

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

(2<sup>nd</sup> année de 2<sup>nd</sup> 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 »

## ANNEXES :

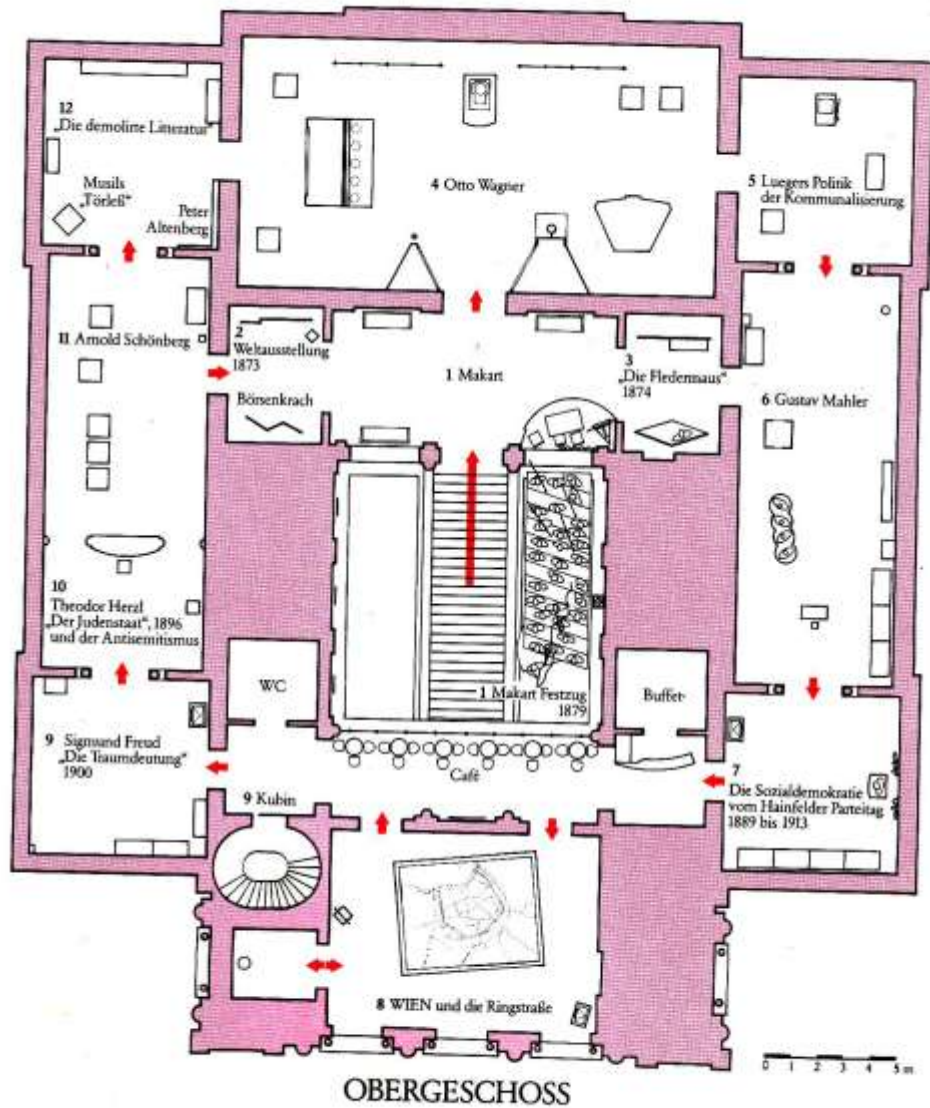
### Sommaire

ANNEXES :.....	2
I. Plans des expositions :.....	3
A. Plan de l'exposition : « <i>Traum und Wirklichkeit, Wien 1870–1930</i> » .....	3
a. Plan de l'étage supérieur.....	3
b. Plan du rez-de-chaussée .....	4
c. Plan du sous-sol.....	5
B. Plan de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle : 1880-1938 ».....	6
II. Comparaison des expositions : .....	7
A. Description de l'exposition « <i>Traum und Wirklichkeit</i> ». .....	7
B. Description de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle » .....	16
C. Reproduction de l'interview de Gérard Régnier Par Nathalie Heinich et Michael Pollak. ....	22
III. Documents photographiques .....	41
A. Documents photographiques de l'exposition « <i>Traum und Wirklichkeit</i> ».....	41
B. Documents photographiques de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle »	

I. Plans des expositions :

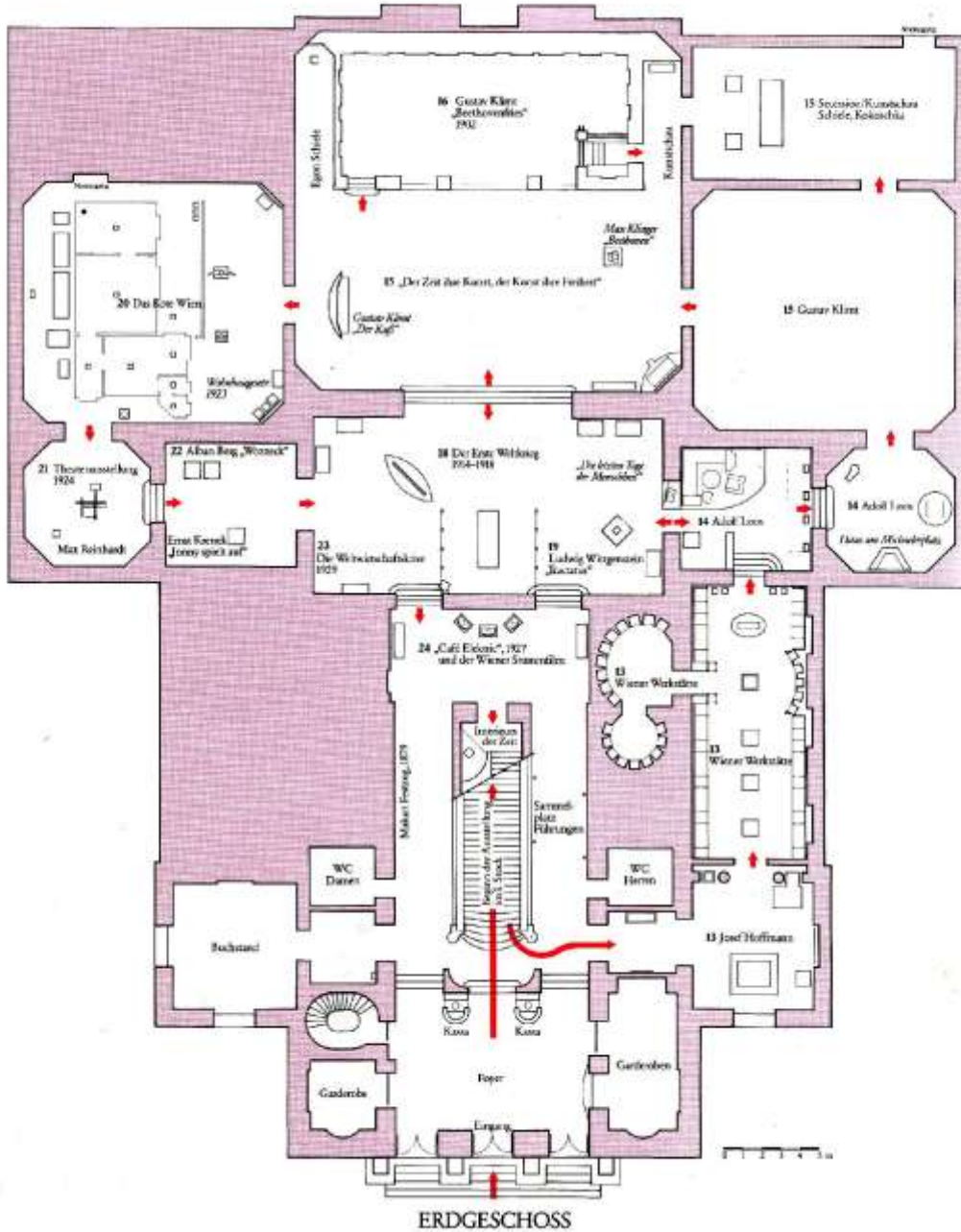
A. Plan de l'exposition : « *Traum und Wirklichkeit, Wien 1870–1930* »

a. Plan de l'étage supérieur

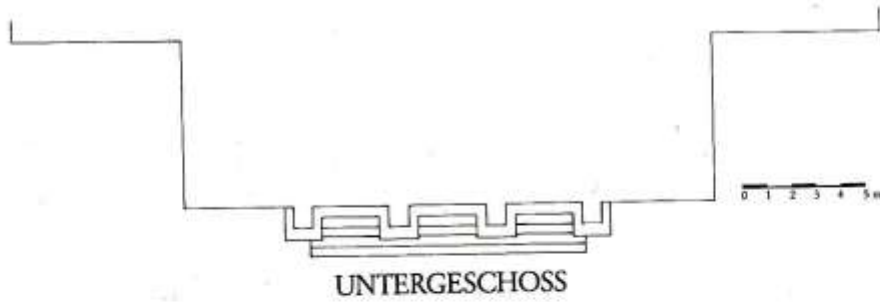
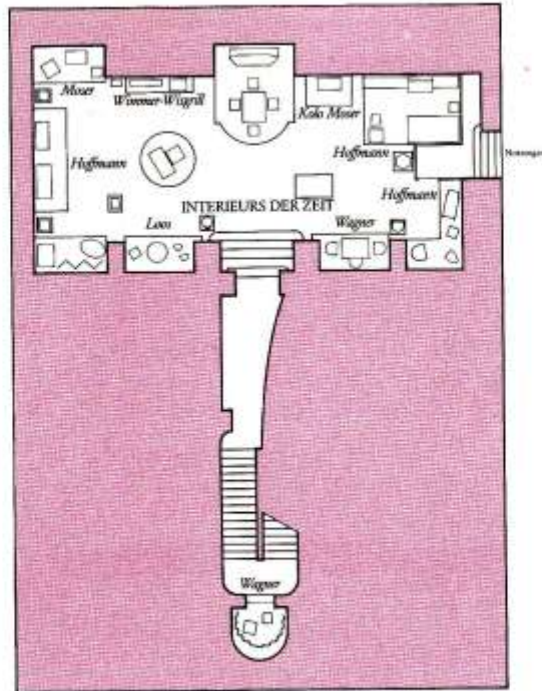


b. Plan du rez-de-chaussée

ORIENTIERUNGSPLAN DER AUSSTELLUNG

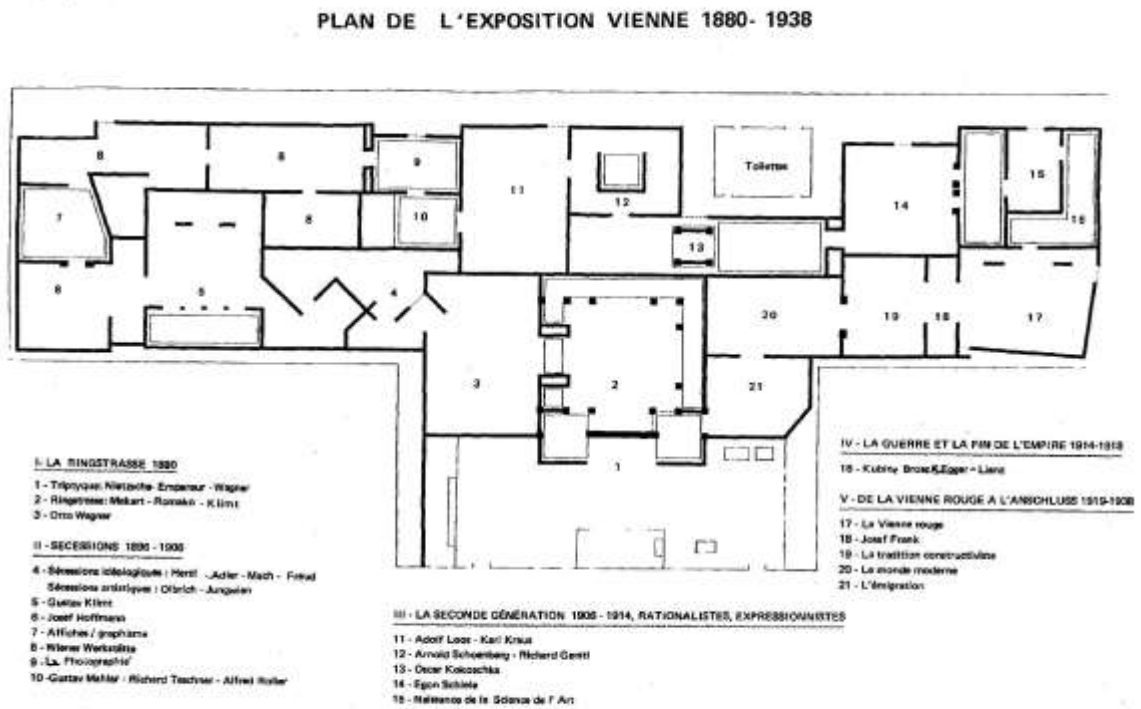


c. Plan du sous-sol



Source : Cat. d'exp., *Traum und Wirklichkeit*, Vienne, 1985.

## B. Plan de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle : 1880-1938 »



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

## II. Comparaison des expositions :

### A. Description de l'exposition « *Traum und Wirklichkeit* ».

Le premier chapitre de l'exposition viennoise mettait en scène le festival organisé par la ville de Vienne en l'honneur des noces d'argent du couple impérial le 27 Avril 1879. Cette reconstitution historique d'une Vienne renaissante (le modèle est l'époque de Charles Quint) orchestrée par le peintre historiciste Hans Makart, est mise en représentation au niveau de l'escalier du Hall d'entrée de la *Künstlerhaus*. Une série de mannequins descendent, parés des tenues confectionnées à l'occasion du festival et habituellement conservées dans les réserves du Musée Historique. Les intentions de Waissenberger sont résumées dans le scénario de l'exposition viennoise. Commencer ainsi était une manière de projeter le public dans le *Gründerzeit*, temps de la Ringstrasse en construction depuis 1857, époque où la bourgeoisie libérale montante rêve d'une Vienne aussi puissante que par le passée et tente d'y accéder par le recours à l'historicisme. Outre l'objectif de recontextualisation et de mise en scène de l'insouciante euphorie viennoise, il s'agissait de préparer en amont le contraste avec le style Sécession et les crises géopolitiques contemporaines<sup>1</sup>. Cette station « Makart » se prolongeait dans une première salle où étaient notamment exposées six peintures à l'huile sur toile de Hans Makart.

Le second chapitre viennois portait sur l'exposition universelle et le krach boursier de 1873. L'exposition parisienne débutant aux années 1880, ces thèmes furent uniquement traités en Autriche. Cette station est aussi l'occasion d'évoquer le nouveau mode de vie viennois au début de l'ère industrielle, dans le contexte de l'essor des moyens de communication. Visuellement, les phénomènes sont rendus par l'exposition d'une grande diversité de documents dont une peinture de Josef Langl montrant l'exposition universelle de Vienne de 1873, plusieurs graphiques ou encore des photographies.

Le troisième chapitre viennois – pendant « rêve » du second qui abordait la « réalité » - portait sur l'opérette « La Chauve-souris » de Johann Strauss présentée

---

<sup>1</sup> Archives du Centre Pompidou, 1986 – 92014/050, Traduction du scénario viennois.



pour la première fois le 5 avril 1874 au théâtre de Vienne. Cette salle est également seulement présente à Vienne. Deux raisons à cela : premièrement, l'opérette est hors chronologie française. Secondement, il s'agit d'un évènement culturel très local or, comme il a été montré jusqu'à présent, Paris essaye d'internationaliser le contenu de la manifestation ce qui transparait clairement à travers les propos du commissaire général Gérard Régnier « à Paris, cette exposition sera agrandie et davantage située dans un contexte international »<sup>2</sup>. Pour ce, les références à l'histoire locale sont atténuées quand elles ne sont pas gommées. Si les autorités viennoises ont choisi de consacrer une salle entière bien que petite à cette opérette, c'est qu'en tant que caricature contemporaine, elle offre un tableau significatif de la société de l'époque autant dans sa manière de réagir aux évènements qui la bouleverse que dans ses goûts. C'est-à-dire qu'il s'agit là d'une réponse de Strauss à la crise économique et la solution donnée par l'opérette résume la mentalité viennoise : « *Glücklich ist, wer vergisst, was doch nicht zu ändern ist.* »<sup>3</sup> : Fuir par le rêve la réalité. De plus, l'opérette « La Chauve-souris » inaugure un versant du théâtre musical viennois. Cette étape du parcours met essentiellement en scène des objets originaux tels que des partitions ou encore la montre d'Eisenstein lors de la première représentation.

Le quatrième chapitre viennois est consacré à Otto Wagner. Aménagé dans la salle 5 située dans l'alignement de la salle 2 consacrée à Hans Makart, la thématique Otto Wagner joue sur la double dimension continuité – rupture. Si Wagner, à ses débuts, pratique l'historicisme néo-renaissant s'inscrivant dans la même tradition que Makart – comme en témoigne ses projets exposés pour la Ringstrasse : Le palais de justice, le ministère de la guerre, l'académie des Beaux-Arts - il vire dès 1896 et la publication de *Moderne Architektur* à l'objectivité et à la fonctionnalité architecturale en contraste total avec l'opulence du Gründerzeit. Partisan d'une nouvelle modernité urbaine viennoise, Wagner fut aux origines de la Sécession de même que Klimt. Le changement brutal d'univers, qui se veut créateur d'un choc visuel sur le public, est rendu par l'exposition de trois maquettes - celle de l'Eglise du *Steinhof*, celle de la Caisse d'épargne de la poste autrichienne et celle du fronton du Magazine « *die Zeit* » reproduit à échelle réelle – mais aussi par la mise en scène d'esquisses de

---

<sup>2</sup> Archives du Centre Georges Pompidou, 1986 - 92014/048, Compte rendu du 10.11.1984 de la visite à Vienne de la délégation française pour l'exposition « Vienne 1900 ».

<sup>3</sup> Texte de l'opérette. Traduction : « Heureux est celui qui oublie ce qui ne change pas ».

projets non réalisés à teneur souvent utopique. Il est nécessaire de noter que le Pavillon Otto Wagner de la *Karlsplatz*, propriété du Musée Historique de la Ville de Vienne située à quelques minutes de la *Künstlerhaus*, présentait d'autres études de Wagner pendant toute la durée de l'exposition.

Le cinquième viennois chapitre mettait en scène une séquence historique : Karl Lueger et la politique de communalisation (1897 – 1910). Karl Lueger fut le premier maire chrétien-social de Vienne qu'il réforma progressivement au cours de trois mandats successifs (de 1897 à 1910). Son action est surtout abordée du point de vue de la modernisation urbanistique de la capitale documentée essentiellement par des écrits officiels tels que le programme de communalisation, les comptes rendus des débats du conseil municipal: agrandissement de la ville, régulation du Danube, approvisionnement de la ville en énergie (gaz, électricité) et développement des transports (tramways)... Cette mise en lumière d'une personnalité locale n'est pas reprise dans le cadre de l'exposition parisienne. L'évocation de Lueger est aussi prétexte à l'introduction de la thématique antisémite qui, elle, fut abondamment traitée en France.

Après cette parenthèse de réalité, le retour au rêve se fait par le sixième chapitre viennois qui est dédié à Gustav Mahler et est focalisé sur la représentation de l'opéra « Tristan et Isolde » de Richard Wagner au théâtre-opéra de la cour royale et impériale le 21 février 1903. La pièce fut orchestrée par Mahler – qui dirigea l'institution de 1897 à 1907 - et mis en scène par Alfred Roller. Selon le scénario viennois, le fil directeur de la salle est le succès européen soudain de l'opéra viennois. Le problème est abordé sous deux aspects : D'abord à travers le personnage de Gustav Mahler et du courant de réformes dont il fut la source ; ensuite par l'évocation de d'autres œuvres et personnalités ayant marqué l'histoire de cet art. Gustav Mahler est traité de trois manières : en tant que directeur d'opéra ayant fait rayonner le théâtre-opéra royal et impérial à l'international mais aussi les compositeurs autrichiens tant par des choix audacieux que par une modernisation de la mise en scène et de l'orchestration (*Don Giovanni* de Mozart, *Le Cavalier à la Rose* de Strauss) ; en tant que compositeur (présentation de la version manuscrite de la 6<sup>ème</sup> symphonie par exemple) ; enfin, en tant qu'homme, un vrai culte post

mortem semblant lui être voué comme en témoigne la mise en scène d'un moulage de son tombeau, réalisation d'Otto Wagner ou encore la présence de son masque et de son linceul mortuaire. Par ailleurs, la salle présente quelques artistes ayant collaboré à l'entreprise de rénovation de l'opéra viennois menée par Mahler. Ainsi, sont évoqués tant des décorateurs (Alfred Roller, Franz Matsch, Richard Mayr), que le marionnettiste Richard Teschner ou bien encore des acteurs (Erik Schmedes, Anna Bahr Mildenburg).

Le septième chapitre viennois s'ancre de nouveau dans la réalité historique même la dimension de rêve et d'utopie est bien présente dans le programme idéal du parti. Il s'intitule « La tribune populaire viennoise, Franz Schuhmeier et l'épanouissement du mouvement travailliste social-démocrate ». Cette séquence est très réduite dans le cadre de la manifestation parisienne puisque la Social-démocratie, illustrée à travers la figure de Victor Adler théoricien de l'Austromarxisme, n'occupe qu'une cimaise dans la salle n° 4 consacrée aux Sécessions idéologiques. A Vienne, en revanche, une salle entière est consacrée au sujet mais fait notable Adler est relégué dans l'ombre au profit de la figure de Franz Schuhmeier, fondateur du parti au même titre que le premier. Cette focalisation peut être comprise par le jeu de symétrie qui se crée naturellement avec la salle dédiée à Lueger étant donné les dimensions et l'aspect similaire des deux pièces. En effet, Franz Schuhmeier était l'adversaire principal du maire de Vienne. Si sont exposés le mode de fonctionnement (Clauses fondatrices) et d'action (via des tracts, des comptes rendus de manifestations par exemple) du parti, l'attention du visiteur est surtout attirée sur deux événements constitutifs de l'histoire de celui-ci : l'instauration du suffrage universelle en 1905 et l'attentat contre Schuhmeier de 1913. Le fonctionnement par flash historique est une fois de plus privilégié.

Le huitième chapitre viennois, « Vienne au tournant du siècle », était consacré de nouveau à la *Ringstrasse* mais de manière beaucoup plus directe que dans le hall d'accueil où était simplement évoqué le milieu de vie parallèle à ce mouvement historicisant de rénovation urbaine. Ainsi, la métamorphose de la ville est abordée, dans cet espace, à l'aide de carte et de photographies.

Le neuvième chapitre viennois s'intitule « 1900 : la parution du livre de Sigmund Freud : *la signification des rêves* ». Cette publication marque la naissance de la psychanalyse. La section Freud ne comportait que peu d'artefacts, l'atmosphère étant volontairement rendue maîtresse du lieu. Néanmoins, la thématique de l'hystérie et de l'inconscient était abordé par l'exposition de plusieurs Kubin (« *Der Minister* », « *Erscheinung* »...) et d'une reproduction de Klimt (« La Médecine). Des exemplaires d'œuvres d'inspireurs (Otto Weininger auteur de *Sexe et caractère*) et de détracteurs (Karl Kraus) étaient exposés.

Le dixième chapitre viennois était consacré au problème juif et abordait celui-ci sous l'angle de la solution sioniste de Herzl. La section était à ce titre nommée « 1896 : la parution du livre *L'Etat juif* de Theodor Herzl ». Plaque tournante de la salle, un exemplaire de la première édition de *L'Etat Juif* avoisinait un exemplaire de la première édition de *Mon Combat* de Hitler. Ce dernier ouvrage était ouvert à la cinquante-septième page abordant le cas des juifs viennois. Autour de cette mise en scène à valeur symbolique et émotionnelle complétées par un panel de photo évocatrice du monde juif d'avant-guerre (photographies familiales de Herzl, photographies des synagogues de Vienne...) étaient répertoriés tant les événements menant à l'idée sioniste (plaquettes antisémites de différents partis politiques, journaux évoquant l'affaire Hugo Bettauer...), que les réactions qu'elle engendra notamment dans le milieu judéo-viennois (plaquette contre le congrès sioniste de 1925) .

Le onzième chapitre traite d'Arnold Schönberg. L'angle d'attaque est donné par le titre de la scansion « 1907, tournant vers la nouvelle musique : la représentation de la neuvième symphonie d'Arnold Schönberg pour quinze instruments solo ». Le compositeur viennois d'origine juive révolutionne en effet le monde musical par l'invention du système dodécaphonique. La manifestation viennoise présente trois aspects de ce personnage. Schönberg compositeur est matérialisé par la présence de partitions manuscrites, de caricatures, de sa correspondance notamment avec ses disciples Alban Berg et Anton von Webern. La forte amitié de Schönberg avec le peintre Richard Gerstl, seconde orientation, est traduite par une série de portraits de ce dernier dont celui d' « Arnold Schönberg »

(1905 / 06) et celui de « La famille Schönberg » (1908). Leur amitié se finit dans le sang : Gerstl se suicide après avoir séduit la femme de Schönberg. A partir de ce moment-là, Schönberg se fait peintre. Ce troisième pan est également médiatisé notamment par l'exposition d'une série de portraits fortement inspirés de l'expressionnisme de Kokoschka dont il est l'ami, des *Blau Reiter* ou encore des théories de Freud.

Le douzième chapitre a pour date clef 1897 et porte sur la fondation du *Jung-Wien* dont le lieu de réunion était le *Café Griensteidl*. Cette salle permet aussi un retour sur la progressive dislocation du cercle suite à son déménagement au Café Central après la fermeture du Griensteidl. Cette désintégration est marquée par la parution de *La littérature démolie* ou encore par le premier numéro du « Fackel », publiés par Karl Krauss en 1899. Le principe du *Jung-Wien* était de privilégier l'esthétisme sur le naturalisme en créant une forme d'écriture moderniste. Chaque membre est présenté dans l'exposition viennoise par un portrait photographique et par l'exposition de la première édition d'une série d'ouvrages marquante écrit pendant leur période d'union. Par exemple, Arthur Schnitzler est présenté via ses nouvelles « *Sterben* » (Mourir) ou « *Reigen. 10 Dialoge* » (La ronde. 10 Dialogues). Sont également évoqués Karl Kraus, Hugo von Hofmannsthal, Hermann Bahr, Richard Beer Hofmann, Leopold von Andrian-Werburg, Felix Salten, Felix Dörmann, Stefan Zweig ou encore Peter Altenberger dont la collection de photographie a été transposée à la Künstlerhaus le temps de l'exposition et raccrochée telle qu'elle le fut par Altenberg lui-même.

Le treizième chapitre viennois a pour point de focalisation l'année 1903, date de fondation de la *Wiener Werkstätte*. Ce sont des ateliers de production d'art mineur issus de la Sécession artistique de 1897 et conçu suivant le même principe : mettre l'art à portée de tous. Procédant d'abord de manière exclusivement artisanale – il s'agissait à l'origine de revaloriser le travail manuel - puis recourant à la petite série sous l'influence des ateliers Thonet et des frères Köhn, les ateliers viennois prennent en charge une grande diversité d'objets souvent quotidiens dont un large panel est présenté dans les trois salles de la section. 600 objets sont, en effet, montrés et mettent en avant la multiplicité des domaines de créativité touché par les Wiener

Werstätte (bijoux, ameublement, vêtements, papeterie, vaisselle...) et celle des matériaux travaillés (verre, céramique, tissus, métaux...). Plusieurs figures émergent : Celles de Josef Hoffmann et de Kolo Moser, fondateurs, mais aussi des personnalités auparavant plus méconnues : les céramistes Michael Powolny et Bertold Löffler ; le costumier Eduard Josef Wimmer....

Le quatorzième chapitre viennois est monographique. Il met en exergue la figure d'Adolf Loos, architecte viennois aux origines du fonctionnalisme radicale. La scansion temporelle dirigeant le sens de la salle correspond aux débats nés de la construction de l'immeuble de la Michaelerplatz entre 1909 et 1911. Si on excepte la présentation d'un portrait de l'architecte par Kokoschka et des exemplaires des écrits de Loos dont *Ornement et crime* de 1908; les artefacts mis en scène prennent essentiellement la forme de maquettes et d'esquisses. Une première partie de la salle présente les réalisations de Loos antérieur à la maison de la Michaelerplatz. Sa radicalisation progressive est soulignée. Un second espace présente les réalisations postérieures dans lesquelles les théories fonctionnalistes de Loos s'affirment de plus en plus nettement : *The Chicago Tribune* (1922), *La ville Alexander Moissi* (1927)...

Le quinzième chapitre viennois s'intitule « le temps des grands peintres » et mettait en scène la fondation de la Sécession en 1897 par Gustav Klimt, Maria Olbrich et Marx Klinger. Les *Kunstschau* organisés par le mouvement font l'objet d'un long développement et son influence sur la génération suivante, l'expressionnisme, est évoqué amenant aux figures de Kokoschka et de Schiele. Cet espace, le plus vaste de tous puisque s'étalant sur trois salles, constitue le point de mire de l'exposition.

Le seizième chapitre met en scène le clou de la XIV exposition de la Sécession viennoise s'étant tenue d'avril à juin 1902, c'est-à-dire « la frise Beethoven » de Gustav Klimt. L'espace d'accueil de la frise est une reproduction de la pièce conçue par Josef Hoffmann à cet effet. La fresque de 34 mètres de large et de 2 mètres de haut fut restaurée dans le cadre de l'exposition. Seules des esquisses préparatoires sont exposées aux côtés de la pièce maîtresse.

Le dix-septième chapitre viennois a pour point de focalisation la date de 1906, année de publication de *Les désarrois de l'élève Törless* de Robert Musil présentée comme une œuvre annonciatrice de l'avènement de la dictature nazie. Les artefacts se restreignent à un exemplaire de l'édition originale et à un portrait de Robert Musil.

Le dix-huitième chapitre viennois est dénommé « Le déclenchement de la première guerre mondiale et « Les derniers jours de l'humanité ». Plusieurs aspects de la guerre, chronologiquement ordonnés, sont évoqués : L'attentat de François-Ferdinand à Sarajevo, La première guerre mondiale du point de vue des combattants est vue à travers les regards de Karl Kraus, auteur de « Les derniers jours de l'humanité » qui compile et dénonce la propagande belliqueuse, et d'Alfred Kubin auteur d'une série de gravures sur la guerre - tandis que la vie des civils est évoquée par l'exposition d'objets quotidiens (cartes de rationnement, photographies de la pauvreté, affiches de propagande...), la mort de l'empereur François-Josef en 1916 est évoquée comme une prémonition de la mort de l'empire tandis que la fin de la guerre n'est présentée que par une unique photographie, celle de la proclamation de la république le 12 novembre 1918. Günter Dürriegl, commissaire en charge de ce chapitre, explique la sélection de ces événements et artefacts bien précis par une volonté de concentration sur la transformation de l'homme en machine inhumaine, conséquence de la guerre.

Le chapitre dix-neuf, beaucoup plus didactique, est consacrée au *Tractatus logico-philosophicus* de Ludwig Wittgenstein publié en 1922. L'ouvrage qui pose la question du nouveau sens du monde est présenté comme un tournant philosophique. Le milieu d'origine de Wittgenstein, issu de la grande bourgeoisie juive assimilée, est également évoqué renseignant le spectateur sur la réalité socio-économique autrichienne des années 20.

Le vingtième chapitre viennois est dédié à la seconde révolution urbaine déclenché par l'accession des sociaux-démocrates à la commune qui décide le 10 Janvier 1923 – événement de focalisation de la salle - de l'imposition d'un impôt destiné à la construction de grands ensembles urbains pour les ouvriers.

Le vingt-et-unième chapitre viennois – non reprise par l'exposition française – porte sur le metteur en scène Max Reinhardt et sur l'influence qu'il a eu sur le théâtre viennois notamment grâce à l'exposition internationale de 1924. D'autres personnalités telles que le scénographe Friedrich Kiesler sont évoquées à cette occasion.

Le vingt-deuxième chapitre viennois est également consacré à la scène locale puisqu'y sont évoqués les opéras « *Wozzeck* » d'Alban Berg et « *Jonny spielt auf* » d'Ernst Krenek. Bien que ces deux pièces soient présentées à Vienne comme vitrines mondiale de l'opéra viennois, la salle n'est pas reprise à Paris et seul Alban Berg est véritablement évoqué, seulement en tant que disciple de Schönberg.

L'avant-dernier chapitre fait écho au second. Il porte que la crise économique mondiale de 1929 et ses conséquences sur l'Autriche. Le phénomène est matérialisé au moyen de graphiques, de pièces de finance destinées à mettre en évidence les différentes solutions employées contre la crise (pièces de monnaie, feuilles de crédits...) mais aussi de photographies témoignant de la pauvreté grandissante de la population viennoise.

Enfin, le dernier chapitre porte les films muets en noir et blanc viennois. 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 viennoise et donc de permettre par-là la réappropriation d'un patrimoine. Cela permet également d'évoquer par sous-entendu la thématique de l'émigration, conséquence de la crise de 1929. C'est donc une suite logique du chapitre vingt-trois.



## B. Description de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle »

La première scansion de l'exposition parisienne s'intitule « La *Ringstrasse* », 1880. Elle comprend trois salles respectivement appelées « Triptyque : Nietzsche, Empereur, Wagner » ; « Ringstrasse : Makart, Romako, Klimt » ; « Otto Wagner ».

La première salle se présente sous la forme d'une station de métro viennoise telle que celles dessinées par Otto Wagner. A droite, l'entrée de l'exposition, à gauche, la sortie. Face spectateur, le buste de Richard Wagner de Von Lenbach, le buste de l'empereur François-Joseph de Tilgner et un portrait de Nietzsche par Edward Munch. Couronnant ces trois figures, un aigle bicéphale en bronze, symbole de la Monarchie Austro-hongroise repris de l'exposition viennoise. Il s'agit par ces trois figures posées comme métaphore de résumer l'époque abordée.

La seconde salle est dédiée à la *Ringstrasse*. L'apothéose de la culture bourgeoise viennoise et de l'historicisme y sont traités par la mise en scène de tableaux néo-baroques d'Hans Makart (« L'entrée de Charles Quint », « La dame à l'Épingle » ...) et de portraits mondains d'Anton Romako (« Comtesse Kuegstein », « Mathilde Stern », « Sissi »...) tandis que le *Gründerzeit* est expliqué par le recours à une maquette et à des plans. Néanmoins, sur cette fastueuse société plane une menace rendue par l'exposition d'œuvres macabre de Romako telle que « Danse de mort » ou par la présence de Klimt commençant à contester dans leurs factures la tradition historiciste (« l'Idylle », « Liebe », « Sapho »...). Une première dissonance dirige la salle : le faste et la tradition baroque viennoise vacillent fragilisés par des accords rebelles qui pourtant s'appuient sur la tradition, ils sont dès cet instant dénoncés comme illusion. Comme à Vienne, le coup de grâce par la rupture vient de l'opposition Makart et historicisme / Wagner.

En effet, la troisième salle de cette première partie met en scène l'architecte Otto Wagner. Il s'agit presque d'une reconstitution du chapitre viennois puisque les maquettes de l'Église du Steinhof, celle de la Caisse d'épargne de la poste autrichienne et celle du fronton du Magazine « *die Zeit* » ont été importés de la *Künstlerhaus* puis implantées sous la direction de Hans Hollein. Cependant, le choc visuel est moins fort que dans l'exposition autrichienne du fait de la présence de Klimt historicisants et sécessionnistes dès la seconde salle préparant le regard du spectateur.

La seconde scansion met en scène la première génération de la Sécession. Intitulée « Rupture et modernité : les sécessions » dans le scénario originale, ce chapitre est médiatisé sous l'appellation moins engagée de « Sécession 1896-1906 ». On reconnaît dans l'usage de ces bornes chronologiques restreintes, le concept générationnel de Schorske. Deux types de Sécession sont exposés : les sécessions idéologiques et les sécessions artistiques. Les sécessions idéologiques sont concentrées dans la salle n° 4, subdivisées par des chicanes mettant en scène la sécession sociale – à travers la figure de Victor Adler et l'austromarxisme – la sécession politique – avec le personnage de Theodor Herzl et la publication de *L'Etat juif* en 1896 – la sécession philosophique – dirigée par Ernst Mach qui remet en question par son œuvre la conception métaphysique du monde, de l'homme et des sciences - et enfin la sécession psychanalytique via Freud et la publication de *L'interprétation des rêves* en 1900. Cette partie-là de l'évènement s'articule sur le modèle structural viennois : un personnage et son œuvre sont mis au centre de chaque espace, mais ils sont recontextualisés par l'ensemble des artefacts dont ils sont entourés. Par exemple, la référence à Victor Adler permet l'introduction de la social-démocratie, l'évocation de Theodor Herzl est l'occasion du développement de la thématique antisémite tandis que la pensée de Freud est reconstituée via son univers visuel (présence de dix antiques, d'un moulage du bas-relief de la Gradiva...) et est rendue appréhensible non seulement par ses propres écrits (articles de journaux) mais aussi par ses conséquences sur l'art (*Œdipe et le sphinx* d'Ingres est mis en comparaison avec *l'Oedipus Rex* de Max Ernst). La fin de la quatrième salle et les pièces suivantes sont consacrées aux sécessions artistiques : Olbrich et le Jung-Wien sont rassemblés et incarnent la rupture littéraire, mais Gustav Klimt (salle 5) et Josef Hoffman (salle 6) bénéficient de salles monographiques destinées à mettre en valeur les prêts de grande valeur ou de grande taille dont a bénéficié la manifestation parisienne tels que « Portrait d'Adèle Bloch Bauer », « Portrait de Sonja Knips » ou bien encore « L'espoir II » de Klimt ou les maquettes du Sanatorium de Pürkersdorf et celles du Palais Stoclet dans le cas de Hoffmann présentés essentiellement par le biais de ses conceptions architecturales, ses recherches mobilières étant exposées dans le cadre de la salle consacrée à la Wiener Werkstätte. Viennent ensuite une série de pièces dédiées aux arts appliqués. La salle n°7 donne une vision globale du graphisme sécessionniste à travers

l'exposition d'affiches des Kunstschau de 1908 et de 1909 ; des couvertures du magazine « Ver Sacrum », catalogue des expositions sécessionnistes ou encore via l'évocation de la figure de Kolo Moser qui permet une transition subtile vers la salle 8. Celle-ci est l'objet d'une importation intégrale de l'exposition viennoise et met en scène les réalisations de la Wiener Werkstätte. La salle d'après est consacrée à la photographie, absente de l'exposition viennoise tandis que la salle 10, également largement reprise à la manifestation autrichienne, met en scène le trio Mahler-Roller-Teschner en insistant seulement plus lourdement sur les réalisations du marionnettiste par l'exposition d'affiches dessinées pour *l'opéra Pelleas et Mélisande*, d'esquisses de costumes pour le Carnaval mais surtout par la mise en vidéo d'un théâtre de marionnettes dans l'une des niches de la salle.

La troisième scansion est consacrée à la 2<sup>nd</sup> génération de rupture située par Schorske entre 1906-1914. Elle est intitulée « Rationalistes, expressionnistes » et présentée par Gérard Régner, dans le synopsis d'origine comme une critique de la Sécession. Ce chapitre est composé de cinq salles. Le premier espace est dédié à l'architecte Adolf Loos et à l'Écrivain Karl Kraus, réactionnaires rationalistes à l'ornementalisme de la Sécession. Cette pièce est rendue dynamique par la présence de nombreuses maquettes (Michaelerplatz intérieur et extérieur, Chicago Tribune, La villa Joséphine Baden...) et de plusieurs meubles de grandes tailles permettant la recréation d'une atmosphère comme à Vienne (l'American Bar). Plusieurs disciples d'esprit et inspirateurs de Loos, aux revendications également formalistes sont évoqués : Kolo Moser et ses travaux en tôle perforée, Ludwig Wittgenstein, Franz Kupka, Johannes Itten... La seconde salle de cette troisième section présente le milieu musical viennois autour des figures d'Arnold Schönberg et de son ami le peintre Richard Gerstl. Si les concepteurs eurent recours à de nombreux documents papiers (partitions prêtées par la fondation Schönberg, archives...), 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. Cette volonté de mêler les disciplines, de les mettre en perspective les une à travers les autres tout en respectant l'intégrité de chaque œuvre est aussi des lignes dirigeant l'accrochage. Vient ensuite une pièce monographique consacrée à Kokoschka. Seule sa période viennoise – à travers les

première et seconde *Kunstschau* de 1908 et 1909 où son style évolue vers un expressionnisme de plus en plus violent (« l'épreuve ») - et ses amitiés sont évoqués : Schönberg, Kraus, Loos, Altenberg, Alma Mahler notamment à travers une série de portraits de l'artiste (« Portrait de Kraus », « Portrait de Loos », « Portrait d'Altenberg »...). Ce choix radical est justifié par un obstacle technique : En 1986, Londres fait une rétrospective dans le cadre du centenaire de Kokoschka. Seule la Tate Gallery fut en mesure de pouvoir l'exposition parisienne. La salle 14, également monographique, est dédiée à Schiele. Les concepteurs français ont paradoxalement choisis d'exposer la période tardive de 1914-1918 (« L'étreinte », « La Famille », « Portrait d'Edith Schiele »...), bref moment d'équilibre dans la carrière de l'artiste. Cela, correspond toujours selon Régnier « à cette volonté de jouer sur le contraste et sur la dissonance »<sup>4</sup>. Les aprioris du public s'en trouvent mis en question et le paradoxe tient aussi au fait que Schiele trouve cette sérénité dans un milieu où l'imminence de la guerre angoisse ses contemporains. La salle 15 est, quant à elle, thématique. Elle met en scène « La naissance de la Science de l'Art » illustré par des artefacts de grande diversité : maquettes et esquisses d'Otto Wagner pour des projets de musées, dessins de Schiele, tableau de Kokoschka entre autres avaient pour objectif, d'après Régnier, de démontrer « la symbiose entre historiens, théoriciens, directeurs d'institution, artistes » (évocation des points de vue de Wickoff, de Freud, d'Hofmannsthal), de « rappeler que la science de l'art est aussi importante que la science de la psychanalyse » et que « le musée était la forme suprême de la culture des masses »<sup>5</sup>.

La quatrième section portrait sur « La guerre et la fin de l'empire : 1914 – 1918 ». Ne possédant qu'une seule salle prenant la forme d'un corridor noir en L, cette scansion abrite trente-quatre dessins d'Alfred Kubin tous réalisés entre 1902 – 1904 ainsi qu'une vidéo de Karl Kraus lisant *Les derniers jours de l'humanité*, six dessins d'Hermann Brosch et l'œuvre du poète Trakl. Régnier explique l'« anachronisme » de la référence à Kubin par une prémonition de la guerre et de l'effondrement de l'empire qu'exprimeraient ses gravures.

La cinquième scansion, clôturant l'exposition est composée de cinq salles dont les thèmes sont en partie symétriques à ceux de la première scansion dans un

---

<sup>4</sup> Nathalie Heinrich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Paris, 1987, p. 56.

<sup>5</sup> Ibid. p. 56.

jeu de circularité vicieuse. Ainsi, la salle introduisant la série, met en scène une nouvelle révolution urbaine, populaire cette fois-ci car il s'agit de la construction de grands ensembles d'habitations destinés aux ouvriers : Vienne-la-Rouge. La salle a presque été reprise telle quelle de l'exposition viennoise excepté l'ajout d'un film (*M. Pimm*) et d'une maquette de la station balnéaire de la Marienbad. C'est dans cet espace que sont introduits les acteurs du renouveau culturel qui marque l'avènement de la 1<sup>ère</sup> République (1918 – 1934) tels que les membres du « Cercle de Vienne » : Otto Neurath, Rudolf Carnap, Moritz Schlick...Sont également évoqués Karl Popper ou Ludwig Wittgenstein par le biais de *Tractatus Logicus*. La salle 18 est monographique et de ce fait peut-être vu comme le symétrique de la salle 3 consacrée à Otto Wagner d'autant qu'elle évoque également un architecte d'origine viennoise, Josef Frank, dont le style a souvent été décrit comme une synthèse de Loos et d'Hoffmann. Ce fonctionnaliste moderniste fut l'un des plus ardents détracteurs des grands ensembles de Vienne-La-Rouge et donc sa présence à la suite de la présentation de ceux-ci fonctionne comme une dissonance. Les lotissements individuels alternatifs qu'il propose sont présentés (La *Werkbundsiedlung* viennoise de 1934). Fait notable, cet architecte n'est pas évoqué à Vienne. La salle 19 expose la tradition constructiviste viennoise, c'est-à-dire l'avènement du fonctionnalisme au détriment du décoratif en tant que facteur d'une société nouvelle. Là aussi il y a un jeu avec le début de l'exposition puisque le but des commissaires est de montrer que ce constructivisme était ancré dans une tradition remontant au début du siècle par un jeu subtil de mise en comparaison comme en témoigne la présence de pièce de mobiliers d'Hoffmann datées de 1902. Tous les arts précédemment évoqués sont représentés : architecture (Projets de Josef Frank), peinture (Franz Kupka, « Plans verticaux »), arts appliqués (Hoffmann, « Supraporte, Relief ») .... La salle 20 nommée « Le monde moderne » porte sur les années 1930 et sur l'ambiguïté du rapport en croissance aux machines, à la raison mathématique et à la rationalité technologique façonnant « l'homme nouveau ». Ces éléments sont présentés à double effet. Positifs, ils prennent corps sous la forme de la voiture aérodynamique Steyr et de la turbine Kaplan, destinées à être construites en série ou encore sous celle de la maquette de la maison de Wittgenstein. Négatifs, ils sont illustrés par des exemplaires sous vitrine de *L'homme sans qualité* de Musil, du *Malaise dans la civilisation* de Freud. Enfin, la dernière salle est consacrée à

l'émigration, conséquence de la crise économique de 1929 et de l'Anschluss de 1938. De même que dans la pièce précédente, l'ambiguïté est de mise : est-ce ici seulement une apocalypse ? Ou bien une apothéose ? La majorité des artefacts présentés arguent pour la première option : onze masques mortuaires, six aquarelles d'Hitler, un agrandissement photographique de deux cafés victimes de la guerre mis en parallèle : le café Tournon, devenu mémorial à Josef Roth écrivain autrichien émigré et mort en France en 1939 et un café autrichien viennois fermé par les nazis en 1938. Un audiovisuel noir et blanc portant sur l'émigration et rythmé par la musique oppressante car trop forte de la Valse « le beau Danube bleu » de Strauss fils accentue cette idée de mort. Néanmoins, l'exposition se termine sur « La Naissance » de Klimt qui est selon Gérard Régner « un peu un résumé de toute l'exposition. C'est à la fois une naissance et ce en même temps une mort [...]»<sup>6</sup> une naissance car la diaspora viennoise « fécondera tous les champs du savoir, non seulement en Europe, mais en Angleterre et aux Etats Unis »<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, p. 60.

<sup>7</sup> Interview de Gérard Régner, « Trois questions sur le concept de l'exposition », in *Dossier de presse de l'exposition française*, p. 7.

C. Reproduction de l'interview de Gérard Régnier par Nathalie Heinich et Michael Pollak<sup>8</sup>

**Salle 1 – Triptyque**

*« Vous voyez ici l'une des 36 stations de métro dessinées par O. Wagner pour la rénovation de Vienne, qui est dans le premier exemple d'architecture technologique introduite dans le répertoire classique. Quant au principe de la circularité, avec la sortie à côté de l'entrée, il s'est imposé tout de suite : il était évident qu'il fallait que la station revienne au point de départ... Indépendamment même de l'idée de la Ringstrasse, d'une ville fermée sur elle-même, et du fait que ce soit toujours des cercles... »*

– Et le choix des différentes citations, dans chaque salle ?

*Le principe, là aussi, est de rester dans un cercle, de ne jamais sortir chronologiquement, historiquement, de l'époque considérée. C'est toujours un acteur ou un auteur ou un écrivain de l'époque qui commente un phénomène de l'époque. Donc il y a un renvoi perpétuel d'une citation à une autre : Kraus commente Freud, Freud commente la guerre de 1914 et ainsi de suite. Il y a perpétuellement des renvois.*

---

<sup>8</sup> Nathalie Heinich, Michael Pollak, *Vienne à Paris : portrait d'une exposition*, Centre Georges Pompidou, Paris, 1987. pp.60-69.

– Et la double présence de Nietzsche et Wagner ?

*Je m'étonne beaucoup qu'on se choque pour ça, parce que je lisais dans un article que pour le second congrès sioniste à Bâle en 1903, il était dit qu'il fallait jouer Tannhäuser comme ouverture au congrès, avec Herzl\* ! Wagner reste le Dieu de toute l'époque jusqu'en 1914, c'est vraiment la référence dans tous les domaines. Et toute l'iconographie klimtienne est une iconographie dioniso-wagnérienne : la tragédie, la naissance de la tragédie.*

## Salle 2 – La Ringstrasse

*C'est peut-être la salle où l'architecte de l'exposition s'est le plus vraiment défoulé ! Il avait envie de créer une architecture complète évoquant celle, historiciste, de la Ringstrasse. Il souhaitait une reconstruction autant que possible à l'identique, c'est-à-dire des colonnes en faux marbre, des socles en marbre blanc, en marbre noir, des colonnes en marbre rouge, et le velum, la grande tenture, aurait été aussi en rouge, très lourde. De toute façon il aurait souhaité que les murs soient également dans les tons très soutenus qu'on voit dans les intérieurs, donc un côté très surchargé, très lourd. J'ai préféré jouer la carte de la dissonance, comme on l'a fait ailleurs dans l'exposition, c'est-à-dire, au fond, plutôt créer l'idée de la ville Potemkine, de la ville fantôme. Jouer sur l'idée du décor, du plaquage artificiel. Du toc. Si on tape sur la colonne on voit qu'elle est creuse. Et pour ça, il fallait en quelque sorte dématérialiser ce décor, c'est-à-dire rendre une espèce de fantôme blanc, un ossuaire, qui donne juste la structure, mais qui n'a plus la chair de l'original ; et également dans les couleurs, jouer le décoloré et le passé. Donc donner une connotation un peu cimetière et squelette – le blanc – ce blanc lui-même permettant d'autre part de préparer visuellement le passage aux salles suivantes : en particulier la salle Otto Wagner, c'est-à-dire la modernité, qui jouait essentiellement, elle, non plus sur la polychromie et la richesse de la polychromie, mais sur le blanc et le côté clinique du blanc. Par conséquent cette espèce de fantôme, d'ectoplasme d'architecture Ringstrasse fonctionne effectivement beaucoup mieux par rapport à la somptuosité des tableaux, et fait ressortir cette somptuosité néo-baroque, ou néo- je ne sais quoi... – beaucoup mieux en tous cas que si on avait joué la carte du pastiche, comme on l'a fait à Vienne, où les tableaux disparaissaient totalement dans un environnement reconstitué. Et cette dissonance est reprise en sourdine par un moyen sonore, le Beau Danube bleu, qui est diffusé dans la dernière salle de l'exposition, mais qui, par le principe circulaire qu'on évoquait au départ, peut être entendu dès cette première salle. Le spectateur qui entend en sourdine ce Beau Danube bleu a une impres-*

\* Les propos qui suivent sont extraits d'un entretien avec Gérard Régner réalisé sur le site de l'exposition. On a choisi de leur conserver ici, dans la mesure du possible, leur caractère oral.



sion euphorisante, et l'impression euphorisante que donne cette musique n'est-ce pas, c'est la Vienne-cliché telle qu'il s'attend à la voir, alors qu'en fait, quand il arrive à la dernière salle, il se rend compte que ce n'est qu'un cliché, et que sur ce cliché s'inscrit une réalité beaucoup plus tragique et beaucoup plus actuelle. Et cette dissonance auditive, sonore, est reprise au point de vue visuel puisqu'on a ce fantôme de Ringstrasse, cette ville fantôme, cette ville Potemkine, dont toute l'exposition tend à démontrer la fausseté.

– Est-ce que les différentes couleurs des salles ont une signification précise ? Par exemple ici le vert très clair ?

*Le vert très clair, ou plutôt le jaune tilleul, oui, parce que le jaune tilleul c'est quasiment la complémentaire justement de ces rouges ou de ces tons très chauds qu'on trouvait dans les intérieurs. Donc là c'est vraiment l'idée de dissonance, d'aller juste à l'inverse ! Quant à l'idée de la plante verte, là, c'était presque la seule concession aux intérieurs de l'époque, qui étaient très souvent surchargés de plantes, comme ça.*

### Salle 3 – Otto Wagner

*La salle Otto Wagner est présentée de manière très classique, par gros blocs : la Postsparkasse, le Steinhof... Je ne crois pas qu'il y ait grand-chose à en dire, on n'innove pas... La seule chose, évidemment, c'est que les fenêtres évoquent une liaison physique et visuelle entre la peinture de la Ringstrasse, le style de la Ringstrasse et l'architecture d'Otto Wagner, qui montre qu'Otto Wagner était à la fois le plus grand – enfin, qu'il appartenait encore dans la première moitié de sa vie au style de la Ringstrasse –, et que dans la seconde moitié il introduit à la modernité, donc au reste de l'exposition. Et il y a une ouverture sur la salle Loos, qui permet justement d'articuler cette salle-là, visuellement, sur deux salles : à la fois la Ringstrasse – le passé, l'historicisme – et Loos, c'est-à-dire la modernité radicale. Et Wagner est juste le pivot, le grand pivot qui à la fois récupère le passé, et qui en même temps annonce, prépare l'avenir.*

– Et les dimensions relatives des différentes salles ?

*C'est un calcul qui a été fait avec l'architecte également, c'est-à-dire qu'en fonction des objets présentés, on calcule presque arithmétiquement le nombre de mètres carrés nécessaires.*

– En fonction donc de la disponibilité des objets plus que du poids culturel relatif ?

*C'est-à-dire que le poids culturel est donné par l'importance relative des objets. Si pour Otto Wagner il fallait qu'on ait tant d'objets, les objets sont choisis au départ en fonction de l'importance de l'artiste ou de l'importance du sujet, puis une fois que ces objets sont choisis et obtenus,*

on calcule le nombre de mètres carrés nécessaires pour les présenter. Et ensuite, il y a tout un — comment dire — tout un équilibrage à faire, puisqu'on n'a jamais assez de mètres carrés pour tout montrer, donc on rééquilibre en dernière minute. Il y a des approches successives.

— Là il y a une espèce de corniche ?

Oui, la corniche rappelle les corniches classiques qu'on voit du côté de la Ringstrasse — et rappelle donc qu'Otto Wagner continuait d'utiliser un vocabulaire classique, mais c'est juste un rappel de ce vocabulaire classique, tout le reste devient déjà totalement dépouillé : le mur rideau, la façade totalement lisse.

#### Salle 4 — Ruptures

Toute l'exposition est orthogonale, sauf ici, où on entre là aussi dans la dissonance en quelque sorte idéologique que représentent les différents mouvements de Sécession, par une entrée en biais. Donc on est en quelque sorte obligé de contourner, on a l'impression d'un obstacle qu'il va falloir franchir, et tout cet espace consacré aux Sécessions est un espace en chicane qui oblige le spectateur à perpétuellement contourner... D'abord ça bouchonne, ensuite il est obligé de circuler difficilement entre ces diverses chicanes : c'est l'idée de traduire physiquement l'espèce de frottement, de grincement, de malaise dans la culture autrichienne qui s'est passé à ce moment-là. C'est très simple mais c'est très efficace. On savait que ça bouchonnerait d'emblée, par expérience on savait qu'il y aurait des masses de gens qui s'agglutineraient devant les vitrines.

— Ça a eu en tous cas un effet, c'est que la partie consacrée au judaïsme est à peu près toujours sautée dans les visites ! J'ai entendu un responsable de groupe dire : « Écoutez, ici ça bouchonne trop, alors on ne parlera pas des juifs ! ».

Oui, ça ce n'était pas voulu !... Pour la Nuda Veritas, on peut remarquer qu'elle est présentée comme une espèce d'emblème général du mouvement (la Sécession) mais sur un fond verdâtre, du même vert sur lequel sont présentés les Trois Sens de Makart. Donc, même inconsciemment, le spectateur enregistre le fait que ce tableau est une espèce de réplique, à trente ans de distance, des Trois Sens de Makart, et prend conscience non seulement que, par sa dimension, cette espèce de grande figure en hauteur rappelle les Trois Sens de Makart, mais aussi qu'on a là un phénomène de changement d'emblème, puisqu'on passe de la sensualité de Makart à la sexualité freudienne.

— Et la dispersion des Klimt ? Il y en a un peu partout...  
C'est aussi parce que Klimt domine son époque et garde une espèce de dominante, pas seulement jusqu'en 1918 mais qu'en tant qu'artiste, comme Otto Wagner, il est d'abord le grand peintre historiciste. Donc

il était important de montrer qu'au fond ces grands acteurs de la Sécession, ces grands acteurs de la modernité, n'étaient pas des révolutionnaires : c'étaient des gens qui commençaient dans un certain style, puis qui, progressivement, pouvaient s'adapter à un vocabulaire tout à fait nouveau, sans pour cela renier nécessairement leur production antérieure. Donc cette dispersion de l'œuvre de Klimt était quasi indispensable historiquement.

Quant au problème des communautés juives à Vienne : ou bien on multipliait les livres et les écrits qui n'auraient pas été compris par les 95 % des Français qui ne parlent pas allemand, et qui supposaient déjà une connaissance préliminaire ; ou bien il fallait s'appuyer sur un matériel presque uniquement visuel : montrer toutes les synagogues de Vienne dans leur diversité formelle et stylistique, donc montrer la diversité et la richesse et l'ampleur du peuplement juif à Vienne. Les photos de la Leopoldstadt aussi donnent un climat visuel extrêmement prenant, extrêmement prégnant. J'ai eu également l'idée de montrer les lithographies réalisées par Orlik quand il faisait son service militaire en Galicie, ce qui permet à la fois de montrer un artiste de la Sécession, un artiste mineur mais quand même intéressant, et d'autre part d'évoquer la présence de ces Ostjuden\* très différents des juifs assimilés, comme de donner au public français, très rapidement, les clés d'ensemble du problème juif à Vienne.

– Mais vous n'avez pas montré, par exemple, de statistiques ?

J'estime que les statistiques c'est contextuel, ça peut se trouver dans un catalogue, ça peut se trouver dans un livre, mais ça n'est pas spécifique à une exposition. On essaie dans une exposition de montrer précisément ce qui ne peut pas être mis dans un livre. Je crois que dès qu'on entre dans les statistiques et dans les chiffres, on passe à un système de pensée totalement conceptuel, alors que dans une exposition, me semble-t-il, on ne doit pas quitter le domaine purement visuel et esthétique, au sens de l'esthésie.

– Cette vitrine sur Herzl était-elle déjà à Vienne ?

Non, elle n'était pas à Vienne, parce qu'ici on a ajouté des éléments français : le procès et la dégradation de Dreyfus, l'évocation de Drumont, pour montrer que les Viennois n'avaient pas le privilège de l'antisémitisme, les Français étaient aussi largement antisémites à l'époque. La montée de l'antisémitisme en France fera prendre conscience à Herzl de l'impossibilité d'une intégration, qu'il a vécue à Paris. Ceci dit, bizarrement le fait même de montrer effectivement l'antisémitisme a pu être compris par certains visiteurs français comme une apologie de l'antisémitisme !

\* Certains thèmes de Wagner ont été ultérieurement exploités par les nazis tandis que sa musique était très appréciée par les dignitaires du III<sup>e</sup> Reich. Herzl était alors président de l'organisation sioniste mondiale (N de E).

– Et sur Adler ?

*Je dois dire que si on avait fait l'exposition dix ans auparavant on aurait consacré sans doute beaucoup plus de place à la naissance de la social-démocratie, à l'austro-marxisme et au mouvement ouvrier. Le fait est qu'aujourd'hui, cette dimension politique intéresse beaucoup moins les gens. Il y a dix ans, ce qui fascinait les intellectuels français c'était Weimar, donc la dimension politique de la modernité; aujourd'hui ce qui intéresse c'est autre chose. Donc c'est vrai qu'on a réduit la présentation de la social-démocratie à quelques documents. Il y a aussi un audiovisuel d'un quart d'heure, si on s'intéresse vraiment au problème.*

– Et Freud ?

*Freud mériterait une grande exposition à lui tout seul, donc l'évoquer juste dans une petite salle, c'était un défi. D'où l'idée de montrer uniquement ses rapports avec Paris, c'est-à-dire, dans les années 1889, l'enseignement à la Salpêtrière, et dans les années 1930 l'influence qu'il exerça sur le développement du surréalisme. Ce qui nous amène à confronter deux tableaux : l'Œdipe d'Ingres, dont il avait la reproduction dans son bureau – le type même de l'imagerie archéologique dont il se servait pour imaginer la structure de l'appareil psychique; et l'Œdipus rex de Max Ernst, de 1923-1924, qui est un des premiers tableaux du surréalisme, et qui montre bien en l'espace d'un demi-siècle la rupture fondamentale dans l'ordre de la représentation.*

– Pourquoi cette entrée en double chicane ?

*Simplement parce que la salle Freud occupe évidemment la position centrale dans tout ce secteur de Sécession : c'est lui tout de même qui, nous semble-t-il, va le plus loin, qui bouleverse le plus radicalement le rapport de l'homme à lui-même et à la société.*

– Avec cette double ouverture, on a l'impression qu'il s'agit à la fois d'une salle et d'un passage, d'un hall et d'un sas.

*C'est vrai... L'idée était aussi de montrer à quel point l'hystérie comme phénomène clinique, recensé et répertorié par Charcot, a influencé non seulement Freud dans ses premiers écrits mais aussi Schnitzler, l'alter ego de Freud, dans une pièce comme Anatole. C'est pourquoi on a présenté les dessins de Moritz Coschell pour Anatole, en particulier une scène d'hypnose, et les premiers dessins de Klimt pour l'allégorie de la Médecine. Il s'agissait de montrer que Klimt, Schnitzler, Freud participaient d'une même... fascination pour l'hystérie, découverte par Charcot.*

– Et la présentation des livres ?

*Ce sont deux séries distinctes : à la fois les livres autour des premiers essais de Freud sur l'hystérie et l'hypnose, donc le Freud encore soumis à l'enseignement de Charcot et de Bernheim, et d'autre part les écrits qui*

influenceront beaucoup les surréalistes et l'essai sur la Gradiva\*.  
L'Interprétation des rêves. Il est évident que voir la première édition de  
L'Interprétation des rêves, c'est un choc ! Ce n'est pas une question de  
fétichisme, c'est très émouvant de voir la première édition d'un livre de  
1900 avec le nom de l'éditeur. Les bouquins qui viennent de la bibliothèque  
que Charcot à Paris sont dédiés par Freud à Charcot. Ce que  
personne ne savait ! Même pas les bibliothécaires ! Ils possèdent un  
trésor dont ils ne connaissaient pas la valeur... Les livres c'est fait aussi  
pour être vu : d'abord les mises en pages sont superbes, la typographie est  
très évocatrice. D'autre part on voit très bien, selon la qualité du papier  
s'il s'agit d'un ouvrage tiré à 300 exemplaires pour un public extrêmement  
riche ou un ouvrage tiré à 40 000 exemplaires pour une très grande  
circulation. Il est évident qu'entre le Reigen de Schnitzler qui est une  
superbe édition d'art pour un petit public d'esthètes, et la Joséphine  
Mutzenbacher qui est tirée sur du papier journal, on dirait presque du  
papier-cul, on voit déjà qu'un des ouvrages s'adressait à toute une  
bibliothèque de gare, comme on dirait aujourd'hui. La qualité même du  
papier, visuellement déjà, vous renseigne formidablement sur l'impact  
intellectuel d'un titre. Et puis je crois qu'on peut effectivement fétichiser  
un livre, le mettre sous une vitrine, le mettre sur un piédestal, vraiment  
comme un monument, au sens allemand. Les gens qui le voient comme  
ça\*, dans une vitrine, comme un monument, et qui ensuite vont le voir en  
bas à portée de main, vont l'ouvrir et vont le lire.

— Pourquoi avez-vous exclu les images de Kubin en rapport avec le  
cauchemar ?

Je ne trouve pas que Kubin ait un rapport avec Freud. Je peux me  
tromper, mais je trouve que le fantastique explicite de Kubin n'a rien à  
voir avec Freud. Je ne pense pas que Kubin appartienne à un univers  
freudien. Par contre, il était intéressant de montrer dans la collection des  
antiques que possédait Freud, une petite tête de méduse ou de gorgone,  
puisque c'est la même tête qu'on trouve sur l'égide de la Pallas Athéna  
de Klimt. C'est une figure presque emblématique de cet art de la  
Sécession qui est un art « apotropaïque », un art de la conjuration de  
la menace sexuelle. Et ça, c'est tiré de la bibliothèque de Freud : c'était  
intéressant de montrer qu'il avait toute l'œuvre d'Ibsen.

— La Jung Wien à présent — en biais là aussi...

Oui, c'est toujours une pensée de l'oblique... C'est difficile là aussi : pour  
éviter de montrer uniquement des livres — en dehors de certains très  
beaux livres qui valent par leur mise en pages — on a essayé de trouver  
des documents, des aquarelles, représentant le café Griensteidl par  
exemple... Donc toujours des objets plutôt que des textes. Les vitrines  
consacrées à la littérature pornographique, rappellent le « victorianisme »  
de cette société. Quant à la chambre d'hôtel d'Altenberg, c'est

\* Littéralement : Juifs de l'Est, N de E.

\* Délires et rêves dans la Gradiva de Jensen, (N de E).

*repris totalement de Vienne, mais on a choisi un papier peut-être encore plus raffiné. Altenberg est vraiment l'un des seuls qui n'ait pas été traduit, qui soit totalement inconnu, donc c'était vraiment justifié... Et puis visuellement c'était très beau, donc on n'allait pas se priver d'un choc visuel !*

– Est-ce qu'il n'y a pas là un élément de conflit, de contradiction entre les choix plastiques visuels et les choix historiques ?

*Oui, mais une exposition ce n'est pas la justice historique... Ce n'est pas le jugement devant l'histoire, c'est une proposition. Et de toute façon il y a tellement de choses suscitées par l'exposition : les colloques, conférences, tables rondes, séminaires, publications, catalogues – qu'on peut vraiment à ce moment-là équilibrer, rééquilibrer les choix...*

## **Salle 5 – Klimt**

– Dans la salle Klimt, la cloison change de couleur.

*Oui, là on passe au gris. Avec Klimt on entre dans une modulation de gris qui va continuer, parce que la palette de Klimt supposait un fond gris, on ne pouvait pas mettre une couleur.*

– Mais avec la couleur des cloisons, le fond apparaît blanc d'ici.

*... Les cloisons de la Sécession, oui : il y a des gradations comme ça, insensibles, des passages insensibles d'une salle à une autre. Sauf avec Loos, où c'est vraiment alors la rupture, puisque c'est la seconde génération.*

*Ce qu'on peut reprocher à cette salle, c'est d'être trop petite par rapport à la somptuosité, à la richesse et à l'éclat de ce qui y est montré. La réponse est simple : on n'espérait pas obtenir autant de prêts aussi précieux, dont certains sont arrivés à la dernière minute et certains même après l'ouverture de l'exposition, ce qui a posé de gros problèmes d'accrochage. Quant aux présentations sous verre, ce sont des précautions. C'est une salle dont on savait qu'elle allait être extrêmement fréquentée, avec une densité d'accrochage plus forte qu'ailleurs paradoxalement, donc des risques de frottement, des risques de heurts...*

*Quant au siège, c'est une idée – excellente, d'ailleurs – de l'architecte. Il est conçu sur le modèle de la barrière qui entoure la statue du Beethoven de Klinger. Donc on reste dans cet univers de formes pures, platoniciennes... Avec des plantes vertes qui rappellent la première salle...*

– Et le choix de présenter les dessins dans la même salle, mais avec une séparation ?

*C'est une question technique, les dessins ne doivent pas être éclairés autant que le reste, pour des raisons de fragilité : il faut les mettre à part et imaginer un éclairage maximum de 60 lux. D'autre part les formats sont divers, l'œil s'accommode différemment sur un dessin et sur une*

peinture. Le dessin est un art plus intime, donc il faut un espace plus intime.

## Salle 6 – Hoffmann

Là aussi le décor est basé sur les principes élémentaires de l'architecture d'Hoffmann, comme le triangle équilatéral reposant sur deux piliers cubiques de section, ce qui est vraiment le motif de base de toute son architecture. Les moulures noires qui se détachent sur un blanc cassé sont aussi caractéristiques... A partir d'éléments très, très simples, et architecturalement très faciles à réaliser, on peut évoquer le climat de l'architecture hoffmanienne.

L'idée du miroir qui reflète à l'infini de part et d'autre le mobilier, était de donner au visiteur l'idée que ce mobilier était produit de façon industrielle : c'est vraiment l'introduction, dans la création d'art, de la fabrication de masse. Puis reproduire indéfiniment, comme en miroir, le même objet, c'est l'introduction de la reproductibilité technique de l'œuvre d'art par un phénomène de miroirs.

Ici, c'est une pièce reconstituée d'un appartement. On a essayé de la montrer comme si on se promenait dans un appartement, en respectant l'enfilade des pièces. D'autre part, comme les peintures de Carl Moll se réfèrent souvent à la tradition hollandaise d'un intérieur vu en perspective, on a là aussi un reflet, en abîme presque, de la perspective des intérieurs hollandais, et qui se répètent dans l'architecture même de l'exposition. Et dans les miroirs.

## Salle 7 – Graphisme

Je crois qu'il n'y a pas grand chose à dire sur la salle du graphisme : simplement, montrer la diversité des productions de la Wiener Werkstätte, depuis les livres jusqu'aux cartes postales en passant par les jouets. La forme des consoles et des présentoirs a été reprise de l'exposition à Vienne. Elles sont très faciles à monter : s'il manquait une petite vitrine quelque part, à la dernière minute on pouvait décider d'en rajouter une, quarante-huit heures avant l'exposition. Le dessin général, le format de la table a été repris de celui de Vienne, qui lui-même reprenait les formes de la Wiener Werkstätte.

— Beaucoup de visiteurs se plaignent des cartels, qui sont jugés trop petits.

C'est exact, mais la tendance actuelle est de faire des cartels qui deviennent aussi grands que les œuvres elles-mêmes ! L'œuvre a tout de même plus d'importance que le cartel.

– Est-ce un choix conscient que l'écriture ne domine pas ?

*Oui : diminuer le rôle de l'écriture et privilégier toujours le visuel sur l'écrit. Quant au Petit Journal de l'exposition, c'est un libretto, un petit livret, un petit livret d'opéra. On a vraiment l'argument de l'exposition. Les visiteurs peuvent lire avant chaque salle, en deux minutes, un petit résumé. Ça leur donne l'essentiel.*

## Salle 8 – Wiener Werkstätte

– Est-ce la seule salle qui ait été reprise complètement de l'exposition de Vienne ?

*Telle quelle oui, sans aucune modification, parce qu'elle est parfaite. Tous les visiteurs sont absolument stupéfaits par la beauté, la somptuosité plastique de la salle. Personne d'autre que Hollein, en tant qu'architecte autrichien, élevé en Autriche, n'aurait pu réaliser cette unité visuelle, cette synthèse visuelle ! Il n'y a aucune faute, aucune dissonance entre la présentation et les objets présentés. Alors qu'ailleurs on joue sur la dissonance, ici au contraire c'est vraiment le renforcement de l'unité.*

*Ce qui fascine aussi les gens, c'est qu'à l'intérieur du Centre Georges Pompidou qui a toujours joué idéologiquement sur les idées de transparence, de mobilité, on arrive à créer un espace comme celui-ci qui au contraire est totalement clos, avec même des espèces de culs-de-sac, de petites grottes, de petites cavernes d'Ali Baba. Je crois que l'idée de créer, comme ça, des grottes mystérieuses et superbes, somptueuses, à l'intérieur du Centre Georges Pompidou, est quelque chose de très nouveau dans son histoire. C'est d'ailleurs aussi l'idée du café viennois, au rez-de-chaussée. C'est très extraordinaire, ce café viennois qui est vraiment au centre d'un gigantesque trou, qui est dans le vide, dans le trou, et qui est en même temps très clos sur lui-même. Quand on est dans le café on n'est plus dans le Centre, on est dans un café !*

– Serait-ce une évolution de l'esprit du Centre, complètement à l'inverse de celui de l'ouverture ?

*Je crois qu'on va vers tout à fait autre chose. Comme le changement du musée, aussi\*...*

– Si on va tout à fait vers autre chose, est-ce que l'architecture du centre est une contrainte ?

*Non, c'est un vide, c'est un néant qui permettrait de faire n'importe quoi à l'intérieur du vide.*

– Une boîte à chaussures...

\* C'est-à-dire à la librairie installée dans le Centre Georges Pompidou, (N de E).



*Une boîte à chaussures, dans laquelle on fait ce que l'on veut si on a l'argent pour le faire !*

## **Salle 9 – Photographie**

– Les cloisons sont à nouveau blanches...

*Oui, c'est une salle qui manquait totalement à Venise et à Vienne. L'histoire de la photographie m'a semblé très importante puisqu'au fond, c'est la Sécession viennoise qui a la première accepté... enfin reconnu, la photographie comme art à part entière, dès 1893. C'est par rapport à la Sécession viennoise que Stieglitz a ouvert sa galerie de photo Sécession à New York en 1905. L'idée que la photo puisse exister comme art, qu'il n'y ait pas de distinction entre art majeur et art mineur rentre totalement dans cette esthétique-là, à la fois de la Wiener Werkstätte et des théories de Riegl. Et puis il y a eu de très grands photographes viennois, comme Kühn, et il est absolument indispensable de montrer au public français la vitalité de cette photographie.*

– Avez-vous collaboré avec le musée d'Orsay ?

*Oui : avec Philippe Néagu qui a travaillé avec Monica Faber à Vienne. J'aurais souhaité une présentation autre, une autre mise en valeur des photos de Drawe, le premier reportage sur la misère du lumpen-prolétariat à Vienne au début du siècle. Si j'avais eu la responsabilité de cette salle, j'aurais peut-être choisi de les mettre juste à la sortie de la salle de la Wiener Werkstätte, c'est-à-dire de jouer le contraste, le choc, entre la somptuosité et le luxe fantastique des productions de la Wiener Werkstätte, et la réalité de la misère du lumpen-prolétariat viennois.*

– Vous avez parlé de responsabilité : comment cela se passe-t-il lorsque vous déléguez une salle à quelqu'un ?

*Pour certaines salles je déléguais complètement... pour la photo j'ai délégué, puisque j'avais totalement confiance dans la compétence de Monica Faber et dans celle de Néagu, donc je n'avais pas de raisons d'intervenir ni dans leur choix ni même dans leur recherche. Dans les salles du mobilier je ne suis pas du tout intervenu non plus.*

## **Salle 10 – Mahler, Roller, Teschner**

– Là les cloisons sont vertes à nouveau : un vert qu'on n'avait pas vu...

*Oui, pour évoquer Mahler, je ne sais pas si c'est une bonne idée, mais je crois que ça marche... C'était difficile. On a centré la salle sur les dernières années de Mahler, puisqu'il y a déjà eu une exposition Mahler à Paris, donc il ne fallait pas refaire la même chose... Il fallait donner une atmosphère différente – comment dire ? – un sentiment à la fois*

de la nature et en même temps de la mort. D'où l'idée d'associer du vert et un velum noir — le seul velum noir de toute l'exposition — qui est un velum très très bas, pesant comme un couvercle sur le visiteur, sans qu'il en ait conscience. Tout ça est quasiment inconscient, mais brusquement on a le sentiment qu'on arrive dans une sorte de caverne... et puis comme il fallait faire une autre caverne pour évoquer le théâtre magique, la magie du théâtre de Teschner, cela permet visuellement un passage facile... Avec un vert beaucoup plus sombre au mur et une petite niche totalement noire avec les marionnettes éclairées d'en haut, en ponctuel.

— Est-ce une salle que vous avez conçue ?

Oui, totalement. Je crois même que les Viennois ignoraient l'importance de Teschner quand ils ont fait l'exposition à Vienne, et c'est moi qui ai attiré leur attention sur ce personnage extraordinaire qu'était Teschner. Beaucoup de Viennois ont encore vu après la guerre Teschner en train de donner les représentations de son théâtre, mais il fait tellement partie du patrimoine, on a tellement le nez dessus qu'on ne le voit pas. C'est seulement un étranger arrivant à Vienne, qui peut découvrir une tradition qui n'est pas du tout française. Alors le choc a lieu. Je crois que les Viennois eux-mêmes n'avaient pas conscience jusqu'à maintenant de l'intérêt, de l'importance de tout cela. Les historiens s'y intéressaient, mais ils auraient été étonnés que Teschner soit présenté dans une exposition sur Vienne comme un personnage ayant la même importance que Roller, par exemple. Et je crois que les visiteurs sont très fascinés par le film, qui est un petit joyau de poésie... Chaque fois qu'il y a eu des rapports — et ils n'ont pas été très nombreux — entre les Français et les Viennois, il fallait les rappeler. Par exemple l'influence de Rodin sur la Sécession, l'amitié de Rodin pour Mahler : tout cela a été brièvement évoqué.

## Salle 11 — Adolf Loos

Là, le changement est complet, c'est une rupture visuelle très grande puisqu'on passe au blanc pur sur les murs, alors qu'avant c'était toujours des tons, des modulations, des nuances... Là c'est du blanc pur, c'est vraiment le blanc tel quel, le blanc brut, le blanc industriel. D'autre part l'espace brusquement s'agrandit, et permet de respirer peut-être un peu, après toutes ces grottes. C'est la première fois aussi où on voit toute la technologie du bâtiment, totalement à nu : on voit les tuyaux, les détecteurs d'incendie, les canalisations électriques... La technologie moderne est brusquement rendue apparente, et en accord, évidemment, avec Loos... C'est la seconde génération. C'est vraiment le monde contemporain qui commence ici, alors qu'avant c'était encore le monde d'hier. A partir de Loos c'est le monde contemporain.

– L'American bar a-t-il posé des problèmes particuliers ?

*Oui, d'énormes problèmes, il pèse presque une tonne ! Il a fallu imaginer tout un système de renforcement des poutrelles, c'est ce qui a demandé le plus de travail en fait. On ne s'en rend pas toujours compte, mais il y a un énorme travail d'architecture.*

## **Salle 12 – Arnold Schönberg, Richard Gerstl**

*Je n'ai pas grand chose à dire sur cette salle, c'est l'évocation de tout le milieu musical viennois autour de Schönberg et de Gerstl. Dominique Jameux a assuré la partie strictement musicale, les partitions et les archives des documents.*

– Et l'œuvre complète picturale de Schönberg ?

*C'était un peu une découverte pour les Français. Les documents sont plus nombreux qu'à Vienne parce qu'on a obtenu ceux de Los Angeles, de la Fondation Schönberg, de Munich, de Londres : on a, pour la première fois, quasiment tout rassemblé. En ce qui concerne Hauer, qui était à la fois un compositeur et théoricien qui inventa le dodécaphonisme, et en même temps un plasticien qui transposait dans le domaine visuel ses théories, on a décidé de mettre ici ses dessins, qui visualisent son système dodécaphonique. Et on retrouve dans la salle constructiviste des années 1920 une composition circulaire de Hauer évoquant les mêmes compositions, à la même époque. L'idée qui court perpétuellement dans l'exposition, c'est celle du transfert des compétences, des bouleversements, des transgressions de frontières. Je crois que l'exposition est réussie dans la mesure où on parvient à visualiser ces perpétuels échanges entre peinture, littérature, musique, philosophie, débats d'idées... Le problème était à la fois de respecter l'autonomie de chaque œuvre, en tant qu'œuvre, et en même temps de montrer les correspondances possibles d'une œuvre à une autre, d'une discipline à une autre.*

## **Salle 13 – Oscar Kokoschka**

*Dans cette salle on montre Kokoschka simplement pour sa période viennoise, en mettant l'accent sur ses amitiés, à travers Schönberg, Kraus, Loos, et puis son amour pour Alma, l'épisode des Dolomites\* donc. On a réussi à obtenir les prêts d'une série de portrait qui sont sans doute parmi les plus beaux qu'il ait jamais réalisés au début de sa vie. Je crois que réussir à avoir le portrait de Loos, le portrait de Lotte Franzos, le portrait du comte de Montesquiou, tous en même temps, c'est vraiment... c'est assez saisissant ! C'est plus qu'un témoignage, c'est vraiment un diagnostic !*

\* Le musée venait d'être complètement réaménagé (N de E).

– La salle est tout en longueur...

*Oui, mais elle a été coupée, pour éviter un effet de couloir, par une construction architecturale inspirée de la Michaeler Platz de Loos, qui était un ami de Kokoschka. Il y a donc à la fois une raison de type historique – l'amitié entre Loos et Kokoschka – et une raison de type plastique, architecturale : couper le couloir dans la salle, et dissimuler aussi l'entrée des toilettes.*

– Mais paradoxalement on le coupe en accentuant l'effet longitudinal...

*Oui, parce qu'il fallait permettre au flux des visiteurs de s'écouler. Par ailleurs, il ne faut pas perdre de vue que Kokoschka et Schiele avaient trente ans de différence avec Klimt. C'est une seconde génération, et il faut montrer entre temps tout ce qui s'est fait. On ne pouvait pas non plus concentrer les peintres, puisque précisément l'idée de l'exposition était de ne pas mettre les peintres d'un côté, les architectes de l'autre, les décorateurs dans un troisième lieu, les philosophes dans un quatrième, mais de tout mélanger, un mélange qui ne soit pas une confusion et qui chronologiquement obéisse précisément à une logique.*

– Donc il fallait retrouver dans l'espace la distribution dans le temps...

*C'est cela, et donner la sensation physique du temps qui passe, de l'époque qui change, du climat qui change, de la température qui change. Mais on reste toujours dans le blanc, d'ailleurs : le blanc clinique sur les murs.*

– Pourquoi le blanc clinique ?

*Parce que je crois que le fond blanc, comme fond presque obligatoire pour les peintures, est apparu en même temps que le monde contemporain. Un musée moderne, c'est toujours un musée dont les murs sont blancs. Or en fait dans toute l'histoire occidentale, ce n'était jamais le cas : ou bien on ne voyait pas les murs, ou bien il y avait toujours des couleurs. On n'a jamais présenté les tableaux sur des murs blancs, sauf à partir du monde contemporain. Maintenant on revient aux couleurs, effectivement, parfois même de façon outrageante, comme lorsqu'on présente la sculpture sur des bleus électriques, c'est un peu dur !*

## Salle 14 – Egon Schiele

– Et pour Schiele c'est la même question : certains visiteurs se demandent pourquoi si loin...

*Pourquoi si loin de Klimt ? Parce qu'il était de vingt-huit ans plus jeune que Klimt ! Les gens n'ont pas du tout le sens historique ! Or on ne peut rien comprendre de cette période si l'histoire n'est pas posée. Puisque précisément l'exposition raconte une histoire, qui est même une tragé-*

die : c'est volontairement conçu comme un scénario, chaque acteur entre à son moment, à un certain moment de l'histoire; tout le monde n'est pas présent dès le début, il y a des entrées, il y a des sorties ! Ce qui posait le problème de savoir, effectivement, quel moment on choisissait, en dehors de Klimt qui est représenté dans sa globalité d'artiste, et qui se trouve quasiment présent dans toute l'exposition, depuis la première salle jusqu'à la dernière. Les autres artistes interviennent à un certain moment : Kokoschka intervient surtout pour l'année 1912-1913, et pour Schiele on a plutôt choisi dans la sélection le Schiele tardif, et pour un moment d'équilibre en 1914-1918, et non pas le Schiele déchiré néo-gothique des années 1910.

– Et pourquoi ? C'est une question de goût ou... ?

C'est en partie une question personnelle de goût, je dois le dire. On ne pouvait pas tout montrer, il fallait prendre une décision et choisir un certain aspect de Schiele. J'ai choisi de prendre son aspect le plus équilibré à la fin de sa vie. Ça correspond aussi peut-être, toujours à cette volonté de jouer sur le contraste et la dissonance, c'est-à-dire qu'au moment même où Schiele atteint cette espèce d'équilibre presque mozartien entre la douleur de la convulsion et l'équilibre, il va y avoir la guerre, et la mort. Juste après Schiele, on tombe dans la guerre !

– Donc vous avez préféré privilégier l'homogénéité d'un peintre à un moment donné, plutôt que sa trajectoire ?

Exactement, oui, sauf pour Klimt, qui est représenté dans toute sa splendeur. Quant aux dessins c'est vraiment un superbe choix, on a vraiment obtenu les meilleurs dessins de Prague, de Budapest, de Zurich, de New York. Le problème comme toujours est de convaincre les prêteurs de prêter ! C'est vraiment foncièrement, fondamentalement le travail du commissaire d'obtenir les prêts : cela ne se fait jamais par lettres. Il faut vraiment aller voir les gens.

## Salle 15 – Naissance de la science de l'art

Là, c'était important puisqu'en France la science de l'art n'a jamais été reconnue comme science : la preuve en est que l'enseignement de l'art n'est pas dispensé, ni au lycée, ni même à l'université. Et quand on pense qu'il n'existe même pas encore de traduction, par exemple, de la *Wissenschaft* de Wickhoff... Enfin la France a un retard absolument fantastique par rapport à la situation autrichienne, américaine ou anglaise. Donc il fallait montrer, rappeler que la science de l'art est aussi importante que la science de la psychanalyse; et d'autre part, montrer cette symbiose qui existait à l'époque entre les historiens, les théoriciens, les directeurs d'institutions et les artistes; et montrer, enfin, que le musée était la forme suprême de la culture des masses. C'est pourquoi on a fait la maquette et tous les plans de Wagner pour les musées. Juste après

on entre dans la salle de la guerre de 1914, puisque cette culture qui précisément se pensait comme culture et comme forme éminente de culture, n'a pas pu s'accomplir comme Culture, parce que la guerre est arrivée.

– C'est donc une interprétation historique sur les raisons de cette interruption ?

*C'est une dramatisation, oui : une dramatisation de ce projet culturel extraordinaire, qu'on trouve chez tous, d'un accomplissement à travers la culture. Et puis les réalités politiques amèneront l'effondrement...*

### **Salle 16 – La guerre et la fin de l'Empire**

– On entre dans du noir : le commentaire va de soi, sur la guerre...

*Oui, là aussi les moyens sont très simples. Il ne faut pas hésiter à être simple. A Vienne, il y avait six ou huit tableaux de Kubin. Ici il y en a trente-quatre, qui sont tous de 1902-1904. Donc chronologiquement il y a une rupture par rapport à un thème qui est 1914-1918. Mais en fait, ce sont des tableaux prémonitoires, à la fois de la guerre et de l'effondrement de l'Empire. Il semblait normal de les faire figurer comme illustrations de ce qui allait se passer en 1914.*

*L'audiovisuel a été réalisé par les Autrichiens, comme tous les autres, sauf Teschner et M. Pimm, qui sont des copies de films d'époque.*

### **Salle 17 – Vienne-la-Rouge**

*L'ensemble a été quasiment repris de Vienne, tel quel. Avec le dessin au sol d'un appartement, les plans de Karl-Marx-Hof, l'arche d'entrée, la couleur rouge des murs... On a juste rajouté Marienbad, les réalisations de l'époque puis ce film, M. Pimm, qui est un film très amusant. Ceci est souvent pris au premier degré par les visiteurs, c'est-à-dire qu'avant le 16 mars\*, il y a des visiteurs qui ont protesté, contre le fait que nous faisons propagande pour la social-démocratie, parce que le film se termine sur : votez social démocrate !*

### **Salle 19 – La tradition constructiviste**

*Il fallait montrer en même temps que cette tradition constructiviste était ancrée précisément dans une tradition très ancienne, qu'on peut faire remonter au début du siècle. C'est pour cela qu'on montre des mobiliers d'Hoffmann de 1902, qui déjà traduisent cette fameuse dictature, non seulement du carré, mais de cercles et de carrés, et qui constituera aussi*

\* Ou il séjourna avec Alma, (N de E).

un mouvement en France qui s'appellera « Cercle et Carré ». Ce dessin de Josef Hoffmann, datant de 1905, est peut-être la première sculpture abstraite de l'histoire, bien qu'il ne l'ait pas conçue comme une sculpture... On va dire que c'est de la décoration... mais c'est précisément tout le problème de l'art viennois : quand il y a de la décoration, ça n'est jamais de la décoration ! Si on réduit Klimt à de la décoration, évidemment... Je crois que c'est beaucoup plus compliqué que cela. Il y a effectivement toute une théorie derrière... Dire décoration c'est purement évacuer le problème, alors qu'en fait il y a quelque chose de beaucoup plus complexe qui se passe !

– On aurait donc ici une ambiguïté objective entre l'interprétation par l'abstraction et l'interprétation par la décoration ?

*Ou par le contenu... Étant donné un décor abstrait, est-ce qu'il y a un contenu ou est-ce qu'il n'y a pas de contenu ? Est-ce qu'il y a une idée derrière ou est-ce que c'est purement formel ? Bon, et puis ce sous-constructiviste – un peu artificiellement, certes – nous permettait de faire la liaison avec le problème du cercle de Vienne, qui n'était quasiment pas visualisable, et nous permettait de montrer le déroulement de cette pensée, cette nouvelle logique mathématique...*

## Salle 20 – Le monde moderne

– Et ces espèces de colonnes tronquées, qui forment passage... ?  
*C'est une idée de l'architecte. A mon avis, elle évoque bien, très simplement, une forme dominante des années 1930 en architecture : l'arrondi, le style paquebot. Le grand cinéma... C'est le monde moderne au sens où Werfel ou d'autres expressionnistes se méfiaient de la modernité : c'est-à-dire la peur de la machine, la peur du machinisme, la machine conçue comme vampire, vidant l'être de son essence (sans jouer sur les mots), vidant l'être de sa substance. C'est aussi le problème posé par Musil, à savoir la signification de la beauté dans un monde dominé par la raison mathématique et par la rationalité technologique. D'où la présence de la voiture, qui est donc la première voiture aérodynamique, dont la forme est conçue uniquement par le calcul mathématique. La beauté ici est donc issue non pas d'une recherche esthétique mais d'un raisonnement mathématique.*

– C'est une voiture musilienne...

*C'est une voiture totalement musilienne : pleine de qualités !*

– Mais ce n'est pas la première voiture aérodynamique...

*Non, mais c'est la première voiture aérodynamique destinée à être construite en série !*

## Salle 21 – L'exil

– L'apothéose ou l'apocalypse ? On peut dire que c'est l'apocalypse, mais l'apothéose de l'exposition ?

*Oui, alors que c'est en fait la seule salle où il n'y a aucune œuvre d'art ! Sauf les aquarelles d'Adolf Hitler, si on veut bien... si on a l'aveuglement de les considérer comme des œuvres d'art ! Mais apparemment il y a beaucoup de gens qui ont cet aveuglement. Il est bien évident que dans l'esprit des organisateurs, l'idée était de confronter des œuvres artistiques d'une nullité absolue et de dire que de ce néant esthétique, mais porté par une ambition monstrueuse, est sortie une abomination, représentée juste en face par un audiovisuel géant ! Ce qui m'étonne, c'est que les gens ne comprennent pas !*

– Comment vous est venue l'idée des deux cafés ?

*Quant j'ai vu cette photo que je connaissais très bien, le café de Tournon, avec cette plaque apposée à la mémoire de Joseph Roth qui a quand même été l'un des rares Autrichiens ayant accepté de choisir la France comme lieu d'exil – tous les autres sont partis en Angleterre, aux États-Unis, alors que Roth a choisi la France. On pouvait tout de même, dans une exposition qui se tenait à Paris, le rappeler... Il y avait donc cette idée de représenter ce café, pour évoquer Roth et l'idée de représenter en parallèle, en contraste, un café autrichien, viennois, fermé par les Nazis en 1938. Cela s'imposait presque.*

– Et les masques mortuaires ?

*C'était une idée de Hollein. Simplement je l'ai amplifiée parce qu'il voulait en mettre cinq, j'en ai mis onze, c'est-à-dire tous ceux dont on pouvait disposer. Et ça conclut vraiment l'exposition.*

– Et l'audiovisuel, l'idée vous en est venue rapidement ?

*Oui : faire éclater l'exposition sur la diaspora et la fécondation de l'Amérique par la pensée autrichienne, dans tous les domaines, économique et autres...*

– C'est la première interprétation spontanée chez certains visiteurs : « c'est Hitler qui a amené tout ça »...

*C'est même parfois encore plus primaire : on se dit « tiens oui ils étaient tous juifs, ils sont tous partis parce qu'Hitler est arrivé... » Ils se disent que la plupart étaient juifs, alors qu'il y avait Kokoschka, il y avait Musil, etc. Mais on ne peut pas tout expliquer !*

– Et ici donc la sortie...

*A l'origine on avait mis un tableau de Kokoschka qui s'appelle l'Anschluss, qui évidemment était historiquement plus justifié ; mais pour des raisons de prêts on n'a pas pu le garder. On a mis donc ce tableau de Klimt, sur la naissance, qui est un peu un résumé de toute l'exposition.*



*C'est à la fois une naissance et en même temps une mort, puisque ce que cette femme porte sur son ventre, c'est une tête de 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. »*

### III. Documents photographiques

#### A. Documents photographiques de l'exposition « Traum und Wirklichkeit »



*Vue de salle: maire Dr. Karl Lueger, étage supérieur*



*Vue de salle : Arnold Schönberg, étage supérieur*



*Vue de salle: Exposition mondiale 1873, étage supérieur*



*Vue de l'escalier: Hans Makart  
Cortège*



*Vue de salle: Adolf Loos, reconstruction de la Kärtner Bar, rez-de-chaussée*



*Vue de salle: Josef Hoffmann et la frise Beethoven, rez-de-chaussée*



*Vue de salle: Friedrich Kiesler et le théâtre, rez-de-chaussée*



*Vue de salle: Wiener Werkstätte, rez-de-chaussée*



*Vue de salle: Wiener Werkstätte, rez-de-chaussée*



*Vue de salle: Gustav Mahler, étage supérieur*



*Vue de salle: Sigmund Freud, étage supérieur*



*Détail: canapé de Sigmund Freud,  
Création de Hans Hollein*



*Vue de salle: Salle Beethoven avec Le Baiser de Gustav Klimt, rez de-  
Chaussée*



*Vue de salle: La Seconde Guerre mondiale, rez-de-chaussée*





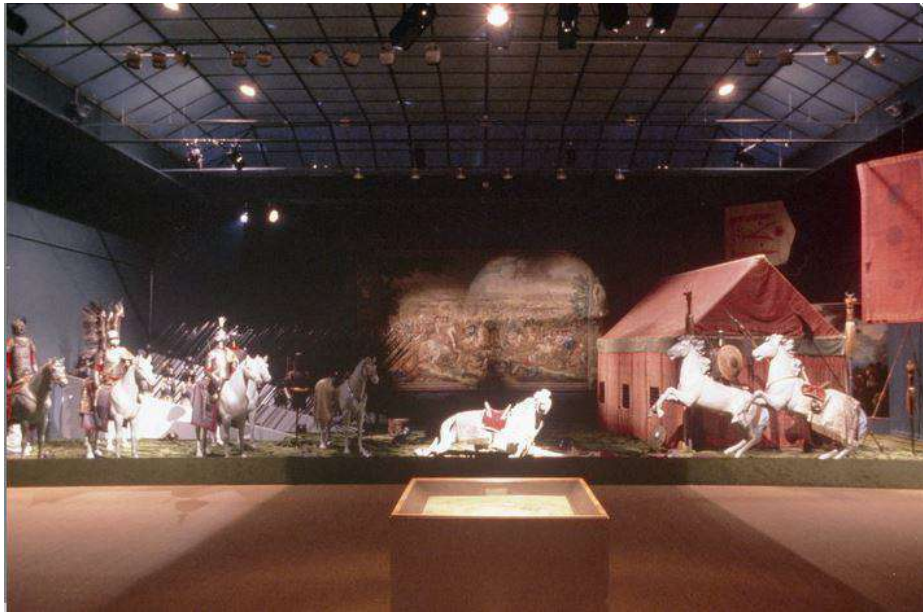
*Vue de salle: La Seconde Guerre mondiale avec cellule de Ludwig Wittgenstein à gauche, rez-de-chaussée*



*La façade de la Maison des Artistes*



*Hans Hollein, Biennale de Venise 1980, Chicago  
Tribune Tower d'Adolf Loos comme une colonne grecque*



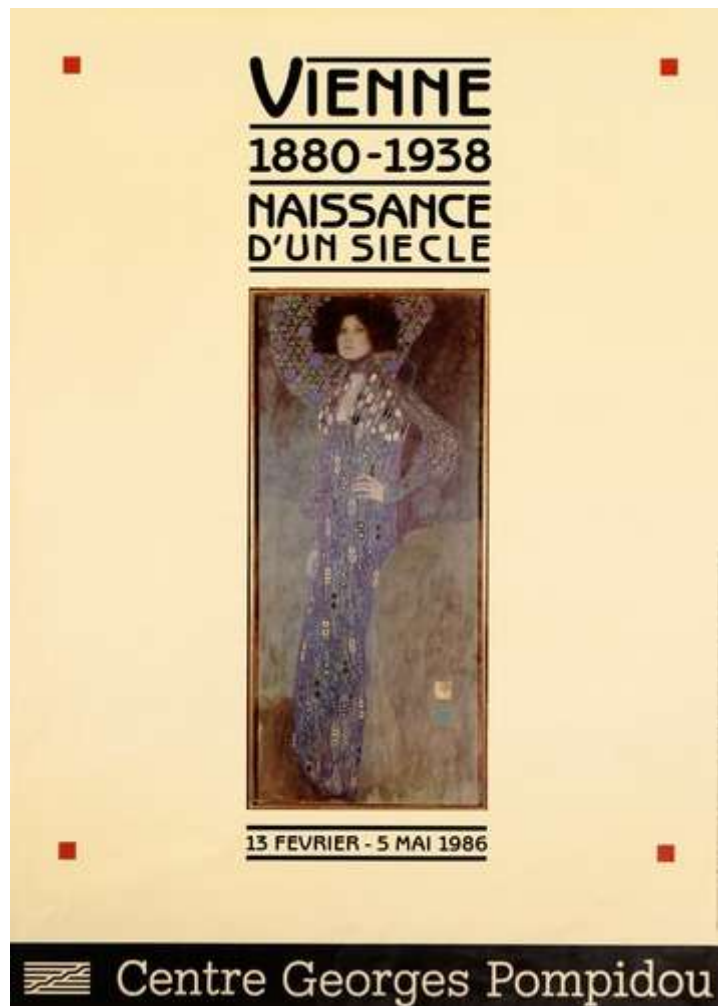
*Hans Hollein, « Die Türken vor Wien », salle principale comme champ de bataille*



*Hans Hollein, Die « Türken vor Wien », façade de la Maison des Artistes*

Source : <<http://www.hollein.com/>>

B. Documents photographiques de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle »



Gustav Klimt, *Portrait d'Emilie Flöge*, 1902.  
Couverture du Dossier presse de l'exposition.



Gustav Klimt, L'Espoir I, 1905.  
Affiche de l'exposition « Vienne. Naissance d'un siècle » et du catalogue *Vienne 1880-1930, l'Apocalypse joyeuse*.

Source : <<http://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/cBAA9xp/r8EognL>>  
Consulté le 1 juin 2008.