



HAL
open science

Le théâtre de Ludwig Anzengruber : entre Volksstück “ éducatif ” et naturalisme ?

Marc Lacheney

► **To cite this version:**

Marc Lacheney. Le théâtre de Ludwig Anzengruber : entre Volksstück “ éducatif ” et naturalisme ?. Le texte et l'idée, 2018, 32, pp.141-168. hal-02306216v1

HAL Id: hal-02306216

<https://hal.science/hal-02306216v1>

Submitted on 4 Oct 2019 (v1), last revised 17 Oct 2020 (v2)

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Le théâtre de Ludwig Anzengruber : entre *Volksstück* « éducatif » et naturalisme ?

Marc Lacheny (Université de Lorraine – site de Metz)

Lustige Leute lachen machen, ist kein Verdienst;
aber die Falten ernster Stirnen glätten, halte ich für eines.
(Ludwig Anzengruber, *Aphorismen und Schlagsätze aus dem Nachlaß*, 1897)

À l'occasion d'une mise en scène berlinoise de *Die Kreuzelschreiber* (1872), Alfred Döblin écrivait en 1924, au sujet de la réception de Ludwig Anzengruber (1839-1889) après la Première Guerre mondiale :

Anzengruber ist im letzten Jahrzehnt wieder zurückgewichen. Die Bühnen bringen ihn ab und zu, aber mehr die peripheren Bühnen, die Vorstädte und Provinzen. Er hatte seine große Zeit vor etwa fünfzehn und zwanzig Jahren. Da arbeitete für ihn Fritz Mauthner und pries ihn. Im Grunde war es aussichtslos, in den Großstädten für den Mann der Volksstücke zu kämpfen. [...] Anzengruber hatte es Zeit seines Lebens nicht gut. Er wäre geschaffen gewesen, der Dramatiker seiner Zeit zu sein. So hatte er sich unendlich zu quälen, in Wien, der langsamsten und zufriedensten aller Städte. Man gab ihm den Schillerpreis [...]; ein schwaches Stück brachte ihm später den Grillparzerpreis. Aber bis über das dreißigste Jahr war er Schmierenschauspieler, dann Wiener Polizeibeamter, und nachher Redakteur am Familienblatt «Die Heimat». Er war doch mehr als sein Freund, der brave, fruchtbare, immer lebfrische Petri Kettenfeier Rosegger (der übrigens mannshoch an Begabung, Erzählungskraft und Person die traurigen Manufakturisten von heute, die Stratz, Herzog überragt).¹

De nos jours, même avec la meilleure volonté du monde, il serait vain de prétendre que Ludwig Anzengruber fait partie des auteurs « canoniques » de la littérature de langue

¹ Alfred Döblin, « Anzengruber und ein Film (11. 7. 1924) », in : A. D., *Ausgewählte Werke in Einzelbänden. Kleine Schriften II*, éd. par Anthony W. Riley, Olten/Freiburg, Walter, 1990, p. 410 sq.

allemande.² Karl Wagner, qui a publié avec Konstanze Fliedl la riche correspondance entre Peter Rosegger et Ludwig Anzengruber de 1871 à 1889, va même jusqu'à affirmer qu'Anzengruber est à l'heure actuelle, comme nombre d'autres écrivains autrichiens libéraux de l'époque, purement et simplement oublié.³ Poète, romancier, nouvelliste et surtout auteur dramatique de la seconde moitié du XIX^e siècle, il compta pourtant parmi les auteurs les plus appréciés et les plus populaires de son temps.⁴

Comme le souligne Döblin dans le passage cité plus haut, les débuts littéraires d'Anzengruber furent marqués par une suite d'échecs cuisants : après avoir tenté en vain sa chance comme comédien itinérant en Autriche-Hongrie et en Croatie pendant une dizaine d'années, Anzengruber rédige entre 1866 (année de son retour à Vienne) et 1869 une série de drames et de nouvelles qui n'obtiennent pas de reconnaissance significative, ce qui le pousse à accepter un emploi de fonctionnaire dans la police. Ce n'est qu'en 1870, sous le pseudonyme de Ludwig Gruber, qu'il rencontre enfin le succès avec *Der Pfarrer von Kirchfeld*, un *Volksstück* donné au Theater an der Wien le 5 novembre 1870, ce qui lui vaut l'estime immédiate de Heinrich Laube et de Peter Rosegger. Les pièces suivantes, *Der Meineidbauer* (1871), *Die Kreuzelschreiber* (1872) et *Der G'wissenswurm* (1874), sont également des succès, contrairement à *Hand und Herz* (1874), une tragédie sociale rédigée en haut allemand pour pouvoir être représentée au Burgtheater, et à d'autres pièces (comme *Das vierte Gebot*, 1877) qui le font replonger dans ses difficultés financières antérieures. Anzengruber obtient toutefois le Schillerpreis en 1878, puis le Grillparzerpreis en 1887 pour *Heimg'funden*. Mais les représentations de ses pièces sur les grandes scènes allemandes et autrichiennes de la seconde moitié du XX^e siècle sont rares, et le centenaire de sa mort, en 1989, n'a pas produit d'inflexion significative de cette tendance. Autre différence notable par rapport aux autres grands noms du théâtre autrichien du XIX^e siècle : contrairement aux *Grillparzer-*, *Nestroy-* et *Raimundgesellschaften*, il n'existe pas d'*Anzengrubergesellschaft* à Vienne.

Cette trajectoire personnelle, artistique et littéraire pour le moins chaotique, où alternent succès et échecs, se reflète dans le sort échu à Anzengruber tant au sein du champ littéraire

² À titre d'exemple, la dernière biographie d'Anzengruber, publiée à l'occasion du centenaire de la mort de l'auteur, remonte à près de trente ans : Franz Baumer, *Ludwig Anzengruber. Volksdichter und Aufklärer. Ein Lebensbild*, Weilheim, Stöppel, 1989.

³ Karl Wagner, « Ludwig Anzengruber: *Der Meineidbauer* », in : *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 286-305, ici : p. 286 sq. : « Anzengruber [...] ist, wie die meisten seiner dichtenden Zeitgenossen aus der liberalen Ära Österreichs, vergessen. »

⁴ Une bonne introduction – à la fois complète et ramassée – à l'œuvre d'Anzengruber est fournie par Karlheinz Rossbacher, « Ludwig Anzengruber (1839–1889) », in : *Nestroyana* 29 (2009), p. 133-143.

qu'au sein de l'historiographie littéraire et théâtrale. À l'aide de plusieurs extraits tirés de pièces emblématiques de l'auteur, comme *Der Pfarrer von Kirchfeld*, *Der Meineidbauer*, *Der G'wissenswurm* ou *Das vierte Gebot*, nous proposerons ensuite une réflexion sur la position charnière de son théâtre, au croisement entre *Volksstück* « éducatif » et (pré-)naturalisme.

Anzengruber dans la littérature et l'histoire littéraire : quelques jalons

L'appréciation de Ludwig Anzengruber par les auteurs de langue allemande des XIX^e et XX^e siècles oscille, globalement, entre deux pôles : approbation enthousiaste de sa critique sociale d'une part, rejet partiel de son esthétique d'autre part.

De son temps, l'œuvre de Ludwig Anzengruber fut largement saluée par Friedrich Engels et Otto Brahm, critique, directeur de théâtre et metteur en scène des naturalistes allemands (qui voyait en Anzengruber un « erzürnten Sittenrichter, einen lebend Strafenden, der die Verlotterung von Alt-Wien und die Verrohung von Neu-Wien mit gleich herber Wahrheit vergegenwärtigte »), de même que par Heinrich Laube, Ludwig Speidel, Peter Rosegger (qualifiant notamment *Das vierte Gebot* de « herrliche[s] und sittlich erziehende[s] Volksdrama ») ou encore Marie von Ebner-Eschenbach, qui rendirent un hommage unanime à l'acuité de sa critique sociale. Il faut ajouter la postérité d'Anzengruber dans le contexte culturel de l'austro-marxisme : le mouvement ouvrier autrichien vit précisément en Anzengruber, du fait de la tendance sociocritique de ses pièces, l'un des écrivains autrichiens les plus populaires de son temps, avec Rosegger et Ebner-Eschenbach. Viktor Adler, chef de file des sociaux-démocrates autrichiens, insista ainsi sur l'aspect profondément dérangeant et rebelle de l'œuvre d'Anzengruber :

Heute wird in Wien der größte dramatische Dichter unserer Tage zu Grabe getragen. [...] Wir sind weit entfernt davon, ihn als Sozialisten zu proklamieren. Das wirtschaftliche Problem lag ihm ferne. Aber er fühlte die schneidenden Widersprüche in unserer Gesellschaft und mit der naiven Wahrheitsliebe des wirklichen Dichters sprach er aus, was er sah und fühlte. In jedem seiner Stücke kommt ein Mann vor, der den Widerspruch zum Ausdruck bringt, der nicht ist wie die Anderen, sondern der denkt und die Menschen liebt. [...] Sie alle sind zu Grunde gegangen in und an der Gesellschaft und sie wissen das. Diese Lumpen [...], durch welche die ganze biedere, ehrenwerte Bürger- und Bauerngesellschaft und ihre satte Tugend eigentlich ein verflucht schäbiges Aussehen bekommt, sie sprechen die Sprache der Wahrheit. Und das macht den Dichter unbequem. Anzengruber war eine Rebellennatur.

(Viktor Adler, « Ludwig Anzengruber », in : *Arbeiter-Zeitung*, 13 décembre 1889, p. 1 sq.)

En outre, Ludwig Thoma s'inspira largement d'Anzengruber dans son œuvre⁵ et Sigmund Freud, par ailleurs fervent admirateur de Nestroy, reconnu dans la qualité de la peinture psychologique de ses personnages la marque de « l'un de nos meilleurs auteurs » (*einer unserer besten Dichter*⁶).

Mort jeune, Anzengruber ne connut guère de ses succès à l'étranger, en particulier en Allemagne, aux États-Unis (*Der Pfarrer von Kirchfeld* fut joué dès 1872 à Détroit !) et en Finlande – par le biais de son mécène Wilhelm Bolin –, que le début : il put ainsi assister à la représentation de *Der Meineidbauer* (son deuxième *Volksstück*) donnée le 11 avril 1889 au Lessing-Theater de Berlin, mais pas à la célèbre mise en scène de *Das vierte Gebot* à la Freie Bühne en 1890. Foulée aux pieds par la censure et par la presse catholique autrichiennes, cette pièce fut en revanche défendue avec force par Theodor Fontane pour qui « “Vater und Mutter” in der Wüstheit unsrer großen Städte längst ihres heilig patriarchalischen Charakters entkleidet und viel tausendfältig, auch in ihrer eigenen Familie, zu Trägern und Kultivatoren jeder Art von Niedertracht geworden sind. »⁷

À l'inverse, le principal détracteur d'Anzengruber en Autriche, Karl Kraus, utilisa son nom surtout comme un repoussoir esthétique. Kraus fait ainsi d'Anzengruber – ainsi que de Heine et de Hofmannsthal – un élément d'opposition majeur à son modèle satirique Johann Nestroy dans son essai *Nestroy und die Nachwelt* de 1912 : « Anzengruber und seiner Nachkommen Wirkung ist von der Gnade des Dialekts nicht loszulösen. Nestroys Dialekt ist Kunstmittel, nicht Krücke. Man kann seine Sprache nicht übersetzen, aber man könnte die Volksstückdichter auf einen hochdeutschen Kulissenwert reduzieren. »⁸ Il en va de même en 1921 dans un article intitulé *Von Humor und Lyrik*, où Kraus confronte le chant du Knieriem de Nestroy dans *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* à la « feuchtfrohliche Fadaise » *Der*

⁵ Voir à ce sujet Jean Dewitz, *Ludwig Thoma et le théâtre populaire*, Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1985, p. 88, 100, 106, 109-112 (le monde paysan) et 140-144.

⁶ Sigmund Freud, « Der Dichter und das Phantasieren » (1907), in : S. F., *Studienausgabe*, éd. par Alexander Mitscherlich *et al.*, Francfort-sur-le-Main, Fischer, 1982, vol. 10, p. 176.

⁷ Theodor Fontane, « Anzengruber: *Das vierte Gebot* », in : T. F., *Sämtliche Werke. Aufsätze, Kritiken, Erinnerungen*, vol. 2 : *Theaterkritiken*, Munich, Hanser, 1969, p. 842-845, ici : p. 843. Et Fontane d'ajouter : « Das Stück ist interessant von Anfang bis Ende; selbst der 2. Akt, dem kein allzu glänzender Ruf vorausging, befriedigte mich durchaus. Der 3. und 4. sind dramatische Schöpfungen allerersten Ranges, und ich kenne überhaupt nichts, auch das Größte miteingerechnet, was erschütternder auf mich gewirkt hätte. »

⁸ Karl Kraus, « Nestroy und die Nachwelt », in : *Die Fackel* 349-350 (1912), p. 1-23, ici : p. 15.

Wirt d'Anzengruber. Dans son essai *Nestroy und das Burgtheater* de 1925, Kraus achève de discréditer Anzengruber, auquel il associe fréquemment la notion de « médiocrité » (*Mittelmäßigkeit*), sous la forme d'un jeu de mots assassin sur le nom du dramaturge viennois : « Nestroy, der kein österreichischer Dialektdichter, sondern ein deutscher Satiriker ist, ins Wienerische übersetzen, heißt ihm eine Anzengrube graben. »⁹

Pour ce qui est de l'historiographie littéraire du XX^e siècle, soit le nom d'Anzengruber en est purement et simplement absent, soit il est traité de manière allusive et profondément réductrice dans le cadre de comparaisons avec d'autres dramaturges autrichiens (surtout Nestroy), soit encore l'œuvre d'Anzengruber est abordée – c'est le cas le plus rare – pour elle-même, sous la forme d'une véritable étude des spécificités de son écriture et de son esthétique dramatiques.

Dans un chapitre tiré de sa brève *Histoire de la littérature allemande*, Geneviève Bianquis note par exemple, à propos de la « morale » d'Anzengruber :

Sa morale, toute laïque, est fondée sur la bonté du cœur, la tendresse réciproque, le courage secourable – indulgente parfois à des qualités d'action et de décision qui peuvent paraître dures et même révoltantes. La tendance d'Anzengruber est proche du rationalisme éclairé d'Auerbach ; elle est à l'opposé du traditionalisme didactique de Gotthelf, qui trouve chez un autre Autrichien, Peter Rosegger, son véritable successeur.¹⁰

Un peu plus loin, au début d'un chapitre consacré à « Naturalisme et néo-romantisme au théâtre », Bianquis ajoute qu'« Anzengruber semble un précurseur, par sa façon hardie de porter à la scène des personnages réalistes et des problèmes contemporains » et insiste à juste titre sur le rôle phare joué dans son théâtre par les femmes, « jeunes ou vieilles, toutes énergiques, lucides, délurées, le verbe haut et la main leste, menant rondement leur maison, leurs maris ou leurs amoureux. » Et conclut : « L'esprit du théâtre d'Anzengruber est celui du

⁹ Karl Kraus, « Nestroy und das Burgtheater », in : *Die Fackel* 676-678 (1925), p. 1-40, ici : p. 25. Sur le contexte de cette opposition stratégique entre Nestroy et Anzengruber, voir mon article « Das "Dreigestirn" Grillparzer – Nestroy – Raimund im Urteil von Karl Kraus », in : *Nestroyana* 26 (2006), p. 77-91, surtout p. 78, 80 et 84, ainsi que mon ouvrage *Pour une autre vision de l'histoire littéraire et théâtrale : Karl Kraus lecteur de Johann Nestroy*, Paris, Presses de la Sorbonne Nouvelle, 2008, surtout p. 240 *sqq.*

¹⁰ Geneviève Bianquis, *Histoire de la littérature allemande*, Paris, Armand Colin, 1958, p. 146-147, ici : p. 147.

libéralisme viennois, volontiers anticlérical, tourné vers le réel, hardi dans la revendication du droit de vivre et du droit d'aimer. »¹¹

Simultanément ou presque, Claude David, dans sa contribution à la célèbre *Histoire de la littérature allemande* dirigée par Fernand Mossé (1959), souligne d'abord ce qu'il considère comme la principale spécificité du théâtre d'Anzengruber : « L'originalité d'Anzengruber consista à traiter dans le vieux cadre du vaudeville, hérité de Raimund et de Nestroy, les problèmes du jour. »¹² Comme Bianquis, il insiste également sur le caractère « anticlérical » de son théâtre, montrant notamment dans *Der G'wissenswurm* que « la religion est l'arme des fourbes. »¹³ Et David de conclure que le théâtre d'Anzengruber est « à la fois un théâtre populaire et un théâtre "à thèse" », tourné selon lui davantage vers le passé que vers le naturalisme émergent : « Anzengruber, qui n'accueille qu'avec beaucoup de réserve les romans de Zola, reste pour l'essentiel attaché au passé : c'est un représentant attardé de l'esprit de 48. »¹⁴

Plus près de nous, et à dire vrai bien plus prudemment que ne le fait Claude David dans ses jugements péremptoires et définitifs sur Anzengruber, Florence Baillet invite à reconsidérer en profondeur la période située entre Hebbel et la naissance du naturalisme, souvent injustement dépeinte par les histoires littéraires du monde germanique comme une période de « vide » sur le plan dramatique : « Or des auteurs de cette époque, tels que l'Autrichien Ludwig Anzengruber (1839-1889), permettraient justement de faire le lien avec les drames naturalistes d'un Gerhart Hauptmann (1862-1946) et la rupture qu'ils représentent, renouvelant la forme dramatique pour placer en son centre l'individu prisonnier de son milieu social [...]. »¹⁵

¹¹ *Ibid.*, p. 169-170.

¹² In : *Histoire de la littérature allemande*, éd. par Fernand Mossé, Paris, Aubier-Montaigne, 1959, p. 770-771, ici : p. 770.

¹³ *Ibid.*, p. 771.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Florence Baillet, « Drame au XIX^e siècle », in : *Dictionnaire du monde germanique*, sous la dir. de Élisabeth Décultot, Michel Espagne et Jacques Le Rider, Paris, Bayard, 2007, p. 269-270, ici : p. 270.

Anzengruber et le *Volksstück* : ancrage dans la tradition et tentative de renouvellement d'un genre¹⁶

Par la forme même de ses drames et leur désignation générique fréquente comme *Volksstücke*, Ludwig Anzengruber inscrit son théâtre dans une tradition et un espace précis, ainsi que dans un genre bien spécifique, celui du « théâtre populaire viennois » (*Wiener Volkstheater*), dont les représentants les plus illustres au XIX^e siècle furent Ferdinand Raimund (1790-1836) et Johann Nestroy (1801-1862). Comme Raimund avant lui, Anzengruber entretenait toutefois des relations à maints égards ambivalentes avec ses prédécesseurs sur les scènes populaires des faubourgs de Vienne, de sorte que sa désignation récurrente par la critique comme prolongateur et en même temps réformateur du *Volksstück* viennois traditionnel mérite d'être interrogée.

Le théâtre de Ludwig Anzengruber témoigne en effet d'un ancrage marqué dans la tradition du *Volksstück* autrichien, dont il réutilise largement les thèmes, les personnages et les pratiques scéniques, mais aussi d'une tentative de réformer cette tradition,¹⁷ donc d'un positionnement situé entre tradition et innovation. On peut alors se demander dès l'abord si les procédés mis en œuvre par Anzengruber dans son théâtre ne constituent pas, en même temps qu'un *prolongement*, une *subversion* consciente de l'héritage du *Wiener Volkstheater*, voire une rupture avec lui. En d'autres termes, comment Anzengruber parvient-il à combiner dans ses pièces l'intention didactique et le divertissement d'un public familier du théâtre populaire comique ?

La première hypothèse est qu'Anzengruber a pu croire que le public viennois accepterait sans peine ses ambitions sérieuses si elles se présentaient à lui dans une enveloppe familière, sur le plan tant dramaturgique que linguistique et thématique. C'est assurément la raison pour

¹⁶ Sur les liens entre Anzengruber et la tradition du théâtre populaire viennois, voir en particulier Werner Martin, « Anzengruber und das Volksstück », in : *Neue deutsche Literatur* 9,2 (1961), p. 110-121 ; W. E. Yates, « Nestroysche Stilelemente bei Anzengruber. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Possen Nestroys », in : *Maske und Kothurn* 14 (1968), p. 287-296 ; Edward McInnes, « Ludwig Anzengruber and the popular dramatic tradition », in : *Maske und Kothurn* 21 (1975), p. 135-152 ; Patricia Howe, « End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage », in : *Viennese Popular Theatre: A Symposium / Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, éd. par W. E. Yates et John R. P. McKenzie, Exeter, University of Exeter, 1985, p. 139-152.

Sur le théâtre populaire viennois, les travaux de Jürgen Hein restent incontournables, surtout *Das Wiener Volkstheater*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997. Voir aussi Hugo Aust, Peter Haida et Jürgen Hein, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel zum sozialen Drama der Gegenwart*, Munich, Beck, 1989 (sur Anzengruber : p. 204-220).

¹⁷ Voir Patricia Howe, « End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage » (note 16), p. 141.

laquelle Anzengruber retient certains éléments traditionnels typiques du *Volksstück* pour nourrir ses propres pièces.

Dans *Ein Geschworener*, il « actualise » ainsi certains personnages habituels du *Wiener Volkstheater*, conférant par exemple à Valentin, personnage comique de valet, la couardise traditionnelle du *Naturmensch* à la Papageno (dans *Die Zauberflöte*) ou Florian Waschblau (dans *Der Diamant des Geisterkönigs* de Raimund) :

Fernegger: Wie man mich hat umbringen wollen, hast du keinen Finger gerührt?
Valentin: O bitt, im Gegenteil, gnä Herr, ich hab an allen Gliedern gezittert... (III, 6)

Comme tous les autres dramaturges populaires viennois ou presque l'ayant précédé, Anzengruber attribue également à nombre de ses personnages des noms « parlants », comme Hell et Finsterberg dans *Der Pfarrer von Kirchfeld* ou Dusterer (forme dialectale de « düster »), beau-frère du riche paysan Grillhofer – autre nom « parlant » –, dans *Der G'wissenswurm*.

Sur le plan thématique, ses pièces regorgent par ailleurs d'intrigues conventionnelles – *Der Meineidbauer*, *Der Fleck auf der Ehr* et *Aus'm gewohnten Gleis* opposent ainsi ville et campagne, comme le font notamment Johann Nestroy dans *Der Zerrissene* et Friedrich Kaiser dans *Stadt und Land* – et l'auteur a recours à des motifs familiers du *Volksstück* comme la difficulté des rapports hommes-femmes, le mensonge, les « histoires d'amour et affaires de mariage » (*Liebesgeschichten und Heurathssachen*), pour reprendre le titre d'une pièce tardive de Nestroy.

Sur le plan linguistique, comme ses prédécesseurs sur les scènes des faubourgs de Vienne, Anzengruber utilise des registres et des niveaux de langue variés, au sein desquels prédomine le patois du sud des pays de langue allemande, sans avoir toutefois recours au dialecte viennois, mais plutôt à un dialecte stylisé, « neutre » (Rossbacher)¹⁸, adaptable au lieu de représentation. À la manière d'un Raimund, les nombreuses didascalies et les passages mettant en scène des couples d'amoureux (voir par exemple *Das vierte Gebot*, I, 7) ou des

¹⁸ Karlheinz Rossbacher, « Ludwig Anzengruber (1839–1889) » (note 4), p. 135 : « eine Art Neutral-Dialekt [...], der je nach Aufführungsort eingefärbt werden kann. »

segments réflexifs sont en *hochdeutsch*, alors que la majorité des dialogues concernant des personnages issus du « peuple », surtout du monde paysan, sont fortement teintés de dialecte. Anzengruber renoue ici avec une utilisation de la langue chère à Nestroy.

Enfin, conformément là encore à la tradition du théâtre populaire viennois, Anzengruber accorde une place importante à la musique : il qualifie d'ailleurs lui-même ses pièces soit de « Volksstücke mit Gesang » (*Der Meineidbauer* par exemple), soit de « Bauernkomödien mit Gesang » (*Der G'wissenswurm* par exemple). Dans *Der Pfarrer von Kirchfeld*, le « Jodeln » et les passages instrumentaux relevant de la pastorale renvoient directement à la musique de la comédie populaire viennoise. De manière plus générale, au sein de l'environnement rural dans lequel Anzengruber ancre ses pièces, le « Jodeln » traditionnel apparaît naturel et sert même directement l'illusion théâtrale. N'oublions pas non plus qu'Anzengruber, pour élaborer la musique de ses pièces, sut s'appuyer sur les compétences du compositeur qui avait accompagné Nestroy pendant des décennies : Adolf Müller (1801-1886).

Dans les pièces d'Anzengruber, il existe également des dettes spécifiques envers certains auteurs du théâtre populaire viennois, comme l'a montré W. E. Yates : en particulier une dette stylistique envers Johann Nestroy, dont l'influence sur l'intrigue et la caractérisation des personnages est évidente dans les pièces d'Anzengruber situées à Vienne, surtout *Aus'm gewohnten Gleis*. L'empreinte stylistique laissée par Nestroy sur Anzengruber est perceptible non seulement dans leurs œuvres dramatiques respectives, mais encore dans leur commune attirance pour l'aphorisme, que les deux auteurs utilisent d'abord comme un moyen d'introduire une réflexion d'ordre philosophique sur l'existence.¹⁹ Certains aphorismes d'Anzengruber, reposant sur des jeux de mots antithétiques, rappellent du reste directement la langue de Nestroy et son ton à la fois humoristique, critique, sceptique et pessimiste :²⁰ « Das Leben ein Schatten, ein Traum – / Das ist poetische Verklärung: das Leben ist eine brutale Tatsache. »²¹ ne rappelle-t-il pas « Die Liebe ist ein Traum, die Ehe ein Geschäft » ou « Der Ehestand verwandelt die feenhafte Villa des Ideals in einen ergiebigen Meierhof » de Nestroy ? Pour autant, dans ses aphorismes, Anzengruber pousse rarement l'agressivité

¹⁹ Voir W. E. Yates, « Nestroysche Stilelemente bei Anzengruber. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Poesen Nestroys » (note 16), p. 292.

²⁰ Voir Ludwig Anzengruber, *Sämtliche Werke* [dorénavant cité sous la forme *SW*], krit. durchges. Gesamtausg. in 15 Bänden, unter Mitw. von Karl Anzengruber hrsg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel, Vienne, Schroll, 1920-1922, ici : vol. 8, p. 19 (n° 67), 49 (n° 184), 52 (n° 198), 168 (n° 570).

²¹ *Ibid.*, p. 73 (n° 247).

satirique aussi loin que son prédécesseur.²² Pour ce qui est de la langue et du style de ses pièces, Anzengruber s'approprie par ailleurs plusieurs techniques verbales déjà abondamment employées par Nestroy, comme l'utilisation récurrente de jeux de mots ou de jeux sur la langue : antithèses, hyperboles, métaphores, comique de répétition (comme le fameux « Es kann dir nix g'schehn! » de Steinklopferhanns dans la scène III, 1 de *Die Kreuzelschreiber*, une phrase devenue proverbiale et volontiers citée par Freud et Wittgenstein, ou encore le personnage de Dusterer dans *Der G'wissenswurm* qui fait rire le public par son imitation du discours d'un prêtre et répète sans cesse – près de 20 fois au total ! – son mot favori, « beispielmäßig », pour convaincre Grillhofer de ses péchés). Cette proximité avec le style de Nestroy se reflète, enfin, dans le fait qu'Anzengruber, inversant le schéma de l'amendement moral du personnage retenu par des auteurs tels que Raimund ou Kaiser, montre dans ses pièces la réalité d'un homme, sa déchéance morale, sa solitude existentielle, sans espoir de rédemption, comme dans *Das vierte Gebot*. Ses personnages, comme ceux de Nestroy, sont d'une noirceur bien plus grande que ceux de Kaiser, qui étaient encore promis à une cure certaine.

Pour autant, selon ses propres dires, Ludwig Anzengruber ne connaissait guère en détail, parmi les œuvres des dramaturges populaires autrichiens, que les pièces de Friedrich Kaiser (1814-1874), auteur viennois contemporain de Nestroy auquel Jeanne Benay a consacré de précieuses études.²³ La critique a coutume de faire reposer la filiation entre Kaiser et Anzengruber sur la suite historique des générations, la thématique commune de la campagne et des paysans, le passage du drame à la tragédie populaire. En outre, certaines pièces précoces d'Anzengruber, comme *Der Pfarrer von Kirchfeld* (1870), présentent de clairs parallèles avec le théâtre de Kaiser. Mais il existe surtout une longue lettre assez connue d'Anzengruber à Julius Duboc datée du 30 octobre 1876, dans laquelle il exprime sa vive admiration pour Kaiser et rend hommage à l'œuvre d'un auteur en qui il reconnaît un maître : « Nur von einem einzigen Volksschriftsteller kannte ich einiges und schätzte es des echt

²² Voir W. E. Yates, « Nestroysche Stilelemente bei Anzengruber. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Poesen Nestroys » (note 16), p. 293.

²³ Voir entre autres Jeanne Benay, *Friedrich Kaiser (1814-1874) et le théâtre populaire en Autriche au XIX^e siècle*, 2 vol., Berne, Peter Lang, coll. « Contacts », 1993.

dramatischen Lebens wegen, das in seinen Stücken zu Hause ist, dieser Dichter war der nunmehr verstorbene Friedrich Kaiser. »²⁴

Kaiser et Anzengruber ont à l'évidence reçu une formation littéraire analogue puisque, dans cette même lettre à Duboc, Anzengruber évoque, tout comme Kaiser, ses lectures de Shakespeare et de Schiller, ou encore d'Iffland et de Kotzebue : « Schon als Knabe las ich, wie begreiflich ohne Auswahl, aber mit Heißhunger, darunter auch Shakespeare und Schiller. » ; « Kotzebue und Iffland studierte ich lediglich der Routine wegen. »²⁵ Kaiser voyait dans le genre dramatique qu'il avait créé, le *Charakter-* ou *Lebensbild* raillé par Nestroy dans *Der Talisman* (II, 24), un type de comédie réaliste réhabilitant le sérieux au sein du *Volksstück*, un genre dans lequel le sérieux le disputait au comique, « in welchem der Ernst immer gleichen Schritt mit dem Scherze hielt [...]. Ich gab mich der Hoffnung hin, daß das Volksstück, wie ich es mir dachte, nämlich als ein treues Bild des Lebens, [...] seine Bedeutsamkeit für und seinen Einfluß auf das Volk wieder gewinnen werde. »²⁶ Dans une lettre à Wilhelm Bolin datée du 29 octobre 1877, Anzengruber exprimera en des termes analogues son rejet de toute trivialisation farcesque du *Volksstück* : « [...] wenn aber die Bühne ein Spiegel des Lebens – wenn auch ohne Fehl und Flecken – sein soll, so darf sie durchaus nicht zu einer Maschine werden, die nichts allabendlich besorgt, als daß sich ein oder mehrere Paare kriegen. »²⁷ Dans une lettre du 12 février 1876 (soit deux ans après la mort de Kaiser) au critique, feuilletoniste et écrivain viennois Friedrich Schlögl, Anzengruber établit en outre strictement le même constat pessimiste que son prédécesseur sur les chances de survie du *Volksstück* à l'ancienne : « Heute begraben wir den alten [Karl] Rott. Es wird somit bald keine Schauspieler und kein Publikum für Volksstücke geben und sohin die größte Dummheit sein, Volksstücke schreiben zu wollen. »²⁸ Quelques années plus tard, lassé par ses échecs répétés, il ajoute, dans une lettre à Ada Christen datée du 9 août 1881 : « Ich glaube nicht an eine Zukunft des Volksstückes [...]. Ich will daher auch in dem Rahmen dieses Genres nur wenig mehr mitthun. Gegenwärtig bin ich sehr – sehr müde. Zehn Jahre ehrlichen, redlichen Strebens umsonst aufgewendet [...]. In der Mode war ich, man sieht das eben nicht

²⁴ Ludwig Anzengruber, *Briefe*. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie, éd. par Anton Bettelheim, 2 vol., Stuttgart et Berlin, Cotta, 1902, ici : vol. I, p. 288.

²⁵ *Ibid.*

²⁶ Friedrich Kaiser, *Unter fünfzehn Theater-Direktoren. Bunte Bilder aus der Wiener Bühnenwelt*, Vienne, Waldheim, 1870, p. 125 sq.

²⁷ Ludwig Anzengruber, *Briefe* (note 24), vol. I, p. 324.

²⁸ *Ibid.*, p. 277.

gleich ein, ein wenig Eitelkeit ist ja verzeihlich, aber das Wenige schon macht blind – ich bin abgelegt. »²⁹

Réhabilitation du sérieux dans la comédie (populaire), aspiration à une élévation esthétique du *Volksstück*, accentuation de l'intention didactique, confrontation aux grands problèmes politiques, religieux, sociaux de son temps, théâtre engagé : « Anzengruber gehörte zu den Dramatikern, die sich als Volksaufklärer verstanden. »³⁰ Kaiser et Anzengruber affichent ainsi une commune volonté de défendre un *Volksstück* rénové, exigeant sur un plan éthique comme esthétique et pour ainsi dire « ennobli » (*veredelt*) au sens où l'entendait Raimund, autre auteur « populaire » viennois admirateur de l'esthétique schillérienne.³¹ Au demeurant, Anzengruber et Kaiser considéraient comme Schiller dans *Was kann eine gute stehende Schaubühne eigentlich wirken?* (1784) le théâtre comme une « institution morale » (*moralische Anstalt*) chargée au moins autant d'« instruire » (*belehren*) et de « corriger » (*korrigieren*) le public que de le « divertir » (*unterhalten*).³² Dans une lettre à Duboc datée du 21 novembre 1876, Anzengruber insiste ainsi sur sa volonté de « belehren, aufklären und anregen ».

Comme Kaiser quelques décennies plus tôt, Anzengruber ajoute que son époque a plus que jamais besoin d'un théâtre qui se confronte réellement aux problèmes et aux peurs de son époque :

²⁹ *Ibid.*, vol. II, p. 102 sq.

³⁰ Karlheinz Roszbacher, « Ludwig Anzengruber (1839–1889) » (note 4), p. 134.

³¹ Voir à ce sujet mon article « Raimunds Schiller-Rezeption. Eine unerwartete Begegnung zwischen Wiener Volkstheater und Weimarer Klassik », in : *Dynamik und Dialektik von Hoch- und Trivalliteratur im deutschsprachigen Raum im 18. und 19. Jahrhundert. I. Die Dramenproduktion / Dynamique et dialectique des littératures « noble » et « triviale » dans les pays germanophones aux XVIII^e et XIX^e siècles. I. La production dramatique*, éd. par Anne Feler, Raymond Heitz et Gérard Laudin, Würzburg, Königshausen & Neumann, 2015, p. 273-291. Comme Raimund, Anzengruber – aspirant comme son prédécesseur à une littérisation du *Volksstück* – se considérait fondamentalement comme un *Dichter* et non comme un *Possenreißer* héritier de Hanswurst. Notons enfin qu'Anzengruber, qui se rendit en mai 1884, en compagnie d'Anton Bettelheim et de Vincenz Chiavacci, sur la tombe de Raimund à Gutenstein, est l'auteur d'un poème d'hommage à Raimund, *Den Manen Ferdinand Raimunds. Ein Prolog von Ludwig Anzengruber. Zur Gedächtnisfeier bei des Dichters Grab in Gutenstein am 8. September 1886, als den 50. Jahrestag des Begräbnisses Ramund's*, en qui il reconnaît un « lebenswerter Meister ».

³² Dans la première scène de sa pièce *Die Schule des Armen* (1847), Kaiser écrivait : « Die Fehler der Menschen haben, wie die Druckfehler der Bücher, ihren Grund darin, daß die Korrektur vernachlässigt ist. » Toutefois, engagé par le directeur de théâtre Karl Carl, Kaiser fut pour ainsi dire contraint d'écrire des *Possen* à la manière de Nestroy, ces pièces à la fois satiriques et humoristiques qu'il méprisait et contre lesquelles il aimait à polémiquer.

Unsere Zeit steht an gewaltigen, weltgeschichtlichen Ereignissen gewiß keiner anderen nach; vor unseren Augen zersplittern alte Reiche und neue Staaten erstehen, der Kampf für Gewissensfreiheit gegen jeden Glaubenszwang wird mit den schneidigsten Waffen geführt und die Humanität, die den Schwerpunkt durchaus nicht auf fromme Untätigkeit, sondern geradezu auf die Werkätigkeit legt, wird als das Evangelium der Zukunft gepredigt; doch all die treibenden, leitenden, bewegenden Ideen kommen auf unseren Bühnen zu keinem Ausdrucke, kein « gespielter » Zeitgenosse läßt viel von der Zeit merken, in der wir leben.³³

Le but avoué d'Anzengruber est d'introduire dans le *Volksstück* une véritable critique sociale, d'élever son public au niveau d'une réflexion critique sur les incongruités de son temps et de le libérer ainsi de croyances étreinquées, en particulier sur un plan religieux. Comme nous venons de le montrer à l'exemple de sa réception productive de Kaiser, Anzengruber accentue nettement par rapport à nombre de ses prédécesseurs sur les scènes populaires viennoises la dimension sérieuse, voire *didactique* du *Volksstück* en faisant reposer ses drames sur la tension entre une idée et un caractère, le caractère dérivant à ses yeux de l'idée poétique et non l'inverse : « Ich nehme erst den Menschen, hänge ihm das Standeskleid um und dann gebe ich ihm soviel von der lokalen Umgebung, als sich mit den künstlerischen Intentionen verträgt. »³⁴ Anzengruber ne se dit pas d'abord intéressé par un portrait de type réaliste ou naturaliste, mais par les limites de l'idée qu'il souhaite « représenter » (*darstellen*) : « Ich bin nicht dafür vorhanden, daß ich naturwahre Bauerngestalten mache, sondern ich schaffe Gestalten, wie ich sie brauche, um das darzustellen, was ich darzustellen habe. »³⁵

Ces remarques programmatiques montrent à quel point Anzengruber souhaitait tirer le *Volksstück* vers la réflexion et le sérieux, parfois au détriment (comme chez Hebbel) du dynamisme, de la vigueur et de la tension dramatiques. Dans le *Volksstück* traditionnel, nombreux sont ainsi les personnages à la marge qui commentent et jugent la société dans leurs monologues (comme les « raisonneurs » de Nestroy) ; chez Anzengruber, les personnages d'*outsiders* se distinguent de leurs ancêtres par la longueur – bien plus importante – de leurs monologues, ainsi que par la fonction de ces derniers, qui ne consiste pas à proposer un commentaire satirique de l'action, un exposé plaisant sur l'état du monde ou de la société ou encore l'autojustification d'un personnage, comme chez Nestroy ou Bäuerle, mais une véritable « représentation épique »³⁶ faisant glisser certaines scènes davantage vers le narratif

³³ Ludwig Anzengruber, *SW* (note 20), vol. 15/III, p. 23.

³⁴ *Ibid.*, vol. 2, p. 392.

³⁵ *Ibid.*, p. 393.

³⁶ Voir Patricia Howe, « End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage » (note 16), p. 145 : « epic representation ».

que vers le dramatique. C'est notamment le cas des très longs monologues de Schön dans la scène I, 2 et de Herwig dans la scène I, 15 de *Das vierte Gebot*.

Il ressort de ces réflexions qu'Anzengruber se considérait certes comme un héritier naturel du *Volksstück* autrichien, dont il réutilise à dessein les « ficelles », mais qu'il envisageait un renouvellement du genre dans le sens d'un théâtre populaire rénové, sérieux et appelé à secouer les consciences de son temps – ce qui le porta rapidement vers une critique sociale préfigurant le naturalisme.

Anzengruber et le naturalisme³⁷ : l'exemple de *Der G'wissenswurm* et de *Das vierte Gebot*

Le terme *Naturalismus*, d'abord employé pour définir une doctrine philosophique, est utilisé dès 1803 par Friedrich Schiller pour désigner une orientation littéraire qu'il fustige et en face de laquelle il place le chœur des tragédies grecques. Friedrich Nietzsche s'en souviendra en 1872 dans *Die Geburt der Tragödie* lorsqu'il explique qu'Euripide a fourvoyé le drame « dans un naturalisme tout à fait contraire à l'art » en faisant grimper le spectateur, donc l'homme de tous les jours, sur scène. Mais le terme ne s'impose vraiment au sein du discours de la critique littéraire de langue allemande qu'à partir des années 1880, au moment où les œuvres d'Émile Zola³⁸ se répandent dans les pays germanophones.

L'absence du naturalisme serait caractéristique de la littérature en Autriche et une preuve de son indépendance vis-à-vis de la littérature allemande, dans laquelle le naturalisme a, au contraire, joué un rôle cardinal. Cette thèse, récurrente, figure dans de nombreuses études sur l'histoire de la littérature en Autriche ainsi que dans de multiples histoires de la littérature de

³⁷ Sur cette question, voir notamment Fritz Weber, *Anzengruber's Naturalismus*, Berlin, Ebering, 1928 ; John C. Blankenagel, « Naturalistic Tendencies in Anzengruber's *Das vierte Gebot* », in : *Germanic Review* 10 (1935), p. 26-34 ; Johann Sonnleitner, « Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem? », in : *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*, éd. par Roland Innerhofer et Daniela Strigl, Innsbruck, StudienVerlag, 2016, p. 126-138. Sur le naturalisme, voir par exemple Roy C. Cowen, *Der Naturalismus. Kommentar zu einer Epoche*, Munich, Winkler, 1981 ; Yves Chevrel, *Le naturalisme. Étude d'un mouvement littéraire international*, Paris, PUF, 1993 ; Walter Schmähling (dir.), *Naturalismus*, in : *Die deutsche Literatur in Text und Darstellung*, éd. par Otto F. Best et Hans-Jürgen Schmitt, vol. 12, Stuttgart, Reclam, 1999.

³⁸ Voir Karl Zieger, *Die Aufnahme der Werke von Émile Zola durch die österreichische Literaturkritik der Jahrhundertwende*, Berne, Peter Lang, coll. « Europäische Hochschulschriften », 1986.

langue allemande, surtout dans celles parues après 1945. Comme souvent, la réalité est autrement plus complexe. Un examen plus poussé du problème montre que ce mouvement n'est absolument pas absent de la création littéraire autrichienne, même si les histoires de la littérature en Autriche ne l'évoquent pas, ou presque pas.³⁹ En Autriche, on s'est ainsi intéressé aux naturalistes européens, on a débattu des œuvres de Zola, on a joué Ibsen et Hauptmann (rappelons ici l'enthousiasme d'un Karl Kraus pour l'œuvre de Hauptmann !), et l'on est même allé jusqu'à imiter les formes de représentation des naturalistes berlinois. En outre, un certain nombre d'auteurs autrichiens de l'époque ont, au moins en partie, utilisé des modèles français, allemands, etc. comme source d'inspiration : Jakob Julius David, Philipp Langmann, Franz Schamann, Felix Salten, Marie Eugénie delle Grazie, et même Hermann Bahr à ses débuts. Bien que des auteurs aient suivi le modèle naturaliste, il est vrai qu'il n'y a pas eu de mouvement ou de groupe naturaliste spécifique en Autriche.⁴⁰ Mais il ne faut pas négliger le rôle du « naturalisme rural »⁴¹ d'un Franz Kranewitter (1860-1938) ou Karl Schönherr (1867-1943), dont les drames se situent dans un milieu paysan qu'ils traitent comme les naturalistes parisiens et berlinois ont traité le monde de l'industrie, c'est-à-dire en y découvrant des relations humaines... profondément inhumaines ! Pour résumer, parmi les auteurs évoqués ci-dessus, on ne trouve pas de grands noms, il n'y a pas de Gerhart Hauptmann autrichien – c'est pourquoi il semble aisé de les oublier et de se persuader de l'absence de naturalisme en Autriche.

Néanmoins, un autre auteur autrichien a vivement intéressé les naturalistes berlinois : Ludwig Anzengruber, et pour cause, dans la mesure où ses pièces réalistes, voire pré-naturalistes⁴² (surtout *Das vierte Gebot*), traitent de problèmes sociaux, politiques et religieux actuels. La question qui se pose ici est de savoir si Anzengruber peut être considéré non seulement comme un « prolongateur » et « réformateur » du *Volksstück* traditionnel, mais encore comme un précurseur du naturalisme, plus proche en cela de la « modernité » (le substantif *die*

³⁹ Voir à ce sujet Werner Michler, « Zur Frage eines österreichischen Naturalismus », in : *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur* (note 37), p. 21-33, ici : p. 21. La revue *Austriaca* consacrera prochainement un numéro (placé sous la direction de Karl Zieger) au naturalisme autrichien.

⁴⁰ Sur les conditions particulières d'un naturalisme en Autriche, voir les observations très pertinentes de Johann Sonnleitner dans son article « Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem? » (note 37), ici : p. 126 sq.

⁴¹ L'expression est de Sigurd Paul Scheichl dans son article « Un naturalisme rural – Franz Kranewitter et Karl Schönherr », in : *Théâtre naturaliste – Théâtre moderne ? Éléments d'une dramaturgie naturaliste au tournant du XIXe au XXe siècle*, éd. par Karl Zieger et Amos Fergombé, Valenciennes, Presses Universitaires de Valenciennes, coll. « Études Valenciennes », 2001, p. 79-89.

⁴² Dans son ouvrage de référence *Realismus. Lehrbuch Germanistik*, Hugo Aust écrit à ce sujet : « Mit den Volksstücken des österreichischen Dramatikers Ludwig Anzengruber (1839–1889) gewinnt **das realistische Drama im Vorfeld des Naturalismus** ein bemerkenswertes Profil. » (Stuttgart, Metzler, 2006, p. 298)

Moderne apparaissant en 1886) que du réalisme, qui continue d'ailleurs à se développer parallèlement au naturalisme jusqu'à la fin du XIX^e siècle.

Döblin, longuement cité au début de cet article, voyait en Anzengruber un « naturaliste avant le naturalisme » (*Naturalisten vor dem Naturalismus*⁴³). Comme dans le cas de son rapport ambivalent au *Volksstück*, Anzengruber engagea toutefois très tôt une réflexion critique sur le naturalisme alors émergent, en particulier sur le théâtre scandinave. La critique morale d'Ibsen ne le convainquit guère : les « Triumphe der Wahrhaftigkeit, wo der Mensch die Lüge von sich schleudert und die moralische Kraft gewinnt, sich als Schwindler zu bekennen und das Geld zu behalten »⁴⁴ lui apparurent ainsi particulièrement suspects. Certaines pièces d'Anzengruber semblent toutefois préfigurer dans une large mesure le naturalisme, comme *Der G'wissenswurm* dans le registre comique ou *Das vierte Gebot* dans le registre tragique.

Der G'wissenswurm (1874)

Que *Der G'wissenswurm* soit une comédie n'exclut pas la présence diffuse d'éléments naturalistes, ou au moins pré-naturalistes : il existe d'ailleurs d'autres comédies naturalistes, dont *Der Biberpelz* (1893) de Gerhart Hauptmann est sans doute la plus célèbre. L'originalité de la comédie d'Anzengruber n'est certainement pas à chercher dans sa forme, somme toute traditionnelle (mélange de *Volksstück* et de *Bauernkomödie*), mais dans l'audace des thèmes, au premier rang desquels figure la critique sociale et religieuse de l'auteur.

Dans *Der G'wissenswurm*, l'emploi par Anzengruber des chansons est, ainsi, tout sauf naïf. La concession à la tradition et aux effets de théâtre est, en l'occurrence, utilisée habilement pour souligner le contraste entre le monde triste de Dusterer et de Grillhofer, empreint de cléricisme, et la vitalité (également sexuelle) de la Horlacher-Lies et de son amant. Dans la scène I, 11, Anzengruber en tire un effet comique dont la fonction critique n'est pas négligeable. La scène se termine par une chanson de la Horlacher-Lies reprise par le chœur et culminant dans un « Jodler », une mélodie sans texte caractéristique de la tradition musicale alpine :

⁴³ Alfred Döblin, « Anzengruber und ein Film (11. 7. 1924) » (note 1), p. 410.

⁴⁴ Ludwig Anzengruber (« Dramaturgische Plaudereien »), *SW* (note 20), 15/III, p. 77.

O schön grüne Welt,
Laß sagn, wie d' mer gfallst,
Solang Zithern klingen
Und mei Dirndl mich halst!⁴⁵

La musique constitue ici bien plus qu'un effet de scène traditionnel : le *Lied* souligne le contraste fondamental traversant la comédie d'Anzengruber entre vie et vitalité d'un côté et piété sombre, hostile à la vie, de l'autre. Le fait que la Horlacher-Lies chante dans les prés en compagnie des ouvriers de la ferme – Wastl, Michl, Rosl et Annemirl – tandis que l'on entend Grillhofer et Dusterer derrière la scène entonner un *Bußlied* pieux (« *Zugleich hört man hinter der Szene Grillhofer und Dusterer das Bußlied singen.* ») accentue encore cet effet de contraste savamment agencé :

Erlös uns von des Lebens Pein,
O Herr, in deinen Gnaden
Und führ uns in den Himmel ein,
Das kann uns gar nicht schaden!⁴⁶

L'importance de la chanson gaie de la Horlacher-Lies pour l'économie de la pièce et le triomphe de l'attitude qu'elle exprime sont soulignés par le fait que le riche paysan Grillhofer lui-même la reprend dans la toute dernière scène de la comédie (III, 7).

Par ailleurs, l'emploi du dialecte dans le dialogue se retrouvera dans les œuvres naturalistes, dans lesquelles il remplira certes une toute autre fonction. Chez Anzengruber, c'est un moyen évident de se rapprocher de la langue de son public – qui, même à Vienne, ne parlait pas l'allemand de la littérature – et de pointer tensions et problèmes sociaux. Dans le naturalisme, l'emploi du patois ou d'une langue « vulgaire » visera exclusivement à donner une image précise du milieu dans lequel se déroule l'action. Ces intentions différentes n'excluent évidemment pas que certains naturalistes de langue allemande aient emprunté cette technique dialogique au *Volksstück*.

⁴⁵ Ludwig Anzengruber, *Der Gwissenswurm*, Stuttgart, Reclam, 1986, p. 27.

N. B. : l'orthographe utilisée par Anzengruber est en revanche bien *Der G'wissenswurm*.

⁴⁶ *Ibid.*

Mais c'est surtout le vif intérêt d'Anzengruber pour les problèmes du monde agricole – comme cadre lui permettant d'aborder des problématiques actuelles – qui rapproche *Der G'wissenswurm* des naturalistes. Comme eux, l'auteur viennois propose une analyse précise de ces problèmes : situation sociale du personnel agricole, pauvreté de bon nombre de paysans (souvent analphabètes) et sort peu enviable de vieux paysans ayant légué leurs biens à leurs héritiers. Ces problèmes sociaux sont, malgré tout, présentés dans un contexte plus large, puisqu'il est question – comme dans *Das vierte Gebot* – de l'influence du milieu, en l'occurrence paysan, sur le sort individuel.⁴⁷

Plusieurs motifs et techniques non négligeables de *Der G'wissenswurm* montrent donc qu'Anzengruber est « en route » vers le naturalisme et que la littérature était, en quelque sorte, prête pour le naturalisme ; ils justifient, comme d'autres œuvres du dramaturge viennois, de le classer parmi ses précurseurs.

Das vierte Gebot (1877)

Das vierte Gebot est unanimement considérée comme l'œuvre la plus aboutie d'Anzengruber. Initialement représentée sous une forme mutilée par la censure⁴⁸ au Theater in der Josefstadt de Vienne le 29 décembre 1877, cette pièce – initialement annoncée par Anzengruber comme une « tragédie » (*Trauerspiel*) et qualifiée dans un second temps seulement de *Volksstück* – dut ensuite faire l'objet d'une redécouverte en 1890 à la Freie Bühne de Berlin, l'un des principaux centres du naturalisme en Allemagne, pour pouvoir retourner à Vienne dans un second temps seulement. Anzengruber a, ainsi, été élevé au rang de naturaliste *post mortem*⁴⁹ alors qu'il aurait pu prétendre à ce statut de son vivant déjà.

⁴⁷ Anzengruber ne défend pas pour autant la théorie naturaliste de la détermination de l'homme par son milieu et, contrairement au personnage dramatique constitué par « les tisserands » de Hauptmann, rappelle constamment l'importance cardinale de *l'individu*. Voir Karlheinz Rossbacher, « Ludwig Anzengruber (1839–1889) » (note 4), p. 139 *sq.* : « Trotz einiger Aspekte, die Anzengruber mit dem literarischen Naturalismus teilt – nachzulesen in *Eine Plauderei* (1879), es ist dies die einzige geschlossene literaturtheoretische Äußerung Anzengrubers und auch der österreichischen Literatur der Epoche –, verfiert er nicht die Theorie von der Milieudeterminiertheit des Menschen. »

⁴⁸ Ainsi, les passages décisifs témoignant de la critique radicale par Anzengruber du quatrième commandement ou de sa validité dans une société à la dérive furent tout simplement supprimés par la censure.

⁴⁹ Voir Johann Sonnleitner, « Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem? » (note 37).

D'après les propres termes d'Anzengruber dans une lettre du 12 août 1877 à Eduard Dorn,⁵⁰ *Das vierte Gebot* traite « das Thema der Verziehung, des üblen Beispiels der Eltern – daraus resultierend die Unmöglichkeit des “Ehre Vater und Mutter”. [...] Die Geschichte wird effektiv, aber tragisch. »⁵¹ Sur fond de critique de la religion,⁵² les principaux sujets de *Das vierte Gebot* sont le déclin de l'artisanat dans les villes et ses funestes conséquences, à la fois sociales et morales – alcoolisme (consubstantiel au personnage de Schalanter), prostitution (sort de Josepha, fille de Schalanter, à la fin de la pièce), violence,⁵³ meurtre (de Frey par Martin à la scène III, 4) –, le fossé entre le quatrième commandement (« Honore ton père et ta mère ») et la réalité sociale de l'époque, ainsi que les rapports de force au sein de la plus petite unité sociale qui soit, la famille, de sorte que critique *religieuse* et critique *sociale* vont ici de pair. Profondément libéral, anticlérical convaincu, Anzengruber défendait une stricte séparation entre l'Église et l'État, comme il ressort notamment de ses *Humoristische Blätter* : « Die Schul gehört zum Lerna, / Am Land wie in Wean, / Dö Kirchn zum Betn / Und Meß lesn hörn. »

Trois couples de parents (Hutterer, Schalanter, Schön), dont les relations mutuelles sont surtout d'ordre économique, et le sort (tragique) réservé à leurs enfants constituent le noyau d'une action complexe à trois niveaux, intrinsèquement liés. Ce qu'Anzengruber démontre dans sa pièce, ce sont les conséquences mortelles de la stricte observance d'un commandement religieux dans une société de plus en plus rétive aux normes et aspirant d'abord au profit matériel. Dans deux cas précis témoignant de la vigueur de la critique religieuse d'Anzengruber – Hedwig, fille du couple Hutterer, contrainte d'épouser un homme riche (Stolzenthaler) qu'elle n'aime pas ; Martin et Josepha, des enfants abandonnés à eux-mêmes par des parents moralement irresponsables, Schalanter, d'emblée dépeint comme « der besoffene Drechsler von nebenan » (I, 1), et sa femme Barbara (plus qu'aguicheuse avec le *Geselle* Johann à la scène I, 11) –, le quatrième commandement biblique s'avère parfaitement

⁵⁰ Cette lettre à Dorn ne contient par ailleurs que des remarques plutôt vagues sur la conception de la pièce qui ne fournissent que peu d'indications sur la future complexité de l'action et la configuration des personnages : le *Namenverzeichnis* se réduit aux membres de la famille Schalanter et au personnage d'Eduard, conçu à l'évidence d'emblée en opposition avec cette famille.

⁵¹ Ludwig Anzengruber, *Briefe* (note 24), vol. I, p. 320.

⁵² Dans *Der Pfarrer von Kirchfeld* et *Die Kreuzelschreiber*, Anzengruber avait déjà pointé l'alliance entre les grands propriétaires et le clergé, attaqué le célibat des prêtres ainsi que le refus du clergé d'offrir un enterrement chrétien aux suicidés, la promesse d'une vie après la mort ou encore l'hostilité du clergé au plaisir et à la sexualité.

⁵³ Cette violence se retrouve dans l'œuvre romanesque d'Anzengruber, notamment dans son deuxième roman, *Der Sternsteinhof* (1885), dans lequel l'aura du conte (en quelque sorte équivalente à celle du *Volksstück* dans *Das vierte Gebot*) ne parvient pas à anéantir les pulsions agressives et haineuses de protagonistes rongés par leur cupidité.

caduc, nocif et même inhumain, dans la mesure où les parents en question négligent sciemment leur obligation de protéger leurs enfants. Les parents échouent non seulement en raison de leur inaptitude éducative, mais surtout du fait de leurs accointances avec une idéologie dominante invitant à considérer l'utilitarisme, le désir d'ascension sociale, la cupidité et l'amusement à tout-va comme les nouvelles valeurs à honorer, au détriment de la morale et des relations familiales, en particulier des relations parents-enfants, qui éclatent totalement à l'acte IV de la pièce, ce qui provoque le désarroi des parents (IV, 2-3) et le sentiment d'abandon des enfants : « [...] i steh' da als a armes verlassens G'schöpf, das nix hat als a üble Nachred' und um das sich ka Mann mehr umschaht. »⁵⁴ (Josepha, fille de Schalanter, dès la scène I, 13). L'intention didactique de la pièce s'exprime sans doute le plus nettement dans la bouche de Martin, le fils de Schalanter, s'adressant pour la dernière fois à Eduard dans la scène finale de la pièce (IV, 5) : « Mein lieber Eduard, du hast's leicht, du weißt nit, daß's für manche 's größte Unglück is, von ihrn Eltern erzog'n z' werd'n. Wenn du in der Schul' den Kindern lernst: "Ehret Vater und Mutter", so sag's auch von der Kanzel den Eltern, daß s' darnach sein sollen. »⁵⁵ Le bilan est clair : ce sont les parents qui portent l'entière responsabilité des « fautes » et du malheur de leur progéniture. À travers cette attaque de l'éducation parentale, il est évident qu'Anzengruber vise la structure à la fois sociale, politique et religieuse qui sous-tend une telle « éducation », le principe patriarcal autoritaire, à la manière de ce que fera Horváth quelques décennies plus tard dans ses *Geschichten aus dem Wienerwald* : « Richtete sich der Aufruhr von 1848 gegen den Landesvater, so wendet sich die Revolte jetzt gegen Gottvater wie gegen den Familienvater, sofern sich deren Autorität dem bloß übernommenen Glauben oder der leeren Konvention verdankt. »⁵⁶

En ce qui concerne plus précisément la thématique du mariage, le motif de l'empêchement du mariage d'amour (Hedwig-Frey) au profit du mariage de raison (Hedwig-Stolzenthaler) relie directement la pièce d'Anzengruber à certains exemples remarquables de romans réalistes, comme *Schüdderump* de Raabe ou *Irrungen, Wirrungen* de Fontane, ce qui vaut également pour le motif de l'éducation manquée ou négligée, que l'on trouve également dans *Der grüne Heinrich* ou *Ursula* de Keller, dans *Quitt* de Fontane ou encore dans *Die Akten des Vogelsangs* de Raabe. Dans les deux cas, des évolutions tragiques ne tardent pas à se dessiner : les personnages féminins (la riche Hedwig au même titre que la pauvre Josepha)

⁵⁴ Ludwig Anzengruber, *Das vierte Gebot*, éd. par Mechthild Keller, Stuttgart, Reclam, 2005, p. 29.

⁵⁵ *Ibid.*, p. 80.

⁵⁶ Mechthild Keller, « Nachwort », in : Ludwig Anzengruber, *Das vierte Gebot* (note 54), p. 85-103, ici : p. 99.

sont réduits au rang de marchandise disponible et monnayable par des parents à la fois intéressés et irresponsables ; les protagonistes masculins (le père Schalanter comme son fils Martin) se transforment rapidement en alcooliques et en meurtriers ou – sous une forme atténuée mais non moins critique à l'égard de l'Église – en prêtres totalement déconnectés de la vie (Eduard), dont la position sociale privilégiée ne sert qu'à prodiguer des conseils aux conséquences funestes ou un faux réconfort. À la fin, Hedwig, fille de Hutterer, quittera – évidemment bien trop tard – le foyer parental ; Martin, fils de Schalanter, restera du début à la fin sous l'emprise tyrannique de son père. Ainsi, même s'il s'en défend dans ses *Plaudereien*, Anzengruber se rapproche ici nettement de la dramaturgie d'Ibsen.

Pour ce qui est de l'alcoolisme, il faut ajouter que, dans la tradition viennoise de Mozart (*Die Entführung aus dem Serail*, *Die Zauberflöte*) à Qualtinger en passant par Perinet (« Wer niemals einen Rausch gehabt, / Der ist kein braver Mann »), Raimund, dans une moindre mesure Nestroy⁵⁷ (Knieriem dans *Lumpacivagabundus*, I, 6 : « Wann ich mir meinen Verdruß nit versaufet, ich müßt mich grad aus Verzweiflung dem Trunk ergeben ») et même Kraus (*Die letzten Tage der Menschheit*), l'alcool et le comique forment un couple inséparable.⁵⁸ Avec le personnage de Schalanter, Anzengruber fait éclater ce lien *a priori* indissociable entre alcool et comique pour faire de l'alcoolisme de Schalanter le moteur tragique de l'action, ce qui préfigure directement la tragédie sociale du naturalisme, en particulier *Vor Sonnenaufgang* (1889) de Hauptmann où le nœud tragique est précisément constitué par l'alcoolisme : la contradiction entre le quatrième commandement et l'état réel d'une famille détruite par l'alcoolisme et ses conséquences.

La pièce d'Anzengruber ne put être représentée sous sa forme non censurée qu'en 1890, peu après la mort de son auteur : le *Drechslermeister* Schalanter, ivrogne corrompu et déclassé, et sa famille ont alors, comme nous venons de le voir, perdu tout trait comique et représentent la logique tragique et pré-naturaliste menant de la déchéance sociale au meurtre et à la prostitution. En d'autres termes, ce *Volksstück* dépourvu d'idéal utopique, par lequel Anzengruber est devenu le réformateur du genre, ne prête vraiment plus à rire.

⁵⁷ J'ai montré ailleurs que Nestroy, dans la suite qu'il a donnée à *Lumpacivagabundus*, *Die Familien Zwirn, Knieriem und Leim* (1834) ainsi que dans *Eine Wohnung ist zu vermieten* (1837), faisait largement éclater le culte de la famille, *topos* récurrent de la littérature Biedermeier. Voir Marc Lacheny, « Nestroy, de la table à la scène », in : *Austriaca* 70 (2010), p. 17-26, ici : p. 20-22.

⁵⁸ Voir à ce sujet Gerald Stieg, « Alkohol auf dem Theater und im Lied von Mozart bis Qualtinger », in : *Nestroyana* 24 (2004), p. 134-142, notamment p. 135 et 139.

Bilan : Anzengruber, auteur naturaliste ?

Un dernier argument objectif pour rapprocher Anzengruber du naturalisme est sa réception, dans la recherche comme au théâtre. Une thèse de doctorat de 1928, due à Fritz Weber, est intitulée tout simplement *Anzengruber's Naturalismus*. Ce germaniste berlinois, abordant les points communs et les différences entre l'œuvre d'Anzengruber et certains naturalistes, n'hésite pas à qualifier l'auteur viennois de naturaliste. Son travail s'appuie essentiellement sur les remarques théoriques d'Anzengruber, et il se peut effectivement que le dramaturge soit plus près du nouveau mouvement sur le plan de la réflexion que dans ses pièces et ses récits.

La réception scénique a, elle aussi, rapproché Anzengruber du naturalisme. Il y a d'abord les productions berlinoises autour de 1890 dont il a déjà été question ci-dessus (surtout *Das vierte Gebot*), mais il faut également souligner qu'Anzengruber a été l'un des auteurs phares de la ExI-Bühne,⁵⁹ un ensemble de haut niveau qui était actif surtout dans le Tyrol et à Vienne, mais qui se produisait aussi souvent dans tous les pays de langue allemande et qui était spécialisé dans le « naturalisme rural » des Franz Kranewitter et Karl Schönherr. Il n'est pas anodin qu'Anzengruber (né en 1839) ait été intégré dans cette tradition en qualité d'ancêtre de ce mouvement.

Pour conclure, le théâtre d'Anzengruber se situe historiquement entre le réalisme d'un Hebbel ou d'un Otto Ludwig et le naturalisme. Si l'on peut être tenté de voir dans la position intermédiaire d'Anzengruber entre l'ancien *Volksstück* et la problématique des contrastes sociaux et de la psychologie moderne (d'où l'éloge de Freud) le déclin, voire la fin d'un genre, on peut également voir dans ce positionnement charnière la marque d'un basculement progressif vers le naturalisme et une forme de modernité dramatique, substituant à l'énergie bondissante des *Possen* à la Nestroy des *Volksstücke* « éducatifs » privilégiant les segments pédagogiques (le projet libéral d'une *Volksaufklärung*), épiques et réflexifs par rapport à l'aspect comique.

⁵⁹ Voir Eckehart Schmidl, *Der Traum vom Volkstheater. Die Geschichte der ExI-Bühne (1902-1956)*, Innsbruck, Haymon, 2013.

Enfin, les conflits et antagonismes sociaux que mettent en scène les pièces d'Anzengruber à l'aide des outils et des ressources du *Volksstück* autrichien hérité de Kaiser, de Nestroy et de leurs nombreux prédécesseurs sur les scènes populaires des faubourgs de Vienne se présentent non seulement – surtout dans *Das vierte Gebot* – comme des éléments directement précurseurs d'un naturalisme à la Hauptmann, mais encore comme un marqueur fort anticipant sur la « crise » que connaissent les écritures dramatiques contemporaines.

Orientation bibliographique sur Anzengruber

Sources :

Anzengruber Ludwig, *Sämtliche Werke [SW]*, krit. durchges. Gesamtausg. in 15 Bänden, unter Mitw. von Karl Anzengruber hrsg. von Rudolf Latzke und Otto Rommel, Vienne, Schroll, 1920-1922.

–, *Briefe*. Mit neuen Beiträgen zu seiner Biographie, éd. par Anton Bettelheim, 2 vol., Stuttgart et Berlin, Cotta, 1902.

–, *Der Gwissenswurm*, Stuttgart, Reclam, 1986.

–, *Der Meineidbauer*, Stuttgart, Reclam, 1988.

–, *Das vierte Gebot*, Stuttgart, Reclam, 2005.

Peter Rosegger – Ludwig Anzengruber – Briefwechsel 1871–1889, éd. par Konstanze Fliedl et Karl Wagner, Vienne – Cologne – Weimar, Böhlau, 1995.

Littérature critique :

Aust Hugo, Haida Peter et Hein Jürgen, *Volksstück. Vom Hanswurstspiel bis zum sozialen Drama der Gegenwart*, Munich, Beck, 1989 (sur Anzengruber : p. 204-220).

Baumer Franz, *Ludwig Anzengruber. Volksdichter und Aufklärer. Ein Lebensbild*, Weilheim, Stöppel, 1989.

Blankenagel John C., « Naturalistic Tendencies in Anzengruber's *Das vierte Gebot* », in : *Germanic Review* 10 (1935), p. 26-34.

Dietze Walter, « Ludwig Anzengruber », in : W. D., *Erbe und Gegenwart. Aufsätze zur vergleichenden Literaturwissenschaft*, Berlin / Weimar, Aufbau-Verlag, 1972, p. 58-134.

Howe Patricia, « End of a Line: Anzengruber and the Viennese Stage », in : *Viennese Popular Theatre: A Symposium / Das Wiener Volkstheater. Ein Symposium*, éd. par W. E. Yates et John R. P. McKenzie, Exeter, University of Exeter, 1985, p. 139-152.

Lengauer Hubert, « Anzengrubers realistische Kunst », in : *Österreich in Geschichte und Literatur* 21 (1977), p. 386-404.

Martin Werner, « Anzengruber und das Volksstück », in : *Neue deutsche Literatur* 9,2 (1961), p. 110-121.

McInnes Edward, « Ludwig Anzengruber and the popular dramatic tradition », in : *Maske und Kothurn* 21 (1975), p. 135-152.

–, *Das deutsche Drama des 19. Jahrhunderts*, Berlin, E. Schmidt, 1983, p. 130-139.

Reimann Paul, « Ludwig Anzengruber », in : *Weimarer Beiträge* 6 (1960), H. 3, p. 532-550.

Rossbacher Karlheinz, « Ludwig Anzengruber: Die Märchen des Steinklopferhanns (1875/79). Poesie der Dissonanz als Weg zur Volksaufklärung », in : *Romane und Erzählungen des Bürgerlichen Realismus. Neue Interpretationen*, éd. par Horst Denkler, Stuttgart, Reclam, 1980, p. 231-245.

–, *Literatur und Liberalismus. Zur Kultur der Ringstraßenzeit in Wien*, Vienne, Jugend & Volk, 1992.

–, « Ludwig Anzengruber (1839–1889) », in : *Nestroyana* 29 (2009), p. 133-143.

Schmidt-Dengler Wendelin, « Die Unbedeutenden werden bedeutend. Anmerkungen zum Volksstück nach Nestroys Tod: Kaiser, Anzengruber und Morre », in : *Die andere Welt. Aspekte der österreichischen Literatur des 19. und 20. Jahrhunderts*. Festschrift für Hellmuth

Himmel zum 60. Geburtstag, éd. par Kurt Bartsch *et al.*, Berne, Munich, Francke, 1979, p. 133-146.

–, «Ludwig Anzengruber», in : *Deutsche Dichter. Leben und Werk deutschsprachiger Autoren*, éd. par Gunter E. Grimm et Frank Rainer Max, vol. 5, Stuttgart, Reclam, 1989, p. 228-237.

Sonnleitner Johann, «Ludwig Anzengruber – Naturalist post mortem?», in : *Sonderweg in Schwarzgelb? Auf der Suche nach einem österreichischen Naturalismus in der Literatur*, éd. par Roland Innerhofer et Daniela Strigl, Innsbruck, StudienVerlag, 2016, p. 126-138.

Wagner Karl, «Ludwig Anzengruber: *Der Meineidbauer*», in : *Interpretationen. Dramen des 19. Jahrhunderts*, Stuttgart, Reclam, 1997, p. 286-305.

Weber Fritz, *Anzengrubers Naturalismus*, Berlin, Ebering, 1928.

Yates W. E., «Nestroysche Stilelemente bei Anzengruber. Ein Beitrag zur Wirkungsgeschichte der Possen Nestroys», in : *Maske und Kothurn* 14 (1968), p. 287-296.