***Le Jeune Médard* devant l'histoire franco-autrichienne**

Young Medard in the context of Austro-French history

Der junge Hedardus im Spiegel der österreichisch-französischen Geschichte

Rolf Wintermeyer

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2122>

DOI : 10.4000/germanica.2122

ISSN : 2107-0784

Éditeur

Université de Lille

Édition imprimée

Date de publication : 15 juin 2013

Pagination : 67-84

ISBN : 9782913857315

ISSN : 0984-2632

Référence électronique

Rolf Wintermeyer, « *Le Jeune Médard* devant l'histoire franco-autrichienne », *Germanica* [En ligne], 52 | 2013, mis en ligne le 20 juin 2013, consulté le 06 octobre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/germanica/2122> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/germanica.2122>

Le Jeune Médard devant l'histoire franco-autrichienne

Rolf WINTERMEYER,
Université Paris 3

Une pièce dont le programme, lors de la première représentation le 24 novembre 1910 au Burgtheater de Vienne, annonçait 79 personnages (dans la littérature critique, il est également question de 81 personnages), une telle pièce – la plus longue en outre de toute l'œuvre théâtrale de Schnitzler¹ – parle forcément du peuple. En l'occurrence du peuple viennois. Le titre centré sur un « héros » individuel n'indique cependant pas du tout qu'il s'agit – aussi – d'une sorte de « Volksstück ». À lire seulement la longue liste des personnages, on peut s'attendre à une polyphonie des opinions, des psychologies, des réactions, des prises de position idéologiques, etc. On voit défiler un éventail assez large de professions (un maître sellier et ses trois compagnons, un maître tourneur, un libraire, le patron d'une épicerie fine, plusieurs étudiants, un médecin, un paysan, un mendiant, un aubergiste). Quant aux couches sociales, à l'exception de la noblesse qui n'apparaît pas dans les scènes de foule, on a un assez riche aperçu des milieux bourgeois et majoritairement petit-bourgeois, de l'artisan à « l'homme élégant ». Défilent également plusieurs âges de la vie (de la petite fille au vieux Mathusalem [der uralte Herr]), des hommes et des femmes. Les personnages sont à

1. — « Medardus ist [...] Schnitzlers längstes Drama – eine Aufführung in voller Länge würde über 6 Stunden dauern –, das das mit Abstand größte Aufgebot an Charakteren in Schnitzlers gesamter Dramatik verlangt » (Holger Bachmann : *Arthur Schnitzler und Michael Curtiz. Der junge Medardus auf der Bühne und im Kino*, Essen, Die Blaue Eule, 2003, p. 26).

la fois des Viennois et des gens de la banlieue. Le caractère en quelque sorte statistiquement ou sociologiquement représentatif de ce panorama n'apparaît évidemment pas tel quel. Il est voilé par une mise en mouvement, une succession heurtée, contrastée, imprévisible, autrement dit par un mélange savant des entrées en scène apparemment fortuites. Si l'on ne voit pas défiler exclusivement des « petites gens », il s'agit tout de même du « peuple » tel qu'il pourrait constituer le personnel d'un « Volksstück ». « Volk », dans cette acception, signifie une multitude de personnages indépendants non pas à la marge de l'action, comme les domestiques, les messagers, etc., mais au centre même de la pièce. Au rôle central de ce peuple correspond en même temps une importance considérable attribuée aux références sociales et locales, aux façons de parler reconnaissables, donc un souci présent, entre autres, de ce qu'on pourrait appeler un réalisme local.

Reste à voir si de cette multitude de voix se dégage parfois une tonalité moyenne, typique, une voix dominante et majoritaire, autrement dit si la multitude n'a pas tendance à se coaguler, du moins passagèrement, sous la forme d'une meute, et à agir, en tant que telle, « comme un seul homme ». La réponse est oui. Mais il faut préciser que ces voix dominantes ne disent point la même chose tout au long de la pièce. Elles changent au fur et à mesure que les événements et « les formes d'excitation commune » [« Formen gemeinsamer Erregung »²] évoluent et que les différentes meutes animées momentanément par un but commun et unique s'agglutinent (la meute des lyncheurs, la meute des badauds, la foule de ceux qui veulent hisser le drapeau blanc). L'impression générale qui se dégage de ces fluctuations est que ce « peuple de Vienne » est sentimental, fanfaron, versatile, lâche dans le fond, dénonciateur à l'occasion, et foncièrement avide de spectacle, en l'occurrence de spectacle militaire et, au début, de spectacle patriotique. Comme dit Anna Berger : « Immer gab's was zu sehen » (p. 31³). Le « Monsieur élégant » vient carrément au bastion et plus tard à Schönbrunn en costume, comme on irait au théâtre (cf. p. 119 et 196 *sq.*). Même à l'enterrement des deux amoureux suicidés, Agathe et François, on arrive tôt pour être bien placé⁴, ou l'on pousse les autres pour mieux voir (cf. p. 64 et 72). C'est le peuple dont Claudio Magris dit que ces Viennois-là sont « la version amère des bourgeois plein de jovialité que l'on trouve chez

2. — Elias Canetti : *Masse und Macht*, Frankfurt, Fischer Taschenbuch, 1980, p. 101.

3. — Cité d'après l'édition *Gesammelte Werke*, Frankfurt, Fischer, 1961-1962, ici *Die dramatischen Werke*, Bd. 2.

4. — « FRAU FÖDERL So sehn wir's wenigstens in der Näh'. Können der Frau Klähr Kondolenz erweisen und hören was geredt wird » (p. 64) / « *Die Leute, sehr erstaunt und neugierig, versuchen in die Nähe zu drängen, werden auf der einen Seite von Eschenbacher, auf der andern von Assalagny fortgedrängt* » (p. 72).

Bäuerle » [« die bittere Version der jovialen Bürger Bäuerles⁵ »]. En fait, on est plus près du *Herr Karl* de Merz et de Qualtinger que des *Bürger in Wien*, pièce d'Adolf Bäuerle créée à Vienne en 1813, point de départ des pièces « locales » politiquement tout aussi vagues qu'empreintes d'un patriotisme affiché. Chez Bäuerle déjà, il y a un fils qui part au « régiment », les personnages se recrutent également parmi les artisans et commerçants de Vienne⁶, et tous les bourgeois servent en outre comme miliciens. Schnitzler lui-même se réfère explicitement à cette tradition pour une partie au moins de ses caractères en parlant des « deux groupes de personnages présents dans mon drame historique, ceux du Volksstück et ceux du drame stylisé » [« beiden in meiner Historie vertretenen Gestaltengruppen, die des Volksstücks und die des stilisierten Dramas »]⁷.

Dans la pièce de Bäuerle, le barbon méchant, voire criminel, qui essaie d'enlever la fille à marier contre son gré est un *Zugereister* qui a fait fortune à Vienne. Le personnage du barbon méchant ne se retrouve évidemment pas chez Schnitzler. On n'a plus besoin d'étrangers pour lyncher, pour médire, mettre les autres en danger, provoquer des mouvements de foule dangereux, etc., et les Français ne jouent pas le rôle d'étrangers qui apporteraient le mal. Il y a certes des exemples d'exactions, d'exécutions et de l'arbitraire le plus flagrant propre à des occupants⁸ (l'exécution du maître menuisier Tell [p. 160, 163], l'exécution non moins arbitraire d'Eschenbacher⁹, arrêté d'ailleurs non pas par un Français mais par un lieutenant du 12^e régiment de grenadiers bava-rois [p. 164 *sq.*]). D'autres Français, les officiers en logement chez les particuliers, sont d'une politesse et civilité sans faute. Même Napoléon

5. — Claudio Magris : *Der habsburgische Mythos in der modernen österreichischen Literatur*, Wien, Paul Zsolnay, 2000, p. 249.

6. — En voici les personnages: « Josef Redlich, bürgerlicher Bindermeister. / Therese, seine Frau. / Ferdinand, Soldat, / Käthchen, ihre Kinder. / Meister Toloyksy, ein Schwertfeger. / Meister Staberl, ein Parapluemacher. / Müller, ein Negotiant. / Hans, ein Tiroler Hausknecht in einem Wirtshause. / Karl Berg, ein junger Dichter. / Ein Kommissär. / Mehrere Bürger, Volk, mehrere Bürgerinnen. / Erste Bürgerin. / Zweite Bürgerin. / *Das Stück spielt in der Leopoldstadt und an der Donau unter den Weißgerbern in Wien.* »

7. — Lettre à Alfred Berger, du 26 nov. 1910; Therese Nickl et Heinrich Schnitzler (dir.) : Arthur Schnitzler, *Briefe 1875-1912*, Frankfurt, Fischer, 1981 [*Briefe I*], p. 635.

8. — « ESCHENBACHER [...] Sie haben die Macht und lassen sie uns fühlen » (p. 163).

9. — Le motif de son arrestation et exécution, dissimulation – pour sa sœur, la veuve d'un libraire – d'une sorte d'atlas contenant des cartes précises des environs de Vienne, paraît aujourd'hui bien surprenant. Or ce détail reflète vraisemblablement tout à fait correctement un élément majeur de la stratégie militaire de Napoléon qui, avant toute bataille, étudie dans le détail le terrain grâce aux cartes de sa collection personnelle et tient forcément à ce que l'ennemi soit privé de ces informations.

(par le truchement du général Rapp) s'avère tout à fait humain face au jeune patriote qui tente de l'assassiner. Or, parmi les analogies certes limitées, mais existantes entre Bäuerle et Schnitzler, il y en a une frappante et peu attendue : à la fois chez l'un et chez l'autre apparaît un personnage porte-parole, un « raisonneur » que l'on trouve également dans le théâtre de Nestroy. Chez Bäuerle, il s'agit du maître relieur au nom parlant de « Redlich », personnage marqué par son bon sens, sa justesse, son imperméabilité aux mirages de l'argent, etc., et chez Schnitzler, c'est le maître sellier Eschenbacher. Le caractère sarcastique des commentaires et des observations de ce dernier est évidemment bien davantage accentué ici. Ce qui serait impensable chez Kleist ou chez Goethe existe donc bel et bien chez Schnitzler : un personnage à la fois un peu en retrait et au-dessus de la mêlée qui exprime visiblement la position et l'attitude de l'auteur et incarne l'esprit de la pièce. Sceptique, courageux, philosophe, libéral, psychologue, juste, ironique, Eschenbacher ne contribue évidemment pas au *happy end* puisqu'il n'y en a point chez Schnitzler. Il permet une sorte d'appréciation distante et équitable, ce qui signifie profondément désabusée et ironique des choses, et implique une sensibilité vive pour l'absurdité des situations. Courageux et prêt à aider les siens, Eschenbacher donne même un aperçu de ce que pourrait être un véritable patriotisme ou une défense efficace de son pays – si les gens n'étaient pas tels qu'ils sont :

FRAU KLÄHR – Wär' lieber dein Herz bei der Sache !

ESCHENBACHER *ernst* – Es wär' schon dabei, wenn die Menschen so wären wie's die Sache verlangt (p. 35).

Les acteurs de la Révolution française comme Grasset dans *Der grüne Kakadu* ou le prérévolutionnaire Tobias Klenk, une sorte d'anarchiste du XIX^e siècle qui, un peu comme un extraterrestre, se retrouve, dans la nouvelle « Die Frau des Richters », en plein milieu d'une petite principauté allemande du XVIII^e siècle sont des personnages peu recommandables. Leurs mobiles sont la revanche, la vanité, la vantardise, le désir d'être admiré et applaudi par la foule, l'agressivité, etc. À peu près de la même manière, les personnages du *Jeune Médard* sont de piètres patriotes et en partie des individus assez louches qui changent d'opinions et d'allégeances au gré du vent. Ces Viennois à tour de rôle exaltés et poltrons tiennent un peu aussi des « révolutionnaires » excités, badauds et aux prises de position peu fermes qui s'agitent dans *Freiheit in Krähwinkel* de Nestroy. Ce sont des antihéros par excellence. Or tout cela ne signifie pas que le Schnitzler du *Grüne Kakadu* ne partage pas les valeurs de justice et de liberté, donc précisément

celles de la Révolution française¹⁰. Cela ne signifie pas non plus qu'il se moque le moins du monde du courage et du patriotisme sceptique d'Eschenbacher, patriotisme utopique si l'on veut, possible seulement dans un monde où les gens ne sont pas ce qu'ils sont. Seulement, on ne sait guère qui peut concrètement et sincèrement être porteur de ces valeurs puisque les patriotes et révolutionnaires sur scène n'inspirent pas confiance du tout.

Après l'exécution d'Eschenbacher – conséquence de la situation de guerre et de la dénonciation de Wachshuber qui, toutes les deux, ne manquent pas d'absurdité non plus – son rôle, celui du commentateur désabusé et tendre, est repris en partie par Etzelt (« BERGER Ah, Herr Etzelt, das ist nicht schlecht. Es scheint, Sie treten die Erbschaft von unserm armen Eschenbacher an », p. 181).

Si je dis que dans le *Jeune Médard* on n'est pas loin du *Herr Karl*, il faut faire exception non seulement du maître sellier Eschenbacher, bien sûr, mais aussi de trois ou quatre autres personnages (d'une nette minorité donc), du libraire Etzelt, de Madame Klähr, du docteur Jolsdorf et du capitaine de la milice viennoise, Bargetti. Celui-ci apparaît comme un homme de bon sens, plein de méfiance face au patriotisme tonitruant de ses miliciens, comme l'un des rares à comprendre ce qu'il faut vraiment faire sur le plan militaire et pratiquement le seul – on a envie de dire « bien sûr » – à tomber dans un combat (p. 126) qui n'en est presque pas un et dont personne ne veut déjà plus. La deuxième victime de la guerre est la « petite fille » (Gretel ; p. 123, 130), promenée sur les lieux du spectacle par le vieux Mathusalem. La troisième victime est le trompette français lynché par la meute des patriotes, la quatrième enfin peut-être un grenadier autrichien assommé par la foule qui se presse pour hisser le drapeau blanc (p. 129)¹¹. Il faut peut-être aussi faire exception de quelques caractères certes ridicules, mais pas si méchants que ça dans le fond (Berger, par exemple), tandis que d'autres se comportent d'une manière parfaitement ignoble, tout en ayant eux aussi, comme le patron d'épicerie fine Wachshuber, un comportement et une façon de parler typiques de la capitale autrichienne. À ces lyncheurs individualisés comme Wachshuber et Stiefler s'ajoute une foule meurtrière et incontrôlable : « *Von links Wachshuber, Stiefler und andere, darunter*

10. — « Neither *Die Frau des Richters* nor *Der grüne Kakadu* depict revolutionary actions or revolutionary convictions as viable means to an end. [...] Yet in spite of all his doubts about revolutionary activities, Schnitzler seems to sympathize with the principles if not with the events of the French Revolution » (Wolfgang Nehring, « Arthur Schnitzler and the French Revolution », *Modern Austrian Literature*, vol. 25, numéros 3/4, 1992, p. 91).

11. — « *Wieder ein Kanonenschuß. Geschrei.*

STIMMEN Hinauf, es ist die höchste Zeit... Schlagt den Kerl tot...
Sie überwältigen den Grenadier, der zu Boden fällt » (p. 129).

*sehr verdächtig*¹² *aussehendes Volk mit Äxten, Hellebarden, Flinten*¹³ » (p. 122). Eschenbacher parle de « Gesindel » et de « Pöbel » à leur égard (p. 122). Après le lynchage du Français, les mouvements exaltés de la meute meurtrière, la retraite des badauds et la foule apeurée qui pousse à la capitulation rendent dans la suite toute défense ordonnée presque impossible.

Medardus, qui donne son nom à la pièce, est loin d'être toujours le personnage principal. Il y a plusieurs longues parties de scènes dont il est absent et, dans d'autres, il apparaît « en passant », de la même façon que les bourgeois de Vienne, les membres de la garde civile, les étudiants, etc. À mon sens, le personnage principal n'est en fait pas Medardus, mais le peuple de Vienne, et il reste moyennement pertinent, me semble-t-il, de considérer Medardus avec son instabilité et ses changements de cap permanents comme la quintessence, la somme en quelque sorte du peuple-girouette de Vienne¹⁴. La dimension passionnelle, pathétique, exaltée qui caractérise Medardus, les gestes grandioses du jeune héros volontariste et écervelé, en même temps forcément Don Juan, pour compléter les traits de son rôle, voire la haute mission dont il se sent parfois investi de devoir débarrasser la patrie de son tyran (cf. p. 202, 212, etc.) sont justement absents des agissements du peuple, des mouvements des badauds de la scène du bastion, par exemple. Si passion il y a ici, c'est celle du spectacle. À moins, bien sûr, de considérer le lynchage commis sur le trompette accompagnant un parlementaire français [p. 115, 116-117, 122] comme une passion de la foule ou d'une partie d'entre elle...

Le sous-titre de la pièce, « dramatische Historie » confère une dimension explicitement historique au réalisme de la tranche de vie. On peut aussi penser qu'une pièce achevée au printemps 1909 commémorant les événements de 1809 a plus ou moins été écrite dans l'intention

12. — Cf. aussi une didascalie p. 110 : « *Ein anderer, ziemlich verdächtig aussehend, eine Hellebarde im Arm...* »

13. — Ce que dépeint Schnitzler, les armes de fortune que l'on distribue à la population, et en particulier la masse d'armes [Morgenstern] que brandit Wachshuber correspond assez précisément à ce qui est stipulé dans le *Landsturmedikt* de Frédéric Guillaume III de Prusse du 21 avril 1813 : « §. 42. [...] - Vorgeschriebene Waffen giebt es eigentlich nicht, jedoch hat sich jeder Reiter wenigstens mit einer Pike, einem Beile, das Fußvolk mit einem Beile und einer Haugabel zu versehen. Einen Tornister oder Brodsack und eine Feldflasche, und für die Reiter einen Futtersack, darf Niemand vergessen. / §. 43. Die Waffen sind: alle Arten von Flinten mit und ohne Bajonett, Spieße, Piken, Haugabeln, Morgensterne, Säbel, Beile, gerade gezogene Sensen, Eisen etc. »

14. — Voir à ce sujet Bachmann, *op. cit.*, p. 57. Dans une lettre à Hermann Bahr du 17 novembre 1910 (*Briefe I*, p. 633), Schnitzler caractérise en effet son Medardus comme un « sujet qui manque tout particulièrement de suite dans ses idées » [« ausnehmend inkonsequentes Subjekt »].

de célébrer un centenaire¹⁵, ce qui accentue le caractère représentatif, mimétique et expressément historique de la pièce. Après la capitulation de 1805 dont il est souvent question dans la pièce, l'archiduc Karl poursuit ses tentatives de réorganiser l'armée autrichienne, tentatives qui, comme après 1807 les réformes militaires en Prusse, copient plus ou moins l'organisation de l'armée française depuis la Révolution : mobilité et autonomie accrues par la création de huit corps d'armée indépendants, levée d'une *Landwehr* dont la partie la plus jeune peut être utilisée comme armée régulière. C'est ainsi que le jeune Médard et les étudiants de l'auberge ne sont pas de simples miliciens préposés par exemple à la défense des fortifications de la ville, mais attendent leur départ au front. Enfin, la distribution d'armes au peuple rappelle le rêve prussien d'un peuple en armes (« Volksbewaffnung ») qui devait prendre forme grâce au fameux *Landsturmedikt* de 1813.

Les événements de 1805 et de 1809 servent d'arrière-plan. Schnitzler ne fait nullement entrer en scène les grands acteurs de l'histoire, Napoléon, l'archiduc Karl ou d'autres. Même s'ils sont omniprésents (les critiques contemporains de Schnitzler déjà ont considéré Napoléon comme le « moteur » de la pièce¹⁶), ils ne font pas partie des 79 personnages de la distribution. Le spectateur est réduit aux reflets plus ou moins déformés de leurs actions et des mouvements des armées dans les propos du peuple. Schnitzler montre dans sa pièce le comportement des Viennois à l'approche des armées françaises en 1809, relativement peu de temps après le début de la guerre, déclarée le 9 avril. L'action se situe quelque part après ou à la fin de la campagne de Bavière où les armées autrichiennes sont peu victorieuses, après les combats d'Abensberg, Thann, Landshut (cf. p. 84), Eckmühl (mentionné p. 43) et surtout après la défaite autrichienne de Regensburg. En général, Schnitzler s'en tient aux données historiques exactes et semble avoir soigneusement étudié les ouvrages correspondants. Probablement pour accentuer le caractère de rumeur des informations, il semble cependant parler d'Ingolstadt – qui ne connut aucun combat – à la place de Ratisbonne, donc de l'exakte référence historique qui serait la bataille de Regensburg, autre ville sur le Danube, seule bataille où Napoléon a été – légèrement – blessé (au talon, le 23 avril). Schnitzler fait allusion à un éclat d'obus et une blessure au pied que Napoléon aurait reçue à Landshut (« Vor Landshut traf

15. — « Über die historische Stimmigkeit hinaus werden seine historischen Studien nicht zuletzt durch das Vorhaben motiviert, ein Festspiel anlässlich der bevorstehenden 100-Jahr-Feier zum Gedenken an die Belagerung Wiens und die Schlacht von Aspern zu liefern. Beide Ereignisse hatte die offizielle Historiographie längst zu legendären Heldentaten und ehrenhaften Siegen der österreichischen Geschichte stilisiert » (Bachmann, *op. cit.*, p. 28).

16. — Cf. Bachmann, *op. cit.*, p. 53.

ihn ein Granatsplitter am Fuß », p. 84), ce qui reprend, mais déforme aussi légèrement, la vérité historique. Une bataille à Regensburg qui aurait été une défaite des Autrichiens apparaît d'ailleurs aussi dans le moulin à ragots (p. 128). L'information est exacte, mais on l'évoque alors dans le seul but d'affirmer que toute résistance est vaine.

Si l'on fait exception de quelques remous sans conséquence en Allemagne et du soulèvement des Tyroliens, puis du soutien financier de l'Angleterre (traité du 12 avril), dans cette guerre de 1809, l'Autriche doit seule faire face aux armées napoléoniennes, largement composées d'ailleurs de troupes auxiliaires. On voit entrer en scène des Bavares, on entend parler des soldats de Nassau (p. 159, 161 et 172), qui auraient dit ouvertement qu'ils préféreraient combattre du côté des Autrichiens, de Saxons (p. 172 et 182) et de Portugais. Si la soldatesque en général pille et incendie, ce sont ces derniers surtout que l'on accuse de viols (p. 161). En 1809, les armées françaises assiègent Vienne du 11 au 12 mai. L'occupation de la ville, imminente puis effective, à laquelle assiste le spectateur de la pièce dans le « prélude » et dans les trois premiers actes se situe donc avant la célèbre première défaite de Napoléon contre l'archiduc Karl dans la bataille d'Aspern et d'Essling qui a lieu le 21 et 22 mai 1809, non loin de la ville. L'issue de cette guerre est cependant tranchée à Wagram (5-6 juillet 1809). Elle est désastreuse pour l'Autriche, même si, en fait, la victoire de Napoléon est chèrement payée.

« Es wollten ja alle mit ins Feld », dit Anna dans la toute première scène (p. 31). Le patriotisme domine donc d'abord, un patriotisme qui – comme il se doit – vante le sacrifice de la vie pour la patrie, un patriotisme qui voit dans la ferveur nationale, dans la mobilisation patriotique de chacun la garantie de la victoire à venir et refuse haut et fort la capitulation sans combat, la reddition de la ville de Vienne devant l'avancée de Napoléon. Le patriotisme en question est tout à fait le patriotisme de l'époque, celui de Stein, Gneisenau, Scharnhorst, Kleist et bien d'autres qui rêvent d'un soulèvement armé de l'Allemagne du Nord pour appuyer la prise d'armes de l'Autriche¹⁷. Or les Allemands ne viennent pas et les Viennois tels que les montre Schnitzler basculent rapidement et majoritairement, dès les premières grenades et maisons incendiées, dans l'appel presque unanime à cette même reddition sans condition conspuée préalablement et au drapeau blanc brandi tout de

17. — Voir par exemple Richard Samuel : « Im Sommer 1808 wurde überall in Europa ein Krieg Napoleons gegen Österreich erwartet. Politische Kräfte in Norddeutschland, besonders in Preußen, versuchten damals, eine allgemeine Insurrektion in Norddeutschland herbeizuführen, um dadurch Österreich in seinen Bemühungen zu unterstützen, die Herrschaft Napoleons über Europa zu brechen » (« Kleists "Hermannsschlacht" und der Freiherr vom Stein », *Jahrbuch der Schillergesellschaft* V, 1961, p. 64).

suite : « Warum läßt man sie nicht herein, die Franzosen?... Haben sie uns vor vier Jahren was zuleid getan?... Ganz anständig haben sie sich aufgeführt » (p. 128). Le marquis résume : « Das Wiener Volk und die Franzosen vertragen sich sehr gut, wie es scheint? » (p. 134).

Si de l'ensemble de la pièce, de la polyphonie de ses voix et attitudes, on veut dégager une teneur principale, on obtient une sorte de démonstration qui a trait à la fois à la bonhomie et à l'inconsistance du peuple viennois. Or, ce qui deviendra rapidement le courant majoritaire de l'opinion, se reflète dès la première page de la pièce, bien avant les bombardements, dans les propos naïfs d'Anna :

...Der Vater sagt, es war nicht so schlimm vor vier Jahren. Sie sollen sich gar nicht so übel aufgeführt haben, die Herren Franzosen. – Vier Jahre ! Mir ist's als wär' es viel länger her, und als wär' es eigentlich eine ganz lustige Zeit gewesen. Immer gab's was zu sehen... Die schönen Uniformen ! Erinnerst du dich noch an die französischen Soldaten mit den langen Kapuzinerbärten ? Ich glaube, Tag und Nacht marschierten Regimenter durch die Stadt ! Und gar, wie unser Kaiser zurückkam, das Gedränge und die vielen Lichter in den Fenstern ! Weißt du noch?... Freilich waren wir noch Kinder damals (p. 30-31).

D'une façon critique et ironique, les mêmes événements sont décrits et commentés par Eschenbacher qui fait état des injures et malédictions à l'adresse de l'empereur lorsqu'il quitte sa bonne ville de Vienne en 1805, mais aussi de l'enthousiasme des mêmes Viennois à son retour, de l'accueil tout aussi enthousiaste de l'envahisseur, donc de Napoléon, par le même bon peuple qui remplit toujours les rues et acclame l'arrivée ou les défilés des Français, accueillis avec non moins d'empressement par les autorités de la ville, le prince-évêque et le maire, qui remettent les clefs de la ville à Napoléon (p. 36 ; 133), etc.

Vu le système des reflets, du regard d'en bas ou de loin, le spectateur voit s'agiter des badauds bien davantage que des personnes qui agissent. Par conséquent, au début de la pièce (fin avril, début mai 1809), on ne sait rien de précis. Les informations sont réduites à des rumeurs. On boit, on joue, on se stimule mutuellement, on se fait peur, mais surtout on est plein de bravoure. Une rumeur concernant une bataille à Ingolstadt revient à plusieurs reprises : une victoire des Autrichiens (« das Treffen in Bayern ging glücklich aus », p. 41), puis les mêmes Autrichiens auraient seulement résisté. Plus tard on commence à douter de la réalité d'une victoire, puis on parle de défaite. Il en est de même de la présence espérée de l'archiduc Karl dont on attend encore le salut, mais est-il encore, est-il de nouveau à Vienne ? Son armée n'a-t-elle pas quitté Vienne pour affronter les troupes de Masséna ? Schnitzler injecte dans sa pièce, par petites touches, non seulement un grand nombre d'éléments et de références historiques, mais aussi une atmosphère d'époque

qui, ensemble, produisent un effet de réel certain : on récite ou chante des poèmes patriotiques de Heinrich Joseph von Collin (p. 36, 51 *sq.*, 58), celui auquel Kleist enverra sa *Bataille d'Arminius* pour appuyer ce même soulèvement de l'Autriche en 1809. On fait allusion à « certains mouvements » en Allemagne [« Tirol hat sich frei gemacht, und in Deutschland soll sich's nun an manchen Orten regen » ; p. 36], à l'appel de l'archiduc Karl « An die Deutsche Nation » du 27 avril 1809 qui dit en substance que le combat de l'Autriche est celui de l'Allemagne toute entière [« Unsere Sache ist die Sache Deutschlands »¹⁸], et à la suite duquel, comme le fait remarquer Etzelt, aucun des princes allemands ne s'est pourtant soulevé (p. 58). On mentionne à plusieurs reprises la révolte des Tyroliens (nous venons d'en voir une occurrence), puis la guerre d'Espagne qui donne le plus d'espoir (p. 41, 82) : elle semble en effet à même d'affaiblir les forces napoléoniennes dans le centre de l'Europe en retenant les troupes sur la péninsule ibérique (« ...die halbe französische Armee schlägt sich noch in Spanien herum, wo es ihr nicht zum besten gehen soll » ; p. 41) ; cette guerre et la « petite guerre », la *guerilla* qui l'accompagne, constituent les raisons majeures d'espérer une issue différente de celle de 1805. C'est Renault qui évoque la guérilla (p. 82) et souligne à juste titre la nouveauté du phénomène. Cette forme de guerre totale risque de représenter une saignée mortelle même pour une armée mobile comme la française.

L'action ou plutôt les bribes d'action s'étendent sur environ 6 mois : de l'attente de l'arrivée des troupes françaises à Vienne qui se prépare à une résistance éventuelle (les Français arrivent le 10 mai, jour où Napoléon s'installe à Schönbrunn ; la ville est bombardée le 11 et le 12 mai, l'archiduc Maximilien semble capituler le 12, la capitulation officielle date du 13 mai) au traité de paix de Schönbrunn le 14 octobre 1809 et plus particulièrement au 12 octobre (jour où, dans la réalité historique, Napoléon passe en revue la garde impériale dans la cour du palais de Schönbrunn et où le fils de pasteur Friedrich Staps [ou Stapf], originaire de Naumburg en Saxe et venu exprès d'Erfurt où il travaille dans une maison de commerce, tente d'assassiner l'empereur). Dans la pièce, cette tentative d'assassinat est commise par le jeune Medardus, mais la chose est rendue plus complexe et plus absurde qu'elle ne l'était déjà dans la réalité historique par le fait que Medardus – qui a bien l'intention de tuer Napoléon – poignarde d'abord Hélène de Valois, celle qu'il aime et qu'il hait à la fois¹⁹ et qu'il croit à tort être

18. — Ou, comme le cite Schnitzler: « Unsre Sache ist Deutschlands Sache » (p. 58).

19. — « In meinem Herzen lodert irgend etwas gewaltiger als die Flammen dort... und es liegt nicht viel daran, ob du es Liebe nennen willst oder Haß... ich weiß, es wird mich und Helene und die Welt verzehren » (p. 126-127). / « MEDARDUS Liebe – ? Vielleicht, Mutter, war es mehr. Haß – Sehnsucht – Bewunderung flackerten in trüben

devenue la maîtresse de l'empereur, alors que, dans un sursaut désespéré de l'Ancien Régime français dont elle est l'un des représentants (fictif en l'occurrence), elle-même avait également tenté de poignarder Napoléon. Résultat : Napoléon remercie Medardus de lui avoir sauvé la vie. Il s'agit donc ici pour moitié d'une fiction, pour moitié de la réalité historique, mais la fictionnalisation accentuée en même temps, je le disais, l'absurdité ou l'aspect grotesque de la situation. Au lieu de tuer Napoléon, Medardus lui sauve la vie et tue celle qu'il aime. Et ce n'est pas une pièce ou une nouvelle de Kleist ! C'est juste absurde. Le héros fin de siècle que l'on voit évoluer la nuit dans un décor de jardins, de fraîcheur, de demeures somptueuses ou bien accepter un duel dans un cimetière et dont on a du mal à s'imaginer, en raison de son style d'expression, qu'il puisse parler le dialecte de la ville, ce personnage étrangement hors sol se promène comme sur un fil de rasoir entre l'héroïque et le pitoyable. En cela, il est le résultat d'une expérimentation de condensation des opposés non forcément réussie, mais intéressante.

Toujours suivant le système des reflets, le quatrième acte – les Français sont installés dans la ville et dans les appartements des particuliers – est ponctué par les échos de la bataille d'Aspern (21-22 mai 1809). Le maître tourneur Berger que sa femme avait décrit comme un badaud passionné et quasiment professionnel²⁰, en donne même une sorte de récit de messenger ou *teichoskopia* grecque (Mauerschau) puisqu'il a pu observer ou plutôt apprécier le spectacle de loin :

BERGER – Ich war auf keinem Turm, Herr Major – ich war bei einem guten Bekannten auf der Mölkerbastei, der hat mich mit aufs Dach genommen, hat mir auch sein Fernrohr geliehn. [...] einmal hab ich deutlich eine Kavallerieattacke beobachtet, da hat man's blitzen g'sehn und wirbeln [...] Ich weiß nicht, waren's unsrige – oder waren es die werten Feinde... aber wie großartig das ausg'schaut hat... da haben Sie keine Ahnung [...] (p. 158-159).

Même au sceptique Etzelt, la victoire autrichienne d'Aspern redonne un peu l'espoir de l'arrivée prochaine des Prussiens pour venir en aide à l'Autriche²¹, mais on se plaint aussi des mauvais traitements que les occupants infligent maintenant par vengeance (p. 178). Le cinquième et dernier acte se situe après la bataille décisive de Wagram (5-6 juillet

Gluten um ihr Bild in meiner Seele » (p. 211-212).

20. — « Er könnt' am Ende irgendeine Neuigkeit eine halbe Stunde später erfahren als wer anderer – das tät er nicht verschmerzen » (p. 88).

21. — « Ich bin fest überzeugt, daß Österreich nicht mehr lang allein im Kampfe bleibt. Nur darum zögert der Erzherzog mit einem neuen Schlag. Weshalb denn sonst? Es scheint ja auch, daß Preußen sich endlich entschlossen hat, mit uns gemeinsame Sache zu machen » (p. 163).

1809), mentionnée une seule fois (p. 200) et évoquée une autre fois (p. 178), mais prophétisée déjà après Aspern comme le retour normal de la victoire dans le camp français : « TREMBLY [...] Nur glaub' ich, daß dieser Sieg für Sie und Ihre Landsleute teuer erkauft sein wird. Er schiebt die Entscheidung hinaus, das ist alles » (p. 157).

Nous avons vu qu'au début de la pièce l'atmosphère était dominée par un patriotisme un peu « éméché » et que ce sentiment était d'abord majoritaire. Or à ce moment-là non plus, les propos, lorsqu'ils ne sont pas suivis d'actions, sont loin d'être unanimes. Il y a toute une palette de façons de voir ; cela va du scepticisme à l'hyperréalisme en passant par la défiance en l'être humain et plusieurs autres positions. Certains propos sont entachés d'un double sens. Ainsi Agathe semble-t-elle vanter la mort pour la patrie, prôner des valeurs supérieures à la vie individuelle lorsqu'elle parle du départ au front de son frère Medardus : « Es ist wohl nicht das Schlimmste, jung dahin zu gehen, und für was Hohes, Heiliges ! » (p. 32). En vérité, elle a dans la tête le double suicide qu'elle ne tardera pas à commettre avec François de Valois, son amant, son amour romantique et le père de l'enfant qu'elle attend (cf. p. 47, 65, 74). L'exaltation en moins, François ressemble un peu au Ferdinand de *Kabale und Liebe*, autre aristocrate qui a entièrement adopté les valeurs bourgeoises et renoncé à son statut de noble, et ici, en plus, à celui de prétendant au trône de France. Hélène de Valois dit qu'il a « oublié sa haute mission – si jamais il y a pensé un jour » [« ...und vergißt seiner hohen Sendung – wenn er ihrer jemals gedacht hat » [p. 74)]. Ce suicide à la Roméo et Juliette, pour pathétique qu'il soit, semble en même temps tout sauf inévitable puisque l'oncle d'Agathe, Eschenbacher, déclare déjà auparavant qu'il est grand temps que la famille donne son accord à cette union, à n'importe quelle condition (Etzelt en fait de même d'ailleurs p. 60²²) :

Franz und Agathe ab. Drüben wieder Trommeln und Pfeifen.

ESCHENBACHER – Mir ist wahrhaftig, als wär' es hohe Zeit, daß die beiden in Ehren sich verbinden !

FRAU KLÄHR – Glaubst du daran, daß morgen seine Eltern kommen werden ?

ESCHENBACHER – Wie ein Lügner sieht er eben nicht aus... Doch ich an deiner Stelle würde auf der Bedingung nicht bestehen... Am Ende könnte man auch ohne ihre Zustimmung – ja gegen sie – (p. 49)

Trop tard, certes, mais assez rapidement tout de même, Medardus se convertit également à cette vue libérale des choses : « Warum bist

22. — « Ich denke, über die eigene Seele und den eigenen Leib mag jedes Menschenkind nach Belieben verfügen. Auch ohne eines Bruders oder eines Pfarrers Segen. »

du nicht lieber in die Welt hinaus, Schwester, mit ihm... warum ?... Schande ?!... erloschnes Wort » (p. 63).

Même la haine de l'empereur que proclame Medardus (« Tod dem Erniederer und Verächter der Menschheit, Tod und Vernichtung dem Bonaparte !... » ; p. 58) est ambiguë. Medardus, pourtant gonflé à bloc à ce moment de la pièce, entend venger en même temps, voire en premier lieu, la mort particulièrement absurde et patriotiquement parlant humiliante de son propre père (cf. p. 39). Loin d'être mort au combat, ce dernier attrape une pneumonie lorsque, membre de la garde civile, il attend dans le froid et la neige l'empereur Napoléon – qui ne vient pas (cf. p. 39-40). Tout cela : « beim letzten Mal », autrement dit quatre ans auparavant, lors de la troisième guerre de coalition où c'était, suivant Anna, « nicht so schlimm » (p. 30). Napoléon entra en effet dans la ville de Vienne le 13 novembre 1805, un petit mois avant la bataille décisive d'Austerlitz. Et il ne semble donc pas être entré là où se tenait la Bürgergarde du père de Medardus. D'autres occasions d'une attente vaine, des défilés dont les Français ne sont pas avares, seraient évidemment pensables. Ce zeste d'absurdité (le garde Thomas, sous les ordres de la ville de Vienne, affecté au glacis pour rendre hommage à l'empereur français, ne meurt pas au combat, mais de pneumonie) ne se démentira pas dans la pièce. Un condensé de cette absurdité (qui est une absurdité des circonstances de la guerre, mais aussi une absurdité tout court, métaphysique, l'absence de tout sens propre aux événements) est fourni par les exclamations du « uralten Herrn » : « Schlagts ihn tot... Was hat er denn angestellt ?... Schlagts ihn tot- !- » (p. 206). Le fait qu'il s'agisse là de courir après le dénonciateur d'Eschenbacher ne rend pas ces propos moins grotesques. Ils sont de toute manière typiques d'un comportement où, comme dans *Der grüne Kakadu*, effervescence populaire et lynchage ne sont pas très éloignés :

GRASSET – [...] Die Zeit zu Taten ist gekommen. Ein Schuft, der heute in seinen vier Wänden sitzt. Wer ein Mann ist, muß auf die Straße !

LEBRET – Bravo, bravo !

GRASSET – In Toulon haben sie den Bürgermeister umgebracht, in Brignolles haben sie ein Dutzend Häuser geplündert ... nur wir in Paris sind noch immer die Langweiligen und lassen uns alles gefallen. [...] *lacht*. Die Gesetze machen wir, ihr Dummköpfe ! Hinaus mit dem Gesindel ! Wer einen Herzog umbringt, ist ein Freund des Volkes. Es lebe die Freiheit ! [...] Nirgends kann der Ruf « Es lebe die Freiheit » schöner klingen, als an der Leiche eines Herzogs.

RUFE – Es lebe die Freiheit ! Es lebe die Freiheit ! (*Die dramatischen Werke*, Bd. 1, p. 517 et 551).

Venons-en au drame de Medardus. À côté de la tranche de vie, du drame historique, du kaléidoscope des comportements typiques ou de

la polyphonie des voix et des caractères (qui va du lâche [incarné par Förderl] au personnage courageux et droit comme Eschenbacher ou le docteur Jolsdorf en passant par le fanfaron dénonciateur [Wachshuber]) – à côté de cette tranche de vie donc, il y a un drame personnel et passionnel, un drame de l'amour, de la haine, de la volonté exacerbée. Ce drame constitue la partie fictionnelle de la pièce ou plutôt la partie moins historique, peu représentative et non collective, puisque dans le fond la tranche de vie n'est pas moins une fiction que le drame politico-passionnel. Ce dernier est plus ou moins savamment enchevêtré avec le Volksstück, le kaléidoscope de la tranche de vie par temps de guerre. C'est l'histoire d'Hélène de Valois, la sœur du suicidé François, et de Medardus (on hésite un peu à dire l'histoire d'amour d'Hélène et de Medardus), un ensemble de scènes pathétiques et échevelées dans lesquelles la question de la motivation des actes de Medardus s'avère quasiment insoluble, y compris celle de sa mort puisqu'il demande expressément (mais pourquoi ?) d'être fusillé par Napoléon après lui avoir, sans le savoir, sauvé la vie.

Medardus tient certes du jeune patriote des guerres de libération, d'une part à cause de ses propos du début, comme par exemple les suivants pleins d'émotion face à l'Autriche en armes :

MEDARDUS – Ich aber war in die Kirche hineinkommandiert. Ganz vorn bin ich gestanden. Und habe mit diesen meinen Augen gesehen, wie Ihre Majestät Höchstselbst die Nägel einschlug in unsere Fahnen und wie der Fürsterzbischof den Segen sprach über sie. Wenn ich jemals etwas wie Andacht gefühlt, in dieser Stunde ist's gewesen, Oheim. Und wie wir dann zurück sind aufs Glacis unter kriegesischer Musik, und der Kaiser war dort und der ganze Hof und die Erzherzöge alle und wir geschworen haben zu unsern geweihten Fahnen, – da hab' ich noch einen besondern Schwur getan, Mutter, tief in mir, einen ganz besondern – im Andenken an unsern Vater, den ich zu rächen habe (p. 39). [...] Und Tod dem, der schlimmeres ist als Deutschlands Feind – Tod dem Erniederer und Verächter der Menschheit, Tod und Vernichtung dem Bonaparte !... (p. 58)

Il tient également du jeune patriote des guerres de libération à cause de l'acte de Friedrich Staps qu'il assume dans la pièce (les derniers mots de Staps fusillé sont : « Es lebe die Freiheit ! Es lebe Deutschland ! Tod seinem Tyrannen ! »). Il assume même le jusqu'au-boutisme de Staps que Napoléon voulait gracier, voire attacher à son service en échange de la simple promesse de renoncer désormais à son projet, ce que Staps avait obstinément refusé. Medardus en fera de même. Or, en dépit de cette fin patriotique, trop patriotique, Medardus devient au milieu de la pièce, au moment de sa relation avec Hélène, un parfait individualiste égoïste ou un Don Juan, vivant uniquement dans l'instant, autrement dit

un impressionniste décadent pour lequel aucune motivation patriotique ou responsabilité personnelle envers sa famille n'entre plus en ligne de compte : « MEDARDUS Nenn's wie du willst. Ehre – Vaterland... leerer Klang für mich » (p. 125). Ce qui le travaille alors, ce sont sa passion pour Hélène, et, en même temps, si l'on veut, la vengeance de sa sœur. La relation érotique *est* sa vengeance et en même temps la rend impossible. Il rêve d'abord d'un éclat public, d'un scandale qui lui aurait permis de fustiger la suffisance des nobles, qu'il rend responsable de la mort de sa sœur²³. Le caractère déconnecté de la réalité de cette superbe aristocratie se reflète par ailleurs dans la folie ou les chimères du Duc de Valois analysés lucidement par le docteur Assalagny, sorte de deuxième raisonneur clairvoyant dans le camp des Valois. Toute cette histoire d'amour et de haine donne lieu à des tirades survoltées et assez peu appréciées par le clairvoyant Etzelt, le libraire qui, lui, est tout sauf un Don Juan. Il faut préciser cependant que l'amour de Medardus pour Hélène ou sa phase individualiste ne fait jamais de lui un représentant de l'Ancien Régime. Donc ce personnage qui manque singulièrement de suite dans les idées, comme dit Schnitzler lui-même²⁴, reste idéologiquement un bourgeois.

Contrairement à Wachshuber qui regrette en outre le départ (la fuite) de ses clients aristocrates (cf. p. 68-69) et soutient qu'il faut « une certaine différence quand même »²⁵, pour Medardus comme pour les autres bourgeois pensants de la pièce, les acquis de la Révolution française sont devenus des évidences. Ils méprisent l'aristocratie, et le clivage de la société en états déterminés par la naissance n'a pas la moindre justification pour eux. Pour preuve le conseil que donne Medardus à sa sœur (« So müßtest du denken: Bin ich ihnen zu gering, so sind sie meiner noch weniger wert »; p. 41). Pour preuve aussi la façon dont Medardus parle du vieux soi-disant duc de Valois et de son fils :

RABENAU – Herr von Valois ? ein Franzos ?

BERNBURG – Herr von Valois? Der Prinz von Valois?

MEDARDUS – Es ist kein Prinz. Herr von Valois.

23. — « Ganz insgeheim schleich' ich mich zu ihr... Aber von ihr fort über die große Treppe und es ihnen dann ins Gesicht schrein... nein, sie zusammenrufen, alle, Herrschaft und Lakaen, noch in der Nacht, wenn ich sie in meinen Armen habe » (p. 97). Medardus récidive p. 110 : « Und es kommt die Stunde, da zahl' ich's ihnen heim ! Die Diener ruf' ich zusammen und die Mägde und schrei' es durch den Flur und lasse den Herzog rufen und die Herzogin und zerre die Prinzessin aus dem zerwühlten Bett, nackt über die Treppe... »

24. — Cf. la note 14.

25. — « WACHSHUBER Ja schließlich ein gewisser Unterschied muß aufrecht erhalten werden, da kann man sagen, was man will. Ein Prinz und eine Bürgerliche... es hätt' nicht gut getan » (p. 70).

BERNBURG – Doch der Sohn des alten blinden Herzogs, der verbannt ist und hier so eine Art Hof hält, wie man erzählt? Es kann doch wohl nur der sein.

MEDARDUS – Ja, sein Vater ist blind und alt und hat auch irgend einmal den Adelstitel besessen, wie ein paar hunderttausend Leute in Frankreich (p. 56; cf. aussi p. 63)).

Bien que Bernburg poursuive ses propos sur une reconnaissance du personnel et de la hiérarchie de l'Ancien régime, et qu'il aperçoive même une cause commune (« BERNBURG Was wehrst du dich so ? Die Valois sind königlichen Bluts – das ist kein Zweifel, und Napoleons Feinde – wie wir »²⁶), c'est pour cette raison idéologique que Medardus est choqué de se voir instrumentalisé dans le plan d'assassinat de Napoléon que lui présente Hélène de Valois. Il voulait, lui aussi, tuer Napoléon (pour plusieurs raisons pas tout à fait évidentes, il faut bien le dire), mais certainement pas pour sauver l'Ancien Régime et l'aristocratie. On sent les mêmes Lumières bourgeoises chez Eschenbacher et chez Etzelt pour lesquels l'égalité des hommes et un certain libéralisme des mœurs vont de soi. Même Madame Klähr, a priori plus marquée par les traditions, partage un peu ces idées. Vers la fin, après l'exécution de son frère, elle appelle même à l'assassinat du tyran (p. 181), ce qu'elle regrettera ensuite (p. 201).

Malgré le centenaire et le drame historique, on ne trouve donc, en dehors des Valois qui ne font pas vraiment partie des Viennois puisque leur horizon personnel et politique (ce qui revient au même pour un prétendant au trône) est la France et le trône de la France, aucun représentant déclaré de la monarchie, en dépit de l'attachement sentimental et simultané des personnages bourgeois à l'empereur et malgré l'impression passagère mais forte faite sur Medardus par la solennité de la cérémonie monarchique et patriotique du serment de fidélité au drapeau (p. 58).

La pièce pourrait s'appeler « Rien de nouveau sous le soleil ». Tout est là, devant nos yeux. Le comportement humain universel est étudié – on pourrait presque dire par hasard – à une époque de l'histoire où les Français ont occupé l'Autriche et sa capitale, époque propice à la dissection des conduites typiques, voire éternelles dont les humains en général et les Viennois en particulier sont capables et dont ils seront encore capables à l'approche de la Première Guerre mondiale. On a, à juste titre, considéré la méfiance dont Schnitzler fait preuve dans *Der junge Medardus* face au comportement de la masse comme un reflet

26. — Curieusement, Bernburg soutient une page plus loin une sorte de méritocratie bourgeoise totalement affranchie de l'idée de nation : « Wo ist mein Vaterland? Dort, wo sie meine Gaben und meine Kräfte nützen können. Nicht wo ich zufällig geboren bin » (p. 57). Rabenau qualifie ce propos de haute trahison [« Hochverrat sag' ich »].

de la montée des partis extrémistes à l'époque où Schnitzler écrit la pièce²⁷. Et il attribue lui-même à ses écrits un caractère prémonitoire de la guerre de 1914-1918. Dans une lettre à Elisabeth Steinrück du 22 octobre 1914²⁸, Schnitzler dit que « dans plusieurs de mes écrits d'avant-guerre on peut sentir une prémonition ou plutôt une compréhension anticipée de cette époque » [« in manchen der Sachen, die ich schon vor dem Kriege geschrieben [...] eine Ahnung oder besser ein Vorverstehen dieser Epoche herauszuspüren ist »]. La coupe à travers l'histoire effectuée dans chaque acte à un moment différent de l'année 1809 fait apparaître une foule de mini-actions drôles, révoltantes, pathétiques, touchantes, grotesques, etc. C'est du théâtre épique si l'on veut, dans la mesure où il y a une grande quantité de lignes d'action parallèles et la présentation de tout un tissu social, de toute une mosaïque de comportements individuels et collectifs, et non le destin d'un jeune héros central – en dépit du personnage de Medardus. Même l'exécution de Medardus ne constitue pas un véritable dénouement dans lequel culmineraient les actions de la pièce. Cependant, *Der junge Medardus* n'est pas vraiment du théâtre épique dans le sens brechtien d'une distance réflexive créée par différents outils théâtraux. La distance chez Schnitzler est celle du voyeur, ce qui signifie qu'elle n'en est pas vraiment une. *Der junge Medardus* est la quintessence de la *Guckkastenbühne* ou théâtre du quatrième mur²⁹, un théâtre indiscret ou théâtre pour voyeurs. L'identification se produit à travers la fragilité même de cette distance du spectateur voyeur. Ce théâtre historique et quelque peu scolaire, ce théâtre pour festivals, bascule à tout moment dans une mise à nu des comportements individuels et collectifs où le spectateur risque de se sentir infiniment concerné et de reconnaître des similitudes gênantes avec son monde à lui. En même temps, ce théâtre de la tranche de vie montre plutôt des choses typiques et universelles qu'insolites ou nouvelles. Tout compte fait, dans *Der junge Medardus*,

27. — « Obwohl als "Historie" konzipiert, finden sich auch im *Jungen Medardus*, insbesondere in dem das ganze Drama durchziehenden Misstrauen gegenüber der Masse, deutliche Parallelen zu den radikalen Massenparteien, deren Erstarken Schnitzler zur Entstehungszeit des Dramas erlebte » (Bachmann, *op. cit.*, p. 38). Cf. également Françoise Derré, « Der junge Medardus ou l'ambiguïté du patriotisme », dans Christiane Ravy et Gilbert Ravy (dir.) : *Arthur Schnitzler. Actes du colloque du 19-21 octobre 1981*, Paris, P.U.F., 1981, p. 77.

28. — Peter Michael Braunwarth et al. (dir.) : *Arthur Schnitzler, Briefe 1913-1931*, Frankfurt, Fischer, 1984 [*Briefe II*], p. 66 sq. Une réplique d'Eschenbacher tient d'ailleurs quelque peu de cette « promenade à Paris » que l'on pensait être la guerre en 1914 : « Du wirst in Paris keinen bessern [Tabak] zu rauchen kriegen » (p. 40).

29. — Dans le *Discours sur la poésie dramatique* (1758), Diderot formule l'idée qu'un mur virtuel doit séparer les acteurs des spectateurs : « Imaginez sur le bord du théâtre un grand mur qui vous sépare du parterre ; jouez comme si la toile ne se levait pas. » (chap. 11, « De l'intérêt »).

on n'apprend strictement rien de nouveau sur la France, rien d'autre en tout cas que ce qu'on peut lire dans les livres d'histoire. Même l'histoire des Valois et la relation entre Hélène et Medardus qui contiennent des éléments insolites, dramatiques et non épiques, apportent surtout des interrogations sur la possibilité, l'éventualité, l'opportunité d'une restauration, questions qui, dans la réalité historique, se poseront non pas aux Valois, mais aux Bourbons ou au congrès de Vienne. Là non plus, rien de nouveau.

Un rappel historique habilement mis en dialogue. C'est pour cette raison que *Der junge Medardus* ressemble quelque peu à du théâtre scolaire : on apprend des choses sur l'histoire que l'on pourrait apprendre dans des livres plus ennuyeux. Seulement, ce que j'ai appelé le système des reflets, la présentation des événements à travers les réactions du peuple fait de ce théâtre de l'histoire un kaléidoscope subtilement dispersé de comportements humains, et c'est cela surtout qui en fait tout de même une pièce non dénuée d'intérêt.

L'intérêt porté à cette pièce du moins dans le passé est attesté par le succès à sa sortie en 1910. *Der junge Medardus* est la plus grande réussite commerciale que Schnitzler ait connue. C'est la raison entre autres pour laquelle on lui demande une adaptation cinématographique réalisée en 1923 par le Hongrois Mihaly Kertesz, autrement dit par le futur réalisateur hollywoodien Michael Curtiz. Le scénario est de Schnitzler lui-même, mais les conditions et aléas du média film font que Schnitzler doit abandonner ce que j'ai appelé le système des reflets, la présentation indirecte des événements historiques. Dans le film, Napoléon apparaît lui-même, et les événements qui sont uniquement racontés dans la pièce sont montrés « en direct ».