



HAL
open science

**Un corpus, deux expositions : Traum und Wirklichkeit,
Wien 1870-1930 ; Vienne, naissance d'un siècle,
1880-1938**

Tiphaine Mayran

► **To cite this version:**

Tiphaine Mayran. Un corpus, deux expositions : Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930 ; Vienne, naissance d'un siècle, 1880-1938. Art et histoire de l'art. 2014. dumas-01308728

HAL Id: dumas-01308728

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01308728>

Submitted on 28 Apr 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

ÉCOLE DU LOUVRE

Tiphaine MAYRAN

Un corpus, deux expositions :

« *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* »

« Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle »

Mémoire de recherche

(2nd année de 2nd cycle)

Présenté sous la direction de Madame Claudie VOISENAT

Septembre 2014

Un corpus, deux expositions :

« *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* »

« Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle »

Exemple de l'impact de la politique culturelle sur le sens conféré aux artefacts.

Sommaire:

Sommaire:.....	2
Remerciements:.....	4
Introduction:.....	5
I Deux univers, un objectif: exposer la Vienne 1900	9
A. 1975 -1985 Vienne, centre du monde : Les origines d'une course à l'exposition.	9
B. Le contexte de création de « Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 – 1930 »	21
C. Le contexte de création de « Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle »	40
II Un corpus, deux Vienne fin-de-siècle	55
A. Etude de la matière première : le corpus d'objets	55
1. Les artefacts de la manifestation viennoise.....	55
2. Une importation du corpus ?	56
B. Etude comparative de l'usage des artefacts	64
1. Les conceptions intellectuelles.....	64
2. Les conceptions scénographiques	80
a. La scénographie viennoise.....	80
b. La scénographie française.....	86
c. Confrontation des modèles	89
3. Etude comparative des images de marque	92
III Un thème, deux systèmes : Les artefacts et leur mise en scène au service de politiques culturelles	104
A. « Traum und Wirklichkeit » : redorer l'identité viennoise ?	104
1. Une exposition faite sous pression étrangère et qui s'adresse à l'étranger..	105
2. Une exposition réconciliatrice.....	109
B. « Vienne. Naissance d'un siècle » : réaffirmer l'identité du Centre ?	114
1. Rétablir la place de Paris sur la scène artistique internationale	116
2. « Vienne, naissance d'un siècle », machine à démocratiser la culture ?.....	117
3. Des paradoxes : de nouvelles lignes directrices pour le Centre ?	119
C. De la manipulation des objets par les sujets	121
Conclusion :.....	124
Bibliographie:.....	126
Sources primaires :.....	126
Les sources viennoises :	126

Les sources françaises :	126
Les sources secondaires :	127
Catalogue d'exposition :	127
Monographies :	128
Articles :	131

Remerciements:

En préambule de ce mémoire, je souhaite adresser mes plus sincères remerciements à l'ensemble des personnes ayant favorisé l'élaboration de ce travail.

Tout d'abord pour avoir accepté de diriger ce mémoire, pour m'avoir apporté conseils et atmosphère de travail stimulante, je remercie tout particulièrement ma directrice de recherche, Madame Claudie Voisenat, chargée de mission pour la recherche au Ministère de la Culture.

Pour m'avoir ouvert les portes des archives de leurs institutions je remercie Messieurs Paul Rächler et Jean Charlier, respectivement archivistes à la *Künstlerhaus* et au Centre Georges Pompidou. Je remercie également Gabriela-Dorothee Denk, élève à l'Ecole du Louvre, de m'avoir autorisé à consulter ses recherches sur le Musée Historique de la Ville de Vienne.

Enfin, je tiens à remercier mes relecteurs pour leur patience et leur soutien permanent pendant la réalisation de ce mémoire.

Introduction:

« La métamorphose d'un rêve qui s'est transformé en réalité, et d'une réalité que personne n'a pu s'imaginer dans ses rêves »¹ ...

Tels sont les termes employés par Hans Hollein, architecte autrichien, pour décrire la Vienne des années 1900. Par un tel résumé, il se pose en porte-parole des lieux communs qui construisent l'image de la cité dans les années 1970-1980. A ce moment-là, la capitale de l'ancien empire austro-hongrois fait l'objet d'une fascination mondiale telle, que le terme de « viennomanie » est créé pour décrire l'émulation provoquée. Le mot – défini par Nathalie Heinich et Michael Pollak dans une monographie qu'ils écrivent sur le sujet² – désigne tant un attrait quantitatif qu'émotionnel pour la capitale austro-hongroise : « [...] ce n'est pas seulement la quantité des manifestations d'intérêt [...] qui impressionnent dans ce qu'on a pu appeler une viennomanie : c'est aussi la forte connotation affective dont elle est imprégnée, l'atmosphère étrangement émotionnelle qui l'accompagne »³. Cette fascination se construit autour d'une perception très fantasmée d'une ville dont la nature cosmopolite et polymorphe permet de nombreuses projections. Son charisme se construit, principalement, autour d'un double dynamisme : elle est à la fois mythifiée et posée en martyr. D'un côté, en effet, Vienne est posée en cité fertile et prophétesse - Kreissler parle de « moisson culturelle »⁴ - car en son sein émerge une série de nouveaux multidisciplinaires (psychanalyse, philosophie, littérature, architecture, musique, beaux-arts, arts appliqués...) considérés comme fondateurs de la culture moderne. D'un autre côté, l'émergence de ces nouveaux paradigmes est assimilée au chant du cygne. Ils ne sont rendus possibles que par un contexte socio-politique et économique d'effondrement généralisé : les crises économiques source de pauvreté se succèdent, l'empire s'effondre ce qui mène à la dislocation territoriale et identitaire de la « nation autrichienne » devenue république. La mise en

¹ « *Metaphern eines Traumes, der Wirklichkeit wurde, und einer Wirklichkeit, die sich keiner im Traum vorstellte* », Cat. d'exp., Traum und Wirklichkeit, Vienne, 1985, p. 36-37.

² Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

³ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 13.

⁴ Félix Kreissler, *Histoire de l'Autriche*, PUF, Paris, 1987, p. 71.

place de ce nouveau système est fragilisée par de violentes luttes entre des partis qui se multiplient et se radicalisent... tous ces éléments créent une atmosphère qualifiée d'« apocalyptique »⁵ par les contemporains. Finalement, le cadre vulnérabilise la capitale Danubienne et pousse le pays qu'elle dirige dans les bras du pangermanisme puis d'Hitler dont elle n'est présentée – par la littérature des années 1970 - que comme la « première victime »⁶.

Ce sont tous ces fantasmes que vont prendre en charge tour à tour les deux manifestations qui vont constituer la matière du sujet traité ici.

La première, intitulée « *Traum und Wirklichkeit : Wien 1880-1930* » se tint dans le lieu même du mythe. Organisée par le Musée historique de la ville de Vienne, elle prend place entre le 28 mars et le 6 octobre 1985 à la *Künstlerhaus* (maison des artistes). Elle est le fait d'une vieille institution assez basse dans la hiérarchie des musées viennois et s'inscrit dans un contexte politico-culturel qu'il nous est fondamental de préciser. Au début des années 1980, l'Autriche sort de la longue période de neutralité qu'elle s'était imposée à la suite du second conflit mondial. Ce temps de repli à l'international était destiné à nettoyer le pays des souillures de l'Anschluss – déclaré comme nul et non avenue dans le cadre de la constitution de la II^e République de 1945 – par la damnation memoriae. Dans ce cadre-là, la période nazi mais également la période de jachère politique qui en constitue l'ensemencement deviennent tabou. Le retrait était destiné à reconstruire ou plutôt construire l'identité nationale autrichienne qui n'est en 1918 qu'une construction théorique et artificielle post-impérialiste comme le prouve la croissance du pangermanisme jusqu'en 1934. Les années 1960-1980 sont consacrées à ce but d'édification identitaire : on met en scène le triomphal passé habsbourgeois à l'aide de tous les moyens dont l'état dispose (radio, télévision, enseignement de l'histoire...) mais les années 1900 sont complètement passées sous silence jusqu'à ce que le monde ne s'y intéresse. Or l'Autriche des années 80 souhaite s'insérer dans le marché économique mondial... il lui faut donc se mettre à la page en tournant une page. L'exposition « *Traum und Wirklichkeit* », accompagne et couronne ce processus.

⁵ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit : eine Studie*, R.Piper & Co. Verl, München, 1964.

⁶ Paul Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, PUF, Paris, 2011, p. 271.

Le second évènement est dénommé « Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle ». Il se tint entre le 13 février et le 5 mai 1986 au Centre Georges Pompidou. Cette institution fut créée en 1977 en réponse à l'échec de la politique de démocratisation de la culture « à la Malraux » démontré par le travail de Pierre Bourdieu et d'Alain Darbel publié en 1966 : *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*⁷. Ils mettent en évidence la forte corrélation existant entre le capital économique et social des individus (mesuré par leur niveau d'instruction) et la fréquentation des musées. Ceux-ci apparaissent alors comme des instruments du capital culturel, outils de transmission d'un habitus élitaire plus que comme des facteurs de démocratisation de la culture. Le Centre Pompidou a été conçu comme une « nouvelle solution » de popularisation basée sur la multidisciplinarité et le développement de la médiation. Il doit servir de modèle à la décentralisation culturelle. En 1980, le Centre, bien que récent, bénéficie déjà d'une renommée beaucoup plus grande que le musée historique de la ville de Vienne. Néanmoins, il cherche à affirmer sa réputation à l'international comme le prouve la série d'expositions bipolaires montée dans les années 1970 (« Paris – New-York », Paris – Berlin », « Paris – Moscou ») et destinée à propulser l'institut sur le devant de la scène artistique mondiale. L'exposition « Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle » s'inscrit dans contexte politico-culturel particulier. Les années 1980 sont marquées par le fort intérêt étatique pour l'élargissement du phénomène culturel et pour la démocratisation de son accès. Ainsi, sous François Mitterrand le budget dédié à la concrétisation de cette ouverture passe à 1% du budget global. En outre, le président mène une politique très ouverte sur l'Europe. Or l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » est parrainée par François Mitterrand.

Après une bataille de prééminence de dimension internationale pour l'obtention du droit d'inaugurer la mise en exposition de la Vienne des années 1900 ; ces deux institutions, très différentes, vont mettre en scène à tour de rôle un modèle réduit donc fortement investit de la cité au tournant du siècle. Elles vont recourir pour cela quasiment au même corpus d'artefacts (2200 objets, principalement propriétés viennoises). Pourtant deux visions radicalement différentes de la capitale danubienne vont émerger de ces mises en exposition. Le but du mémoire est donc

⁷ BOURDIEU.P, DARBEL.A, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leur public*, les éditions de Minuit, coll. « Le Sens Commun », Paris, 1966.

d'élucider comment, à partir de matériaux presque similaires, deux évènements au positionnement si différent ont pu être conçus. L'analyse du procédé sémiologique se fondera surtout sur l'étude du processus muséographique : accrochage et scénographie, mais également aussi sur celle des symboliques locales accordées aux artefacts. L'objectif final sera de déterminer les moteurs sous-jacents, les motivations originelles ayant gouverné la mise en place des deux évènements.

Un parti-pris gouvernera le choix des sources : Etant donné qu'il s'agit de repérer les politiques culturelles sous-jacentes à l'organisation de l'évènement, aucune mention ne sera faite de la réception des manifestations. Seuls les documents administratifs, conceptuels ainsi que techniques et les versions finales des expositions seront prises en compte. Comment justifier une telle restriction ? D'abord, l'appréhension de la réception pourrait biaiser la perception des moteurs originels. De plus, les expositions ont déjà été largement traitées dans cette perspective par Nathalie Heinich et Michael Pollak dans le cadre parisien et par Gabriela Denk dans le cadre viennois.

En une première partie nous reviendrons sur les origines du phénomène de viennomanie et sur l'impact de cette tendance sur la mise en place des manifestations viennoise et parisienne dont nous présenterons les lieux et les acteurs. En un second temps, nous mettrons en comparaison le corpus, les discours conceptuel et visuel ainsi que les images de marques des expositions afin de prendre la mesure de la nature exacte des divergences. Cela nous permettra, dans un troisième temps d'identifier les politiques culturelles qui structurent en fond les évènements.

I Deux univers, un objectif: exposer la Vienne 1900

A. 1975 -1985 Vienne, centre du monde : Les origines d'une course à l'exposition.

1. Des expositions conçues sous pression ?

La Vienne du tournant du siècle est réévaluée à partir de la fin des années 1960 autant du point de vue scientifiques qu'expographique. A l'origine, l'intérêt pour la capitale de l'ancien empire austro-hongrois était une conséquence de la redécouverte de la *Mitteleuropa* et de son importance pour l'histoire culturelle et politique de l'Europe dont les fondements institutionnels sont en pleine construction à ce moment-là. Rapidement un phénomène de fascination se crée autour de la ville de Vienne. L'attrait pour ce sujet pourtant longtemps délaissé est si intense qu'Heinich et Pollak parlent de « Viennomanie »⁸ dans l'ouvrage qu'ils consacrent à l'analyse de l'exposition *Vienne. Naissance d'un siècle : 1880-1938*. Les raisons de cet aura sont diverses : culturelles, sociales, médiatiques... Heinich et Pollak s'emploient à les lister dans leur monographie intitulée : *Vienne, portrait d'une exposition à Paris : Portrait d'une exposition*.

La fascination ne cesse de croître de 1960 et 1980 en intensité et étendue. Ainsi, selon Heinich et Pollak, on assiste en France dès les années 1960 à un mouvement de traduction d'ouvrages d'auteurs de l'époque qui s'accélère au cours des décennies suivantes⁹. En Angleterre, les médias s'emparent du sujet plutôt vers le milieu des années 1970. La BBC par exemple présente en 1977 un documentaire sur la Vienne des années 1900 intitulée *Vienna, the Mask of Gold*, conçu sous la direction de Michael Frayn. Théâtre et concert n'hésitent pas à mettre en scène des pièces de cette époque. L'Italie et l'Allemagne s'intéressent aussi dans ces années-là à la culture viennoise de manière sporadique d'abord, puis plus soutenue. A partir de la fin des années 1970, ce sont les américains puis les japonais qui se penchent sur le cas de Vienne 1900. En 1980, la capitale autrichienne se retrouve donc sous les feux de la rampe.

⁸ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987.

⁹ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 23.

C'est justement vers 1978 – 1979 que le Centre Georges Pompidou, le Musée d'Orsay et le *Museum Of Modern Art* de New York émettent le désir d'exposer à leur tour Vienne 1900 et formulent conjointement une demande de prêt d'œuvres caractéristiques de la Vienne fin de siècle aux conservateurs autrichiens de diverses musées (notamment l'Albertina, le Musée Historique de la Ville de Vienne). Leur demande de prêt s'oppose à un refus catégorique présenté comme de nature technique par les institutions culturelles locales : « les conservateurs viennois s'opposaient au prêt de certaines œuvres particulièrement fragiles pourtant jugées indispensables pour donner aux exposition l'éclat justifiant leur mise en scène dans des institutions prestigieuses mondialement connues »¹⁰. La véritable raison de ce refus, est – pour Heinich et Pollak – ailleurs : « On peut se demander dans quelle mesure les réticences à l'internationalisation du passé viennois, ne proviennent pas aussi d'un sentiment diffus d' « expropriation » face à cette forme d'appropriation par d'autres d'un moment prestigieux de la culture autrichienne. Car ce qui, pour le thuriféraire ou l'hagiographe, peut apparaître comme un hommage sincère à l'objet dont il se fait le héraut, peut aussi être vécu comme une forme de spoliation, ou d'exploitation au profit d'autrui, de son identité propre [...] La distorsion a fort bien pu toucher ici les responsables culturels qui se sont vu devancés, dans la mise en valeur de leur propre héritage, par des homologues autrement prestigieux et puissants sur le marché international de la culture. »¹¹ On peut donc se demander dans quelle mesure la redécouverte mondiale n'est pas à l'origine des projets d'expositions français et américains qui eux-mêmes agissent comme une pression et furent donc à l'origine de l'exposition autrichienne « *Traum und Wirklichkeit* ».

Revenons, dans un premier temps, brièvement sur ce phénomène de redécouverte. Cela sera là l'occasion de faire un point général sur l'état de perception de la Vienne fin de siècle avant que l'exposition viennoise puis parisienne ne s'en empare et se l'approprie. Dans un second temps, nous étudierons les principales manifestations de fascination susceptibles d'avoir fait monter l'émulation culturelle austro-française. Enfin, contextualisons les deux événements avant de les décrypter.

¹⁰ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 26.

¹¹ Ibid. p. 27 - 28.

a. Vienne 1900 avant « Traum und Wirklichkeit »

Le tournant de siècle, d'abord complètement oublié, fait l'objet d'un intérêt croissant à partir des années 1960. La redécouverte de cette époque passe par trois médiums principaux : la littérature, l'exposition artistique et la musique. Elle se focalise prioritairement sur les arts visuels – un intérêt tout spécial est porté aux figures de Klimt, Kokoschka et Schiele - sur l'architecture – notamment à travers les personnages d'Adolf Loos et d'Otto Wagner - mais la redécouverte touche aussi les domaines de la littérature, de la musique et de l'artisanat (Les ventes d'objets créés dans le cadre de la *Wiener Werkstätte* ne cessent de prendre en valeur comme en témoigne les prix très élevés qu'obtint Sotheby pour un bureau et une armoire en palissandre de Koloman Moser en 1983-1984). Heinich et Pollak pour décrire l'appropriation mondiale des aspects multiples de la Vienne 1900 emploient d'ailleurs les termes suivants : Vienne devint un objet « interdisciplinaire et encyclopédique »¹².

i. Une redécouverte intellectuelle

La redécouverte est d'abord littéraire.

A partir des années 1960, se met en place un mouvement de traduction intense touchant différentes disciplines. Heinich et Pollak note ainsi une augmentation de 26% des traductions d'ouvrages viennois par rapport aux années précédentes, ce qui se traduit de manière concrète par la parution de 56 œuvres françaises en 1960. En 1981, le pourcentage était élevé de 36%¹³. Ce mouvement de redécouverte par la traduction touche à hauteur de 43% le domaine de la psychanalyse. L'œuvre de Freud bénéficie d'une certaine diffusion en langue étrangère bien avant les années 60 : En 1938, paraît *The basic writings of Sigmund Freud*¹⁴, premier ouvrage « grand public » de la théorie de Freud. En 1960, la quasi-totalité de ses œuvres sont déjà traduites en français et cela est lié au fait qu'il existe dès 1926 une « société psychanalytique de Paris » sur le modèle de la société psychanalytique de Vienne dirigée par Freud. Néanmoins, l'aura du psychanalyste est encore restreinte aux professionnels. A partir des années 60, il bénéficie d'une diffusion beaucoup plus large et diverse du fait de la parution d'ouvrages de

¹² Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 23.

¹³ Ibid. p. 37.

¹⁴ Sigmund Freud, *The Basic writing of Sigmund Freud*, traduction d'Abraham Arden Brill, The Modern Library, New York, 1938.

banalisation. De 1960 à 1980, la littérature représente 31% des traductions en France. Mais les œuvres de Ludwig Wittgenstein bénéficient de traductions anglaises dès les années 1958 et ce de manière forte et régulière jusque dans les années 1970. Le monde francophone inaugure une série de traductions par celle de *Tractatus Logicus : Investigations Philosophiques*¹⁵ en 1961. Arthur Schnitzler est quant à lui pris en charge par l' « International Arthur Schnitzler Association » de l'université new yorkaise de Binghamton à partir de 1961. Néanmoins, il bénéficie dès la fin des années 50 de traductions en langue française : *Les dernières cartes*, roman, est par exemple traduit en 1953 par Dominique Auclères¹⁶. Cependant, il est important de noter que Schnitzler tout comme Hugo von Hofmannsthal ou encore Theodor Herzl étaient déjà connus du monde francophone *via* la traduction de romans-feuilletons dès les années 1930. Hermann Broch, lui, n'est médiatisé en France qu'à partir de 1955 avec la traduction de *Der Tod des Vergil*¹⁷ par Albert Kohn. Le rythme des traductions s'accélère à partir de 1975 et quelques ouvrages sont – dès ce moment là – réédités, témoignage supplémentaire du succès.

Cette redécouverte littéraire par le grand public est favorisée par un intérêt scientifique. En effet, parallèlement à ce courant de traduction, de multiples études monographiques et historiques sur la ville de Vienne à la fin du XIX^e siècle, sur ses personnalités, etc. sont publiées. Les historiens autrichiens ne s'intéressent que tardivement au cas Sécession viennoise. Fritz Novotny – directeur du Belvédère – associé à Johannes Dobei - chercheur hongrois - ouvrent le bal en 1967 avec la publication d'une bibliographie scientifique de Klimt¹⁸. Dans un premier temps, cette publication n'est pas localement concurrencée ce qui prouve le peu d'intérêt portée à ce moment-là, en Autriche, à la Vienne des années 1900. Dans les années 70, les historiens anglophones lancent le mouvement international de réévaluation faisant de Vienne un étendard de la modernité. Il faut ainsi noter la parution de publications telles que celle d'Arthur J. May, spécialiste de l'Autriche à l'université de Rochester, auteur de *Vienna in the Age of Franz Josef*¹⁹; ou encore telles que celle de

¹⁵ Ludwig Wittgenstein, *Tractatus logicus : suivi de quelques investigations philosophiques*, traduit de l'allemand par Pierre Klossowski, Gallimard, Paris, 1961.

¹⁶ Arthur Schnitzler, *Les dernières cartes*, Calmann-Lévy, Paris, 1953.

¹⁷ Hermann Broch, *La mort de Virgile*, Gallimard, Paris, 1955.

¹⁸ Johannes Dobei, Fritz Novotny, *Gustav Klimt*, Salzbourg, 1967.

¹⁹ Arthur J. May, *Vienna in the Age of Franz Josef*. In Centers of Civilization series, Norman, 1966.

l'historien américain William M. Johnson, auteur de *The Austrian Mind*²⁰ paru en 1972. Celui-ci réexamine à travers cet ouvrage l'histoire culturelle et intellectuelle autrichienne des années 1848 (Printemps des peuples) aux années 1938 (*Anschluss*). Les publications ayant eu le plus d'échos sont néanmoins celles de Karl E. Schorkse, historien viennois de culture américaine, qui fut d'ailleurs conseiller dans le cadre de l'exposition parisienne. Entre 1969 et 1979, il publie en effet une série d'essais sur la Vienne Fin de siècle qui paraissent dans deux journaux : l'*American Historical Review* et le *Journal of Modern History*. Ces écrits font ensuite l'objet d'une publication à part sous le titre de *Fin de siècle Vienna*²¹ qui paraît en 1980. L'ouvrage connaît un tel succès qu'il est rapidement traduit en allemand (1982) puis en français (1983) ce qui permet la diffusion internationale des thèses de Schorkse. Celui-ci présente Vienne comme fondamentale pour l'histoire européenne du XIX^e siècle. Selon lui, la capitale de l'empire des Habsbourg aurait été le théâtre du développement d'une « culture esthétique » très particulière dans les années 1870-1880, ayant eu des effets sur quasiment tous les domaines de la connaissance : arts, littérature, science. Cette culture esthétique fonctionnant sur le mode affectif – c'est-à-dire que l'émotion née des perceptions est privilégiée sur l'analyse scientifique de celles-ci - aurait été le fait d'une rébellion de la jeune génération contre ses pères marqués par la culture libéraliste. Autre publication de référence anglo-saxonne: celle d'Allan Janik et de Stephen Toulmin : *Wittgenstein's Vienna* de 1973²². Michael Pollak met longuement en perspective leurs visions du monde littéraire viennois avec celle de Carl E. Schorkse dans un article intitulée : « Vienne fin de siècle : les limites de l'exemple historique »²³ paru en 1984. Comme le souligne Gabriela Denk « de 1970 et 1980, Vienne 1900 était alors plus populaire à l'étranger qu'en Autriche »²⁴.

La redécouverte touche également le domaine artistique. La réémergence de la Vienne 1900 visuelle est favorisée par une réévaluation de l'Art nouveau dans les années 1960, l'évolution du goût créant un climat de réception favorable. Cette

²⁰ William M. Johnston, *The Austrian Mind*, Berkely, 1972.

²¹ Carl E. Schorske, *Fin-de-Siècle Vienna*, New York, 1980.

²² Allan Janik, Stephen Toulmin : *Wittgenstein's Vienna*, Weidenfeld and Nicolson, London, 1973.

²³ Michael Pollak : « Vienne fin de siècle [Les limites de l'exemple historique] ». In: *Vingtième Siècle. Revue d'histoire*. N°4, octobre 1984. pp. 49-64.

²⁴ Gabriela Denk, *Autour de l'exposition Traum und Wirklichkeit*, Paris, 2014, p. 12.

réévaluation se fait *via* une série d'expositions qui pourtant n'incluent pas le cas particulier que constitue la Sécession viennoise, mais qui rendent propice une meilleure réception de celle-ci : Ainsi, se tient en 1959 au *Museum of Modern Art* New York une exposition prénommée « *Art nouveau. Art and Design at the Turn of the Century* »²⁵, puis Paris se met à la page avec une manifestation intitulée « Les Sources du XX^e siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914 »²⁶ présentée au Musée National d'Art moderne, enfin Londres expose Alphonse Mucha et Aubrey Beardsley au *Victoria and Albert museum* ... Si dans le cadre de ces événements l'art nouveau français, belge, allemand et tchèque sont bien médiatisés, le cas autrichien, particulier étant donné que le mouvement sécessionniste n'émerge que dans la phase finale de la période art nouveau, n'est pas encore abordé. Le paradoxe est que dans la lignée de cette mode « Art Nouveau » la ville de Vienne organise en 1964 une exposition intitulée « *Wien um 1900* »²⁷ qui connaît un succès si mitigé que Robert Waissenberger évoque cette défaite dans la préface du catalogue de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* ». Il déclare ainsi : « Il y a 21 ans, l'Office de la culture de la ville de Vienne entrepris de monter une exposition sous le titre de « Vienne 1900 » et fit ainsi crier le public de la ville avec cette manifestation remémorant l'univers visuel de l'époque de Klimt. Indubitablement la commémoration d'une époque fraîche d'un demi-siècle dérangeait ou était alors l'objet d'un intérêt sceptique »²⁸. Ce n'est donc qu'au moment où d'autres nations s'intéressent à ce patrimoine et tentent de le mettre en scène que naît un regain d'intérêt pour cette période jusque-là peu populaire en Autriche, par rapport à l'époque de Mozart et de l'impératrice Marie-Thérèse, considérée comme beaucoup plus glorieuse et moins ambiguë que la fin du XIX^e, associée dans l'esprit des viennois à la chute de l'Empire et donc à la perte de la grandeur passée.

Le mouvement s'étend également au domaine musical. Contrairement aux domaines visuels et littéraires, « La nouvelle école de Vienne », rassemblant des artistes tels qu'Arnold Schönberg, Alban Berg ou encore Anton Webern n'avait pas

²⁵ Cat. d'exp., *Art Nouveau. Art and Design at the Turn of the Century*, New York, 1959.

²⁶ Cat. d'exp., *Les sources du XX^e siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Paris, 1960.

²⁷ Cat. d'exp., *Wien um 1900*, Vienne, 1964.

²⁸ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, Vienne, 1984, p. 10. « *Vor einundzwanzig Jahren veranstaltete das Kulturamt der Stadt Wien eine Ausstellung unter dem Titel « Wien um 1900 » und rief damit dem Publikum dieser Stadt die Leistungen der bildenden Kunst im Zeitalter Gustav Klimt in Erinnerung. Zweifellos nahm man damals die Besinnung auf die Leistungen, die vor mehr als einem halben Jahrhundert erbracht worden waren, noch mit einem gewissermassen skeptischen Interesse auf* ».

fait l'objet d'un oubli total pendant l'entre-deux guerres, comme en témoigne la publication de *Musikalische Schriften*²⁹ de Theodor W. Adorno en 1963. La mémoire de cette école fut maintenue et transmise, notamment par les disciples des compositeurs de la première génération. A titre d'exemple, on peut citer le chef d'orchestre français René Leibowitz à qui l'on doit l'introduction de Schönberg en France. Pierre Boulez qui a travaillé en partenariat avec Leibowitz, remet cette seconde école au goût du jour par une série de représentations et d'enregistrements. Il faut néanmoins noter qu'avant leur promotion par Boulez, les compositions de Schönberg, Weber et Berg n'étaient pas vraiment connues ni appréciées car associées à de la musique « prolétarienne »³⁰ du fait du recours au « dodécaphonisme »³¹. D'autres personnalités de l'école viennoise du XIXe, ayant bénéficié de leur vivant d'une aura plus puissante sont, quant à elles, redécouvertes dans les années 1970. Elles avaient fait l'objet d'un oubli international volontaire dans le cadre de la germanophobie belliqueuse³². Parmi elles : les Strauss, père et fils ; Anton Bruckner, Franz von Suppé, ou Gustav Mahler qui fait, par exemple, l'objet d'un intensif mouvement de publication. Ainsi, en dix ans (1974-1984) et en ne considérant que la France, plus de six monographies lui sont consacrées. Les *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*³³ de Théodor Reik parue en 1973 lancent le mouvement et sont suivies en 1974 de *Connaissance de Mahler*³⁴ de Jean Matter, puis de *Mahler, une physionomie musicale*³⁵ de Theodor W. Adorno traduit en français en 1976.... Henry-Louis de la Grange³⁶ va même jusqu'à publier une trilogie sur le sujet entre 1979 et 1984. Ces courants monographiques, touchant aussi les autres compositeurs cités, s'accompagnent d'une accélération de la fréquence des représentations de leurs œuvres.

²⁹ Theodor W. Adorno, *Musikalische Schriften*. In *Quasi una fantasia*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1963.

³⁰ http://www.musicologie.org/publire/coadou_boulez.html, consulté le 21 juin 2014.

³¹ Le dodécaphonisme est une technique de composition musicale imaginée et développée par Arnold Schönberg. Cette technique donne une importance comparable aux 12 notes de la gamme chromatique, et évite ainsi toute tonalité.

³² http://www.cairn.info/zen.php?ID_ARTICLE=BIPR_033_0039

³³ Theodor Reik, *Variations psychanalytiques sur un thème de Gustav Mahler*, Denoël, Paris, 1973.

³⁴ Jean Matter, *Connaissance de Mahler*, L'Âge d'Homme, Paris, 1974.

³⁵ Theodor W. Adorno, *Mahler, une physionomie musicale*, Editions de Minuit, Paris, 1976.

³⁶ Henry-Louis de La Grange, *Gustav Mahler. Chronique d'une vie. I Vers la Gloire 1860-1900 ; II l'âge d'or ; III Le génie foudroyé*, Fayard, Paris, 1979.

ii. Une redécouverte qui se matérialise

Au début des années 1980, trois manifestations viennent officialiser la renaissance médiatique internationale de la Vienne de 1900 : en 1981, *Experiment Weltuntergang : Wien 1900 [Expérience de l'apocalypse]*³⁷, mise en scène par le directeur de la *Kunsthalle* à Hambourg, Werner Hofmann ; en 1982, *Vienna 1900 : Vienna, Scotland and the European Avant garde*³⁸ présentée au *National Museum of Antiquities* et dirigée dans sa conception par Peter Vergo, expert britannique de l'art moderne autrichien et *Le arti a Vienna*³⁹ présentée à la Biennale de Venise de 1984 dans le Palazzo Grassi. Ces trois expositions de caractère très différent – l'exposition hambourgeoise tente de souligner les paradoxes traversant les œuvres de Klimt, Kubin, Schönberg et de d'autres artistes à travers une mise en scène dramatique, l'exposition écossaise se focalise sur les relations entre artistes écossais et sécessionnistes viennois, l'exposition vénitienne opte pour une forme plus encyclopédique dévoilant au public les multiples aspects de la Vienne de 1900 (beaux-arts, littérature, architecture, artisanat...) - ont la caractéristique commune de ne mettre en scène que des reproductions photographiques des chefs- d'œuvre de l'époque : l'ancienne capitale de l'Empire des Habsbourg refuse dès ce moment-là de prêter les pièces maîtresses de son patrimoine fin de siècle.

Face à un tel phénomène de fascination, le Musée Historique de la Ville de Vienne décide de mettre en scène pour la seconde fois la Vienne 1900. C'est donc un climat beaucoup plus international que national qui suscite le projet, comme en témoigne l'extrême pauvreté des publications viennoises sur la Vienne 1900 des années 1980 et l'échec de l'exposition de 1964. Cela est dû au fait que la période avant 1945 est - jusqu'à cette exposition de 1985 - complètement tabou en Autriche. Dans les années d'après-guerre, les autrichiens s'emploient en effet à éviter toute confrontation avec le passé récent associé au nazisme. Leurs rapports avec les figures-clefs de la Vienne 1900 sont délicats étant donné qu'un certain nombre de celles-ci étaient d'origine juive et qu'une majorité de la population autrichienne fut membre, dès avant l'*Anschluss*, soit du parti chrétien-social dirigé par Karl Lueger, soit du parti national-allemand dirigé par Georg Ritter von Schönerer, tous deux de

³⁷ Cat. d'exp., *Experiment Weltuntergang*, Hambourg, 1981.

³⁸ Cat. d'exp., *Vienna 1900*, Édimbourg, 1983.

³⁹ Cat. d'exp., *Le Arti a Vienna*, Venise, 1984.

teneur antisémite. La politique autrichienne en matière mémorielle est donc à ce moment-là de se présenter non comme une collaboratrice mais comme une victime de la dictature national-socialiste, et cette affiliation passe par un processus de *damnatio memoriae*.

Cette double problématique internationale et nationale va nécessiter la mise en place d'une exposition très spectaculaire usant de moyens nouveaux et importants, mais aussi réemployant différemment d'anciennes ressources. Ainsi, le Musée historique de la ville de Vienne a conscience de concevoir une exposition mondialement très attendue et observée ; mais il part aussi avec l'intuition que cette exposition est nettement moins désirée localement, à Vienne, même si le regard porté sur la Vienne 1900 évolue entre 1964 et 1985 comme le souligne très bien Gabriela Denk⁴⁰ dans son étude. Elle cite notamment l'exemple d'une série télévisée « Le *Ringstrassenpalais* », co-production de l'ORF (*Österreichischer Rundfunk*) et de la ZDF (*Zweites Deutsches Fernsehen*), très populaire au début des années 1980. De manière plus générale, on assiste à une accélération des parutions cinématographiques autrichiennes traitant de la thématique Vienne fin de siècle : documentaires (*Egon Schiele, enfer et passion*, co-production française, allemande et autrichienne parue en 1980), films à teneur pseudo-historique (*Oberst Redl* de Istan Szabo) envahissent les écrans popularisant le sujet. Cette réévaluation autochtone intervient aussi dans des cadres plus élitistes tel que celui de l'architecture : Adolf Loos, Otto Wagner, Josef Hoffman font l'objet d'une redécouverte à partir des années 1960 et inspirent un nombre grandissant de ressortissants de l'Académie des beaux-arts de Vienne. Néanmoins, cet intérêt reste encore mesuré et empreint de tabou.

b. Le point de vue parisien : La poursuite d'une série ?

Le Centre Pompidou manifeste dès 1979 l'ambition de concevoir une exposition sur la Vienne des années 1900, alors même que cela reviendrait à faire une concession partielle quant aux bornes chronologiques dont il a officiellement la charge (1905-aujourd'hui). Dès que le projet est médiatisé, les autorités du Musée d'Orsay dont les portes viennent pourtant seulement de s'ouvrir, réagissent

⁴⁰ Gabriela Denk, p. 15.

féroce. Une lettre envoyée par Michel Laclotte en charge du Musée d'Orsay au directeur du MNAM, qui était alors Pontus Hulten, témoigne de l'intérêt de tous pour cette thématique populaire. On peut y lire : « La tranche couverte par le Musée d'Orsay telle que le parlement l'a votée est la période 1850 – 1914. Depuis cette décision, nous avons envisagé même de remonter aux environs de 1830. [...] personnellement, je ne souhaite pas remettre en cause la coupure située autour de 1905 – 1906 [...] mais ceci bien sûr à condition que le Musée d'Orsay puisse développer pleinement, par ses présentations permanentes comme par ses expositions, tout ce qui concerne la période 1900 »⁴¹. Finalement, les deux institutions collaboreront au bénéfice du Centre Georges Pompidou qui reçoit l'exposition dans ses locaux et sélectionne la plus grande partie de l'équipe de travail.

Aux origines, l'exposition devait s'inscrire dans la série des manifestations inauguratrices du Centre Pompidou (Paris – New-York en 1977, Paris – Berlin en 1978 et Paris – Moscou en 1979). Cette motivation transparaît clairement dans le dossier presse « une grande exposition qui serait consacrée à Vienne [...] devait normalement prendre la suite et conclure sur un point d'orgue, la série des grandes manifestations pluridisciplinaires comme Paris – Berlin ou Paris – Moscou qui ont fait la renommée internationale du Centre Pompidou »⁴². Il est donc important de saisir l'esprit des manifestations précédentes, moteur initial de l'exposition viennoise, pour lire cette dernière à travers ce filtre, tout en gardant un regard critique étant donné que la structure des manifestations diverge puisque les unes sont bipolaires, se focalisant spécialement sur les échanges, les flux, les mouvements artistiques et humains entre plusieurs capitales culturelles dans le contexte de la mondialisation, tandis que l'exposition sur Vienne est de nature monographique. Bernadette Dufrêne parle à ce titre-là d'exposition « Ville – Monde »⁴³ c'est-à-dire que l'accent est mis sur toutes les dimensions artistiques de la ville et l'on s'interroge, à travers l'exposition, sur le contexte et les formes d'un palimpseste culturel. Bernadette Dufrêne définit l'exposition comme « coup de projecteur »⁴⁴ sur un foyer de création occidental,

⁴¹ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 – 95026/039.

⁴² Dossier presse de l'exposition, p. 5.

⁴³ Bernadette Dufrêne : « Les expositions internationales au Centre Pompidou : l'invention d'une géohistoire », In : in Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 510.

⁴⁴ *Ibid.*, p. 516.

tandis que les expositions bipolaires visaient à prouver que les centres artistiques étaient multiples et mouvants dans une optique de réconciliation et de rééquilibrage visant à inclure à nouveau Paris dans le circuit artistique contemporain. Les manifestations inauguratrices ont, de plus, une teneur et des objectifs politiques. Dans le contexte de la guerre froide, elles visent à être des facteurs de rapprochement par l'art quand des rapprochements d'autres natures ne sont plus possibles. Cela n'est pas du tout le cas de l'exposition « Vienne 1980-1938, Naissance d'un siècle ». Concernant la forme prise par les manifestations, les différences ne sont pas aussi radicales : Les manifestations bipolaires, très inspirées par la nouvelle muséologie, redéfinissent les normes de l'exposition internationale en s'appuyant notamment sur la pluridisciplinarité non hiérarchisée, l'usage de médias divers, une recontextualisation précise parfois accompagnée de mise en scène....or ces caractéristiques sont également visibles au cœur de l'exposition sur Vienne.

Au regard de la politique culturelle du Centre Pompidou, très focalisée sur les publics, leurs attentes et leur satisfaction, on peut également se demander dans quelle mesure l'exposition n'a pas été conçue comme une réponse au mouvement de « viennomanie » qui débute dans les années 1960 et ne cesse croître jusque dans les années 1980. Dans plusieurs interviews, Gérard Régnier, commissaire général de l'exposition française, réfute néanmoins une telle hypothèse : « L'exposition, je le rappelle, avait été décidée depuis 1980 [...]. Entre temps, une sorte de viennomanie s'est emparée du public parisien »⁴⁵. L'analyse de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » éclairera la question. En revanche, un fait est certain : la volonté d'une exposition sur Vienne à Paris est aussi la conséquence d'une pression internationale : il a été précédemment prouvé que la thématique est victime d'un charisme croissant et constitue de ce fait un sujet d'autant plus alléchant que jamais traité dans toutes ses possibilités. Cet aspect-là a également constitué une motivation comme en témoigne l'abandon du projet par Beaubourg alors qu'il devient possible en 1984. Nathalie Heinich et Michaël Pollak justifient ainsi ce détournement : « Ayant perdu l'antériorité dans la série des expositions sur Vienne, et risquant de se retrouver à la remorque d'une mode plutôt qu'en position de

⁴⁵ Interview de Gérard Régnier, commissaire général de l'exposition française, « Trois questions sur le concept de l'exposition » in *Dossier de presse de l'exposition française*, p. 9.

locomotive, les responsables administratifs [...] n'accordèrent plus la priorité à cette exposition »⁴⁶.

D'autres motivations sont évoquées notamment par Gérard Régnier dans une interview incluse au dossier de presse intitulée *La Genèse de l'exposition, Trois questions sur le concept de l'exposition*⁴⁷. Le commissaire général y parle de « l'approche d'une autre fin de siècle », de « montrer au public que le génie du peuple autrichien a peu de choses à voir avec le génie allemand et surtout pas prussien », « d'une lecture possible d'un phénomène de totalitarisme » et souhaite « montrer la diaspora très fécondatrice de Vienne [...] qui est à l'origine de presque tout ce qui constitue la modernité de notre époque ».

⁴⁶ Nathalie Heinich, Michaël Pollak : *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p. 29.

⁴⁷ Dossier de presse de l'exposition française, pp. 7-9.

B. Le contexte de création de « Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 – 1930 »

L'exposition viennoise, ouverte au public le 28 Mars 1985 et close le 6 octobre 1985, est en préparation depuis l'année 1983. C'est donc un projet de longue haleine, même si la décision de sa tenue a été décidée dans la précipitation notamment du fait de la pression internationale.

1. Les lieux de l'exposition viennoise

L'institution organisatrice de l'exposition viennoise est *L'Historisches Museum der Stadt Wien* c'est-à-dire, littéralement, « Le Musée Historique de la Ville de Vienne ». Ce musée, dont le bâtiment actuel est situé au numéro 8 de la *Karlsplatz*, c'est à dire sur la bordure externe du centre historique, fut ouvert au public en avril 1959. Néanmoins, l'Institution n'accueille pas l'exposition dans ses propres locaux, mais la délocalise à la *Künstlerhaus* (maison des artistes viennois) située elle aussi sur la *Karlsplatz* mais au numéro 5.

Afin de capter les tenants et les aboutissants de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* », il est nécessaire de revenir sur l'identité de l'Institution organisatrice, Le Musée Historique de la Ville de Vienne. Un bref point historique nous permettra ainsi de saisir les missions et la politique culturelle de cet Institut centenaire, partie du secteur culturel du service municipal viennois. Il est aussi intéressant de se pencher sur les raisons de la délocalisation de la Manifestation à la Maison des artistes : est-ce là un choix purement pratique ? Ou peut-on y voir un choix stratégique ? Pour éclaircir cette question, nous reviendrons également sur l'identité de cette seconde institution.

a. Le Musée historique de la Ville de Vienne

i. Historique du Musée historique de la ville de Vienne

En 1883, le conseil municipal de la ville de Vienne prit la décision de fonder un Musée historique dans la mezzanine de la *mairie* nouvellement reconstruite en style néo-gothique. L'emploi de ce style n'était pas anodin et pouvait être interprété de la même manière que l'érection d'un musée communal : on redécouvre en effet, à la fin du XIXe siècle, l'époque médiévale et l'importance du pouvoir communal face au pouvoir nobiliaire dans les agglomérations urbaines. Parallèlement, la possession

d'un musée est au XIXe siècle un enjeu de pouvoir, car posséder la science c'est posséder une certaine forme d'indépendance. La construction d'un musée au sein de la mairie officialisait donc l'affranchissement de la municipalité par rapport au pouvoir impérial qui possédait ses propres collections. L'institution avait été conçue, selon Wilhelm Deustchmann, comme un monument destiné à accueillir les trésors historiques et culturels de Vienne⁴⁸. Elle fut finalement inaugurée par la visite de l'empereur François Joseph, le 29 décembre 1888. Les collections d'origine venant la bibliothèque de la ville (représentations figuratives), des archives (collection de pièces et de médailles) et de l'Arsenal viennois (collections d'armes) se virent augmentées au cours des années de différents dons (tel que celui des objets inutilisables de la cathédrale Saint Etienne) et legs (tel que celui de la collection du poète Franz Grillparzer). Quasiment dès la fondation, les artefacts débordèrent l'espace de la Mezzanine et furent disposés thématiquement sur plusieurs étages. Dès les premières décennies certaines expositions furent délocalisées dans des institutions partenaires. Ainsi, en 1897, une exposition sur Schubert se tint à la Maison des Artistes. C'est le premier cas de partenariat entre les deux institutions. L'exiguïté s'accrut au cours des années. Plusieurs projets de délocalisation du Musée municipal dans des bâtiments externes à la mairie furent montés. Tous avortèrent à cause de la Première puis de la Seconde guerre mondiale. Finalement, le 24 avril 1953, Le Dr. Theodor Körner, d'abord maire de Vienne avant d'être élu président d'Autriche en 1951, ordonna la construction sur la *Karlsplatz* d'un musée spécialement destiné aux collections municipales. Le bâtiment – sobre et fonctionnel, de type construction d'après-guerre - fut inauguré le 24 avril 1959. Géré par l'administration municipale viennoise, le musée et les expositions qu'il abrita furent toujours entièrement financés par la ville.

ii. Un musée, trois natures

Le Musée historique de la ville de Vienne est de nature triple : C'est un musée d'histoire communale à teneur multidisciplinaire. Ainsi, il met en scène encore aujourd'hui des collections d'une grande diversité d'époques et de types. Temporellement parlant, on y trouve des artefacts datant de l'âge de pierre à l'époque contemporaine. Concernant la composition des collections, elles se

⁴⁸ « die Vereinigung aller für die Geschichte und das Culturleben Wiens werthvollen Denkmale » , Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, Vienne, p. 15.

caractérisent par leur multiformité. Y sont inclus un ensemble d'armes, de portraits, de numismatique, d'artisanat, de théâtre, d'art visuel, de mode, d'art populaire... De plus l'institut possède, de manière notable, une grande collection d'objets et d'œuvres de type Art Nouveau : A titre d'exemple, y sont conservés plus de 400 dessins de Klimt⁴⁹. La mise en place d'une exposition exhaustive sur la Vienne tournant de siècle présentait donc un double atout pour l'Institut. Cela lui permettait à la fois de faire rayonner internationalement son grand ensemble d'objets d'Art Nouveau, mais aussi mettre en valeur la nature hétérogène de ses collections.

iii. Historique de la politique culturelle du Musée historique de la ville de Vienne

Dès sa fondation, la politique d'acquisition et d'exposition du musée est régie par un double objectif : mettre en valeur la Vienne communale et éduquer le peuple viennois. Ainsi, à partir du milieu des années 1890, est mis en place un système de libre entrée au musée communal. Après la Première guerre, les sociaux-démocrates – qui gouvernent la ville entre 1918 et 1934 - souhaitent que l'art et la culture soient mis au service de l'éducation populaire. Dans cette optique, Hermann Reuther, directeur à partir de 1924, met en place une série de grandes expositions populaires conçues en partenariat avec d'autres institutions. Au nombre de celles-ci, on peut citer l'exemple de l'exposition « Vienne et les viennois » produit avec l'aide du département historique du *Messepalast* qui attira en 1930, en seulement 10 semaines d'ouverture, plus de 600 000 visiteurs. Reuther lance là une tendance qui, au gré des flux financiers, servira plus ou moins d'idéal culturel. L'exposition « Traum und Wirklichkeit » peut être vu comme une résurgence de cette aspiration. En 1946, malgré les pénuries de toutes sortes, les collections municipales, envoyées dans des châteaux de Basse-Autriche afin d'être protégées des pillages et des bombardements, sont rapatriées. Le département culturel de la municipalité est refondé et le musée aussi. Un tel empressement nous renseigne sur la manière dont la municipalité perçoit ce patrimoine culturel. Il semblerait qu'on y voit un moyen de reconstruction identitaire⁵⁰. Les artefacts sont conçus comme des repères intellectuels permettant un rappel aux valeurs passées. En 1949, Franz Glück se voit confier la direction du musée. Son directorat marque un tournant important dans la

⁴⁹ Cat. d'exp., Klimt. *Die Sammlung des Wien Museums*, p. 12.

⁵⁰ Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 24.

politique culturelle de l'Institution. Ainsi, le musée est intégralement reconceptualisé : une « série 1 » d'objets est restaurée et exposée de manière permanente tandis que les autres artefacts sont conservés en dépôt et tournent dans le cadre d'expositions temporaires. La scénographie prend une forme plus pédagogique, des dispositifs de médiation écrits et oraux font leur apparition autant qu'un programme d'activités parallèles de mise en valeur des collections permanentes (représentations cinématographiques, conférences...). Le musée n'est plus une chambre au trésor mais devient un véritable musée d'histoire « s'attachant à privilégier l'atmosphère d'une époque plutôt que ses techniques artistiques [...] présentant les objets comme source de connaissance historique »⁵¹ et non comme des trésors esthétiques. En 1958, Glück met au point un nouveau règlement instructif en ce qui concerne les objectifs de l'Institution en plein réaménagement sur la *Karlsplatz*. En voici un résumé : « Le nouvel établissement a été fondé selon les critères de définition d'un musée d'histoire moderne. Selon ceux-ci, un musée d'histoire urbaine ne saurait limiter à mettre en scène le cours de l'histoire, le développement de l'espace, de l'art, de la culture à travers quelques objets. Les divers éléments constituant la mosaïque intellectuelle et spirituelle des différentes périodes historiques doivent trouver leur expression au sein du musée qui doit présenter les différentes facettes du développement urbain de la ville de Vienne »⁵². Certains principes constitutifs de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » sont ici érigés en convention de base. Parmi eux : la pluridisciplinarité, le recours à des médiations et scénographies diverses destinées à rendre de la manière la plus complète possible l'atmosphère des différentes époques... Le 5 février 1974, Robert Waissenberger est nommé directeur du musée. C'est le début d'une nouvelle ère. Tout en reprenant la quasi-totalité de la doctrine culturelle de ses prédécesseurs, il l'accentue et la médiatise à travers une politique d'expositions particulièrement intense. Ainsi, en 13 ans il conçoit plus de 70 manifestations faisant rayonner le musée autant au niveau national qu'international tout en lui forgeant une identité particulière. S'intéressant spécialement aux besoins

⁵¹ Fabrice de Almeida, « Musée d'Histoire, Histoire dans les musées ». In *Vingtième siècle. Revue d'histoire* N° 37, janvier-mars 1993, p. 148.

⁵² Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 29. « die Kriterien eines modernen Geschichtsmuseums eingerichtet waren : dabei ging man von der Überlegung aus, dass sich das städtische Geschichtsmuseum nicht allein darauf beschränken kann, den Gang der Geschichte, die Entwicklung des Raumes, das Werden von Kunst und Kultur mit Hilfe einzelner Objekte gewissermassen anzudeuten. Die vielfältigen inneren Bezüge, die das Mosaik des geistig-seelischen Lebens in einer geschichtlichen Epoche bewirkt, sollten ihren Ausdruck finden. In diesem Sinne hat das Geschichtsmuseum der Stadt mit den zur Verfügung stehenden Realien die Entwicklung der Stadtkultur darzustellen ».

du public – ce qui est encore nouveau dans les années 1970-1980 – il parvient à populariser l'Institution. Franz Mrkvicka, conseiller municipal pour la culture entre 1983 et 1987, ayant préfacé le catalogue de l'exposition célébrant les 100 ans du Musée Historique de la Ville de Vienne donne une idée précise de la politique culturelle de l'institution dans les années 1980. Ainsi, on peut lire, en introduction du catalogue : « *Depuis 10 ans, le musée de la Karlsplatz n'est pas seulement devenu l'incarnation du concept viennois, mais a gagné en valeur au-delà même des frontières autrichiennes* »⁵³. Au moment de l'avènement de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » on peut donc dire que le Musée Historique de la Ville de Vienne est un musée identitaire cherchant à mettre en scène et à définir la singularité de la ville. Ainsi, il est engagé, tant au service de l'éducation populaire qu'au service de la médiatisation la plus vaste possible de collections mettant en scène l'histoire de la capitale au-delà des frontières nationales. A ce propos, Robert Waissenberger déclare dans la préface du catalogue de l'exposition : « *Mais toujours, quand on parle du Musée historique de la Ville de Vienne, il ne faut pas oublier que celui-ci agit dans le sens de la ville* »⁵⁴. C'est donc un musée aux principes modernes et avant-gardiste et reconnu comme tel, si on le compare avec d'autres musées viennois tel que le *Kunsthistorische Museum* qui présente encore ses collections sur le mode « *Chambre aux trésors* ».

⁵³ Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 7. « *In den beiden letzten Jahrzehnten ist das Haus am Karlplatz nicht nur den Wiener ein Begriff geworden, sondern es vermochte in der jüngsten Vergangenheit durch seine Aktivitäten sogar über die Grenzen Österreichs hinaus Geltung zu gewinnen* »:

⁵⁴ Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 14. « *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien* » : « *[...] aber immer, wenn vom Historischen Museum der Stadt Wien gesprochen wird, sollte man sie nicht vergessen, denn im Sinne der Stadt [...]* »:

b. La maison des artistes (« *Künstlerhaus* »)

Revenir sur le lieu de l'exposition : la « *Künstlerhaus* », c'est-à-dire la « Maison des artistes » de Vienne, géographiquement voisine du Musée historique de la ville de Vienne, permet de saisir une autre dimension organisationnelle de l'exposition « Traum und Wirklichkeit ». Information importante : la *Künstlerhaus* est une institution privée, organisée suivant un système de membres de différentes sortes (membres ordinaires, membres extraordinaires, membres d'honneur, membres correspondants) qui la financent par un système de cotisations annuelles proportionnelles aux responsabilités et statuts des adhérents.

i. Historique de la maison des artistes

La *Künstlerhaus* est issue de la « *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* » (Coopérative des artistes viennois), née en 1861 de la fusion des clubs « Albrecht Dürer » et « Concorde ». Le premier, l'« Albrecht Dürer » était une société d'amateurs d'art. Le second, « La Concorde » était quant à lui un club d'artistes. Le « Club » est une forme de sociabilité très en vogue à Vienne à la fin du XIXe siècle. La coopérative fut donc, dans un premier temps, une association informelle rassemblant non seulement des artistes mais encore des mécènes et amateurs. Les objectifs de la « Coopératives des artistes viennois » furent officialisés lors d'une cérémonie ayant eu lieu le 29 avril 1861. Ils tiennent en deux points : premièrement, il s'agissait de promouvoir par l'exposition les travaux des artistes membres, secondement la « *Genossenschaft der bildenden Künstler Wiens* » était aussi un réseau d'entraide sociale autant que professionnelle. La Coopérative emménage en 1868 dans le bâtiment de la *Karlsplatz*. Depuis les années 1956, date à laquelle une refondation des statuts autorise la location de certaines parties de l'Institution, la *Künstlerhaus* est plus connue en tant que hall d'exposition, même si les fonctions originelles de la coopérative sont encore d'actualité.

ii. La politique culturelle de la « *Künstlerhaus* »

La *Künstlerhaus* étant une association d'artiste et un lieu d'accueil, on ne peut pas dire qu'elle ait une politique culturelle autre que celle qui consiste à promouvoir les travaux de ses membres. Du moins, la Maison des artistes ayant été traitée pour elle-même seulement du point de vue technique par un unique chercheur, ancien

archiviste de l'institution, Wladimir Aichelburg⁵⁵, il est difficile de saisir rétrospectivement une stratégie culturelle directrice. Cependant, si l'on regarde la liste des expositions accueillies dans les années 1980⁵⁶, on peut discerner une tendance à la multiplication des partenariats, à l'accueil d'expositions de plus en plus multidisciplinaires et à la mise en scène de thématiques de plus en plus internationales, ce qui constitue en quelque sorte un paradoxe avec le projet d'origine : la promotion de l'art et des artistes viennois. Cette « subversion » témoigne des ambitions de la Maison des artistes. En se diversifiant, elle souhaite élargir son aura. L'exposition « *Die Türken vor Wien* »⁵⁷ de 1983 réalisée en partenariat avec le Musée Historique de la Ville de Vienne lui permet une première fois d'approcher la scène artistique internationale, l'exposition « Traum und Wirklichkeit » va être une consécration.

De plus, en 1979, sous le directorat d'Otto Staininger, de nouveaux statuts sont votés, axant les priorités de la *Künstlerhaus* sur un contact plus direct avec le public. A cette occasion, les activités parallèles augmentent : débats publics, cinéma, concerts... Ceci sera approfondi dans la suite du mémoire, mais l'exposition « Traum und Wirklichkeit » a bénéficié de ce dynamisme programmatique. Les nouveaux statuts tentent aussi de privilégier l'obtention d'un maximum de fonds public pour l'entretien et la restauration du bâtiment au statut indépendant et autofinancé qu'est la Maison des artistes et mettent un point d'honneur à favoriser la multidisciplinarité des œuvres exposées⁵⁸. Si le partenariat « Musée Historique de la Ville de Vienne » - « *Künstlerhaus* » date du XIXe siècle, il tend à se régulariser à partir de l'avènement de Robert Waissenberger en 1974. Un tel partenariat est donc l'occasion pour la *Künstlerhaus* d'amasser des subventions étatiques, mais aussi de promouvoir l'existence et l'image de l'institution tant au niveau national qu'international.

⁵⁵ Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus, 125 Jahre in Bilddokumenten*, Kunstverlag Wolfrum, Wien 1986 ; Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus*, ein Heft der Wien-Edition, Archiv-Verlag, Wien 1991 ; Wladimir Aichelburg, *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001, Band 1 Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag Wien 2003.

⁵⁶ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/ausstellungen/verzeichnis/>, consulté le 8 avril 2014.

⁵⁷ Cat. d'exp., *Die Türken vor Wien*, Salzburg/Wien, 1982.

⁵⁸ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/mitgliedschaft-nach-1955/> : A partir de 1972, l'administration de la *Künstlerhaus* s'élargit et chaque discipline possède son propre bureau. Les disciplines représentées à cette époque-là sont : les arts visuels, la sculpture, la photographie, le cinéma...

c. Les relations entre le Musée Historique de la Ville de Vienne et la *Künstlerhaus*

Quelles sont les raisons qui ont poussé le Musée Historique de la ville de Vienne à délocaliser l'exposition « Traum und Wirklichkeit » alors que le monde était en proie à la « viennomanie » telle que la définissent Nathalie Heinich et Michaël Pollak dans *Vienne à Paris portrait d'une exposition*⁵⁹, et attendait l'exposition viennoise comme le coup d'envoi d'une série d'expositions très attendues ? Pourquoi le musée communal s'est-il privé de la chance de se voir internationalement reconnu, non seulement conceptuellement *via* la fabrication intellectuelle de l'exposition, mais encore physiquement *via* l'accueil au sein de son établissement de la manifestation ?

Trois raisons peuvent être avancées :

Il s'agit tout d'abord d'une décision pratique :

Selon Robert Waissenberger, le bâtiment du Musée Historique de la ville de Vienne de la Karlsplatz, ouvert en 1959, a été conçu trop petit⁶⁰. Fondamentalement, la surface de plancher utilisable n'était pas supérieure à celle des anciens locaux de la mairie. Si l'abondance des collections du musée a été mieux prise en compte, le phénomène d'exposition, non. En effet, dans les années 50, la muséologie viennoise conçoit sa mission comme limitée à la conservation et à la présentation des collections sur le même mode que celui employé pour mettre en valeur les trésors ecclésiastiques⁶¹. Dans un premier temps, à chaque fois que le Musée Historique de la ville de Vienne souhaitait réaliser une exposition, il mettait momentanément une partie des collections permanentes au dépôt afin de pouvoir aménager de manière optimale l'environnement⁶². Ceci posait d'énormes problèmes de conservation, tout en engendrant des frais considérables et en diminuant la visibilité des collections. C'est pourquoi, il a rapidement été décidé que le Musée historique de la ville de Vienne présenterait ses expositions, entre autre, à la maison des artistes viennois voisine. Si le coût de location était conséquent, les déplacements étaient moindres et la visibilité de l'exposition comme des collections était meilleure.

⁵⁹ Nathalie Heinich, Michaël Pollak : *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*.

⁶⁰ Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 14.

⁶¹ Conférence « Museumskulturen in Österreich - Geschichte, Praxis, Perspektiven », Mag. Dr. Peter Assmann.

⁶² Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 12.

Ce choix est également politique :

Selon Jan Tabor⁶³, si le Musée historique de la ville de Vienne décide de louer une nouvelle fois les locaux de la *Künstlerhaus* pour la somme de huit millions de schilling (c'est-à-dire 581 382.31 €), c'est aussi pour aider financièrement cette institution historique - la maison des artistes est la plus ancienne association d'artistes existant encore dans les années 1980 - qui est à l'époque peu fréquentée. Il est possible de parler, selon Gabriela Denk, de « subvention officieuse »⁶⁴ faite à l'association des artistes. Le Palais de la Sécession, esthétiquement et conceptuellement plus en accord avec la thématique « Vienne fin de siècle », ne put être loué en raison d'importants travaux qui y étaient effectués à ce moment-là.

Il est aussi possible de voir dans ce choix une double stratégie historique :

Esthétiquement, la maison des artistes, commande de la *Gesellschaft bildender Künstler Österreichs* à l'architecte August Weber, érigée entre 1865 et 1868 dans un style néo-renaissance italienne, est plus parlante que le bâtiment en béton armé des années 50 qui abrite le Musée historique de la ville de Vienne. Elle s'accorde, en effet, nettement mieux aux attentes et préjugés nationaux mais aussi internationaux qui accompagnent l'avènement de l'exposition sur Vienne au tournant du siècle. La Vienne fin de siècle est, en effet, associée dans les représentations à la construction du ring, au mouvement historiciste. On peut donc facilement concevoir que la même exposition, montée au sein du Musée communal de facture contemporaine, aurait eu un impact bien moindre.

Conceptuellement, il est possible de voir au premier abord, dans ce choix, un paradoxe. La *Künstlerhaus* est une association d'artiste puissante au XIXe. En rivalité avec la maison de la Sécession, autre association voisine ayant elle aussi pignon sur la *Karlsplatz*, la *Künstlerhaus* se bat dès sa fondation pour le maintien d'un ordre dans l'art. Dans les années 1880, ayant acquis un certain monopole du fait de son écho auprès de l'aristocratie et de la bourgeoisie, ses expositions, très conservatrices, sont décisives dans la construction de l'orthodoxie artistique viennoise opposée à l'avènement de la Sécession. Il paraît donc un peu contradictoire de la part du Musée Historique de la ville de Vienne d'avoir choisi d'installer l'exposition qui met – entre autre – en scène la période « *Jugendstil* » dans

⁶³ Jan Tabor, « Warum ein Erfolg so ein Defizit brachte », *Kurier*, 8 octobre 1985, p. 5.

⁶⁴ Gabriela Denk, p. 23.

ces locaux. En réalité, les destins de la *Künstlerhaus* et de la maison de la Sécession sont extrêmement liés. Ainsi, en décembre 1939, la *Künstlerhaus* fusionne momentanément avec la Sécession et les deux constituent alors la « *Gesellschaft bildender Künstler Wiens* »⁶⁵. En février 1945, une bombe incendiaire détruit la quasi-totalité de la Maison de la Sécession. La *Künstlerhaus* accueille à ce moment-là, l'intégralité des activités de la Maison de la Sécession⁶⁶, qui reprend son indépendance en 1946. Finalement, la maison des artistes est un lieu symbolique qui peut avoir une certaine aura intellectuelle auprès des connaisseurs.

Le renoncement à l'accueil physique de l'exposition par le Musée historique de la ville de Vienne est donc motivé autant par des causes pratiques (pénurie d'espace au musée historique de la ville de Vienne, politique de subvention officielle de l'état) que par des raisons conceptuelles et esthétiques (présenter « Vienne tournant du siècle » dans un cadre chronologiquement en accord) et il est indéniable que ce choix ait participé au succès et à l'aura de l'exposition, au même titre que la scénographie ou que d'autres formes de médiation. Après avoir étudié les lieux de l'exposition viennoise, il est intéressant de se pencher sur les personnalités qui l'ont conceptualisée : Robert Waissenberger, commissaire général ; Hans Hollein, architecte concepteur de la scénographie en tête.

2. Les concepteurs

Revenir sur les concepteurs principaux, leurs parcours, leurs visions de la thématique et les ambitions qu'ils y mettent permet, en effet, de déceler les déterminismes forgeant pour partie la personnalité de l'exposition.

a. Les concepteurs scientifiques

i. L'équipe

L'équipe scientifique de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » se compose de 11 personnes⁶⁷, ce qui peut paraître assez peu au regard de celle qui a conçu

⁶⁵ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/secessionisten/>

⁶⁶ <http://www.wladimir-aichelburg.at/kuenstlerhaus/mitglieder/kriegsende-1945/>

⁶⁷ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, Vienne, 1985, p.6.

l'exposition parisienne qui rassemble environ une vingtaine de personnes⁶⁸. L'équipe viennoise se composait notamment du Dr. Regina Karner – Forstne, responsable de la *Wiener Werkstätte* dans le cadre de l'exposition ; du Prof. Dr. Günter Dürigl qui fut chef de projet et responsable coordination et organisation dans le cadre de l'exposition (Il est actuellement directeur du Musée Historique de la Ville de Vienne) et du Dr. Sylvia Mattl-Wurm gestionnaire des grandes expositions.

Si Robert Waissenberger, commissaire général, a fait appel à des conseillers de renom pour mettre sur pied le concept scientifique de l'exposition - Karl E. Schorske, Otto Brusatti, Jacques le Rider, Marian Bisanz-Prakken entre autres ont participé à la rédaction du catalogue d'exposition - le directeur du Musée Historique de la Ville de Vienne n'en a pas moins gardé un certain monopole sur la conceptualisation.

ii. Robert Waissenberger

Le commissaire général de l'exposition viennois, Robert Waissenberger, est né le 16 août 1926 à Vienne. Ayant obtenu le 1^{er} juin 1949 un doctorat en philosophie, il est intégré dès le 3 novembre 1949 au « *Dienst des Magistrats der Stadt Wien* » (Service municipal). Après une longue carrière au sein de divers musées, il est nommé le 5 février 1974 directeur du Musée Historique de la Ville de Vienne par la vice maire Gertrude Fröhlich-Sandner et par le *Magistratsdirektor* Dr. Ertl. Il occupa ce poste 13 ans, jusqu'à sa mort le 28 mars 1987.

Revenir sur son travail à la tête du musée de la ville de Vienne est instructif. Homme aux multiples facettes - Robert Waissenberger fut historien, historien de l'art, philosophe, germaniste - il connecta ces différents savoirs et les mit au service de la conception d'une image complète et scientifique de l'histoire culturelle viennoise. Ainsi, il est connu pour avoir redynamisé le musée par une politique d'expositions très intensives (72 expositions en 13 ans, ce qui représente un intervalle moyen de dix à vingt jours entre deux expositions, selon Robert Waissenberger lui-même⁶⁹), permettant une mise en valeur exhaustive et tournante des immenses collections municipales. Toutes ces manifestations ont eu pour point commun la mise en valeur de la capitale et, plus généralement, de la culture viennoise. Cela peut paraître logique étant donné le but du musée « musée historique de la ville de Vienne »,

⁶⁸ Cat. d'exp., *L'apocalypse Joyeuse*, Paris, 1986, p. 6.

⁶⁹ Cat. Exp, *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 11.

mais, selon Günter Duriegl⁷⁰, Robert Waissenberger s'y acharne tout particulièrement à tel point qu'on a entendu à son propos les termes de « patriotisme culturel ». Le directorat de Robert Waissenberger est aussi resté dans les annales du musée comme celui de l'élargissement de la force de frappe nationale d'abord, internationale, ensuite, du musée.

Sur le plan national Robert Waissenberger conçut des expositions destinées à attirer un public de plus en plus large et diversifié. Pour cela il mit au point de nouvelles méthodes de communication et de transmission dont l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » bénéficia. Sur le plan international, il projeta l'institution sur le devant de la scène internationale avec deux expositions audacieuses : « *Die Türken vor Wien. Europa und die Entscheidung an der Donau 1683* » (les turcs devant Vienne. Europe et décision sur le Danube en 1683), datant de 1983, puis « *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 – 1930* », présentée 1985. Jusqu'à un certain point, il est possible de dire que la première manifestation, par son succès, médiatisa le terrain muséologique viennois pour la seconde.

La préface du catalogue édité à l'occasion de l'exposition célébrant les 100 ans du Musée de la ville de Vienne est en quelque sorte le « testament » de Robert Waissenberger comme il l'affirme lui-même⁷¹. Il est intéressant de s'y pencher afin de prendre la mesure des ambitions et des principes qui guidèrent directement et indirectement la réalisation de « *Traum und Wirklichkeit* ».

La transmission des connaissances est primordiale selon Robert Waissenberger qui déclare ainsi « J'ai la conviction que c'est un devoir humainement primordial que de partager la connaissance »⁷². Cette mission pédagogique est liée, selon lui, à une bonne connaissance des publics. Il livre d'ailleurs dans cette préface sa vision du public viennois qu'il détaille de manière argumentée, exposant par-là indirectement sa conception du rôle du Musée et des fonctions du directeur. Selon lui, le public viennois n'est que peu réceptif aux musées et aux expositions. Il n'est pas non plus spécialement intéressé par l'histoire contemporaine à moins que celle-

⁷⁰ Ibid., p. 8.

⁷¹ Cat. d'exp., *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 11. « *Als seines meiner wesentlichen Bekenntnisse gelten* ».

⁷² Ibid., p. 11. Propos exacts de Robert Waissenberger : « *Ich habe [...] das Überzeugung, dass es eine menschlich wichtig Aufgabe ist, Wissen zu vermitteln [...]* ».

ci ne soit présentée de manière sensationnelle et que des liens avec le passé soient faits.⁷³

Dans cette préface, il fait aussi part de la difficulté qu'il a eue à convaincre les autorités dispensatrices de fonds de réaliser les grandes expositions ayant fait le succès du Musée historique de la ville de Vienne notamment auprès du public viennois. Nathalie Heinich et Michaël Pollak, dans leur enquête *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition* confirment le fait. Ainsi, ils emploient les termes suivants pour décrire les conservateurs viennois des années 1980 « *des fonctionnaires-gestionnaires du patrimoine national d'un petit pays au passé glorieux et qui ne raisonnent guère dans une logique d'expositions temporaires* »⁷⁴. En effet, comme cela a été précédemment souligné, la muséologie autrichienne du début des années 1980 se focalise encore sur les activités de conservation et d'exposition, comme en témoigne d'ailleurs l'absence quasi-totale d'ouvrages de référence sur la politique culturelle autrichienne avant les années 1990-2000.

Robert Waissenberger se démarque donc nettement de ses confrères décrits par Nathalie Heinich et Michaël Pollak comme étant des « fonctionnaires gestionnaires du patrimoine national d'un petit pays au passé glorieux ne raisonnant pas en terme d'exposition temporaire »⁷⁵. En effet, il se met à l'écoute du public dont il tente d'analyser les attentes afin de créer une offre appropriée et pédagogiquement adaptée, il dynamise l'institution *via* un programme chargé de manifestations visuelles, mais encore *via* la mise en place d'activités parallèles. Il déclare ainsi, dans cette même préface : « *Il m'est apparu essentiel de développer un programme d'exposition qui rende possible la captation de l'intérêt continu des publics à la programmation du musée* »⁷⁶. Etant donné sa vision moderne du musée et de ses attributions, Robert Waissenberger peut donc être qualifié d' « entrepreneur culturel » au même titre que les commissaires des expositions parisiennes et new-yorkaises qui mirent en partie en scène « *Traum und Wirklichkeit* » : Gérard Régnier et Kirk Varnedoe. Ce fait est fondamental pour saisir la conception intellectuelle de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » et pour pouvoir la comparer avec la

⁷³ Ibidem. p. 11.

⁷⁴ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 27.

⁷⁵ Ibid., p. 26.

⁷⁶ Cat. d'exp. , *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, p. 11. « *Es schien mir deshalb notwendig ein Ausstellungsprogramm zu entwickeln, das es möglich macht, kontinuierlich das Interesse des Publikums an den Veranstaltungen des Museums wachzuhalten* ».

conception intellectuelle de l'exposition parisienne « *Vienne naissance d'un siècle* ».

Robert Waissenberger propose, en novembre 1983, à la municipalité de concevoir une exposition sur la Vienne des années 1900 et obtient son soutien. La thématique avait déjà été prise en charge par l'Institut en 1964 dans le cadre d'une exposition pluridisciplinaire intitulée *Wien um 1900*⁷⁷ ayant elle aussi eu lieu à la *Künstlerhaus*. Cette manifestation fut un échec puisqu'en 3 mois d'ouverture, elle attira un nombre dérisoire de visiteurs comme le souligne Robert Waissenberger dans la préface du catalogue de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* »⁷⁸.

Reprendre la thématique et l'exposer dans le même lieu, peut donc apparaître comme un pari risqué. Quelles sont donc les raisons qui ont poussé le directeur de la ville de Vienne à se lancer dans cette entreprise au premier abord aventureuse ? Les motifs de cette décision sont multiples et nous y reviendrons par la suite. Mais certains faits doivent être soulignés dès maintenant afin de nous aider à cerner les motivations de Robert Waissenberger : il s'agissait, de son point de vue, d'exploiter un sujet d'actualité dans toute son étendue et son potentiel avant que celui-ci ne soient accaparé par des institutions beaucoup plus modernes et puissantes que le musée municipale. Le traitement d'un tel thème permettait, de plus, la réaffirmation de la vocation du Musée de la Ville de Vienne, qui est de reconstituer le visage de la capitale à travers toutes les époques et toutes les disciplines (arts visuels, sculptures, objets d'artisanat...). Cela lui apparaissait enfin comme un moyen de mettre en valeur une partie encore peu médiatisée des collections du musée.

Avant de se lancer dans cet audacieux projet, Robert Waissenberger mène lui-même une série d'études sur le sujet. De celles-ci naîtront deux ouvrages : *Wien 1890 – 1920*⁷⁹ et *Wien 1870 – 1930 : Traum und Wirklichkeit*⁸⁰. Il y ébauche le projet scientifique de l'exposition à venir et leur lecture est spécialement intéressante pour comprendre la perception personnelle de Waissenberger du monde viennois au tournant du siècle. Celle-ci, très historique bien qu'exhaustive quant aux disciplines abordées, se focalise spécialement sur les contradictions qui traversent et

⁷⁷ Cat. d'exp., *Wien um 1900*, Vienne, 1964.

⁷⁸ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870 – 1930*, p. 10.

⁷⁹ Robert Waissenberger (dir.), *Wien 1890-1920 : société, architecture, beaux-arts, musique, théâtre, littérature, psychanalyse*, Seuil, Paris, 1984.

⁸⁰ Robert Waissenberger, *Wien: 1870 – 1930, Traum und Wirklichkeit*, Residenz, Salzburg, 1984.

enrichissent la période. La lecture de ces deux études permet aussi de saisir la démarche et les choix intellectuels qui ont mené à l'exposition viennoise de 1985.

Robert Waissenberger, en tant qu'entrepreneur culturel moderne saisit donc tout l'intérêt du traitement d'un sujet d'actualité pour la médiatisation et l'internationalisation de l'aura de l'institution qu'il dirige. C'est d'ailleurs dans cette optique là qu'il fait appel, pour la seconde fois, à la coopération de Hans Hollein architecte et scénographe de réputation mondiale qui était déjà intervenu avec succès dans le cadre de l'exposition « *Die Türken vor Wien* » de 1983.

b. Le concepteur scénographique : Hans Hollein

Revenir sur Hans Hollein, son parcours et ses principes, est spécialement important dans le cadre de l'étude de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* », car cette manifestation – comme le souligne Henri Loyrette⁸¹ - s'inscrit dans la typologie des « *Blockbuster Exhibitions* » de type années 80. Ainsi, si elle met en scène un savoir scientifique solide, une grosse part du budget (12 millions de schilling sur les 59 millions de schilling utilisés⁸²) est accordée à la muséographie qui devient presque une attraction par la création d'atmosphères à volonté pédagogique : la Vienne 1900 étant en effet conçue comme une époque faisant spécialement appel à l'affectif, sa mise en scène se prête donc particulièrement à la mise au point d'un lourd dispositif scénographique. De plus, Hans Hollein bénéficie d'une large réputation dans les années 1980 et on peut de fait supposer que sa participation à l'exposition est l'un des facteurs de succès de celle-ci.

Hans Hollein est né le 30 mars 1934 à Vienne. Il fait ses études à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne dont il est diplômé en 1956. Il y subit l'influence de son maître Clemens Holzmeister et de plusieurs de ses condisciples, notamment de ceux l'*Arbeitsgruppe 4* : Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt⁸³ qui redécouvrent dans les années 1950 le travail d'Adolf Loos, de Joseph Hoffmann et d'Otto Wagner. De ces ascendants, Hollein garde l'usage de l'ornementation, ainsi

⁸¹ Henri Loyrette : « A propos des expositions temporaires ». In *Revue de l'Art*, 1988, n°1, pp. 6-7.

⁸² Gemeinderatausschuss Kultur und Sport, Sitzung vom 24 April 1986, Amstadt der Stadt Wien.

⁸³ Friedrich Achleitner, "Der Aufbau und die Aufbrüche 1945-1975". In Annette Becker, Dietmar Steiner et al. (édit.), *Österreich. Architektur im 20. Jahrhundert*, Munich, 1995, p. 49.

que la variation entre plusieurs styles architecturaux. Il part parfaire sa formation architecturale aux Etats Unis et fréquente successivement l'université de l'Illinois (Chicago dont il est diplômé en 1959) et Berkeley (diplômé en 1960). Ce séjour outre-Atlantique lui fait découvrir Frank Lloyd Wright et son style devient plus figuratif. En 1962, de retour à Vienne, il intègre le mouvement « *Jung Wild* » fondé par Walther Pichler, Coop Himmelblau et Haus-Rucker-Co⁸⁴. Ensemble, ils récusent l'architecture moderne et fonctionnelle d'après-guerre et Hollein travaille, dans l'atelier qu'il ouvre en 1964, à l'avènement non seulement d'une architecture plus artistique mais développe des projets sculpturaux, picturaux, de design, des systèmes d'ingénierie.... En 1968, il fait paraître un manifeste intitulé « tout est architecture »⁸⁵, dans la revue autrichienne « *Bau* » (Construit) dont il est rédacteur en chef depuis les années 1960. Il y affirme l'impact de l'architecture sur les états psychologiques et corporels et, à ce titre, proclame l'interdépendance des disciplines artistiques qui doivent contribuer à l'avènement d'œuvres d'art totales créatrices de conditions de vie meilleures. Cette conviction transperce largement à travers l'installation de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* ». Par exemple, Hollein y présente la maquette du *Chicago Tribune Tower* d'Adolf Loos comme s'il s'agissait d'une colonne grecque⁸⁶. S'il peut se permettre de telles expérimentations, c'est qu'il possède une renommée internationale bien fondée au moment de l'exposition *Traum und Wirklichkeit*. Sa réputation dépasse, en effet, les frontières nationales à partir de l'érection du *musée municipal d'Abteiberg* à Mönchengladbach entre 1972-1982. Il apparaît alors comme l'un des maîtres les plus audacieux du postmodernisme architectural notamment grâce au développement de méthodes d'inclusion du public dans l'architecture via sa participation directe à celle-ci.

Homme aux talents pluridisciplinaires (architecte, designer, artiste, enseignant, urbaniste et scénographe) Hans Hollein travaille, dès le milieu des années 60 sur une série de projets muséographiques : Ainsi, en 1966, il conçoit la scénographie de l'exposition *Sélection 66* ayant eu lieu au *Museum für angewandte Kunst* de Vienne, en 1970 il met en scène l'exposition *Tod* au *Mönchengladbar Museum*, en 1972 *Papier* au Centre de Design de Vienne. La même année il travaille à la scénographie

⁸⁴ Christian W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Cologne, 1991, p. 39.

⁸⁵ Hans Hollein, « Alles ist Architektur », *Bau* n° 1 et 2, 1968, p. 2.

⁸⁶ Christian W. Thomsen, *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, p. 37.

du Pavillon autrichien de la 36^{ème} Biennale de Venise. Enfin en 1974 puis en 1980 il crée respectivement les scénographies de *MANtransFORMS* (Ouverture du Cooper-Hewitt Museum de New York) et de l'exposition *Humanisme –dishumanisme* organisée par le Palazzo Pazzi de Florence.

Toutes ces muséographies possèdent des caractéristiques similaires : théâtrales et monumentales – Hollein est inspiré par l'architecture sacrale - elles font l'objet d'une finition très fine puisqu'il conçoit tout jusque dans les moindres détails – usant volontiers pour ceux-ci de matériaux précieux tels que le marbre, le cuivre ... - et agit autant sur l'intérieur du lieu d'exposition que sur l'extérieur. Toutes ces manifestations sont marquées par leurs atmosphères sensibles et émotionnelles obtenues notamment par un jeu sur le médium lumière et par l'inclusion affective autant que physique du public. Ces principes scénographiques sont développés à leur paroxysme à l'occasion de la mise en scène de l'exposition « *Die Türken vor Wien* » à la *Künstlerhaus* qui marque la 1^{ère} collaboration entre le musée historique de la ville de Vienne et Hans Hollein. Dans le cadre de la manifestation, Hollein transforme, en effet, la façade de la maison des artistes en gigantesque tente turque. A l'intérieur du bâtiment, la salle centrale présente la reconstruction d'une bataille à l'aide de chevaux et mannequins en plastique, d'armures, de lances⁸⁷... De plus une bande son de bruits de bataille est passée en boucle afin de rendre l'atmosphère sonore autant que physique du conflit : il y a une véritable implication sensorielle qui, selon une partie de la critique, transforme l'exposition en « parc d'attraction »⁸⁸.

Pourquoi le Musée Historique de la Ville de Vienne a-t-il de nouveau fait appel à Hans Hollein, architecte-scénographe connu, certes, mais controversé ?

Quatre raisons peuvent être évoquées :

Premièrement, malgré les controverses, l'exposition « *Die Türken vor Wien. Europa une die Entscheidung an der Donau 1683* » a été jusqu'à « *Traum und Wirklichkeit* », le plus grand succès du Musée Historique de la Ville de Vienne. Ainsi, elle a été visitée par exactement 413 545 personnes, 16 945 catalogues ont été vendus et plus de 10 656 petits journaux selon les statistiques des archives de la

⁸⁷ <http://www.hollein.com>

⁸⁸ Otto Kapfinger, Adolf Krischanitz, « Schöne Kollisionen – Versuch über die Semantik in der Architektur von Hans Hollein », *UmBau 8*, Österreichische Gesellschaft für Architektur (édit.), Vienne, 1984; Friedrich Achleitner, *Wiener Architektur. Zwischen typologischem Fatalismus und semantischem Schlamassel*, Vienne, Cologne, Weimar, 1996, p. 139-141.

*Künstlerhaus*⁸⁹. Il est certain que la scénographie, extrêmement perceptible depuis l'extérieur du bâtiment transformé pour l'occasion en tente turque en trois dimensions, a été l'un des moteurs de popularité de la manifestation. En effet, à Vienne dans les années 1980 rares sont les expositions qui attirent. L'appel à Hans Hollein, muséographe tapageur autant intérieurement qu'extérieurement, est donc perçu comme un facteur potentiel de réussite ou du moins de visibilité auprès des viennois. Secondement, comme mentionné plus haut, Hans Hollein est déjà très renommé en 1985 et cette réputation sera d'ailleurs officialisée cette année-là par la remise en prix Pritzker⁹⁰. Il est possible que le Musée Historique de la Ville de Vienne ait souhaité capter le succès de l'architecte afin d'en faire bénéficier l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* ». Troisièmement, Hans Hollein est de nationalité autrichienne, or quoi de plus logique que de remettre à un compatriote le soin de la mise en valeur de la Vienne triomphante des années 1900 ? Enfin, quatrièmement, sa manière de procéder est aussi l'un des facteurs de sélection. Hans Hollein est en effet connu pour la création d'atmosphères sensibles et attractives qui s'accordent donc tout particulièrement avec le traitement d'une époque que l'opinion publique pense fondée sur l'affectif. L'implication physique, mentale et sensorielle qui en découle est non seulement appréhendée comme pédagogique par les concepteurs scientifiques de l'exposition, mais s'accorde aussi avec les visées « démocratique » de l'exposition. Ainsi, plusieurs articles de presse, écrits à partir d'interviews avec les concepteurs de l'exposition viennoise, mentionnent que l'exposition a été conçue pour un large public. Par exemple, Hans Hollein, interviewé dans le cadre d'un article de la *Wiener Szene* déclare : « L'exposition n'est pas pensée pour un public spécialisé, mais pour un grand cercle de public intéressé par l'art et c'est pour cela que sont présentées des thématiques anecdotiques présentées de manière universellement compréhensible »⁹¹.

⁸⁹ Archives de la *Künstlerhaus*, 1985 – 154.

⁹⁰ Le prix Pritzker fut mis en place par la fondation Hyatt, possession de la famille américaine Pritzker, en 1979 pour récompenser un architecte vivant dont le travail démontre « *un talent, une vision, un engagement qui ont contribué de façon significative à l'humanité et à l'environnement bâti à travers l'art de l'architecture* ».

⁹¹ Wolf Dieter Hugelmann, *Traum und Wirklichkeit: Wien 1870-1930 Der Dritte Mann – Die Zeit, die Stadt, der Film A. Dürers Tier – und Pflanzenwelt*, In « *Wiener Szene* », Redaktion « *communica* », n° märz 1985, Vienne, 1985. « [...] *Die Ausstellung ist ja nicht für ein SpezialistenPublikum, sondern für einen grossen, interessierten Publikumskreis gedacht - und da ging es vor allem darum, Themen schmackhaft, aber allgemein verständlich zu präsentieren.* »

c. Les partenaires techniques :

Il est important d'évoquer brièvement deux personnalités du lieu d'accueil, la Maison des Artistes : Hans Mayr, président de celle-ci au moment de l'exposition et Otto Staininger, directeur de la *Künstlerhaus* entre 1979 et 1985. Leur impact sur le résultat final est surtout analysable en termes de contraintes, mais les contraintes et les limites ne sont-elles pas aussi actrices de l'exposition ?

Hans Mayr, nommé président de la *Künstlerhaus* le 14 avril 1974 suite à la mort de Charles Kupsky, son prédécesseur, peut être qualifié d'entrepreneur culturel au même titre que Robert Waissenberger. Ainsi, il opte pour un style de direction très différent de celui de présidents antérieurs: c'est lui qui, par exemple, met au point le système de location de certaines parties de la *Künstlerhaus* dans le cadre d'expositions ; il divise l'activité de la Maison des artistes en plusieurs secteurs (arts visuels, photographie, cinématographie, sculpture) afin de favoriser un meilleur financement et donc une meilleure mise en valeur de chacun d'eux ; il est aussi à l'origine de la création d'une intense politique d'activités parallèles aux nombreuses manifestations qu'il co-organise. C'est donc un président moderne et ouvert et il est indéniable que les libertés qu'il a laissées au Musée de la Ville de Vienne ont eu une influence sur l'évènement qui a pu se développer dans presque tout son potentiel.

Otto Staininger est directeur de la *Künstlerhaus* entre le 28 mars 1979 et le 31 mai 1985. L'exposition *Traum und Wirklichkeit* est donc sa dernière manifestation. Rémunéré entièrement par la ville de Vienne, il gère les aspects administratifs de la Maison des Artistes. Il est secondé par le Dr. Walter Schuppich qui s'occupe de toutes les affaires juridiques de l'institution. Ce sont surtout ces deux personnalités qui délimitent le périmètre d'action du Musée de la Ville de Vienne. Les contraintes imposées et qui donc sculptent en négatif l'exposition sont les suivantes : L'exposition ne devait pas s'étendre au-delà du 1^{er} étage⁹², les lieux n'étaient laissés à disposition qu'entre le 11 février et le 20 octobre 1985, le prix de location augmente progressivement lors des préparatifs et de manière proportionnelle aux espérances de succès qui ne cessent de croître⁹³.

⁹²Archives de la *Künstlerhaus*, 1985 – 155.

⁹³Archives de la *Künstlerhaus*, 1985 -155.

C. Le contexte de création de « Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle »

Revenir sur l'identité du Centre et sur les créateurs de l'évènement éclaire les perspectives adoptées pour l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » et constitue également un moyen de situer l'évènement dans le contexte de la programmation globale de Beaubourg, même s'il se trouve que la manifestation y a été insérée sur une plage libre de 70 jours seulement, longtemps après que les calendriers aient été mis au point. En effet, suite aux refus successifs des musées viennois (1981, 1982, 1983) d'envoyer leurs œuvres à Paris, les conservateurs de Beaubourg avaient renoncé au projet. Suite à un déblocage inattendu de la situation du fait d'une intervention présidentielle en 1984, l'évènement se tint finalement du 13 février 1986 au 5 mai 1986.

1. Le Centre Pompidou

a. Historique de fondation du centre

« Je voudrais passionnément que Paris possède un centre culturel comme on a cherché à en créer aux Etats-Unis avec un succès jusqu'ici inégal, qui soit à la fois un musée et un centre de création, où les arts plastiques voisineraient avec la musique, le cinéma, les livres, la recherche audiovisuelle, ... Le musée ne peut être que d'art moderne puisque nous avons le Louvre. La création évidemment serait moderne et évoluerait sans cesse. La bibliothèque attirerait des milliers de lecteurs qui du même coup seraient mis en contact avec les arts. Pour la localisation, le plateau Beaubourg a été choisi uniquement parce que c'était le seul terrain disponible dans l'immédiat et que je voulais aller vite, sûr que, si j'attendais, rien ne se ferait jamais »⁹⁴. C'est ainsi que le président Georges Pompidou conçoit le Centre Beaubourg. La décision de son érection, prise le 11 décembre 1969, est consacrée par le décret du 31 décembre 1971 faisant du Centre le premier « établissement public à caractère culturel » français. Ce statut original a été créé pour donner à l'Institut une plus grande autonomie et donc une plus grande marge de manœuvre que les établissements culturels classiques. En effet, dès le départ, l'institution est envisagée par les autorités et perçue par le grand public comme un laboratoire de la

⁹⁴ Georges Pompidou, interview accordée au journal *Monde* le 17 Octobre 1972.

culture. Saisir l'aspect expérimental du Centre est fondamental pour capter l'esprit de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle : 1880 – 1938 ».

Dès novembre 1970, une délégation pour la réalisation du Centre est constituée sous l'autorité de Robert Bordaz et de Sébastien Lose. Elle rassemble – entre autre – un échantillon de futurs utilisateurs (François Mathey, Blaise Gautier...): le centre est conçu PAR le public POUR le public. Le comité est renommé le 31 décembre 1971 « Etablissement Public du Centre Beaubourg » (EPCB). Son rôle est double : la délégation doit organiser le concours international destiné à sélectionner les architectes qui auront en charge la construction du Centre et définir le programme ainsi que les principes fondateurs de l'institution. Le *Rapport d'activité du Centre Beaubourg*, rédigé en 1975 sous la direction de Robert Bordaz,⁹⁵ et la *Note antipathique* de Sébastien Lose,⁹⁶ datée juin 1972, donnent les deux orientations principales du programme. Premièrement, le projet fut conçu en réponse à la contestation de la « démocratisation culturelle à la Malraux » - c'est-à-dire via les Maisons de la Culture - de mai 1968. Celles-ci furent dénoncées à ce moment-là comme des suppôts de la culture bourgeoise⁹⁷, inadaptées à la culture de masse se développant à partir des années 1960. Tenant compte des découvertes bourdieusiennes de 1966⁹⁸, le Centre se donne donc pour objectif de renouer avec le projet de démocratisation de la culture et souhaite servir de modèle expérimental pour une nouvelle forme de décentralisation culturelle. Deuxièmement, l'institut devait rétablir la place prééminente de Paris sur la scène artistique mondiale.

Le Centre est finalement inauguré par le président Valéry Giscard d'Estaing le 31 janvier 1977 et ouvert au public le 2 février de la même année. Malgré la virulence

⁹⁵ Robert Bordaz, *Rapport d'Activité du Centre Beaubourg*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1975.

⁹⁶ Archives du Centre Pompidou, Sébastien Lose, *Note antipathique*, dactylographiée, juin 1972.

⁹⁷ En 1959 le ministère des Affaires culturelles est créé. A sa tête André Malraux qui se donne pour mission de rendre accessible « Les œuvres capitales de l'humanité, et d'abord de la France, au plus grand nombre possible de Français, d'assurer la plus vaste audience à notre patrimoine culturel [...] » (Journal Officiel, 27 juillet 1959). Néanmoins, cette démocratisation culturelle se base sur le principe qu'il s'agit d'amener la culture à tous via la décentralisation tout en renonçant à toute forme de médiation, la beauté se révélant d'elle-même selon Malraux. Il s'agit donc d'élever le publics vers les chefs d'œuvre et non de proposer une culture de second rang pour un public plus populaire.

⁹⁸ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'Amour de l'art. Les musées d'art européens et leur public*, éd. de Minuit, 1966, rééd. 1969. Les deux sociologues prouvent la présence d'obstacles symboliques à la fréquentation démocratique des équipements culturels. Entendre le terme « démocratique » selon la 2nd définition qu'en donne Jean Passeron dans « Consommation et réception de la culture : la démocratisation des publics », in Olivier Donnat & Paul Tolila (dir.), *Le(s) public(s) de la culture*, Presses de Sciences Po., 2003, pp. 361-390. Il parle ainsi de « démocratisation d'une pratique, comme la diminution des écarts de pratique entre différentes catégories de participants ».

des critiques dont il est victime – dans la presse les sobriquets péjoratifs s'accumulent relayant l'opinion négative d'une partie de l'opinion publique : « Notre Dame du Hangar » concernant l'architecture, « Supermarché de la culture » dénonçant la pluridisciplinarité du centre ... - il bénéficie dès le départ d'un grand succès populaire qui ne se tarit pas jusqu'à la fermeture du Centre pour rénovation entre 1997 et 2000. Ainsi en 1977, le Centre a accueilli 6 000 000 de visiteurs. L'année de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle », il reçoit en tout 6 712 731 visiteurs⁹⁹ : en 1986, le Centre bénéficie d'un large charisme tant international que national.

Afin de saisir la politique culturelle du Centre dans les années 1980 ainsi que sa réputation et les représentations préalables dont il fait l'objet, il est nécessaire de revenir sur les principes qui guidèrent sa fondation en 1977 et leur actualité en 1986 c'est-à-dire quasiment dix ans après l'ouverture de l'établissement.

b. Les principes du Centre Georges Pompidou

i. Rétablir la suprématie artistique de la France

Pour Fleury¹⁰⁰ et de nombreux autres chercheurs, le centre est une stratégie destinée à remédier à la marginalisation de la scène parisienne. Le centre artistique s'est en effet déplacé Outre-Atlantique suite aux deux guerres mondiales. Le rétablissement d'une prééminence française apparaît clairement dans le projet d'origine, comme en témoignent certains propos de Georges Pompidou¹⁰¹ ou encore ceux de Pontus Hulten, premier directeur artistique du Centre Pompidou (1975 – 1981) qui déclare que l'un des buts de l'institut est de « situer Paris dans le flux des échanges ». Cette ambition est confortée par les faits: Le choix de lancer un concours international d'architecture dont le jury est également composé de membres de nationalités diverses; l'influence de la nouvelle muséologie de Sandberg tant sur le programme physique que conceptuel à l'origine de Beaubourg, posant ainsi l'institution comme matrice potentielle d'expositions internationales; la sélection d'un directeur artistique suédois à carrière internationale (Pontus Hulten) ; le recours à une série de manifestations inauguratrices redéfinissant l'exposition internationale (la série bipolaire des années 70 : « Paris - New-York » (1977), « Paris – Berlin »

¹⁰⁰ Laurent Fleury : *Le cas Beaubourg, Mécénat d'état et démocratisation de la culture*, Paris, 2007.

¹⁰¹ Georges Pompidou, *interview* accordée au journal le Monde le 17 Octobre 1972.

(1978), « Paris – Moscou » (1979) suivit de la série « ville – monde »¹⁰² des années 80 incluant l'exposition « Paris – Paris » et « Vienne. Naissance d'un siècle ») ... en sont des preuves. Ainsi, dès l'origine, par la mise au point d'une politique culturelle de mondialisation, le Centre est extrêmement médiatisé à l'échelle internationale. Cette réputation est aussi due à la création d'un rapport extrêmement innovant aux publics.

A ce titre, Claude Massu, dans un article intitulé « Le centre Pompidou, un objet patrimonial »,¹⁰³ souligne une autre perspective liant le Centre à la mondialisation. Par son programme celui-ci est en effet conçu comme un média destiné à rendre accessible différentes formes de cultures aux publics. L'institut culturel n'est plus seulement un attribut de prestige national réservé à une élite, mais tend à s'adresser à un public de plus en plus large et divers dont il essaye de capter les attentes afin de s'y conformer¹⁰⁴.

ii. « Une machine à démocratiser la culture »

L'expression, employée par Claude Mollard pour caractériser la politique culturelle expérimentale et novatrice du Centre Pompidou,¹⁰⁵ se traduit factuellement de plusieurs manières qui visent toutes le même objectif : trouver un nouveau mode de communication avec le public pour modifier et élargir sa relation avec la culture. Ceci est clairement désigné comme central dans les programmes de fondation du Centre. Ainsi, dans le rapport d'activité de l'EPSB, on peut lire « Beaubourg doit allier le souci constant de la qualité et de la formation d'un public aussi large que possible »¹⁰⁶.

¹⁰² Bernadette Dufrêne : « Les expositions internationales au Centre Pompidou l'invention d'une géohistoire ». In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 509.

¹⁰³ Claude Massu : « Le Centre Pompidou, objet patrimonial ? ». In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, pp. 301-305.

¹⁰⁴ François Lombard, animateur du groupe de programmation architecturale déclare d'ailleurs à ce propos : « Nous avons imaginé un concept de centre culturel totalement nouveau qui parait des aspirations des usagers et non de l'agrégation d'institutions culturelles existantes [...] . Nos interrogations portaient d'abord sur les besoins du visiteur, de l'utilisateur, sur le type de structures que le Centre mettrait à disposition de tout un chacun ». François Lombard, « La longue aventure du Centre Beaubourg », In : *Georges Pompidou, homme de culture*, Ed. Centre Georges Pompidou, 1995, p. 102.

¹⁰⁵ Claude Mollard : « Le Centre Pompidou, matrice de la politique culturelle française ». In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, éd. Centre Pompidou, Paris, 2007, p. 215.

¹⁰⁶ *Rapport d'activité*, EPSB, 1973, p. 6.

Comprendre et expérimenter, telle est l'une des lignes directrice de la politique du centre Beaubourg, laboratoire des publics. Pour y répondre, une cellule « Manifestation et accueil des publics » est mise au point dès mai 1974. Sa fonction est de comprendre le public. Premier service de ce genre, son effectivité est source de popularité. Très médiatisé – ce qui témoigne de l'ambition de l'institution d'apparaître comme un modèle de démocratisation - il sert rapidement de modèle, tant à l'échelle nationale qu'internationale. Ce laboratoire des publics agit au moyen de statistiques et d'enquêtes sur les pratiques culturelles. La première enquête, « Embarquons pour le XXe siècle »¹⁰⁷ est menée sous la direction de Georges Guette avant l'ouverture du centre afin d'adapter les infrastructures aux besoins des publics potentiels. Elle est suivit de quatre grandes enquêtes réalisées entre 1977 et 1982, sous la direction de Pierre Bourdieu par Jean-Louis Fabiani et Pierre-Michel Menger, destinées à ajuster les programmations à l'objectif d'élargissement, de diversification et de formation des visiteurs¹⁰⁸.

Réunir et éduquer font également partie des priorités de l'institution. Ainsi, la cellule « Manifestation et accueil des publics » est complétée par un département « Liaison et adhésion », dirigé et réformé par Claude Fourteau en 1981. Ce service est doté de trois fonctions : diversifier, fidéliser et éduquer le public. Claude Fourteau définit ainsi sa mission « former le public au double sens du terme, le réunir et l'éduquer »¹⁰⁹.

« Réunir » est à entendre dans le sens d'un approfondissement des systèmes de prospection et de fidélisation. Pour s'adresser à un public moins directement attiré par l'offre culturelle, c'est-à-dire – selon Claude Fourteau – différent d'« une élite, composée d'amateurs fidèles de musées et de la masse grandissante des touristes de passage »¹¹⁰, un système de correspondants a été mis au point. Des volontaires

¹⁰⁷ Georges Guette, Anne-Marie Thibaut, Pascale Perdriel, « Embarquons pour le vingtième siècle », *rapport ronéoté*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1976.

¹⁰⁸ Sébastien Lose, l'un des directeurs de la programmation, déclare à propos du centre : « Un lieu où l'individu tout en sentant qu'il fait partie d'une foule sentirait aussi que l'on ne cesse de s'adresser à lui [...] Attirer un public nombreux de toutes nationalités, de toutes origines et de tous âges mais tenter de s'adresser à chaque individus personnellement », Archives du Centre Pompidou, Sébastien Lose, *Note antipathique dactylographiée*, juin 1972.

¹⁰⁹ Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg : mécénat d'état et démocratisation de la culture*, p. 194.

¹¹⁰ Claude Fourteau, « Politique de fidélisation, l'adhésion annuelle au musée », *Publics et Musées*, Années 1996, Volume 9, numéro 9, pp. 129-142.

sont ainsi formés par le Centre afin de le présenter et le promouvoir dans leurs milieux d'origine (comités d'entreprise, milieux de l'enseignement, associations...). Cela permet de susciter des adhésions de groupes obtenant alors un « laissez-passer », carte forfaitaire annuelle permettant d'accéder à différentes activités du Centre (expositions, spectacles, projections...). Destiné à favoriser l'accès égalitaire de tous au Centre, ce laissez-passer est mis à disposition du grand public et spécialement du public de proximité. Dans la même optique, un système d'abonnement est mis en place. Ces instruments sont véritablement pensés comme des outils de fidélisation, générateurs d'un « système d'attente réciproque », d'un « contrat implicite » selon Laurent Fleury¹¹¹. Il ne faut pas négliger cette dimension dans l'analyse de la conception de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle : 1880 - 1938 ».

Concernant la diversification, la cellule n'a de prise que sur la part sociale de celle-ci, mais l'ouverture du Centre aux publics passe par d'autres mesures. Le facteur de démocratisation qui fonde son identité est aussi temporel et spatial. Ainsi, l'institut ouvre ses portes tous les jours entre 10h00 et 22h00. Cette ouverture élargie laisse ainsi la possibilité aux travailleurs de venir le soir. Spatialement, les entrées directes sur la rue sont multipliées, de nombreux espaces sont accessibles gratuitement (forum, terrasse, animation de la BPI, exposition de la galerie contemporaine...) et la piazza bénéficie d'une législation spéciale¹¹² autorisant ventes, animations et toutes autres activités pouvant contribuer à « la spectacularisation de la vie urbaine ». Tout ceci confère à l'institution une aura populaire qui la désacralise et en élargit la fréquentation. Cette connotation d'ouverture et de tolérance, Beaubourg l'entretien par l'intermédiaire de manifestations mettant en œuvre des techniques d'animation et de médiation novatrices.

« Eduquer » est, en effet, l'un des objectifs du service dédié aux publics. Contre l'observation passive des œuvres qui n'attiraient qu'une élite, selon les études de Bourdieu¹¹³, le centre souhaite être l'initiateur de pratiques culturelles nouvelles et use pour ce de procédés de communication modernes. Bernadette Dufrêne formule

¹¹¹ Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg : mécénat d'état et démocratisation de la culture*, p. 199-200.

¹¹² Arrêté de 1982.

¹¹³ Pierre Bourdieu, Alain Darbel, *L'amour de l'art, les musées d'art européens et leurs publics*.

ainsi l'ambition de Beaubourg « Le prestige médiatique prend le pas sur le prestige intellectuel »¹¹⁴. Cela se manifeste par de multiples initiatives : grande diversité de manifestations dont la scénographie et les dispositifs de médiation sont inspirés par la nouvelle muséologie internationale, réunion de correspondants, animations lors de grandes expositions, organisation de concerts, spectacles de danse et de théâtre, projections cinématographiques, activités hors les murs, recours à des médiations multimédia et à la technologie, création d'espaces jeunes et d'ateliers, colloques et conférences... Une place est aussi laissée à la création et à l'expérimentation. Le centre est conçu pour se construire et se reconstruire au gré des années. Cette marge de liberté laissée à l'innovation est fondamentale pour comprendre certains principes ayant guidé la création de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle : 1880 - 1938 ».

Elargir et décloisonner sont également des objectifs déterminants dans la constitution de l'identité du Centre. Il a, en effet, été conçu comme un espace pluridisciplinaire décloisonné. Laurent Fleury emploie la métaphore du quadrige¹¹⁵ pour désigner les quatre espaces qui composent le centre. Ainsi, Beaubourg accueille le CNAC (Centre National d'Art Contemporain), la BPI (Bibliothèque Publique d'Information), le CCI (Centre de Création Industriel) et l'IRCAM (Institut de recherche et de Création Acoustique et Musicale). Cela se matérialise par la présence d'infrastructures diverses créatrices d'une certaine confusion pour visiteur. Selon Christophe Evans : « Sous un même toit se trouvent assemblés ; un musée d'art moderne, une bibliothèque publique, un institut de recherche musicale, des salles de cinéma, de spectacle, de débats [...] une telle mosaïque de lieux et d'activités est évidemment source d'un grand mélange parmi les usagers »¹¹⁶. Cette juxtaposition polyvalente, concrétisée par de nombreuses collaborations, permet la réaffirmation des deux principes phares du centre : l'internationalisation et la démocratisation. Ainsi, selon Bernadette Dufrêne, « le polycentrisme interne du Centre est la condition d'une visibilité permanente permettant la reconnaissance à

¹¹⁴ Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, p. 228.

¹¹⁵ Laurent Fleury : *Le cas Beaubourg : mécénat d'état et démocratisation de la culture*, p. 41.

¹¹⁶ Christophe Evans : « Intrigants visiteurs ». In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, p. 430.

l'échelle internationale »¹¹⁷. De plus, Pompidou, Bordaz, Hulten, pensent que la pluridisciplinarité, le découpage, la juxtaposition permettent de jouer sur la polyvalence et la multifonctionnalité qui sont porteuses de la diversité et de l'élargissement des publics réclamé en 1968. Dans les faits, cela se traduit entre 1977 et 1981 par le recours à une « programmation croisée »¹¹⁸. Ainsi, Hulten cherche à affirmer l'identité du Centre en se concentrant sur la création de manifestations pluridisciplinaires que l'on pense facteur de démocratisation. En effet, en croisant les activités des départements on crée des « manifestations carrefours » plus susceptibles de capter de nouveaux auditoires.

Il est possible de dire que l'« ingénierie Beaubourg »¹¹⁹ cristallise, à l'origine, une politique de libéralisme culturel *via* l'art contemporain plus facilement malléable car en construction. Cependant, à partir des années 1981, les différents secteurs se referment plus les uns sur les autres mais quelques grandes manifestations pluridisciplinaires telles que « Vienne. Naissance d'un siècle » de 1986, permettent la réaffirmation des principes d'origine qui transparaissent également dans l'architecture.

c. Une architecture éloquente

Le Centre a été conçu sur le plateau Beaubourg, terrain vague servant de parking aux usagers des Halles Baltard détruites en 1969. A ce moment-là, cette partie du 1^{er} arrondissement constitue l'un des quartiers les plus populaires de Paris. Cela a eu un impact sur la nature de l'institut. Le 14 juillet 1970, les programmeurs, sous la direction de Robert Bordaz et de Jean Prouvé, achèvent le programme du concours d'architecture lancé par le ministère des affaires culturelles le 19 novembre 1970. A l'image des principes du Centre, il est de nature démocratique puisqu'« ouvert à tous les architectes quel que soit leur âge, leur expérience ou nationalité »¹²⁰. Les mots d'ordre de l'épreuve sont : information, diffusion, flexibilité et insertion urbaine. Les architectes Renzo Piano et Richard Rogers, dont l'étude

¹¹⁷ Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle ». In *Publics et Musées*. N°8, 1995. Etudes de publics, années 30, p. 84.

¹¹⁸ Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, p. 229.

¹¹⁹ Guy Saez, « Démocratisation et communication sociale ». In Bernadette Dufrêne ; *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, Paris, 2007, p. 65.

¹²⁰ Georges Pompidou, *Annonce de la création du centre*, 19 novembre 1970, archives du Centre Georges Pompidou.

s'adapte parfaitement à l'état d'esprit du futur Beaubourg, sont sélectionnés. Ces deux étrangers - participant par leurs nationalités au charisme international du Centre - ont, en effet, conçu leur projet dans une perspective anti-monumentale afin de le démocratiser. Ainsi, la transparence de la structure crée une « fiction d'égalité » selon Laurent Fleury¹²¹ et « abolit les frontières entre l'art et la rue, entre l'art et le non art »¹²² selon Claude Massu qui souligne notamment l'absence d'entrées survalorisées de type musée-temple. Celles-ci sont remplacées par quatre ouvertures discrètes, aux quatre points cardinaux de la structure, permettant de traverser le centre dans un esprit de promenade. Toujours dans le but de désacraliser l'institution, le bâtiment est conçu pour être ludique, comme en témoigne l'emploi d'un code couleur¹²³ dévoilant le fonctionnement de la structure, la mise au point d'un escalator à ligne brisée, facteur fort d'identité à connotation contemporaine, et la possibilité d'agencer à volonté les espaces intérieurs par le déplacement des cloisons modulaires inspirées du travail de l'agence londonienne Archigram. Les flux et circulations sont d'ailleurs rejetés à l'extérieur du bâtiment afin de faciliter les transformations de l'espace interne. L'adaptabilité des lieux est relayée par la présence d'espaces communs aux différents instituts du centre (BPI, CCI, MNAM, IRCAM) : en plus d'un cinéma et de salles de conférences il faut noter l'aménagement d'un forum, disparu lors de la rénovation de 1997. Cet espace, librement accessible, fut créé dans le prolongement d'une *piazza*, lieu de sociabilité alternative extérieur, réalisé sur le modèle des places médiévales italiennes, comme en témoigne la piétonisation de la rue Saint Martin. Conçue pentue, la *piazza* doit pousser les visiteurs potentiels vers Beaubourg. Les mêmes principes animent les deux zones à peine délimitées par une baie transparente dans les années 1980 : convivialité, mise en représentation de ce qui se veut lieu de passage *via* les animations et les files d'attente, facteurs de curiosité et d'attraction, banalisation de l'institution culturelle par le brouillage entre la vie urbaine et l'espace muséal...Renzo Piano et Richard Rogers résumant ainsi les finalités envisagées de leur projet : « La culture est statique et reste le privilège de l'élite ; notre problème est de la rendre vivante, il faut qu'elle puisse aussi bien divertir qu'informer non seulement les

¹²¹ Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg, Mécénat d'état et démocratisation de la culture*, p. 178.

¹²² Claude Massu, « Le centre Georges Pompidou : des utopies à la programmation ». In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, p. 124.

¹²³ Vert : circulation de l'eau ; Bleu : circulation de l'air, Jaune : circulation de l'électricité ; rouge : circulation mécanisée...

touristes ou les spécialistes, mais aussi ceux qui vivent dans les environs, un environnement en crise. Nous devons tous y contribuer et faire en sorte que le Centre Beaubourg ne devienne pas un ensemble de départements étroitement séparés, plus ou moins élégamment organisés, mais un centre véritable, une nouvelle expérience [...] »¹²⁴.

Malgré l'aura populaire de ce bâtiment à échelle humaine, il est important de noter que Beaubourg est victime d'une monumentalisation progressive à partir du début des années 1980¹²⁵. Cela a un impact sur la perception qu'ont les visiteurs du Centre et constitue donc une entrave aux principes originels de l'institution. Il sera intéressant d'interroger l'exposition à travers le filtre de cette mutation.

2. Les acteurs de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle ».

L'équipe ayant la charge de la mise en place de l'exposition comportait quarante-sept personnes¹²⁶. Les présenter toutes ne servirait pas le propos, néanmoins, il est important de revenir – d'une part – sur le comité d'organisation et – d'autre part - sur les acteurs responsables de la sélection des objets et de la conceptualisation du message de l'exposition, c'est-à-dire de la préparation. Cela permet de prendre la mesure des « déterminismes » du projet.

a. Organisation

La manifestation est placée sous le haut patronage des présidents des républiques autrichienne – Rudolf Kirschläger – et française – François Mitterrand, ce qui n'est pas le cas des manifestations bipolaires antérieurement présentées au Centre (« Paris – New-York » en 1977, « Paris – Berlin » en 1978 et « Paris – Moscou » en 1979). Les présidents ont, en effet, été acteurs à part entière de l'exposition car - comme il a été précédemment expliqué – l'Autriche refusait tout prêt d'œuvres jusqu'à ce que les autorités politiques s'en mêlent. C'est lors d'une visite officielle de Rudolf Kirschläger en France, datée de 1983, que François Mitterrand réitère la demande de prêt déjà formulée en 1978 par Yves Kobry pour le Centre

¹²⁴ Intervention de Richard Rogers à la réunion des utilisateurs du 28 Avril 1972, cité In. Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou : Trente ans d'histoire*, Paris, 2007.

¹²⁵ Laurent Fleury, *Le cas Beaubourg, Mécénat d'état et démocratisation de la culture*, p. 160.

¹²⁶ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p. 78. Précisent que 13 personnes ont été en charge de la préparation dont 6 internes et 7 externes. 34 personnes se sont vu confier la réalisation de la manifestation.

Pompidou puis par le ministre de la culture français Jack Lang en 1982. Un tel parrainage témoigne de l'importance de l'évènement tant au niveau culturel que politique. Le comité d'honneur comporte à ce titre les ministres des affaires étrangères et de la culture, les ambassadeurs des deux pays, mais encore les maires de Vienne et de Paris, c'est à dire respectivement Helmut Zilk et Jacques Chirac.

Au moment de l'exposition, le président du Centre Pompidou est Jean Maheu. Cette personnalité du monde de l'art est – du fait de son parcours professionnel - très axée sur la musique et sur l'idée de « loisir studieux »¹²⁷ Il sera bon de se demander dans quelle mesure cela a eu un impact sur le contenu de la manifestation. Il fut secondé par Dominique Bozo, directeur du Musée National d'Art Moderne ; François Burkhardt, directeur du Centre de Création Industrielle ; Pierre Boulez, Directeur de l'Institut de Recherche et de Coordination acoustique/Musique et Michel Melot, Directeur de la Bibliothèque publique d'information. L'exposition ayant été conçue pour être pluridisciplinaire, ces quatre personnalités étaient susceptibles d'être suscitées de manière quasiment similaire au regard de la partition des thématiques. Dans les faits, le MNAM joue un rôle plus important comme en témoigne la nomination de Gérard Régnier –directeur du musée national d'art moderne entre 1969 et 1979 – à la tête du commissariat de la manifestation.

Robert Waissenberger, Directeur du Musée historique de la ville de Vienne et commissaire de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit : 1870 - 1930* » est également membre du comité d'organisation. Au-delà d'un simple geste de courtoisie, on le reconnaît - par une telle nomination - comme commissaire du gouvernement autrichien en France (nommé en cette fonction par M. Heinz Fischer, Ministre fédéral des Sciences et de la Recherche de la République d'Autriche) et donc responsable du patrimoine autrichien. Cette responsabilité prend deux formes. La première est technique comme en témoignent les conditions de transports et de conservation des œuvres assurées aux frais de l'Autriche, ainsi que les mesures de sécurité draconiennes mises en place,¹²⁸ ou encore la présence dans ce même comité de Michel Laclotte, inspecteur général des musées et conservateur en chef du musée

¹²⁷ Idée conceptualisée par Claire Caillet. Dans le cadre d'une culture qui accorde de plus en plus d'importance aux loisirs, il s'agit de rendre le musée ludique et de transmettre les informations sous couvert d'amusement, de détente.

¹²⁸ Dossier de presse de l'exposition française, p. 5.

d'Orsay. La seconde est probablement conceptuelle. Waissenberger a-t-il eu un impact sur le contenu de l'exposition parisienne ? Cela ne pourra être mesuré qu'une fois les deux expositions – « Traum und Wirklichkeit » et « Vienne. Naissance d'un siècle » - comparées. Georg Freud, conseiller aux relations internationales au ministère fédéral des Sciences et de la recherche, fait également partie du comité.

b. Les concepteurs

Concernant la conception intellectuelle de l'exposition, le commissariat général fut confié à Gérard Régnier, assisté de Günter Metken, commissaire de l'exposition « Paris – Berlin » de 1978. La section architecture et les arts appliqués, étaient en charge d'une équipe mixte tant au niveau des institutions que de la chronologie – Ainsi le Centre de création industriel (spécialisé dans l'Art du XX) et le Musée d'Orsay (XIX) récemment ouverte en 1986 se sont associés - preuve de la pluridisciplinarité de la manifestation dès la conception : Marc Bascou, Henri Loyrette (Musée d'Orsay) ; Chantal Beret, Jacqueline Costa-Stanic, Raymond Guidot (CCI). La section littérature fut prise en charge par Viviane Cabannes, conservatrice à la BPI ; la partie musicale par Dominique Jameux et Nicholas Snowman - tous deux membres de l'IRCAM – tandis que la section photographie revint à Philippe Neagu du Musée d'Orsay. L'histoire des idées fut l'affaire d'Yves Kobry et le conseiller scientifique principal de l'exposition fut Carl E. Schorske. Milovan Stanic géraient les relations entre Vienne et Paris.

Revenir sur les personnalités dirigeantes est fondamental pour saisir l'esprit de la manifestation. Tout d'abord, Gérard Régnier, conservateur général du patrimoine, engagé au Centre Pompidou à partir du début des années 1980. Critique et historien, sous le pseudonyme de Jean Clair, il est réputé pour sa personnalité sulfureuse et polémiste. Bien qu'il ait été conservateur du Cabinet d'art graphique du MNAM entre 1980 et 1989 ; il s'oppose à ce que représente le Centre Pompidou. Ainsi, la Contemporanéité tant du point de vue de l'art moderne¹²⁹ que de l'architecture l'horripile. Pour décrire le Centre Pompidou, il emploie des expressions telles que : « Bloc chu d'un désastre obscur »¹³⁰, « illusoire fonctionnalité »¹³¹ ou encore « ce n'est

¹²⁹ Jean Clair, « Brève défense de l'art français ». In *La Nouvelle Revue Française* n°190, 1^{er} Octobre 1968 et n° 191, 1^{er} Novembre 1968.

¹³⁰ Jean Clair, *Elevage de poussière Beaubourg vingt ans après*, L'échoppe, Paris, 1992, p. 7.

que par hasard, dirait-on, qu'il s'agit là d'un musée ; il pourrait aussi bien s'agir d'un grand magasin, d'une école, d'un entrepôt, d'un garage. Tout doit faire oublier ce à quoi il est destiné [...] L'idéal voudrait qu'il fut invisible et que le visiteur y entrât par inadvertance, comme on se trompe de porte »¹³². La description des principes du Centre n'échappe pas non plus à la critique : « muséologie moderniste et technocratique d'une société libérale avancée comme Beaubourg »¹³³. Quant à la démocratisation de l'art *via* la banalisation du savoir, Jean Clair n'est pas contre, mais dans une certaine limite : « Qui n'a été témoin du spectacle saugrenu, dans ces musées qui se transforment à heure fixe en jardin zoologique et en *Kindergarten*, de ces tribus d'enfants assis en rond à qui chaque matin, une « animatrice » entreprend d'expliquer les mystères du cubisme [...] »¹³⁴. Les citations sont toutes extraites d'un essai intitulé *Elevage de poussière Beaubourg vingt ans après*,¹³⁵ paru en 1992. Malgré la date de parution, les réflexions faites sur le Centre sont d'une nature intemporelle qui nous autorise à associer Jean Clair à cette vision dès les années 1980. Jean Clair est également de ces conservateurs qui s'opposent à l'emprise croissante de la culture de masse. Ne déclare-t-il pas que « les vecteurs et pratiques de la culture de masse subvertissent donc parfois la culture patrimoniale »¹³⁶, or justement, le centre veut, à l'origine, être une réponse à ce courant de standardisation massive dans le sens où il veut être acteur de la création d'une culture-monde. Pourquoi Jean Maheu a-t-il donc fait appel à un commissaire si attentatoire et non à Pontus Hulten, commissaire des expositions bipolaires inauguratrices ? Certes Jean Clair est membre de l'institution depuis 1980 mais d'autres faits plus concrets peuvent justifier ce choix, notamment le regard que Clair porte sur la modernité. L'article qu'il écrivit dans le cadre du catalogue de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » est tout à fait représentatif de sa vision. Celui-ci s'intitule « Modernité sceptique »¹³⁷. S'il est depuis longtemps très acerbe vis-à-vis de l'avant-garde française s'étant construite sur une table rase optimiste du passé, sur la révolution et l'innovation ; il présente la modernité viennoise, fondée sur la

¹³¹ Jean Clair, *Elevage de poussière Beaubourg vingt ans après*, p. 45.

¹³² Ibid. p. 18.

¹³³ Ibidem., p. 23.

¹³⁴ Ibidem., p. 22.

¹³⁵ Jean Clair : *Elevage de poussière : Beaubourg vingt ans après*, Paris, 1992.

¹³⁶ Jean Francois Sirinelli, « XXX ». In Bernadette Dufrêne, *Beaubourg 30 ans d'histoire*, Paris, 1997, p. 43.

¹³⁷ Jean Clair, « Une modernité sceptique ». In cat. d'exp., *Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse*, pp. 46-57.

réinterprétation de la tradition et de la culture classique, comme une nouvelle voie, une voie désabusée, résignée mais plus large, plus frappante et plus représentative de la modernité que l'avant-garde. Jean Maheu souhaitait-il raffermir le processus inné de monumentalisation du Centre par une exposition plus « traditionnelle » voire « élitiste » ? Ou bien est-ce là une réponse à une pression publique ? La question devra être éclaircie.

Selon Nathalie Heinich, Michael Pollak et Bernadette Dufrêne¹³⁸, Jean Clair se caractérise par un mode de travail directif, laissant peu d'initiatives aux commissaires qu'il surplombe. A ce propos, il affirme d'ailleurs lui-même « Au fond, on a exigé de nos collaborateurs qu'ils se conforment strictement à un certain nombre de principes ; et à la limite, au moment de l'accrochage, on a carrément supprimé tout ce dont nous ne voulions pas. Et on a de toute façon orienté sans arrêt les choses dans un sens qui nous semblait, effectivement, autoritaire. »¹³⁹. Il avoue également exercer une « tyrannie dictatoriale »¹⁴⁰. Connaissant ces éléments, il est maintenant possible d'affirmer que malgré la signature collective de la manifestation, celle-ci est bien marquée par l'écriture de Jean Clair. Du point de vue muséologique, du moins. Quant à la conception intellectuelle, elle fit l'objet d'un plus grand partage.

Nathalie Heinich et Michael Pollak relatent quelques conflits, instructifs sur les fondements de l'évènement, qui advinrent lors de la phase de conceptualisation du message. Ainsi, les deux conseillers techniques secondant Gérard Régnier: Yves Kobry - chargé de l'histoire des idées, spécialiste de Klimt, documentaliste, animateur déjà consulté dans le cadre de « Paris – Berlin » de 1978 et – Günter Metken – fin connaisseur des musées germaniques – s'opposèrent à Carl.E.Schorkse professeur à l'université de Princeton, auteur de *Vienne, fin de siècle : politique et culture*¹⁴¹ et conseiller scientifique dans le cadre de l'exposition. Ce dernier était partisan d'une « exposition didactique»¹⁴² c'est-à-dire fondée sur l'explication conceptuelle, partant des objets pour expliquer les idées. A l'inverse, les professionnels des musées que sont Kobry et Metken défendirent « la visualisation

¹³⁸ Bernadette Dufrêne, « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle ». In *Publics et Musées*. N°8. 1995. Etudes de publics, années 30, p. 85.

¹³⁹ Nathalie Heinich, Michaël Pollak, 1988.

¹⁴⁰ Nathalie Heinich, Michaël Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 33.

¹⁴¹ Carl.E.Schorske, *Fin-de-siècle Vienna : Politics and Culture*, Weidenfeld & Nicolson, Londres, 1979.

¹⁴² Nathalie Heinich, Michal Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 30.

des idées »¹⁴³. Ils souhaitent favoriser la transmission des concepts à l'aide d'objets plutôt que de panneaux explicatifs et arguaient en faveur de la primauté d'une restitution du « climat d'époque ». Finalement, une solution de compromis sera adoptée à contrecœur¹⁴⁴ par tous les partis.

La rédaction du catalogue – véritable outil de recherche scientifique - quant à elle, a tenté de rassembler les spécialistes de chaque discipline abordée (Bruno Bettelheim pour la psychanalyse¹⁴⁵, Jacques Bouveresse pour Wittgenstein¹⁴⁶ par exemple).

A propos de la conception scénographique, celle-ci est de facture franco-autrichienne. Ainsi, si la majorité des salles ont été conçues sous la direction des architectes Katia Laffite, Jean-Pierre Baurens et Jacques Loupias fonctionnaires, permanente pour la première, temporaires pour les seconds du service « Direction Production » du Centre ; certaines autres pièces telle que celle de la *Wiener Werstätte* ont bénéficié d'un apport autrichien via l'intervention de Hans Hollein et de son équipe composée. Ces apports consistent essentiellement en une reproduction partielle du décor de l'exposition viennoise « *Traum und Wirklichkeit* » dans les locaux du 5^{ème} étage du Centre, lieu de l'exposition.

¹⁴³ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris: portrait d'une exposition*, p. 30.

¹⁴⁴ Günter Metken parle à ce propos de « bricolage pragmatique ».

¹⁴⁵ Bruno Bettelheim, « La Vienne de Freud ». In Jean Clair (dir.), *Vienne 1880 – 1938, l'Apocalypse joyeuse*, pp. 30-45.

¹⁴⁶ Jacques Bouveresse, « Wittgenstein et l'architecture ». In Jean Clair (dir.), *Vienne 1880 – 1938, l'Apocalypse joyeuse, Centre Pompidou*, pp. 530-525.

II Un corpus, deux Vienne fin-de-siècle

A. Etude de la matière première : le corpus d'objets

Afin d'introduire cette partie, nous proposons une étude comparative du corpus d'artefacts présenté dans le cadre des expositions. En effet, des objets, matière première, découlent les conceptions intellectuelle et technique des manifestations, créatrices d'une image de marque, le tout étant soumis aux nécessités d'une politique culturelle.

Dans quelle mesure peut-on parler d'exportation de corpus d'un événement à l'autre ? Comment sont perçus et utilisés les objets sélectionnés?

1. Les artefacts de la manifestation viennoise.

Concernant l'exposition viennoise, 2200 objets furent employés. La manifestation ayant des ambitions pluridisciplinaires autant que l'évènement parisien – arts, architecture et urbanisme, littérature, histoire, cinéma, musique et théâtre y furent notamment mis en scène – les artefacts rassemblés étaient de nature très diverse : affiches, cartes postales, partitions, lettres, livres, tableaux, sculptures, costumes de théâtre (tels que ceux du Cortège des Noces d'Argent de l'Empereur de Makart), objets du quotidien (pièces de monnaie, nécessaire de toilettes), objets personnels (blouse de travail de Klimt, uniforme porté par François-Ferdinand le jour de son assassinat)...constituent un panel exemplaire. Tous jouent sur le double registre documentation / émotion, reconstitution / identification, signature du duo Waissenberger-Hollein. Les usages des artefacts originaux peuvent être classés en trois catégories susceptibles de nous renseigner sur l'ossature et le procédé de mise en exposition. Ainsi, une première section rassemble des objets exposés pour leur valeur propre. Elle comprend tous les « chefs œuvres » de la manifestation que ce soit des objets - comme c'est le cas de la salle consacrée la *Wiener Werkstätte* - ou des peintures. On compte ainsi vingt-sept peintures de Klimt, dix-huit peintures de Schiele et douze peintures de Kokoschka ; chacun des maîtres possédant un espace monographique situé au rez-de-chaussée, c'est-à-dire facilement accessible depuis l'entrée de l'exposition (respectivement les salles 13 et 15). Il est également possible de discerner un second usage dont sont doués certains autres artefacts. Œuvres à l'origine, les objets deviennent documents illustreurs d'un thème historique. A titre

d'exemple, le *Buste de François-Joseph* de Viktor Tilgner ou encore *La maison du peintre* de Carl Moll, mettant en scène un bâtiment érigé par Joseph Hoffmann, ont cette fonction pédagogique. Enfin, certains éléments deviennent symboles sous l'effet d'une mise en scène particulière. *Le Portrait de l'impératrice Elisabeth* de Franz Winterhalter devient ainsi symbole de la monarchie sous l'action d'un isolement significatif, *Die Namenlosen* d'Albin Egger-Lienz devient une métonymie des horreurs de la première guerre mondiale du fait de la mise en perspective créée par l'alignement latéral de torches lumineuses. Il est également intéressant de noter la présence d'un quatrième type d'objet : les créations scéniques et didactiques d'Hans Hollein : maquettes, reconstructions, éléments de décors à teneur médiatique... Ceux-ci permettent de rendre présents certaines dimensions immeubles de la Vienne fin de siècle telles que l'architecture (Maquette de l'*Eglise Am Steinhof* et de la *Postparkasse* de Wagner) ou encore l'atmosphère. Ces matériaux ont été partiellement rachetés par l'exposition parisienne.

2. Une importation du corpus ?

Si une grande majorité des 2200 artefacts de l'exposition viennoise furent ensuite exposés à Paris, on ne peut néanmoins pas parler d'une « importation » du corpus, même si, jusqu'à la mi-temps de la préparation de l'exposition française, le fait est flou, comme en témoigne les propos tenus par Jean Maheu et Gérard Régnier au Ministre des Sciences et de la recherche autrichienne lors d'une visite à Vienne de la délégation française¹⁴⁷. L'ambiguïté reste jusqu'au vernissage, devenant source de préjugés sur la partie conceptuelle de l'exposition, comme en témoigne une lettre de Xavier North à Jean Maheu datée du 6 février 1986 : « Les autrichiens accréditent l'idée que nous nous sommes contentés de reprendre au Centre l'exposition présentée au Musée Historique de la Ville de Vienne [...] Il serait utile pour l'image du Centre [...] de rendre à César ce qui lui revient »¹⁴⁸. En réalité, quelques

¹⁴⁷ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 – 92014 / 048. Compte rendu de la réunion du 10 et 11 juin 1984. « Maheu [...] rappelle que l'intention française est d'assurer la version originale de cette exposition en reprenant une part importante des objets voire de certains sites de l'exposition viennoise » ; « Régnier confirme l'intention française de reprendre la majeure partie de l'exposition viennoise.

¹⁴⁸ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 - 92014/049. Lettre de Xavier North à Jean Maheu datée du 6 février 1986.

exceptions dues aux aléas techniques et aux choix conceptuels empêchent la reprise totale du corpus viennois:

Techniquement, dès avril 1984, les autorités viennoises, par l'intermédiaire de Robert Waissenberger, informent les autorités françaises de l'impossibilité d'une exportation intégrale en raison de l'état de certains artefacts. Ainsi, dans une lettre de Michel Laclotte à Michel Bozo, les propos du conservateur viennois sont ainsi rapportés « L'exposition [...] ne pourra être transférée telle quelle à l'étranger en raison de la fragilité de certaines œuvres »¹⁴⁹. Dans les faits, la *Frise Beethoven* restaurée dans le cadre de l'exposition viennoise est considérée par les experts comme trop fragile pour être transportée. C'est également le cas du *Baiser* de Klimt, possession du Musée Belvédère, qui sera néanmoins envoyé au MoMa pour l'exposition américaine. Peut-on voir ces restrictions changeantes autrement que du point de vue technique ? Certes, cela fait suite à l'élection de Kurt Waldheim à la présidence de l'Autriche et il semblerait qu'il aurait obtenu de cette concession des contreparties politiques¹⁵⁰, mais dispatcher différemment son corpus d'une exposition à l'autre, serait-ce là un moyen pour Vienne de se démarquer identitairement des autres expositions, en présentant « plus » de chefs œuvres incontournables afin de se poser comme référence du mouvement expositionnel ? Un autre exemple de restriction technique ayant eu un impact majeur sur l'exposition est le refus au prêt de *La Fiancée du Vent* de Kokoschka par le *Kunstmuseum* de Basel. La salle V intitulée « L'approche de l'Apocalypse » du 2nd scénario français conçue par Gérard Régnier tournait pourtant autour de cette œuvre et cet aléa tardivement connu a entraîné un remaniement considérable du concept initial.

Tandis que les conservateurs autrichiens puisent quasi exclusivement dans les collections des musées autrichiens et tout spécialement dans les réserves du Musée Historique de la Ville de Vienne, les prêteurs de l'exposition parisienne sont beaucoup plus internationaux. Avant que les retours positifs de partenaires mondiaux n'assure une plus grande diversité d'objets, les conservateurs français avaient évoqué la limitation au corpus viennois comme un véritable obstacle à ce qu'ils souhaitent dès ce moment-là être un blockbuster concurrençant les expositions

¹⁴⁹ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 – 9201/050.

¹⁵⁰ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 29.

inauguratrices, comme en témoigne les courriers échangés entre Gérard Régnier et Jean Maheu à la fin de l'année 1984¹⁵¹. Ils s'étaient évertués à le résoudre tant par des moyens légaux tels que la convention passée avec Vienne dont les termes leurs laissent la plus grande liberté d'action - l'Article I concernant les objets déclare que « Le concept de l'exposition à Paris relève de la responsabilité du Commissariat en liaison avec le Comité d'organisation [...] » - que par des propos disséminés dans le cadre plus officiel des visites de délégation. Ainsi, Maheu lors d'une visite effectuée en novembre 1984 à Vienne déclare « Il est évident que l'exposition française sera différente. Non seulement parce que l'espace qui lui est dévolu est différent, mais encore que le public et l'histoire sont autres ». Il est appuyé par Gérard Régnier qui déclare à son tour « A Paris, cette exposition sera agrandie et davantage située dans un contexte international »¹⁵². Ainsi, le centre a su faire bénéficier l'exposition d'un réseau précédemment constitué et a pu également compter sur un jeu d'échange et d'équivalence au niveau national. Par exemple, si le Belvédère accepte pour la première fois de céder ses Klimt, c'est pour bénéficier du prêt de deux aquarelles utiles dans le cadre de l'exposition Dürer et conservées au Musée des Beaux-Arts de Carcassonne. Des demandes de prêts sont envoyées en Suède, Suisse, Italie, Tchécoslovaquie, Etats-Unis, Hongrie ... Et en cas de refus, Jean Maheu, en personne, écrit aux présidents des musées concernés faisant miroiter l'argument efficace de la réciprocité¹⁵³. Finalement, plus de la moitié des pièces présentées à l'exposition parisienne proviennent de collections hors Autriche. De fait, Beaubourg met en scène quasiment deux fois plus de peintures et de dessins que la manifestation viennoise, le Centre ayant bénéficié de prêts d'exception consentis par de prestigieux partenaires internationaux publics et privés : *L'Espoir I* de Klimt vient par exemple du Musée des Beaux-Arts d'Ottawa, *l'Espoir II* et *le Parc* de Klimt viennent du MoMa tandis que *Judith II* a été obtenu après maintes négociations du Musée d'Art Moderne de Ca Pesaro, la plupart des Kokoschka viennent des collections américaines et anglaises. Exemple de prêt privé, la famille Lederer

¹⁵¹ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986-95014/048. Lettre de Gérard Régnier à Jean Maheu datée du 22 octobre 1984 : « Mr Waissenberger a été désigné par M. Fischer donc au niveau fédéral pour être le commissaire côté Autriche de l'exposition de Paris. Néanmoins, il est commissaire de l'exposition « Rêve et Réalité » faite à Vienne dans un cadre simplement municipal de la Ville de Vienne avec les seules ressources du musée qu'il dirige. Il n'a pas de vraies rapports avec l'Albertina, le Belvédère, le Musée d'art et d'histoire ».

¹⁵² Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 - 92014/048. Compte rendu de la visite à Vienne de la délégation française pour l'exposition « Vienne 1900 » daté du 10 novembre 1984.

¹⁵³ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 - 95026/037. Lettre de Jean Maheu au directeur des Beaux-Arts de Rome, Professeur Sisinni, datée du 3 janvier 1986.

concéda deux Klimt (*La Jeune fille couchée sur le ventre* de 1909/1910 et *Demi-nu partiellement voilé*) mais également l'*Autoportrait* de 1912 de Schiele. Donc, du point de vue des arts visuels, l'exposition viennoise est plus maigrement et localement documentée. Les ressources nationales et municipales furent en revanche très largement exploitées, comme le prouve la coopération importante avec le service des Archives et la Bibliothèque de la ville. A ce titre, ces deux institutions furent responsables de la rédaction de plusieurs articles du catalogue d'exposition et de la constitution de plusieurs salles. Une telle manière de procéder est révélatrice. L'envergure de l'exposition viennoise est à l'origine municipale, ses moyens sont limités jusqu'à ce que l'évènement prenne une dimension nationale et que l'état s'en mêle se limitant à une action de promotion essentiellement. Le conseiller municipal à la culture de la Ville de Vienne, Franz Mrkvicka, déclare d'ailleurs à François Burkhardt « Si les négociations sur l'exposition *Vienne 1880 – 1938* se traitaient avec M. Fischer, Ministre des sciences et de la recherche, il ne fallait pas oublier que la Ville de Vienne avait subventionné « *Wien zwischen Traum und Wirklichkeit* » dans une très forte proportion du budget global de cette manifestation. »¹⁵⁴.

Au-delà des aléas techniques et des différences de réseaux, les perspectives conceptuelles viennoises et parisiennes divergèrent devant les exigences implicites des publics cibles ayant des attentes très différentes. Parler de leur capitale aux viennois et raconter Vienne aux parisiens ne pouvait se faire de la même manière. Les scénarios montés nécessitèrent donc logiquement le recours à un corpus légèrement différent : la plupart des artefacts entretenant un rapport avec la vie politique ou théâtrale locale ne furent que minoritairement réclamés par Paris. Ainsi, une série de thématiques et les documents qui s'y rapportent furent délaissés d'une exposition à l'autre : l'exposition universelle et le krach boursier de 1973 furent considérés comme hors chronologie ; Karl Lueger, la naissance de la sociale démocratie, la politique municipale de 1900, la crise économique de 1929 furent également abandonnés car, selon Gérard Régnier, cet angle d'attaque n'est plus à la mode « Le fait est qu'aujourd'hui cette dimension politique intéresse beaucoup moins

¹⁵⁴ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 – 92014/049. Note au Président de François Burkhardt datée du 11 juillet 1985.

les gens »¹⁵⁵. De manière plus générale, le contexte historique est dispensé de manière plus lapidaire qu'à Vienne. En effet, la lecture des propositions d'argumentaires conçus par les commissaires français indique que, pour eux, s'appesantir sur la chronologie serait une lourdeur inutile « Le sentiment prévaut par ailleurs que les français sont de mieux en mieux informés sur la culture autrichienne de cette époque ; aussi la démonstration historique et sociale sera-t-elle limitée (elle fournirait matière à un audiovisuel d'accompagnement) et le matériel didactique plus restreint »¹⁵⁶. Ce choix priorise le recours aux objets en trois dimensions sur les documents et dispositifs médiatiques. Contesté par la partie universitaire du comité organisationnel représentée par Schorske, il est le fait du lobby muséologue selon Heinich et Pollak¹⁵⁷, conscient de la dimension ludique plus importante du visible sur le lisible. De plus, malgré un focus très prégnant et assumé sur la vie culturelle viennoise, les sujets considérés comme trop autochtones par les commissaires de l'hexagone - c'est-à-dire les phénomènes locaux ne pouvant que difficilement être traduits en termes mondialisés – sont éliminés. L'opérette « la Chauve-Souris », la référence à certains artistes tels que Max Reinhardt, Berg ou encore Krenek n'apparaissent par exemple pas dans la version française de la manifestation.

La présence d'ajouts par rapport à l'évènement viennois est notable. L'inclusion de nouveaux objets est doublement motivée : Premièrement, une priorité est donnée aux artistes et aux objets peu connus du public français (Altenberg, Kubin...) et aux objets permettant d'établir des liens entre Vienne et la France. Secondement, certains ajouts s'imposent par le choix de bornes chronologiques divergentes. Les nouveaux sujets traités à Paris impliquant le recours à des objets hors du corpus de l'exposition viennoise sont : la photographie (salle 9), le marionnettiste Teschner (salle 13), la naissance de l'histoire de l'art (salle 15). De plus, Alfred Kubin fait l'objet d'une recherche plus approfondie- il est présenté à travers 34 œuvres à Paris contre 8 à Vienne (salle 16) tout comme Josef Franz (salle 18). Quels ont été les critères moteurs de l'élargissement français ? Les cas des salles sur « la Photographie », sur « Teschner » et sur « La naissance de l'histoire de

¹⁵⁵ Interview du commissaire. In Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Paris, 1987, p. 47.

¹⁵⁶ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 - 92014 / 048. Proposition d'argumentaire pour l'exposition datée du 7 novembre 1984.

¹⁵⁷ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p. 63.

l'art » sont particulièrement éclairants : la mise en avant du médium photographique était pour Gérard Régnier inévitable « C'est la Sécession viennoise qui a la première reconnue la photographie comme art à part entière dès 1893 [...] L'idée que la photographie puisse exister comme art, qu'il n'y ait pas de distinction entre art majeur et art mineur »¹⁵⁸. On peut postuler l'avantage d'une telle référence pour le Centre Pompidou. Non seulement une possibilité lui est donnée d'exercer ses principes de pluridisciplinarité, mais encore, d'exposer les origines de la culture de masse, moteur principal du Centre dans les années 1980. De plus, le recours aux photographies permet la mise en image du prolétariat viennois en évitant de multiplier l'emploi de médiations écrites contextuelles sur Karl Lueger, la naissance de la sociale démocratie, les crises économiques...tenants et aboutissants de cette situation. Ainsi, les épreuves originales de Karl Schuster et de Harmann Drawe, illustrant l'enquête sur la pauvreté d'Emile Klager, sont exposées. Concernant la salle « Teschner », il pourrait s'agir d'une stratégie de démarcation. A ce propos, Gérard Régnier déclare « Je crois même que les viennois ignoraient l'importance de Teschner quand ils ont fait l'exposition à Vienne [...] il ne peut être bien saisi qu'avec un regard externe »¹⁵⁹. Faire émerger une personnalité localement secondaire permet de donner à l'exposition française une dimension de consécration tout en l'éloignant du « modèle » d'origine. Enfin, la salle 15 portant sur « La naissance de l'histoire de l'art » semble porter un message de revendication contemporaine puisque qu'il s'agissait pour Gérard Régnier de « rappeler que la science de l'art est aussi importante que la science de la psychanalyse [...] de montrer que le musée était la forme suprême de la culture de masse »¹⁶⁰. Un tel but, ainsi affirmé permet une nouvelle fois de ramener le public au Centre Beaubourg, à ses principes, notamment à celui de démocratisation de la culture. L'ajout d'artefacts au corpus viennois est aussi destiné à créer des liens entre Vienne et la France. Ceux-ci sont faits par le traitement problématisé de certains thèmes. Par exemple, Freud n'est présenté qu'à travers ses rapports avec Paris, c'est-à-dire lorsqu'il est élève de Charcot en 1889. A cet effet sont mis en scène des pièces françaises, telles que le tableau d'André Brouillet *La Leçon clinique du Dr. Charcot à La Salpêtrière* entre autres. Les conséquences des écrits de Freud en France sont également illustrées,

¹⁵⁸ Ibid. p. 49.

¹⁵⁹ Ibidem. p. 53.

¹⁶⁰ Ibidem., p. 56.

notamment par une référence au surréalisme qui se matérialise par l'exposition de *Oedipus Rex* de Max Ernst peint entre 1923 et 1924. L'antisémitisme viennois devient l'occasion de mettre en lumière l'antisémitisme français par la référence faite à l'affaire Dreyfus, au personnage de Drumont ou encore au cas de l'écrivain juif Joseph Roth immigré en France suite à l'*Anschluss*. La figure de Rodin est mise en avant comme inspiratrice de la Sécession et son amitié pour Mahler est matérialisée par la présence d'un Buste en marbre du compositeur sculpté par ses soins. De plus, chaque fois que cela est possible, la 1^{ère} traduction française des ouvrages exposés est présentée afin d'illustrer la réception critique de la littérature et de la pensée autrichienne en France¹⁶¹. S'agit-il seulement par ces références de faciliter la projection du public français dans l'imaginaire viennois devenu miroir identitaire, comme l'avance Nathalie Heinich et Michael Pollak ? Ou bien peut-on voir là une forme d'ethnocentrisme comparatif apparentant l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle » aux expositions bipolaires inauguratrices ? Enfin, la présence de nouveaux artefacts est également justifiée par le choix de bornes chronologiques mordant plus largement sur le XX^{ème} siècle à Paris. Ils sont essentiellement concentrés dans les dernières salles consacrées au Monde moderne (Salle 10) et à l'Exil (Salle 21). On dénombre notamment onze masques mortuaires (Klimt, Schiele, Mahler...) et huit aquarelles signées Hitler empruntée au *Palazzo Vecchio* de Florence.

Malgré ces ajouts, certains ensembles ont été repris tels quels de l'exposition viennoise, créant une impression factice de transposition, étant donné que les concepts mis à disposition pour décrypter les ensembles sont très différents. A titre d'illustration, la salle de la *Wiener Werkstätte* (Salle 13 de la *Kunstlerhaus*) fut intégralement reconstituée à Paris (Salle 8 du 5^{ème} étage de Beaubourg), tout comme la pièce consacrée à Vienne-la-Rouge (occupant respectivement salle 20 et salle 17) ou encore le décor de la chambre d'Hôtel de Peter Altenberg (Salle 12 à Vienne, coin 4 à Paris). Concernant ces espaces, il est possible de parler de fausse note volontaire, puisque contrastant avec la sobriété du reste de la manifestation, source de dissonances créatrices d'unité paradoxale étant donné le choix de l'exposition parisienne de traiter l'idée de « transgression des frontières », de « conflits intergénérationnels ». De plus, des artefacts marquants, montrés tant à

¹⁶¹ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 – 95026/036. Note de Gérard Régnier à Michel Melot datée du 5 juin 1985.

Vienne qu'à Paris, malgré leur différence de présentation, appuis cette fausse de similarité : La miniature du divan de Freud (exposé en salle 9 à Vienne et en salle 4 à Paris), les maquettes des architectures de Wagner et de Loos construites par Hollein, la stèle mortuaire de Wittgenstein...

B. Etude comparative de l'usage des artefacts

1. Les conceptions intellectuelles

L'objectif de l'étude comparative des concepts intellectuels dirigeant les expositions est le décryptage d'éléments permettant l'accession aux politiques culturelles sous-jacentes. Afin de parvenir aux messages portés par les manifestations, nous nous pencherons, d'abord, sur les clefs d'interprétation des axes conceptuels que sont les dossiers presse, les préfaces des catalogues, le choix des bornes chronologiques et le mode de structure des événements. Cela nous permettra de saisir, dans un second temps, le sens des accrochages et des contenus théoriques des expositions « *Traum und Wirklichkeit* » et « Vienne. Naissance d'un siècle » afin de capter les stratégies qui ordonnèrent leur mise en place.

a. Clefs d'interprétation de la mise en exposition

i. Dossiers de presse et préfaces de catalogues

Si, à la suite de Nathalie Heinich et Michael Pollak, on considère l'exposition comme une production culturelle au même titre que le film,¹⁶² il est alors important de prendre en compte son modelage par les commissaires dirigeant sa réalisation. Ils imposent leur marque à l'évènement et l'étude des préfaces des catalogues ainsi que des dossiers de presse qu'ils rédigent nous informent sur leurs axes de lecture du phénomène Vienne 1900. Ceux-ci sont d'une importance fondamentale, car non seulement ils dirigent le choix des artefacts, leur accrochage et leur médiatisation, mais encore ce sont les formes policées d'une force supérieure qu'il nous faut décrypter : les stratégies culturelles des manifestations.

L'exposition viennoise bénéficie d'une double signature : celle de Robert Waissenberger et Hans Hollein qui collaborent depuis quelques expositions déjà (« *Die Türken vor Wien* », « *Biedermaier* »). Ils ont donc un mode de fonctionnement rôdé dont la caractéristique principale est l'usage de la pluridisciplinarité en tant qu'outil de description exhaustif. En tant qu'auteurs, ils interviennent tous les deux dans le dossier presse et le catalogue d'exposition. Robert Waissenberger, expose ainsi ses ambitions dans la préface : le devoir de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » est selon lui de « donner un aperçu visuel de ce monde intellectuel qui

¹⁶² Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p 66.

se constitua pendant une période réduite de l'histoire de la ville ayant laissée une valeur culturelle et intellectuelle impérissable »¹⁶³. Il insiste beaucoup sur le fait que les personnalités artistiques ont été stimulées par le climat intellectuel et sociologique viennois et justifie ainsi le recours à de larges bornes chronologiques. Il centre donc les attentions sur la ville de Vienne en tant qu'entité complète, inédite et surtout biface¹⁶⁴. Ainsi, le concept général de l'exposition correspond à la problématique « Rêve et Réalité » qu'il décrit en ces termes: « L'idée générale était de montrer le contraste entre le monde esthétique et le monde réel. L'art ne peut pas être vraiment compris sans être opposé à la vie sociale et politique.»¹⁶⁵. Hans Hollein, dans le dossier de presse, insiste sur l'objectif de confrontation devant diriger la traduction de l'esprit de l'époque.

La problématique de l'exposition parisienne diffère. Elle s'internationalise en prenant la forme d'une étude « d'un transfert d'influence ». Ainsi, dans l'introduction du dossier presse, la Vienne 1900 est présentée en ces termes : « Si Vienne ne pouvait plus imposer sa loi par la force, elle s'apprêtait à imprimer sa marque sur l'Europe et le monde »¹⁶⁶ et l'objectif de l'évènement est mentionné ainsi : « L'exposition s'attachera à dégager l'unité spirituelle et intellectuelle d'un moment très singulier de l'histoire européenne »¹⁶⁷. A la lecture de la description de l'objet d'étude « Vienne » par Gérard Régnier – « Vienne comme fin d'un empire et comme berceau de la modernité occidentale » - on se rend compte qu'un regard profondément étranger est porté sur la Vienne des années 1900. Ceci est confirmé par le fait qu'initialement la manifestation avait été envisagée comme une poursuite de la série des grandes manifestations pluridisciplinaires. A l'origine également, le titre de l'exposition avait été conçu autrement. Il devait reprendre l'expression employée par Hermann Broch pour décrire la ville situation de la ville au tournant du XX^e siècle : « Apocalypse joyeuse »¹⁶⁸, mais finalement, considéré comme trop orienté, il fut écarté au profit d'une appellation plus neutre et ouverte aux

¹⁶³ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 10.

¹⁶⁴ Dans l'article qu'il écrit dans le cadre des catalogues autrichiens et français, « *Entre rêve et réalité* », Cat. d'exp., *Vienne 1880-1930. L'Apocalypse Joyeuse*, p. 60-71, il emploie d'ailleurs la métaphore du « Janus à deux visages » pour décrire la ville de Vienne.

¹⁶⁵ Paula Chin, Debbie Seward, « The Glory That Was Vienna », *Newsweek*, 19 août 1985, p. 45.

¹⁶⁶ Dossier presse de l'exposition française, p. 2.

¹⁶⁷ Dossier presse de l'exposition française, p. 2.

¹⁶⁸ Hermann Broch, *Hofmannsthal und seine Zeit : eine Studie*, R. Piper & Co. Verl, München, 1964.

interprétations : « Naissance d'un siècle »¹⁶⁹. Ce premier titre guide néanmoins la construction de la structure de l'exposition puisque celle-ci fonctionne sur un jeu de dissonances progressives, permettant de traduire la succession des générations culturelles qui ont forgé ce que Gérard Régner décrit comme une autre modernité, « une modernité sceptique »¹⁷⁰.

i. Etude des bornes chronologiques sélectionnées

Les bornes chronologiques retenues pour l'exposition viennoise furent 1870 – 1930 ou, plus exactement, 1873 – 1929. Cela correspond, pour l'année 1873, à l'ouverture de l'exposition universelle viennoise, source - du fait d'une spéculation excessive - du krach boursier de 1873 qui plongea l'Empire dans une misère noire. 1929 est la date d'un second Krach boursier celui de Wall Street qui eut aussi des conséquences désastreuses sur ce qui était devenu après la guerre de 14 – 18 un tout petit pays : l'Autriche. L'exposition s'articulait donc autour de deux crises économiques perçues localement comme des « fatalités » dont Vienne ne fut pas considérée comme maîtresse. Un tel choix amène Gérard Régner, dans une interview donnée dans le cadre du dossier de presse de l'exposition française, à qualifier le concept de l'exposition viennoise de « marxisant », l'art étant présenté comme « superstructure idéologique [...] illusion consolatrice » opposé à « une réalité : la misère des classes ouvrière viennoise de la fin du siècle et sa rédemption dans la social-démocratie »¹⁷¹. Une autre lecture est également envisageable. En effet, la fin des années 1870 est marquée par la construction de la *Ringstrasse*, tandis que les années 1920 voient l'érection progressive de Vienne-La-Rouge, ensemble d'habitats populaires censé résorber progressivement l'immense misère ouvrière d'après-guerre. L'exposition viennoise serait donc inscrite entre deux mouvements de rénovation urbaine. Selon Robert Waissenberger, l'élargissement de la période aux années 70 serait motivé par une volonté de recontextualiser en amont le tournant du siècle, c'est-à-dire les années 1900, qui constituent le point d'apothéose de l'exposition. Il s'agit aussi d'évoquer les origines de la dualité, la contradiction viennoise justifiant l'appellation double « Rêve et Réalité ». En effet,

¹⁶⁹ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 35.

¹⁷⁰ Jean Clair, « Une modernité sceptique », Cat. d'exp., *L'apocalypse joyeuse*, 1986, p.46.

¹⁷¹ Interview de Gérard Régner, « Trois questions sur le concept de l'exposition » in Dossier de presse de l'exposition française.

tant les festivités de l'exposition universelle (1973) que le défilé de Hans Makart pour les noces d'argent du couple impérial (1879) mettent en évidence la superficialité d'une société en apparence fastueuse et insouciantes mais qui en réalité, par cela, tente d'oublier misères, menaces de dislocation et d'agonie de l'Empire¹⁷². Avec un regard distancié, il apparaît également que partir du début des années 1870 permit au Musée Historique de la Ville de Vienne de mettre en scène les quelques années triomphantes de la municipalité viennoise. L'arrêt en 1930 permit d'éviter un retour sur l'*Anschluss*, sujet encore tabou dans les années 1980.

Les bornes chronologiques retenues pour la manifestation française sont 1880-1938. Elles sont justifiées ainsi par Gérard Régnier dans le dossier presse¹⁷³ : l'année 1880 correspond à la consolidation de deux partis politiques qui auront ensuite un impact sans cesse grandissant sur la vie culturelle, sociale et économique autant que politique : le parti chrétien-social du maire de Vienne, Karl Lueger et le parti pangermaniste militant le rattachement de l'Autriche à la Grande Allemagne dirigé par Georg von Schönerer. 1938, conséquence de cette consolidation, correspond à l'*Anschluss* et donc à la disparition de l'Autriche en tant que nation par son englobement dans la grande Allemagne. À première vue, la chronologie politique sert donc de structure, mais pour le commissaire général français, le principe était surtout de choisir des bornes qui « nous intéressent plus à l'échelle européenne parce que l'Europe et la pensée européenne toute entière ont été affectées ». De tel propos permettent d'émettre une hypothèse sur l'un des objectifs conceptuels de la manifestation française : en internationalisant le cas autrichien, s'agirait-il d'en faire un cas d'étude plus global du passé, mais aussi de l'avenir ? C'est ce que semble sous-entendre Gérard Régnier autant dans la suite de l'interview : « Il est particulièrement intéressant que cette exposition se fasse maintenant, à l'approche d'une autre fin de siècle »¹⁷⁴ que par la citation de Milan Kundera dont il use pour introduire sa propre participation au catalogue d'exposition « Le destin de l'Europe Centrale apparaît comme une anticipation du destin

¹⁷² Robert Waissenberger, « Rêve et Réalité ». In. Cat. Exp. *L'apocalypse Joyeuse*, p. 10.

¹⁷³ Interview de Gérard Régnier, « Trois questions sur le concept de l'exposition ». Dossier presse de l'exposition française, pp. 6-7.

¹⁷⁴ *Ibid.*, p. 8.

européen en général, et sa culture prend d'emblée une énorme actualité »¹⁷⁵. Pour Heinich et Pollak, la périodisation 1880-1938 confère « une interprétation téléologique qui insère l'histoire culturelle de Vienne entre, d'une part, des racines pangermaniques (Nietzsche et Wagner à l'entrée de l'exposition) et, d'autre part, la réalisation du rêve pangermanique (Hitler et l'émigration des créateurs clôturant le parcours »¹⁷⁶.

ii. Etude de la structure des expositions

L'exposition viennoise s'étend sur les trois étages de la *Künstlerhaus*¹⁷⁷. La manifestation développe son message en vingt-quatre chapitres : « 27 avril 1979 : le festival de la ville pour les noces d'argent du couple impérial » ; « 1873 : L'exposition universelle et le krash boursier » ; « le 5 avril 1874 : le rêve comme réalité, l'opérette *La chauve-souris* » ; « Otto Wagner, l'église de Steinhof et la caisse d'épargne de la poste » ; « 1897-1910 : Karl Lueger et la politique de communalisation » ; « 21 février 1903 : « Tristan et Iseult » au théâtre de la cours : Gustav Mahler et Alfred Roller » ; « « La tribune viennoise » Franz Schuhmeier et le développement de la social-démocratie » ; « Vienne au tournant du siècle » ; « 1900 : publication de *La signification des rêves* de Sigmund Freud » ; « 1896 : publication de *l'Etat juif* de Theodor Herzl » ; « 5 février 1907 : un tournant pour la musique contemporaine : la direction par Arnold Schönberg de la symphonie op. 9 pour 15 instruments solo » ; « 1897 : « Jung-Wien », le café Griensteidl et la littérature démolie » ; « 1903 : la fondation de la Wiener Werkstätte » ; « 1909-1911 : Adolf Loos : la maison de la Michaelerplatz » ; « 1897-1918 : le temps des grands peintres » ; « Avril-juin 1902 : la XIV exposition de la Sécession viennoise et la frise Beethoven de Gustav Klimt » ; « 1906 : publication de *Les désarrois de l'élève Törless* de Robert Musil » ; « le déclenchement de la première guerre mondiale et *Les derniers jours de l'humanité* » ; « 1921 : publication du *Tractacus Logicus* de Ludwig Wittgenstein » ; « 20 Janvier 1923 : la loi de construction d'immeubles » ; « Le théâtre : « ein elementarer Umtrieb des Menschen », Max Reinhardt au théâtre de la Josefstadt. « L'exposition internationale de théâtre technique » 1924 » ; « «Wozzeck » et

¹⁷⁵ Cat. d'exp., *Vienne 1880 – 1938 L'Apocalypse Joyeuse*, p. 46.

¹⁷⁶ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 35.

¹⁷⁷ Cf, plan en annexe.

« Jonny spielt auf » ou l'opéra, vitrine internationale » ; « La crise économique et l'Autriche » ; « Les films muets autrichiens ». Ces chapitres sont toujours conçus selon le même schéma. Un thème central dirige chaque pièce qui devient illustration d'un aspect du paradoxe rêve/réalité. Ces éléments thématiques centraux – appelés « Momente des Aufbruchs » c'est-à-dire « instant de départ » par Robert Waissenberger¹⁷⁸ - peuvent prendre la forme d'un événement, d'une pensée, d'une personne, d'une manifestation d'importance ... ayant déclenché une tendance. Les stations sont néanmoins essentiellement construite autour de faits culturels précisément datés ayant marqué l'histoire de la ville (Sécession, architecture, *Wiener Werkstätte* ...), même si la chronologie politique sert de fil rouge. Ces faits sont de cinq natures : Géopolitique, architecture, Beaux-arts ou arts appliqués, musique et théâtre, cinéma et littérature sont en effet présentés tout à tour comme des médiums de la dure réalité sociopolitique et économique ou comme des échappatoires vers un monde rêvé. L'usage de « flash » sur un événement problématisant la salle structure la masse d'informations.

La plupart des salles tentent de recourir à l'interdisciplinarité, mettant autant que possible en scène des artefacts de nature diverse (livres, maquette, peintures, sculpture...). Cela est l'un des stratagèmes destinés à rendre l'exposition appréhensible par un public aussi large que possible selon le souhait du commissaire général,¹⁷⁹ même si la référence fréquente à des épisodes locaux précis demande la possession d'une culture générale viennoise¹⁸⁰ dont sont dépourvus les visiteurs étrangers. Dans le cas de la *Wiener Werkstätte* ou encore d'artistes-phénomènes comme Klimt ou Schiele, les salles deviennent écrans monogames, c'est-à-dire jouant sur l'accumulation de chef-œuvres au détriment de la variation d'artefacts. Malgré le suivi d'une rigoureuse chronologie dans chaque pièce - chacune étant indépendante - le parcours est, du fait de l'organisation immuable de l'espace, aléatoire, à choix multiples.

Si l'idée de pluridisciplinarité transversale est reprise dans le cadre de l'exposition parisienne, celle-ci est structurée différemment pour des raisons autant pratiques que conceptuelles. L'exposition française s'étend sur vingt-et-une salle

¹⁷⁸ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 10.

¹⁷⁹ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 36.

¹⁸⁰ Différent de Paris ou parti-pris d'éliminer les dates et noms propres.

divisées en cinq chapitres : « La *Ringstrasse* 1880 » ; « Sécessions 1896 -1906 » ; « La seconde génération 1906-1914, rationalistes, expressionnistes » ; « La guerre et la fin de l'empire 1914-1918 » ; « De Vienne-la-rouge à l'*Anschluss* 1919-1930 ». Ne pouvant suivre une chronologie politique qui aurait été incompréhensible par les spectateurs parisiens non-initiés à l'histoire viennoise, les sections créées sont essentiellement culturelles et se différencient des chapitres viennois par leur externalité, c'est-à-dire que la distance et l'analyse intellectuelle sont privilégiées par rapport à la reconstitution minutieuse de faits historiques caractéristique de l'exposition autrichienne. Le découpage parisien tout en se focalisant plus sur des thèmes ou des personnages que sur des évènements comme ce fut le cas à Vienne, suit la problématique générale du scénario, c'est-à-dire qu'il joue sur les notions de dissonance et de modernité¹⁸¹. Le jeu de rupture viennois fait donc place à Paris à une avancée par fausses notes, désaccords progressifs menant à la création d'autres voies culturelles.

Concernant la division et l'ordre des thématiques, trois idées les dirigent. Premièrement, l'accrochage suit le cadre conceptuel proposé par Karl E. Schorske qui appréhende la culture viennoise en termes de conflits de générations. Toutes les périodes caractérisées par une similitude de conceptions esthétiques ou intellectuelles sont découpées en phases chronologiques cohérentes présentant différentes disciplines. Mais ce système de classification ne fonctionne que jusqu'au chapitre III (« La Seconde génération 1906-1914, rationalistes, expressionnistes »); 1914 et ses suites n'étant plus caractérisé par une génération de créateurs en particulier, mais illustré par une multiplicité de courants et de faits s'amoncelant de plus en plus rapidement, comme une réponse au choc de la guerre. La chronologie devient alors le fil rouge organisationnel. Enfin, certaines salles telles que celle de la « *Wiener Werkstätte* » sont importées telles qu'elle de Vienne, créant une dissonance volontaire avec l'accrochage plus classique des autres pièces.

Une autre caractéristique structurante de la manifestation parisienne vise justement à déstructurer le phénomène Vienne fin de siècle. Ainsi, l'usage de noms propres est limité à la présentation de quelques personnalités phares, les personnages jugés trop locaux étant éliminés ; l'emploi de date est également extrêmement restreint. L'objet de l'exposition s'en trouve universalisé. Pour Nathalie

¹⁸¹ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, Portrait d'une exposition*, p. 34.

Heinich et Michael Pollak, cela tend à promouvoir « Vienne au rang de paradigme de l'Europe »¹⁸².

b. Deux visions d'une même Vienne fin de siècle ?

Nous procédons ici à une analyse thématique et comparative du contenu des expositions minutieusement décrit en annexe¹⁸³. Les deux manifestations, pluridisciplinaires, abordent sept disciplines : l'histoire, l'architecture et l'urbanisme, les arts (appliqués et beaux-arts), le théâtre et la littérature rassemblés au sein des deux événements en une entité, de même que la musique et le cinéma. Selon Nathalie Heinich et Michael Pollak, l'exposition peut être considérée comme une œuvre¹⁸⁴. Elle est donc marquée du style de ses auteurs qui, dans le cadre des deux manifestations, sont victimes d'une véritable starification. Ainsi, Waissenberger et Hollein qui collaborèrent dans le cadre de plusieurs expositions (« *Bidermaier* », « *Die Türken vor Wien* ») ont développé un style expographique très spécifique, tandis que la personnalité muséographique, forte, de Gérard Régner a pu s'affirmer au cours de plusieurs commissariats antérieurs (« Duchamp », « Les réalismes »...). Si l'on part du principe que la politique culturelle d'une exposition n'est pas tant entre les mains de ses concepteurs – qui mettent surtout en place le mécanisme idéologique de celle-ci – qu'entre les mains des commanditaires (dans ce cas-ci respectivement la municipalité viennoise motivé par la pression internationale et le Centre Georges Pompidou motivé par la viennomanie du public français), il est important de différencier dans l'analyse ce qui relève du « style » et ce qui relève du fond.

L'histoire doit être entendue au sens de contexte sociopolitique et économique.

A Vienne, il rythme véritablement l'exposition qui s'ouvre ainsi sur la crise économique de 1973, conséquence de l'excessive spéculation boursière qui advient dans le cadre des préparations de l'Exposition universelle viennoise. Pour Waissenberger, ces deux événements étaient non seulement incontournables pour la compréhension de la période, mais encore à mettre en introduction car ils furent,

¹⁸² Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p. 35.

¹⁸³ Cf. Annexes

¹⁸⁴ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, portrait d'une exposition*, p. 61.

selon lui, la cause plus ou moins directe de tous les événements qui s'ensuivirent : l'extrême pauvreté qui en fut la conséquence se mit à progressivement affaiblir l'Empire austro-hongrois et eu des conséquences indirectes sur les domaines artistiques et politiques. Ainsi elle mène à la montée en puissance de la municipalité à travers les personnages de Karl Lueger, premier maire chrétien-social de la capitale et de son adversaire, Franz Schuhmeier, chef de file des sociaux-démocrates. Les trois mandats qu'effectue le premier (1897-1910) sont marqués par une montée en puissance de l'antisémitisme qui mène une partie de plus en plus importante des juifs viennois à adhérer au sionisme créé par Theodor Herzl en 1896. Les sociaux-démocrates font l'objet d'un développement important notamment à travers le traitement de trois événements bien spécifiques : l'instauration du suffrage universel (1896), l'attentat perpétré contre Schuhmeier (1913) et la rénovation urbaine commanditée par la « Vienne rouge » qui possède le pouvoir entre 1919 et 1934. La première guerre fait l'objet d'un intérêt particulier. En effet, elle est à l'origine de la dissolution de l'empire et du changement de statut de la ville de Vienne. L'ancienne capitale impériale est reléguée au rang de capitale d' « une petite république alpine »¹⁸⁵, dépouillée de plus de 75% de sa surface. Deux points de vue sont mis en exposition : celui des civils vivants la guerre de Vienne et celui d'artistes viennois imaginant ou retraduisant l'horreur du front (Karl Kraus, Alfred Kubin...). Enfin, la crise de 1929, conséquence de la guerre, est mise en scène et sert de conclusion. Donc, le contexte local est présenté comme le facteur essentiel des événements culturels à portée internationale exposés en parallèle. On peut se demander dans quelle mesure la création d'un tel lien de cause à effet ne serait pas un moyen de ramener l'aura mondial dont bénéficie le sujet sur la ville en tant qu'entité intemporelle et donc encore actuelle. Notons aussi la récurrence de la référence à l'histoire de la municipalité, fil rouge contextuel. A Paris, l'appareil contextuel est beaucoup plus léger, diffus et visuel. Ainsi, l'empire est contextualisée par la mise en scène du faste du *Gründerzeit*. Les événements politiques locaux sont réduits à l'évocation de la social-démocratie traitée dans les quatrième et dix-septième salles de l'exposition. Dans le premier cas, elle n'occupe qu'une cimaise de la pièce consacrée aux sécessions idéologique et est présentée *via* la figure de Victor Adler, beaucoup plus médiatisable à l'international que celle de Franz

¹⁸⁵ Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Fayard, Paris, 1998.

Schuhmeier. Le personnage à l'avantage, en effet, d'être à la fois juif et penseur, ce qui en fait aussi une transition idéale entre Herzl et *l'Etat juif* évoqué juste avant et le philosophe Ernst Mach occupant l'espace d'après. Dans le second cas, le véritable sujet de la salle est la révolution urbaine engendrée par la politique de Vienne-la-rouge. La première guerre mondiale fait l'objet d'un développement plus important puisqu'elle monopolise une section entière. On peut supposer que cet intérêt particulier est double. L'identification du public français à la Vienne des années 1900 est favorisée par l'évocation de cet événement étant donné que la guerre appartient aussi à l'histoire française. Il permet aussi d'introduire le bouleversement culturel engendré par le conflit et développé dans les salles suivantes. Enfin, l'*Anschluss*, hors chronologie viennoise, constitue la conclusion de l'exposition française. Cette focalisation historique s'explique dans la manière dont est présenté le phénomène. Gérard Régnier le décrit ainsi comme une « Diaspora fécondatrice de tous les champs du savoir, non seulement en Europe, mais en Angleterre et aux Etats Unis »¹⁸⁶. L'*Anschluss* explique donc l'internationalisation du message viennois et justifie l'intérêt de l'exposition qui en limitant l'ancrage historique intemporalise le sujet.

L'architecture et l'urbanisme font l'objet d'une quasi exportation d'une exposition à l'autre : la construction de la *Ringstrasse*, Otto Wagner, Josef Hoffmann, Adolf Loos et les ensembles urbains de la Vienne-la-rouge sont tour à tour évoqués. Même le matériel expographique (maquettes, décors...) est déplacé à Paris. Seule exception : l'ajout d'une salle consacrée à l'architecte Josef Franz à Paris. Mais malgré ces similitudes, les messages sont-ils les mêmes ? La comparaison de l'introduction des espaces dédiés à l'architecture et à l'urbanisme dans les scénarios constitue un indice interprétatif important. Par exemple, à Vienne, la salle Otto Wagner n'est accessible qu'à partir de la salle consacrée à Hans Makart et à l'historicisme. Entre les deux salles, le spectateur subit un changement brutal d'univers : bercé par la reconstitution du fastueux festival orchestré par Makart en l'honneur des noces d'argent du couple impérial, il est brusquement confronté à l'objectivité, la sobriété et la fonctionnalité architecturale wagnérienne traduites tant

¹⁸⁶ Interview de Gérard Régnier, « Trois questions sur le concept de l'exposition ». In Dossier de presse de l'exposition française, p. 7.

par l'atmosphère clinique de la pièce (blanche et métallique) que par l'exposition de maquettes (l'église de Steinhof, la caisse d'épargne de la poste...). Il ressent la Sécession de plein fouet. A Paris, le choc visuel est moins fort du fait de la présence de Klimt, historicisants et sécessionnistes préparant le regard du spectateur dès la salle précédente portant sur la *Ringstrasse*. Cette différence de mise en scène est un indice permettant de saisir la subtile nuance entre la problématique viennoise : opposition entre rêve et réalité, et le fil rouge français : dissonance. Dans le premier cas, il y a un jeu sur le contraste, la rupture brusque visant à créer émotion et identification chez le spectateur ; tandis que dans le second, la culture viennoise évolue par « fausses notes progressives », par décalages légers qui s'amoncellent jusqu'à l'avènement d'une culture nouvelle. Ainsi, à Paris, la salle Wagner est envisagée par Gérard Régnier comme salle « pivot »¹⁸⁷ entre le passé et l'historicisme de la *Ringstrasse* et la modernité radicale de Loos présenté en salle 11 mais visible dès la salle 3 par la présence d'une ouverture. De plus, elle met en scène plusieurs maquettes démontrant le syncrétisme entre modernité technologique et détournement de la tradition caractérisant la voie moderniste empruntée par Wagner. Cette manière de faire, plus axée sur la pédagogie que sur le ressenti ou l'implication, témoigne du regard externe porté, ce qui n'est considéré que comme un objet d'étude. L'importance accordée à la transmission d'un savoir global et distancié transparaît encore une fois avec l'ajout d'une salle consacrée à l'architecte-designer Josef Franz, détracteur des ensembles urbains construits dans le cadre de la Vienne-la-rouge, et aux solutions de logement alternatives qu'il proposa. Son absence à Vienne témoigne de la réécriture sélective du passé viennois : ne sont mis en avant que les événements aboutis et ayant contribué à construire la Vienne 1900 telle que l'adulte le monde, la mise en exposition de thèmes plus locaux visant à élargir l'intérêt porté sur le sujet. En les mettant en scène aux côtés d'événements mondialement charismatiques tel que la Sécession, les concepteurs viennois tentent en effet de susciter un processus de reconnaissance.

Concernant les beaux-arts, la figure de Makart est beaucoup plus présente à Vienne qu'à Paris car les commissaires autrichiens y voient la clef de compréhension du langage des artistes de la sécession. De plus, il est considéré dans les années 1980 comme le peintre du XIX^e en Autriche par les autrichiens eux-mêmes. C'est

¹⁸⁷ Cat. d'exp., *Vienne 1880 – 1938 L'Apocalypse Joyeuse*, p. 44.

donc une figure patrimoniale incontournable. Les grands noms de la peinture : Klimt fondateur de la sécession et ses collaborateurs Olbrich et Klinger d'un côté ; Kokoschka et Schiele présentés *via* les *Kunstschau* de l'autre ... sont compactés en trois salles voisines, situées parfaitement au milieu de l'exposition. Par la profusion d'œuvres, classées de manière monographique, autant que par cet emplacement particulier, les artistes sont présentés comme point de culminance de la manifestation et semblent à eux seuls la justifier. Les salles précédentes se retrouvent momentanément réduites à des stalles de contextualisation tandis que les salles suivantes permettent de raffermir encore l'importance des œuvres clefs de la Sécession en jouant sur le contraste avec le cliché du rêve doré des Klimt par un brusque et violent retour à la réalité. En effet, des deux salles Klimt, deux issues sont envisagées : la salle sur la Vienne-la-rouge ou la salle sur la première guerre mondiale. Il faut noter que les deux espaces dédiés à Klimt enserrant celui dédié à Schiele et Kokoschka qui sont en quelque sorte réduits à l'état de disciples. La première Sécession, dont la seconde découle, est au centre de toutes les attentions et les œuvres sélectionnées jouent dans la majorité des cas sur la thématique sensualité/mort. On peut se demander dans quelle mesure, cette mise en avant n'est pas motivée par une volonté de se fondre dans le cliché viennois afin de le solidifier. Ce cliché n'a-t-il pas fait le succès international de l'ancienne capitale habsbourgeoise ? A Paris, il en va autrement. Même si l'œuvre de Klimt saupoudre toute l'exposition (salles 2, 5 et 21) et que la justification de Gérard Régner - « Klimt domine son époque et garde une espèce de dominante »¹⁸⁸- apparente l'enserrement klimtien viennois à l'omniprésence parisienne dans le concept, une place plus importante est laissée aux acteurs de la seconde Sécession. Kokoschka et Schiele bénéficient chacun d'une salle monographique témoignant une nouvelle fois du regard distancié et analytique des commissaires français. Cependant, au sein de ces pièces, de forts partis-pris justifient le choix et l'accrochage. Pour des raisons techniques¹⁸⁹, seule la période viennoise de Kokoschka est exposée par le biais de sa participation aux *Kunstschau* de 1908 et de 1909 et de ses amitiés. Concernant Schiele, seule sa période tardive (1914-1918) - moment d'équilibre paradoxale dans la carrière de l'artiste puisque parallèle à la guerre - apparaît. Cela, correspond selon

¹⁸⁸ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 45.

¹⁸⁹ Cf. Description de l'exposition parisienne, annexe X.

Régnier « à cette volonté de jouer sur le contraste et sur la dissonance »¹⁹⁰ qui dirige l'exposition entière. Mais tient également du goût personnel¹⁹¹. Le commissariat français s'implique donc personnellement dans la construction du message et on peut se demander dans quelle mesure son intervention peut parfois « parasiter » les moteurs originaux de l'exposition.

En ce qui concerne les arts appliqués, ils font l'objet d'un développement plus large à Paris qu'à Vienne. Ainsi, dans le premier cas, deux salles y sont entièrement consacrées – la salle 7 sur les affiches et le graphisme et la salle 8 sur la *Wiener Werkstätte* – et ils apparaissent, dispersés, dans un peu toute l'exposition ; tandis que dans le second cas, ils sont concentrés dans un seul chapitre, celui portant sur la *Wiener Werkstätte*. Cela peut être expliqué par le fait que le centre Pompidou souhaitait une collaboration à part égale de ses différentes composantes, le CCI étant en charge de l'architecture et des arts appliqués. Cela peut aussi tenir à la volonté de faire une exposition grand public, le recours aux arts mineurs plus visuels et donc plus accessibles étant considéré comme ludique et familial. On peut peut-être voir dans cet élargissement une volonté de conforter le traitement du thème aux principes constitutifs du Centre. A Vienne et à Paris, la *Wiener Werkstätte* fut exposée de la même manière. Pour autant, le sens donné au contenu fut-il similaire ? A Vienne, l'objectif de cette salle était de montrer la diversité des collections municipales. Il s'agissait aussi d'exposer la manifestation artisanale du mouvement sécessionniste, auquel – comme nous l'avons vu dans le cas de la Sécession des beaux-arts - une importance particulière car identitaire était portée. A Paris, la Sécession faisait aussi l'objet d'un intérêt spécial, et on peut se demander dans quelle mesure celui-ci est moins justifié par le rapport à la ville de Vienne que par l'idéal de démocratisation des arts que le mouvement prône et qui s'inscrit dans la lignée de l'éthique du Centre.

A propos des disciplines audiovisuelles, le théâtre et la musique sont, à Beaubourg, l'occasion de métisser les disciplines. En effet, aucun des deux arts n'est évoqué individuellement, ils sont mis en perspective l'un à travers l'autre ou bien illustrés par le recours à d'autres matières. Par exemple, le théâtre est seulement abordé par le biais de la musique *via* les figures de Roller et Teschner

¹⁹⁰ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, Portrait d'une exposition*, p. 56.

¹⁹¹ Ibid.

respectivement metteur en scène et décorateur dans le cadre de *l'opéra Tristan et Iseult* de Richard Wagner orchestrée par Mahler en 1903. Nous avons là encore un exemple du phénomène mentionné plus haut : le Centre réduit autant que possible les références à l'histoire locale afin d'internationaliser le message de l'exposition et de rendre la projection du public français possible. Le même principe préside à l'exposition de l'art cinématographique viennois : Lang, Pabst, Sternberg ... ne sont évoqués que dans la dernière salle portant sur l'exil qui est présenté comme une source de fertilisation culturelle du monde¹⁹². Un autre exemple de métissage disciplinaire enrichissant pour la compréhension du fonctionnement de l'exposition française est la salle dédiée à Arnold Schönberg et Richard Gerstl. Si les concepteurs eurent recours à de nombreux documents, cinq tableaux de Gerstl, présents à Vienne, furent exposés (notamment sa série d'autoportraits hallucinés) ainsi que la transposition visuelle des théories dodécaphoniques de Hauer par lui-même. Mêler les disciplines devient alors prétexte à favoriser le recours au concret du visuel pour expliquer l'abstrait musical. On retrouve là les principes pédagogiques prônés par le Centre Georges Pompidou. A Vienne, une grande importance est accordée à chacune des trois disciplines qui bénéficient parfois de sections autonomes (A l'opérette « la chauve-souris » de Strauss fils est consacré un chapitre entier) et sont parfois rassemblées, comme dans le cas parisien, afin de se mettre en perspective mutuellement (comme c'est le cas du chapitre portant sur l'opéra *Tristan et Iseult* de Richard Wagner qui met en scène Mahler, Teschner et Roller). Une double problématique semble diriger l'accrochage et la médiation viennoise. D'un côté sont mises en valeur des personnalités largement connues depuis leur redécouverte dans les années 70 (Mahler, Schönberg...) et des styles musicaux (opéra, opérette) incarnant la culture viennoise à l'étranger. On peut se demander dans quelle mesure, les commissaires viennois n'essayent pas de faire coïncider une nouvelle fois le propos de l'exposition et le cliché viennois créé par l'international afin de raffermir l'intérêt de celui-ci. D'un autre côté, ils s'appliquent aussi à mettre le projecteur sur des personnalités tout à fait locales (Reinhardt, Kiesler...). S'agit-il, par cette mise en avant d'un patrimoine obscur mais populaire en Autriche, de susciter l'intérêt viennois? Ou d'élargir le champ d'intérêt mondial ? Le dernier chapitre de la

¹⁹² Selon Gérard Régnier la diaspora viennoise « fécondera tous les champs du savoir, non seulement en Europe, mais en Angleterre et aux Etats Unis ». Interview de Gérard Régnier, « Trois questions sur le concept de l'exposition ». In Dossier de presse de l'exposition française, p. 7.

manifestation est dédié aux films muets en noir et blanc. Conclure sur la production cinématographique n'est pas anodin, il permet aux concepteurs de l'exposition de rappeler que Fritz Lang, G.W Pabst – entre autres - sont d'origine austro-hongroise et donc de permettre par-là la réappropriation d'un patrimoine. Cette récupération, qui s'avère artificielle étant donné que les deux producteurs, par exemple, ont émigré rapidement en Allemagne et travaillé toute leur carrière pour l'U.F.A (*Universum Film AG*, société de production cinématographique allemande) réalisant même parfois des films de propagande (Pabst, *Les quatre de l'infanterie*); permet également d'évoquer par sous-entendu la thématique de l'émigration, conséquence de la crise de 1929.

Dans le cadre des manifestations, deux types d'écrits peuvent être discernés : la littérature en tant qu'art indépendant et les écrits qui servent à l'illustration de phénomènes politiques (*l'Etat Juif* de Theodor Herzl), philosophiques (le *Tractatus logico-philosophicus* de Wittgenstein), scientifiques (*L'interprétation des rêves* de Freud) ou sociaux (*Les désarrois de l'élève Törless* de Musil). Les écrits, dans le cadre de l'exposition parisienne, font l'objet d'un éparpillement général. Quel que soit leur nature, ils sont presque toujours métissés à d'autres disciplines ou imbriqués dans l'évocation d'évènements culturels, politiques, scientifiques dont la visualisation en termes d'artefacts est plus aisée. La BPI, responsable de la partie littéraire, aurait souhaité que chaque ouvrage présenté – toujours en première édition - soit accompagné d'un cartel explicatif, mais cela n'allait pas dans le sens de la politique de visibilité immédiate désirée par Gérard Régner pour des raisons pédagogiques de facilité d'appréhension. Les quatre salles évoquant la littérature en tant que discipline respectent ce principe. La salle 4, portant sur les sécessions idéologiques, comportent un espace dédié au mouvement *Jung-Wien*. Son évocation se fait par jumelage avec celle de Josef Maria Olbrich, architecte du café *Griensteidl*, quartier général des artistes jusqu'à sa fermeture. Le côté didactique de la scénario est donc atténué par la reconstitution de l'atmosphère d'un café littéraire mais aussi par celle de la collection photographique de la chambre de Peter Altenberg, importée de l'exposition viennoise. La salle 11 évoque Karl Kraus mais il est associé à Adolf Loos dont les réalisations traduisent visuellement les théories exposées par l'auteur dans *Die demolierte Litterature*, ouvrage clef de la salle. La salle 15, consacrée à la naissance de l'art, permet une mise en image des théories de Freud, Wickhof et Hofmannsthal tandis que le renouveau littéraire généré par le *Wiener Kreis* dans le cadre de la 1^{ère}

république est évoqué dans le cadre de la salle consacrée à Vienne-la-rouge. A Vienne, les principes d'accrochage tout comme les points de focalisation diffèrent de manière instructive. Ainsi, tout ce qui est de l'ordre de la littérature en tant qu'art est rassemblé sous un même chapitre. Si le mouvement *Jung-Wien* est également mis en scène sous la forme d'un café littéraire et de la reconstitution du mur de photographies d'Altenberg, le *Wiener Kreis* qui pourtant a été créé en 1923, c'est-à-dire dans les bornes chronologiques prises en charge par l'exposition autrichienne, est à peine mentionné si ce n'est par l'évocation du travail de Ludwig Wittgenstein. Peut-on expliquer cet « omission » par le fait que le *Wiener Kreis* n'ait localement et internationalement qu'un intérêt et qu'une aura très secondaire? Vienne n'aurait eu aucun avantage culturel à tirer d'une telle mise en exposition. Autre élément de réflexion, les concepteurs viennois décident d'évoquer *Les désarrois de l'élève Törless* de Musil plutôt que son œuvre monumentale, bénéficiant d'un charisme mondial : *L'homme sans qualité* parue en 1930. Il est possible d'expliquer ce renoncement à rentrer dans le moule des clichés – pourtant fréquent au cours de l'exposition, comme il a été vu dans le cas de la mise en scène de la Sécession – par le fait que *Les désarrois de l'élève Törless*, vu comme un roman prémonitoire de la dictature nazie, est dans ces années-là au programme des AHS (*Allgemeinbildende höhere Schule*, équivalent des lycées français) autrichiennes¹⁹³. Par un tel choix, les commissaires s'adressent donc clairement au public viennois. En dehors du douzième chapitre dédié exclusivement à la Vienne littéraire, plusieurs salles ont pour point de départ une œuvre écrite : la salle de Freud, tourne autour de son ouvrage *La signification des rêves* par exemple, de même que l'espace Herzl a pour point de focalisation *L'état juif*. Ces œuvres deviennent prétexte à l'illustration d'un phénomène tout comme le *tractatus Logico-philosophicus* de Wittgenstein et *Les derniers jours de l'humanité* de Karl Kraus, exposés au cœur du chapitre consacré à la première guerre mondiale, sont des médiums destinés à donner à imaginer au spectateur les bouleversements engendrés.

De l'étude comparative des conceptualisations ressort donc deux manières de procéder. A Vienne, on note que la manifestation est rythmée par la référence au local et que de nombreux petits éléments ne sont compréhensibles qu'en possession d'une culture viennoise. Néanmoins, il est possible d'affirmer que les « clichés »

¹⁹³ Information informelle donnée par des informateurs locaux.

internationaux sur Vienne, loin d'être rejetés, sont nourris par certaines mises en scène ou explications, spécialement dans le cas des œuvres-phares. Or solidifier les clichés, en élargir le champ, c'est raffermir l'intérêt mondial pour Vienne. A Paris, visualisation et métissage des disciplines sont les maîtres mots. Quel est le message porté par la conception technique des manifestations ? C'est-à-dire de leurs mises en scène par le biais de la scénographie ?

2. Les conceptions scénographiques

Dans un premier temps, la muséographie de l'exposition viennoise sera décrite. Les concepts intellectuels qui justifient la conception technique seront mis en évidence. Puis, après un bref retour sur la muséographie de l'exposition française, les deux mises en scène seront comparées dans l'optique de comprendre les politiques culturelles sous-jacentes aux manifestations à travers leurs conceptions techniques.

a. La scénographie viennoise

Hans Hollein se considère lui-même comme un artiste pluridisciplinaire : sa formule « tout est architecture » abolit toute notion de frontière entre les disciplines. Architecte, designer, créateur de bijoux et d'objets d'orfèvrerie, metteur en scène d'exposition et de théâtre,... toutes ces capacités servent ici à la création d'un multimédia show, d'une « gesamtkunstwerk » (œuvre d'art totale) - à la manière des expositions de la Sécession - spectaculaire¹⁹⁴, esthétisante et sensorielle dont l'objectif est de rendre accessible à un large public des artefacts et des connaissances de natures très hétérogènes. Cela constituait un véritable défi dans la mesure où le nombre et la valeur des objets présentés en atténuaient la force de signification, tandis que l'explication de concepts théoriques et historiques menaçait d'alourdir le cheminement par l'emploi de matériel didactique.

Dans l'article qu'il consacre à l'explication de la scénographie – présent à la fois dans le dossier presse et dans le catalogue d'exposition – il expose les options qu'il a choisies pour lutter contre ces difficultés : le contenu scientifique doit être

¹⁹⁴ Robert Waissenberger parle dans le dossier presse de l'exposition viennoise de « Fest des Schauens », c'est-à-dire de « fête du regard » pour décrire la mise en scène de Hans Hollein.

transmis au moyen d'une expérience sensible, visuelle et vivante. Il déclare à ce titre « Cette exposition ne doit pas seulement transmettre des informations, mais aussi une atmosphère qui transmet l'esprit de l'époque »¹⁹⁵. Considérant les artefacts comme « des métaphores des idées du temps »¹⁹⁶, cinq grandes manières de faire président sa mise en scène.

La première consiste en la création de scénarios figuratifs et sensoriels basés sur la reconstitution partielle ou entière d'un environnement ayant existé. La reconstitution du défilé organisé par Makart à l'occasion des noces d'argent du couple impérial constitue un exemple de cette manière de procéder : vingt mannequins dorés descendent l'escalier en marbre monumental de la *Künstlerhaus* arborant les costumes d'origine. Leurs drapeaux flottent sous l'effet d'un système de ventilation spécialement mis en place et l'ascension du visiteur vers le début de l'exposition au premier étage est ponctuée par la musique militaire qui accompagne la procession. La scène est illuminée par d'un ensemble de lustres en partie sortis des réserves pour l'occasion mais également amenés de la salle principale de l'hôtel de ville. De la même manière, l'un des murs de la chambre de Peter Altenberg au *Grabenhotel* semble avoir été transposé. Ainsi, sa collection de photographies est exposée, dans le respect de l'accrochage originel, sur un papier peint fleuri et fané évoquant l'atmosphère d'une chambre. Autre illustration de cette manière de faire, la version originale du bureau-fumoir de Turnowsky aménagé par Adolf Loos est présentée. Idéale pour baigner le spectateur dans l'atmosphère de l'époque, une telle solution joue abondamment sur la dialectique vrai / faux et montre clairement les priorités de Hans Hollein : s'adresser aux émotions quitte à virer à l'attraction.

Parfois, la reconstitution figurative est impossible pour des raisons de lacunes de prêts, entre autres. Hans Hollein recourt alors à la mise en place d'éléments d'ambiance évocateurs d'atmosphères ou fonctionne par citations historiques. Dans la salle consacrée à la Vienne-la-rouge, il lui était impossible de reconstituer un appartement ouvrier du fait du manque de mobilier original. Mais, pour que le spectateur puisse prendre conscience des conditions de vie ouvrière de l'époque, le plan de l'un d'eux est tracé au sol. L'évocation est raffermie par l'exposition de certains éléments ponctuels, tels qu'un évier ou que les plaquettes de bois indiquant les numéros des logements. De même, dans l'impossibilité de reconstituer le cabinet

¹⁹⁵ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 36.

¹⁹⁶ *Ibid.*, p. 37.

de la *Berggasse* de Freud du fait du refus du prêt du divan par Londres, Hollein crée une ambiance destinée à rendre appréhensible le contenu de *l'Interprétation des rêves* : une étouffante lumière bleue est destinée à rendre l'atmosphère du rêve tandis qu'une reproduction de taille réduite et dorée du divan freudien est mise sur un piédestal à l'angle de la pièce. La signature de Freud, grossie et constituée de néon, est appliquée sur l'un des murs. Dans la salle consacrée à Wagner, l'évocation est plus subtile. Hollein se contente de concevoir les plinthes, les cadres et les vitrines en aluminium, rappelant par-là que l'architecte fut l'un des premiers à oser utiliser ce matériau dans le cadre de constructions. Dans la salle dédiée à Loos, les maquettes sont placées sur des piédestaux de marbre s'harmonisant avec le marbre du Kärtner bar, restitué. La maquette de la *Chicago Tribune Tower* est exposée comme une colonne grecque, soulignant par-là la suffisance de la sobriété rationnelle. Autre exemple, la salle des *Wiener Werkstätte* fut créée par Hollein suivant les principes mêmes de l'atelier viennois. La scénographie devient « *Gesamtkunstwerk* », chaque objet présenté ayant une place extrêmement déterminée étant donné que les niches sont taillées sur mesure pour les artefacts. L'idée originale était influencée par l'histoire. Ainsi, l'objectif de Hollein était d'évoquer la salle de vente des *Wiener Werkstätte* au *Graben* de 1907 et la salle des tissus de la *Kärtnerstrasse* de 1917 toutes les deux aménagées par Hoffmann¹⁹⁷. En effet, tout comme le fit Hoffmann dans le second cas, l'architecte dissimule le plafond avec deux grands pans de tissus argentés disposés à la manière d'une tente. Les vitrines, majoritairement accolées au mur et formées de panneaux d'acier perforés, évoquent des devantures de boutiques. Le jeu d'éclairage augmente l'impression que le visiteur peut avoir d'être dans un magasin de luxe. La sélection et l'usage qui est fait des matériaux assimilent les éléments scénographiques aux artefacts : on a l'impression qu'eux aussi ont été conçus par les ateliers viennois. Deux cabinets plus intimes, de forme circulaire, sont reliés à la salle principale et présentent les « clous » de la collection, c'est-à-dire les bijoux, les verres de Lobmeier et les estampes. Enfin, dernier exemple, le chapitre dédié à la première guerre mondiale est doté d'une atmosphère mystique et lugubre propre au recueillement. Ainsi, l'uniforme tâché de sang de François-Ferdinand est exposé dans un cercueil de verre encadré de huit piliers surmontés de lampe tamisée comme s'il s'agissait de

¹⁹⁷ Hans Hollein, « Vienna dream and reality . A celebration of the hollein installations for the exhibition Traum und Wirklichkeit ». In *Architectural Design*, Vol. 55, 1986, p. 51.

torche. Le visiteur à l'impression s'assister à une veillée funèbre. Surmontant l'uniforme, une peinture d'Albin Egger-Lienz met en scène la transformation de l'homme en machine, véritable sujet du recueillement. De l'autre côté du cercueil, Hollein a mis en place une cellule de méditation dans laquelle le visiteur peut lire un extrait du traité de Wittgenstein : « Sur ce dont on ne peut parler, il faut se taire ». Ceci est la clef d'interprétation de la salle qui, finalement, ne présente que peu d'artefacts jouant surtout sur le sensoriel et les émotions et se faisant par-là manifeste du travail et de la pensée scénographique de Hollein. Le jeu entre rêve et réalité passe à travers l'atmosphère, mais aussi par l'exposition d'un *portrait de l'impératrice Sissi* de Franz Winterhalter, tante de François-Ferdinand incarnant le rêve impérialiste en effondrement.

Le troisième cas de figure, permettant de rendre tangible l'atmosphère de l'époque, est le recours aux sens. En ce qui concerne les portions dédiées à l'architecture, Hollein a tenté au maximum de recourir à la troisième dimension par la reconstitution d'éléments architecturaux et l'usage de maquettes. Cela lui permet de limiter l'emploi de documents vu comme rébarbatif pour le grand public et de donner une dimension tactile à l'exposition. Les reconstitutions d'éléments architecturaux à échelle réelle sont, par exemple, le portail conçu par Wagner pour le Magazine « *Die Zeit* », le portail conçu par Loos pour le *Kärtnerbar*, la salle construite par Hoffmann en 1902 pour accueillir *la frise Beethoven*... Certaines maquettes préexistent à l'exposition telle que la maquette du ring datant de 1897-1898, d'autres, comme celle de *l'église am Steinhof* de Wagner ou la *villa Skympa-Primavesi* de Hoffmann, sont construites dans le cadre de la manifestation par les ateliers Hollein. Des moulages d'objets indéplacables mais considérés comme essentiels pour la charge émotive de l'exposition sont également effectués : la sculpture de Schuhmeier, la pierre tombale de Gustav Mahler dessinée par Josef Hoffman sont ainsi reproduites. La musique rythme l'exposition et varie de salle en salle, venant renforcer les univers créés par la scénographie. A titre d'illustration, La *Kammersymphonie n°9* est passée en boucle dans la salle destinée à Schönberg tandis que dans celle de la *frise Beethoven*, la *symphonie n° 9* ayant inspiré l'œuvre de Klimt est utilisée en fond sonore. L'audiovisuel est également utilisé pour rendre appréhensible certaines dimensions qui ne le sont pas par les artefacts : un film documentaire est installé dans la salle consacrée à Freud, parant ainsi les lacunes d'objets, dans la salle consacrée à la première guerre mondiale, deux télévisions sont installées se faisant échos dans un

jeu image / paroles. La première montre la production industrielle d'armements tandis que la seconde passe un film de Karl Kraus lisant *Les derniers jours de l'humanité*.

Afin de structurer la visite et d'appuyer les concepts exposés en soulignant les liens qui les relient les uns aux autres, Hollein crée un jeu de motifs répétitifs. Dans plusieurs salles, l'architecte recourt à une frise qui change de thème au grès des univers : frise en ombres chinoises d'un orchestre pour la salle Mahler, frise composée de reproductions de la Karl Marx Hof pour la salle sur la Vienne-la-rouge, frises de drapeaux rouges pour la salle sur la social-démocratie, frises de carrés dorés pour la salle Klimt...une attention particulière est également dédiée aux espaces de transition : la salle consacrée à Vienne-la-rouge est dotée d'une arcade qui évoque le complexe de la Karl Marx Hof, la transition entre la salle Arnold Schönberg et la salle et la pièce dédiée aux *Jung-Wien* se présente sous la forme d'un fronton antique qui évoque leurs nouvelles interprétations d'un héritage ancestral. Un jeu sur les axes visuels vient également appuyer le propos scientifique. Par exemple, à partir des salles consacrées à Arnold Schönberg et à la *Jung-Wien*, le public peut percevoir la lumière bleuâtre émanant de la salle Freud. Ceci est destiné à rendre perceptible par le ressenti visuel l'impact des théories de Freud sur le musicien et le groupe d'auteurs. De plus, l'omniprésence de l'or et de la dorure, dès l'extérieur du bâtiment, rythme la totalité de l'exposition. Cela correspond à une volonté d'inscrire la manifestation dans l'histoire visuelle du début de siècle. Les sécessionnistes y recouraient en effet amplement, comme le rappelle la façade du palais de la Sécession, voisine.

Enfin, une grande importance est donnée à la relation entre l'extérieur et l'intérieur. En effet, la façade de la *Künstlerhaus* est parée pour annoncer le contenu et la problématique de l'exposition intérieure. Visuellement, la maison des artistes est composée de trois blocs : un avant-corps et deux ailes légèrement en retrait. Sur le retrait de gauche, Hans Hollein a fait façonner et monter une sculpture de sept mètres de haut, interprétation du personnage du Rêve de la « Médecine » de Klimt, panneau destiné au plafond de l'*aula Magna* de l'université de Vienne et détruit par les nazis en 1945. L'usage de la troisième dimension l'oblige à recourir à une part d'invention étant donné le support en deux dimensions de l'œuvre inspiratrice. Hollein prend un risque. La statue dorée et éclairée symbolise le rêve. Sur le retrait de droite, la reproduction de dix mètres de haut d'un module de la *Karl Marx Hof*, surmontée de drapeaux autrichiens, est positionnée dans l'ombre. Il devient symbole

de la réalité. Au centre, ornant le corps avancé du bâtiment, le titre de l'exposition « Traum und Wirklichkeit » est rendu par un éclairage en néon bénéficiant d'une double typographie qui retraduit les deux aspects développés par l'exposition. Ainsi, le mot « *Traum* » est de biais, formé de caractères ondulants et illuminé de bleu et de doré tandis que le mot « *Wirklichkeit* » est composé de lettres métalliques droites et épaisses non lumineuses.

Hollein procède donc à une reconstitution esthétisante de l'ambiance de l'époque. Par l'atmosphère, « voyage visuel dans le temps »¹⁹⁸, Hollein parle aux émotions et tente de susciter la compréhension du visiteur-spectateur *via* l'identification. En outre, de même que le commissariat en ce qui concerne le choix des artefacts, l'architecte tente d'user et donc de mettre en valeur un maximum de ressources viennoises (il déplace les lustres de l'hôtel de ville pour compléter le décor d'une salle, il fait venir l'une des couronnes en zinc du pont *Zeile* de Wagner dans le même objectif...). A ce propos, il parle « d'une exposition à Vienne à propos de Vienne »¹⁹⁹. Enfin, il est important de noter la dimension spectaculaire et ludique de l'évènement, qui devient presque « attraction » de type blockbuster selon certains critiques²⁰⁰. On en revient aux *Landesausstellungen* : Hollein partage l'ambition de Waissenberger d'intéresser le public viennois à son propre patrimoine *via* une démocratisation des formes d'approche du savoir.

Certaines salles sont néanmoins d'une facture beaucoup plus sobre, trace de la double signature de l'exposition: En effet, tout comme Hans Hollein intervient dans la conception scientifique dans la mesure où il impose l'inclusion de certains objets qu'il pense dotés d'une valeur symbolique et émotionnelle suffisamment puissante pour toucher la sensibilité du public – c'est lui qui décida de l'exposition de l'uniforme dans lequel avait été assassiné François-Ferdinand – Robert Waissenberger et son équipe prennent en charge certaines salles qu'ils dotent d'un accrochage plus classique, partant du principe que des œuvres d'une si grande valeur, amassées, se suffisent à elles-mêmes. La salle Schiele/Kokoschka est par exemple l'œuvre du commissaire Hanz Bisanz. Cependant un compromis a été fait dans le cas des salles Klimt. Si l'accrochage est classique, la sobriété des murs bleus pâles étant destinée

¹⁹⁸ [http://www.museum-joanneum.at/upload/file/ABC\[0\].pdf](http://www.museum-joanneum.at/upload/file/ABC[0].pdf)

¹⁹⁹ « *Eine Ausstellung in Wien über Wien* ». Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 36.

²⁰⁰ Kristian Sotriffer, « Klimt im Disneylandstil », *Die Presse*, 3 avril 1985, p. 3. ; Jan Tabor, « Ein großer Traum und wenig Wirklichkeit », *Kurier*, 30 mars 1985, p. 5.

à laisser la puissance des œuvres transparaître, une plinthe et une frise d'or relient la pièce aux autres mises en scène de Hollein. De plus, *le Baiser* de Klimt, clou de l'exposition au même titre que *la frise Beethoven*, est posé sur un autel qui se détache du reste de la salle. Le contraste entre la sobriété des mises en scène des commissaires scientifiques et l'éclat spectaculaire de celles de Hollein donnent l'impression que la manifestation a accordé une importance plus grande à l'architecture et aux arts appliqués, comme si elle se positionnait dans la lignée du modèle des « *Landesausstellungen* », grandes expositions régionales très populaires mettant en scène tous les aspects d'un *Land* et spécialement ceux accessibles aux grands publics car plus facilement objet de projection c'est-à-dire l'architecture, les arts appliqués, le mobilier...²⁰¹

b. La scénographie française

Une description très minutieuse de la scénographie française a déjà été faite par Nathalie Heinich et Michael Pollak dans le cadre de leur monographie. Ils ont pu interroger sur la question, Gérard Régnier, dont on a vu l'impact sur le résultat final, dont les propos sont reproduits en annexe. Il serait redondant de décrire une nouvelle fois la muséographie de la manifestation. Nous nous contenterons donc de résumer les lignes directrices qui dirigent celle-ci.

La mise en scène de l'exposition parisienne peut être schématisée en deux tendances : la neutralité scientifique et l'implication sensorielle.

Certaines salles se caractérisent par leur sobriété d'apparence. Dotées de peu de matériel expographique, elles sont peintes dans des tons pastel. A titre d'exemple, il est possible d'évoquer la salle 5, dédiée à Klimt, qui est peinte dans un camaïeu de couleur gris perle, tandis que les murs des salles consacrées à l'art photographique (9) ou à Kokoschka (13) sont revêtus de blanc. Les raisons avancées par Gérard Régnier pour expliquer ce choix sont doubles : premièrement, le recours à la neutralité muséographique permet la mise en valeur des artefacts spécialement dans le cas d'œuvres chatoyantes telles que celles de Klimt qui perdraient de leur éclat soumises à la concurrence de cimaises plus vives²⁰². Secondement, il décrit cela

²⁰¹ Henri Loyrette : « A propos des expositions temporaires ». In: *Revue de l'Art*, 1988, n°1. pp. 5-8.

²⁰² Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 49.

comme une tendance de la muséologie moderne²⁰³. Le renoncement à une mise en scène spectaculaire et colorée comme celle de l'exposition viennoise permet, en effet, une focalisation de l'attention du visiteur sur les artefacts exposés tout en leur laissant une certaine liberté d'interprétation. La neutralité est, de plus, facteur de pédagogie puisqu'en décontextualisant les objets, elle les met en abîme scientifiquement, invitant à un regard critique, analytique et distancié.

D'autres pièces bénéficient de l'import du décor viennois dont on a vu qu'il jouait très fortement sur la restitution au plus proche de l'atmosphère Vienne 1900. L'esthétisation spectaculaire dont elles sont porteuses rompt avec le reste de la mise en scène et cette rupture sert la problématique générale de la dissonance. L'exemple de la salle consacrée à la *Wiener Werkstätte* est frappant. Pour Nathalie Heinich et Michael Pollak, cette section se caractérise par sa stylisation formelle : des éléments disparates sont unis sous le même dénominateur commun de l'unité formelle²⁰⁴. La tendance stylistique de cette mise en scène contraste avec une autre modalité muséographique jouant pourtant également sur le décalage, l'esthétisation et le formalisme que l'on trouve par exemple dans la salle dédiée à la *Ringstrasse*. Le décor, monumental, ne fait qu'intégrer des éléments suggérant l'atmosphère de l'époque : si le vocabulaire architectural historicisant est repris, les éléments décoratifs sont dénoncés comme placage par le recours à la couleur blanche qui dématérialise l'ensemble de la scénographie. La double face de la culture viennoise est rendue appréhensible : le faste superficiel cache un monde en décomposition. Ce principe de la suggestion d'idées par la citation historique structure le sens de beaucoup d'espaces. Par exemple, dans la salle consacrée à Hoffmann, un jeu de miroirs permet de refléter les éléments de mobiliers exposés à l'infini, suggérant ainsi l'avènement de la production industrielle, de la fabrication de masse. Dans la salle consacrée à Loos, la technologie du bâtiment est laissée visible et le blanc industriel des cimaises, combiné à l'élargissement de l'espace, a pour but de rendre sensible le choc constitué par les théories rationalistes de l'architecte. La forme longitudinale et la couleur blanche de l'espace Kokoschka évoquent la construction de la *Michaelerplatz* de Loos, ami du peintre et rend sensible l'écoulement du temps. L'ambiguïté du monde moderne est évoquée aux moyens de l'emploi de l'arrondi du

²⁰³ « Un musée moderne, c'est toujours un musée dont les murs sont blancs ». In Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 55.

²⁰⁴ Ibid. p. 183.

style paquebot, forme dominante des années 30, obtenue par polissage industriel. L'entreprise de traduction visuelle du contenu théorique s'accompagne, également, d'une tentative de rendre sensoriel et physique le message porté par l'exposition. Un double jeu interactif est mis en place. D'abord, l'implication auditive du spectateur est sollicitée dès l'entrée de l'exposition. Ainsi, le *Beau Danube bleu* de Strauss fils est diffusé dans la dernière salle de l'exposition mais, du fait de l'organisation circulaire des salles et de la superposition du hall d'entrée et de sortie, le son se propage dans toute l'exposition. Le volume grimpant de la musique accompagne et souligne le concept de l'exposition : euphorisante dans les premières salles qui procèdent à la déconstruction progressive du cliché de la Vienne impérialiste et dorée, la musique devient dramatique dans les dernières pièces accompagnant la découverte d'une autre face de Vienne, moins médiatisée auprès du grand public : la ville décadente et apocalyptique. Ensuite, une gymnastique à la fois physique et mentale, prenant en quelque sorte la forme ludique d'une chasse aux trésors, est imposée au visiteur. Ainsi, un jeu de circularité est mis en place dès le début de l'exposition par le biais des citations présentes dans chaque salle. Chaque phénomène est, en effet, accompagné du commentaire d'une personnalité de l'époque et un jeu de renvoi d'une perpétuel d'une salle à l'autre se met en place : « Kraus commente Freud. Freud commente la guerre de 1914 et ainsi de suite. Il y a perpétuellement des renvois »²⁰⁵. Le message de l'exposition ne peut donc être compris que dans la globalité, les modules se complétant les uns les autres et cette globalité n'est accessible que par un déplacement de salle en salle. Le ressenti physique de l'exposition atteint son point de culminance dans la salle 4 dédiée aux sécessions idéologiques. L'usage de cimaises obliques rend la circulation des visiteurs malaisée et difficile ; le public vit la sécession avec son corps comme en témoigne le propos de Gérard Régner : « L'idée de traduire physiquement l'espèce de frottement, de grincement, de malaise dans la culture autrichienne »²⁰⁶.

Le contenu théorique et scientifique de l'exposition est donc rendu perceptible par le recourt au visuel, physique et sensoriel. Cela s'associe à une limitation généralisée du lisible, incarné par la médiation écrite (panneaux explicatifs, cartels...), destinée à rendre l'exposition sensible, ludique et familiale. Cette limitation peut néanmoins être

²⁰⁵ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 42.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 45.

perçue et critiquée comme facteur rendant élitiste la manifestation. Mais par la prééminence sensitive de la médiation, l'imagination est plus suscitée que la raison – ceci est accentué par le fait que les phénomènes mis en scène sont expliqués de l'intérieur par l'intervention de personnalités de l'époque dont le propos ne possède pas le recul nécessaire pour être considéré comme scientifique - et l'imagination est un facteur d'appréhension démocratique étant donné qu'il nécessite moins de connaissances originelles. L'exposition parisienne a donc été conçue moins comme médium d'information malgré l'usage récurrent de procédés de distanciation que comme lieu de délectation par l'implication des sens.

c. Confrontation des modèles

Trois éléments structurent donc communément les expositions qui, par leurs lourds arsenaux visuels, la valeur des objets présentés, leurs coûts élevés et l'ampleur de la médiatisation, s'apparentent toutes deux à des blockbusters exhibitions²⁰⁷: la mise en scène d'un savoir scientifique, le recours à la sensibilité porteuse d'émotion et la volonté de démocratiser les connaissances émises. Mais, le traitement différent de ces points communs nous renseigne sur la divergence des objectifs envisagés des manifestations :

Concernant la mise en scène d'un savoir scientifique.

A Vienne, une grande importance est accordée à la rigueur de la documentation historique. Chaque information avancée donne lieu à un arsenal de preuves archivistiques très exhaustif dans leurs formes (plans, proclamations, lettres, contrats...photographies), apparentant presque la manifestation à une démonstration. A Paris, comme il a été mentionné précédemment, le visible est priorisé sur le lisible. La rigueur scientifique de l'exposition passe donc par l'accrochage qui permet des mises en parallèle porteuses de connaissances ; par la scénographie, qui autorise une certaine neutralisation et donc distanciation de l'objet d'étude propre à l'analyse et par le catalogue d'exposition, véritable somme théologique et critique des connaissances accumulées sur Vienne depuis les années 1970. Elle est aussi portée par le cadre structurel établi par Carl Schorske. Que déduire de ces différences ? La minutieuse recontextualisation viennoise, peut s'apparenter, comme nous en avons émis l'hypothèse précédemment, à une volonté

²⁰⁷ Henri Loyrette, « A propos des expositions temporaires », pp. 5-8.

de permettre une projection cognitive des visiteurs dans l'univers exposé. La distanciation française, voire parfois la légèreté avec laquelle est traité le cadre historique²⁰⁸, témoigne d'un intérêt plus culturel qu'historique et surtout d'une volonté de ne pas alourdir le propos. Ce parti-pris peut être interprété de deux manières: Soit il témoigne du regard élitiste porté sur le public du Centre par une partie des autorités organisatrices, soit cette limitation est envisagée comme un moyen de favoriser l'usage de l'émotion et de l'imagination capacité que tous les publics possèdent.

Nous avons également vu que les deux expositions usent de la sensibilité et de ses propriétés émotionnelles. Mais pareillement, les buts divergent.

A Vienne, Hollein tente de donner à ressentir autant que possible l'atmosphère de la Vienne des années 1900. Mais, nous l'avons vu, cette atmosphère contraste avec la Vienne documentarisée par Waissenberger car elle est esthétisée et spectaculaire. Le parti pris est de faire appel aux sens et d'impliquer émotionnellement le spectateur afin de l'immerger dans « l'esprit de l'époque ». Une telle immersion, idéalisée, a pour objectif sous-jacent de mener à l'identification du spectateur. On peut se demander dans quelle mesure ce mécanisme a pour finalité l'enclenchement d'un phénomène de réappropriation par les viennois de cette phase-là de leur passé jusqu'ici tabou ou bien, dans le cas de visiteurs étrangers, un repositionnement de l'ancienne capitale habsbourgeoise dans leur hiérarchie émotive et intellectuelle. A Paris, certains éléments d'atmosphère sont également restitués, mais une distance critique est toujours mise par l'introduction de dissonances. L'atmosphère est donc moins utilisée comme médium d'identification que comme outil émotionnel et pédagogique.

Enfin, un troisième point d'apparente connivence des manifestations, lié au second, rassemble les manifestations : la volonté de dispenser un savoir accessible à tous. A Vienne, cela passe essentiellement par le biais de la scénographie qui apparente l'exposition à une attraction et joue sur une médiation par l'atmosphère. A Paris, l'accrochage prend cela en charge. Mais, dans les fondements de cette volonté d'élargir le public et de faciliter son appréhension du message des

²⁰⁸ A ce titre, il convient de souligner une remarque faite par Gérard Régner à propos de la salle des Sécessions et notamment le sas consacré au mouvement Jung-Wien dans le cadre de l'entretien mené par Nathalie Heinich et Michael Pollak : « une exposition ce n'est pas la justice historique ». Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris, Portrait d'une exposition*, p. 49.

expositions, il y a dissociation. A Vienne, nous avons émis la supposition que cette exposition serait un médium destiné à favoriser l'appivoisement par les viennois quels qu'ils soient d'un passé récent encore douloureux. Cette hypothèse devient probable lorsqu'on remémore le fait la municipalité viennoise est l'organisatrice de la manifestation. A Paris, en revanche, une telle volonté s'inscrit dans la lignée des principes fondateurs du centre.

Donc, l'étude des objets à travers leur manipulation par les concepts intellectuels et techniques nous donne des indices sur les motivations sous-jacentes aux deux évènements. Celles-ci peuvent également transparaître et être affinées à travers l'étude de l'image de marque des expositions, c'est-à-dire de tous les éléments destinés à faire la promotion en amont, à les faire rayonner ou à les accompagner en parallèle et a en laisser un souvenir, une trace en aval.

3. Etude comparative des images de marque

1. La promotion en amont

Etant donné le parti-pris de n'étudier que les mécanismes de mise en place interne des événements afin d'en deviner les moteurs originels, seuls les produits de promotion et de divulgation conçus par les institutions organisatrices seront passés en revue.

a. La promotion écrite

Concernant les annonces verbales des manifestations faites par les institutions organisatrices, on trouve un schème caractéristique pour chacune des expositions.

A Vienne, tous les écrits – dossier presse, prospectus de présentation quadrilingue envoyé aux ambassades dont l'existence prouve les ambitions internationales de l'exposition, annonces médiatiques... – insistent sur la dépendance de la créativité au contexte socio-politique. Est également soulignée la valeur du patrimoine exposé - dans le dossier presse, la valeur d'assurance globale des œuvres de 1,5 milliard de schilling est même mentionnée, comme s'il s'agissait de prouver la préciosité des artefacts présentés pour en raffermir leur valeur historique – tout comme l'intérêt mondial que suscite ce patrimoine au moment de l'ouverture de l'exposition. L'attention est cependant souvent focalisée sur l'Art Nouveau. Or, ce style est justement ce qui fit la réputation de la Vienne tournant de siècle à l'étranger tandis qu'il n'est pas très apprécié en Autriche, comme en témoigne la destruction de plusieurs bâtiments de Wagner après-guerre, l'état déplorable du sanatorium de Hoffmann à Purkersdorf²⁰⁹ ou encore la maison de Wittgenstein, érigée selon les plans de Loos, menacée de destruction en 1971. On peut se demander dans quelle mesure la municipalité ne tente pas de s'adresser au monde en entrant dans le jeu des clichés que celui-ci se fait sur l'ancienne capitale impériale afin de raffermir l'intérêt et de le rediriger sur la ville actuelle ? Cette hypothèse paraît plausible au regard de certaines brochures exclusivement dédiées à l'Art nouveau incluant, certes, la présentation de l'exposition, mais la mettant également en relation avec le patrimoine monumental viennois de type art nouveau. Rendre l'histoire culturelle de la capitale si dépendante de déterminismes politiques,

²⁰⁹ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 10.

économique et social revient ancrer le phénomène dans la ville en tant que lieu. Cela peut avoir pour objectif l'identification et donc l'attraction du public viennois, mais ne peut-on pas aussi voir là un moyen de redorer la réputation actuelle du lieu dans une optique touristique ? Le fait que tous les documents aient été imprimés par le service d'édition de la municipalité, comme le prouve la présence du logo « WIEN KULTUR », parle en ce sens.

A Paris, les documents d'annonce et de promotion créés en interne mettent l'accent sur la pluridisciplinarité et sur les rapports qu'entretient la Vienne 1900 avec l'Europe et le monde actuel. De plus, la manifestation est souvent présentée comme dans la continuité des manifestations pluridisciplinaires « Paris – New-York », « Paris – Berlin », « Paris – Moscou ». Là aussi la sélection d'informations trouve des explications tant au niveau local qu'international. La pluridisciplinarité est l'une des signatures du centre, c'est également l'un des moyens qu'il a d'accéder à la démocratisation de la culture : l'intérêt pour une discipline attirant au centre le visiteur qui est alors confronté à d'autres arts. De plus, associer « Vienne. Naissance d'un siècle » avec les expositions inauguratrices c'est utiliser l'argument de la série et donc solliciter une réserve de visiteurs tout en s'imposant de répondre à un certain nombre d'attentes qui ont fait la notoriété du Centre par le passé. C'est également réaffirmer les ambitions internationales du Centre à l'étranger. Le fait de lier la Vienne des années 1900 au monde actuel peut être interprété dans le même sens. Emprunter un tel axe de lecture, comme il a été mentionné auparavant, permet aussi une meilleure projection des publics français dans l'univers présenté et s'inscrit donc l'objectif de démocratisation.

b. La promotion visuelle

A Vienne, affiches et prospectus mettent en image une grande diversité d'œuvres d'origines disciplinaires différentes. Par exemple, l'invitation au vernissage est recouverte de d'un projet d'affiche créée par Kokoschka pour la *Kunstschau* de 1908. Les affiches disséminées dans la ville afin d'y annoncer l'évènement sont imprimées alternativement du *portrait d'Adèle Bloch-Bauer* de 1907, du *portrait de Johanna Staude* de 1917-1918 de Klimt, de *l'Autoportrait aux doigts écartés* d'Egon Schiele daté de 1911, d'un *portrait de Gustav Mahler* réalisé en eau forte par Emil Orlik en 1902 ou encore de *l'avant-projet à la mine de plomb de l'Eglise du Steinhof* d'Otto

Wagner de 1902... Le prospectus publicitaire quadrilingue est quant à lui imprimé du *portrait d'Emilie Flöge* peint par Klimt en 1902. Serait-ce là de la part du musée municipal un moyen de médiatiser la richesse de ses collections ? De sensibiliser les viennois à leur propre patrimoine ? Ou bien de toucher un public plus large en mettant en scène la diversité des aspects abordés par l'exposition ? Il est cependant notable, dans le cas des affiches, que seules des images bénéficiant déjà d'une renommée bien installée ont été sélectionnées, la Sécession faisant l'objet d'une représentation particulièrement élevée au sein de ce corpus de promotion visuelle. Cela nous autorise à émettre une double supposition : un tel choix aurait-il pour objectif de susciter la mémoire visuelle des potentiels publics viennois ? Le recours à l'image « cliché » inscrirait-il l'exposition dans le modèle de Vienne 1900 populaire à l'étranger afin de donner une aura mondiale à la manifestation ?

A Paris, une seule image recouvre toutes les affiches mais également le catalogue: *l'Espoir I* de Klimt. Pourquoi Klimt ? Parce que du point de vue de l'opinion publique, Klimt est le héros de la viennomanie artistique. Il est partie intégrante de culture générale visuelle et incarne Vienne aux yeux de tous. D'où tient-il cette popularité ? D'abord du fait de la facture très attrayante des œuvres colorées, sensuelles et précieuses de sa période sécessionniste, mais encore du fait qu'il met en scène des notions appréhensibles par tous les publics : ainsi, ses œuvres allient tradition et modernité, luxe et volupté, mythologie et humanité. En outre, tout en rompant avec l'académisme, Klimt reste figuratif : il est appréhensible par tout type de public. Ce recours à Klimt, peintre viennois par excellence à l'étranger - destiné à mettre l'évènement à la portée cognitive de tous après qu'il eut été mis à la portée physique par la pose d'environ mille affiches dans des lieux publics tels que l'aéroport, les gares, le métropolitain... - est contrebalancé par le choix de mettre en scène une œuvre assez peu connue bien qu'heurtante : *L'Espoir I* de 1905. Comment expliquer ce choix ? Cette toile à l'avantage de résumer le concept de l'exposition comme l'explique Gérard Régnier pour justifier son choix de la placer à la fin de la manifestation « C'est à la fois une naissance en même temps qu'une mort [...]. C'est à la fois l'espérance et... c'est toujours l'idée de l'apocalypse, au sens plein du terme : c'est vraiment la révélation, et en même temps l'effondrement. L'espoir et en même temps la fin. »²¹⁰. De plus, elle permet à

²¹⁰ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 60.

l'exposition parisienne de se démarquer de la manifestation viennoise étant donné que cette toile n'était pas présentée en Autriche.

2. Les manifestations parallèles

Les deux expositions sont prolongées, par une série de manifestations parallèles destinées à élargir leur impact tout autant qu'à approfondir certains aspects. Passons en revue les propositions émanant des deux institutions :

A Vienne, seules trois activités parallèles sont mises en place : des concerts et des conférences se tiennent alternativement au cinéma de la *Künstlerhaus* tous les dimanches à 11H. Ajouté à cela, une large programmation cinématographique est mise à disposition. Fait notable, toutes ces manifestations ont été organisées par l'attaché municipal à la culture et aux sports Franz Mrkvicka, ce qui témoigne une fois de plus de la grande implication de l'institution municipale. Concernant les concerts, la programmation²¹¹ mêle interprétation de compositeurs du XIX^e déjà consacrés (Brahms, Debussy, Schumann...) à celle de musiciens redécouverts dans le cadre des travaux sur la Vienne XIX^e ayant précédé la mise en place des expositions (Berg, Popper, Webern...). Les œuvres de personnalités musicales exclusivement locales sont également interprétées (Schmid, Krenek...). Mélanger ces trois niveaux de popularité au sein de mêmes représentations permet de faire bénéficier l'aura du premier aux autres qu'on espère ainsi consacrer le principe étant d'élargir au plus la notion de « culture viennoise 1900 ». Il faut noter que ces concerts sont accessibles gratuitement en possession du billet d'entrée de l'exposition et, qu'inversement, des billets pour l'exposition sont vendus dans le cadre des manifestations. La découverte de l'univers musical est donc positionnée dans le prolongement de la redécouverte visuelle et cognitive proposée par l'exposition. Cette exhaustivité s'explique par le fait que la population viennoise est particulièrement sensible aux événements musicaux, beaucoup plus qu'aux événements artistiques. Ainsi, quand on regarde les programmations artistiques de la municipalité de Vienne, on se rend compte qu'un budget beaucoup plus important est consacré à la mise en place d'activités musicales. Or les concerts de la *Künstlerhaus* intègre « les étés musicaux » de la mairie. Il est donc possible qu'en liant concerts et exposition, les autorités municipales essayent de diriger de

²¹¹ Archives viennoises carton II, manifestations // contient aussi programme des conférences.

nouveaux publics vers « *Traum und Wirklichkeit* ». A propos des conférences, le changement progressif de programmation est éclairant. Au départ, Franz Mrkvicka tente de convier des personnalités mondialement renommée pour intervenir dans le cadre de ces prises de parole : Otto von Habsburg, Elias Canetti, Serge Sabarsky, Kardinal Dr. Franz König... Mais beaucoup refusèrent de s'investir alors même qu'ils s'impliquèrent dans le cadre de l'exposition parisienne (Elias Canetti, Serge Sabarsky...). L'exposition viennoise ne serait-elle pas prise au sérieux contrairement à celle du Centre Georges Pompidou ? Cela est probable, le musée municipal de la ville de Vienne étant classé jusqu'à cette exposition dans le bas de la hiérarchie des institutions culturelles viennoises. La programmation finale est donc moins représentative de l'esprit de ces conférences que la programmation originelle. Néanmoins, des principes généraux guident les deux : les thématiques sélectionnées sont beaucoup plus axées sur le contexte socio-politique que sur la culture viennoise. Ainsi, sur dix-huit conférences, huit abordent Vienne d'un point de vue purement historique. Si cela tient d'une volonté de rendre vivant les sujets les plus ardues de l'exposition²¹², on retrouve ici l'idée de lier l'histoire culturelle à l'histoire de la ville en tant qu'objet de focalisation à actualiser²¹³. Autrement, dans le respect de la pluridisciplinarité, littérature, peinture, musique, théâtre et cinéma sont abordés de manière quasiment égale ; les œuvres (*La littérature démolie* de Karl Kraus, *Les désarrois de l'élève Törless* de Musil) et mouvements (La Sécession) phare étant privilégiés comme dans le cas de la promotion visuelle. Une programmation cinématographique très fournie accompagne également la manifestation. Deux types de films sont présentés. Des productions artistiques impliquant des réalisateurs viennois (*Café Elektrik* de Gustav Ucicky par exemple) dont on a vu qu'ils faisaient l'objet d'une réappropriation par l'Autriche dans le cadre de l'exposition. Des documentaires d'époque, permettant un accès visuel au contexte historique, qui s'inscrit dans une volonté de lier événements culturels et atmosphère socio-politique afin de ramener l'attention sur la ville de Vienne en tant qu'entité vivante tout en permettant un accès démocratisé à des connaissances autrement très documentaires, le principe étant de réconcilier les viennois avec un passé jusque-là délaissé : « déclaration de la République » de 1918 ; « Anniversaire de la république autrichienne » de 1922 ; « Film publicitaire pour enfant » 1927....les films archives ne

²¹² Conférer archives viennoises.

²¹³ Programme des conférences

sont donc plus de simples documents complétant les objets mais deviennent par des pièces de collections.

A Paris, le panel de manifestations proposées est beaucoup plus large : représentations théâtrales, chorégraphiques (intervention du *Tanz Theater Wien*), programmations cinématographique (35 longs métrages et documentaires présentés en salle Garance) et musicales (Programme Schoenberg-Plus), interventions littéraires (soirées viennoises du jeudi, lectures...) mais aussi dialectiques (tables rondes, conférences, débats...) et activités hors les murs (excursions thématiques, voyages...)... le Centre a donc accueilli plus de 135 manifestations en trois mois²¹⁴. Toutes les formes d'animations et de médiations déjà expérimentées par le centre sont exploitées ; tous les départements participent à l'effort. L'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » est donc le terrain d'application par excellence de l'arsenal d'éducation alternative par l'évènement parallèle.

Ces manifestations approfondissent et matérialisent clairement le propos développé par l'exposition au moyen de l'accrochage et de l'atmosphère scénographique. En comblant l'absence de médiation écrite, elles n'ont donc pas seulement un rôle d'animation complémentaire mais sont actrices de la manifestation autant que les artefacts. Le programme fut conçu sous la double direction de Marcel Bonnaud, directeur des manifestations et des spectacles et de Rudolf Altmüller, directeur de l'Institut culturel autrichien à Paris. Le point de culminance de ces manifestations, qui ne sont finalement pas si parallèles, fut l'ouverture d'un *Wiener Kaffeehaus* à l'emplacement du forum entre le 13 mars et le 15 mai 1986. D'entrée libre, ce lieu érigé sous la responsabilité de la BPI, reconstituait l'ambiance d'un café littéraire début de siècle. Lieu de consommation culturelle intellectuel – 800 ouvrages et revues sur les différents aspects de la Vienne 1900 étaient mis à disposition du public – et culinaire – Café, chocolat, pâtisseries viennoises étaient proposés – il fut conçu comme un média d'appropriation alternatif du sujet de la manifestation. En effet, en jouant sur l'immersion atmosphérique, les concepteurs donnaient à ce média la connotation d'une attraction ludique et parlait à l'imaginaire. De plus, en laissant en libre accès des publications, ils offraient la possibilité aux visiteurs de compléter de manière autonome l'absence de médiation écrite de l'exposition, celle-

²¹⁴ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 16.

ci ayant pour parti-pris de privilégier le visible, appréhensible par tous, sur le lisible. Le *Wiener Kaffeehaus* fut financé à hauteur de 1 million de schilling par la chambre économique fédérale autrichienne. Un tel investissement prouve l'importance qu'accordaient les autorités gouvernementales autrichiennes à la mise en valeur de leur capitale à l'étranger. Attenante à ce café viennois, une librairie Flammarion de 150 m² qui proposait environ 6000 ouvrages français sur le sujet et un espace commercial où il était possible de se procurer toute sorte d'objets dérivés de l'exposition (foulards aux impressions Klimt, mobilier inspiré des créations art nouveau...) avait été constitué. Or les objets dérivés, selon la muséologue Marie Clarté O'Neill, permettent une appropriation d'autant plus forte de l'exposition que l'expérience de celle-ci est pérennisée par l'achat.

3. La promotion en aval

a. Les catalogues d'exposition

L'organisation du catalogue viennois fait écho à celle de l'exposition : il est divisé en vingt-quatre chapitres correspondant parfaitement aux vingt-quatre chapitres de la manifestation. Trois articles les introduisent et les lient les uns aux autres: dans « *Österreichs ästhetische Kultur, 1870-1914 – Betrachtung eines Historikers* » Karl E. Schorske retranscrit le cadre contextuel; dans « *Zwischen Traum und Wirklichkeit* » Robert Waissenberger dessine le cadre conceptuel de l'exposition et expose la problématique générale ; enfin dans « *Das Konzept zur Präsentation der Ausstellung Traum und Wirklichkeit. Wien 1870-1930* », Hans Hollein justifie la muséographie de l'exposition. Il intervient également à la toute fin du catalogue à propos des reconstructions et des maquettes.

Chaque chapitre s'organise de la même rigoureuse manière : le thème est d'abord introduit par la citation d'une personnalité de l'époque. Comme dans les salles de l'exposition française, un point de vue interne au phénomène exposé est ainsi donné. S'ensuit une courte description du thème du chapitre, purement historique dans le cas d'un évènement, bibliographique autrement. Puis le discours est divisé en sous-chapitres correspondant aux différents axes traités dans chaque scansion. Par exemple, le chapitre 15 intitulé « 1897-1918 : le temps des grands peintres » est introduit par une citation d'Hermann Bahr commentant la première exposition de la Sécession. Le mouvement sécessionniste qui rassemble les artistes unis dans le chapitre est présenté puis se succèdent plusieurs sous-chapitres,

correspondant aux différents espaces de l'exposition, nommés « Les années héroïques de la Sécession », « Gustav Klimt, le roi de la Sécession » - écrits par Robert Waissenberger - « Egon Schiele et ses amis », « Oscar Kokoschka, du sacré au printemps sauvage » dont l'auteur est Hans Bisanz, commissaire spécialisé sur la 2nd sécession artistique. A la fin de chaque chapitre est placé un catalogue d'œuvres de format traditionnel composé de notices d'œuvres complètes (artiste, titre, matériau, taille, commentaire sur la signature, lieu d'emprunt, nom du prêteur) et de commentaires critiques sur les artefacts. Les objets y sont classés en fonction de leur place muséographique.

Etant donné la similitude des structures catalogue-exposition, on peut se demander ce qu'apporte le développement textuel de l'ouvrage. Les fonctions de celui-ci sont nombreuses. Plus qu'un aide-mémoire, le catalogue constitue un véritablement approfondissement de la matière de l'exposition dans la mesure où toutes notions, dont la transmission ne pouvait s'appuyer sur un élément visuel, y sont condensées. Ainsi, le contexte et les relations sociales (entre personnalités, entre mouvements, les sphères d'influence) y sont creusés ; certaines œuvres clefs, dont la reprographie couleur est intégrée au catalogue, y sont analysées ; des informations sur les conditions techniques de restauration et d'exposition y sont données (Par exemple, le chapitre 16 portant sur la Frise Beethoven comporte un article sur les modalités de restauration de l'œuvre) ... La majorité des articles ont été rédigés par le personnel du musée ou par celui des institutions associées (les archives de la ville de Vienne, la bibliothèque de la ville de Vienne...): comme dans le cas des objets, les ressources locales ont été privilégiées. Cela est justifié par le fait que le musée historique de la ville de Vienne est encore – avant l'exposition – un petit musée d'aura à peine citadine, mais aussi par le fait que la muséologie autrichienne ne fait pas encore l'objet d'un grand investissement. Le catalogue se conclue sur une chronologie extrêmement minutieuse de la période 1873-1930, aspect par aspect (chaque aspect est développé dans une colonne : politique extérieure, politique intérieure, science et éducation, économie et technique, paysage urbain, beaux-arts, musique, opéra-opérette-danse, littérature-théâtre-film, chronique) et sur les plans de l'exposition.

Le catalogue viennois donne donc un regard historicisant et exhaustif de la Vienne fin-de-siècle. Les tendances développées dans le cadre de la manifestation s'y trouvent approfondis et argumentées. Néanmoins, sa création semble avoir

donné lieu à des ambitions monographiques, comme en témoigne le développement d'articles se détachant du modèle visuel proposé par l'évènement, mais malgré cela et son volume important, l'ouvrage reste dans les normes du catalogue d'exposition traditionnel. Il en va autrement pour le catalogue de l'exposition parisienne.

Celui-ci s'apparente en effet plus à une monographie scientifique qu'à un catalogue d'exposition. Premièrement, par son titre, il se détache de la manifestation : « Vienne 1880-1938, l'apocalypse joyeuse ». Secondement, la première édition ne comporte ni la liste des œuvres exposées, ni d'appareil critique. Enfin, il est signé en page de couverture par le commissaire générale sous son pseudonyme d'historien de l'art.

Concernant le contenu de l'ouvrage, deux remarques peuvent être faites. D'abord, la plupart des textes sont rédigés par des personnalités internationalement prestigieuses du domaine : Elias Canetti, Jacques Bouveresse, Werner Hoffmann ... Il s'agit là d'une véritable opération de marketing destinée à faire rayonner la manifestation. Ensuite, la structure du catalogue se démarque de celle de la manifestation notamment par l'intégration d'un prologue et par celle d'un chapitre nommé « Paris-Vienne » construit sur les échanges entre les deux capitales comme s'il s'agissait de la version microcosmique d'un catalogue illustrant une exposition « Paris-Vienne » dans le goût de celles qui se marquèrent l'inauguration du Centre. Matériellement, d'ailleurs, l'ouvrage s'inscrit dans la lignée des catalogues conçus dans le cadre de ces expositions pluridisciplinaires. Il en reprend le format : 21 x 30 cm même s'il est plus long (728 pages contre 576 en moyenne), plus lourd (3,3 kg), plus cher (360 fr) et moins pédagogique. En effet, la fonction explicative du catalogue est complètement délaissée. Chaque article est une contribution scientifique indépendante, le sommaire formant quasiment le seul point de jonction, et digne les propos semblent avoir été écrits dans le cadre d'un colloque plus que pour un catalogue destiné à être largement diffusé auprès du grand public. Objet de prestige, clairement destiné à une élite, le catalogue inaugure une nouvelle politique éditoriale plus autonome qui vise à inscrire les éditions du Centre sur le marché mondial des éditions scientifiques.

b. Les petits journaux

Le petit journal de l'exposition viennoise est traduit en anglais, ce qui prouve une fois de plus les ambitions internationales de la municipalité organisatrice. Sur la couverture est disposée une photographie de la *Künstlerhaus* décorée pour « *Traum und Wirklichkeit* ». Le fait de mettre ainsi en avant le lieu de l'exposition (Vienne, *Künstlerhaus*) plutôt que les objets de celle-ci semble suggérer que l'exposition a été conçue par Vienne sur Vienne pour la promotion de Vienne. Le catalogue s'ouvre sur une revue de presse élogieuse à laquelle succède le sommaire qui avoisine une interview de Robert Waissenberger sur le titre de l'exposition, lui permettant d'en expliquer le concept. S'ensuit une description de l'exposition chapitre par chapitre, accompagnée de photographies de salles autant que de reprographies d'artefacts. Le message est clair : l'œuvre est double. En effet, l'exposition est autant une mise en scène de la Vienne 1900 que de la Vienne actuelle, en pleine renaissance artistique, comme en témoigne la mise en scène indirecte du travail de Hans Hollein. Concernant la description des chapitres ; ceux qui ont pour point de focalisation des événements sont dotés d'explications très historiques et générales. Le propos devient biographique dans le cadre de chapitres tournant autour de personnalités. De manière générale, on note une focalisation beaucoup moins importante sur les artefacts qu'à Paris. Cela peut être justifié par le fait que le catalogue d'exposition viennois est déjà extrêmement descriptif. Une attention toute particulière est portée à la définition des termes complexes. La publication se veut didactique et scientifique. Plusieurs axes transversaux rythment l'ensemble du propos tels que les apports de Vienne au monde. La ville de Vienne est d'ailleurs au centre du discours. Ainsi, les personnalités représentatives de l'époque sont souvent évoquées à travers l'impact qu'elles ont eu sur Vienne ou inversement, par le biais de l'influence qu'a eu la ville sur eux. Les liens entre disciplines et grands hommes font également l'objet d'une attention particulière. A la fin de la publication, une série de reprographies couleurs des décors de Hans Hollein sont présentés: le hall et le festival, la salle Freud, la salle sur la première guerre mondiale, la salle Klimt... Puis les plans de l'exposition viennent conclure l'ouvrage. Cette partition souligne à nouveau l'importance égale de la conceptualisation et de la scénographie c'est-à-dire l'importance égale de Robert Waissenberger et de Hans Hollein.

Le petit journal de l'exposition française s'apparente plus à un catalogue d'exposition que le véritable catalogue d'exposition. En effet, Karl E. Schorske, rédacteur principal, la conçut comme un libretto. En introduction, la préface du catalogue de presse est à la fois reprise et complétée. Schorske procède à une contextualisation téléologique des différentes disciplines présentées dans l'exposition à travers l'évocation des personnalités qui les forgèrent et dont l'action est qualifiée de « creuset de la modernité européenne ». Ensuite, ce foisonnement culturel est présenté comme une stratégie biforme de lutte contre l'effondrement de l'empire et les crises politiques qui s'ensuivirent, les Sécessions (artistiques et littéraire) prônant l'oubli et le beau ; Loos et Kraus arguant pour la recherche du vrai. Le message divulgué par l'exposition autrichienne est donc importé ici. Dans un troisième temps, l'angle d'attaque spécifiquement français est abordé par le décorticage du titre originel de la manifestation « Vienne, l'Apocalypse joyeuse ». Enfin, les bornes chronologiques sélectionnées sont justifiées même si – en tant qu'historien – Schorske se permet de noter que le choix de 1918 comme date de clôture aurait été plus en accord avec l'idée d'ouvrir l'exposition sur l'an 1880. Enfin, un retour sur les modalités de conceptions techniques de la manifestation est fait et les remerciements les plus importants réitérés. La page suivante présente la liste des concepteurs principaux de l'exposition et les éléments de médiations développés en parallèle de celle-ci (catalogue, journaux, manifestations...).

Dans la suite du catalogue, les vingt-une salles de l'exposition sont passées en revue. Le propos est structuré de la même manière d'une description à l'autre : la thématique générale est introduite du point de vue contextuel, puis les personnalités clefs évoquées tour à tour. Leurs œuvres exposées les plus fondamentales sont expliquées voire même reproduites pour certaines. Les relations entre les disciplines sont soulignées, tous les liens possibles avec la France sont faits, l'impact de Vienne sur le monde est fréquemment rappelé et les liens entre les différentes générations d'artistes – qui structurent l'organisation de l'accrochage sans apparaître autrement que par le biais de la scénographie – sont clairement expliqués. Ce petit journal permet donc au visiteur de décrypter le « visible » de l'exposition par le « lisible », d'autant que la mise en exposition fait également l'objet de mentions explicatives. Le caractère didactique et scientifique de cette publication en fait véritablement l'outil de médiation écrit de l'exposition, bien que certains termes employés et non définis

demandent la possession de quelques bases culturelles sur le XIX autrichien²¹⁵. En conclusion, le plan de l'exposition est imprimé accompagné du nom des scansions et du titre des sous-scansions. Sont également mentionnés la présence d'audiovisuels et de bandes sons dans un but informatif étant donné les emplacements et les thèmes précis sont donnés. Le problème est que le petit journal est vendu à la fin comme s'il ne s'agissait que d'un souvenir, d'un résumé à emporter, alors que tout le contenu donné à ressentir dans le cadre de la manifestation est matérialisé là. Ce choix participe à la rendre hermétique et élitiste.

c. Les petits journaux pour enfants

Lorsqu'on compare les journaux pour enfants, on constate qu'ils ne s'adressent clairement pas aux mêmes publics. A Vienne, le petit journal s'inscrit dans une série, « *HOPLA, kleines Museumszeitung* », destinée à de très jeunes enfants (8-14 ans). Des jeux des illustrations contemporaines, des dialogues fictifs sont intégrés. Le propos s'attache à mettre en scène les différents aspects de la vie à l'époque (Ecole, sport, occupation du temps libre...) tout en suivant, de loin, la chronologie de l'exposition. De plus, le discours s'ancre sur des lieux encore existants de l'espace urbain viennois (marché, *Ringstrasse*...). Des comparaisons sont effectuées entre la Vienne des années 1900 et la Vienne des années 1980. Cela tient d'une volonté de rendre la connaissance ludique en favorisant l'imagination projective de l'enfant viennois. A Paris, « Le petit journal des jeunes » s'adresse à un public nettement plus âgé (15-20 ans). Synthétique et sobre d'apparence – le format journal est pris au pied de la lettre – il consiste en une synthèse à la fois contextualisante et matérielle de l'exposition, c'est-à-dire que le discours s'appuie beaucoup sur la description de la facture des peintres renommés et sur sa signification. Les réalisations des personnalités viennoises sont confrontées par disciplines et par générations. L'introduction d'éléments biographiques est favorisée. Quelques illustrations, anecdotes et citations viennent néanmoins agrémenter le propos.

²¹⁵ Par exemple, le « vouloir-vivre » Nietzsche ou la « Social-démocratie » sont et restent hermétiques pour un public non connaisseur.

III Un thème, deux systèmes : Les artefacts et leur mise en scène au service de politiques culturelles

A. « *Traum und Wirklichkeit* » : redorer l'identité viennoise ?

Suite à la dissection de l'usage conceptuel, scénographique et médiatique du corpus d'objets viennois, nous avons pu constater quelques tendances : rentrer dans le moule de la Vienne-cliché dicté par l'international tout en mettant en valeur des acteurs et des événements locaux, tout en usant de références subtiles à l'Autriche des années 80, pour créer un lien de complicité avec le public viennois qu'on essaye d'attirer. Créer une atmosphère propice à l'identification tout en faisant preuve d'une rigueur scientifique digne des musées les plus modernes... Ces tendances nous amènent à nous demander dans quelle mesure le principe directeur de l'exposition viennoise n'est pas double : redorer à l'international l'image de la Vienne contemporaine, la réinsérer dans le circuit culturel mondial par la mise en scène de la Vienne 1900, mais également intéresser les viennois au patrimoine de cette époque de leur histoire encore perçue comme tabou puisqu'associée à la montée des radicalisations ayant mené au nazisme.

Un élément inattendu nous permet d'appuyer cette supposition : il s'agit des préfaces du catalogue autrichien qui, en introduisant le propos de Robert Waissenberger, se posent en éléments supra-conceptuels. Ces discours mettent en scène les « ordonnateurs » de l'exposition, c'est-à-dire les grands noms de la municipalité viennoise. Ils y expriment leurs attentes quant à l'évènement. Le premier texte est signé d'Helmut Zilk²¹⁶, maire de Vienne au moment de l'exposition ; le second est l'œuvre de Franz Mrkvicka²¹⁷, conseiller municipal aux affaires sportives et culturelles. Leurs espérances quant à l'exposition sont clairement exprimées. Dans la préface, Helmut Zilk s'emploie à chercher les raisons de l'attraction pour Vienne. Il se réjouit que cet intérêt jusque-là immatériel se concrétise par une première exposition à Vienne même. Le maire se pose aussi la question de la disparition de cette émulation intellectuelle et la présente comme un défi pour l'avenir. Franz Mrkvicka va dans le même sens. Il souligne l'impact international sur les structures

²¹⁶ Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 3.

²¹⁷ Ibid., p. 5.

intellectuelles du XX^e qu'a eu la Vienne de 1900 et affirme l'intemporalité certaine de l'intérêt viennois.

Pourquoi cette investissement si important de la municipalité viennoise ?

D'abord, parce que si l'exposition obtient une aura aussi internationale que son sujet, les retombées seront touristiques. Vienne, devenue capitale d'un petit pays d'Europe centrale, a perdu toute sa visibilité et son éclat d'antan. Depuis le début des années 1970, encouragée par l'intérêt grandissant qu'elle suscite, la ville tente progressivement de mettre en valeur son patrimoine et de développer une image d'autant plus dynamique et attractive qu'elle fut longtemps victime d'une semi ostracisation en Europe occidentale du fait de la guerre froide.

Ensuite, parce qu'on espère retirer de cette réappropriation par les viennois une solidification de l'identité culturelle nationale. Les enjeux sont clairement politiques comme en témoigne non seulement le très fort investissement de la municipalité organisatrice, mais aussi celui de l'état.

1. Une exposition faite sous pression étrangère et qui s'adresse à l'étranger

Il a été démontré en première partie que la manifestation viennoise avait été conçue sous pression internationale : parce que le monde adulait Vienne 1900 et que son exposition était le sujet d'une émulation, d'une course entre les grands musées internationaux, l'Autriche décide de prendre en main ce patrimoine avant que l'étranger ne se l'approprie et que la Vienne 1900 ne soit définitivement considérée comme une entité distincte de la Vienne actuelle. Mais cette constatation se double d'une autre supposition qu'il nous faut démontrer : la manifestation a été conçue comme un message pour l'étranger. Il s'agit en effet, *via* « *Traum und Wirklichkeit* » de redorer l'image de la Vienne contemporaine en utilisant pour cela la popularité de la capitale dans les années 1900.

a. Rétablir la place de Vienne sur la scène artistique internationale

Afin d'internationaliser l'impact de « *Traum und Wirklichkeit* », l'exposition est constituée en point de culminance du *Wiener Festwochen* de 1985. Le *Wiener Festwochen* est un festival culturel organisé par le service culturel de la municipalité

viennoise ayant lieu chaque année pendant cinq semaines consécutives, aux alentours de la mi-mai. Le 1^{er} festival se tint en 1927. Interrompu pendant la guerre il reprend en 1951 alors que la ville est encore divisée entre les alliés vainqueurs. Or la réhabilitation du *Wiener Festwochen* visait à prouver au monde que les séquelles de la 2^{nde} guerre mondiale ayant marqué la ville étaient surmontables : Vienne pouvait de nouveau concurrencer la scène artistique internationale. Derrière cela, il y avait aussi l'idée que si la capitale pouvait consacrer un budget à la promotion culturelle du patrimoine, c'était que l'Autriche était au point en ce qui concernait les secteurs prioritaires (politique, économique...) et que les tutelles extérieures n'étaient donc plus nécessaires. Ce festival valait, en quelque sorte, comme une déclaration d'indépendance de l'Autriche contemporaine. Les célébrations, de natures diverses (pièces de théâtre, expositions, défilés, concerts, concours, opéras, lectures...), ne reflètent pas seulement l'effervescence culturelle de la ville, mais ouvrent aussi celle-ci à d'autres cultures par l'invitation d'artistes contemporains d'horizons très différents. Un tel stratagème a pour conséquence la rapide internationalisation de la manifestation qui, déjà, dans les années 1980 bénéficie d'une bonne médiatisation à l'échelle mondiale. « *Traum und Wirklichkeit* », présentée comme évènement central du *Wiener Festwochen* 1985, peut alors bénéficier de cette aura de plus en plus transnationale. De 1984 à 1991, l'Intendante générale du festival est Ursula Pasterk. Bien qu'accusée d'avoir mené une politique artistique très socialiste (elle est membre du parti SPÖ), elle augmenta considérablement les moyens financiers et l'impact du festival. Les propos qu'elle tient dans la préface du catalogue programmatique du *Wiener Festwochen* 1985 sont spécialement instructifs quant à la perception de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » par la municipalité viennoise :

« En tant que ville possédant une grande tradition culturelle, importante inspiratrice du développement du vingtième siècle et comme lieu de rencontre entre l'est et l'ouest, le *Festwoche* de Vienne a – contrairement à d'autres festivals d'été – une position particulière dont nous allons tenter de tirer parti un maximum à l'avenir. C'est là l'un des fils rouges du festival. L'un des thèmes central du *Wiener Festwoche* 1985 est la redécouverte internationale de la Vienne du tournant du siècle. Le pivot de celui-ci est la grande exposition « *Traum und Wirklichkeit* » présentée à

la *Künstlerhaus* qui est déjà depuis la fin du mois de mars un point d'attraction central »²¹⁸.

La ville est présentée comme charnière dans l'histoire de l'Europe et du monde. Ursula Pasterk est claire dans ses objectifs : elle souhaite redorer l'image internationale de la capitale et relever la fierté des Viennois. L'exposition apparaît donc comme la plaque tournante de la programmation de 1985. D'ailleurs, les trois-quarts des événements du *Wiener Festwochen* entretiennent un lien avec celle-ci (Colloque « *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende* », pièces de théâtres mettant en scène les œuvres d'écrivains de la *Jung Wien*, série de concerts mettant en scène Schönberg, Malher, Von Brückner...)²¹⁹.

b. Exposer la Vienne contemporaine

Nous avons découvert à quel point la composante étrangère a eu un impact sur la construction du discours expographique.

Ainsi, à plusieurs reprises, les concepteurs viennois font le choix d'intégrer le moule des clichés étrangers. L'exemple de la mise en accrochage des Sécessions est flagrant. Par ce parti-pris, les clichés – surtout culturels - sont nourris et solidifiés. La Vienne mythique de l'imaginaire international s'en trouve raffermie. Le principe est d'exciter les intérêts extranationaux, d'attirer les attentions - par la construction d'une Vienne ancienne – sur la ville actuelle et de stimuler ainsi le tourisme. L'emploi du modèle « *Blockbuster exhibition* » - détonnant avec les habitudes scénographiques autrichiennes des années 1980, plutôt inspirées par la sobriété du *Bauhaus* - est également une manière de s'adresser à la communauté internationale. L'import de ce schème muséographique américain en pleine mondialisation permet, en effet, de normer la manifestation, de la rendre appréhensible et comparable aux productions contemporaines concurrentielles : Vienne se retrouve projetée sur le devant de la scène culturelle internationale. Un autre principe constructeur de l'exposition, est

²¹⁸ Werner Urbanek (dir.), *Wiener Festwoche 1985*, Wiener Kultur, Vienne, 1985, p. 1. « *Als Stadt mit einer grossen kulturellen Tradition, von der wichtige Anregungen für die kulturelle Entwicklung des 20. Jahrhunderts ausgegangen sind, und als Ort der Begegnung zwischen Ost und West hat Wien gegenüber anderen Festspielorten eine Sonderstellung, die wir in Zukunft in maximaler Weise zu nützen versuchen werden. Hier liegt eine Grundlage zur Unverwechselbarkeit dieses Festivals. Ein zentrales Thema der Wiener Festwochen 1985 ist das international wieder entdeckte Wien der Jahrhundertwende. Im Mittelpunkt steht die repräsentative Grossausstellung « Traum und Wirklichkeit » im Künstlerhaus, die ja schon seit Ende März ein Anziehungspunkt ist.*»

²¹⁹ Cf. Annexe X : sélection du Programme du Wiener Festwoche 1985.

l'importance donnée au contexte socio-politique et économique urbain en tant que facteur déterminant de création. Les « immortels » de la Vienne 1900, sont présentés comme ayant bénéficié d'un contexte spatiale favorable au développement de leur génie et par-là, c'est Vienne en tant qu'entité autonome qui est immortalisée, mise hors-temps et donc actualisée par cette affiliation. La mise en valeur de la ville contemporaine passe également par l'appel à Hans Hollein, dont la scénographie spectaculaire n'est pas seulement perçue comme un écrin muséographique, mais aussi comme une œuvre d'art à part entière. Sa réputation, d'ailleurs, n'est plus à faire puisqu'en parallèle de la manifestation parisienne, une exposition lui est consacrée. En choisissant de faire appel à une telle personnalité, la municipalité trahit clairement ses ambitions de ramener les projecteurs mondiaux sur la Vienne contemporaine. Enfin, selon Nathalie Heinich et Michael Pollak, l'exposition avait également pour but de faire émerger « une vision mythique orientée vers la création d'une identité future »²²⁰. Il s'agit donc pour la ville de Vienne - dans la perspective d'une revalorisation de son patrimoine - d'affirmer au monde son indépendance historique et artistique vis-à-vis de l'Allemagne nazie à laquelle elle était associée non seulement par le personnage d'Hitler – autrichien – mais également par le développement d'un mouvement pangermaniste au début du XX^e siècle.

Finalement, la Vienne des années 1980 est donc mise en exposition derrière la Vienne des années 1900 comme une ville en pleine renaissance culturelle et muséographique.

c. Assouvir les ambitions d'un musée municipal

L'exposition a aussi été conçue dans l'optique de faire rayonner le musée historique de la ville de Vienne, institution municipale. Ainsi, il a été mis en évidence que l'exposition viennoise était quasiment intégralement conçue avec des moyens « locaux ». Cela inclut le fait que seules les collections viennoises, et spécialement les collections municipales, furent exposées. Or, la mise en valeur de ses propres collections confère un prestige international au musée historique de la ville de Vienne, car la possession d'œuvres de grande réputation témoigne de la sûreté de son goût, de ses connaissances et de sa haute valeur intellectuelle. De plus, en traitant le premier un sujet mondialement convoité, le Musée municipal se pose en lanceur de tendances et par là s'inscrit dans la lignée des musées les plus à la page

²²⁰ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 147.

des années 1980 : il concurrence sérieusement le Centre Georges Pompidou, le MoMa, la *nationale gallery* londonienne et le musée de Tokyo...n'est-ce pas là une consécration ? La mise en lumière de personnalités et d'évènements plus locaux aurait alors pour but d'élargir le champ de l'intérêt tout en consacrant la modernité de l'institution, car un musée contemporain n'est plus seulement un lieu de conservation et de valorisation des collections, mais également un laboratoire de recherche. Dans cette perspective, l'importance accordée à l'exactitude du discours historique et l'organisation d'un colloque *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*²²¹ (3 au 7 juin 1985) se comprend.

Enfin, cette réappropriation globale de la Vienne 1900 mise au service de la Vienne des années 1980, est accompagnée de la réintégration de certains éléments controversés à la culture viennoise tels que, par exemple, de grandes figures du cinéma des années 20 ayant effectué leurs carrières hors d'Autriche et pourtant rassemblés en une salle de conclusion. Ces réintégrations charismatiques visent l'élargissement du champ de popularité de la culture viennoise.

2. Une exposition réconciliatrice.

Nous avons émis la supposition que l'un des principes gouvernant à la mise en place de l'exposition Vienne 1900 était la réappropriation par les viennois, dans toute leur diversité, de leur passé. Le but de cela étant de créer une identité culturelle collective nouvelle, en rupture avec le tabou dont était affublée cette période associée dans les esprits à la montée des radicalismes ayant mené au nazisme. Plusieurs éléments nous permettent de prouver cette théorie :

Premièrement, l'exposition s'adresse aux publics viennois dans toute leur diversité. Les concepteurs parsèment ainsi le discours visible et lisible de références locales permettant de créer un lien de complicité spécifique avec différentes générations de visiteurs viennois. La pluridisciplinarité, médiatisée dès l'extérieur de la *Künstlerhaus*, vise également à toucher une variété de publics. De plus, l'exposition est insérée dans un cycle de manifestations populaires et appréciées ce qui permet une « banalisation » de la teneur tabou du sujet.

Deuxièmement, la manifestation met en scène une Vienne, sous bien des abords, triomphante, les aspects négatifs étant évoqués sous un angle déculpabilisant et

²²¹ Alfred Pfabigan, *Ornament und Askese im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Vienne, 1985.

parfois même fataliste. Ce discours, accompagné d'une mise en scène jouant sur l'émotion et la reconstitution d'atmosphère, vise à provoquer un phénomène d'identification positive.

a. Une exposition conçue pour tous les viennois

Premièrement, l'exposition s'adresse aux publics viennois dans toute leur diversité. Les concepteurs parsèment ainsi le discours visible et lisible de références locales permettant de créer un lien de complicité spécifique avec différentes générations de visiteurs.

Concernant le discours lisible, le choix de mettre en scène *Les désarrois de l'élève Törless* de Musil, par exemple, permet l'inclusion active de la génération lycéenne (14-22 ans) dans l'exposition. L'évocation détaillée de l'opérette « La chauve-souris » permet, quant à elle, l'implication active de générations plus âgées (60-80 ans), la popularité de la pièce ayant marqué la génération de leurs parents. De plus, des personnalités très connues localement, bien que non médiatisées à l'étranger, rythment le parcours. La présence de ces figures familières et accessibles à tous (contrairement aux élites encore mal médiatisées que sont par exemple Wittgenstein ou Gerstl) confère à l'ensemble du discours une teneur rassurante. Les affiliations généalogiques et conceptuelles créent un lien de connivence entre les viennois et leur patrimoine et permettent donc la mise en place d'un phénomène d'appropriation. Elles sont relayées par une référence constante à la ville de Vienne, présentée comme un espace quotidien et intemporel. En effet, les concepteurs ont choisi de parsemer l'exposition de multiples photographies urbaines, mais aussi de médias audiovisuels (mettant en scène notamment des documentaires tournés à Vienne : «*Kinderelend in Wien, 1919*», «*1 Mai 1922, Aufmärsche und Versammlungen*» : «*Geburtstag der österr. Republik, 1922*», «*Kampf ums Burgenland, 1921-1922*»,...) qui permettent aux viennois de suivre l'évolution de leur capitale et de reconnaître les lieux de leur quotidien. Tous ces éléments, accompagnés d'une contextualisation minutieuse, qui suscitent leur mémoire journalière, leur permet de se projeter dans l'espace urbain passé et donc de s'identifier avec cette Vienne encore proche. Le petit journal destiné aux enfants « *Hopla* » joue d'ailleurs sur ces translations entre univers voisins pour faciliter l'assimilation. A propos du discours visible, la manifestation se met en scène dès l'extérieur du bâtiment qui est surplombé des traductions visuelles du titre de

l'exposition : une reproduction de *La Médecine* de Klimt en trois dimensions de sept mètres de haut et celle d'un module de la Karl Marx Hof de dix mètres de haut. L'exposition commence donc de manière spectaculaire dans l'espace public et s'apparente d'une certaine manière à une attraction grand public, à un divertissement. Le spectacle se poursuit à l'intérieur de la *Künstlerhaus*, la restitution « d'une atmosphère qui transmet l'esprit de l'époque »²²² permettant un jeu ludique sur « l'illusion de transparence »²²³ qui favorise la projection et l'identification des publics moins sensibles aux médias muséaux habituels. D'autres salles relèvent d'un accrochage plus traditionnel s'adressant à des visiteurs plus âgés que la mise en scène - quasi-commerciale, puisqu'il s'agit de vendre au monde et aux viennois la Vienne 1900 presque à la manière d'un produit dérivé destiné à promouvoir la Vienne actuelle - de Hans Hollein aurait pu choquer.

Dans un second temps, il est possible d'affirmer que cette « popularisation » du savoir sur Vienne auprès des viennois, passe par un très large recours à la multi et à l'interdisciplinarité. C'est-à-dire que dans chacune des salles de l'exposition, chaque phénomène ou personnage dirigeant la scansion – excepté les salles sur les grands peintres qui sont régies par le principe de l'excès, créateur de fascination - est mis en perspective à travers plusieurs arts qui parfois s'expliquent les uns aux autres ou tiennent les mêmes discours. Cette polyvalence permet de proposer aux visiteurs plusieurs angles d'accès au savoir exposé, correspondant à des fonctionnements cognitifs et muséaux différents.

Enfin, la manifestation, tant par sa présentation que par ses dates, s'inscrit dans deux traditions bien ancrées en Autriche dans les années 1980 : les « *Niederösterreichische Landesausstellungen* » et le « *Wiener Festwoche* ». Un tel choix ne peut être anodin. Inscire l'exposition dans de tels contextes visuels et temporels est un moyen de faciliter la réappropriation de la Vienne d'avant-guerre par les autrichiens, en « banalisant » la teneur tabou de cette période par l'inclusion à une dynamique préexistante. Tentons d'expliquer la stratégie : les « *Niederösterreichische Landesausstellungen* », que l'on peut traduire littéralement par « Expositions régionales de Basse-Autriche », désignent en réalité un modèle

²²² Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, p. 36.

²²³ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*, p. 97.

expographique qui se développe à l'est de l'Autriche à partir des années 1950²²⁴. Cette forme d'exposition régionale – qui a pour origine autant les foires paysannes que les grandes expositions internationales du XIX^e - met en scène l'histoire, la culture, l'économie d'un *Land* à travers une personnalité ou une thématique. De nature pluridisciplinaire les expositions de ce type sont souvent vastes, spectaculaires et très populaires comme en témoigne, par exemple, l'affluence à l'exposition «*Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*»²²⁵ qui a eu lieu à la fin de l'année 1980 à l'abbaye de Melk. Plus de 600 000 visiteurs s'y pressèrent. Les thématiques de ces «*Landesausstellungen*» sont en général sélectionnées en fonction des anniversaires historiques. Les lieux qui les accueillent ont un lien avec le thème abordé et possèdent une aura historique propre à raviver le sentiment patrimonial régional, ce qui constitue l'un des objectifs essentiels de ces manifestations. Elles sont généralement accompagnées par un programme d'offres culturelles de nature très diverse. Nathalie Heinich et Michael Pollak soutiennent que Robert Waissenberger souhaite adapter le concept des «*Niederösterreichische Landesausstellungen*» à l'exposition «*Traum und Wirklichkeit*»²²⁶. On y retrouve en effet de grandes similarités au niveau des caractéristiques : pluridisciplinarité, programmation culturelle parallèle foisonnante, choix d'un lieu d'exposition ayant un rapport avec l'objet exposé et ayant même subi des modifications extérieures dans le cadre de l'exposition afin de mieux correspondre à cet objet, Aucun anniversaire n'a cependant entraîné la manifestation viennoise ce qui prouve non seulement que l'exposition «*Traum et Wirklichkeit*» a été motivée par la pression internationale, mais encore que la reprise de la formule «*Landesausstellung*» doit être interprétée. Ainsi, la reprise de la forme se veut rassurante et a pu avoir un impact sur le grand succès de l'exposition «*Traum und Wirklichkeit*». Elle encadre et conduit la perception des autrichiens vers un savoir encore conçu comme «*dangereux*» - puisque lié à une période historique tabou, celle associée à l'effondrement de l'empire et à la montée des radicalismes qui vont mener au

²²⁴ La première exposition de ce type est celle eut lieu à Krems (Basse Autriche) en 1951 et tournait autour de la figure de Martin Johann Schmidt alias Kremser Schmidt, peintre régional représentant du style Baroque – Rococo.

²²⁵ Exposition: *Österreich zur Zeit Kaiser Josephs II. Mitregent Kaiserin Maria Theresias, Kaiser und Landesfürst*, Abbaye de Melk, 29 mars à 2 novembre 1980.

²²⁶ Gabriel Denk, p. 15

nazisme - mais montré sous une forme habituelle et appréciée. Le musée historique de la ville de Vienne avait déjà fait l'expérience d'un tel réemploi lors de l'exposition « *Die Türken vor Wien* »²²⁷ présenté à la *Künstlerhaus* en 1983 à l'occasion du 400^{ème} anniversaire de la seconde occupation de Vienne par les turcs. L'institution avait donc testé au préalable la popularité du modèle. Les concepteurs de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* » vont cependant multiplier les facteurs de succès de la manifestation en inscrivant celle-ci dans une seconde « habitude » viennoise, précédemment évoquée, comme s'ils souhaitent prévenir un retour à la situation de 1964²²⁸ : le *Wiener Festwochen*. Ce festival, extrêmement populaire, se caractérise en effet par un certain nombre de principes. Le concept originel était de remettre au goût du jour la tradition des grands festivals de cour baroques, mais à travers des manifestations destinées autant aux classes bourgeoises qu'aux classes prolétaires. En effet, les festivités ont non seulement une portée culturelle, mais encore sociale : elles sont conçues comme « une fête démocratique » censées rassembler le peuple viennois autour de la promotion et de la célébration de l'image de sa capitale. Inscrire l'exposition au Centre des *Wiener Festwochen* n'est-il pas un moyen de transmettre la réputation « accessible » du festival à l'exposition ? D'autant que les manifestations servent de fils rouge liant la Vienne d'avant et d'après-guerre, c'est pourquoi elles connaissent un tel succès auprès des viennois qui les perçoivent comme rassurantes et « thérapeutique », dans le sens où elles correspondent à une volonté de remédier à la perte de repères identitaires et conceptuels, conséquence de la guerre.

b. Réconciliation, identification et identité

L'exposition est, en effet, également conçue dans ce but. Elle est envisagée comme l'outil créateur d'une identité culturelle collective nouvelle, plus mondialisée.

Ainsi, la manifestation met en scène une Vienne culturellement triomphante : quinze chapitres sur vingt-quatre sont exclusivement consacrés à des thématiques artistiques et dans la majorité des autres, un lien avec une ou des œuvres culturelles est fait. En outre, la Sécession – point de focalisation de l'intérêt mondial – est développée sous toutes ses formes occupant une partie majeure et centrale de la

²²⁷ Cat. d'exp., *Die Türken vor Wien*.

²²⁸ Année de l'exposition « *Wien um 1900* » qui constitue l'un des plus grands échecs du Musée historique de la ville de Vienne en matière d'exposition. Cat. d'exp., *Wien um 1900*, Vienne, 1964.

manifestation. Prend forme une Vienne mythique, microcosme du génie mondial et paradigme historique.

Les points négatifs de cette époque sont – dans un but scientifique – également évoqués, mais soigneusement sélectionnés. Par exemple, aucune mention n'est faite du parti national-allemand, mouvance pangermaniste à influence croissante, dirigée par Georg Ritter von Schönerer, qui pourtant agit en parallèle des sociaux-démocrates et des sociaux-chrétiens entre 1873 et 1930. Cette « omission » est significative : c'est ce parti qui va faire basculer Vienne et l'Autriche entre les mains des nazis. La manifestation viennoise ne s'attaque donc pas aux tabous qui pourraient risquer de compromettre la réunification culturelle plus facilement constructible autour d'un mythe. D'autres aspects sombres sont mentionnés, mais sous un angle déculpabilisant voire fataliste. Nous avons évoqué le cas des crises économiques, nous aurions aussi pu traiter l'exemple antisémite : La mémoire exposée dans le cadre de « *Traum und Wirklichkeit* » est sélective. Il s'agit de dédouaner les autrichiens non seulement aux yeux du monde - spectateur envisagé - mais également à leurs propres yeux de ces poids du passé jusque-là non assumés afin de les unir autour d'une Vienne nouvelle et renaissante.

B. « Vienne. Naissance d'un siècle » : réaffirmer l'identité du Centre ?

Le fait que Beaubourg s'accapare au détriment du musée d'Orsay - associé mais qui ne bénéficie pas de l'aura que procure l'exposition - un tel sujet n'est pas anodin. Pour comprendre cela, deux informations sont nécessaires. Premièrement, selon les décrets de fondation, le Centre Pompidou a pour vocation de prendre en charge l'art à partir de 1905, année qui marque l'avènement de l'avant-garde artistique française. En prenant sous sa coupe Vienne 1900, le Centre Georges Pompidou met donc en scène vingt-cinq ans hors de sa chronologie. Le musée d'Orsay, dont les compétences s'arrêtent encore en 1914 en 1986, aurait pu apparaître comme un lieu plus logique pour le traitement d'un tel sujet, d'autant qu'ouvrant cette année-là même, il avait besoin d'une exposition de lancement stratégique. Mais pour le Centre Georges Pompidou quoi de plus fructueux que de détourner à son compte la « viennomanie » latente ? Secondement la coupe 1880-1938 est parfaitement artificielle, même au regard des explications politiques de

Gérard Régner²²⁹. Il est d'autant moins logique d'arrêter la chronologie à l'*Anschluss* que la manifestation met en scène des événements culturels et non politiques. En effet, par de telles bornes chronologiques, deux Vienne extrêmement différentes sont mises en scène : Entre 1880 et 1914, Vienne, capitale impériale, règne un territoire de 700 000 km² comprenant près de 52 millions d'habitants. Même si elle est politiquement en déclin et profondément atteinte par la crise économique de 1873, elle abrite un vivier culturel en croissance et pluridimensionnel : c'est la Vienne de Klimt, de Wagner, de Mahler... La Vienne de la viennomanie. Entre 1918 et 1938, la ville n'est plus que la capitale d'un petit pays transalpin de six millions d'habitants²³⁰, démunie de puissance et dont l'élite artistique a été presque intégralement décimée, la plupart des « grands » noms qui ont fait la réputation de la Vienne impériale dans les années 1900 disparaissant au cours des années 10 : Klimt, Schiele, ... Beaubourg a donc gonflé artificiellement les bornes de cette Vienne 1900 afin de la faire rentrer dans son canevas chronologique.

Pourquoi vouloir à tout prix s'approprier la thématique ?

La lecture de la préface du catalogue d'exposition rédigée par Jean Maheu nous donne une partie de l'explication. Il commence par y faire l'apologie de la Vienne 1900 et nomme les raisons de son importance internationale actuelle. Il explique ensuite en quoi l'exposition d'une telle période est spécialement logique pour Beaubourg : « sous la variété des formes, Vienne affrontait deux défis majeur de notre modernité, ceux-là mêmes qui sous-tendent la réflexion et l'activité du Centre Georges Pompidou : allier l'actuel et l'inactuel ; affirmer une identité sans ignorer l'altérité.»²³¹. Il souligne également la teneur interdisciplinaire du sujet qu'il met en relation avec les capacités interdisciplinaires du Centre. Par de telles assimilations, Jean Maheu invite donc clairement le lecteur à lire l'exposition à travers les principes du Centre. De même dans l'introduction du dossier presse, Gérard Régner place l'exposition sur Vienne dans la lignée des expositions inauguratrices. Par-là, il va dans le même sens que Jean Maheu : il propose, en

²²⁹ Interview de Gérard Régner, « Trois questions sur le concept de l'exposition ». In dossier de presse de l'exposition française, p. 5.

²³⁰ Félix Kreissler, *Histoire de l'Autriche*, PUF, Paris, 1977, p. 35.

²³¹ Cat. d'exp., *L'Apocalypse joyeuse*, p. 6.

effet, un schème de décryptage de la manifestation à la lumière de l'identité du Centre.

Ceci est d'autant plus plausible que plusieurs communications internes²³², indiquent que le projet devait aboutir en 1987, année de la première décennie du Centre, et non en 1986. Cependant, du fait de l'énorme convoitise internationale, la manifestation a finalement été intercalée sur une plage courte mais libre du planning de 1986. Cette information nous permet de supposer que « Vienne. Naissance d'un siècle » fut à l'origine pensée comme un évènement anniversaire, occasion idéale pour réaffirmer les lignes directrices de l'institution.

Néanmoins, quelques éléments viennent parasiter la réaffirmation de l'identité originelle du Centre et on peut se demander dans quelle mesure il ne s'agit pas là des prémisses d'une nouvelle politique culturelle.

1. Rétablir la place de Paris sur la scène artistique internationale

En devançant des institutions artistiques de grande réputation par la mise en scène d'un sujet convoité autant à New-York qu'à Tokyo ou encore qu'à Londres²³³, le Centre Georges Pompidou souhaite se poser en précurseur autant qu'en prédateur. Par l'exposition d'une série d'œuvres renommée sortant pour la première fois d'Autriche, Beaubourg essaye, en effet, de s'attirer l'estime de la concurrence internationale. La correspondance interne prouve que le Centre contribue activement à favoriser la reprise new-yorkaise de la manifestation, en intervenant notamment auprès des autorités viennoise afin d'obtenir pour leurs confrères du MoMa un allongement du temps des prêts : si l'exposition sur Vienne émigre en Amérique, Beaubourg acquerrait le statut de lanceur de tendance. Ce serait une consécration et une autonomisation pour l'institution qui jusque-là se contentait d'obtenir la bienveillance des grands établissements artistiques mondiaux par l'organisation d'expositions bipolaires leur rendant hommage.

Plus techniquement, la mise en place d'un tel évènement permet également au Centre d'élargir son réseau de prêteurs et d'en raffermir la fidélité. Or la réputation

²³² Archives du Centre Georges Pompidou, 1986-92014/050, *Lettre de Michel Laclotte à Dominique Bozo datée du 12 avril 1984.*

²³³ Archives du Centre Georges Pompidou, 1986-92014/048, *Lettre de Robert Waissenberger Gérard Régnier datée du 21 janvier 1985.*

d'un musée se mesure aussi par la largeur de son influence. De plus, le catalogue a été conçu comme une véritable opération de marketing. En faisant appel à des personnalités de renommée mondiale pour rédiger le contenu de l'ouvrage, le Centre cherche en effet à donner un rayonnement international à l'évènement tout en se taillant une place sur le marché extra européen de l'édition scientifique.

Conceptuellement, il a été prouvé que les acteurs de l'exposition française internationalisaient le message de celle-ci par différents moyens tels que la limitation des noms propres et des dates visant à atteindre la généralité ou bien encore par le biais des bornes chronologiques incluant l'*Anschluss* présentée comme une « diaspora fécondatrice » ... une telle manière de procéder témoigne nettement de l'ambition du Centre d'améliorer la médiatisation de la manifestation en mondialisant le phénomène de projection.

2. « Vienne, naissance d'un siècle », machine à démocratiser la culture ?

Etant donné que la manifestation est notamment placée sous le parrainage du ministre de la culture français, Jack Lang, dont le combat en politique est axé sur la démocratisation des pratiques culturelles, une telle assertion s'impose presque. Cependant, afin de la mesurer par les faits, il est nécessaire de reprendre un à un les principes dirigeant la politique culturelle interne du Centre : comprendre et expérimenter ; réunir et éduquer ; élargir et décloisonner.

Le sujet même témoigne de l'attention portée par le Centre aux désirs de ses publics. Prenant la mesure de la popularité de Vienne en France dans les années 1980, Beaubourg exprime dès ce moment-là son désir d'exposer la capitale danubienne à Paris. L'expérimental a également sa place au sein de « Vienne. Naissance d'un siècle ». Par exemple, la réalisation d'un catalogue prenant la forme d'un ouvrage monographique est une nouveauté totale, de même que la constitution d'un lieu d'appropriation alternatif et autonome du message de l'exposition, le café viennois. Le choix d'utiliser le visible et le ressenti physique au détriment du lisible comme outil quasi-exclusif de médiation dans l'exposition constitue également une première dans le cadre du Centre Pompidou. Ce procédé, en faisant appel à l'imaginaire plutôt qu'aux connaissances préalables des visiteurs, permet non

seulement de ramener tous les publics au même niveau d'appréhension, mais encore rend l'exposition ludique et familiale.

Concernant la réunion des différents publics autour de la manifestation, il est bon de noter la connivence qui existe entre la devise de la Sécession « l'art pour tous » et le principe d'élargissement des publics qui dirige l'action de Beaubourg. Cette adéquation justifie à elle seule l'insistance du Centre à prendre en charge la Vienne 1900. Concernant la pédagogie, « Vienne. Naissance d'un siècle » est un terrain d'application idéal des procédés de communication développés par le Centre dans les années 1970. Si l'on prend l'exemple des dispositifs de médiation, le jeu de dissonances et de décalages qui se développe de salle en salle permet une progression par étape du propos dont l'appréhension est ainsi facilitée. Autre exemple, l'usage de citations se faisant écho d'une pièce à l'autre crée une circularité physique et mentale entre les pièces qui apparente presque l'exposition à une chasse aux trésors. L'évènement devient ludique et familial. Au niveau de la scénographie, implication sensorielle et neutralité scientifique sont mêlées, projetant les visiteurs dans la Vienne 1900, tout en leur permettant de garder une distance analytique sur le sujet. La projection, facteur d'appropriation, est d'ailleurs favorisée par les références fréquentes faites à la France. En outre, des animations polymorphes viennent soutenir et élargir le message porté par l'exposition.

Comme le mentionne Jean Maheu dans la préface du catalogue « Vienne 1880-1938. L'apocalypse joyeuse », Vienne 1900 est un sujet par nature pluridisciplinaire, étant donné que les arts et artistes cohabitent dans le cadre de la Sécession, par exemple, ont pour objectif la création « d'un art total » et qu'un phénomène d'inspiration interdisciplinaire caractérise toute la fin de siècle, comme en témoigne les rapports existants entre Gerstl et Schönberg, Loos et Kraus mais aussi les liens plus ténus qui lient Freud et Klimt... Nathalie Heinich et Michael Pollak parle de sujet « encyclopédique » : « il y en a pour ainsi dire tout le monde entre la peinture, la littérature, les bijoux et l'architecture, les sciences et la politique, les grands hommes et les artistes [...] rassemblement quasi-familial des centres d'intérêts »²³⁴. Non seulement cette multiplicité des médias de transmission est un facteur

²³⁴ Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 158.

d'élargissement des publics parce qu'une fois les hiérarchies entre arts effacées, plusieurs angles d'attaque sont mis à disposition ; mais encore parce que la manifestation viennoise était attendue par les visiteurs comme une suite aux très populaires expositions pluridisciplinaires du cinquième étage, L'absence de frontière entre les disciplines – représentée à part égale – est aussi un élément de pédagogie. Ainsi, le métissage des disciplines permet leur illustration mutuelle.

Suite à ces exemples, il est possible d'affirmer que l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » permet la réaffirmation de la mission de démocratisation du Centre autant par les modalités de traitement du sujet que par le choix de la thématique. Cependant, quelques éléments détonnent et contredisent ce rappel identitaire.

3. Des paradoxes : de nouvelles lignes directrices pour le Centre ?

Un premier paradoxe est que, si l'exposition affirme la puissance internationale du Centre Georges Pompidou en tant qu'institution, la dimension cosmopolite de l'exposition est beaucoup plus controversable. En effet, dès que cela est possible, les concepteurs de « Vienne. Naissance d'un siècle » insèrent des références à la France. Même le fait de mondialiser le message de la Vienne 1900 par la mise en scène de la diaspora comme élément de fécondation des champs culturels universels semble être un prétexte à la « naturalisation » du sujet. Preuve de ce phénomène, l'importance accordée à l'écrivain Joseph Roth dans la salle de conclusion dédiée à l'émigration. Joseph Roth est, en effet, l'un des seuls viennois qui décide de s'installer en France après l'*Anschluss*. Si cette manière de procéder peut être perçue comme pédagogique, puisqu'elle favorise la projection du public français, il est possible de se demander dans quelle mesure « Vienne. Naissance d'un siècle » n'est pas une version moins ethnocentrée des expositions de la série inauguratrice « Paris – New-York », « Paris – Berlin », « Paris – Moscou ».... A moins qu'il ne s'agisse que d'un glissement progressif vers un autre modèle expositionnel ? Ainsi, selon Bernadette Dufrière, « Vienne. Naissance d'un siècle »

inaugure un nouveau mode expographique qui va être repris tout au long des années 1980 : les expositions ville-monde²³⁵.

Second paradoxe, plusieurs éléments allant à l'encontre des principes de démocratisation prônés par le Centre parsèment la manifestation : l'appareil contextuel diffus et léger entre en rupture avec la vocation pédagogique ; la quasi absence de médiations écrites au sein de l'exposition relayée par l'hermétisme du catalogue s'apparentant à une monographie spécialisée et par la vente du petit catalogue – seul outil direct d'accessibilité du savoir - à la sortie de la manifestation entre en rupture avec l'objectif de démocratisation du savoir ; les parti-pris personnels très forts du commissaire s'opposent aux ambitions scientifiques ; ... ce même personnage possède d'ailleurs des positions ambivalentes quant à la popularisation du patrimoine qui ne sont pas inconnues à Jean Maheu, président du Centre....

Que tirer de ces indéniables marques d'élitisme qui rythment, assumées, la manifestation? Par la primauté du visible et de l'esthétique sur le lisible et le savoir ; la fonction de délectation semble l'emporter sur celle d'information. La manifestation s'apparenterait-elle plus à un chef d'œuvre qu'à une mise en exposition de chef d'œuvres ? L'exposition serait-elle plus envisagée comme l'objet de la visite que la Vienne 1900 ? La reprise des codes de la *blockbuster exhibition*, l'investissement personnel et fort de l'auteur principal – Gérard Régnier qui signe d'ailleurs en page de couverture le catalogue de son pseudonyme d'historien de l'art, Jean Clair, comme s'il s'agissait de l'une de ses productions – rendent en effet opaque le médium qu'est l'exposition et perturbe la lisibilité du message intellectuel. On peut donc se demander dans quelle mesure le processus de monumentalisation naturel dont est victime le Centre, après dix ans d'existence et une inscription croissante dans les circuits internationaux, n'est pas ici relayé de manière volontaire.

²³⁵ Bernadette Dufrêne, « Les expositions internationales au Centre Pompidou : l'invention d'une géohistoire » In Bernadette Dufrêne, *Centre Pompidou, Trente ans d'histoire*, p. 509.

C. De la manipulation des objets par les sujets

Les messages si différents qui émanent des manifestations dont on a vu qu'elles usaient pourtant d'un corpus d'artefacts très largement similaire, pose la question de la nature et du rôle des objets dans le contexte expositionnel.

Concernant la nature de l'objet ; elle est double. Il est à la fois « esclave »²³⁶ et « maître ». Marc-Olivier Gonseth met clairement en avant le paradoxe dans sa contribution au catalogue de l'exposition « Objets prétextes objets manipulés » présentée au musée de Neuchâtel en 1984. Ainsi, il écrit « Tout objet est dépositaire d'un pouvoir issu de la pluralité des constructions, des lectures et des transactions dont « il fait l'objet » et dont il dépend pour exister en tant que tel. Ce pouvoir [...] peut varier considérablement pour un même objet en fonction du contexte dans lequel il est momentanément inséré, perçu, construit ; il ne peut s'exercer que par et sur les sujets qu'il touche et qui se l'approprient momentanément.»²³⁷

La « soumission » de l'objet, comme cela a été développé auparavant, se fait essentiellement de deux manières. La première, directe, inclut tous les dispositifs de médiation oraux ou écrits (manifestations, visite guidée, panneaux explicatifs... font partie de cette catégorie). La seconde, indirecte, inclut l'accrochage et l'expographie. Cette soumission n'a cependant qu'une unique fonction : l'obéissance au sujet lui-même soumis aux politiques culturelles génératrices des expositions. L'objet ne devient finalement que médiateur de celles-ci. Concrètement, comment cela transparaît dans le cadre des manifestations étudiées.

Pour ce qui est de l'accrochage, deux modes de structures expographiques ont été mis en évidence. La modalité d'accrochage viennois, en fonctionnant d'une part par confrontation et rupture, d'autre part par accumulation d'objets « trésors » (Salle Klimt, Salle de la *Wiener Werkstätte*...) joue sur la sensation et l'émotion. Or, l'appel à l'affectif est propice à la prise de partie, et donc à l'identification : les objets sont facteurs d'intégration. L'accrochage parisien joue sur l'évolution progressive, la transition par lente dissonance. Ce mode de structure, beaucoup plus pédagogique

²³⁶ Expression employée par Arnold Niederer, Arnold Niederer, « Le langage des objets », in Jacques Hainard & Roland Kaehr (dir.), *Objets prétextes objets manipulés*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 1984, p. 151.

²³⁷ Marc-Olivier Gonseth, « Le miroir, le masque et l'écran », in Jacques Hainard & Roland Kaehr (dir.), *Objets prétextes objets manipulés*, Musée ethnographique de Neuchâtel, Neuchâtel, 1984, p. 17.

et scientifique, étant donné qu'il permet de souligner les évolutions, consacre la nature documentaire des objets. Ils deviennent éléments de démonstration du passage d'un courant culturel à un autre. L'accrochage a également un impact sur la nature des objets présentés. Par exemple, certains artefacts n'ayant qu'une valeur purement documentaire à Paris – Les aquarelles de Hitler par exemple - deviennent symboles par leur mise en scène à Vienne. Ainsi, à Vienne, *Mon combat* de Hitler est confronté *l'Etat juif* de Herzl par exposition voisine. L'usage du personnage de Hitler est totalement modifiée d'un lieu à l'autre. A Paris, sa présence est purement justifiée par les causes historiques et scientifiques. A Vienne, il raffermi l'image de la ville martyre, première victime du nazisme que l'état autrichien développe à grand renfort de propagande médiatique et politique depuis 1954, date de la fin de l'occupation de la capitale par les alliés. A plus grande échelle, l'exposition de la thématique juive est intéressante pour l'illustration du propos. Les objets relatifs à ce sujet délicat sont intrinsèquement chargés d'une valeur émotionnelle dont il est impossible de faire abstraction. Dans les deux cas, il est donc fait appel à la mémoire collective pour les traiter, mais la perspective est différente. Ainsi, tandis qu'à Vienne, l'évocation est prétexte à rappeler que Vienne est autant victime que bourreau dans une optique de déculpabilisation ; la mise en scène parisienne vise à rappeler au contraire la collaboration des français à l'antisémitisme afin d'impliquer les visiteurs locaux. Le même objet sert donc deux perspectives historiographiques.

La muséographie pose également la question de la nature et du rôle des objets dans le cadre expographique. Jacques Hainard insiste énormément sur le potentiel de fragilisation que possède cette donnée constitutive de la sémiotique de l'artefact : « La muséographie contribue à la manipulation au sens premier du terme, prendre précautionneusement avec ses mains, placer dans une vitrine l'objet choisi pour signifier tel ou tel élément du discours ; le décorateur entre en scène [...] comprendre encore une fois les objets en les triturant à travers le bricolage la récupération, la gadgétisation et la perversion, comprendre en rappelant combien l'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que mis dans un contexte »²³⁸. Or ce contexte – nous l'avons vu – porte deux discours différents. A Vienne, les objets ne sont pas totalement séparés de leur contexte d'origine : ainsi, ils sont exposés dans Vienne, au sein de la

²³⁸ Jacques Hainard, « La revanche du conservateur », in : Jacques Hainard & Roland Kaehr, *Objets prétextes, Objets manipulés*, Musée d'ethnographie de Neuchâtel, Neuchâtel, 1984.

Künstlerhaus, bâtiment d'époque. Cet ancrage, relayé par une reconstitution partielle de l'atmosphère de l'époque par Hans Hollein, permet de souligner une affiliation. Scénographe et commissaire réécrivent le passé de l'objet en étroite relation avec le présent de la cité : Vienne a été créé par d'autres dont nous ne faisons que prendre le relais semblent signifier l'expographie. Le principe est de ramener le prestige des artefacts, témoins d'un passé largement mythifié par le rassemblement de ces « trésors » en un espace et par la somptueuse décoration, sur la capitale actuelle. Les objets deviennent presque étendards de la nation autrichienne en pleine reconstruction mémorielle suite à des années de neutralité dans les années 1980. A Paris, par la neutralité plus grande des espaces permettant une certaine distanciation facteur d'élévation, les objets acquièrent l'aura de reliques d'un monde disparu et se font relais visuel de la fascination mondiale latente. Ce statut de relique donné aux objets par certains éléments muséographiques est relayé par la médiation écrite. Ainsi, comme mentionné précédemment, tant dans le dossier presse que dans le catalogue, l'idée d'une Vienne anticipation du destin européen, annonce d'une apocalypse imminente apparaît, donnant une dimension théologique aux artefacts.

Cependant, malgré sa soumission aux mécanismes expographiques ; qu'il s'agisse de l'accrochage, de la muséographie ou de la médiation écrite ou orale ; les objets restent maîtres. Dans le cas des deux manifestations, « *Traum und Wirklichkeit* » et « Vienne, naissance d'un siècle », ils sont le prétexte fondateur de l'exposition : c'est pour mettre en valeur la richesse de ce patrimoine que la municipalité viennoise monte l'exposition ; c'est pour bénéficier du grand charisme de ces mêmes objets que le Centre Georges Pompidou affronte d'autres instituts internationaux afin d'obtenir le privilège du prêt.

Conclusion :

Conséquence directe de la redécouverte et du succès mondial de la Vienne Fin-de-siècle, deux *blockbuster exhibitions* mettent en scène la thématique.

La première manifestation, viennoise, « *Traum und Wirklichkeit, Wien 1970-1930* », est le fait d'une petite institution municipale ne bénéficiant pas d'une aura spécialement développée. En revanche, l'évènement est pris en main par un couple commissaire-scénographe autrichien autrement renommé du fait de leur collaboration antérieure et de leur style fortement marqué. L'évènement aspire à s'appuyer sur le local pour en faire la promotion par des moyens spectaculaires et scientifiques. La seconde manifestation, parisienne, « *Vienne 1880-1938. Naissance d'un siècle* », est au contraire l'œuvre d'une grande – quoique jeune – institution de notoriété mondiale. Le commissaire, Gérard Régnier, se pose clairement en artiste puisqu'il signe la manifestation de parti-pris personnels forts et le catalogue de son pseudonyme de critique d'art. Il est possible de dire que, dans une certaine mesure, l'exposition parisienne prend le contre-pied de la manifestation viennoise. Ainsi, elle ne présente pas une vision ethnocentrée de l'ancienne capitale de l'empire austro-hongrois, mais tend au contraire à universaliser Vienne pour ensuite mieux la « franciser ». Par ce choix structurel, l'évènement est positionné dans la lignée des expositions inauguratrices des années 1970.

Donc, le rôle médiateur des artefacts entre leur époque d'origine et les années 80 est donc en parti annulé par la manipulation dont ils font l'objet. En effet, les discours verbaux (médiations écrites), visuels (accrochage, muséographie) et physiques (animations) qu'on leur associe sont mis au service de deux politiques culturelles radicalement différentes. En Autriche, les objets deviennent acteurs de la renaissance d'une Vienne grandiose et mythifiée destinée autant à pérenniser l'admiration étrangère - et donc les bénéfices touristiques - qui en sont la conséquence qu'à raviver l'identité nationale autrichienne autour de la capitale. A échelle plus large, par le lien constant fait à la ville en tant qu'entité autonome et intemporelle, la manifestation tend également à participer au repositionnement de la Vienne contemporaine sur l'échiquier mondial. Cette exposition de la grandeur passée de la capitale autrichienne s'inscrit ainsi dans une stratégie politique plus globale directement liée à la sortie de la neutralité du pays. A Paris, les artefacts

servent à la réaffirmation de l'identité du Centre de plusieurs manières. D'abord, par leur aura et la façon dont ils sont employés pour permettre l'agrégation presque autoritaire de la Vienne 1900 à la culture française. Cela augmente le charisme de l'institut à l'international. Ensuite, par leurs qualités intrinsèques (esthétique et diversité) et le message délivré par leur rassemblement. Ceux-ci servent, en effet, les principes de démocratisation culturelle dont le centre souhaite être l'ambassadeur national dans le cadre de la politique de popularisation de la culture favorisée par le couple Jack Lang et François Mitterrand dans les années 80.

Bibliographie:

Sources primaires :

Les sources viennoises :

« *Traum und Wirklichkeit* », dossier de presse de l'exposition : 1985-155.

Documentation de la *Künstlerhaus*, expo 1985 boîtes n°153, n°154, n°155, n°156
Traum und Wirklichkeit : Wien 1870-1930 [archives].

Hans Hollein.

1968. « Alles ist Architektur », *Bau - Schrift für Architektur und Städtebau*, n° 1/2, pp. 2-27.

Werner Urbanek.

1985. *DerTraumbote : « Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930 » [Petit journal de l'exposition]*, Vienne, Wien Kultur.

Sous la dir. de Robert Waissenberger.

1985. Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit. Wien 1870 – 1930*, Auto-édition du Musée historique de Vienne, publié à l'occasion de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870-1930* » 28 mars - 6 octobre 1985, Künstlerhaus, Vienne.

Reingard Witzmann, Christine Steinkellner.

1985. *Hopla ein neues Jahrhundert : geschichten und bilder aus Wien um 1900 [Petit journal des jeunes]*, Vienne, Wien Kultur.

Les sources françaises :

Vienne 1880-1938, dossier de presse de l'exposition :

<<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAA9xp/rbaXk7>> consulté le 5 décembre.

Sous la dir. de Jean Clair.

1986. Cat. d'exp., *Vienne, 1880-1938 : l'apocalypse joyeuse*, Centre Georges Pompidou, publié à l'occasion de l'exposition « *Vienne 1880-1938 : naissance d'un siècle* » 13 février – 5 mai 1986, Centre Georges Pompidou, Paris.

Carl. E. Schorske.

1986. *Vienne 1880-1938 [Petit journal de l'exposition]*, Paris, Centre Georges Pompidou,

Servane Zanotti.

1986. *Vienne 1880-1938 [Petit journal des jeunes]*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Centre Georges Pompidou, *Vienne 1880-1938 [Archives]*.

*1997W136 14. Direction de la communication / relations publiques.

*1995W052 35-36. Direction des manifestations et des spectacles / architecture et muséographie.

*1995W026 23-53. MNAM/Service des manifestations.

*1995W021 16. Département du développement culturel / revue parlée / littérature.

*1993W001 28. CCI / Direction / administration.

*1992W043 26. Présidence / relations extérieures.

*1992W027 65-69. MNAM/Direction/édition.

*1992W014 51. Présidence/secrétariat.

*1992W014 48-50. Présidence/secrétariat.

Documentation du MNAM-CCI, expo CCI 1986 boîtes n°117, n°118, n°119, *Vienne, naissance d'un siècle [Photographies]*.

Musée national d'art moderne, *Vienne 1880 – 1938 [Dossier presse de l'exposition] : 13 février – 5 mai 1986, Paris*, éd. Centre Georges Pompidou, 1986 accessible à partir de MNAM, « Vienne 1880 – 1938, Dossier presse de l'exposition, 13 Février – 5 mai 1986 » <http://www.centrepompidou.fr/cpv/ressource.action?param.id=FR_R_4858d9e8fa2d463cc807f47f1204b2e¶m.idSource=FR_E-477b303cd87e359a5b8cf3576c6c66>, consulté le 29 Novembre 2013.

Les sources secondaires :

Catalogue d'exposition :

Kulturamt der Stadt Wien.

1964. Cat. d'exp., *Wien um 1900*, 5 juin - 30 août 1964, Vienne, Rosenbaum.

Sous la dir. de Günter Dürriegl.

1987. Cat. d'exp. *Hundert Jahre Historisches Museum der Stadt Wien*, Museen der Stadt Wien, 21 mai-30 Aout, Vienne, Verlag Wien Kultur.

Sous la dir.de Werner Hofmann.

1981. Cat. d'exp., *Experiment Weltuntergang. Wien um 1900*, Kunsthalle Hamburg, 10 avril - 31 mai 1981, Hamburg, Prestel.

Sous la dir. de Peter Vergo

1983. Cat. d'exp., *Vienna 1900. Vienna, Scotland and the European Avant-garde*, National Museum of Antiquities of Scotland, été 1983, Édimbourg, Her Majesty's Stationery Office.

Palazzo Grassi.

1984. Cat. d'exp., *Le Arti a Vienna. Dalla Secessione alla caduta dell'Impero asburgico*, Venise, 20 mai - 16 septembre 1984, Venise, Mazzotta.

Monographies :

Friedrich Achleitner.

1995. « Der « Aufbau » und die Aufbrüche 1945-1975 », in Annette Becker, Dietmar Steiner, Wilfried Wang (édit.), *Österreich. Architektur im 20. Jahrhundert*, Munich, Prestel-Verlag, p. 43-49.

Wladimir Aichelburg.

1986. *Das Wiener Künstlerhaus, 125 Jahre in Bilddokumenten*, Wien, Kunstverlag Wolfrum.

Wladimir Aichelburg.

1991. *Das Wiener Künstlerhaus, ein Heft der Wien-Edition*, Wien, Archiv-Verlag.

Wladimir Aichelburg.

2003. *Das Wiener Künstlerhaus 1861–2001, Band 1 Die Künstlergenossenschaft und ihre Rivalen Secession und Hagenbund*, Wien, Österreichischer Kunst- und Kulturverlag.

Arjun Appadurai.

1986. *The social life of things : commodities in cultural perspective*, Cambridge / New-York, Cambridge university Presse.

Ilsa Barea.

1966. *Vienna. Legend and Reality*, Londres, Alfred A. Knopf.

Jean-Paul Bled.

1998. *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard.

Hermann Broch.

1955. « Hofmannsthal und seine Zeit », in *Dichten und Erkennen*, vol. I, Zurich, Rhein-Verlag.

Sous la dir. de Jean Cassou.

1960-1961. Cat. d'exp., *Les sources du XX^e siècle. Les arts en Europe de 1884 à 1914*, Musée national d'art moderne, 4 novembre 1960 - 23 janvier 1961, Paris, Réunion des Musées Nationaux.

Gabriela Denk.

2014. *Autour de l'exposition Traum und Wirklichkeit : histoire d'une exposition et de sa réception*. Mémoire d'étude, Paris, Ecole du Louvre.

Sous la dir. de Bernadette Dufrêne.

2007. *Centre Pompidou, trente ans d'histoire*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Frank Field.

1967. *The Last Days of Mankind. Karl Kraus and His Vienna*, Londres, Macmillan and St. Martin's Press.

Laurent Fleury.

2007. *Le cas Beaubourg : mécénat d'Etat et démocratisation de la culture*, Paris, André Colin.

Sous la dir. de Jacques Hainard & Roland Kaehr.

1984. *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée ethnographique de Neuchâtel.

Nathalie Heinich & Michael Pollak.

1989. *Vienne à Paris. Portrait d'une exposition*, Paris, Éditions du Centre Pompidou.

Hans Hollein.

1986. « Vienna dream and reality. A celebration of the Hollein installations for the exhibition *Traum und Wirklichkeit - Wien 1870 – 1930* in the Künstlerhaus Vienna » in *Architectural Design Vol. 55*, Londres, AD Editions Ltd.

Allan Janik & Stephen Toulmin.

1973. *Wittgenstein's Vienna*, New York, Simon and Schuster.

Charles Jencks.

1977. *The Language of Post-Modern Architecture*, New York, Rizzoli.

William M. Johnston.

1972. *The Austrian Mind. An Intellectual and Social History 1848-1938*, Berkely, University of California Press.

Félix Kreissler.

1977. *Histoire de l'Autriche*, Paris, PUF.

Félix Kreissler.

1999. *La culture, une résistance subversive : essai sur l'identité autrichienne*, Mont Saint Aignan, centre d'études et de recherches autrichiennes.

Jacques le Rider.

1990. *Modernité viennoise et crises de l'identité*, Paris, Presses Universitaires de France.

Arthur J. May.

1966. *Vienna in the Age of Franz Josef*, in *Centers of Civilization series*, Norman, University of Oklahoma Press.

Roswitha Muttenthaler, Herbert Posch & Eva Sturm.

2013. *Seinteneingänge Museumsidee & Ausstellungswesen*, Wien, Verlag Turia & Kant.

Paul Pasteur.

2011. *Histoire de l'Autriche*, Paris, Armand Colin.

Alfred Pfabigan

1985. *Ornament und Askese. Im Zeitgeist des Wien der Jahrhundertwende*, Vienne, Verlag Christian Brandstätter.

Philippe Poirrier.

2011. *Les politiques culturelles en France*, Paris, la documentation française.

Michael Pollak.

1992. *Vienne 1900 : une identité blessée*, Paris, Gallimard.

Krzysztof Pomian.

1987. *Collectionneurs, amateurs et curieux : Paris, Venise, XVI-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

Jean-Pierre Rioux & Jean-François Sirinelli.

2005. *Histoire culturelle de la France*, tome IV, Paris, Seuil.

Alain Seban.

2011. *Le Centre Pompidou : la création au cœur de Paris*, Paris, Centre Georges Pompidou.

Carl E. Schorske.

1980. *Fin-de-Siècle Vienna. Politics and Culture*, New York, Alfred A. Knopf.

Sous la direction d'Ursula Storch.

2012. Cat. d'exp., *Klimt. Die Sammlung des Wien Museums, Wien Museum*, 16 mai – 16 septembre 2012, Ostfildern, Hatje Cantz Verlag.

Christian W. Thomsen.

1991. *Experimentelle Architekten der Gegenwart*, Cologne, Dumont Buchverlag.

Sous la dir. de Robert Waissenberger.

1982. Cat. d'exp., *Die Türken vor Wien, Europa und die Entscheidung an der Donau 1683*, Künstlerhaus Wien, 5 mai-30 octobre 1983, Salzburg/Vienne, Residenz Verlag.

Sous la dir. de Robert Waissenberger.

1984. *Wien 1870-1930. Traum und Wirklichkeit*, Salzburg, Auto-édition du Musée historique de Vienne.

Sous la dir. de Robert Waissenberger.

1984. *Wien 1890-1920*, Fribourg, Office du Livre.

Michael Wimmer.

2011. *Kultur und Demokratie Eine systematische Darstellung der Kulturpolitik in Österreich*, Wien, Educult.

Articles :

Bernadette Dufrière.

1996. « La série des expositions internationales du Centre Georges Pompidou : pour un nouveau modèle », in *Publics et Musées*. N°8. Etudes de publics, années 30. pp. 75-101.

Bernadette Dufrière.

2000. *La création de Beaubourg*. Grenoble, presses Universitaires de Grenoble.

Louis Pinto.

1991. « Déconstruire Beaubourg : art, politique et architecture », in: *Genèses*, 6, pp. 98-124.