

UNE SYMPHONIE DES CULTURES ?

LA MUSIQUE ET LE THÉÂTRE DANS L'EXPOSITION
INTERNATIONALE VIENNOISE DE 1892

Claire Couturier

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 311-324

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104827>



ABSTRACT: A SYMPHONY OF CULTURES? MUSIC IN THE
VIENNA INTERNATIONAL EXHIBITION OF 1892

From May 7 to October 9, 1892, an international exhibition was held in Vienna, the aim of which was to present the evolution of theater and music, from their origins and through each country. Focusing on the musical aspect of the event, this article examines the contradiction between the organizers' initial idea and the final result. Analysis centers on the historical context that necessitated the setting up of a new event and its consequences for the event's organization. This observation will then lead us to a study of the methodology used and the resulting hierarchy, even though the initial project aimed to avoid competition and conflict. With a focus on the ethnographic aspect of the Rotonde and the place given to the operetta, we will finally question the valuations and exclusions brought to light by the exhibition and ask if the event generated the "symphony of cultures" initially hoped for.

KEYWORDS

Exposition; Musique; Théâtre; Vienne.

A l'occasion du centenaire de la disparition de Mozart se tint à Vienne une exposition internationale de musique et de théâtre du 7 mai au 9 octobre 1892. Mise en place dans un pays fragilisé, la manifestation affichait de larges ambitions puisqu'elle devait stimuler l'économie et permettre à la capitale de reconquérir son rôle de premier plan sur la scène culturelle internationale. D'abord restreint, le projet devint rapidement monumental et plusieurs pays, tels l'Allemagne, l'Espagne, la Pologne, la Russie, l'Italie, la Suède, la Grande-Bretagne et l'Irlande, les Pays-Bas ou les États-Unis répondirent à l'appel des organisateurs. Mais cette nouvelle manifestation ne voulait pas simplement être une énième fête géante. En présentant l'évolution de la musique et du théâtre, depuis leurs origines et à travers chaque pays, sa thématique se voulait novatrice face à des événements d'ordinaire tournés vers la technique et l'industrie. Mais surtout, elle voulait se démarquer dans sa façon de considérer les pays invités puisque sa mise en place devait encourager l'harmonie entre les participants et éviter toute forme de rivalité. Plusieurs rebondissements mirent toutefois à mal cette ambition et occasionnèrent la refonte des plans initiaux.

En analysant le contexte historique de l'exposition et ses enjeux, sa mise en place et les choix artistiques opérés, nous chercherons à identifier les contradictions entre l'idée de départ et le résultat obtenu, et questionnerons la pertinence de considérer cette exposition comme un événement fédérateur, proprement international.

I. Une manifestation unitaire et pacifique

Comparativement à d'autres capitales européennes telles que Paris ou Berlin, Vienne était à la fin du XIX^e siècle un centre déclinant, qui ressemblait davantage à une « métropole européenne en voie de provincialisation ».¹ Son affaiblissement apparaissait tout d'abord sur le plan politique, en raison des bouleversements orchestrés par la victoire de la Prusse lors de la bataille de Sadowa en 1866. Exclue de la Confédération Germanique et amputée de la Vénétie, l'Autriche dut repenser sa politique extérieure, alors même que le compromis austro-hongrois de 1867 faisait naître chez certains un sentiment d'incertitude quant à l'avenir de l'Empire.

En outre, le pays était frappé par une crise économique liée au krach boursier de 1873 et à l'échec de l'exposition universelle qui en résulta. Le déclin de l'industrie de la soie, les prix élevés du charbon ou encore la crise du bâtiment consécutive à 1873, causèrent une forte augmentation du chômage.² Ces circonstances eurent raison

¹

Michael Pollak, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris 1984, 9.

²

Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris 1998, 243.

du dynamisme de la ville, comme le déplore Emil Auspitzer, conseiller impérial et secrétaire de l'association des métiers de Basse-Autriche, lors de son plaidoyer pour l'exposition.³ À l'heure où l'organisation de manifestations était une manne financière indéniable, une délégation de la Chambre du Commerce et de l'Artisanat se rapprocha de l'influente princesse Pauline von Metternich, dans l'espoir d'organiser à Vienne un événement qui dynamiserait la ville et lui redonnerait son rôle de métropole de premier plan.⁴

Petite fille de l'ancien chancelier, Clemens von Metternich, et épouse de l'ambassadeur d'Autriche, Richard von Metternich, la princesse était en effet connue pour les dîners et autres manifestations festives qu'elle avait coutume d'organiser. Son engagement philanthropique, à l'image de son investissement dans l'entretien de la polyclinique de la ville,⁵ lui valait également les faveurs des Viennois. Le souhait d'organiser une nouvelle manifestation pour soutenir les acteurs de l'économie viennoise fut favorablement accueilli et il fut question, dès le mois d'octobre 1889, de concevoir un nouveau rassemblement, dont les nombreuses réunions préparatoires modifièrent substantiellement le projet. Si celui-ci devait initialement se limiter à la musique en Autriche, les derniers ajustements ambitionnèrent de le transformer en un événement international « sans prédécesseurs ni rivaux du point de vue de son idée fondamentale et de sa conception »,⁶ au sein duquel la musique et le théâtre seraient présentés, depuis leurs origines et à travers chaque pays. Une fois la décision prise d'ouvrir l'exposition à l'international, l'ordre fut rapidement donné de se tourner vers les ambassadeurs et représentants autrichiens dans les cours étrangères, par l'entremise desquels l'intérêt pour l'exposition devait être suscité. Usant de sa notoriété, Pauline von Metternich envoya personnellement de nombreuses lettres dans l'espoir de provoquer la curiosité des pays étrangers à l'égard de ce nouvel événement.

L'audace de la manifestation apparut d'emblée à travers sa thématique inédite. Si la musique avait déjà été évoquée lors des expositions précédentes,⁷ aucune d'entre elles n'y fut complètement dédiée. Seules celles de Londres (1885) et de Bologne (1888) s'y consacrèrent, mais leur organisation n'était pas comparable à celle

3

Emil Auspitzer, *Ueber die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, Vienne 1892, 3.

4

Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 2013, 22.

5

Ibid., 20.

6

Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, vol. 2, Berlin 1894, 274.

7

Se référer aux travaux de Malou Haine portant sur les instruments de musique exposés lors des expositions nationales, internationales et universelles. Malou Haine, *Tableaux des expositions de 1798 à 1900* (3 avril 2013).

de Vienne, qui, dans son genre, devait être la première au monde jamais conçue.⁸

Parallèlement à la thématique, la façon de considérer et d'exposer les pays invités devait elle aussi conférer à l'événement ce caractère inédit. Alors que les précédentes expositions universelles dissimulaient souvent sous leurs airs de fêtes des intentions moins pacifiques, les organisateurs œuvrèrent à concevoir une manifestation harmonieuse, dominée par les échanges et la bonne entente. Cet état d'esprit fut d'ailleurs remarqué par l'hebdomadaire français *Le Monde Artiste* quelques semaines après l'inauguration de l'événement : « Les expositions universelles ne sont parfois qu'en apparence des fêtes pacifiques : dans cette émulation courtoise des peuples qui prétendent conquérir la première place à leurs produits, on devine l'effort ; la concurrence engendre la guerre commerciale, l'espoir de la prééminence allume les jalousies [...]. Ici, rien de semblable : c'est une fête artistique où nul ne brille pour éclipser ses voisins, un concours de toutes les bonnes volontés pour aboutir à ce résultat unique : la glorification de la musique et du théâtre ».⁹ Cette symbiose était également notable sur le plan artistique, témoignant du succès d'avoir réuni toutes les nations et les cultures du monde sous la forme d'un grand orchestre : « Les jardins, les brasseries, les places retentissent de ses accents ; ici les Tziganes, là les militaires, les uns grinçant de l'archet, les autres soufflant dans le cuivre et le bois [...]. Vienne sera devenue pour quelques mois comme une Tour de Babel musicale où tous les peuples se donneront rendez-vous et parleront toutes les langues ».¹⁰

L'organisation de la manifestation connut toutefois certaines défaillances qui mirent à mal l'ambitieuse universalité pourtant ressentie. Si l'exposition désirait s'affranchir de modèles concurrentiels, une analyse plus précise du lien établi entre les participants tend à remettre en question l'harmonie perçue et lire l'événement comme une entreprise d'autopromotion, par laquelle l'Autriche voulait briller.

II. Le concert discordant des participants dans l'exposition

Installée dans le parc du Prater, l'exposition s'articulait autour de la Rotonde, construite pour l'exposition universelle de 1873 et réutilisée en 1892 afin d'y abriter les collections des participants.

⁸

Louis Rainer, *Louis Rainer's illustrierter Führer durch die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 1892, 5.

⁹

Alt-Wien, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 667.

¹⁰

Le Parc, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 664.

Cette bâtisse monumentale,¹¹ dont l'orientation suivait la logique des points cardinaux, fut séparée en une exposition spécialisée, dédiée au développement artistique et technique de la musique et du théâtre, et en une section industrielle, conçue pour rassembler les produits de l'industrie moderne servant à la mise en pratique de ces deux arts.

Si le thème de l'exposition se voulait inédit, sa méthodologie devait elle aussi être novatrice et se détacher de celles d'ordinaire employées, à l'image de celle de 1873.¹² Un ordonnancement commun fut pour cela envisagé, au sein duquel les expôts des pays invités devaient être placés sans distinction géographique. Mais l'espoir d'une telle unité fut rapidement tué dans l'œuf en raison du refus des invités de mélanger leurs collections avec celles des autres, nécessitant une réadaptation du projet initial. Le quotidien autrichien *Das Vaterland* souligne que cette décision d'exposer isolément les participants symbolisait un important revers pour les organisateurs, dont le plan initial visait justement à éviter ces distinctions.¹³ Contrairement à l'idée de départ, une installation géographique fut finalement retenue, invitant chacun à installer ses collections dans des pavillons autonomes, à l'exception de l'Allemagne et de l'Autriche qui exposèrent ensemble leur collection [Fig. 1]. Si cette méthode ménageait les susceptibilités, elle soulignait toutefois « les différences nationales et le soin apporté par chaque pays à mettre en valeur son style propre ».¹⁴ Infirmant l'idée d'une exposition égalitaire entre les participants, c'est surtout une subordination en trois niveaux qui se fit jour,¹⁵ non sans rappeler le fonctionnement concurrentiel des précédentes manifestations déjà évoqué.

Désireuses d'asseoir le rôle de la « nation » allemande dans le domaine des arts, l'Allemagne et l'Autriche occupaient le premier niveau de cette hiérarchie de par la présentation colossale de leur patrimoine. La densité était telle qu'une séparation des sections théâtrales et musicales fut nécessaire, lesquelles ne comptabilisaient

11

D'une hauteur de 84 mètres et d'une envergure de 108 mètres, elle faisait plus du double que celle de la basilique Saint-Pierre de Rome. Site internet de l'*Österreichische Akademie der Wissenschaften*, 2013 (14 avril 2023).

12

Durant l'exposition universelle de 1873, l'Autriche fut installée sous la coupole de la Rotonde, tandis que les participants étrangers l'étaient d'Est en Ouest dans les galeries latérales du palais de l'industrie. Un système en forme d'arrêtes de poisson fut conçu, permettant une utilisation flexible des galeries, dont le nombre pouvait être agrandi. Richard Kurdiovsky, *Die Idee der Rotunde – Architektur zwischen Konstruktion und Monumentalbau*, dans : Wolfgang Kos, Ralph Gleis (éd.), *Experiment Metropole. 1873. Wien und die Weltausstellung*, Vienne 2014, 134–141, ici 136.

13

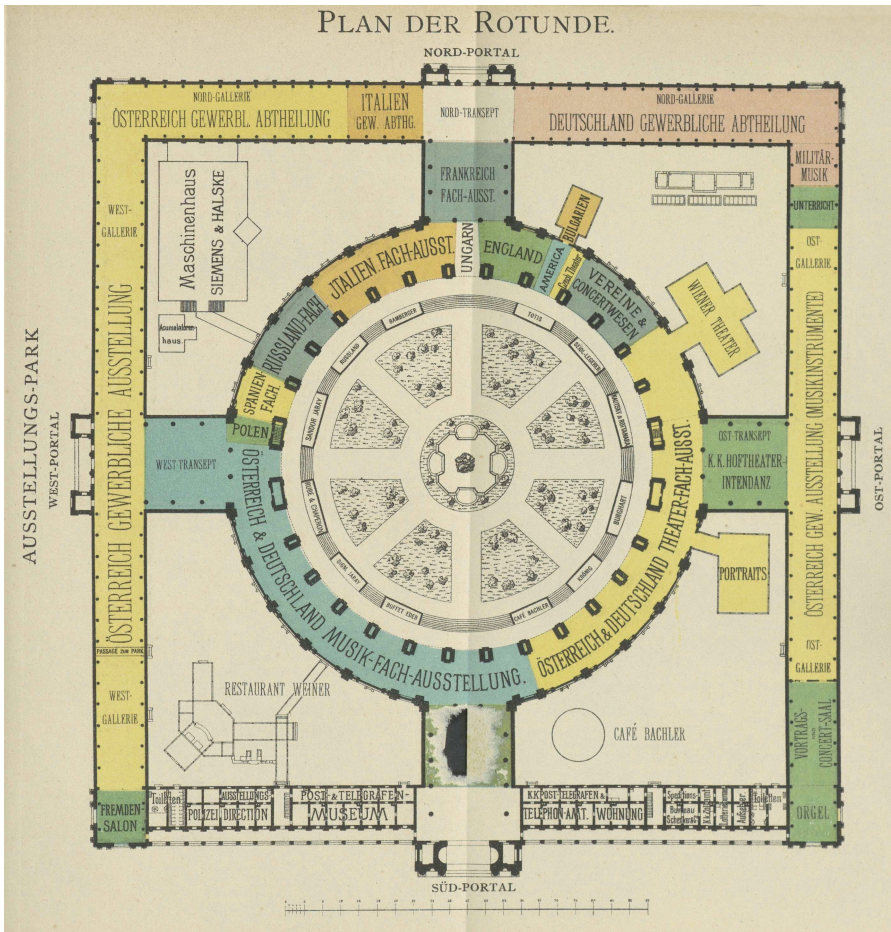
Die musikhistorische Ausstellung der Rotunde, dans : *Das Vaterland* 238, 1892, 1.

14

Linda Aimone et Carlo Olmo, *Les expositions universelles 1851–1900*, Paris 2001, 58.

15

Martina Nußbaumer, Identity on Display. (Re-)Präsentationen des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, dans : *Historische Anthropologie* 13, 2005, 45–60, ici 57.



[Fig. 1]

Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892, Plan der Rotunde, dans : Ausstellungs-Commission (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen. Führer durch die Ausstellung und Katalog der gewerblichen Special-Ausstellung*, Vienne 1892, 397.

pas moins de 26 salles.¹⁶ Mais cette suprématie n'était pas sans rivalité interne et leurs dissensions témoignèrent de l'envie de l'Autriche de dominer l'événement. La première salle de la section musicale renforce cette idée, puisqu'elle était exclusivement réservée à la maison de Habsbourg-Lorraine, par laquelle la monarchie s'imposait de manière unilatérale. Cette présentation commune est également à relativiser, puisque les parties musicales et théâtrales des deux pays furent elles-mêmes découpées en sous-catégories qui gardèrent leurs spécificités nationales.¹⁷

Un deuxième niveau hiérarchique apparaissait ensuite dans le rapport qu'entretenaient l'Allemagne et l'Autriche à l'égard des pays européens.¹⁸ Nous l'avons dit, cette domination fut tout d'abord notable par leur place occupée dans la Rotonde. En effet, seul un tiers de l'exposition fut réservée aux sections étrangères, « tandis que l'Allemagne, se taillant la part du lion, [occupait] les deux autres tiers et déroulait ainsi largement l'histoire de sa musique et de son théâtre »¹⁹. Au-delà de l'espace occupé, les critiques émises à l'égard des sections européennes témoignent aussi d'une exposition déséquilibrée, où l'art allemand ne pouvait connaître d'égal. Nombreux furent ainsi les commentaires qui soulignèrent la cacophonie des biens présentés,²⁰ leur nombre parfois trop restreint ou leur lien ténu avec la thématique de l'événement.²¹ Ce fut entre autres le cas de la section française, critiquée pour son côté trop décoratif et dont les instruments étaient sans grande importance.²²

Un dernier niveau s'observait enfin entre le rapport qu'entretenaient les pays européens à l'égard des autres pays du monde.²³ A l'exception des États-Unis exposés comme les autres pays européens, tous trouvèrent leur place dans la partie ethnographique

16

Guido Adler (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Fach-Katalog der Musikhistorischen Abteilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn nebst Anhang: Musikvereine, Concertwesen und Unterricht*, Vienne 1892, XIII–XIV.

17

La Rotonde, dans : *Le Monde Artiste* 27, 1892, 649.

18

Nußbaumer, *Identity on Display*, 57.

19

La Rotonde, 649.

20

Le musicologue Eusebius Mandzewski remarque par exemple que le mélange des collections anglaises et irlandaises était trop dense. Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, 84. Une remarque similaire fut rédigée par le musicologue Josef Sittard à l'égard des collections italiennes. Josef Sittard, *Kritische Briefe über die Wiener Internationale Musik- und Theater-Ausstellung*, Hambourg 1892, 67.

21

Oskar Fleischer regrette que la musique ait été sous-estimée dans la partie russe de l'exposition. Oskar Fleischer, *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig 1893, 55.

22

Ibid., 57.

23

Nußbaumer, *Identity on Display*, 58.

située à l'entrée Sud de la Rotonde. Dirigée par Franz Heger, conservateur et directeur de la partie ethno-anthropologique du musée d'histoire naturelle de Vienne, cette section rassemblait près de 2000 objets se rapportant au théâtre, à la musique ou encore à la danse.²⁴ Disposés sans distinction géographique particulière²⁵ dans des armoires et pupitres,²⁶ les expôts présentés étaient souvent rares et inédits, puisque fréquemment hors d'usage.

Une autre mise à l'écart s'ajoutait à cette section, puisqu'elle ne relevait pas de la compétence des sciences de l'art mais des sciences naturelles.²⁷ C'est ce qu'explique le musicologue Josip Mantuani, arguant que le son émanant des dits instruments était davantage comparable à du bruit qu'à de la musique.²⁸ Provenant de pays « restés en dehors du mouvement artistique contemporain »,²⁹ les objets présentés ne se situaient donc pas au même niveau que ceux des nations culturelles présentées dans les autres parties de la Rotonde, et ne pouvaient être confondus avec ces dernières.³⁰

Exposer la musique ou le théâtre ne devait toutefois pas se limiter à une simple démonstration d'objets. Il était également nécessaire de proposer des représentations pour donner vie aux costumes, instruments et partitions de la Rotonde. Le théâtre de l'exposition, tout comme la *Musikhalle* destinée « à compléter le programme tracé par les organisateurs de l'Exposition, en donnant à la musique une part égale à celle du drame et de la poésie »³¹ jouaient pour cela un rôle majeur. Les représentations commencèrent dès le 7 mai 1892 avec deux pièces de Goethe, *Stella* et *Die Mitschuldigen*, interprétées par le *Deutsches Theater* de Berlin. Durant les cinq mois de l'événement, de nombreuses compagnies défilèrent,³² permettant au public

²⁴

Ausstellungs-Commission, Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, 48.

²⁵

La Rotonde, 649.

²⁶

Ausstellungs-Commission, Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892, 47

²⁷

Nußbaumer, Identity on Display, 51.

²⁸

Josip Mantuani, Internationale Musik- und Theater-Ausstellung in Wien, dans : *Monatshefte für Musik-Geschichte* 24/12, Leipzig 1892, 190-216, ici 191.

²⁹

La Rotonde, 649.

³⁰

Die Musikinstrumente der Naturvölker, dans : *Deutsches Volksblatt* 1208, 1892, 1.

³¹

Le Parc, 664.

³²

Les troupes du Théâtre National de Bohême, de la Comédie-Française, ou encore du Théâtre national hongrois proposèrent plusieurs représentations. Des pièces de Shakespeare (*Le conte d'hiver*), Musset (*La nuit d'octobre*), Molière (*Les femmes savantes*) ou encore Smetana

de découvrir les « meilleurs troupes de l'Europe »³³. De prime abord bienveillants, une analyse plus précise des commentaires émis à leur égard semble toutefois relativiser ces bons sentiments et souligne à nouveau la forte concurrence présente sur le site.³⁴ L'analyse des concerts organisés dans la *Musikhalle* corrobore également l'importance donnée aux compositeurs allemands et autrichiens, dont les pièces furent largement interprétées.³⁵

Bien que l'exposition viennoise ait souhaité être innovante dans son rapport aux pays invités, l'ordonnancement de la Rotonde et les critiques émises à leur égard avaient davantage souligné les différences entre les participants et fait ressortir la dimension eurocentriste de l'événement. Cet échec organisationnel n'ayant pas permis « la symphonie des cultures » initialement souhaitée, il convient désormais de questionner cette unité à travers les pratiques artistiques présentées dans l'événement.

III. Un patrimoine autrichien révélateur de tensions artistiques

Si l'exposition ambitionnait d'être exhaustive dans sa présentation des pratiques artistiques, il convient de rappeler qu'elle était surtout un moyen d'autopromotion, par lequel le pays hôte s'exposait. La manifestation devant asseoir l'image du pays, il était nécessaire de présenter un patrimoine prestigieux, au risque d'instaurer des stratégies de valorisation et d'exclusion. La place accordée à l'opérette ou au théâtre populaire viennois semble être une illustration probante de ces choix.

L'opérette se fit connaître à Vienne le 19 avril 1856, par la représentation de la pièce d'Offenbach *Les deux aveugles* sur la scène du *Carltheater*.³⁶ L'enthousiasme du public incita très vite plusieurs compositeurs locaux à créer leurs propres pièces, tel Franz von Suppé, qui composa en 1860 *Le Pensionnat*. Couronnée de succès, cette pièce fut interprétée pour la première fois le 24 novembre 1860 sur la scène du *Theater an der Wien*, dans lequel Suppé travailla 17 ans. Dans les années 1870, l'opérette connut son heure de gloire

(*La fiancée vendue*) comptèrent notamment parmi les œuvres interprétées. Antonicek, Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, 188–209.

³³

Charles Ephrussi, Exposition internationale du théâtre et de la musique à Vienne, dans : *Gazette des beaux-arts*, t. VIII, 3^e, 1892, 241.

³⁴

Nußbaumer, Identity on Display, 53.

³⁵

26 représentations de 12 œuvres de Beethoven furent jouées, 15 de 10 œuvres de Mozart, ou encore 9 de 4 œuvres d'Haydn. Les compositeurs phares de la fin du XIX^e siècle ne furent pas oubliés : 5 œuvres de Wagner furent programmées (jouées 13 fois), 6 œuvres de Mendelssohn et Brahms (jouées 9 fois), 8 de Schubert (jouées 4 fois) et 7 de Strauss (jouées 5 fois). Antonicek, Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen, 105.

³⁶

Peter Branscombe, Die frühe Offenbach-Rezeption in Wien und Nestroys Anteil daran, dans : *Austriaca* 46, 1998, 41–51, ici 44.

grâce aux œuvres de Johann Strauss fils, aussi surnommé le « roi de l'opérette » par les Viennois.³⁷ Suppé ou Strauss mis à part, Karl Millöcker comptait lui aussi parmi les grands compositeurs de l'opérette viennoise.

Bien que plébiscités dans la capitale, le catalogue publié par les responsables de la partie musicale de l'exposition recense peu d'artefacts illustrant ces musiciens contemporains à l'événement et seule une poignée d'objets évoquent Strauss ou Millöcker.³⁸ Notons en outre qu'aucune opérette ne fut jouée dans le cadre de l'exposition, alors même que certaines pièces furent simultanément programmées dans les théâtres de la ville.³⁹ L'opérette aurait pourtant bien dû y figurer, à travers l'exécution de la pièce de Charles Lecocq, *La Fille de Madame Angot*.⁴⁰ Mais le programme fut soumis à modifications et la pièce ne fut ni jouée ni remplacée.⁴¹

Si la place timide de l'opérette dans l'événement reste peu documentée, tout porte à croire que le comité d'organisation de l'exposition ait voulu éluder ce genre musical décrié au profit d'un patrimoine artistique plus prestigieux. Dans la Rotonde, ce choix fut renforcé par la première salle réservée à la famille impériale. Si son emplacement semblait cohérent puisque ses membres soutenaient l'événement, il n'en était pas moins stratégique puisqu'il affichait d'emblée la sensibilité artistique du pays, héritée de longue date par ses dirigeants. Plusieurs spécialistes s'accordèrent d'ailleurs à dire que les objets présentés dans cette salle comptaient parmi les expôts les plus précieux, avec lesquels aucune nation ne pouvait rivaliser.⁴² La suite de la visite n'en était pas moins éblouissante. En cheminant dans les pièces qui retraçaient l'histoire de la musique orientale ancienne, grecque et romaine, les techniques d'écriture musicale, la naissance du chant arménien, byzantin et grégorien, le visiteur achevait sa découverte par les salles destinées à illustrer les compositeurs des XVII^e, XVIII^e ou XIX^e siècles, présentés comme

37

Jacques Rouchouse, *L'Opérette*, Paris 1999, 87.

38

Adler, Internationale Ausstellung, Namens- und Sachregister, 549.

39

Le quotidien autrichien *Die Presse* indique que *La Vie Parisienne* fut programmée dès le lundi 16 mai 1892 au *Carltheater*. Theater- und Kunsthrichten, dans : *Die Presse* 133, 1892, 11.

40

Courrier des théâtres, dans : *La Presse* 1413, 23 avril 1892, 3.

41

Theater, Kunst und Literatur, Allerlei, dans : *Grazer Tagblatt* 223, 1892, 4.

42

Siegmond Schneider (éd.), *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne 1894, 29.

des « Dieu[x] », ⁴³ ou comme « le sommet de l'histoire de la musique par excellence ». ⁴⁴

Les concerts organisés durant l'évènement suivirent cette même logique. Classés en « concerts historiques » ou « concerts populaires » selon la date de création des œuvres interprétées, leur contenu valorisait surtout les maîtres d'une musique « sérieuse », témoignant de cette affirmation de soi par une sélection artistique rigoureuse. Suppé ne fut jamais joué, et Johann Strauss fils ne fut que peu programmé. ⁴⁵

Une logique comparable se dessine dans la place accordée au théâtre populaire autrichien. Alors que Vienne attirait des visiteurs du monde entier, la partie retraçant l'histoire de son théâtre et de ses institutions fut installée en marge des salles principales de la Rotonde. Karl Glossy, responsable de la section théâtrale de l'exposition, déplore cette relégation en second plan, alors que la ville aurait dû « constituer [...] le point central de l'exposition théâtrale ». ⁴⁶ Restant discret sur les difficultés rencontrées, Karl Glossy mentionne toutefois « une série d'obstacles » ⁴⁷ et des déconvenues avec l'intendant général du théâtre de la Cour. En contrepartie de l'exposition de ses collections, l'institution aurait voulu garder la main sur la section théâtrale, incitant son responsable à changer ses plans initiaux, ⁴⁸ corroborant donc à nouveau ce clivage entre les pratiques artistiques au sein de la capitale.

C'est donc dans une partie séparée des axes principaux de la Rotonde que furent évoqués le théâtre populaire viennois, les établissements des faubourgs, tels le *Theater an der Wien* ou le *Leopoldtheater*, ainsi que certains acteurs et metteurs en scène. Une place notable fut accordée à Raimund et Nestroy, pour qui des portraits ou des correspondances furent exposés. Cette partie trouva son pendant dans le théâtre international, qui, bien que timidement, programma certaines de leurs pièces.

Placée entre les représentations du *Deutsches Volkstheater* et de la Comédie-Française une soirée consacrée à Nestroy fut organisée le 23 mai 1892, lors de laquelle furent jouées les pièces *Unverhofft* et *Umsonst* par la troupe du *Carl Theater* et son directeur, Carl Blasel. Si Nestroy n'avait pu trouver grâce aux yeux des théâtres officiels

⁴³

La Rotonde, 649.

⁴⁴

Nußbaumer, *Identity on Display*, 48.

⁴⁵

Voir note n°37.

⁴⁶

Karl Glossy (éd.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892. Abtheilung für Drama und Theater. Theatergeschichtliche Ausstellung der Stadt Wien*, Wien 1892, Vorwort, VII.

⁴⁷

Ibid., VII.

⁴⁸

Ibid., VIII.

de la monarchie, à l'instar du *Burgtheater*, cette programmation traduisait toutefois le changement de perspective dont il bénéficiait à la fin du XIX^e siècle⁴⁹ et le glissement progressif de l'art populaire dans le patrimoine culturel autrichien,⁵⁰ auquel l'exposition contribuait.

Nestroy ne fut d'ailleurs pas le seul représentant du théâtre populaire à avoir été remis à l'honneur durant l'événement. L'Arlequin viennois *Hanswurst* ou les musiciens *Schrammeln*, trouvèrent également place sur le site, notamment dans la partie de l'exposition nommée « Vienne l'ancienne ». Cette reconstitution d'une place du XVII^e siècle apportait une dimension festive à l'exposition et se différençait de la Rotonde, où « la richesse spirituelle des nations n'était réservée qu'au petit nombre de ceux qui comprenaient ».⁵¹ À l'inverse, dans le vieux Vienne, « le peuple chante et joue aujourd'hui comme il chantait et jouait autrefois, surtout dans un pays comme l'Autriche, où du plus humble au plus grand, chacun apporte en naissant le goût de la musique et du théâtre ».⁵²

La réhabilitation du *Hanswurst* témoignait à nouveau de l'engouement d'une large partie de la population à l'égard de ces pratiques populaires, pourtant peu valorisées par les instances monarchiques.⁵³ La création de théâtres, tel le *Raimundtheater* par Adam-Müller Guttenbrunn en 1893, peut également être perçue comme une conséquence directe de la réhabilitation de cette culture populaire redécouverte au cours de l'exposition.

Le succès de l'exposition n'est pas à démontrer. Si le nombre de visiteurs fut plus faible qu'espéré, en partie à cause des mauvaises conditions météorologiques, sa réussite fut marquée par son impact sur le plan scientifique et culturel. Sa contribution à l'émergence de certaines disciplines (telles que la musicologie ou l'ethnologie), à la création d'œuvres, de musées ou à la publication d'ouvrages témoigne de l'aboutissement positif de l'entreprise.

Notre analyse a toutefois montré que sa réalisation établissait plusieurs contradictions entre le projet initial et sa version finale. La considération des pays extra-européens et de leurs artefacts, ou encore la mise en retrait de genres artistiques plus populaires ont

49

Marc Lacheny, *Littérature « d'en haut », littérature « d'en bas » ? La dramaturgie canonique allemande et le théâtre populaire viennois de Stranitzky à Nestroy*, Berlin 2016, 248.

50

Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ? XVIII^e–XX^e*, Cabris 2013, 274.

51

Christine Fichtinger, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*, Magisterarbeit, Universität Wien, 2004, 97.

52

Alt-Wien, 665.

53

Le *Burgtheater* avait été construit afin de s'opposer au *Hanswurst* et à ce théâtre de rues, dans l'espoir de valoriser la langue et la culture allemande dont Gottsched se fit le héraut. Friedrich Johann von Radler, *Hanswurst, seine Ahnen und Erben. Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen*, Wien 1892, 8.

en effet mis en lumière les tensions esthétiques caractéristiques de la fin de siècle. À l'inverse, la présentation de legs précieux, tout comme la valorisation de compositeurs choisis dans la Rotonde, ont favorisé la canonisation de certains artistes et leur ancrage dans l'imaginaire collectif.

Alors que les expositions universelles et internationales étaient organisées pour présenter les pays hôtes sous leur meilleur profil, ce mécanisme de valorisation et d'exclusion contribuait à une idéalisation de soi à travers le prisme de l'art. Contrevenant au souhait d'encourager les relations entre les nations et éviter la concurrence, l'ordonnancement de la Rotonde et le choix des artefacts témoignent surtout de la volonté des organisateurs de mettre en scène le lien intrinsèque que l'Autriche établissait depuis toujours avec l'art. Par cela, l'événement venait justifier la réputation de Vienne, à la fin du XIX^e siècle, comme la « première ville musicale au monde ».⁵⁴ En cherchant à prendre le pas sur les pays invités pour montrer que le pays avait, de tout temps, joué un rôle majeur dans les domaines artistiques, les choix opérés dans l'événement doivent davantage être perçus comme les marqueurs d'un plaidoyer identitaire, nécessaire à la reconstruction du pays.

Claire Couturier : Études germaniques à la Sorbonne Nouvelle – Paris 3. Dissertation en 2018 : *Une fin de siècle viennoise entre invention d'une tradition, tensions esthétiques et science de la musique. L'exposition internationale de théâtre et de musique de 1892*. Depuis 2012 : Enseignement de l'allemand dans des établissements scolaires et universitaires en France. Domaines de recherche : sciences culturelles ; la vie musicale et théâtrale viennoise à la fin du XIX^e siècle.

⁵⁴

Seine kais. u. kön. Hoheit Erzherzog Carl Ludwig, dans : *Österreichische Musik- und Theaterzeitung* 14–15, mai 1892, 1.