À l'épreuve

N° 9 | 2023
La foule dans les arts et la littérature

La foule dans l’exposition internationale viennoise de musique et de théâtre : l’expression d’une société miniaturisée

Claire COUTURIER

Édition électronique :
URL :
https://alepreuve.numerev.com/articles/revue-9/2669-la-foule-dans-l-exposition-internationale-viennoise-de-musique-et-de-theatre-l-expression-d-une-societe-miniaturisee
DOI : numerev_2140
Date de publication : 28/02/2023

Cette publication est sous licence **CC BY-NC-ND** (Attribution - No commercial - No derivatives).

Pour **citer cette publication** : COUTURIER, C. (2023) La foule dans l’exposition internationale viennoise de musique et de théâtre : l’expression d’une société miniaturisée. *À l'épreuve*, (9). https://doi.org/10.34745/numerev_2140

L'exposition internationale de musique et de théâtre de Vienne, organisée en 1892, s'inscrivait dans la tradition des grandes expositions du XIXe siècle, mêlant culture et divertissement. Initiée par Pauline von Metternich, l'événement visait à promouvoir l'évolution des arts tout en affirmant la position culturelle et politique de l'Autriche. Attirant plus d'un million de visiteurs, l'exposition comprenait trois pôles principaux : la Rotonde, abritant des collections artistiques et techniques, le théâtre international pour des représentations dramatiques, et la *Musikhalle* pour des concerts, allant des classiques viennois à la musique populaire. La foule, composée de diverses couches sociales, révélait des clivages importants. L'aristocratie privilégiait les événements culturels prestigieux, tandis que le grand public s'orientait davantage vers les attractions ludiques du parc du Prater. Malgré des ambitions éducatives et démocratiques, les organisateurs peinaient à réunir ces groupes autour d'une vision commune. L'exposition reflétait les tensions de la Vienne fin de siècle, oscillant entre modernité et tradition. Si elle échoua à attirer uniformément tous les publics, elle contribua à consolider l'identité culturelle autrichienne et à projeter une image de puissance sur la scène internationale.

Mots-clés :
Théâtre, Musique, Exposition, Identités, Vienne

Depuis leur première édition à Londres en 1851, les expositions internationales et universelles n'eurent de cesse d'attirer la foule, comme en témoigne le nombre croissant de visiteurs se rendant sur les lieux. Manifestations festives aux dimensions gigantesques, elles visaient le plus souvent à exhiber les innovations techniques des pays organisateurs tout en offrant aux visiteurs de nombreuses attractions, conjuguant ainsi divertissement et projet éducatif. Organisée du 7 mai au 9 octobre 1892, l'exposition internationale viennoise de musique et de théâtre s'inscrit directement dans la lignée de ces fêtes géantes massivement mises en place à la fin du XIX^{e} siècle. Initiée par la princesse Pauline von Metternich, petite fille de l'ancien chancelier autrichien cette nouvelle manifestation proposait toutefois une thématique résolument artistique et affichait de larges ambitions. En voulant montrer l'évolution du théâtre et de la musique, depuis leurs origines et à travers chaque pays, les organisateurs eurent à cœur de marquer les esprits et de séduire un large public. Car au-delà de son aspect culturel et distrayant, elle fut aussi mise en place pour stimuler l'économie et permettre à la capitale de reconquérir son rôle de premier plan sur la scène culturelle

internationale. À l'instar des modèles précédents, cette nouvelle manifestation attira de nombreux visiteurs, et ce dès son inauguration, comme le mentionnèrent plusieurs quotidiens, observant avec « quel empressement la foule se press[ait] dans les galeries ou les jardins[1] ».

Mais qui constituait cette foule ? Quelles étaient ses attentes à l'égard de l'événement ? Et que nous indique sa présence sur le site ? Grâce aux données existantes sur le public de l'exposition, notre article s'intéressera tout d'abord à présenter cette foule et à en préciser les membres. En nous appuyant sur des données chiffrées mais aussi sur d'autres informations publiées dans la presse, nous chercherons à expliciter cet ensemble et à en donner une définition claire.

Cette première partie nous amènera ensuite à nous questionner sur les intérêts et les envies de cette foule à travers l'événement. En nous arrêtant sur les sites où elle fut observée et en analysant ses déambulations, nous serons amenés à nous interroger sur l'harmonie de cette foule et sur la pertinence de la considérer comme un seul et même ensemble. En nous penchant sur les changements que connaissait la société viennoise à la fin du XIX^{e} siècle, notre article s'intéressera enfin à expliquer le comportement de cette foule sur le site de l'exposition.

Le visage de la foule à travers l'événement

Avant d'examiner la foule présente lors de la manifestation viennoise, il semble tout d'abord nécessaire de revenir sur sa définition. L'étymologie du mot nous renvoie tout d'abord au verbe fouler (lequel indique une pression, une compression) puis qualifie dès le XII^{e} siècle la multitude des personnes constituant ce groupe. Au XVII^{e}, cette foule est par extension perçue comme une masse humaine, en opposition à l'élite[2]. Si la foule qualifie le rassemblement de plusieurs personnes en un endroit précis, son existence se révèle toutefois plus complexe, comme l'explique Gustave Le Bon dans son ouvrage *Psychologie des foules* (1895), remarquant qu'il en existe plusieurs types. À celle purement fortuite, résultant d'un concours de circonstances, s'oppose la « foule organisée » ou « foule psychologique », agrégée par un dessein commun. En d'autres termes, un attroupement observable dans les gares ou dans la rue ne serait donc en rien comparable à celui présent dans d'autres circonstances, lors desquelles se forme une unité, conférant dès lors à la foule une unité mentale :

> Des milliers d'individus séparés peuvent à certains moments, sous l'influence de certaines émotions violentes, un grand événement national par exemple, acquérir les caractères d'une foule psychologique. Il suffira alors qu'un hasard quelconque les réunisse pour que leurs actes revêtent aussitôt les caractères spéciaux aux actes des foules. À certains moments, une demi-douzaine d'hommes peuvent constituer une foule psychologique, tandis que des centaines d'hommes réunis par hasard peuvent ne pas la constituer[3].

En observant le comportement des foules, Gustave Le Bon remarque toutefois que l'association de personnes n'est pas toujours synonyme de qualité et que le comportement raisonnable de chacun est régulièrement annihilé au contact du collectif. C'est pourquoi le sociologue considère cette masse comme un ensemble plutôt médiocre, dont les réactions sont le plus souvent inattendues, voire parfois violentes[4].

Les journaux couvrant l'exposition internationale de 1892 évoquent à plusieurs reprises la présence de la foule sur le site, à l'instar du quotidien français *Le Gaulois* observant que l'inauguration de l'événement se tint « en présence d'une foule énorme[5] ». Afin de mieux percevoir ce rassemblement d'individus, il convient tout d'abord de constater que la foule présente dans l'exposition n'était pas fortuite, mais que ses membres s'étaient retrouvés de manière volontaire sur le site, moyennant l'achat d'un billet d'entrée. Ses constituants n'étaient par conséquent rien d'autres que le public et les visiteurs de l'exposition.

Les ventes permettent de quantifier plus précisément la foule grâce aux relevés effectués par les organisateurs. Il en ressort que 7000 visiteurs assistèrent à l'inauguration le samedi 7 mai 1892, que 34 690 y vinrent le lendemain et que plus d'un million de personnes (1 288 285) se rendirent sur les lieux le temps de l'événement[6]. Notons toutefois que ces données méritent d'être relativisées, en raison de leur manque de précision. La comptabilisation des visiteurs du 7 mai est en effet probablement inexacte comparativement à celle des autres jours, facilitée par l'installation de tourniquets. De plus, toutes les journées – sur l'ensemble des cinq mois d'exposition – n'ont pas été comptabilisées, et une grande partie des données chiffrées existantes se terminent par un compte rond, supposant un décompte faussé ou arrondi[7]. Enfin, certains abonnements ou billets n'ont pas toujours été quantifiés comme l'affirme le quotidien français *Le Monde Artiste* lors d'un premier bilan :

> Les visiteurs ont afflué puisque l'on a compté aux tourniquets 828,137 personnes, soit une moyenne de 8,281 par jour, et à l'Alt-Wien 606,590 soit une moyenne de 6,066 par jour. Dans ces chiffres ne sont pas compris ceux qui ont eu des billets de théâtre ou de concert, ceux qui ont des cartes permanentes pour le service, ou des entrées de faveur[8].

Mais surtout, l'analyse de ces informations montre que la fréquentation du public n'est pas constante. Au regard des journées comptabilisées, on observe par exemple que certaines d'entre elles enregistrèrent un taux de visiteurs plus important que d'autres. Les journées ensoleillées, les dimanches, ainsi que celles lors desquelles furent célébrés des événements particuliers figurent parmi les journées les plus fréquentées. Plus généralement, on constate que le mois de mai fut le plus propice aux visites, suivi du mois de juin. À l'inverse, les mois de septembre et d'octobre, marquant les dernières semaines de l'événement, indiquent un taux de fréquentation en baisse. 3726 personnes furent par exemple dénombrées le 5 septembre 1892 et 6891 le 7 octobre 1892, jour de clôture.

La lecture de ces données permet donc une première définition de la foule présente sur le site de l'exposition. Si ses membres étaient tous motivés à l'idée de visiter l'exposition et s'étaient rassemblés dans un but commun, l'augmentation significative des visiteurs lors de festivités particulières semble aussi témoigner des préférences et des choix opérés par ce collectif durant l'événement.

Au-delà des données chiffrées, l'analyse des sources nous renseigne aussi sur l'origine des membres de cette foule. On sait par exemple que celle-ci était internationale, comme le remarque le critique d'art Charles Ephrussi indiquant que « des milliers de Viennois et d'étrangers » s'étaient rendus dans la Rotonde[9]. Parmi les visiteurs ayant fréquenté l'exposition, on constate aussi que toutes les catégories sociales furent représentées, permettant dès lors une nouvelle classification à l'intérieur même de cet agglomérat humain. Dans une chronique publiée à l'occasion de l'ouverture de l'événement, le quotidien autrichien *Die Presse* remarque par exemple que les personnes recensées sur place ce jour-là étaient principalement issues des couches aristocratiques de la société. Rappelons que l'événement fut inauguré par l'empereur François-Joseph en personne, accompagné par un grand nombre de ses conseillers (à l'instar des archiducs Charles-Louis et Guillaume, et du président de l'exposition, le marquis Pallavicini). La présence de l'aristocratie fut d'ailleurs particulièrement notable durant toute la durée de l'événement, que ce soit par son implication au sein des comités organisateurs ou par sa fréquentation assidue des lieux. L'ouverture de l'exposition mise à part, l'Empereur se rendit en effet plusieurs fois sur place, tout comme l'Impératrice, dont la visite fut particulièrement remarquée[10]. Parallèlement à la famille impériale, la princesse Metternich, initiatrice du projet, l'archiduc Carl Ludwig, protecteur de l'exposition, mais aussi plusieurs autres ministres, comptèrent parmi les fervents visiteurs de l'événement. *Le Monde Artiste* indique par exemple que Pauline von Metternich assista à toutes les représentations de la Comédie-Française[11]. De nombreuses personnalités étrangères se rendirent également sur place, à l'instar de l'ancien chancelier Bismarck, des ambassadeurs français Albert Decrais, espagnol Don Raphaele Merry del Val et allemand le prince Reuß[12].

Mais les membres de l'aristocratie et de la haute bourgeoisie ne furent pas les seuls à se rendre sur le site. Curieux des festivités et encouragé par des prix abordables, un autre public, issu cette fois des classes plus populaires, prit régulièrement part à l'événement. Plusieurs mesures, essentiellement tarifaires, furent mises en place à cet effet, offrant ainsi l'accès de l'exposition au plus grand nombre. À cela s'ajouta également la publication de catalogues destinés aux différents publics de l'exposition, à l'instar de celui pour les enfants, indiquant aussi la présence de ces derniers sur le site.

La foule recensée lors de l'exposition internationale était donc plurielle. À travers ses membres locaux et internationaux, constituée d'enfants et d'étudiants, mais aussi de personnes issues de classes sociales différentes, elle pouvait être lue comme une miniaturisation de la société, dont les rencontres d'ordinaire impossibles avaient été permises grâce à l'exposition.

Les déambulations de la foule sur le site et ses attentes à l'égard de la manifestation

Toujours dans l'optique de mieux appréhender cette foule et son fonctionnement, penchons-nous maintenant sur ses déambulations au sein de l'exposition. Si l'événement avait à lui seul fédéré des personnes qui ne se seraient sinon jamais rencontrées, force est de constater que les constituants de cette foule manifestèrent des envies très différentes au gré de leurs visites. Afin de mieux comprendre les intérêts du public, il semble tout d'abord nécessaire de se pencher sur la programmation et les attractions proposées.

L'exposition internationale de musique et de théâtre s'articulait autour de trois pôles distincts, dans lesquels la foule fut régulièrement observée. Le point central de l'événement fut la Rotonde, construite à l'occasion de l'exposition universelle de 1873 et réutilisée en 1892 afin d'y présenter les collections des pays invités. L'intérieur du bâtiment, dont l'orientation suivait la logique des points cardinaux, fut divisé en deux parties et abritait à la fois une exposition spécialisée, dédiée au développement artistique et technique de la musique et du théâtre, ainsi qu'une section industrielle, conçue pour rassembler tous les produits de l'industrie moderne servant à la mise en pratique de ces deux arts. Afin d'établir un panorama de l'histoire du théâtre et de la musique, de nombreux pays furent invités, tels que l'Allemagne, l'Espagne, la Grande-Bretagne, l'Italie, l'Irlande, Pays-Bas, la Pologne, la Russie, la Suède ou encore les des États-Unis. Tous furent installés dans de petits pavillons, à l'exception de l'Allemagne et de l'Autriche qui présentèrent conjointement leurs collections en suivant un ordonnancement chronologique. Face à la densité de leurs collections, ces dernières furent toutefois séparées en deux parties distinctes selon qu'elles montraient l'évolution de l'art musical ou théâtral.

Pour les organisateurs, exposer la musique ne se limitait toutefois pas à une simple démonstration d'objets. Il était également nécessaire de proposer au public des représentations pouvant mettre en scène les costumes, instruments et autres partitions exposés dans la Rotonde. Séparé de cette dernière par l'allée centrale, le théâtre international fut spécialement conçu pour l'événement par les architectes Ferdinand Fellner et Hermann Helmer. D'une capacité d'accueil de 1550 personnes, il proposait 1000 places au parterre (700 places assises et 300 places debout), ainsi qu'une galerie pouvant contenir le reste du public et dans laquelle 330 places assises étaient disponibles[13]. Bien que possédant de larges dimensions[14], l'endroit fut toutefois réservé pour l'exécution de représentations de taille moyenne, la scène étant trop petite pour accueillir un opéra. Les premières représentations du théâtre international commencèrent le soir même de l'ouverture de l'exposition, le 7 mai 1892, avec deux pièces de Goethe, *Stella et Die Mitschuldigen*, interprétées par le *Deutsches Theater* de Berlin. Durant cinq mois, et jusqu'à la clôture de l'événement, de nombreuses compagnies défilèrent tour à tour, permettant au public de découvrir les « meilleurs troupes de l'Europe[15] », à l'instar du Théâtre National de Bohème, de la Comédie-Française, ou encore du Théâtre national hongrois qui proposèrent plusieurs

représentations. Des pièces de Shakespeare (*Le conte d'hiver*), Musset (*La nuit d'Octobre*), Molière (*Les femmes savantes*) ou encore Smetana (*La fiancée vendue*) comptèrent par exemple parmi les œuvres interprétées[16]. Le théâtre fut particulièrement fréquenté par les membres de l'aristocratie, comme l'indique régulièrement la presse locale, faisant presque quotidiennement l'inventaire des personnalités présentes sur les lieux. La programmation fut également très appréciée et de nombreuses soirées se tinrent à guichet fermé[17].

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[18] », la *Musikhalle* comptait elle aussi parmi les endroits phares de l'événement. Bâtiment provisoire, elle fut construite d'après les plans de l'architecte Oskar Marmorek, et avait une envergure de 30 mètres de large et 66 mètres de long pouvant accueillir jusqu'à 4000 personnes. Pour des raisons de sécurité, sa jauge fut toutefois restreinte à 2200 personnes, 150 musiciens et 300 chanteurs[19]. L'endroit ayant de larges proportions, il fut principalement conçu pour la représentation de grandes œuvres, tandis que les plus petites prenaient place dans l'une des galeries Est de la Rotonde[20].

Les concerts programmés se divisaient en six grandes catégories : on y trouvait tout d'abord les grandes représentations et concerts joués pour les occasions particulières (concerts d'ouverture, concerts pour l'anniversaire de l'Empereur), puis les concerts symphoniques, les concerts historiques, les concerts populaires, les concerts de chœur d'hommes et enfin les concerts de solistes. Les concerts symphoniques eurent pour objectif de mettre à l'honneur des compositeurs ou chefs d'orchestre européens et nord-américains, en les invitant à diriger l'orchestre de l'exposition. Les concerts historiques furent quant à eux organisés pour remettre au goût du jour des œuvres musicales beaucoup plus anciennes. Par le biais des représentations, il s'agissait de redécouvrir la musique vocale européenne et son évolution, depuis les chants grégoriens et la découverte de la polyphonie jusqu'aux chants du XVII^{e} siècle[21]. Des œuvres de Palestrina, de Lassus ou encore de Pierre Certon y furent interprétées. Enfin, les concerts populaires devaient faire découvrir à un public plus modeste des pièces musicales qui lui étaient d'ordinaire rarement accessibles. Le public bénéficiait pour cela de places au tarif réduit, voire gratuites pour les étudiants[22]. 65 représentations furent jouées dans la *Musikhalle* durant les cinq mois de l'événement. La première d'entre elles se tint le 8 mai 1892 avec la programmation de l'ouverture de *La Flûte enchantée de Mozart* suivie de la *9^{e} Symphonie* de Beethoven. Si comme nous l'avons indiqué, les concerts furent séparés en six catégories distinctes, les œuvres favorites furent majoritairement issues des classiques viennois. Dans son ouvrage sur l'exposition, le musicologue Theophil Antonicek recense par exemple que 26 représentations de 12 œuvres de Beethoven furent représentées. 15 représentations de 10 œuvres de Mozart, ou encore 9 représentations de œuvres 4 pour Haydn.

Les compositeurs phares de la fin du XIX^{e} siècle ne furent toutefois pas en reste : 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)[23].

Parallèlement à la Rotonde et aux salles de spectacles, le Prater comptait lui aussi parmi les endroits très appréciés. Auparavant insalubre et peu fréquentable, le parc avait subi de nombreux travaux pour accueillir l'exposition universelle de 1873, transformant ainsi l'endroit en un lieu sécurisé et divertissant. Il était d'ailleurs bien connu des Viennois puisque de nombreux événements y étaient régulièrement organisés. Fidèle à sa tradition festive et distrayante, le parc proposa durant l'exposition internationale de 1892 de nombreuses attractions et permit au public de venir se restaurer dans les nombreux restaurants et cafés installés pour l'événement. Ces endroits, très appréciés des visiteurs, furent aussi bien fréquentés par le public que par la famille impériale, comme le rapportèrent de nombreux articles de journaux, à l'instar de cette chronique, publiée dans le quotidien français *La Croix* :

> L'empereur François-Joseph, qui a rendu visite samedi dernier, à l'exposition de la musique et de théâtre de Vienne, a pris son repas, à cette occasion, dans le restaurant français installé à cette exposition. […] Cet événement a fait sensation à Vienne. C'est, paraît-il, la première fois que l'Empereur y dîne dans un restaurant[24].

Les critiques concernant le parc du Prater furent très élogieuses et partagées par l'ensemble de ses visiteurs. Si le directeur de l'exposition Emil Auspitzer relevait qu'il s'agissait d'un endroit ravissant[25], la presse français partageait également cet enthousiasme, comme l'indiquent *Le Monde Artiste*[26], *Le Temps*[27], ou *La Gazette des Beaux-Arts* :

> Des deux côtés de l'avenue centrale […] s'étend le parc avec ses beaux arbres, ses parterres de gazon et ses massifs de fleurs semés de constructions originales, gaies à l'œil, abritant des spectacles de toutes sortes […][28].

Durant tout le temps de l'événement, de nombreuses manifestations furent régulièrement programmées au Prater, à l'instar de défilés, de fêtes en l'honneur des participants (telles qu'une fête hongroise, une fête italienne), ou encore de l'anniversaire de l'Empereur. Le parc fut également particulièrement apprécié car il offrait au public la possibilité de déambuler dans les nombreuses attractions qui y furent installées, comme un théâtre de marionnettes et d'ombres chinoises, un théâtre tintamarresque ou encore un panorama. C'est également au Prater que fut construit un petit pavillon, *la Gibichungenhalle*, destiné à montrer l'art wagnérien ainsi que « Vienne l'ancienne » (*Alt-Wien*), qui était la reconstitution d'une ancienne place de la capitale au XVII^{e} siècle.

Peu d'articles évoquent de façon précise la typologie des visiteurs dans les différents endroits de l'exposition, mais plusieurs s'accordent à dire que le taux de fréquentation de la Rotonde fut décevant. Malgré les incitations faites par les organisateurs pour la

visiter (à l'instar des tarifications spéciales mises en place, de catalogues édités pour les enfants ou de visites guidées), leur nombre demeurait en-deçà des objectifs, remettant ainsi en question la réussite de l'événement.

La lecture des journaux montre que la salle fut particulièrement fréquentée par les membres de la famille impériale, de la noblesse et de la haute bourgeoisie, dont la présence fut systématiquement rapportée dans les chroniques quotidiennes. Certains étaient même de fervents visiteurs, comme la princesse Stéphanie de Belgique ou de l'archiduc Carl Ludwig qui s'y rendirent plusieurs fois par semaine pour observer les différentes parties de l'exposition et parfois assister à des démonstrations. Ils purent par exemple entendre des pièces jouées sur des pianos et ainsi apprécier des instruments de différentes factures[29]. À l'inverse, le grand public semblait moins intéressé par cette partie de l'exposition. Remarquant que les visiteurs ne s'étaient pas beaucoup déplacés le jour de l'inauguration en raison du mauvais temps et de la grève des cochets (rappelons que 7000 visiteurs y participèrent mais que 34 690 y vinrent le lendemain), le quotidien *Die Presse* laisse entrevoir des doutes quant à la réelle volonté du public de se rendre dans la Rotonde, moins distrayante que les autres parties du parc[30].

Ce même constat fut également formulé par certains spécialistes, à l'image d'Oskar Fleischer, responsable allemand de la partie musicale dans la Rotonde, qui, dans son ouvrage sur l'exposition, regrettait presque le trop grand succès du Prater. Bien que dépeignant le parc comme un très bel ensemble, il remarque que l'endroit causa beaucoup d'inquiétudes aux organisateurs, tant les visiteurs aimaient venir s'y divertir, délaissant l'exposition installée dans la Rotonde[31].

Si la fréquentation de cette grande salle pouvait donc sembler mitigée, les représentations théâtrales et musicales furent toutefois particulièrement fréquentées, et ce par un large public. Nombreux furent par exemple les membres de la Cour et de la famille impériale à assister aux spectacles du guignol viennois *Hanswurst* sur la scène de « Vienne l'ancienne », à ceux du théâtre tintamarresque ou encore à des représentations d'ombres chinoises. Les manifestations proposées par le théâtre de l'exposition ou dans la *Musikhalle* ne furent pas en reste non plus puisqu'elles étaient également très fréquentées par ce même public, pour lequel des rangs entiers étaient régulièrement réservés. Le quotidien *Die Presse* indique par exemple que la toute première représentation jouée dans le théâtre de l'exposition fut particulièrement fréquentée par les membres de la haute noblesse, mais ce fut aussi le cas lors pour une représentation dans la *Musikhalle*, lors de laquelle les loges furent remplies par ce même public, et ce à l'initiative de la princesse Metternich[32]. On sait d'ailleurs que les spectacles furent particulièrement appréciés, puisque de nombreuses représentations se firent face à un public venu nombreux. Les mesures tarifaires prises à cet effet favorisèrent également la venue de nouveaux visiteurs, comme s'en félicite le quotidien *Die Presse*, remarquant que des non habitués étaient venus en masse pour assister aux concerts proposés dans la *Musikhalle*. Ce fut notamment le cas lors du concert des *Saisons* de Haydn, organisé le 15 mai 1892, pour lequel le journal admet qu'il est « extrêmement réjouissant que les concerts plus sérieux de la *Musikhalle* attirent le grand public[33] ».

La foule comme révélateur des tensions de la Vienne fin de siècle

L'analyse des déambulations des visiteurs présents sur le site a montré que l'intérêt de ces derniers était très différent. Si l'exposition avait fédéré toutes les couches de la population, force est de constater que leurs attentes divergeaient, et qu'il serait erroné de considérer la foule présente sur les lieux comme un ensemble homogène. Tandis qu'une partie du public se montrait intéressé par l'apport scientifique de l'événement, une autre semblait surtout motivée par les distractions proposées.

L'attrait des visiteurs pour les attractions ludiques au détriment des parties sérieuses fut déjà remarqué lors des précédentes expositions universelles, qui durent elles aussi remettre en question l'aspect pédagogique qu'elles souhaitaient originellement revêtir. Dans son ouvrage traitant de la culture de masse en France, Dominique Kalifa remarque que les premiers signes de ces changements apparurent dès 1867, lorsqu'il fut remarqué que le public délaissait les objets exposés au profit de l'amusement :

> [Le sociologue] Le Play déplore « le côté amusant et puéril, ce mélange de bazars, de spectacles et de baraques foraines qui n'attire la foule qu'en la détournant de toute pensée d'étude et qui lui donne une séduction vulgaire ». En 1896, le rapport Bouge constate que « le but des expos est effacé, toute noble émulation a disparu et l'âme populaire sort abaissée et corrompue de tels spectacles[34] ».

Contrairement aux expositions universelles qui permettaient aux visiteurs de voguer autour d'une multitude de stands aux projets bien divers, l'exposition de 1892 n'offrait pas autant de possibilités. En raison de sa thématique restreinte et définie, elle s'adressait surtout à un public de spécialistes, prenant par conséquent le risque de délaisser une partie de la population, généralement peu concernée par les sujets artistiques.

La fréquentation des salles de concerts et de la Rotonde semble pour cela très éclairante, puisqu'elle vient mettre en évidence les contrastes qui caractérisaient cette société viennoise à la fin du XIX^{e} siècle. Bien que les données chiffrées soient manquantes, l'analyse de la presse montre par exemple que les « concerts populaires » organisés dans la *Musikhalle* trouvaient davantage d'intérêt auprès du grand public, alors même que ceux du théâtre de l'exposition furent principalement fréquentés par l'aristocratie et la grande bourgeoisie. Si la tentative de proposer plusieurs concerts, plusieurs salles et plusieurs tarifs à un public généralement peu habitué apparaissait comme une volonté de démocratiser de l'art, on peut pourtant se demander si elle ne renfermait pas d'autres intentions. La juxtaposition de plusieurs salles de concerts aux atmosphères différentes (une salle sérieuse, le théâtre de l'exposition, et une autre moins académique, la *Musikhalle*), pouvait trahir l'intention des organisateurs de

séparer le grand public des visiteurs plus aisés. Le concept de la *Musikhalle*, dans laquelle le public pouvait se restaurer, fut d'ailleurs particulièrement critiqué, à la fois par le compositeur Tchaïkovski, trouvant regrettable de jouer dans un « local de restaurant consacré à la bière et au vin et non à la musique[35] », mais aussi par des membres de la commission de l'exposition qui durent accepter à contrecœur le fonctionnement de la salle[36]. Cette attitude grossière du grand public durant l'événement n'est pas sans faire écho aux observations de Gustave Le Bon, remarquant le changement des individus dès leur présence au sein d'un collectif :

> Quels que soient les individus qui la composent, quelque semblables ou dissemblables que soient leur genre de vie, leurs occupations, leur caractère ou leur intelligence, par le fait seul qu'ils sont transformés en foule, ils possèdent une sorte d'âme collective qui les fait sentir, penser, et agir d'une façon tout à fait différente de celle dont sentirait, penserait et agirait chacun d'eux isolément[37].

Parallèlement aux spectacles, la Rotonde soulignait elle aussi cette fracture entre les constituants de la foule, puisque, comme nous l'avons vu, l'absence de catalogue freinait considérablement la compréhension du public non spécialiste. Dans un article publié dans le quotidien *Wiener Zeitung*, le critique musical Hans Paumgartner fustige ce manque de documentation et souligne les incohérences de l'ordonnancement du lieu, puisque des objets furent présentés sans la moindre désignation (ce fut par exemple le cas de modèles de mémorial dédié à Mozart ou de sculptures représentant Haydn, qui ne bénéficièrent d'aucune information quant aux artistes les ayant réalisés). Il fallut attendre le 23 juillet 1892 pour que le catalogue traitant de la partie musicale de l'exposition dédiée à l'Allemagne et à l'Autriche-Hongrie soit disponible au public[38], et le 28 juillet pour la partie théâtrale[39]. Le guide pour la jeunesse ne fut quant à lui édité qu'au mois d'août 1892. En déambulant dans les allées sans en comprendre les spécificités, le public pouvait se sentir désorienté et survoler un contenu lui restant inaccessible. L'absence de catalogues et d'informations sur les objets exposés témoigne par conséquent d'une profonde contradiction entre l'ambition initiale de présenter la musique et le théâtre à un large public et sa réalisation finale. Mais surtout, cette organisation semblait infirmer cette envie de démocratiser l'art et témoigner d'une certaine exclusion du public amateur. Ce dernier préférait alors se replier dans le parc du Prater où d'autres spectacles et distractions, plus accessibles, lui étaient proposés, même si le lien avec la thématique pouvait parfois sembler ténu (ce fut par exemple le cas du panorama, lequel montrait l'arrivée d'un bateau à vapeur dans le port de New-York, ou encore des feux d'artifice régulièrement organisés après la fermeture de l'exposition), renforçant encore davantage l'idée d'un public divisé au sein d'une exposition qui semblait l'être tout autant. C'est ce que souligne le critique musical autrichien Robert Hirschfeld, déplorant le manque d'intérêt du grand public à l'égard d'une exposition au contenu pourtant si riche :

> Les pays du monde entier envoyèrent d'innombrables objets précieux dans la Rotonde, mais, comme on l'avait prévu, pas le nombre équivalent de visiteurs, de sorte que l'on chercha à augmenter la fréquentation en organisant des fêtes dans le parc et des spectacles peu dignes de ce nom. Alors que des soirées théâtrales remarquables mirent à l'honneur l'art autrichien, à plus forte raison l'art bohémien, néo-italien, français et allemand, la foule massée en quête de divertissements avait l'habitude de jeter des confettis et des serpents de papier dans les allées ou encore de savourer la nourriture rare des salles à manger internationales, tandis que dans la Rotonde, la richesse spirituelle des nations n'était réservée qu'au petit nombre de ceux qui comprenaient[40].

En essayant d'offrir au plus grand nombre une culture habituellement réservée à une élite, l'exposition de 1892 semblait vouloir illustrer les changements que connaissait la capitale autrichienne au tournant du siècle, laquelle déployait son rayonnement artistique au-delà du boulevard circulaire de la capitale, le *Ring*, et intégrait par conséquent un nouveau public à ses manifestations culturelles. Mais comme nous venons de le voir, la démarche ne fut pas sans contradiction. Bien que toutes les couches de la société se côtoyassent durant l'événement, celui-ci continua d'alimenter le clivage préexistant entre ses membres, et il convient de se demander si les mauvaises conditions climatiques étaient la cause du manque de visiteurs lors de l'inauguration. En proposant des spectacles faciles mais peu instructifs face à un contenu prestigieux mais trop compliqué pour les néophytes, le souhait de rendre l'art accessible à tous semble donc échouer, renforçant l'idée d'une société à deux vitesses, où la culture était réservée à une élite[41]. À travers l'exposition semblent ainsi s'illustrer les tensions de la Vienne fin de siècle, dans laquelle plusieurs sociétés se croisaient sans se mélanger et où les forces dominantes ne semblaient pas prêtes aux compromis.

Dans une autre mesure, il convient également de s'interroger sur la présence quotidienne des membres de l'aristocratie dans l'événement qui, rappelons-le, constituèrent une grande partie de la foule observée lors de l'inauguration. Si la présence de l'empereur, et plus largement de la famille impériale, peut être interprétée comme une marque de leur intérêt à l'égard de l'exposition, cette bienveillance pourrait toutefois également être comprise comme l'expression d'autres ambitions plus discrètes. En effet, la présence de François-Joseph 1er peut sembler étonnante, compte tenu de son indifférence à l'égard de la vie culturelle. Si la musique ne le passionnait pas, il montrait une aversion particulière pour les techniques modernes telles que le téléphone ou l'électricité, pourtant bien présentes dans l'exposition par le biais de plusieurs attractions prévues précisément pour montrer l'évolution technique de l'époque. Face à cette apparente contradiction, il semble pertinent de se demander si la présence du souverain illustre son réel engouement à l'égard de cette manifestation ou s'il s'agit là simplement d'une opération politique visant à montrer que toute l'Autriche, y compris ses représentants, œuvraient à la diffusion d'une image prestigieuse du pays par le biais de l'événement.

Cette hypothèse pourrait trouver une réponse dans les festivités organisées en l'honneur de l'empereur d'Autriche dans le parc du Prater. Si l'exposition prévoyait en effet plusieurs moments festifs, auxquels toutes les couches de la population étaient conviées, l'anniversaire de François-Joseph 1er ne fut pas oublié et donna lui aussi lieu à plusieurs célébrations fastueuses, marquées par une fréquentation particulièrement élevée du public sur le site. La présence régulière de la famille impériale ou de l'empereur, tout comme les festivités organisées à leur égard, semblent donc montrer que l'exposition n'était pas uniquement conçue pour montrer la puissance culturelle et musicale de l'Autriche, mais aussi pour faire valoir sa puissance politique, comme ce fut le cas lors des précédentes expositions universelles et internationales.

La création de pièces, qualifiées de « patriotiques » par *Die Presse*, corroborait cette idée et semblait vouloir démontrer que le pays entier, bien qu'affaibli par les crises sociales, politiques et économiques, était toujours debout. La programmation de ces pièces dans les différents endroits du parc (à la fois dans le théâtre de l'exposition, qui défendait davantage la tradition classique, que dans « Vienne l'ancienne », où se tenait l'art populaire, ou encore dans le parc du Prater, où primait la jovialité) semble en outre montrer qu'il s'agissait là d'un moyen de fédérer l'ensemble des Autrichiens et des Viennois autour d'un patrimoine commun, alors même que ces derniers doutaient parfois de la pérennité de l'Empire et de l'existence d'une nation autrichienne. L'exposition de 1892 n'était donc pas seulement un événement ludique mais aussi un outil d'autopromotion et de ralliement par le biais duquel l'Autriche devait affirmer sa place dans le concert grandes puissances européennes. La présence notable de la foule lors de ces manifestations peut dès lors être perçue comme une marque d'adhésion de l'ensemble de la société autrichienne à l'encontre de l'événement et de ses ambitions.

Conclusion

La foule présente lors de l'exposition internationale de musique et de théâtre est une foule plurielle. Constituée d'anonymes et de célébrités, mais aussi de personnes issues de toutes les générations et classes sociales, elle pouvait être perçue comme une réduction de la société autrichienne – voire internationale – regroupée à l'occasion d'un événement particulier. La déambulation de ses membres et leur présence plus ou moins importante dans certaines parties du site ont toutefois montré les limites de ce point commun et mis en exergue certaines différences dans leur démarche. Si les membres de l'aristocratie étaient davantage intéressés par la dimension scientifique de l'événement, le grand public semblait quant à lui plus sensible aux activités divertissantes. En montrant peu d'intérêt à l'égard des objets exposés dans la Rotonde, ou en adoptant un comportement manquant parfois de bienséance, l'attitude de ce public provoquait la déception des organisateurs d'avoir mis sur pied une entreprise gigantesque, à laquelle seule une minorité adhérait. Dans cette perspective, la présence de la foule sur les lieux ne saurait témoigner de la réussite totale de la manifestation, dont les ambitions étaient aussi de sensibiliser un public néophyte aux thématiques artistiques souvent ignorées.

Mais l'échec de l'entreprise tend toutefois à être relativisé. Si la fréquentation était en deçà des objectifs, les organisateurs réussirent toutefois à transformer le parc du Prater et ses installations en un musée international, au sein duquel l'Autriche se voulait dominante. L'ordonnancement de la Rotonde, la présentation des expôts, tout comme la programmation du théâtre de l'exposition furent autant de moyens mis en œuvre pour répondre aux ambitions initiales de la manifestation et affirmer le lien intrinsèque que l'Autriche établissait depuis toujours avec l'art. En cela, elle venait aussi justifier le fait d'être souvent considérée, à la fin du XIX^{e} siècle, comme la « première ville musicale au monde[42] ». En montrant que le pays avait, de tout temps, joué un rôle majeur dans les domaines de la musique et du théâtre, la thématique artistique revendiquée par l'événement semblait aussi se transformer en plaidoyer identitaire. Face à une monarchie en crise, la culture venait suppléer la politique et se transformait en une force cohésive, comme l'a montré l'adhérence d'un public massif à l'égard du projet.

Notes et références

Adler Guido (dir.), *Fach-Katalog der Musikhistorischen Abtheilung von Deutschland und Oesterreich-Ungarn*, Nebst Anhang, Musikvereine, Concertwesen und Unterricht, Wien, 1892.

Ausstellungs-Commission (Hg.), *Internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892. Führer durch die Ausstellung und Katalog der Gewerblichen Special-Ausstellung*, Wien, 1892.

Ausstellungs-Commission (dir.), *Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer. Anleitung zur Besichtigung der Ausstellung, mit besonderer Rücksichtnahme auf die Jugend*, Wien, 1892.

Auspitzer Emil, Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen, Wien, 1892.

FleischerOskar, *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig, 1893.

Gutmann Albert, Von Hermann Albert Ritter (dir.), *Die musikalischen Aufführungen der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892*, Wien, 1892.

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

Le Rider Jacques, *Modernité viennoise et crises de l'identité* [1900], Paris, Presses universitaires de France, 2000.

Pollak Michael, *Vienne 1900. Une identité blessée*, Paris, Gallimard-Julliard, 1984.

Schorske Carl, *Vienne, fin de siècle : politique et culture*, Paris, Seuil, 1983.

Charle Christophe, *Le temps des capitales culturelles XVIII^e – XX^e siècles*, Paris, Champ Vallon, 2009.

Kalifa Dominique, *La culture de masse en France, 1. 1860-1930*, Paris, Éditions la Découverte, 2001.

---

1 « Étranger – Vienne », *Le Monde Artiste*, n°22, 29 mai 1892, p. 535.

2 Alain Rey (dir.), *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Le Robert (édition numérique), 2011. URL : https://ia601001.us.archive.org (page consultée le 12 septembre 2022).

3 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 12.

4 *Ibid*., p. 20.

5 « Nouvelles extérieures, l'exposition théâtrale et musicale à Vienne », *Le Gaulois*, n°3463, 9 mai 1892, p. 2.

6 Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, Vienne, 2013, p. 268.

7 *Ibid*., p. 60.

8 « Étranger – Vienne », *Le Monde Artiste*, n°35, 28 août 1892, p. 848.

9 Charles Ephrussi, « Exposition internationale du théâtre et de la musique à Vienne », *Gazette des beaux-arts*, t. VIII, 3e période, 1892, p. 241.

10 La présence de l'Empereur est mentionnée dans le quotidien français *La Presse* et celle de l'Impératrice dans son pendant autrichien *Die Presse*. *La Presse*, n°2, 24 mai 1892, NP ; « Internationale Musik-und Theater-Ausstellung » ; *Die Presse* (*Lokal Anzeiger der Presse*), n°136, 16 mai 1892, p. 2.

11 « Étranger – Vienne », *Le Monde Artiste*, n°24, 12 juin 1892, p. 584.

12 Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, *op. cit*., p. 273–292.

13 Louis Rainer, *Louis Rainer's Illustrierter Führer durch die Internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892*, Wien, 1892, p. 56.

14 Emil Auspitzer, *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, Vienne, 1892, p. 11.

15 Charles Ephrussi, « Exposition internationale du théâtre et de la musique à

Vienne », *op. cit.*, p. 241.

16 Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, *op. cit.*, p. 188– 209.

17 « Internationale Musik- und Theater-Ausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°155, 4 juin 1892, p. 10. et « Internationale Musik- und Theater-Ausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°156, 5 juin 1892, p. 10.

18 « Le Parc », *Le Monde Artiste*, n°27, 3 juillet 1892, p. 664.

19 Ausstellungs-Commission (dir.), I*nternationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen Wien 1892. Jugend-Führer. Anleitung zur Besichtigung der Ausstellung, mit besonderer Rücksichtnahme auf die Jugend*, *op. cit.*, p. 37.

20 « Le Parc », *Le Monde Artiste*, n°27, 3 juillet 1892, p. 664.

21 Albert Gutmann Albert Ritter von Hermann (dir.), *Die musikalischen Aufführungen der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892*, Vienne, 1892, p. 35.

22 Christine Fichtinger, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 : soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhunder*t, mémoire de maîtrise, Université de Vienne, 2004, p. 107.

23 Theophil Antonicek, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen Wien 1892*, *op. cit.*, p. 103.

24 « L'Empereur au restaurant », *La Croix*, n°2766, 26 mai 1892, p. 2.

25 Emil Auspitzer, *Ueber die internationale Ausstellung für Musik und Theaterwesen*, *op. cit.*, p. 28.

26 « Le Parc », *Le Monde Artiste*, n°27, 03 juillet 1892, p. 655.

27 « Lettre de Vienne », *Le Temps*, n°11384, 23 juillet 1892, NP.

28 Charles Ephrussi, « Exposition internationale du théâtre et de la musique à Vienne », *op. cit.*, p. 240.

29 « Internationale Musik-und Theater-Ausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°156, 5 juin 1892, p. 10.

30 « Internationale Musik- und Theater-Ausstellung», *Die Presse* (*L.A.P.*), n°128, 8 mai 1892, p. 10.

31 Oskar Fleischer, *Die Bedeutung der internationalen Musik- und Theater-Ausstellung in Wien für Kunst und Wissenschaft der Musik*, Leipzig, 1893, p. 30.

32 « Internationale Musik-und Theater-Ausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°128, 8 mai 1892, p. 10 et « Internationale Musik-und Theater-Ausstellungv», *Die Presse* (*L.A.P.*), n°136, 16 mai 1892, p. 10.

33 Es ist höchst erfreulich, dass die ernstesten Concerte in der Musikhalle für das große Publicum eine Anziehung bilden [traduction personnelle]. « Internationale Musik-und Theater-Ausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°136, 16 mai 1892, p. 2

34 Dominique Kalifa, *La culture de masse en France*, *1860-1930*, Éditions La Découverte, Paris, 2001, p. 49.

35 Albert Gutmann Albert Ritter von Hermann (dir.), *Die musikalischen Aufführungen der internationalen Ausstellung für Musik und Theaterwesen in Wien 1892*, *op. cit.*, p. 8.

36 Christine Fichtinger, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 : soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*, *op. cit.*, p. 111.

37 Gustave Le Bon, *Psychologie des foules*, Paris, Félix Alcan, 1896, p. 19.

38 « Internationale Musik – und Theaterausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°204, 24 juillet 1892, p. 10.

39 « Internationale Musik – und Theaterausstellung », *Die Presse* (*L.A.P.*), n°209, 29 juillet 1892, p. 10.

40 Die Länder der Erde entsendeten in die Rotunde wohl zahllose unschätzbare Objekte, aber, wie man vorausgeahnt hatte, nicht auch die entsprechende Zahl von Besuchern, so daß man durch nicht eben würdige Parkfeste und Schaustellungen die Frequenz zu heben suchte. Brachten auch bemerkenswerte Theaterabende die österreichische, zumal die böhmische, die neuitalienische, französische und neudeutsche Kunst zu Ehren, so pflegte doch die angelockte vergnügungssüchtige Menge in den Alleen johlend Koriandoli und Papierschlangen auszuwerfen oder sich an der seltenen Kost der internationalen Speiseräume zu erfreuen, während in der Rotunde der geistige Reichtum der Nationen nur für die kleine Schar der Verstehenden aufgespeichert war“ [traduction personnelle]. Christine Fichtinger, *Die internationale Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 : soziokulturelle Untersuchung des Wiener Musiklebens im ausgehenden 19. Jahrhundert*, *op. cit*., p. 97.

41 *Ibid*., p. 97.

42 Gustav Kühle „Seine kais.u. kön. Hoheit Erzherzog Carl Ludwig“, *Österreichische Musik- und Theaterzeitung*, vol. IV, n° 14, 15, mai 1892.