« Un naturalisme qui sent bon » ? L'héritage naturaliste, une face cachée de l'œuvre d'Arthur Schnitzler ?

Ein „gutriechender Naturalismus“? Das naturalistische Erbe, eine verdeckte Seite des Werks von Arthur Schnitzler?

“Feel-good naturalism”? Naturalist heritage as the hidden side of the work of Arthur Schnitzler

Karl Zieger

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/553>

DOI : 10.4000/austriaca.553

ISSN : 2729-0603

Éditeur

Presses universitaires de Rouen et du Havre

Édition imprimée

Date de publication : 1 juin 2018

Pagination : 89-98

ISBN : 979-10-240-1233-9

ISSN : 0396-4590

Référence électronique

Karl Zieger, « « Un naturalisme qui sent bon » ? L'héritage naturaliste, une face cachée de l'œuvre d'Arthur Schnitzler ? », *Austriaca* [En ligne], 86 | 2018, mis en ligne le 01 juillet 2020, consulté le 29 janvier 2021. URL : <http://journals.openedition.org/austriaca/553> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/austriaca.553>

« Un naturalisme qui sent bon » ?

L'HÉRITAGE NATURALISTE, UNE FACE CACHÉE DE L'ŒUVRE D'ARTHUR SCHNITZLER ?

« Pour la première fois, Autrichiens et Allemands avaient eux aussi un “naturalisme qui sent bon”, un réalisme psychologique pour gens du monde. » Ces propos, tirés de la préface à *La Pénombre des âmes*, un recueil de nouvelles d'Arthur Schnitzler paru en 1929 aux éditions Stock, ont été formulés par un célèbre germaniste français : Félix Bertaux. Son jugement était basé sur un rapprochement qui faisait de Schnitzler « le Maupassant de la vieille capitale des Habsbourg » et comparait également l'écrivain viennois aux Goncourt (« Ses tableaux [...] faisaient aussi penser aux Goncourt¹ »). La question se pose alors de savoir ce qu'on peut entendre par « un naturalisme qui sent bon » et dans quelle mesure l'œuvre de Schnitzler comporte effectivement des éléments naturalistes.

Connu en France notamment comme auteur de *La Ronde* (1903) et des nouvelles monologuées *Lieutenant Gustel* (1900) et *Mademoiselle Else* (1925), Arthur Schnitzler fait partie des écrivains du célèbre groupe de la « Jeune Vienne », généralement associés à un impressionnisme psychologique, voire à un esthétisme décadent ; il est, parmi eux, effectivement celui qui est le plus proche du naturalisme, même si une partie seulement de son œuvre correspond à l'esthétique naturaliste.

Sa formation médicale (il a étudié, entre autres, les travaux de Jean-Martin Charcot et d'Hippolyte Bernheim) rapproche Schnitzler des préoccupations scientifiques des naturalistes ; l'analyse psychologique de ses personnages est considérée comme l'un des points forts de son œuvre. Son *Journal* et sa *Correspondance* révèlent la lecture attentive des œuvres de Zola, de Maupassant, de Flaubert, des Goncourt, de Daudet,

1. Félix Bertaux, « Préface », dans Arthur Schnitzler, *La Pénombre des âmes* [1929], Paris, Stock, « La Cosmopolite », 2000, p. 7-12, ici p. 9 et suiv.

dans une moindre mesure de Mirbeau... et d'Ibsen². La critique (surtout depuis une quinzaine d'années) insiste sur la précision avec laquelle Schnitzler ancre des thématiques typiques de la fin du siècle et de la modernité dans le contexte historique et social de son époque³.

Comme j'ai analysé ailleurs ce que les premiers « grands drames » de Schnitzler doivent à la dramaturgie naturaliste – et, surtout, à Ibsen⁴ –, je laisserai ici de côté le théâtre, pour me concentrer sur la prose narrative, l'autre « pilier » de l'œuvre de l'écrivain viennois. Car l'empreinte naturaliste apparaît bien aussi dans des œuvres en prose, et notamment dans celles écrites entre 1890 et 1900 : ainsi, sa nouvelle *Sterben*, 1894-1895 (*Mourir*, 1895-1896), est-elle considérée comme l'exemple même d'un « naturalisme clinique », une expérience qui met en lumière « l'égoïsme vital » des deux protagonistes. Des éléments (typiquement) naturalistes en ce qui concerne la conception et l'observation des personnages se trouvent aussi dans des romans comme *Frau Berta Garlan*, 1901 (*Berthe Garlan*, 1937), et *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, 1928 (*Thérèse. Chronique d'une vie de femme*, 1931)⁵. C'est donc en examinant les traces du naturalisme dans ces trois œuvres en prose que je vais essayer de montrer ce qu'on peut comprendre par cette notion de « naturalisme qui sent bon » et ce qui la justifie.

-
2. Voir Arthur Schnitzler, *Tagebuch*, Werner Welzig (éd.), Wien, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 1985-2000, 10 vol. ; *Briefe 1875-1912*, Therese Nickl et Heinrich Schnitzler (éd.), Frankfurt/Main, S. Fischer, 1981 ; *Briefe 1913-1931*, Peter-Michael Braunwarth et al. (éd.), Frankfurt/Main, S. Fischer, 1984.
 3. Voir Giovanni Tateo, « Schnitzler und der Spätrealismus », dans Christoph Jürgensen et al. (dir.), *Schnitzler Handbuch. Leben – Werk – Wirkung*, Stuttgart-Weimar, J. B. Metzler, 2014, p. 1-7, ici p. 6.
 4. Notamment, au Congrès de l'AIZEN à La Nouvelle-Orléans. Voir Karl Zieger, « Le naturalisme en Autriche : de la réception de l'œuvre de Zola à la face cachée de "Vienne fin-de-siècle" », *Excavatio*, vol. 26, 2015, <https://sites.ualberta.ca/~aizen/excavatio/articles/v26/Zieger.pdf>.
 5. Je laisse ici de côté le grand roman sur la société viennoise et la situation politique autrichienne que Schnitzler a publié en 1908 sous le titre *Der Weg ins Freie* et qui a été très tardivement traduit en français sous le titre *Vienne au crépuscule* : la précision de la description de la situation sociale que l'auteur y donne à travers les nombreux dialogues, le panorama politique, l'analyse du rapport entre les données politiques et les comportements « mentaux », la représentation d'une société en pleine mutation, mais aussi le conditionnement social des principaux protagonistes (notamment du baron Georg von Wergenthin et de sa compagne « petite-bourgeoise » Anna Rosner) pourraient bien relever – en partie – de la technique et de la méthode naturalistes. Voir aussi *Schnitzler Handbuch*, op. cit., p. 150-155, notice II.2.1.

L'un des premiers succès de Schnitzler est la (longue) nouvelle *Sterben*, considérée comme l'exemple d'un naturalisme épuré. Rédigée en 1892 et publiée en 1894 en feuilleton dans la *Neue Deutsche Rundschau*, elle est aussi l'œuvre qui ouvre à Schnitzler les portes de la maison d'édition S. Fischer, l'éditeur des naturalistes berlinois (mais aussi d'Ibsen, de Zola et de Gerhart Hauptmann)⁶, où elle paraît en 1895. Gaspard Valette la traduit très vite en français et la publie la même année dans la *Semaine littéraire* de Genève, puis, l'année suivante, chez Payot à Lausanne et Perrin à Paris.

L'histoire est relativement mince : Félix, un jeune phthisique, un jeune homme apparemment sans soucis d'argent, apprend, au début de la nouvelle, qu'il n'a plus que quelques mois à vivre ; il refuse d'abord l'offre de Marie, sa compagne, de mourir avec lui, puis, sa fin approchant, réclame avec de plus en plus d'insistance le respect de cette promesse par celle qui, elle, tient de plus en plus à sa propre vie. La nouvelle raconte la manière dont le malade et sa compagne gèrent l'approche inéluctable de la mort, leur séjour au bord d'un lac de montagne où ils espèrent la guérison, le retour à Vienne, l'aggravation de la maladie, un dernier voyage dans le Tyrol du Sud, où Félix va mourir ... après avoir essayé, en vain, d'étrangler Marie.

Le texte de Schnitzler repose sur l'observation clinique précise de l'évolution psychique – celle-ci l'emporte sur la situation sociale des personnages⁷. Les descriptions et les informations sur le milieu sont, en effet, brèves, l'analyse du comportement psychologique des deux protagonistes, Félix et Marie, et de leur « égoïsme vital » est, elle, en revanche très réaliste. Il s'agit d'un « naturalisme clinique » comme on le trouve, en effet, plus chez les Goncourt que chez Zola. Néanmoins, il y a aussi « du Zola » dans cette nouvelle : Schnitzler part d'un dispositif expérimental, à partir duquel il scrute, avec son regard médical, scientifique, l'évolution de la maladie et du rapport entre les deux amants ; ce regard du narrateur est « froid », « distancé », sans jugement, sans critique, sans tabous⁸. La perspective est, généralement, neutre et se focalise tantôt sur Félix, tantôt sur Marie. Du point de vue scientifique, le texte de Schnitzler reflète parfaitement l'état des connaissances médicales de l'époque : la tuberculose

6. Voir Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2005, p. 27.

7. *Ibid.*, p. 107-109.

8. Voir Carl Pietzker, « *Sterben. Eine nouvelle expérimentale* », dans Hee-Ju Kim et Günter Saße (dir.), *Interpretationen: Arthur Schnitzler. Dramen und Erzählungen*, Stuttgart, Philipp Reclam jun., 2007, p. 31-45, ici : p. 40.

pouvait alors bien être diagnostiquée, mais pas guérie. Que le professeur, qui diagnostique la maladie et livre (sans grand ménagement) le verdict à Félix, s'appelle Bern(h)ard, a été interprété (sans doute à juste titre) comme un clin d'œil de Schnitzler à la « médecine expérimentale » du docteur Claude Bernard qui a, on le sait, inspiré Zola⁹.

Le germaniste Carl Pietzker a souligné dans son interprétation le rapport entre le modèle scientifique et le travail artistique ; la construction de la nouvelle en vingt-trois chapitres, qu'il a regroupés en cinq parties, correspond, selon lui, aux cinq phases de l'évolution de la maladie¹⁰ : 1) l'annonce de la maladie et les réactions « à chaud » des deux protagonistes équivalant à une exposition couvrant deux jours du mois de mai 1890 ; 2) les chapitres décrivant le séjour à la montagne (de mai à août), avec des moments d'espoir, voire d'illusion de guérison ; 3) la phase centrale, la « péripétie », quelques jours passés à Salzburg sur le chemin du retour de la montagne vers Vienne, avec une première alerte sérieuse de l'aggravation de l'état de santé de Félix ; 4) quelques semaines, de début septembre à début octobre à Vienne, marquées par le désespoir grandissant de Félix et un attachement à la vie – également grandissant – de la part de Marie ; 5) la phase fatale, la catastrophe qui survient au bout de deux jours fin octobre 1890 à Meran, une villégiature réputée, où le couple s'est retiré. Ce dispositif « statique » établit la distance nécessaire à l'observation scientifique de la manière dont les protagonistes gèrent la présence de la mort. La description de la mort de Félix peut être présentée comme un exemple d'un naturalisme épuré : elle n'est pas « belle », « esthétisée », mais il ne s'agit pas non plus d'une mort affreuse, purement « naturaliste » (comme celle de Nana dans le roman éponyme de Zola, par exemple)¹¹.

Cette nouvelle est l'une des premières œuvres de Schnitzler traduites en français, et si l'écho de la presse, en 1895-1896, a été modeste, on note tout de même quelques comptes rendus de marque : ainsi, le tout premier article que *Le Journal des débats* consacre à Schnitzler a-t-il pour objet la version originale de la nouvelle. Dans le numéro du 21 mars 1895, P. L. (Pierre Lalo) établit une comparaison entre cette œuvre et les romanciers français – comparaison qui, sans que le critique précise qu'il pense spécialement aux naturalistes, est en faveur de l'auteur autrichien,

9. Voir, entre autres, Jacques Le Rider, *Arthur Schnitzler ou la Belle Époque viennoise*, Paris, Belin, « Voix allemandes », 2003, p. 106.

10. Voir Carl Pietzker, art. cité, p. 35-37.

11. Voir *ibid.*, p. 44.

car après avoir loué la « sûreté des traits et le choix des détails », il précise que la « lente décomposition des sentiments et des affections [...] est le sujet de *Sterben* ». Et il ajoute :

imaginez ce thème traité par un de nos romanciers : sans doute il sera porté à exagérer la laideur morale de ses personnages. Rien de pareil chez M. Schnitzler : aucun excès, aucune violence, aucune brutalité ; la peinture, si forte qu'elle soit, garde une mesure et une justesse parfaites¹².

Émile Faguet a une approche et un jugement semblables, quand il dit, dans le numéro de décembre 1896 de *Cosmopolis*, à propos, cette fois, de la traduction française par Gaspard Vallette : « Comme tous les traits [...] sont contradictoires, et comme l'ensemble est vrai ! Quelle exactitude dans la peinture de sentiments complexes et confus, et quelle expression simple et forte de toutes les misères humaines¹³ ! » Dès 1895-1896, nous pouvons donc observer la base d'un jugement qui imaginera un « naturalisme qui sent bon ».

Quelques années après *Sterben* et pratiquement en même temps que la nouvelle *Lieutenant Gustel* (qui l'a rendu célèbre grâce à l'emploi du monologue intérieur), Schnitzler rédige, au cours de l'année 1900, *Frau Berta Garlan*, une œuvre narrative qui pose quelques problèmes génériques, mais peut intéresser ici surtout dans la perspective de ce « naturalisme qui sent bon ». Il s'agit, en fait, d'une œuvre qui a bien la longueur d'un roman, mais dont la structure narrative est celle de la nouvelle allemande (racontant, selon la définition de Goethe, un événement « inouï », un déroulement linéaire, marqué par une « péripétie »). C'est l'histoire d'une jeune veuve de trente-deux ans issue de la moyenne bourgeoisie qui vit avec son fils dans la même ville de province au bord du Danube que des parents de son défunt mari. Une vie modeste et tranquille qu'elle gagne en donnant des leçons de piano. Le déclenchement de l'action est la lecture d'un article consacré à un ancien camarade du conservatoire, Emil Lindbach, devenu un violoniste célèbre. Berta décide alors d'écrire à Emil et – sous prétexte d'aller voir une cousine à Vienne – se rend dans la capitale dans l'espoir de (re-)nouer une liaison avec son ancien ami, voire de l'épouser et de se libérer ainsi de sa vie médiocre et de l'étroitesse de la petite ville de province. Au bout de deux escapades viennoises, où elle vit

12. P. L., « Au jour le jour : Un roman de M. Arthur Schnitzler », *Journal des débats*, 21 mars 1895, p. 1.

13. Émile Faguet, « Le Livre à Paris (Chronique littéraire) », *Cosmopolis*, I, vol. 4, n° 12, 12 décembre 1896, p. 802.

effectivement une relation sexuelle avec Emil, elle doit se rendre à l'évidence que celui-ci n'a été intéressé que par une aventure passagère et ne pense aucunement à une relation durable. L'*alter ego* de Berta dans cette nouvelle, un « personnage en miroir de l'héroïne¹⁴ », est Madame Rupius, une connaissance de Berta dont le mari est paraplégique, qui se rend à Vienne pour vivre un amour extraconjugal et meurt à la fin de la nouvelle des suites d'un avortement raté... ce qui conduit Berta non seulement à se résigner à retourner à sa vie tranquille, mais lui inspire aussi cette réflexion finale qui, par son ambiguïté, a provoqué des interprétations divergentes :

Et un soupçon de l'injustice monstrueuse qui régent le monde l'effleura : l'injustice que la femme ait été créée avec les mêmes appétits, le même désir de bonheur que l'homme ; puisque pour elle ce plaisir devient pêché, la rançon de la volupté expiation, quand son désir charnel n'est pas en même temps le désir d'être mère¹⁵.

Selon la perspective privilégiée – à savoir celle de la femme ou celle d'un narrateur omniscient –, on a pu y lire une défense (par le narrateur) de la société et de l'ordre social conservateur, ou un plaidoyer contre la morale bourgeoise hypocrite, contre une injustice imposée par la nature. Le texte original de Schnitzler autorise les deux interprétations. Ce n'est pas le lieu ici d'insister sur quelques éléments « féministes » de la nouvelle, ni sur le fait – nouveau chez Schnitzler – que l'auteur raconte l'histoire presque uniquement de la perspective de son héroïne, ni sur la manière dont il fait rêver sa protagoniste – l'importance des rêves de Berta, leurs circonstances et les « restes » de la vie quotidienne qu'ils comportent faisant de ce texte peut-être l'une des premières « esthétisations », l'un des premiers traitements littéraires de la *Traumdeutung* de Freud, paru l'année même de sa rédaction¹⁶.

14. Voir Konstanze Fliedl, « Nachwort », dans Arthur Schnitzler, *Frau Berta Garlan*, Stuttgart, Philippe Reclam jun., 2005, p. 181-214, ici p. 191 et suiv., et Elsbeth Dangel-Pelloquin, « Frau Berta Garlan. Unvermutete Gefühle – ratloses Staunen », dans *Interpretationen : Arthur Schnitzler, op. cit.*, p. 89-100, ici p. 91.

15. Berthe Garlan, Dominique Auclères (trad.), Brigitte Vergne-Cain et Gérard Rudent (rév.), dans Arthur Schnitzler, *Romans et nouvelles*, Paris, LGF, « La Pochothèque. Classiques modernes », t. I, p. 627. « Und sie ahnte das ungeheure Unrecht in der Welt, daß die Sehnsucht nach Wonne ebenso in die Frau gelegt ward, als in den Mann ; und daß es bei den Frauen Sünde wird und Sühne fordert, wenn die Sehnsucht nach Wonne nicht zugleich die Sehnsucht nach dem Kinde ist » (*Frau Berta Garlan*, Konstanze Fliedl éd.), Stuttgart, Philipp Reclam, 2006, p. 168).

16. Voir Konstanze Fliedl, « Nachwort », dans *Frau Berta Garlan, op. cit.*, p. 194-197.

Dans une perspective naturaliste, cette œuvre de Schnitzler peut intéresser d'abord par sa protagoniste : Berta est le type même de la petite-bourgeoise marquée par son milieu, par son éducation, par l'ennui de la vie dans une petite ville de province, par ses rêves et ses illusions..., une femme « très moyenne » qui devient une héroïne littéraire ; la référence à Emma Bovary, assez fréquente dans la critique, n'est évidemment pas absurde. Mais au-delà du personnage de Berta, Schnitzler décrit assez précisément les conditions de vie réelles des femmes aux alentours de 1900¹⁷. Les chapitres qui se passent à Vienne – et qui sont conçus, dans une construction assez symétrique, comme contraste et contrepoint à la vie de province – reflètent les changements sociaux, mais aussi urbanistiques qui agitent la métropole autrichienne au tournant du XIX^e au XX^e siècle. Même si les faits extérieurs/extradiégétiques sont peu nombreux, même si les descriptions que fait Schnitzler des quartiers de Vienne sont bien plus brèves et plus rares que celles du Paris dans les romans de Zola, même si une comparaison avec la représentation du Paris haussmannien est donc problématique, les itinéraires que parcourt Berta à Vienne montrent cependant une phase essentielle, un moment crucial du renouvellement urbain¹⁸.

Il y a encore un autre détail qui donne à cette œuvre de Schnitzler les traits d'un naturalisme médical et a été relevé par la critique contemporaine comme tel : le moment se situe vers la fin du roman et nous montre Berta se recueillant au chevet de Madame Rupius qui vient de mourir. Ayant compris les causes de sa mort, Berta est saisie par l'angoisse que sa brève relation avec Emil puisse avoir les mêmes conséquences (un avortement). C'est à ce moment-là qu'« elle fut en proie à une faiblesse soudaine et familière, à un vertige passager... » qui la rassure¹⁹. Même si Schnitzler emploie des termes neutres, relevant de la diction prude de l'époque, pour évoquer la menstruation, la critique contemporaine lui a reproché l'emploi de ces détails « naturalistes, quasi gynécologiques²⁰ ».

Pour clore cet aperçu des éléments naturalistes dans des œuvres narratives de Schnitzler, quelques mots à propos de *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, considéré comme l'autre « grand roman » de Schnitzler, à côté de *Der Weg ins Freie* (1908) : parue seulement en 1928, cette

17. Voir *ibid.*, p. 185.

18. *Ibid.*, p. 192, puis 197-201.

19. *Romans et nouvelles*, op. cit., t. I, p. 626 ; « eine wohlbekannte, plötzliche Schwäche... » (*Frau Berta Garlan*, op. cit., p. 167).

20. Voir Konstanze Fliedl, « Nachwort », dans *Frau Berta Garlan*, op. cit., p. 213.

œuvre passe pour être un exemple de « naturalisme tardif²¹ », ce qui ne devrait pas faire oublier que l'histoire est basée sur l'un des premiers récits de l'auteur, *Der Sohn. Aus den Papieren eines Arztes* (*Le Fils. Les Archives d'un médecin*), écrit en 1889 et publié en 1892 dans la très naturaliste revue berlinoise *Freie Bühne*²². La trame du futur roman s'y trouve déjà : une mère célibataire est victime d'une agression mortelle de la part de son fils ; sur son lit de mort, elle demande au médecin de défendre son fils devant la justice, car elle pense être responsable de son acte : le jour de sa naissance, c'est elle qui a essayé de le tuer. Ce motif intéresse et préoccupe Schnitzler : au fil des années, le petit récit devient un roman qui a pour protagoniste Thérèse Fabiani, une jeune femme de la bourgeoisie moyenne, née d'un père officier à la retraite et d'une mère ayant appartenu à la « petite noblesse » en déclin. Juste avant de passer son bac, elle quitte Salzburg et sa famille (plus ou moins en dissolution) sur un coup de tête et s'installe à Vienne, où elle espère gagner sa vie comme gouvernante. Ce choix enclenche un mouvement descendant. À la précarité de son activité professionnelle s'ajoute une maternité qu'elle est obligée d'assumer seule, le géniteur, un certain Kasimir Tobisch, ayant disparu dans la nature. Dans son désespoir, Thérèse essaye d'étouffer le nouveau-né, mais la volonté de vivre du garçon est plus forte. Son statut de domestique et de mère célibataire exclut désormais Thérèse de la bourgeoisie dont elle fait, théoriquement, partie. Elle descend donc sur l'échelle de la société viennoise et finira dans ses bas-fonds.

La structure du roman correspond à cette idée de descente aux enfers : composé de 106 chapitres plutôt courts, il a une structure linéaire au début (jusqu'à la naissance du fils Franz) et à la fin, quand la dégénérescence morale et la criminalisation de son fils s'accroissent et tendent vers l'issue fatale, alors que la partie centrale est circulaire, caractérisée par le procédé répétitif, stéréotypé par lequel est décrite la vie que mène Thérèse à Vienne, une vie réglée par les différentes places qu'occupe l'héroïne en tant que domestique. Nous assistons là à un mouvement pendulaire qui se répète à l'infini. Adelheid Koch-Didier a dénombré vingt-neuf places occupées par Thérèse et dix rencontres

21. Konstanze Fliedl, *Arthur Schnitzler, op. cit.*, p. 221.

22. Sur le roman *Therese*, voir aussi ma contribution au *Schnitzler-Handbuch* (op. cit., p. 155-160, notice II.2.2) : « Therese. Chronik eines Frauenlebens ».

amoureuses²³. Dans un intervalle d'environ vingt ans – Thérèse a 16 ans au début du roman et pas encore la quarantaine quand elle meurt –, il y a une série d'interactions manquées, d'échecs qui augmentent le vide de la vie de cette gouvernante et la conduisent à la résignation.

La critique (plus ou moins) récente place *Thérèse* dans la lignée des « grands romans de femmes » que sont *Une vie* (1883) de Maupassant et *Effi Briest* (1894) de Fontane²⁴. Mais il n'y a pratiquement pas d'évolution positive de l'héroïne. La *Chronique d'une vie de femme* commence, en fait, par le déclin et mène Thérèse inexorablement, lentement, mais sûrement vers le néant. Et si Schnitzler place son héroïne dans un milieu qui lui est familier (à elle, Thérèse, comme à lui, l'auteur), c'est-à-dire le milieu bourgeois, c'est la perspective qui a changé par rapport aux œuvres précédentes : tout en étant le narrateur omniscient, Schnitzler adopte ici une perspective d'en bas, la vue de la Vienne « d'en bas », la vue du *Kabinett*. C'est là que réside le potentiel critique du roman et qu'une autre référence s'impose : celle au *Journal d'une femme de chambre* d'Octave Mirbeau (roman qui se trouve d'ailleurs sur la liste des œuvres que Schnitzler semble avoir lues)²⁵. Comme Célestine, Thérèse fréquente tous les échantillons de la société : les personnages du roman représentent, à travers leurs activités ou leurs modes de vie, les différentes couches sociales, les militaires, la petite noblesse, la bourgeoisie aisée, l'univers de la politique, les employés, la petite bourgeoisie, la paysannerie, le demi-monde de la grande ville – sauf que les deux protagonistes suivent un chemin inverse, la chute de Thérèse s'opposant à l'ascension de Célestine. Figée dans un éternel retour des mêmes événements, incapable de progresser, Thérèse incarne bien davantage que Célestine la solitude et l'aliénation de la société urbaine moderne. On peut donc lire ce roman aussi comme une histoire qui annonce l'anonymat du monde du travail au xx^e siècle et l'aliénation de la femme dans une société capitaliste²⁶.

23. Voir Adelheid Koch-Didier, « “Gegen gewisse sozusagen mystische Tendenzen.” L'œuvre romanesque d'Arthur Schnitzler », *Austriaca*, n° 50, 2000, p. 89-107, ici p. 94.

24. Voir notamment Adelheid Koch-Didier, art. cité, Elsbeth Dangel, *Wiederholung als Schicksal. Arthur Schnitzlers Roman „Therese. Chronik eines Frauenlebens“*, München, Fink, 1985, et Elsbeth Dangel-Pelloquin, « Nachwort », dans Arthur Schnitzler, *Therese. Chronik eines Frauenlebens*, München, dtv, 2008, p. 355-374.

25. Voir Achim Aurnhammer (éd.), *Arthur Schnitzlers Lektüren : Leseliste und virtuelle Bibliothek*, Würzburg, Ergon, « Akten des Arthur Schnitzler-Archivs der Universität Freiburg, 2 », 2013.

26. Voir Adelheid Koch-Didier, art. cité, p. 100.

Alors, Schnitzler « naturaliste », représentant d'un « naturalisme qui sent bon » ? La réponse à cette question peut commencer par quelques éléments tangibles, comme sa formation scientifique et la sympathie qu'il exprime pour les œuvres des naturalistes français ; mais elle ne peut évidemment pas être donnée pour l'ensemble de son œuvre et dépend aussi de ce qu'on entend par « naturalisme ». Si, au-delà des stéréotypes tenaces qui le considèrent comme une littérature « des bas-fonds » et de la misère sociale, on élargit la définition à l'idée d'une observation (exacte) de la vie quotidienne et à une certaine méthode, quelques-unes de ses créations correspondent bien à un programme naturaliste, surtout si on se réfère à celles présentées ici brièvement et qui comptent (du point de vue générique, ce n'est sans doute pas un hasard) parmi les plus longues de ses textes narratifs. Incontestablement, l'auteur de *Mourir*, de *Berthe Garlan* et de *Thérèse* peint des personnages moyens, ordinaires, pris et observés dans leurs comportements et préoccupations quotidiens..., même si (et c'est sans doute là une différence avec le « naturalisme originel ») il nous les révèle à travers leur vie intérieure, leurs sentiments, leurs réflexions, leurs rêves aussi, bien sûr – mais (et c'est ce qui le distingue d'autres « Jeunes Viennois », d'un Hofmannsthal, par exemple) cette vie intérieure est fortement liée à la vie extérieure, aux problèmes de la vie quotidienne, aux différences entre les classes sociales, etc. Un « naturalisme qui sent bon », dans l'esprit de la critique probablement parce que Schnitzler situe la plupart de ses œuvres dans la bourgeoisie, parce que le prolétariat en est presque absent – sauf dans *Thérèse* (et encore) – et parce que sa critique de la société bourgeoise, l'opposition entre les classes semblent (à première vue) moins virulentes, ce qui n'empêche pas des procédés que n'auraient reniés les romanciers naturalistes.

Ainsi, Schnitzler entrouvre-t-il, en effet, une fenêtre sur la face cachée de la « Belle Époque viennoise », une fenêtre que d'autres, comme Jakob Julius David, ont ouverte bien plus grande et, peut-être aussi à cause de cela, sont devenus les « oubliés de la littérature autrichienne ».