischer, Berlin 1923], Claus Pias (ed.), Kromsdorf, VDG-Weimar, 2011, p. 1 (*Hermann Bahr, Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Claus Pias (ed.), vol. XVIII), [consulté le 28/05/2019] <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/18-selbstbildnis.pdf>. Comme la création du mouvement littéraire de la *Jeune Vienne* par Hermann Bahr au sens « historico-généalogique » (*historisch-genealogisch*) est un mythe, le texte

autobiographique de Bahr n'est pas une source fiable. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 47, note 51.

8. Les notions de modernité viennoise et de modernité berlinoise ont été mises en valeur par deux recueils allemands au titre similaire et datant des années 1980 : l'un de Gotthard Wunberg sur la modernité viennoise en 1981, suivi en 1987 d'un recueil sur la modernité berlinoise dirigé par Jürgen Schütte et Peter Sprengel. Chaque recueil comporte des textes de l'époque classés selon les différents domaines et propose une définition de la notion. *Die Wiener Moderne. Literatur, Kunst und Musik zwischen 1890 und 1910* [1981], Gotthard Wunberg (ed.). Stuttgart, Reclam, 2000. *Die Berliner Moderne 1885-1914*. Jürgen Schütte, Peter Sprengel (eds.). Stuttgart, Reclam, 1987. Il existe en outre un recueil de Walter Schmitz sur la modernité munichoise paru en 1990 : *Die Münchner Moderne. Die literarische Szene in der 'Kunststadt' um die Jahrhundertwende 1886-1912*. Walter Schmitz (ed.). Stuttgart, Reclam, 1990. Peter Sprengel a continué ses recherches sur les modernités germanophones des métropoles et il a publié avec Gregor Streim une étude comparatiste sur *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit.

9. Hermann Bahr, *Tagebücher. Skizzenbücher. Notizhefte*. vol. II, 1890-1900. Hg. v. Moritz Csáky, Vienne, Böhlau, 1996, p. 33. Cf. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 12, annotation 3.

10. Hermann Bahr, „Die Zukunft der Literatur“, in *Deutsche Zeitung*, Vienne, Jg. (volume) 22 (1892) #7469, Morgen-Ausgabe, 1-2. (14 octobre 1892). Hermann Bahr, „Die Zukunft der Literatur“ [1892], in *Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, p. 18-23. <https://>.

11. *Ibid.*, p. 20.

12. Dans un passage à propos d'Henri Albert, qui d'après Bahr opère entre la modernité berlinoise et la modernité parisienne : „So hat er neulich Henri Albert erzählt, dem munteren und flinken Zwischenläufer zwischen der Berliner und der Pariser Moderne“, in Hermann Bahr, „Satanismus“ [1892], in *Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, p. 37-44, p. 44.

13. « Jules Huret, un jeune reporter découvert par Valentin Simond de l'*Écho de Paris*, a interviewé l'an dernier les écrivains de Paris à propos de l'avenir de la littérature ; on connaît son 'Enquête sur l'Évolution littéraire', dont parlèrent tous les journaux d'Europe pendant trois mois. M. Curt Grottewitz, qui s'active depuis quelques années au sein de la modernité berlinoise avec entrain et intelligence, s'est empressé de l'imiter, mais nul ne s'intéresse à son 'Enquête' parue il y a six mois. Tous deux veulent la même chose. L'Allemand copie le Français. Mais le livre du Français est devenu un document de l'époque, tandis que le livre de l'Allemand est sans valeur. La raison en est simple : le Français a fait lui-même son livre, alors que l'Allemand a fait faire le sien. Le Français est allé fréquenter les artistes et il a extrait de chacun sa nature secrète ; non pas ce qu'ils lui ont dit, mais ce qu'il vit en eux et déduisit de leurs signes muets, dans l'arrangement de leurs meubles, leur manière spontanée, de l'accueillir, leurs gestes décontractés, dans toute l'atmosphère de leurs regards et de leurs intonations ; surprenant untel en chemise en de nuit ; c'est le mérite de son texte. L'Allemand s'est contenté de leur envoyer un formulaire à remplir avec quelques questions, et chacun y a écrit son opinion, que nous connaissons depuis longtemps déjà, sans que nous n'apprenions rien de nouveau. C'est la différence entre l'art et l'artisanat. »
(„Jules Huret, ein junger Reporter, den Valentin Simond vom 'Echo de Paris, entdeckte, hat das vorige Jahr die Schriftsteller von Paris über die Zukunft der Literatur interviewt ; man kennt seine 'Enquête sur l'évolution littéraire, von der alle Zeitungen Europas drei Monate sprachen. Herr Curt Grottewitz, der seit ein paar Jahren munter, klug und geschäftig durch die Berliner Moderne raschelt, hat das eilig nachgemacht, aber kein Mensch kümmert sich um seine 'Enquête, die seit sechs Monaten erschienen ist. Beide wollen das Gleiche. Der Deutsche copirt den Franzosen. Aber das Buch des Franzosen ist ein Document der Zeit geworden und das Buch des Deutschen ist ohne Werth. Das kommt ganz einfach daher : der Franzose hat sein Buch selber gemacht und der Deutsche hat es sich machen lassen. Der Franzose ist bei den Künstlern herum und hat aus Jedem seine heimliche Natur gezogen ; nicht, was sie ihm sagten, sondern wie er sie sah und aus leisen Zeichen, aus der Ordnung der Möbel, aus der unbedachten Weise des

Empfanges, aus einer lässigen Geste, aus der ganzen Luft der Blicke und der Töne errieth und einen Jeden gleichsam im Nachthemd überraschte, das ist das Verdienst seiner Schrift. Der Deutsche hat ihnen einfach einen Bogen mit ein paar Fragen geschickt und da schrieb dann Jeder seine Meinung, die wir längst kennen, und wir erfahren nichts Neues. Das ist der Unterschied zwischen der Kunst und dem Handwerk.“) Hermann Bahr, „Die Zukunft der Literatur“ [1892], in *Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, p. 18-23, p. 20.

14. Hermann Bahr, « Autoportrait » [1923], in Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne*, op. cit., p. 80, „Jetzt verstand ich das erst, jetzt ward es mir bestätigt durch jenen Satz : *Une phrase bien faite est une bonne action*. Und nun ging mir überhaupt auf, daß wir in Berlin den Naturalismus der Franzosen von Grund aus mißverstanden hatten. Wir legten ihn uns materialistisch aus, wir nahmen ihn beim Wort, wir hörten ihm nicht an, daß er von den Franzosen nur als Reaktion gegen die Romantik gemeint war, als Wiederkehr ihrer klassischen Tradition, wenn auch auf einem wunderlichen Umweg. *Les brutes qui croient à la réalité des choses !*, sagt Flaubert einmal, auch ein Großmeister des Naturalismus. Und eben auf diesen Glauben à *la réalité des choses* war unser Berliner Naturalismus doch eingeschworen“, Hermann Bahr, „Selbstbildnis“ [Fischer, Berlin 1923], in *Hermann Bahr, Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, p. 186.

15. Hermann Bahr, „Die Moderne“, in *Moderne Dichtung. Monatsschrift für Literatur und Kritik*, 1 (1890) #1, p. 13-15, Eduard Michael Kafka (ed.), Brno.

16. Hermann Bahr, „Die Moderne“, in *Die Überwindung des Naturalismus*, 2^e série de „Die Kritik der Moderne“, 1891.

17. Cf. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 48.

18. Hermann Bahr, « La Modernité » [1890], in Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne*, op. cit., p. 111-116, p. 113. „Die Vergangenheit war groß, oft lieblich. Wir wollen ihr feierliche Grabreden halten. Aber wenn der König bestattet ist, dann lebe der andere König!“, Hermann Bahr, „Die Moderne“ [1890], in *Hermann Bahr, Die Überwindung des Naturalismus* [1891], Claus Pias (ed.), Kromsdorf, VDG-Weimar, 2004, p. 11-15, p. 12 (*Hermann Bahr, Kritische Schriften in Einzelausgaben*, Claus Pias (ed.), Bd. II), [consulté le 28/05/2019] <https://www.univie.ac.at/bahr/sites/all/ks/2-ueberwindung.pdf>.

19. Hermann Bahr, « La Modernité » [1890], *ibid.*, op. cit., p. 113. „Die Moderne ist nur in unserem Wunsche und sie ist draußen überall, außer uns. [...] Wir wollen alle Sinne und Nerven aufthun, gierig, und lauschen und lauschen“, Hermann Bahr, „Die Moderne“, op. cit., p. 12.

20. Hermann Bahr, « La Modernité », op. cit., p. 114. „Pilgrime der Sinne“, Hermann Bahr „Die Moderne“, op. cit., p. 13.

21. Hermann Bahr, « La Modernité », *ibid.*, p. 116, „Wir haben kein anderes Gesetz als die Wahrheit, wie jeder sie empfindet“, Hermann Bahr „Die Moderne“, op. cit., p. 14.

22. Hermann Bahr, « La Modernité », *ibid.*, p. 116, „Dieses wird die neue Kunst sein, welches wir so schaffen. [...] Es ist immer nur die Zeit, jedesmal in einen anderen Teig geknetet“, *ibid.*, p. 15.

23. Cf. Eugen Wolff, *Die Moderne. Zur „Revolution“ und „Reform“ der Litteratur*, in *Deutsche akademische Zeitschrift* (Organ der „Deutschen akademischen Vereinigung“). Jg. 3, n° 33, 26.9.1886, Erstes Beiblatt, p. 4 et Zweites Beiblatt, p. 1-2, [consulté le 28/05/2019] https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1886_wolff.pdf. Cf. *Berliner und Wiener Moderne* [1998], op. cit., p. 55, note 75.

24. Eugen Wolff [1868] cite Émile Zola, *L'Assommoir au Théâtre* [1881]. Ce texte est la préface qu'Émile Zola a donnée à *L'Assommoir drame en cinq actes et huit tableaux* de William Busnach et Octave Gastineau.- Paris, Charpentier, 1881, [consulté le 28/05/2019] http://www.intratext.com/IXT/FRA0354/_P3.HTM.

25. Charles Baudelaire, « Le Peintre de la vie moderne » [1863], in *Œuvres Complètes*, texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, coll. Bibliothèque de la Pléiade, 1976, vol. II, p. 695. En 1863, Charles Baudelaire (1821-1867) publie un recueil d'essais traitant du peintre et dessinateur Constantin Guys intitulé *Le Peintre de la vie moderne*, dans lequel se trouve un texte ayant pour titre « La Modernité ».

26. Stefan Zweig, *Le Monde d'hier. Souvenirs d'un Européen* [1982], Traduction nouvelle de Serge Niémetz, Belfond, Le livre de poche, 1993, p. 65. „In unserer eigenen Stadt entstand über Nacht die Gruppe des 'jungen Wien' mit Arthur Schnitzler, Hermann Bahr, Richard Beer-Hofmann, Peter Altenberg, in denen die spezifisch österreichische Kultur durch eine Verfeinerung aller Kunstmittel zum erstenmal europäischen Ausdruck fand.“, Stefan Zweig, *Die Welt von Gestern. Erinnerungen eines Europäers*, Londres, Hamish-Hamilton / Stockholm Bermann-Fischer Verlag AB, 1942, [consulté le 28/05/2019] <https://gutenberg.spiegel.de/buch/die-welt-von-gestern-6858/4>.
27. Maurice Godé, *L'expressionnisme*, Paris, PUF, 1999, p. 8 (Perspectives Germaniques).
28. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 83 et p. 93.
29. *Ibid.*, p. 84.
30. Loris est l'un des pseudonymes de Hugo von Hofmannsthal (1874-1929).
31. Hermann Bahr, « Loris » [1892], in Bahr, *Ce monsieur de Linz qui inventa Vienne*, op. cit., p. 156, „Aber vor allem in jeder Geste, jedem Ton, der ganzen Haltung was unsäglich liebes : das gewisse österreichische 'lieb', das sich wie ein ewiger Mai in dem linden, lauen, traulichen Accent des Wienerers und in seinen Walzern wiegt.“, Hermann Bahr, « Loris », in *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Berlin, janvier 1892, in Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, 112-118, p. 115.
32. Hermann Bahr, „Die internationale Musik und Theaterausstellung in Wien“, in *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Berlin, août 1892.
33. „[...] eines mental und ästhetisch verstandenen Wienertums“, *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 94.
34. Hermann Bahr, „Neben der Liebe“, in *Freie Bühne für den Entwicklungskampf der Zeit*, Berlin, à partir d'octobre 1892. Sous forme de livre à Berlin chez Fischer en 1893.
35. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 95.
36. „[...] mentalitätsbildende Kraft des Geburtsorts [...]“, *Ibid.*, p. 96.
37. „[...] mentale Stereotypen [...]“, *Ibid.*, p. 97.
38. « [...] mais ce nouveau ton employé chez les jeunes gens et dans les journaux, et même, dernièrement, de plus ne plus fréquemment dans la société – je trouve cela trop stupide ! Toujours les Prussiens et « oui Berlin ! », comme si c'était je ne sais quoi de spécial ! Et tout doit devenir berlinois ! Nous devrions renier toute notre nature et renoncer à toutes les pulsions, désirs et habitudes, pour jouer les Germains pur sang, bien droits et graves, ce à quoi nous n'avons pourtant absolument aucun talent ! Nous ne sommes pas faits selon le moule prussien – tout cela ne sert à rien ! [...] Pourtant nous donnons le meilleur de ce que nous possédons, notre chère vieille manière viennoise, qui nous est fidèle, nous la troquons contre une manière insupportable et haïe dans toute l'Europe, et si cela continue ainsi, il ne restera plus la moindre trace dans cinquante ans de toute notre culture millénaire ! » („[...] aber diese ganze neue Tonart unter den jungen Leuten und in den Zeitungen und neuestens immer mehr sogar schon in der Gesellschaft – das wird mir jetzt schon zu dumm ! Immer nur die Preußen und 'ja Berlin!', als ob das weiß Gott was wäre ! Und alles soll Berlinisch werden ! Unsere ganze Natur sollen wir verleugnen und allen Trieben, Wünschen und Gewohnheiten entsagen, um nur ja recht steif und gravitatisch die Vollblut-Germanen zu posieren, zu denen wir doch einmal absolut kein Talent haben ! Wir sind nun einmal nicht nach der preußischen Schablone – nutzt alles nichts ! [...] Dabei geben wir das Beste auf, was wir besitzen, unsere liebe treue alte Wiener Art, tauschen eine unausstehliche und in ganz Europa verhaßte dafür ein, und von unserer ganzen tausendjährigen Kultur giebt's, wenn das so weiter geht, in fünfzig Jahren keine Spur mehr !“) (*Ibid.*, p. 96-97 ; Hermann Bahr, *Neben der Liebe. Wiener Roman*, Berlin, Fischer, [1893] 1900, p. 38.)
39. Hermann Bahr, „Das jüngste Deutschland“ [1893], in *Deutsche Zeitung*, Vienne, 30 août 1893, 6 septembre 1893 et 12 septembre 1893, in Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol. IV, p. 47-69.
40. *Ibid.*, p. 70-89.

41. *Berliner und Wiener Moderne*, op. cit., p. 100-103.

42. Hermann Bahr, « La jeune Autriche », op. cit., p. 161-187, p. 161-163. „Man redet jetzt viel von einem ‘jungen Oesterreich’. [...] die Kenner schätzen sie, und schöne, kluge, empfängliche Frauen lauschen ihren Versen. Da können sie das Andere leicht verschmerzen. [...] Gemeinlich wird das ‘junge Oesterreich’ für ein Anhängsel des jüngsten Deutschland gehalten. Es soll aus den gleichen Trieben kommen, aus dem Ekel vor der Tradition. Es soll nach den gleichen Zielen gehen, zur Hoffnung einer Renaissance. Wie das jüngste Deutschland will es die alte Litteratur durch eine neue verdrängen. Wie das jüngste Deutschland ist es revolutionär gegen das Herkommen und die Sitte der Kunst, um alle Ueberlieferung zu brechen, jede anerkannte Schönheit zu verleugnen und fremde Welten aus sich zu schaffen. Wie das jüngste Deutschland ist es Naturalismus, der nur die wirkliche Wahrheit von der lauten Strasse holt und alle Dichtung überhaupt an das tägliche Leben liefern will. So ist die Meinung, die vom ‘jungen Oesterreich’ läuft“, Hermann Bahr, „Das junge Oesterreich“ [1893], in *Deutsche Zeitung*, Vienne, 20 septembre 1893, 27 septembre 1893 et 7 octobre 1893, in Hermann Bahr, *Studien zur Kritik der Moderne*, op. cit., vol IV, p. 70-71.

43. *Ibid.*, p. 165-166. „[...] Man hat eher das Gefühl, dass sie vielmehr nach Freiheit von den Schablonen streben und Jeder seine eigene Art versuchen möchte. Sie lieben das Vaterländische, nicht bloss wienerische Stoffe, sondern die wienerischen Formen, jene weiche, gerne etwas lässige und bequeme Weise, wie man hier ungebunden denkt und redet, mit einer Liebe der kräftigen Wendungen aus dem Volke, [...] Sie gehen meist überhaupt sehr naiv an ihre Sache, auf gut Glück, ohne Apparat, die geprüften Behelfe einer fertigen Technik zum eigenen Schaden verschmähend, der Sicherheit ihres Dranges vertrauend, der sich schon irgendwie seine Formen bilden wird, und haben so eine technische Unschuld, welche, wenn sie ihnen freilich eine kindliche Anmuth und heitere Frische gibt, doch die Geduld des Lesers verdriesst und seine Ordnung beleidigt. Sie wollen unbekümmert nur aus sich gestalten. Aber es geschieht ihnen bisweilen zuletzt, gerade wo sie ganz wienerisch thun, dass sie beinahe wie Pariser Originale wirken. Gerade das Umgekehrte wie bei den Berlinern: dort ist die Absicht französisch, hier ist es die Wirkung. Und so sehen wir auch diesen letzten Schein von Gleichheit, wie er nur ernstlich geprüft wird, schon wieder entweichen. Also: das ‘junge Oesterreich’ ist nicht nach dem Berliner Muster, und es ist nicht nach der Pariser Schablone ; es ist nicht revolutionär, und es ist nicht naturalistisch – ja, was ist es denn eigentlich sonst?“, *Ibid.*, p. 73.

44. *Ibid.*, p. 168. „Ich habe gezeigt, dass das junge Oesterreich nichts mit den naturalistischen Experimenten der ‘jüngsten Deutschen’ gemein hat. Es will vielmehr, da nun einmal unser Leben aus der deutschen Entwicklung geschieden und heute der deutschen Kultur nicht näher als irgend einer anderen ist, den Anhang der deutschen Litteratur verlassen und nun aus der eigenen Art auch eine eigene Kunst gestalten. Es möchte – sonst hat es keinen vernehmlichen Trieb – es möchte recht österreichisch sein, österreichisch von 1890, was dann freilich Jeder wieder auf seine Weise versteht.“, *Ibid.*, p. 75.

45. *Ibid.*, p. 167. „Sie wollen die österreichische Farbe und den Geruch des Tages.“, Hermann Bahr, „Das junge Oesterreich“ [1893], in *Deutsche Zeitung*, Vienne, 20.9.1893, 27.9.1893 et 7.10.1893, *Ibid.*, p. 74.

46. *Berliner und Wiener Moderne* [1998], op. cit., p. 45-46.

47. *Ibid.*, p. 46.

48. Anton Lindner, „Wiener Ketzerbrief III“, in *Die Gesellschaft*, Michael Georg Conrad (ed.), Jg. 11, April 1895, p. 557. « On a tant parlé de la ‘modernité’ viennoise, la légende courait qu’il y a à Vienne une modernité, et cela mérite en vérité que l’on se penche dessus. » („Man hat so viel von der Wiener ‘Moderne’ erzählt, ja es ging die Sage, dass es in Wien eine ‘Moderne’ ebe, und da verlohnt es sich wahrlich, hineinzuschauen.“) Cf.: *Berliner und Wiener Moderne* [1998], op. cit., p. 12-13, note 3.

49. *Ibid.*, p. 17.

50. Jutta Müller-Tamm, „Impressionismus zwischen Griechentum und Grammophon. Klassik als typologische Kategorie bei Hermann Bahr“, in *Hermann Bahr: Österreichischer Kritiker europäischer Avantgarden*, op. cit., p. 137-149, p. 140-146.
51. Karl Kraus, *La littérature démolie (Die demolierte Literatur)*, Vienne, Wiener Rundschau, 1896/1897.
52. Georg Simmel (1858-1918), *Les Grandes Villes et la vie de l'esprit (Die Großstädte und das Geistesleben)*, Berlin, 1903.
53. Ludwig Meidner, *Introduction à la peinture des tableaux de la grande ville (Anleitung zum Malen von Großstadtbildern)*, Berlin, 1914.

RÉSUMÉS

La modernité ne peut apparaître que dans les grandes villes qui, autour de 1900, sont en passe de devenir de véritables métropoles. Avec le progrès technique et industriel de l'imprimerie et la mise en réseau des pays par l'aménagement de l'infrastructure et le désenclavement des métropoles, l'information circule facilement. De plus, les vecteurs d'information voient s'élargir leur palette médiale, avec l'écriture mêlée à l'image dans les journaux, et le son diffusé à la radio ou sur gramophone.

L'écrivain autrichien Hermann Bahr (1863-1934), qui séjourna à Berlin et Paris avant de regagner Vienne en 1891, fut particulièrement sensible à cette évolution médiale et interculturelle. Les pages culturelles des journaux (*Feuilleton*) de ces années-là sont le berceau d'une perception radicalement différenciée et polarisée de ces deux centres de la modernité. Hermann Bahr, passeur de frontières, décrit la modernité viennoise *ex negativo* en définissant la modernité berlinoise.

La présente étude exposera sa définition de la modernité viennoise et de la modernité berlinoise pour revenir ensuite vers quelques exemples des villes urbaines dans les tableaux et les textes viennois et berlinois.

Modernity can only appear in big cities, which, around 1900, were rapidly becoming true metropolises. Thanks to technical and industrial progress in printing, the networking of countries through the development of infrastructure and the opening up of metropolitan areas, information could circulate easily. In addition, the means of spreading information widened, with the addition of image to writing in newspapers, and sound broadcast on the radio or gramophone.

The Austrian writer Hermann Bahr (1863-1934), who stayed in Berlin and Paris before returning to Vienna in 1891, was particularly sensitive to this medial and intercultural development. The cultural pages of the newspapers (*Feuilleton*) of those years were the cradle of a radically differentiated and polarized perception of these two centers of modernity. Hermann Bahr as border crosser, describes Viennese modernity *ex negativo* by defining Berlin modernity.

This study will present its definitions of Viennese modernity and Berlin modernity, then return to some examples of urban cities in the Viennese and Berlin paintings and texts.

INDEX

Mots-clés : culture, histoire des idées, grande ville, transfert culturel, média, Bahr (Hermann), modernités viennoise et berlinoise, sismographe

Keywords : culture, history of ideas, big city, cultural transfer, media, Bahr (Hermann), Viennese and Berlin modernities, seismograph

AUTEUR

EVA WERTH

Laboratoire LISAA EA4120, Université Gustave Eiffel