Université Fédérale
Toulouse Midi-Pyrénées

THÈSE

En vue de l'obtention du
DOCTORAT DE L'UNIVERSITÉ DE TOULOUSE
Délivré par l'Université Toulouse 2 - Jean Jaurès

Présentée et soutenue par

Solène SCHERER

Le 5 décembre 2022

Das Haus am Ring : construction et reconstruction de l'Opéra de Vienne, monument symbole de l'Autriche

---

Ecole doctorale : **ALLPHA - Arts, Lettres, Langues, Philosophie, Communication**

Spécialité : **Langues, Littératures, Arts et Civilisations Germaniques**

Unité de recherche :
CREG - Centre de recherches et d'études germaniques

Thèse dirigée par
Jacques LAJARRIGE et Catherine MAURER

Jury

M. Jean-François CANDONI, Rapporteur
M. Jean DAVALLON, Rapporteur
Mme Hélène LECLERC, Examinatrice
M. Philippe DUFIEUX, Examinateur
M. Jacques LAJARRIGE, Directeur de thèse
Mme Catherine MAURER, Co-directrice de thèse

THÈSE

Pour obtenir le grade de Docteur de l'Université
Spécialité Langues, Lettres, Civilisations Germaniques



Composition du jury

Jean-François CANDONI, Professeur à l'Université de Rennes 2
Jean DAVALLON, Professeur à l'Université d'Avignon des Pays de Vaucluse
Hélène LECLERC, Maîtresse de conférences HDR à l'Université Toulouse – Jean Jaurès
Philippe DUFIEUX, Professeur à l'École Nationale Supérieure d'Architecture de Lyon
Jacques LAJARRIGE, Professeur à l'Université Toulouse – Jean Jaurès
Catherine MAURER, Professeure à l'Université de Strasbourg

ABRÉVIATIONS

AdR	*Archiv der Republik*	Archives de la République
AT-OeSt	*Österreichisches Staatsarchiv*	Archives d'État autrichiennes
AVA	*Allgemeine Verwaltungsarchiv*	Archives générales de l'administration
BDA	*Bundesdenkmalamt*	Office fédéral des monuments
BGBl	*Bundesgesetzblatt*	Journal officiel fédéral
BMfHuW	*Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau*	Ministère fédéral pour le Commerce et la Reconstruction
BMU	*Bundesministerium für Unterricht*	Ministère fédéral de l'Instruction
CIAM		Congrès International d'Architecture Moderne
FPÖ	*Freiheitliche Partei Österreichs*	Parti de la liberté d'Autriche
HA	*Hofarchiv*	Archives de la cour
HBbBuT	*Handel, Bergbau, Bauten und Technik*	Commerce, exploitation des mines, bâtiments et technologie
HHStA	*Haus-, Hof- und Staatsarchiv*	Archives de la maison, de la cour et de l'État [des Habsbourg]
KPÖ	*Kommunistische Partei Österreichs*	Parti communiste autrichien
MdI	*Minister des Innern*	Ministère de l'Intérieur
NSBO	*Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation*	Organisation des cellules d'entreprises national-socialistes
NSDAP	*Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei*	Parti national-socialiste des travailleurs allemands
NSFK	*Nationalsozialistischer Kraftfliegerkorps*	Corps de transport aérien national-socialiste
NSKK	*Nationalsozialistischer Kraftfahrkorps*	Corps de transport national-socialiste
OMeA	*Obersthofmeisteramt*	Office du haut-ministre de la maison impériale
ÖNB	*Österreichische Nationalbibliothek*	Bibliothèque Nationale Autrichienne
ÖVP	*Österreichische Volkspartei*	Parti populaire autrichien
RM	*Reichsmark*	Un mark du Reich, monnaie du Reich nazi
SA	*Sturmabteilung*	Section d'assaut
SPO	*Sozialdemokratische Partei Österreichs*	Patri socialiste autrichien
SS	*Schutzstaffel*	Escadron de protection
STEF	*Stadterweiterungsfonds*	Fonds d'extension de la ville
UNESCO	*United Nations Educational, Scientific and Cultural Organization*	Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture
USAAF	*United States Army Air Forces*	Forces de l'armée de l'air américaine
UWK	*Unterricht, Wissenschaft und Kunst*	Instruction, Science et Art (division ministérielle)
VDU	*Verband der Unabhändigen*	Fédération des Indépendants
WStLA	*Wiener Stadt- und Landesarchiv*	Archives de la ville et du Land de Vienne

Nota Bene : Pour respecter et être le plus fidèle possible aux sources d'archives, l'orthographe ancienne des mots a été conservée. Sauf mention contraire, toutes les traductions dans le travail de thèse sont de l'auteure.

SOMMAIRE

ABREVIATIONS ---------- **5**

SOMMAIRE ---------- **7**

REMERCIEMENTS ---------- **9**

INTRODUCTION ---------- **11**

CHAPITRE 1 – AUX ORIGINES DE L'OPERA DE VIENNE ---------- **40**

I. Genèse d'un Opéra à Vienne ---------- 43

II. Le concours d'architecture : quels projets pour l'Opéra ? ---------- 69

III. Le chantier de construction ---------- 85

Conclusion du chapitre ---------- 115

CHAPITRE 2 – UN MONUMENT POUR RACONTER L'EMPIRE ---------- **119**

I. Quand l'État institutionnalise les arts et les savoirs ---------- 125

II. Une institution-reflet de l'État ---------- 142

III. Patrimonialiser pour construire un héritage ---------- 190

Conclusion du chapitre ---------- 230

CHAPITRE 3 – UNE INSTITUTION D'ÉTAT, RECONNUE MONUMENT ---------- **235**

I. Les dernières années de l'Opéra de cour ---------- 238

II. D'une scène d'empire à une institution de la République ---------- 267

III. L'Opéra d'État, un monument historique officiel ---------- 287

Conclusion de chapitre ---------- 308

CHAPITRE 4 – OPERA-VITRINE/OPERA-VICTIME ---------- **311**

I. De l'existence d'une culture autrichienne – corporatiste ---------- 314

II. Au diapason national-socialiste ---------- 336

III. L'Opéra, un patrimoine martyr ---------- 362

Conclusion du chapitre ---------- 387

CHAPITRE 5 – UN GRAND CHANTIER AUTRICHIEN ---- 389
I. Face aux ruines, quelles possibilités, quels enjeux ? ---- 393
II. L'Opéra de Vienne, un bâtiment (encore) prioritaire ---- 433
III. Un double chantier de restauration et de reconstruction ---- 459
Conclusion du chapitre ---- 494

CHAPITRE 6 – UN SYMBOLE DE RENAISSANCE ---- 497
I. Un (re)construction personnifiée ---- 501
II. La musique, le plus puissant des outils diplomatiques ---- 528
III. Faire renaître l'Autriche au son de la musique ---- 551
Conclusion du chapitre ---- 572

CONCLUSION ---- 575

BIBLIOGRAPHIE ---- 586
Documents d'archives ---- 586
Littérature critique ---- 591
Littérature théorique ---- 633
Dictionnaires et encyclopédies ---- 657
Sites internet et ressources numériques ---- 660

ANNEXES ---- 667

TABLE DES ILLUSTRATIONS ---- 746

TABLE DES ANNEXES ---- 769

TABLES DES MATIERES ---- 771

INDEX DES NOMS ---- 776

RESUME/ABSTRACT ---- 782

REMERCIEMENTS

J'adresse tout d'abord mes remerciements à Madame Hélène Leclerc, ainsi qu'à Messieurs Jean-François Candoni, Jean Davallon et Philippe Dufieux de m'avoir fait l'honneur d'avoir accepté de prendre part à mon jury de soutenance.

Je remercie mon directeur de thèse, Jacques Lajarrige, et ma directrice de thèse, Catherine Maurer, d'avoir accepté d'encadrer mes travaux, de m'avoir accordée leur confiance et la liberté de mener mes recherches.

J'adresse aussi mes remerciements aux services du SEDOC et de l'École doctorale Allph@, ainsi qu'à son personnel pour leur accompagnement lors des démarches administratives, ainsi qu'aux membres du Centre de Recherches et d'Études Germaniques, et tout particulièrement Hilda Inderwildi, pour sa gentillesse, sa bienveillance, son oreille toujours attentive, ses conseils avisés et son amitié indéfectible.

Grâce à mes travaux de recherche, j'ai eu l'occasion de rencontrer et d'échanger avec des personnes qui m'ont beaucoup aidée et inspirée : les professeurs de l'Universität der Musik und Darstellende Kunst, qui ont pris le temps de me rencontrer et d'échanger avec moi notamment Fritz Trümpi et Christian Glanz ; les équipes de l'Architur Zentrum Wien, en particulier Katrin Stingl pour son châleureux accueil dans les entrepôts à Möllersdorf ; Markus Kristan de la collection d'architecture du musée Albertina pour son aide et sa sympathie ; les bibliothécaires de la Wienbibliothek im Rathaus et les archivistes des archives de la ville et du Land de Vienne ; Anneliese Schallmeiner du Bundesdenkmalamt ; Fabienne Masson des archives Bau.Kunst.Geschichte de l'Université d'Innsbruck et à Mechthild Croustillac, qui, même si nos chemins au CREG n'ont fait que se croiser, m'a témoignée une grande sympathie et bienveillance.

J'en profite d'ailleurs pour remercier et saluer le travail de toutes les petites mains anonymes qui inventorient, numérisent et mettent à disposition des chercheurs du monde entier les archives, les livres, les cartes, les illustrations et tous les autres documents de leurs collections. Merci à ces héros inconnus de la recherche, qui rendent notre travail chaque jour un peu plus facile.

J'adresse une pensée émue aux professeurs que j'ai eu lors de mon parcours scolaire et qui m'ont permis d'en arriver là où j'en suis aujourd'hui ; à Annette Nogarède, ma professeure d'histoire-géographie en section Abibac du lycée Georges Clemenceau à Montpellier ; à Martine Crégut, professeure d'allemand en classe préparatoire au lycée Pierre de Fermat, pour son exigence toujours pleine de bienveillance ; ainsi qu'à tous les professeurs et responsables du master trinational « Analyse des Pratiques culturelles » entre les universités de Düsseldorf, Vienne et Nantes, dont l'expérience m'a forgée et ouvert tant de portes.

Je remercie chaleureusement Clara, qui m'a laissée son appartement à Vienne pour mener à bien mes recherches lorsque j'ai eu besoin ; Friederike, qui comme moi s'est lancée dans une folle aventure doctorale après notre master trinational et qui m'a beaucoup inspirée à entreprendre

moi aussi une thèse ; et surtout mes amies Alexandra et Lynn, à mes côtés depuis bientôt quinze ans, qui ont toujours su se rendre présentes pour moi, même à des kilomètres.

Cette thèse n'aurait jamais vu le jour si, il y a presque dix ans de cela, je n'avais pas rencontré à mon arrivée à Toulouse des personnes formidables : Hanna, grâce à qui j'ai pu visiter l'Autriche pour la première fois en février 2013. Merci à elle pour ce premier contact avec un pays qui, aujourd'hui encore, me fascine et m'enchante. Il me faut également remercier celles sans qui je n'aurais pas été en mesure de préparer convenablement cette thèse : Élodie, pour m'avoir aidée à montrer le dossier CDU, pour ses conseils et ses relectures, nos échanges quant à la thèse et à la vie ; et à Natacha, la meilleure des coachs possibles, une source d'inspiration au quotidien et une amie si précieuse à qui j'espère apporter autant que ce qu'elle m'apporte.
Une pensée toute particulière pour Maeva et David, mes deux "rocs" hors-thèse, qui n'ont jamais un seul instant cessé de m'épauler, m'écouter, me réconforter et m'aider. Merci de m'avoir soutenue dans les meilleurs et les pires moments de cette thèse, votre présence m'a été indispensable et sans vous, cette thèse n'aurait jamais pu aboutir.

La thèse est une aventure scientifique, mais aussi une grande aventure humaine, bien plus solidaire que solitaire grâce aux belles rencontres qu'elle engendre. Merci à tou·te·s les doctorant·e·s rencontré·e·s durant cette aventure d'avoir fait de l'expérience du doctorat un moment de bonheur, même dans les instants les plus délicats ; aux voisin·e·s du CAS, en particulier Sophie, Mika et Anasthasia – que je remercie tout spécialement pour son aide avec le résumé en anglais et pour toutes nos pauses café dans une Maison de la Recherche vide durant les vacances d'été – ; aux doctorantes du LRA, Amel et Mathilde, pour leurs conseils, leur amitié, les cafés pris au Château du Mirail et pour leurs paroles réconfortantes à chaque instant de doute ; à la "Framespa-Family", tout spécialement, Coralie, Guillaume, Lisa, Pauline, Samantha, Tara pour leur aide, leur présence et leur écoute jour après jour ; aux doctorant·e·s du CREG, avec qui nous avons su former une vraie communauté soudée, Nina, Marion, Tristan, Simone, Alexia, et plus récemment Jasmin et Fiona. J'espère que vous avez vécu et pourrez vivre au sein du bureau RE124 une aussi belle expérience que la mienne en votre compagnie.
Je remercie du fond du cœur celles et ceux qui ont relu des parties de ma thèse, pour leur temps, leur attention, leurs conseils, Élodie, Guillaume, Jules, Mathilde et Nicolas.

Un merci particulier à Hugo, qui non seulement a été le premier lecteur, mais aussi l'une des rencontres les plus déterminantes de cette thèse. Je n'aurais pas pensé, en m'inscrivant, rencontrer quelqu'un qui allait devenir un vrai pilier et l'un de mes meilleurs amis. Merci d'avoir été là, jusqu'à la fin, alors que toi comme moi traversions des moments très difficiles.

Je tiens à remercier ma famille, ma mère Mathilde, mon père Pascal, ma sœur Léonie et mes frères Jules et Félix. Tout ce que j'ai toujours fait dans ma vie, c'était pour vous rendre fiers. Merci d'avoir été là et d'être encore là à mes côtés, chaque jour, peu importe la distance.

J'adresse une pensée toute particulière à ma grand-mère, Régine "Abuela", décédée trois mois avant la soutenance de cette thèse et avec qui, j'aurais voulu, si le destin me l'avait permis, partager ce jour.



INTRODUCTION

Le 24 mai 1945, Julius Raab, alors secrétaire d'État dans le gouvernement provisoire autrichien, prend la parole sur la reconstruction de l'Opéra de Vienne, ravagé, deux mois plus tôt, par un incendie dû à des bombardements. Non sans une certaine émotion, le futur chancelier annonce presque un mois après la déclaration d'indépendance de l'Autriche que la reconstruction de l'Opéra de Vienne est une priorité absolue pour le pays. Quant à la tristesse provoquée par la destruction de l'édifice, il ajoute :

> Cela n'a rien d'étonnant, car Vienne ne serait pas Vienne sans la musique et son plus remarquable lieu d'épanouissement ; et l'Autriche ne serait pas l'Autriche sans culture, tout particulièrement sans musique. Et l'on est fondé de dire que Vienne sans Opéra serait comme un monde sans soleil.[1]

Le 12 mars 1945, date de la destruction de l'Opéra est qualifié de « lundi noir de l'Autriche[2] » : la presse, les critiques musicaux, les artistes et les hommes politiques de l'époque ont unanimement souligné le caractère tragique de cet événement. Dans son discours, Julius Raab met en relation l'identité de l'Autriche et de sa capitale avec la musique et l'Opéra de Vienne, sous-entendant qu'il est impossible de les dissocier. Ses accents pathétiques – Vienne sans son Opéra ne saurait continuer de vivre – sont le reflet d'une indignation et d'une émotion vives que partage la population autrichienne dans son ensemble. Le besoin vital de retrouver l'Opéra, tel que le présente Raab, justifie alors l'investissement massif, tant financier que symbolique, que lance l'Autriche pour la reconstruction de l'Opéra, alors que le pays vient à peine d'être libéré et n'a pas encore recouvré sa souveraineté. Dix ans sont nécessaires pour que l'institution puisse rouvrir ses portes, lors d'une grande soirée festive le 5 novembre 1955, quelques mois après que le Traité d'État a été signé par les dirigeants autrichiens et les représentants des puissances alliées, rétablissant une Autriche indépendante et démocratique.

De son concours en 1860 à sa destruction par bombardement en 1945, puis à sa réouverture en grande pompe en 1955, l'Opéra de Vienne accompagne depuis sa

[1] « Es ist dies nicht weiter verwunderlich, denn Wien wäre ohne Musik und deren hervorragendste Pflegestätte nicht Wien, Österreich ohne Kultur mit besonderer Betonung des Musikalischen nicht Österreich. Und man kann wohl mit Recht sagen, Wien ohne Oper wäre wie die Welt ohne Sonne. » Julius Raab, « Wiederaufbau der Wiener Oper - Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab », *Neues Österreich*, 24 mai 1945.

[2] « Österreichs Schwarzer Montag », Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 10.

création les évolutions de la vie politique, sociétale, économique, culturelle et militaire de Vienne et de l'Autriche. Miroir de son temps, il est l'un des lieux de mise en place stratégiques des politiques portées par les gouvernements successifs. D'abord Opéra de cour impérial et royal, *k.k. Hof-Operntheater*, puis l'Opéra d'État de Vienne, *Wiener Staatsoper*, si le nom change, son rôle reste pourtant similaire, celui d'une vitrine et d'un symbole, depuis maintenant plus de 150 ans.

Présentation générale

La construction de l'Opéra de Vienne est rendue possible par le vent de modernisation qui souffle sur la capitale impériale après le couronnement de François-Joseph. Après plusieurs décennies de débats et d'atermoiements, les murs d'enceinte de la vieille ville tombent et réalisent en disparaissant l'union du centre de Vienne à ses faubourgs de plus en plus peuplés. Parmi les nouveaux édifices qui voient le jour sur l'ancien glacis, l'Opéra est le tout premier bâtiment mis en chantier, dans le cadre d'un projet urbain qui devient, quelques années plus tard, la *Ringstraße*. Le projet de construction de l'Opéra de Vienne s'étend sur toute la décennie des années 1860. C'est à partir de cette époque que la majorité des grandes salles d'opéra du monde sont construites. Entre le modèle du théâtre à l'italienne et la nouvelle forme de l'amphithéâtre à gradins, l'évolution des salles de spectacle et de leur type reflète le développement et la civilisation de la société occidentale au XIX^{e} siècle. La salle d'opéra semble plus qu'à aucune époque antérieure une scène politique.

Quant à l'Opéra de Vienne, c'est la forme italienne qui est choisie pour la disposition intérieure, mais également dans pour son esthétique : le bâtiment, conçu par les architectes Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg est reconnaissable sur le boulevard de la *Ringstraße* par son architecture néo-Renaissance, très inspirée de l'architecture d'Andrea Palladio. Un choix loin d'être anodin, puisqu'il témoigne du mouvement de définitions des cultures et arts nationaux qui ont alors cours dans les pays européens. Le chantier se révèle long et semé d'embûches, les retards s'accumulent, les critiques fusent et la date d'ouverture de l'Opéra est sans cesse repoussée. Le suicide d'Eduard van der Nüll après huit années de travail sur le bâtiment,

puis le décès, deux mois après, de l'autre architecte August Sicard von Sicardsburg, ont contribué à forger une certaine légende de l'Opéra de Vienne, entre bâtiment maudit et image de perfection, qui, de nos jours encore, demeurent vivantes dans la mémoire collective :

> Pourquoi ce bâtiment, qui s'est sans aucun doute imposé comme l'un des plus importants Opéras jusqu'à ce jour, a-t-il été la cible de moqueries et de railleries pendant les années de sa construction ?[3]

En réalité, l'Opéra a été bien mieux reçu que la légende ne le raconte aujourd'hui. Outre sa riche décoration, l'édifice lui-même est plébiscité. Il permet à l'Empire des Habsbourg de faire rayonner ses artistes et ses œuvres phares, alors que les relations qu'il entretient avec l'Empire allemand se tendent. Vraie vitrine politique pour la monarchie danubienne, l'Opéra accueille de grands noms de la musique, qui ont élevé sa réputation à la hauteur d'une scène de prestige et internationale : Gustav Mahler en prend la direction à la fin du XIX^{e} siècle, tandis que Richard Strauss prend les commandes de l'institution au lendemain de la Première Guerre mondiale.

L'Opéra n'est plus impérial, il est désormais une scène d'État, dont la gestion incombe à une République, qui peine à prendre ses marques. Alors que se redessinent en Europe de nouvelles frontières et jeux d'influence, les scènes viennoises luttent pour que la ville conserve son statut de capitale musicale internationale. Malgré les difficultés économiques et politiques, l'Opéra parvient à maintenir son rang et d'autres manifestations culturelles émergent durant l'entre-deux-guerres dans différents endroits de l'Autriche. La musique n'est plus seulement l'apanage de la ville de Vienne, mais du pays tout entier.

La montée des totalitarismes dans les années 1930 n'épargne pas l'Autriche, où un régime austrofasciste se met en place, alors que l'Allemagne nazie gagne en influence dans le pays. L'Opéra est toujours au cœur des manœuvres politiques, la musique devient le lieu de projections identitaires qui reflètent toute l'ambivalence de la question de la culture autrichienne et du rapport que celle-ci entretient avec la culture allemande. Quelques jours après l'*Anschluss*, la "réunification" entre les deux États est célébrée sur

[3] « Warum war dieses Bauwerk, das sich bis heute zweifelsohne als eines der bedeutendsten Opernhäuser etablieren konnte, in seine Gründsjahre Zielscheibe für Spott und Hohn? » *Ibid.*, p. 12.

la scène de l'Opéra de Vienne ; *Fidelio* de Beethoven est choisi par analogie, comme l'illustration d'une Autriche profondément allemande qui se trouverait à présent libérée. Tout au long de la guerre, la musique est une arme dans un combat idéologique, où Vienne est mise à contribution pour la propagande nationale-socialiste. Son statut de capitale musicale est un atout, qui permet à la ville de sortir de l'ombre, et de s'émanciper de la vraie capitale du Reich, Berlin.

Alors que la saison 1943/1944 s'achève sur l'ordre de fermer tous les théâtres en raison de la guerre totale, l'Opéra de Vienne connaît ses derniers mois au sein de son bâtiment d'origine. Le 12 mars 1945, l'Opéra est bombardé : les obus provoquent des incendies massifs, qui détruisent une grande partie de l'édifice. Une partie a toutefois pu être sauvée et restaurée, à laquelle se sont greffées des insertions d'architecture contemporaine, dont l'auditorium, création d'Erich Boltenstern. Au fur et à mesure que les murs sont réparés et que les décors retrouvent leur éclat, l'Autriche, elle aussi, renaît de ses cendres. L'Opéra donne à voir la remise sur pied du pays, jusqu'à sa réouverture, qui prend des allures de fête nationale et qui rappelle au monde *post-bellum* que Vienne, capitale d'une Autriche libre et artistique, est aussi la capitale mondiale de la musique.

Problématique

De nos jours, Vienne conserve encore cette image. L'Autriche est associée, outre ses paysages alpins, à ses grandes institutions et rendez-vous musicaux : le concert du Nouvel An, les festivals de Salzbourg et de Bregenz, et évidemment l'Opéra de Vienne dont le bal réunit chaque année des invités du monde entier. La musique est devenue un argument marketing, employée par les grandes compagnies autrichiennes pour attirer des visiteurs du monde entier[4]. Cette image musicale n'est pourtant pas seulement entretenue à l'étranger, elle occupe une place prépondérante au sein de la société autrichienne et du rapport de la population à son identité culturelle.

[4] Star Alliance, *"Waltz into the World": Austrian Airlines Launches New Advertising Campaign*, https://www.staralliance.com/fr/news-article?newsArticleId=OS_JUL19&groupId=442641700 , 2019, (consulté le 20 octobre 2021).

Dans une étude menée en 1992 l'économiste Günter Schweiger s'est intéressé à l'image de l'Autriche dans le monde et celles qu'entretiennent les Autrichiens avec leur propre pays. Les Autrichiens sondés désignent comme les monuments emblématiques de leur pays quatre bâtiments : la cathédrale Saint-Étienne, le château de Schönbrunn, le Petit toit d'or, *Goldenes Dachl*, d'Innsbruck et enfin l'Opéra de Vienne[5]. Au fil de son enquête, Günter Schweiger note que l'Autriche est associée à l'image du pays de la musique classique, voire même celui où l'excellence de tradition musicale est la plus reconnue, et ce tant à l'échelle nationale qu'internationale. La place de l'Opéra de Vienne au sein des monuments emblématiques du pays ne surprend donc guère.

Notre travail de travail de recherche a consisté à explorer les voies par lesquelles l'Opéra de Vienne a acquis son statut de monument emblématique, et de Vienne et de l'Autriche. Quels ont été les critères qui ont distingué cet édifice, en particulier par rapport à d'autres bâtiments en lien avec la musique, qu'ils se situent dans la capitale tels le *Volksoper*, le *Musikverein* ou le *Konzerthaus*[6] – ou même dans d'autres villes autrichiennes, comme le palais du festival de Salzbourg, *Festspielhaus* ? De cette question initiale ont découlé différentes interrogations connexes : d'une part, l'Opéra de Vienne a-t-il joui de ce statut de monument emblématique dès sa construction dans les années 1860, ou ce statut a-t-il été acquis au cours de son histoire et de ses années d'activité ? D'autre part, l'architecture de l'Opéra ayant subi d'importantes modifications, en raison des dégâts subis en mars 1945, quel impact ces transformations ont-elles eu sur son statut en tant que monument ? Enfin, nous nous sommes penchée sur une question plus globale, concernant l'image de capitale et de pays de la musique qu'entretiennent Vienne et l'Autriche : quelles sont les raisons de cette association entre une forme d'art, un espace et un territoire, quel rôle ce lien a-t-il joué dans la définition de la culture autrichienne et quelle place a occupée l'Opéra de Vienne dans l'établissement de cette association entre la musique, Vienne et l'Autriche ?

[5] Günter Schweiger, *Österreichs Image in der Welt: ein weltweiter Vergleich mit Deutschland und der Schweiz*, Vienne, Service Fachverlag, 1992, p. 20.

[6] Le caractère emblématique de ces différents lieux de Vienne est bien perceptible dans la manière dont les noms communs *Volksoper*, Opéra populaire, *Musikverein*, société de la musique et *Konzerthaus*, maison des concerts, se sont cristallisés jusqu'à constituer des sortes de noms propres qu'il ne viendrait pas à l'idée des mélomanes de traduire.

L'Opéra de Vienne a fait l'objet d'un grand nombre de publications, abordant entre autres la vie musicale de ses ensembles, la construction de son bâtiment, le parcours des grands directeurs qui ont marqué l'institution. Aucune étude systématique de son statut de monument, tant sur le plan légal que symbolique, ne lui a été consacrée. Nous avons souhaité apporter aux nombreux travaux scientifiques existant cet éclairage supplémentaire, en croisant des supports ou médias variés, tel que des discours, des articles de presse, des articles de loi, des cartes postales, etc. Notre thèse est motivée par une double ambition : il s'agit de proposer une étude synthétique en français de l'histoire de l'Opéra, en adoptant un point de vue nouveau et un angle d'approche inédit, celui du statut de monument d'une institution éminemment représentative. Notre objectif est d'établir une chronologie du statut de monument de l'Opéra, qui mette en lumière ses différentes évolutions et permette de saisir, les interprétations et réinterprétations, de nature symbolique et politique qu'on en a proposées tout au long de son histoire, afin de comprendre le rôle qu'a joué l'institution pour la société autrichienne. Cet angle d'approche nous est apparu d'autant plus pertinent non seulement en raison de ce que ce type d'études révèle sur une société, mais également, car le concept de monument, de sa gestion et de son entretien a connu en Autriche un développement à rebours des autres États européens, marqué par le détachement de l'idée de nation et une aspiration à l'universel qui préfigure les principales tendances de l'Europe occidentale à la fin du XIX^{e} siècle.

Le monument comme angle d'approche

Il existe autant de définitions du monument qu'il existe de dictionnaires, de codes juridiques, de langues, de sociétés, d'associations ou de familles. Définir le monument est une entreprise d'autant plus périlleuse que chaque discipline scientifique propose son interprétation propre, parfois très éloignée des autres[7]. Les définitions divergent selon les pays, voire les régions, au gré du développement et de la diffusion des langues.

[7] Sur *theses.fr*, plus de 3 500 thèses contenaient en janvier 2022 le mot clé « monument », dans plus d'une cinquantaine de disciplines, parmi lesquelles : histoire, sociologie, histoire de l'art, géographie, droit, musicologie, archéologie, langues et littératures étrangères, sciences de l'information et de la communication, mais également théologie, génie civil, sciences de la gestion.

Le mot est issu du latin *monumentum*, qui renvoyait dans la société latine à « tout ce qui rappelle qqn ou qqch, ce qui perpétue le souvenir […] marque, signe de reconnaissance [8] ». Faisant partie du vocabulaire commun des langues indo-européennes depuis l'Antiquité, son usage a grandement évolué au fil des sociétés et des époques.

Les langues romanes, ainsi que l'anglais, le néerlandais, les langues scandinaves et baltes ont repris le mot presque tel quel. La langue allemande, elle, possède plusieurs mots pour exprimer et traduire ce qui est entendu dans ces langues par le terme de « monument ». Si *das Monument*, dérivé du *monumentum* latin existe aussi en allemand, dès le XVI[e] siècle pour désigner des statues de très grande taille, c'est le terme *Denkmal* qui s'impose dans la langue à partir du XVII[e] siècle, avec le sens générique de « signe » du souvenir, *Erinnerungszeichen*, ou de reconnaissance, *Erkennungszeichen*, un signe donné dans l'après-coup fût-il immédiat, de l'événement ou de la mort, monument commémoratif, *Mahnmal*, ou monument funéraire, *Grabmal*[9]. C'est Martin Luther qui en 1523 traduit par trois fois le mot « monument » apparaissant dans la Bible par un néologisme allemand, *Denkmal*[10], dont il est aisé de saisir l'enjeu dans le souci d'appropriation du réformateur. Le mot est formé par l'association du verbe *denken*, qui signifie penser, réfléchir et du suffixe *-mal*, doté d'un double sens, à la fois « point dans le temps d'un événement se répétant ou susceptible de se répéter[11] », et le « signe », la « tache », marque entendue comme élément distinctif[12], tache de naissance, *Muttermal*, stigmate, *Wundmal*. Même si le mot *Denkmal* éclipse le terme *Monument*, celui-ci ne disparaît pas de la langue allemande : il est utilisé à partir du XIX[e] siècle pour décrire des

[8] Félix Gaffiot, « Mōnumentum (mōni-) » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 866.

[9] Wolfgang Pfeifer, *« Monument »*, DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, https://www.dwds.de/wb/etymwb/Monument, 1993 [2022], (consulté le 11 janvier 2022).

[10] Helmut Scharf, *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984, p. 8.

[11] « […] durch eine bestimmte Angabe oder Reihenfolge gekennzeichneter Zeitpunkt eines sich wiederholenden oder als wiederholbar geltenden Geschehens. » Duden - Wörterbuch der deutschen Sprache, *Mal*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Mal_Zeitpunkt, (consulté le 11 janvier 2022).

[12] À l'instar de l'allemand, les langues slaves utilisent en plus du terme *Monument* un autre mot dont la construction repose sur l'association du préfixe « *po* », qui signifie après, et du terme latin « *mens* », la pensée, l'esprit, l'intelligence : *памятник* (pamiatnik) en russe, *pomnik* en polonais, *památník* ou pomník en tchèque, *spomenik* en slovène, *памятнік* (pámjatnik) ou *помнік* (pómnik) en biélorusse, *pamätnik* en slovaque, *споменик* (spomenik) en macédonien, *паметник* (pámetnik) en bulgare.

œuvres de taille particulièrement imposante, engendrant la création de l'adjectif *monumental*[13]. Au XX^e^ siècle, d'autres composés construits sur le même modèle que *Denkmal* apparaissent en allemand pour désigner des monuments spécifiques : *Ehrenmal*, monument pour honorer la mémoire d'une personne ; *Mahnmal*, monument commémoratif d'un événement historique, érigé afin de prévenir qu'il ne se reproduise. *Mahnmal* est d'ailleurs construit sur le verbe *mahnen*, qui partage la même racine que le *monument,* issu du verbe latin *monere* « faire songer à qqch, faire souvenir », mais aussi « avertir, engager, exhorter » et « éclairer, instruire »[14].

Le monument incarne dans le temps des vivants ceux et celles qui ne le sont plus. La matérialisation physique du souvenir présuppose une relation transgénérationnelle, inscrite dans un temps mouvant et subjectif, relation temporelle entre les générations, qui se fait injonction au souvenir. Cela implique une reconnaissance partagée de la personne ou de l'événement incarné dans et par le monument, à la fois par ceux l'ayant érigé et par ceux qui en font l'expérience. Même si le temps est mouvant, la relation transgénérationnelle qui préside à l'édification du monument suppose, d'une part, qu'on opère une distinction entre temps passé et temps présent, laquelle ne s'explique que par l'émergence d'une conscience historique[15]. D'autre part, il faut admettre la continuité culturelle entre les communautés créatrices et réceptrices du monument, afin que le sens du souvenir demeure compréhensible au fil des générations.

Dire d'un objet, d'un texte, d'un lieu ou d'une pratique qu'il est un monument revient à lui attribuer un statut particulier, le détachant des autres objets, textes, lieux ou pratiques avec lesquels il peut être comparé. Ce statut est d'abord symbolique, au sens où il crée pour un groupe une relation d'analogie, comme celle d'une communauté par-delà le temps. Il peut aussi être administratif, voire législatif, lorsqu'existent dans l'État où se situe l'objet ou le lieu désigné comme monument, des textes de loi qui définissent le monument. Le statut législatif de monument n'est pas universel, tous les États ne définissent pas aux yeux de la loi ce qui est entendu sous le terme de monument et tous

[13] W. Pfeifer, « Monument », DWDS – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, art cit.
[14] Félix Gaffiot, « Moneō (monēre) » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 865.
[15] Jacques Le Goff, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard, 1988.

ne le font pas de la même manière. Le statut symbolique de monument lui non plus n'est pas universel, puisque l'objet distingué comme monument par un groupe peut ne pas être reconnu par un autre ou par l'État. Toutes les œuvres ne sont pas qualifiées de monuments : qu'est-ce qui distingue alors, aux yeux de la postérité et du législateur, celles qui le sont de celles qui ne le sont pas ? Qu'il soit symbolique ou législatif, le statut de monument est déterminé par un certain nombre de critères. Lorsqu'une loi sur les monuments existe, les critères de reconnaissance en tant que monument sont le plus souvent explicites et détaillés dans le texte.

Dans son premier usage, le terme de monument revêt une valeur nettement symbolique. La qualification discursive de monument pour parler d'une œuvre marque sa distinction, puisque le regard porté sur un objet ou un bâtiment le dissocie, puis le sépare d'autres artéfacts similaires[16]. Le monument est une marque du souvenir, érigé en conscience pour commémorer de manière assumée des personnes ou des événements. Au travers du monument se fait jour une volonté de pérennisation du présent bien plus que du passé, dans une relation tournée vers l'avenir ; le monument s'offre en héritage aux générations futures, imposant un souvenir qu'il faudra conserver et célébrer – commémorer. Le monument constitue de ce point de vue une sorte de testament pour le futur.

La naissance au XVIII[e] siècle du "monument historique" marque l'élargissement du statut de monument. Sont désormais désignés comme monuments des artéfacts du passé, auxquels sont reconnues des valeurs artistiques et historiques. Ces objets, statues, édifices n'avaient pas été conçus pour incarner le souvenir dans le futur. Dans un mouvement inverse, ils supposent une tout autre relation au temps, du présent vers le passé, pour ceux qui l'observent. Avec le concept du monument historique, ils deviennent un « symbole du destin humain [prenant] une valeur morale : double

[16] La rupture que provoque ce regard est d'abord d'ordre mental, puis qu'il considère l'objet-monument au-delà de ses propriétés sensibles. Stèles, statues et édifices ne sont pas de simples pierres gravées, taillées, assemblées, elles signifient quelque chose. Le regard reconnaît la coexistence au sein d'un même objet de plusieurs états. Il s'opère à travers l'octroi du qualificatif de monument un phénomène de dédoublement : l'objet est plusieurs choses à la fois, ce que celui ou celle qui le regard constate et intériorise. Le caractère sensible du monument qui s'impose à ce moment-là retranscrit l'association du temps et de l'espace, de la mémoire et du lieu.

emblème de l'*arché* créatrice et de la transitivité des œuvres humaines.[17] » Alors que le monument de commémoration intentionnelle exhortait les générations futures à se souvenir, les monuments du passé renversent le processus. Le statut de monument historique naît d'une découverte ou d'une redécouverte d'objets et d'édifices par des groupes qui en se les réappropriant font place et donnent sens à un temps révolu, qu'ils n'ont pas vécu. S'il est une invitation à se figurer l'histoire de celles et ceux qui ont légitimé son édification, « le monument historique existe du seul fait que "c'est nous, sujets modernes", qui lui attribuons sa signification de monument.[18] » Au statut symbolique se rajoute depuis le XIX[e] siècle un statut officiel, né des législations qui reconnaissent et protègent aux yeux d'une région ou d'un État ce qui est considéré comme monument. Les lois votées à chaque échelle offrent une définition officielle du rapport qu'entretiennent ceux qui les ont promulguées avec leur histoire, leur art et leur territoire. Les monuments protégés par une loi représentent alors une vision officielle ou officialisée de l'espace et du temps.

En 2022, l'Autriche compte 38 973 objets mobiliers et immobiliers protégés par le statut juridique de monuments et recensés par l'Office fédéral des monuments, le *Bundesdenkmalamt* (BDA)[19]. S'y ajoutent 135 autres objets, sites ou ensemble, de la liste des biens culturels protégés au regard de la convention de La Haye de 1954, ratifiée par l'Autriche en 1964[20]. Contrairement à l'Allemagne où les lois de protection des monuments sont votées et appliquées par chaque Land, l'Autriche, comme la France, dispose d'une législation qui concerne l'ensemble de son territoire. La loi de protection des monuments, ou *Denkmalschutzgesetz*, a été votée le 25 septembre 1923[21] par la Première République. Amendée à plusieurs reprises depuis, elle est toujours en vigueur. Cette loi a permis, dès son entrée en vigueur, de protéger au titre de monument l'Opéra

[17] Françoise Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil, 1992, p. 104.
[18] Jean Davallon, *Le Don du patrimoine*, Cachan, Hermès Science publications-Lavoisier, 2006, p. 70.
[19] Bundesdenkmalamt, *Denkmalverzeichnis - Österreich gesamt*, https://www.bda.gv.at/service/denkmalverzeichnis/oesterreich-gesamt.html, 2022, (consulté le 22 janvier 2022).
[20] Bundesdenkmalamt, *Kulturgüterschutzliste - Österreich gesamt*, https://www.bda.gv.at/service/kulturgueterschutzliste.html, 2022, (consulté le 22 janvier 2022).
[21] *Bundesgesetz vom 25. September 1923, betreffend Beschränkungen in der Verfügung über Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Denkmalschutzgesetz)*, Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich (BGBl), N° 103, 05 mai 1923, p. 1725, 533/1923.

de Vienne témoignant de la reconnaissance du statut du bâtiment au moment-même du vote de la loi.

Puisque « les monuments […] sont des signes qui permettent de mieux comprendre le passé et parfois d'envisager le futur[22] », leur étude permet d'aborder la construction des rapports à l'histoire, à l'art, à la culture, au territoire et à l'identité partagée. Nous l'avons dit, un monument peut être reconnu comme tel par un groupe, tandis qu'un autre ne lui attribuera aucune valeur spécifique, voire la niera. La manière dont le statut du monument a été réactualisé au fil du temps et des besoins des régimes fait la preuve de la dimension essentiellement discursive, et performative de ce statut : ainsi, interroger le statut de monument de l'Opéra de Vienne et observer comment ce statut a évolué au fil du temps, de ses usages et des régimes politiques qui en ont eu la charge nous renseigne sur la définition de la culture et de l'identité autrichiennes.

Repères pour l'état de la recherche

Une grande partie des auteurs publiant des ouvrages sur l'Opéra, ses ensembles, ses artistes et son édifice en ont côtoyé l'institution de près ou de loin. Parmi eux, on compte d'anciens musiciens comme Otto Strasser, des membres de l'équipe administrative tel qu'Egon Seefelhner – à la fois juriste et directeur adjoint de l'Opéra, des anciens figurants à l'exemple de Maria Kramer et une majorité des critiques musicaux, allant de Paul Stefan à Heinrich Kralik, Marcel Prawy, Leo Mazakarini ou Max Graf. Leurs travaux datent tous du XX^{e} et XXI^{e} siècle. La scientificité de ces ouvrages varie d'un auteur à l'autr. Tous ont néanmoins été déterminants pour notre étude, puisqu'ils constituent des témoignages, souvent plus privés et subjectifs qu'institutionnels sur l'Opéra et les conceptions qu'on en a : ils permettent d'étudier les différents récits sur l'institution au fil de son développement. Les publications qui ont été traduites en français sont extrêmement rares, en particulier pour des ouvrages complets, et remontent à la fin des années 1980. C'est le cas du volume publié en 1986 par Andrea

[22] Alain Schnapp, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2020, p. 152.

Seebohm, *Die Wiener Oper: 350 Jahre Glanz und Tradition*, édité en France dès 1987 dans une traduction d'Odile Demange[23].

En Autriche, les études scientifiques et critiques sur l'institution paraissent à partir des années 1970-1980. Les historiens de l'art Hans-Christoph Hoffmann, Walter Krause et Werner Kiltlitschka contribuent au volume sur l'Opéra dans la série de publications sur la *Ringstraße* et ses bâtiments, que dirige à partir des années 1960 l'historienne de l'art Renate Wagner-Rieger[24]. Leur étude monographique ait le point sur le concours d'architecture et le programme décoratif – peintures et sculptures – en retraçant une chronologie détaillée et riche. S'appuyant sur un corpus d'archives très important, elle permet également de pallier la disparition de certaines archives, qui ne sont plus consultables aujourd'hui. Outre ce précieux ouvrage sur la première construction et ses modalités, la Seconde Guerre mondiale, la période de l'après-guerre et l'occupation alliée font également l'objet d'un renouveau historiographique, au regard du travail de mémoire engagé à la suite de l'affaire Waldheim[25]. Les historiens et les historiens de l'art apportent un nouvel éclairage scientifique sur une décennie mythifiée par les récits politiques. C'est à ce prisme qu'il faut lire les analyses de Karl Vocelka, Liesbeth Waechter-Böhm et Friedrich Achleitner, entre autres exemples[26]. En parallèle, se développent les études sur l'architecture, l'administration des monuments, l'histoire de la conception autrichienne et ses apports aux théories de la conservation-restauration ; pour laquelle les travaux de Renate Wagner-Rieger, Rudolf Kolowrath, Walter Frodl sont

[23] Andrea Seebohm, *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987.
[24] Hans-Christoph Hoffmann, Walter Krause et Werner Kilitschka, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972.
[25] Au sujet de l'affaire Waldheim, voir Michael Gehler, *Österreichs Außenpolitik der Zweiten Republik: von der alliierten Besatzung bis zum Europa des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck, Studien Verlag, 2005, p. 488-499.
[26] Karl Vocelka, *Trümmerjahre Wien 1945-1949*, Vienne, Jugend und Volk, 1985 ; Liesbeth Waechter-Böhm et Friedrich Achleitner, *Wien 1945: davor, danach [Ausstellung « 1945, davor, danach »]*, Vienne, Brandstätter, 1985 ; Johann Ulrich, *Der Luftkrieg über Österreich*, Vienne, Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst, 1986, vol.5/6 ; Sebastian Meissl, Klaus-Dieter Mulley et Oliver Rathkolb, *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne: Entnazifizierung in Österreich, 1945-1955 : Symposion des Instituts für Wissenschaft und Kunst, Wien, März 1985*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 1986 ; M. Rainer Lepsius, « Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des "Großdeutschen Reiches" » dans Max Haller, Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny et Wolfgang Zapf (eds.), *Kultur und Gesellschaft: Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongresses der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie in Zürich 1988*, Francfort-sur-le-Main, Campus Verl., 1989, p. 247-264.

essentiels[27]. Ce type de travaux témoigne d'un nouvel intérêt pour les questions en lien avec le développement de l'État autrichien contemporain, sa culture et ses grands récits.

Dans les décennies suivantes, différentes études critiques renouvellent l'historiographie générale sur l'Autriche. Les stratégies de gouvernance des Habsbourg, la période de l'entre-deux-guerres, le rôle de l'Autriche durant la Seconde Guerre mondiale, les rapports entre le pays et sa culture sont au cœur de nombreuses publications scientifiques. Parmi celles qui nous ont été particulièrement utiles pour élaborer notre réflexion, citons les apports d'Ernst Bruckmüller[28], d'Oliver Rathkolb[29] et de Peter Stachel[30] sur la définition de l'identité culturelle et nationale de l'Autriche. Ils

[27] Renate Wagner-Rieger, *Die Wiener Ringstrasse, Bild einer Epoche: Planung und Verwirklichung*, Vienne, Böhlau, 1980 ; Rudolf Kolowrath, *Ludwig Baumann: Architektur zwischen Barock und Jugendstil*, Vienne, Compress, 1985 ; Walter Frodl, *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Vienne, Böhlau, 1988 ; Ákos Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin, Ernst und Sohn, 1988 ; Rainer Prandstetten, *Denkmalpflege in Österreich: Informationsschrift des Bundesdenkmalamtes Wien*, 3ème édition., Vienne, Mayer & Comp., Druck- und Verlagsges. m.b.H., 1989 ; Theodor Brückler, « Die "Verlängerung" der österreichischen Denkmalpflege in der NS-Zeit und die Gründung des Instituts für Denkmalpflege 1940 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1990, vol. 3/4, nº 44, p. 184-194 ; Manfred Koller, « Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich » dans *Geschichte der Restaurierung in Europa. Histoire de la Restauration en Europe. I*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991, p. 65-83.

[28] En particulier, Ernst Bruckmüller, *Symbole österreichischer Identität zwischen « Kakanien » und « Europa »*, Vienne, Picus Verlag, 1997 ; Ernst Bruckmüller, *Nation Österreich: kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*, Vienne, Böhlau, 1996 ; Ernst Bruckmüller (ed.), *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955: Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 2006.

[29] Oliver Rathkolb, *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945-1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 1981 ; Oliver Rathkolb, *„Führertreu und gottbegnadet": Künstlereliten im Dritten Reich*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1991 ; Oliver Rathkolb, « Die „Alliierte Besatzung" und das kollektive Gedächtnis der ÖsterreichnerInnen nach 1945 », *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, juin 2005, vol. 37, nº 2, p. 141-150 ; Oliver Rathkolb, « Fidelio mit einem tragischen Ende: die Staatsoper in Wien 1938 » dans Bernadette Mayrhofer et al. (eds.), *Opfer, Täter, Zuschauer: 70 Jahre danach: die Wiener Staatsoper und der « Anschluss » 1938. Ausstellung im Gustav Mahler-Saal der Wiener Staatsoper, 10. März bis 30. Juni 2008*, Vienne, Edition Wiener Staatsoper, 2008, p. ; Oliver Rathkolb, *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*, Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 2015.

[30] Johannes Feichtinger et al. (eds.), *Schauplatz Kultur - Zentraleuropa: transdisziplinäre Annäherungen*, Innsbruck Wien Bozen, Studien-Verlag, 2006 ; Moritz Csáky et Peter Stachel, *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*, Vienne, Passagen Verlag, 2003 ; Peter Stachel, « „Vollkommen passende Gefässe" und „Gefässe fremder Form". Die Kritik des Kunsthistorikers Albert Ilg (1847-1896) an der Architektur der Wiener Ringstrasse, ihr identitätspolitischer Hintergrund und ihre kunstpolitischen Auswirkungen », *East Central Europe*, 2006, vol. 33, nº 1-2, p. 269-291 ; Rudolf Jaworski et Peter Stachel, *Die Besetzung des öffentlichen Raumes: Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2007 ; Peter Stachel, « Albert Ilg und die „Erfindung" des Barocks als österreichischer „Nationalstil" » dans Moritz Csáky, Federico Celestini et Ulrich Tragatschnig (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007, p. ; Peter Stachel, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik » dans Sven Oliver Müller et Jutta Toelle (eds.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Vienne / Munich, Oldenburg, 2008, p. 90-107 ;

nous ont permis de saisir et évaluer toute la complexité de la relation qu'entretient le pays avec ces questions, tout comme les travaux de Werner Telesko sur l'écriture de l'histoire et la diffusion de la culture durant l'Empire des Habsbourg[31].

Plus récemment, de nouvelles études sur l'Opéra de Vienne ont été publiées par des historiens et des musicologues. Entre 2012 à 2016, un projet de recherche porté par trois instituts viennois a obtenu le soutien du Fond de la Recherche Autrichienne (FWF). Intitulé « *Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955* », le projet regroupait des chercheuses et des chercheurs de plusieurs domaines allant de la musicologie à l'histoire contemporaine, sous la coordination de Christian Glanz, en collaboration avec Oliver Rathkolb[32]. De nombreuses publications ont été rendues possibles dans ce cadre, qui ont profondément nourri notre réflexion : celles de Tamara Ehs[33], d'Anita Mayer-Hirzberger, de Bernadette Mayrhofer[34], de Cornelia Szabó-Knotik[35] et de Fritz Trümpi[36]

Peter Stachel et Philipp Ther, *Wie europäisch ist die Oper?: die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Vienne, Böhlau, 2009, vol.3 ; Peter Stachel, « „Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst" Die Wiener Mozart-Woche 1941 » dans Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger et Stefanie Bräuml (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014, p. 93-107.

[31] Werner Telesko, « Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts » dans Cornelia Szabó-Knotik et Reinhard Sieder (eds.), *Musik Kulturen*, Studien Verlag., Vienne, 2003, vol.14/1, p. 70-89 ; Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich: Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Böhlau, 2006 ; Werner Telesko, *Kulturraum Österreich: die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Böhlau, 2008 ; Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017.

[32] Institut für Wissenschaft und Kunst (IWK), Universität für Musik und darstellende Kunst Wien, Institut für Analyse, Theorie und Geschichte der Musik et Universität Wien, Institut für Zeitgeschichte, *Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955*, http://www.iwk.ac.at/oper/. 2012-2016, (consulté le 29 juin 2020).

[33] Tamara Ehs, « Entnazifizierung an der Wiener Staatsoper », *Österreichische Musikzeitschrift*, mars 2013, vol. 68, nº 2, p. 53-58 ; Tamara Ehs, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », *Neue Zürcher Zeitung*, 12 avril 2014, nº 86, p. 63-65.

[34] Bernadette Mayrhofer et al. (eds.), *Opfer, Täter, Zuschauer: 70 Jahre danach: die Wiener Staatsoper und der « Anschluss » 1938. Ausstellung im Gustav Mahler-Saal der Wiener Staatsoper, 10. März bis 30. Juni 2008*, Vienne, Edition Wiener Staatsoper, 2008 ; Bernadette Mayrhofer et Fritz Trümpi, *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014.

[35] Cornelia Szabó-Knotik, « Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen » dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Identität, Kultur, Raum: kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa*, Vienne, Turia + Kant, 2001, p. 41-56 ; Cornelia Szabó-Knotik, « Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik » dans Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Menschen, Mythen, Zeiten. 1*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.1, p. 243-270 ; Cornelia Szabó-Knotik, « Selbstinszenierung und Handelsbilanz. Die (Re)Konstruktion Österreichs nach 1945 mittels Musik » dans Dominik Schweiger, Michael Staudinger et Nikolaus Urbanek (eds.), *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen: Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 355-382 ; Markus Grassl et Cornelia

ont fourni des orientations majeures pour notre propre réfléxion. Ce projet d'une histoire politique de l'Opéra de Vienne, de 1869 à 1955 nous a par ailleurs aidée à définir le bornage temporel de notre étude. L'un des livrables du projet ciennois, l'index complet des représentations données par les ensembles de l'Opéra de Vienne entre 1869 et 1955, a également représenté un outil essentiel pour nos recherches[37].

Aux travaux réalisés dans le cadre de ce projet s'ajoutent aussi les études menées par Richard Kurdiovsky sur les enjeux architecturaux de la *Ringstraße*[38], Martina Nußbaumer pour son travail sur le topos de la *Musikstadt Wien*[39] et Manfred Wagner au sujet du topos *Musikland Österreich*[40]. Enfin, les apports de Stefan Schmidl[41] et Susana Zapke[42] sur

---

Szabó-Knotik (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre-Verl, 2006 ; Cornelia Szabó-Knotik, « Mozarts schöner Heldentod – Die Anwendung musikalischer Klischees im nationalsozialistischen Kulturbetrieb » dans Juri Giannini, Maximilian Haas et Erwin Strouhal (eds.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre, 2017, p. 193-220.

[36] Fritz Trümpi, *Politisierte Orchester: die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Vienne, Böhlau, 2011 ; Fritz Trümpi, « Der „Musikstadt Wien"-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung » dans Markus Stumpf, Herbert Posch et Oliver Rathkolb (eds.), *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Vienne, Vienna University Press, 2017, p. 31-44 ; Fritz Trümpi, « Komponisten der ‚Wiener Klassik' als politische Repräsentationsfiguren. Gründungen von Wiener Musikergedenkstätten im Nationalsozialismus » dans Juri Giannini, Maximilian Haas et Erwin Strouhal (eds.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre, 2017, p. 221-238 ; Fritz Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 » dans Karl-Heinz Reuband (ed.), *Oper, Publikum und Gesellschaft*, Wiesbaden, Springer, 2018, p. 53-90.

[37] Christian Glanz et al., *Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[38] Richard Kurdiovsky, « „Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen [...]" Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstraßenzeit » dans Andreas Nierhaus (ed.), *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015, p. 51-55.

[39] Martina Nußbaumer, « Der Topos "Musikstadt Wien" um 1900 », *newsletterMODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2001, vol. 4, n° 1, p. 20-23 ; Martina Nußbaumer, « Musik im 'Kulturkrieg': Politische Funktionalisierung von Musikkultur in Österreich, 1914–1918 » dans Petra Ernst, Sabine A. Haring et Werner Suppanz (eds.), *Aggression und Katharsis: der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne*, Vienne, Passagen, 2004, p. 299-317 ; Martina Nußbaumer, « Identity on Display. (Re-)Präsentationen des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 », *Historische Anthropologie*, janvier 2005, vol. 13, n° 1, p. 45-60 ; Martina Nußbaumer, *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images*, Vienne, Rombach, 2007 ; Martina Nußbaumer, « Bauen an der „Musikstadt". Materialisierungen eines Stadtimages im öffentlichen Raum Wien » dans *Zeitgeschichten im Diskurs*, Vienne, Böhlau, 2008, p. 107-122.

[40] Manfred Wagner, « Zwischen Aufbruch und Schatten. Zur Musikgeschichte Österreichs zwischen 1918 und 1938 » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 383-407 ; Manfred Wagner, *Musikland Österreich*, Innsbruck, StudienVerlag, 2005 ; Manfred Wagner, « Kampf um die Hegemonie in der Musik. Wagner, Brahms,

lesprojections identitaires sur la musique dans le contexte urbain de Vienne ont grandement nourri notre réflexion.

Chaque anniversaire de l'Opéra est l'occasion de publications renouvelées, ajoutant sa part de commémoration ou son complément d'histoire mémorielle, plus ou moins signifiant, autour du monument de l'Opéra. En 2005, Maria Kramer publie son livre sur la construction et la reconstruction de l'Opéra de Vienne, à l'occasion des 50 ans de sa réouverture ; en 2008, une exposition est organisée – 70 ans après l'*Anschluss*[43], afin de questionner le rôle de l'Opéra de Vienne pendant la période d'occupation nazie ; et plus récemment, en mai 2019, un ouvrage collectif en deux volumes[44] sur l'histoire de l'opéra à Vienne est édité, à la suite d'un grand colloque, pour commémorer les 150 ans de l'ouverture de l'Opéra. De nombreux chercheurs et chercheuses que nous venons précédemment de citer y ont contribué.

Deux autres publications scientifiques l'accompagnent, traitant des chantiers de construction et de reconstruction. À l'instar de l'ouvrage collectif de Hans-Christoph Hoffmann, de Walter Krause et de Werner Kilitschka, le livre d'Anna Stuhlpfarrer[45] paru en 2019, s'est révélé particulièrement important pour notre travail, puisqu'il a permis d'avoir accès à des sources qui n'ont pas pu être consultées en raison de restrictions ou de refus de la part des propriétaires.

Bruckner, Hanslick » dans Ralph Gleis et Wolfgang Kos (eds.), *Experiment Metropole - 1873: Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Czernin Verlag, 2014, p. 240-248.

[41] Stefan Schmidl, « 1945-1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit » dans Gernot Gruber, Björn R Tammen et Barbara Boisits (eds.), *Musik - Identität - Raum Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2021, p. 187-221.

[42] Stefan Schmidl et Susana Zapke, « »In dieser großen Zeit ...« Avantgardistiche Ansprüche und nationale Identifikation um 1914 », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 2014, vol. 69, n° 1, p. 14-21 ; Susana Zapke, « Vienna: Mapping the Music City in the 20th Century. Theoretical Approaches. » dans Yvonne Franz et Christine Hintermann (eds.), *Unravelling Complexities*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften, 2017, p. 71- ; Susana Zapke, *Musikstadt Wien reloaded: anno 1945 – anno 1955. Der Wiederaufbau und die kulturpolitischen Diskurse um den Austriazismus*, https://immv-map.cvast.tuwien.ac.at/, 2020 ; Susana Zapke, *Interactive Music Mapping Vienna*, http://www.musicmapping.at/ , 2020, (consulté le 18 février 2020).

[43] Bernadette Mayrhofer et al., *Opfer, Täter, Zuschauer: 70 Jahre danach: die Wiener Staatsoper und der « Anschluss » 1938: Ausstellung im Gustav Mahler-Saal der Wiener Staatsoper, 10. März bis 30. Juni 2008*, Vienne, Edition Wiener Staatsoper, 2008.

[44] Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 1-2.

[45] Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019.

Se sont ajoutés à ces travaux spécialisés des ouvrages plus généraux sur l'histoire de Vienne et de l'Autriche, utiles dans la compréhension du contexte de notre étude. Il s'agissait d'acquérier par ces lectures la compétence nécessaire pour resituer l'évolution de l'Opéra de Vienne au sein des mesures plus générales de la politique intérieure et extérieure de l'Autriche. Nous nous sommes appuyée notamment sur les travaux de Jean-Paul Bled[46], d'Ernst Brückmüller[47], d'Ernst Hanisch[48], de Félix Kreissler[49], de Paul Pasteur[50], de Gerald Stieg[51] et sur la récente publication de Jean-Numa Ducange et d'Hélène Leclerc[52].

D'autres ouvrages généraux portaient sur les salles de théâtre et d'Opéras nous ont également présenté les problématiques du monde du spectacle au XIXe et XXe siècle. Ce sont en particulier les travaux de Jean-François Candoni[53], de Christophe Charle[54] et de Philipp Ther[55] qui nous ont servi pour brosser le paysage culturel et musical de Vienne,

[46] Jean-Paul Bled, *Histoire de Vienne*, Paris, Fayard, 1998.
[47] Ernst Bruckmüller, *Sozialgeschichte Österreichs*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Vienna, 2001.
[48] Ernst Hanisch, *Der lange Schatten des Staates: österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Berlin, Ueberreuter, 1994.
[49] Félix Kreissler, *De la révolution à l'annexion : l'Autriche de 1918 à 1938*, Paris, Presses universitaires de France, 1971 ; Félix Kreissler, *La prise de conscience de la nation autrichienne 1938-1945-1978*, Tome I., Paris, Presses Universitaires de France, 1980 ; Félix Kreissler, *L'Autriche, treizième des douze: entre" nostalgies" et" obsolescences" quelle identité?*, Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 1993, vol.15 ; Félix Kreissler, *L'Autriche, brûlure de l'histoire: brève histoire de l'Autriche de 1800 à 2000*, Paris, FeniXX, 1999 ; Félix Kreissler, *La culture, une résistance subversive : essai sur la culture autrichienne*, traduit par Jürgen Doll et traduit par Chantal Herbert, Le Havre, Publications de l'Université de Rouen, 1999, vol.8.
[50] Paul Pasteur, *Histoire de l'Autriche : de l'empire multinational à la nation autrichienne XVIIe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 2011.
[51] Gerald Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ? XVIIIe-XXe siècles*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.
[52] Jean-Numa Ducange et Hélène Leclerc, *Histoire de l'Autriche: 1918-1938*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2022.
[53] Jean-François Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme : discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIXe siècle*, Paris, PUPS, 2012 ; Jean-François Candoni et Laure Gauthier, *Les grands centres musicaux du monde germanique (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014 ; Jean-François Candoni, « Vienne à l'écoute de Prague. La vie musicale pragoise selon la revue Musikblätter des Anbruch (1919-1937) », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 1 décembre 2019, no 88-89, p. 63-76.
[54] Christophe Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008 ; Christophe Charle, « La circulation des opéras en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, 2013, n° 155, no 3, p. 11-31 ; Christophe Charle, « Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 » dans Daniel Roche (ed.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 403-420.
[55] P. Stachel et P. Ther, *Wie europäisch ist die Oper?*, *op. cit.* ; Philipp Ther, « The Genre of National Opera in a European Comparative Perspective » dans Jane F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011, p. ; Philipp Ther, *Center Stage: operatic culture and nation building in nineteenth-century Central Europe*, traduit par Charlotte Hughes-Kreutzmuller, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2014.

des scènes dans les villes de l'Empire des Habsbourg et au sein de l'espace germanophone.

Dans le but d'apporter un éclairage scientifique complet sur la question du statut de monument de l'Opéra de Vienne, notre lecture de la littérature critique s'est accompagnée de celle d'une littérature théorique, au-delà du seul cadre autrichien, essentielle pour aborder la complexité des enjeux du monument. Nous avons consulté des ouvrages traitant des questions d'histoire, de mémoire, de nation, d'identité, afin d'être en mesure de saisir le caractère pluriel de ces concepts et la singularité de leur compréhension par différents groupes[56]. Parmi les ouvrages consultés, plusieurs concernaient spécifiquement le cas autrichien comme les travaux d'Heidemarie Uhl[57] et les lieux de mémoire autrichiens, parus suivant le modèle français de Pierre Nora, dont les deux premiers tomes ont également été utiles à notre recherche[58].

Des livres et des articles traitant des questions théoriques et techniques de conservation, de restauration, de protection, de valorisation des monuments et du

[56] Citons, entre autres, J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.* ; Gérard Namer, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987 ; Pierre Nora, *Les Lieux de mémoire*, Quarto Gallimard., Paris, Editions Gallimard, 1997, vol.1 ; Brigitte Krulic, *La nation: une idée moderne*, Paris, Ellipses, 1999 ; Anne-Marie Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999 ; Georg Kunz, *Verortete Geschichte. Regionales Geschichtsbewußtsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2000 ; Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000 ; Joël Candau, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005 ; Tim Edensor, *National identity, popular culture and everyday life*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2002 ; Susannah Radstone et Bill Schwarz, *Memory: Histories, theories, debates*, New York, Fordham Univ Press, 2010 ; Steven J. Mock, *Symbols of defeat in the construction of national identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011 ; François Hartog, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps.*, Paris, Éditions du Seuil, 2012 ; Paul Ricœur, *Histoire et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2014 ; David Lowenthal, *The Past is a foreign country - Revisited*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015 ; François Hartog et Jacques Revel (eds.), *Les usages politiques du passé*, Réédition., Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020.

[57] Parmi les travaux que nous avons consulté, citons en particulier Heidemarie Uhl, « Das „erste Opfer ". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der zweiten Republik », *Home*, 2001, vol. 30, nº 1, p. 19-34 ; Heidemarie Uhl, « Der Staatsvertrag – Ein Gedächtnisort der Zweiten Republik », *Forum Politische Bildung*, 2004, Frei-Souverän-Europäisch. 1945-1955-1995-2005, p. 67-78 ; Heidemarie Uhl, « From Victim Myth to Co-Responsability Thesis. Nazi Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory » dans Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner et Claudio Fogu (eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 40-50 ; Heidemarie Uhl, « From Discourse to Representation: "Austrian Memory" in Public Space » dans Stefan Berger, Linas Eriksonas et Andrew Mycock (eds.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media, and the Arts*, New York, NY, Berghahn Books, 2008, p. 207-221 ; Heidemarie Uhl, « Warum Gesellschaften sich erinnern », *Informationen zur Politischen Bildung*, 2010, nº 32, p. 5-14.

[58] Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Menschen, Mythen, Zeiten. 1*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.1 ; Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl, *Memoria Austriae: Bauten, Orte, Regionen. 2*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2005, vol.2.

patrimoine nous ont de surcroît aidée à appréhender les spécificités autrichiennes dans l'approche du patrimoine. Ils ont permis de mettre en perspective les différents enjeux qui sont soulevés lorsqu'un édifice est qualifié de monument, a fortiori lorsqu'il est détruit, puis reconstruit. Les différents ouvrages traitant de cette question intègrent des approches variées, qu'elles soient historiques, politiques, économiques, esthétiques ou même juridiques[59]. Une attention particulière a été portée aux travaux, se penchant sur les destructions de guerre, la problématique mémorielle des ruines et le patrimoine martyr[60].

[59] F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.* ; Jean-Pierre Mohen, *Les Sciences du patrimoine : Identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob, 1999 ; Lucie K. Morisset et Luc Noppen, *Identités urbaines*, Québec, Nota Bene, 2003 ; Emmanuel Amougou, *La question patrimoniale : de la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan, 2004 ; Dominique Poulot, *Une Histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006 ; Dominique Rouillard, *Architectures contemporaines et monuments historiques : guide des réalisations en France depuis 1980*, Paris, Le Moniteur, 2006 ; J. Davallon, *Le Don du patrimoine*, *op. cit.* ; Lucie K. Morisset, *Des régimes d'authenticité: essai sur la mémoire patrimoniale*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2009 ; Steven W. Semes, *The future of the past: a conservation ethic for architecture, urbanism, and historic preservation*, New York, Norton & Co, 2009 ; Daniel Fabre et Anna Iuso, *Les monuments sont habités*, Paris, Les Editions de la MSH, 2010, vol.24 ; Thomas Drachenberg et al. (eds.), *Denkmalpflege und Gesellschaft*, Rostock, Hinstorff Verlag, 2010 ; Olivier Lazzarotti, *Patrimoine et tourisme: histoire, lieux, acteurs, enjeux*, Paris, Belin, 2011 ; Adrian von Buttlar et al., *Denkmalpflege statt Attrappenkult: Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern–eine Anthologie*, Berlin / New York, De Gruyter, 2012, vol.146 ; Laurent Sébastien Fournier et al., *Patrimoine et désirs d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2012 ; Dominique Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Seconde édition., Paris, Hachette, 2014 ; Krzysztof Pomian, « Nation et patrimoine » dans Daniel Fabre (ed.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 85-95 ; Thilo Hilpert, *Century of Modernity: Architektur und Städtebau Essays und Texte*, Berlin, Springer-Verlag, 2015 ; Daniel Fabre, *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013 ; Arnold Bartetzky (ed.), *Geschichte bauen: Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, Vienne, Böhlau, 2017. À ces titres s'ajoutent l'intégralité des Entretiens du Patrimoine, publiés aux Éditions du Patrimoine.

[60] Louise Merzeau, « Monument et document : lequel conditionne l'autre et faut-il les associer ? » dans Régis Debray (ed.), *L'abus monumental ? - Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard, 1999, p. 89-97 ; Martin Körner, *Stadtzerstörung und Wiederaufbau*, Bern, Paul Haupt, 2000, vol. 3/ ; John Brinckerhoff Jackson, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit par Sébastien Marot, Paris, Éditions du Linteau, 2005 ; Uta Hassler et Winfried Nerdinger, *Das Prinzip Rekonstruktion*, Zürich, vdf Hochschulverlag, 2010 ; Nicholas Bullock et Luc Verpoest (eds.), *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011 ; Michael S. Falser, « Trauerarbeit an Ruinen - Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945 » dans Michael Braum et Ursula Baus (eds.), *Rekonstruktion in Deutschland: Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel, Birkhäuser, 2012, p. 60-97 ; Georg Wagner-Kyora, *Wiederaufbau europäischer Städte: Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014 ; Christina Kott et Bénédicte Savoy, *Mars und Museum: Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Cologne / Weimar, Böhlau, 2016 ; John Bold, Peter Larkham et Robert Pickard, *Authentic Reconstruction: Authenticity, Architecture and the Built Heritage*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2017 ; Lucia Allais, *Designs of Destruction: the making of monuments in the Twentieth century*, Chicago, University of Chicago Press, 2018 ; Stéphane Michonneau, « De la ruine-mémorial à la ruine-trace », *Le Débat*, 2018, n° 1, p. 162-170 ; Arnold Bartetzky, « The Reconstruction of Destroyed Architectural Monuments in Central and Eastern Europe : Professional Discourses and Political Attitudes (1940s-2000s) » dans Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López et Fernando Vela Cossío (eds.),

Nous pencher sur les travaux traitant de la conservation-restauration en Autriche a véritablement constitué une étape cruciale pour la construction de notre problématique de recherche. L'histoire particulière de la gestion des monuments en Autriche, en raison du caractère multinational de l'Empire des Habsbourg a profondément influencé la manière dont l'administration et ses fonctionnaires ont défini le monument et approché son entretien. Alois Riegl, dont le livre *Le Culte Moderne des Monuments* constitue un tournant pour la pratique conservatrice-restauratrice[61], est l'incarnation exemplaire du contexte d'émergence autrichien d'un monument en opposition avec les modèles développés dans les États-nations voisins.

Plusieurs ouvrages nous ont amenée à découvrir l'administration autrichienne des monuments, de sa création en 1850 à son fonctionnement actuel. Mentionnons en particulier les recherches de Theodor Bückler[62], qui nous ont exposée à une histoire du monument bien différente de l'approche française – ou même de l'approche allemande[63].

La lecture des ouvrages critiques sur l'Opéra, sur Vienne et sur l'Autriche, combinée à celle d'ouvrages théoriques nous a permis de construire une approche inédite de l'Opéra, de manière à pouvoir s'insérer dans la continuité des études déjà menées et de poser la question de la définition spécifiquement autrichienne du patrimoine, un sujet qui, à notre connaissance, n'a encore fait l'objet d'aucune étude en français.

Paisajes de guerra : Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000), Madrid, Casa de Velázquez, 2019, p. 85-93 ; Nicolas Detry, *Le Patrimoine martyr. Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica*, Paris, Éditions Hermann, 2020.

[61] Alois Riegl, *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne / Leipzig, W. Braumüller, 1903.

[62] T. Brückler, « Die "Verlängerung" der österreichischen Denkmalpflege in der NS-Zeit und die Gründung des Instituts für Denkmalpflege 1940 », art cit ; Theodor Brückler, « Kunstwerke zwischen Kunstraub und Kunstbergung: 1938-1945 » dans Theodor Brückler (ed.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute: mit Quellendokumentation, Bildteil, Gesetzestexten und Archivindex*, Vienne, Böhlau, 1999, p. ; Theodor Brückler, « Die österreichische Denkmalpflege 1945-1947: „Resurrectio" oder „Reanimatio"? », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2004, vol. 1/2, n° 58, p. 390-443 ; Theodor Brückler, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger: die « Kunstakten » der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Vienne, Böhlau, 2009 ; Theodor Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

[63] La comparaison avec la politique patrimoniale allemande est évoquée par Michael S. Falser, *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Dresde, Thelem, 2008.

Démarche, corpus et méthode

Dans le cadre de nos lectures et recherches, nous avons pu saisir que le statut de monument constitue le résultat d'une construction d'un lien de sens, commun et partagé par une communauté. Comme ce statut est le produit d'une somme de regards, de pratiques, d'émotions, mais surtout de discours, nous l'envisageons comme un statut par nature évolutif et variable. Après l'étude nécessaire des ouvrages de la littérature critique, nous avons choisi de construire notre analyse autour d'un corpus pluriel, composé entre autres d'archives, de sources imprimées, de dessins d'architecture et de photographies. Notre démarche est résolument diachronique, afin d'observer avec précision, durant la période sur laquelle nous avons ancré notre étude, la construction de ce statut de monument en miroir des évolutions de la société autrichienne.

D'une part, nous avons étudié les textes officiels, encadrant la gestion, la protection et la reconnaissance de monuments en Autriche depuis la création en 1850 d'une première commission d'étude des monuments : il s'agit d'abord des textes parus dans les différents codes de loi et journaux officiels autrichiens, accessibles en ligne sur les bases ALEX[64] et RIS[65].

D'autre part, nous avons mené des recherches dans plusieurs fonds d'archives, afin d'avoir la vision la plus complète possible sur les conditions de construction, puis de reconstruction de l'Opéra de Vienne. Grâce à ces consultations en archives, nous avons pu fournir un travail factuel sur les chantiers, nécessaire compte tenu de la dimension légendaire qu'ont prise certains aspects de l'histoire des chantiers. La nature de notre travail nécessite d'accorder une attention importante aux illustrations, plans, photographies anciennes. Nous avons choisi de consulter les fonds des Archives fédérales autrichiennes et les Archives de la Ville et du Land de Vienne, les collections d'archives du musée Albertina, du musée de Vienne, du musée du Théâtre, *Theatermuseum*, et du musée de la ville de Vienne, *Wien Museum*. Les fonds de la bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), de la bibliothèque de Vienne au *Rathaus*, de l'Université de Vienne ont révélé des documents cruciaux pour compléter notre étude.

[64] Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), ALEX – Historische österreichische Rechts- und Gesetzestexte Österreich, https://alex.onb.ac.at/.
[65] Ministère fédéral des Finances, RIS – Das Rechtsinformationssystem des Bundes, ris.bka.gv.at/.

Comme plusieurs parties de notre étude traitent de la période d'instabilité politique, nous avons observé des archives incomplètes, s'expliquant par la situation du pays. Aux Archives fédérales, nous avons notamment rencontré quelques difficultés, en raison d'un référencement parfois lacunaire, de documents manquants et de dossiers déplacés.

La présence durant dix années des troupes alliées a donné la possibilité d'explorer les fonds d'archives des puissances d'occupation notamment le fond du Haut-commissariat de la République française en Autriche aux Archives diplomatiques françaises et les Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel.

Si nous avons pu identifier des fonds intéressants dans les registres en ligne des Archives nationales des États-Unis d'Amérique et des Archives soviétiques (RGAKFD), nous n'avons pas été en mesure de les consulter, en raison de la distance géographique et, pour les archives soviétiques, de la barrière de la langue. Il nous a toutefois été possible de consulter les ressources numérisées et mises à disposition en ligne, comme pour les fonds de la bibliothèque du Congrès américain.

Le statut de monument émanant d'une complémentarité de regards et de points de vue, nous avons pris la décision d'inclure dans notre corpus des sources très différentes les unes des autres, afin d'aborder le statut de monument sous toutes ses différentes facettes. Nous nous sommes confrontée à une étude minutieuse de documents complémentaires aux archives d'un caractère plus "officiel". La presse autrichienne et étrangère a fait le fruit d'un grand intérêt pour notre recherche, étant donné l'importance de la diffusion des journaux, du nombre d'articles traitant de l'Opéra de Vienne et de la portée qu'ils ont eue dans la construction de l'image collective de l'Opéra.

Grâce au travail de numérisation pour la base ANNO de la bibliothèque nationale autrichienne[66], nous avons eu accès à un panel représentatif de journaux quotidiens et de magazines, locaux ou nationaux, reflétant différents bords politiques de la période impériale à celle de l'occupation alliée. Les bases françaises Retronews de la

[66] Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), ANNO (AustriaN Newspaper Online) – Historische Zeitungen und Zeitschriften, https://anno.onb.ac.at/.

Bibliothèque nationale française[67] et TROVE de la Bibliothèque nationale australienne[68] nous ont donné la possibilité d'ajouter à la presse autrichienne, d'autres regards internationaux.

Dans notre étude du corpus, nous avons souhaité concentrer notre attention sur les définitions spécifiques du monument dans le contexte autrichien. Pour identifier les spécificités d'élaboration du statut de monument en Autriche, nous avons cherché à comparer l'usage du terme dans le pays avec celui d'autres États européens. De cette manière, l'Opéra de Vienne donne à voir les étapes de mise en place et la promotion d'un statut à l'échelle individuelle ou par différents groupes, publics ou privés.

À ce titre, la littérature secondaire a été pu être étudiée comme une source primaire, en raison de l'intérêt que nous portons au contexte de rédaction et de publication de ces ouvrages, et aux récits que ceux-ci mettaient en place. À l'instar des sources de presse, ces livres et leurs auteurs nous ont apporté un éclairage précieux sur la construction discursive du statut de monument de l'Opéra de Vienne.

Le type d'étude que nous avons entrepris peut parfois simplifier le développement de l'institution, de ses ensembles et du contexte politique au sein duquel celle-ci s'inscrit, puisqu'il s'est agit d'extraire du corpus certains éléments, de manière à formuler des hypothèses. En examinant un corpus très vaste, qui reflètent la diversité des médias participant à l'élaboration des stratégies discursives autour des monuments, nous avons tout de même l'ambition de proposer l'analyse la plus nuancée et la plus pertinente possible.

Délimitation du sujet

Nous avons fait le choix d'inscrire notre étude dans une temporalité longue, afin d'analyser les étapes constitutives de la formation du statut de monument de l'Opéra de Vienne. Le chantier de construction de l'édifice au milieu du XIX^{e} siècle constitue le point d'ancrage de notre sujet, néanmoins sans contextualisation de l'origine du projet et de

[67] Bibliothèque nationale française (BNF), Retronews, https://www.retronews.fr/.

[68] Bibliothèque nationale d'Australie, TROVE, https://trove.nla.gov.au/. La facilité d'accès de la base australienne s'est révélée être une alternative intéressante pour étudier la presse anglophone, puisqu'au-delà des journaux australiens, celle-ci propose un grand nombre de titres numérisés du Commonwealth.

son inscription dans le cadre des travaux de la *Ringstraße*, l'importance de l'Opéra et le sens alloué à son bâtiment auraient été difficilement compréhensibles. À partir de la construction de l'Opéra, nous nous sommes attachée à retracer les développements de l'institution et du sens qui lui a été attaché durant des périodes déterminantes dans l'histoire de l'État autrichien contemporain. Cela nous a amenée à suivre l'évolution de l'Opéra durant les dernières années de l'Empire des Habsbourg, sous la Première République, puis sous le régime austrofasciste, le rattachement au Reich allemand national-socialiste, et enfin, durant les dix années de l'occupation alliée. Nous avons pris la décision d'arrêter notre étude à l'année 1955, qui marque à la fois la réouverture de l'Opéra après un long chantier de reconstruction et le retour à la souveraineté nationale pour l'Autriche, à la suite de la signature du Traité d'État et du retrait des troupes d'occupation alliées.

Le choix de stopper ce travail en 1955 s'explique par le caractère de cérémonial qu'a pris la réouverture de l'Opéra de Vienne. Avec celle du *Burgtheater*, les soirées de réouverture ont été présentées à l'époque, et aujourd'hui encore, comme analogues à une renaissance de l'Autriche :

> En mars 1945, la population se tenait en pleurs devant les ruines des bombes ; en novembre 1955, on était à nouveau là pour célébrer la résurrection de l'Autriche, qui se reflétait dans la réouverture du *Burgtheater* et de l'Opéra.[69]

Ces bornes chronologiques nous offrent la possibilité d'aborder le processus global d'édification du statut de monument de l'Opéra, avec ses évolutions, les ajouts et les abandons de sens, qui, chacun, ont déterminé la place que l'institution occupe de nos jours en Autriche et dans le monde. Il aurait été possible d'aborder l'Opéra durant la période du *Wirtschaftswunder*, le « miracle économique[70] », mais il nous est apparu que les étapes comprises entre la construction du bâtiment dans les années 1860 et la

[69] « Im März 1945 stand die Bevölkerung weinend an der Bombenruine, im November 1955 war man wieder hier, die Auferstehung Österreichs zu feiern, die sich in der Wiedereröffnung von Burgtheater und Opernhaus spiegelte. » Wilhelm Sinkovicz, « Von demokratischen Werten und der Kultur - 50 Jahre nach der Wiedereröffnung sind Burg und Oper mehr als nur Zeichen glorioser Vergangenheit », *Die Presse*, 6 nov. 2005.

[70] Ce terme désigne la période d'après-guerre en Allemagne de l'Ouest et en Autriche, où la reprise a permis une très forte croissance économique. La période de « miracle économique » se déroule en parallèle des Trente Glorieuses en France.

réouverture de l'Opéra en 1955 permettent de constituer la base de la signification associée à l'Opéra, et qu'après la reprise dans la salle reconstruite, peu d'évolutions susceptibles d'apporter un éclairage véritablement nouveau, ou même supplémentaire, sur son statut de monument.

Structure de la thèse

En raison de la démarche diachronique de notre étude, le plan de cette thèse a été construit de manière à souligner les évolutions du statut de monument de l'Opéra de Vienne, tout comme celles de la société autrichienne et des stratégies discursives autour de l'institution. Nous avons fait le choix de présenter ce travail dans une perspective chronologique, afin de refléter les permanences et les altérations des éléments discursifs participant à la reconnaissance d'un statut de monument pour l'Opéra.

Le premier chapitre établit le contexte de création d'une nouvelle salle dédiée aux opéras à Vienne, la genèse d'un projet longtemps souhaité, mais réalisé tardivement. En évoquant les projets avortés et les raisons pour lesquels le bâtiment ne peut voir le jour qu'à l'arrivée sur le trône d'Autriche de François-Joseph, ce premier chapitre recontextualise la situation politique, urbaine et culturelle à Vienne durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle. Le concours d'architecture de l'Opéra, premier bâtiment de la *Ringstraße* mis en chantier, témoigne de la vision universaliste portée par les Habsbourg. Il est nécessaire de retracer le chantier de construction dans des aspects factuels, car s'il fut long, coûteux et malheureux, il a également fait l'objet de récits *a posteriori* inexacts ou faussés, ayant contribué à l'émergence de certaines légendes autour d'un chantier "maudit".

L'analyse du statut de monument de l'Opéra impérial, au moment de son édification, est au cœur du deuxième chapitre. La construction du bâtiment, s'inscrivant dans un mouvement d'institutionnalisation des arts et des sciences, nous renseigne sur les motivations politiques de l'État impérial. La longue durée du chantier engendre des modifications des thèmes envisagés au début du projet pour décorer la salle, au regard de l'évolution de la situation politique et militaire de l'Empire. Les éléments retenus pour la décoration de l'Opéra révèlent ainsi la stratégie représentative qu'adopte l'Autriche,

alors que son influence politique s'amenuise dans le monde. Les salles d'opéra, vrais lieux politiques au XIX^e^ siècle, sont autant des outils au service des Habsbourg qu'un potentiel danger, dans un empire multinational, alors que se développe en Europe le modèle des États-nations. La nécessité d'offrir au reste de l'Empire un modèle de référence et la manière dont se diffusent les modèles culturels viennois nous éclairent sur le fonctionnement de l'Empire et son rapport aux peuples qui le constitue.

Dans le troisième chapitre, il était impératif de souligner les transitions qui s'opèrent au début du XX^e^ siècle, tant sur le plan politique et musical que sur celui de la conception de monument. Une trentaine d'années après son inauguration, le regard sur l'Opéra change, sa place au sein des scènes européennes aussi. La transition entre la scène impériale et la scène d'État au lendemain de la Première Guerre mondiale rebat les cartes et soulève de nouvelles questions quant au rôle d'une telle institution pour la nouvelle jeune république. Les années d'entre-deux-guerres marquent aussi une évolution majeure du statut de monument de l'Opéra de Vienne, puisqu'est votée en 1923 la toute première loi de protection des monuments en Autriche.

Le quatrième chapitre permet d'aborder les politiques culturelles de trois formes de gouvernement particulières qu'a connues l'Autriche : l'austrofascisme, le rattachement à l'Allemagne nationale-socialiste et les années sous la tutelle alliée. Il est particulièrement saisissant d'observer les similitudes dans l'usage de l'Opéra comme scène représentative d'une identité, dont le sens évolue au gré des besoins. Tantôt gardien de la vraie culture allemande dans une Autriche en "résistance" contre l'Allemagne, puis lieu de célébration de l'appartenance à une culture commune, l'Opéra devient, après la Seconde Guerre mondiale l'incarnation du patrimoine autrichien martyr, preuve du statut de victime de l'Autriche dans le conflit.

La question épineuse de la reconstruction de l'Opéra après 1945 constitue le cinquième chapitre. Un bref panorama des différentes possibilités qui s'offraient aux autorités autrichiennes quant aux types d'intervention sur le bâti détruit nous invite à observer la situation en Allemagne et en Italie. Les salles de théâtre et d'opéras choisies pour mettre en lumière la typologie des interventions possibles sont l'occasion d'aborder les enjeux mémoriels liés à chacune des solutions et de comprendre la spécificité du double chantier de l'Opéra de Vienne.

Le dernier chapitre s'intéresse, pour finir, à l'analogie entre l'Opéra et le rétablissement de l'Autriche après la guerre. Fédérant une communauté autour de son institution une communauté, l'Opéra tant par sa destruction que par sa reconstruction incarne la situation de l'Autriche après 1945. En tant que symbole de renaissance, l'Opéra personnifie la reconstruction de l'État, mais aussi son retour sur la scène internationale. Il contribue à l'élaboration de l'identité autrichienne et reprend son rôle d'ambassadeur culturel, afin d'en diffuser le modèle à l'étranger. Le bâtiment unit en son sein, tant visuellement que symboliquement deux époques, se faisant le monument d'une certaine histoire, et plus encore d'une certaine mémoire de l'Autriche.

CHAPITRE 1 – AUX ORIGINES DE L'OPERA DE VIENNE



La musique semble être liée depuis toujours à l'identité viennoise, et plus particulièrement l'opéra. À partir du XVII^e^ siècle, l'art lyrique s'importe massivement à la cour impériale autrichienne. Les empereurs, mariés à des princesses italiennes, se prennent de passion pour cette forme de spectacle hybride entre musique et théâtre. La toute première représentation d'opéra pour la cour impériale des Habsbourg a eu lieu en 1622[1], sous le règne de l'Empereur Ferdinand II, à Hradschin/ Hradčany son palais bohème de Prague. En 1624, l'impératrice Éléonore de Mantoue fait construire dans le palais *Hofburg* la salle de la Redoute, *Redoutensaal*, qui accueille les spectacles d'opéras jusqu'en 1744[2]. D'autres salles sont ouvertes au fil des décennies, afin d'accueillir plus de représentations : tantôt du théâtre, tantôt de la musique, ces salles toujours impériales et souvent construites pour des occasions particulières – principalement pour des noces. C'est le cas du théâtre érigé pour le mariage de Léopold I^er^ et Marguerite d'Espagne par Lodovico Ottavio Burnacini en 1666[3]. Au XVIII^e^ siècle et au début du XIX^e^ siècle, les salles de spectacle prolifèrent partout dans l'Empire et particulièrement à Vienne, mais il n'y en a toujours aucune qui soit intégralement dédiée à l'opéra et au ballet. Si les Opéras, en tant que salles dédiées à l'art lyrique apparaissent au XVII^e^ siècle en Italie dans les grandes villes princières comme Venise, Milan ou Naples[4], il faut attendre le XIX^e^ siècle pour en voir une à Vienne[5].

Si les tentatives de création d'un Opéra ont longtemps échoué, les travaux de la *Ringstraße*, contemporains aux grandes transformations urbaines du XIX^e^ siècle en Europe, ont enfin permis la réalisation d'un édifice au cœur de la capitale impériale. Le grand projet du réaménagement urbain du centre ancien de Vienne a donné son nom

[1] Andrea Seebohm, « L'Opéra à Vienne avant 1869 » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 9.
[2] Elles accueilleront à nouveau des opéras après 1945. Les ensembles de l'Opéra de Vienne seront invités à y jouer après la destruction de leur bâtiment. *Ibid.*, p. 11.
[3] *Ibid.*, p. 12.
[4] Dans l'espace germanique, c'est à Hambourg qu'apparaît le premier Opéra, en 1678.
[5] L'écriture d'« Opéra » avec une majuscule dans cette thèse est nécessaire afin de dissocier l'Opéra – l'édifice – de l'opéra en tant qu'art lyrique. Si en allemand l'édifice est désigné en tant que « *Opernhaus* » et en anglais par « *opera house* » en français, il n'existe pas de différence entre les deux termes. L'usage de la majuscule permet de pallier cela et éviter des confusions quant au sujet discuté. Dans le cas de l'Opéra de Vienne ou de l'Opéra de Paris, par exemple, la majuscule a une fonction double : il s'agit de parler de l'édifice, mais également de l'institution – souvent une marque déposée.

aux années 1850-1890, aujourd'hui qualifiée de « *Ringstraßeära* [6] » ou de « *Ringstraßenzeit*[7] » du nom du boulevard circulaire créé à l'occasion des travaux. Cette époque a profondément changé le visage de Vienne, mais aussi le rapport entretenu par les habitants au bâti et à l'urbanisme. Grande période de transformations, la *Ringstraße* est aussi contemporaine à l'évolution de la vie politique de l'Empire, vers une monarchie constitutionnelle, suite à l'arrivée au pouvoir de François-Joseph, alors que la bourgeoisie et les libéraux occupent de plus en plus une place de premier plan. La dimension socio-politique rentre indéniablement en considération lors du l'élaboration de la *Ringstraße* et elle a largement été observée par les historiens et historiens de l'art[8], toutefois l'expansion et le réaménagement urbain sont les deux premiers moteurs de ce projet[9].

I. Genèse d'un Opéra à Vienne

Premières ébauches pour un Opéra viennois

Vienne est depuis 1278 la ville de résidence des Habsbourg[10]. Elle a donc joué un rôle important, d'abord sous le Saint Empire romain germanique, puis en tant que capitale de l'Empire d'Autriche et à partir de 1867, de la double monarchie austro-hongroise. De

[6] Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 678.
[7] La dénomination de « *Ringstraßenzeit* » est utilisée notamment par Peter Csendes dans ses travaux sur Vienne.
[8] Elisabeth Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden, Steiner, 1979 ; Ernst Hanisch, « Die Wiener Ringstraße. Zwei Pole, zwei Muster der österreichischen Kultur » dans Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Bauten, Orte, Regionen. 2*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.2, p. 75-104 ; Alfred Fogarassy (ed.), *Die Wiener Ringstraße*, Berlin, Hatje Cantz, 2014 ; Barbara Dmytrasz, *Die Ringstraße: eine europäische Bauidee*, Vienne, Amalthea Signum Verlag, 2014 ; Harald Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße: Entstehung, Projekte, Auswirkungen*, Bâle, Birkhäuser, 2015, 396 p ; Andreas Nierhaus, *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015 ; Harald R. Stühlinger et Gerhard Murauer (eds.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Vienne, Metroverlag, 2015 ; Endre Hárs, Károly Kókai et Magdolna Orosz (eds.), *Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged*, Vienne, Praesens VerlagsgesmbH, 2017.
[9] Cette dimension urbaine, a fait l'objet de plusieurs études, dont récemment le livre d'Harald Stühlinger sur le concours de la Ringstraße. Harald Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße: Entstehung, Projekte, Auswirkungen*, Bâle, Birkhäuser, 2015 ; et l'exposition *Der Ring. Pionerjahre einer Prachtstraße* proposée au printemps 2015 par le Wien Museum, qui a donné lieu à une publication sous la direction d'Andreas Nierhaus : Andreas Nierhaus (dir.), *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015.
[10] La *Residenzstadt* en allemand, Ville de résidence, qui peut être princière, royale ou impériale.

nombreuses institutions y sont installées, mais elle ne compte toujours aucun Opéra, contrairement à d'autres villes sous le contrôle des Habsbourg – comme Milan.

Le projet d'un Opéra à Vienne est pourtant bien antérieur à celui qui voit le jour grâce aux travaux de la *Ringstraße*. Les Viennois auraient déjà souhaité profiter d'un nouvel Opéra au début du XIX^e^ siècle[11] et plusieurs projets ont été proposés jusqu'au concours pour l'Opéra de cour en 1860. La construction au début du siècle de grands théâtres et opéras en Europe notamment le récent théâtre national royal de Bavière par Karl von Fischer en 1818[12], motive de plus la volonté d'édifier un Opéra à la hauteur de Vienne, pour refléter l'importance de ce centre musical de tout premier plan et afin de pouvoir attirer les artistes les plus importants de cette époque.

La plupart des projets de construction d'Opéras étaient liées aux premiers programmes de réaménagement urbain de la capitale. L'une des premières esquisses incorporant la création d'une grande salle de spectacle date des années 1820 (Figure 1, p.47). L'Opéra était présenté au sein d'une sorte de "complexe culturel", qui se situerait à l'extérieur de la *Kärtnertor*, porte de Carinthie. L'historien de l'art autrichien Richard Kurdiovsky suppose qu'il s'agissait de plans ayant vu le jour dans le cadre des premières réflexions menées sur la possibilité d'utiliser le terrain du glacis. L'opportunité d'utiliser les douves pour faciliter le travail des fondations et l'agencement de l'espace sous la scène – permettant d'attaquer la construction directement sans avoir à engager les travaux de creusage – explique que les ébauches d'Opéra aient presque toutes été proposées au niveau de la *Kärtnertor*. D'autres projets à cette époque ont envisagé la construction d'un théâtre à cet emplacement, comme celui de l'ingénieur militaire Franz Ferdinand Mayern en 1820-1821 ou de l'architecte Alois Ludwig Pichl en 1822[13]. En 1823, le programme pour le Prix de la Cour, *Hof-Preis*, de l'Académie des Beaux-Arts demande en gage d'évaluation la conception d'un grand théâtre national qui se situerait au centre-

[11] Hans-Christoph Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972, p. 65.
[12] Bayerische Staatsoper, *Geschichte der Bayerischen Staatsoper*, https://www.staatsoper.de/unser-haus/geschichte.html, (consulté le 18 novembre 2020).
[13] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 66.

ville d'une capitale, sans mention toutefois de murs d'enceinte[14]. Considérant pourtant la topographie viennoise d'alors, il est évident que la construction d'un nouvel Opéra de grande capacité en centre-ville semble ne pouvoir être réalisée qu'à condition de détruire les fortifications et utiliser le glacis comme terrain à bâtir.

Alois Ludwig Pichl développe son idée proposée en 1822, en présentant un premier plan en 1835 : il envisage à son tour un complexe monumental de trois bâtiments, un musée[15], une académie et un Opéra, tous situé sur le glacis au niveau de l'ancienne *Kärtnertor*. Il positionne l'Opéra de manière à ce que la façade donne sur le centre-ville, ce qui suppose qu'il n'envisageait pas une occupation totale du glacis[16].

Un autre projet est lancé quelques années après. Un comité civil[17] s'adresse le 15 janvier 1840 à l'empereur Ferdinand, lui présentant un ensemble monumental, imaginé en son honneur, le *Kaiser-Ferdinand-Bau* (Figure 2, p.47). Cet ensemble comprendrait une fois encore un grand théâtre-Opéra, parmi d'autres bâtiments publics et privés[18]. Un autre groupe, sous l'égide de Carl Ludwig Bruck, futur ministre des Finances, propose également à l'empereur, dans une lettre datée du 26 février 1844[19], la construction d'un nouvel Opéra, avec le soutien financier de Salomon Rothschild et l'appui architectural de Giovanni Battista et Tommaso Meduna – les deux architectes en charge du chantier de reconstruction de la *Fenice* de Venise après son incendie en 1836[20]. Enfin, de nouvelles idées sont soumises à l'empereur Ferdinand, dont celles de

[14] Richard Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.1, p. 18.

[15] Alois Ludwig Pichl élabore son projet alors que se développe les premiers musées dans l'Empire, parmi lesquels le musée national hongrois en 1802 ou le musée national de Prague en 1818.

[16] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 20.

[17] Parmi ses membres se trouvent l'architecte Franz Xaver Lössl et des chefs constructeurs Ignaz Ram, Anton Hoppe et Anna Hildwein, représentée par Lorenz Greger, les chefs charpentiers Anton Rueff, Franz Jacks et Franz Pranter.

[18] Felix Czeike, « Ein Stadterweiterungsprojekt aus dem Jahre 1840 », *Wiener Geschichtsblätter*, 1956, 11. (71)., nº 2, p. 27-31.

[19] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 67.

[20] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 20.

Paul Sprenger (Figure 3, p.47) et de Leopold Ernst[21]. Aucun de ces projets n'aboutit, car ils impliquent tous la destruction des fortifications et l'occupation du glacis, ce à quoi s'oppose très fermement l'armée depuis plusieurs années.

L'arrivée sur le trône de François-Joseph permet une nouvelle impulsion autour de cet Opéra tant désiré ; le jeune empereur déclare le 7 décembre 1849 souhaiter faire reculer le bastion de la *Kärtnertor* sur le glacis, permettant la construction d'une nouvelle porte et d'un Opéra[22]. Le projet est confié à Paul Sprenger, qui s'inspire notamment du théâtre de la Comédie Française (Figure 4, p.48). Quelques années plus tard, en décembre 1851, un architecte réalise des plans pour un Opéra sur commande de Bartolomeo Merelli, directeur du *Kärtnertortheater,* qui pourrait cette fois être implanté sur d'autres sites. Loin de la *Kärtnertor*, l'Opéra serait construit devant la Bellaria du château de la *Hofburg*, au niveau du *Volksgarten*, (Figure 5 à Figure 8, p.49), l'architecte proposant aussi une version implantée dans le centre-ville et une au niveau de la *Rittersaal*. Ce projet aurait permis un accès très facile depuis le château de la *Hofburg* vers le nouvel Opéra grâce à un système de galeries.

Aucun de ces projets n'aboutit dont n'aboutit[23]. Certains étaient pourtant relativement avancés. Il est fort probable que les coûts importants de construction et de réfection des théâtres à l'époque aient rendu tout projet irréalisable en l'état[24]. Un autre facteur bloque systématiquement l'entreprise de création d'un édifice aussi imposant qu'un Opéra : le manque de place dans le centre-ville ancien. En définitive, si aucun Opéra impérial ne voit le jour depuis le début du XIX^{e} siècle, c'est que le projet s'est toujours heurté à un problème majeur : les fortifications du centre ancien de Vienne et l'opposition de l'armée à ce que ces murs soient détruits et le glacis occupé. Le projet d'un nouvel Opéra ne pouvait être envisagé sans un profond réagencement du centre-ville, initié par l'impulsion de François-Joseph.

[21] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 68.
[22] *Ibid.*, p. 69.
[23] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 20.
[24] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 70.

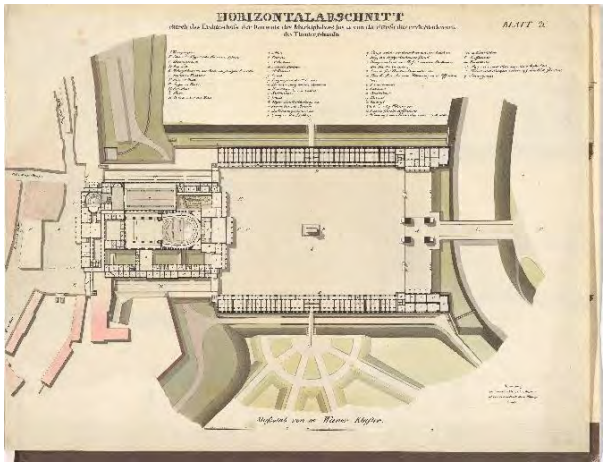


Figure 1 – Anonyme, Plan d'un bâtiment abritant un théâtre, env. 1820, Encre et aquarelle sur papier, 41,7 x 54,4 cm, Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Handzeichnunen, Collections du Wien Museum.

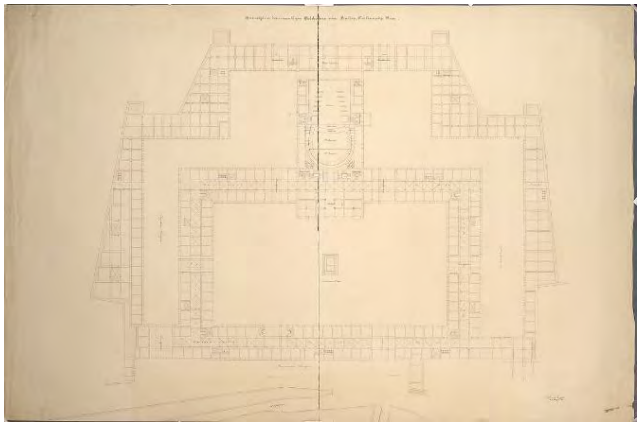


Figure 2 - Franz Xaver Lössl (architecte) Projet du Kaiser Ferdinands-Bau, plan du rez-de-chaussée, env. 1842, Craie et encre sur papier, 65,5 cm x 99 cm, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ9800.



Figure 3 – Paul Sprenger et Olivo Vacani von Fort (architectes), Plan pour la construction d'un nouvel Opéra avec l'agrandissement de la porte de Carinthie, 9 mai 1847, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003,1144.



Figure 4 – Paul Sprenger, Projet d'un nouvel Opéra (architectes), Collections de l'Albertina, publié dans Walter Krause, Werner Kitlitschka, et Hans-Christoph Hoffmann, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972.

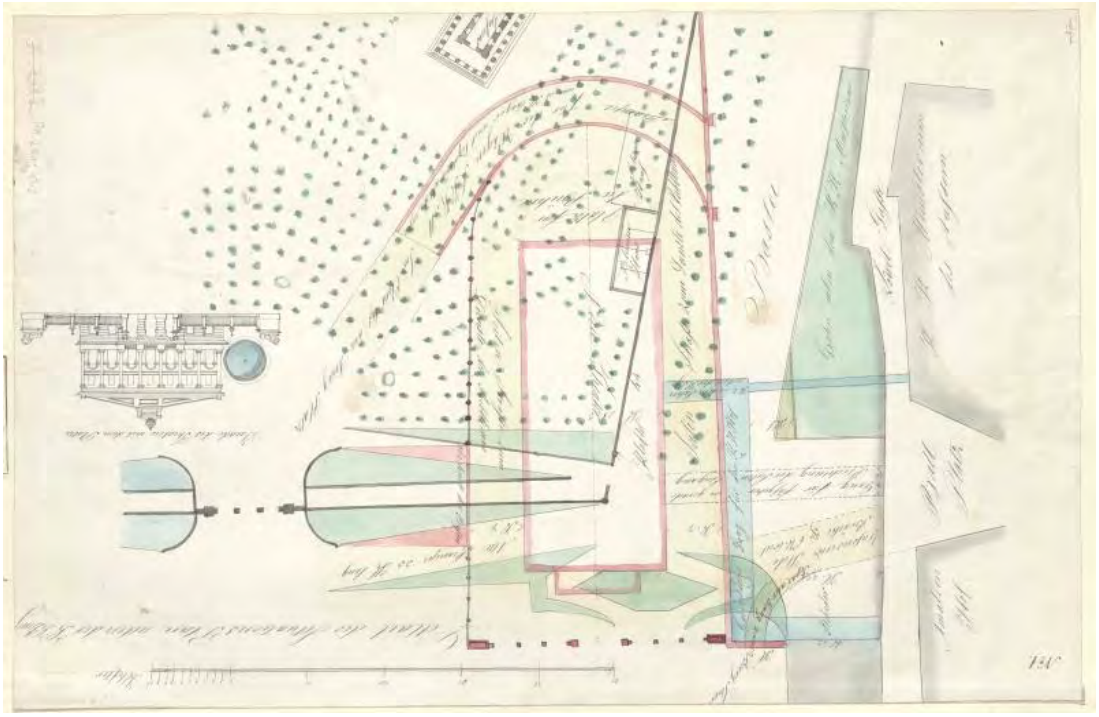


Figure 5 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,842.

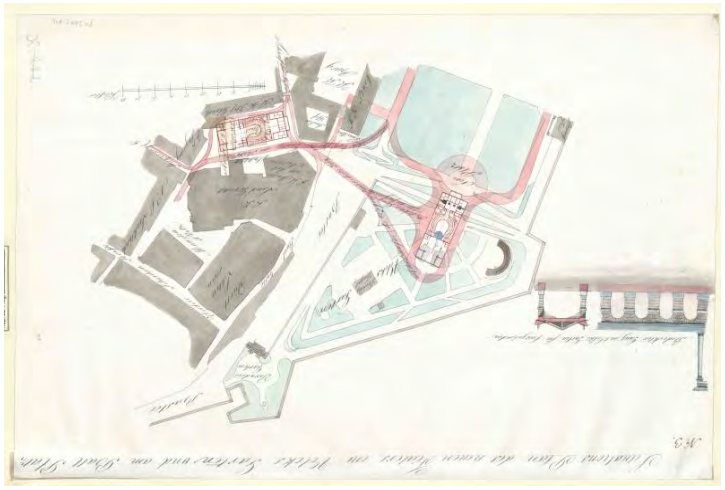


Figure 6 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). PK 3001,843.

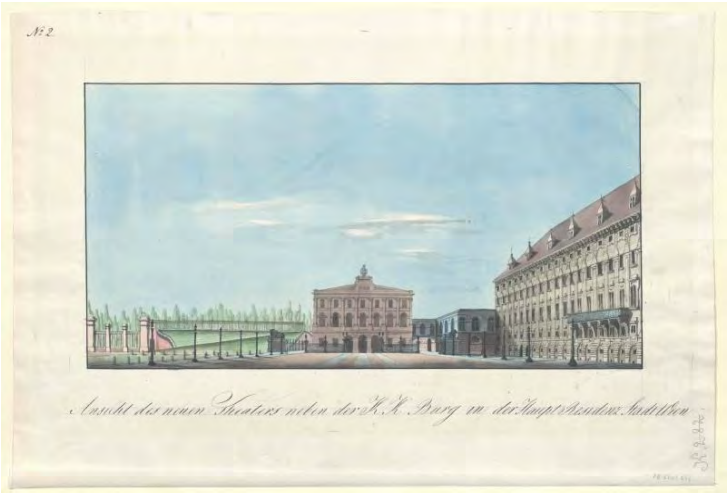


Figure 7 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,844.

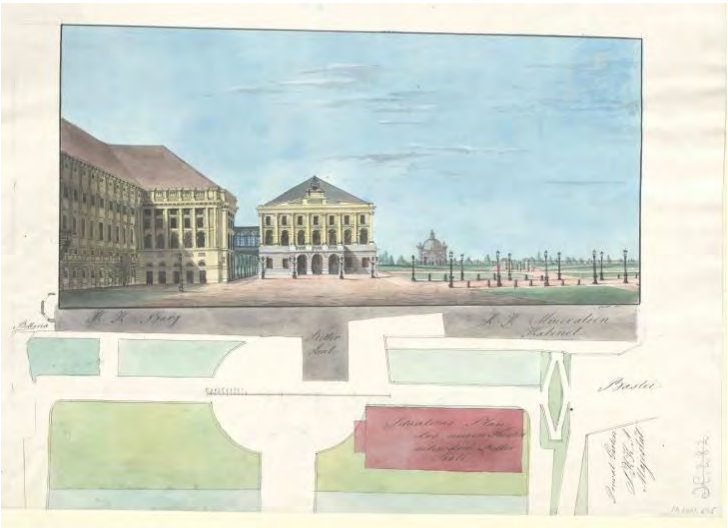


Figure 8 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,845.

Topographie des salles viennoises

Si, depuis le début du XIX^{e} siècle, les tentatives de création d'un Opéra impérial ont toutes échoué, la capitale jouit néanmoins depuis plusieurs siècles d'une multitude de salles, où des représentations ont lieu quasiment quotidiennement. Ce sont des théâtres prestigieux, construits le plus souvent par mécénat aristocratique. Ces salles ont accueilli des premières d'opéras de Mozart ou de Gluck et ont fait la gloire des compositeurs. Bien que Vienne soit donc à la fin des années 1850, richement équipée de salles de spectacles, ces salles ne répondent plus aux besoins de la capitale, mais de nouveaux théâtres drainent la population vers les faubourgs, ce qui inquiète le gouvernement, au lendemain du soulèvement de 1848.

La montée en puissance de la bourgeoisie se traduit de plusieurs manières dans l'espace urbain viennois, mais un domaine reflète particulièrement cela : les spectacles. Le déplacement progressif des scènes à l'extérieur du centre-ville ancien attire la population, et surtout la bourgeoisie, vers de nouveaux quartiers. La topographie des salles nous renseigne ainsi sur les nouveaux centres de pouvoir culturels qui émergent à Vienne aux frontières de la vieille ville. Afin de comprendre le tissu musical et institutionnel viennois de l'époque, nous dresserons ici une cartographie des salles de spectacles existantes au milieu du XIX^{e} siècle à Vienne – uniquement celles où sont jouées des opéras.

k.k. Hoftheater beim Kärtnertor (Kärtnerstraße, 1er arrondissement)

Le théâtre dont l'utilisation à l'époque est la plus proche de celle de l'actuel Opéra de Vienne est le k.k. Hoftheater beim Kärtnertor. Il a été construit en 1709 sur les plans d'Antonio Beduzzi, à l'emplacement d'un précédent théâtre en bois. La salle accueille à l'origine des opéras italiens. Elle est gérée par des propriétaires privés : Conte Pecori jusqu'en 1711, puis Stranitzky – qui impose des représentations en allemand en plus de l'italien – jusqu'en 1726, suivi de nombreux autres propriétaires. En 1752, un magistrat viennois, Leopold Elder c. Ghelenn récupère la gestion du théâtre. Il est détruit par un

incendie en 1761, après la représentation d'un ballet de Christophe Gluck[25]. La cour impériale achète alors l'emplacement et y fait construire[26], soit derrière l'actuel Opéra de Vienne, - un nouveau bâtiment, sur les plans de Nicolas Pacassi, inauguré le 9 juillet 1763[27]. À cette époque, le théâtre prend le nom de « *kaiserliches Hoftheater* », c'est-à-dire, théâtre de la cour impériale[28] et accueille des spectacles en allemand et en italien. Y ont lieu de grandes premières, comme celle du *Fidelio* de Beethoven le 23 mai 1814 et l'*Othello* le 29 avril 1819, puis *Le Barbier de Séville* le 16 décembre 1820 de Rossini.

Si la salle est toujours en activité lors de l'annonce de la construction, puis de l'ouverture de l'Opéra de Vienne, elle fermera rapidement ses portes après l'inauguration en mai 1869 de l'Opéra de Vienne : la dernière représentation, *Guillaume Tell* de Rossini, a lieu le 17 avril 1870[29], la salle sera détruite ensuite quelques années plus tard en 1873.

Schönbrunner Schlosstheater (Schönbrunner Schloßstraße 47, 13ème arrondissement)

Le théâtre impérial de Schönbrunn est l'un des seuls théâtres viennois d'origine toujours en activité aujourd'hui. Il a été construit alors que le palais de Schönbrunn est réaménagé entre 1744 et 1747 par Nicolas Pacassi. Marie-Thérèse fait construire le théâtre dans l'aile droite adjacente au palais et l'inaugure le 4 octobre 1747[30]. Johann Ferdinand Hetzendorf von Hohenberg se charge des travaux de rénovation sur le théâtre entre 1766 et 1767 et le réaménage à son tour. Ce théâtre est surtout utilisé par la cour, lors d'événements importants, comme le mariage de Joseph II avec Josépha de

[25] Il peut s'agir d'un des quatre ballets qu'avait déjà composés Gluck entre 1759 et 1761 : *Les Amours de Flore et Zéphire* (1759) ; Le Naufrage (1759) ; *La Halte des Calmouckes* (1761) ou *Don Juan ou Le Festin de Pierre* (1761).

[26] Aujourd'hui, cela se situerait au niveau de l'hôtel Sacher. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.3-Ha-La, p. 468.

[27] Marcel Prawy, *Die Wiener Oper: Geschichte und Geschichten*, Vienne, Molden, 1969, p. 17.

[28] Andrea Harrandt et Michael Jahn, *Kärntnertortheater*, Musiklexikon - Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kaerntnertortheater.xml, 2002, (consulté le 27 mai 2020).

[29] M. Prawy, *Die Wiener Oper*, *op. cit.*, p. 23.

[30] Andrea Harrandt, *Schönbrunner Schlosstheater*, Musiklexikon - Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Schoenbrunner_Schlosstheater.xml, 2002, (consulté le 26 mai 2020).

Bavière du 24 au 27 janvier 1765[31]. Napoléon le fait rénover en 1809, alors qu'il établit ses quartiers généraux dans le château[32]. Le théâtre est par la suite utilisé lors du congrès de Vienne entre 1814 et 1815 pour divertir les différents monarques présents. Il est à nouveau réagencé en 1873 pour accueillir des spectacles dans le cadre de l'exposition universelle de Vienne, puis modernisé en 1898 avec l'installation de l'éclairage électrique[33]. La salle a accueilli de nombreuses performances de théâtre, même si de nombreux opéras en allemand notamment ceux de Christoph Gluck et de Mozart y sont joués. Haydn, Beethoven et Wagner y dirigent même certaines représentations[34]. Dans les années 1850/1860, le *Schönbrunner Schlosstheater* sert surtout de scènes estivales aux ensembles du *Burgtheater* et reste un théâtre réservé à la cour impériale[35].

Theater in der Josefstadt (Josefstädter Straße 26, 8ème arrondissement)

Le théâtre de *Josefstadt* a été érigé en 1788 par Johann Michael Köck et sa femme Maria Anna sur les plans de Josef Hieronymus d'Allio. Il s'agit d'un théâtre privé, que leur gendre K. Mayer gère, ayant reçu un privilège impérial pour « tous les genres de pièces, opéras allemands et italiens, ballets et pantomimes » en 1791[36]. Joseph Huber prend la direction du théâtre en 1812, puis il est racheté en 1816 par W. Reischel, qui le modifie en 1822[37], en faisant construire un bâtiment sur les plans de Josef Kornhäusel[38]. La salle accueille des pièces de théâtre, des représentations musicales et des opéras notamment des opéras bourgeois allemands et des opéras magiques[39] – Conradin

[31] Oscar Deleglise, *Das Schönbrunner Schlosstheater. Beiträge von Oscar Deleglise, Joseph Gregor, Rudolph Holzer, Karl Kobald, J.K. Ratislav*, Vienne, H. Bauer, 1947, p. 22.
[32] Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.5-Ru-Z, p. 129.
[33] O. Deleglise, *Das Schönbrunner Schlosstheater. Beiträge von Oscar Deleglise, Joseph Gregor, Rudolph Holzer, Karl Kobald, J.K. Ratislav*, *op. cit.*, p. 22.
[34] Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen Österreichische Akademie der Wissenschaften, « Schönbrunner Schlosstheater », art cit.
[35] O. Deleglise, *Das Schönbrunner Schlosstheater. Beiträge von Oscar Deleglise, Joseph Gregor, Rudolph Holzer, Karl Kobald, J.K. Ratislav*, *op. cit.*, p. 40-41.
[36] Alexander Rausch, *Theater in der Josefstadt*, Musiklexikon - Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Theater_in_der_Josefstadt.xml, 2002, (consulté le 26 mai 2020).
[37] Anton Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Vienne, Manutius Presse, 1957, p. 45.
[38] A. Rausch et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, « Theater in der Josefstadt », art cit.
[39] « *Zauberopern* » et « *deutsche bürgerliche Oper* » *Ibid.*

Kreutzer Albert Lortzing, Anton Emil Titl, mais aussi les spectacles de *Laterna magica* de Ludwig Döbler[40]. En 1855, Johann Hoffmann rachète le théâtre pour 126 000 florins[41] et fait du Theater in der Josefstadt le rendez-vous des élites bourgeoises. Dans les années 1850, la plupart des spectacles présentés au théâtre sont des opéras[42], le *Theater an der Josefstadt* est donc une scène concurrente du futur Opéra impérial. Il s'agit cependant surtout d'une salle privée et donc à la programmation et à la fréquentation bien différentes des autres salles de spectacle viennoises à ce moment-là. De plus, aucune première d'opéras n'a lieu au *Theater an der Josefstadt*.

Theater an der Wien[43] (Linke Wienzeile 6, 6ème arrondissement)

Une autre salle privée importante au milieu du XIXe siècle est le *Theater an der Wien*. Le théâtre a connu de nombreuses transformations au fil des décennies, la salle de spectacle originelle a été construite selon les plans de Franz Jäger père, par son fils Anton Jäger et par Joseph Reymund, à la fin du XVIIIe siècle. Inaugurée en 1801 avec l'opéra *Alexander* de Franz Teyber, le *Theater an der Wien* devient rapidement l'une des salles les plus importantes des faubourgs, accueillant opéras, opérettes, concerts et pièces de théâtre. Lors de la saison 1803/1804, Beethoven s'installe dans l'une des chambres du bâtiment principal, où il compose son opéra *Fidelio*[44].

La salle a connu de nombreuses évolutions au fil des décennies. De nombreux propriétaires se sont succédés à la tête du théâtre. L'auditorium principal est resté disposé en forme de fer à cheval, avec trois rangées de loges et décoré dans un style néo-classique. S'il y a eu plusieurs agrandissements et remaniements de l'agencement intérieur, l'auditorium actuel reste dans sa globalité semblable à celui du XIXe siècle. À l'annonce du concours pour la création de l'Opéra de Vienne, le *Theater an der Wien* vient

[40] A. Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, *op. cit.*, p. 85.
[41] Elisabeth Th. Hilscher, *Hoffmann, Johann*, Musiklexikon - Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hoffmann_Familie.xml, 2002, (consulté le 26 octobre 2020).
[42] A. Bauer, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, *op. cit.*, p. 102-105.
[43] Ce théâtre servira de refuge aux ensembles de l'Opéra de Vienne pendant la reconstruction de la « Maison sur le Ring » entre 1945 et 1955.
[44] F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, *op. cit.*, p. 435.

de changer de main : Alois Pokorny a cédé en 1862[45] la direction du théâtre à Friedrich Strampfer et Maximilian Steiner, sous la direction desquels le théâtre connaîtra un véritable "âge d'or" de l'opérette.

Carltheater (Praterstraße 31, 2ème arrondissement)

L'une des salles de spectacles les plus récentes de la capitale se trouve de l'autre côté du canal du Danube, dans le quartier de *Leopoldstadt*. Il s'agit du *Carltheater*, dont la structure originelle a été détruite le 7 mai 1847 [46] et fit l'objet d'une grande reconstruction en seulement sept mois d'après les plans d'Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. Les deux futurs architectes de l'Opéra de Vienne avaient ainsi déjà participé à la construction d'un théâtre – le *Carltheater* a d'ailleurs un air de ressemblance avec l'Opéra de Vienne notamment dans les détails de la façade extérieure (Figure 9, p.54 ; Figure 10, p.55 ; Figure 11, p.55)[47]. Le théâtre est géré entre 1854 et 1860 par Johann Nestroy qui y programme des pièces de théâtre et des opérettes.

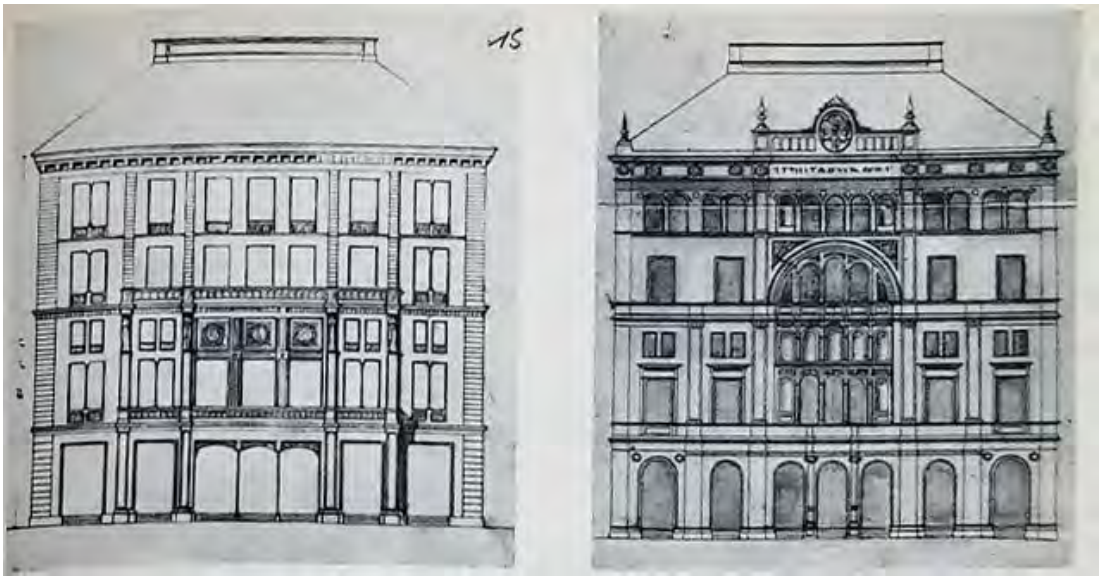


Figure 9 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Esquisses pour le Carltheater, deux versions de la façade, 1847, Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), 3.2.2.P17.120158.

[45] Hubert Reitterer, *Pokorny, Familie*, Musiklexikon - Institut für kunst-und musikhistorische Forschungen, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_H/Hoffmann_Familie.xml, 2001, (consulté le 27 octobre 2020).
[46] F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, *op. cit.*, p. 40.
[47] Les sculptures de la façade ont été réalisées par Hanns Gasser qui réalisera ensuite les sculptures des deux fontaines autour de l'Opéra de Vienne en 1868.





Figure 10 – Martin Gerlach (photographe), Le Carltheater, décembre 1942, Fonds de photographie Gerlach, Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), FC1: 9390M.
Figure 11 – Anonyme, Carl-Theater, env. 1850, Photographie, 42,2 x 28,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 48A721.

Thalia-Theater (future Thaliastraße[48])

Le *Thalia-Theater* est une salle de spectacle, située dans le faubourg de *Neulerchenfeld*. De ce fait, c'est l'un des seuls théâtres de l'époque à ne pas faire partie du territoire municipal de Vienne. C'est un théâtre en bois de 4 000 places qu'a fait construire le directeur du *Theater an der Josefstadt*, Johann Hoffmann[49], par les architectes Hermann Helmer et Ferdinand Fellner[50]. Il est inauguré le 4 août 1856[51]. C'est au *Thalia-Theater*

[48] Le théâtre se trouverait aujourd'hui dans le 16ème arrondissement de Vienne, *Ottakring*, mais se situait à l'époque dans le faubourg de Neulerchenfeld. L'actuelle rue *Thaliastraße* a pris le nom du théâtre depuis disparu.
[49] E.Th. Hilscher et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, « Hoffmann, Familie Johann », art cit.
[50] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Fellner, Ferdinand I.*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/297.pdf, 1956, (consulté le 26 octobre 2020).
[51] F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, *op. cit.*, p. 433-434.

qu'a été joué pour la première fois à Vienne le *Tannhäuser* de Richard Wagner le 28 août 1857, avant que l'opéra soit repris au Theater an der Josefstadt.

D'autres salles de spectacles – pour le théâtre et la musique – apparaîtront dans le paysage viennois au même moment que l'Opéra de Vienne : le *Stadttheater*, connu aussi sous le nom du *Ronacher* (1887/1888), le *Volkstheater* (1887/1888), ainsi que le *Burgtheater* (1888), faisant lui aussi partie du programme architectural de la *Ringstraße*.

Au terme de ce rapide examen de la topographie des salles viennoises se dégagent deux éléments saillants. Tout d'abord, il faut souligner que l'offre dans la capitale est déjà d'une grande richesse. Les théâtres viennois accueillent de nombreuses représentations, autant destinées à l'aristocratie qu'à la bourgeoisie et même à certains milieux plus populaires. Néanmoins, les théâtres sont en majorité gérés par des propriétaires privés, où ne se fréquentent pas forcément l'aristocratie et la bourgeoisie libérale. Ils ne sont donc que potentiellement des lieux de rencontres, où peuvent se réunir des personnes hostiles au pouvoir impérial.

Ensuite, cette topographie révèle que les théâtres sont relativement absents du centre-ville. Hormis le *k.k. Theater am Kärtnertor*, toutes les autres salles se situent à l'extérieur des anciens remparts. Or c'est le moment où François-Joseph œuvre pour l'unité de son empire, en faisant la promotion d'une culture commune, autrichienne et officielle. Les arts devenant des outils de gouvernance de premier plan, les bâtiments qui les accueillent se doivent de personnifier cette culture commune, y compris par leur emplacement.

Emplacement et agencement de l'Opéra de Vienne dans la *Ringstraße*

L'Opéra de Vienne est construit dans le cadre des travaux de réaménagement urbain voulu par l'empereur François-Joseph. Jusqu'à l'arrivée au pouvoir de du jeune empereur, le cadre administratif de la ville de Vienne était ainsi resté relativement restreint. Les limites de la ville correspondaient à celles des murs d'enceinte et 34 faubourgs[52] se trouvaient au nord, à l'ouest et au sud, entre les murs d'enceinte et le

[52] H. Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 27.

Linienwall[53], ainsi qu'au nord-est, de l'autre côté du canal du Danube, où le quartier de *Leopoldstadt* se développait jusqu'aux bras du Danube. La majorité de la population – dont les travailleurs des industries et une partie de la bourgeoisie – se concentre dans ces faubourgs. La population des faubourgs a joué un rôle prépondérant dans le soulèvement de 1848 : le mouvement de contestation avait en effet débuté par une manifestation d'étudiants, artisans et libéraux le 13 mars[54]. La place de la bourgeoisie dans l'espace et la vie publique s'étant renforcée après la révolution de 1848, l'importance des échanges commerciaux pose donc la question de l'intégration des faubourgs et des quartiers bourgeois au centre de la ville, siège du pouvoir politique et lieu de résidence de l'aristocratie. Plusieurs faubourgs deviennent des lieux de rencontre de la bourgeoisie, faisant concurrence *par moments au centre-ville ancien.* La topographie des salles de spectacle révèle bien l'importance des théâtres dans les faubourgs, qui attirent de plus en plus la population loin des théâtres impériaux.

Depuis le début du XIX[e] siècle, Vienne accueille des flux importants de migration intérieure à l'Empire[55]. Alors qu'en 1800, Vienne compte 232 000 habitants, en 1851, le chiffre de la population urbaine s'élève à 431 000 habitants[56]. Vienne accueille des flux importants de migration intérieure à l'Empire, depuis les provinces extérieures à la Cisleithanie[57]. Des projets de réaménagement urbain et d'extension de la ville sont en chantier depuis les années 1810, plusieurs plans émanant du conseil de la construction de la cour, de différents ministères, de l'office municipal des constructions, mais aussi d'architectes privés ont été proposés aux empereurs, sans qu'aucun, toutefois, n'aboutisse. Ces plans se concentraient le plus souvent sur la zone comprise en la *Kärntnertor* et la *Fischertor*, voire la *Neutor.* L'architecte Ludwig Förster, qui remporte l'un

[53] Il s'agit d'une fortification construite en 1704 pour protéger la ville des attaques des Kuruc et d'autres peuples de l'est.
[54] Paul Pasteur, *Histoire de l'Autriche : de l'Empire multinational à la nation autrichienne XVIIe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 65.
[55] Peter Csendes et Ferdinand Opll, *Wien: Geschichte einer Stadt*, Vienne, Böhlau, 2001, vol.3: von 1790 bis Gegenwart, p. 176.
[56] Jean-Claude Caron et Michel Vernus, *L'Europe au 19e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, 3ème édition., Paris, Armand Colin, 2015, p. 88.
[57] P. Csendes et F. Opll, *Wien*, *op. cit.*, p. 176.

des prix lors du concours de la *Ringstraße*, a été particulièrement prolixe dans ces années, ayant proposé entre 1839 et 1853 une dizaine de plans[58].

L'accès au trône du jeune François-Joseph, le 2 décembre 1848, marque un tournant dans la monarchie habsbourgeoise, après la période des troubles dits du "Printemps des peuples"[59]. Le jeune empereur souhaite faire évoluer le régime monarchique vers un néo-absolutisme, avec comme toile de fond de moderniser la monarchie et d'unifier l'Empire. Il choisit d'ailleurs comme devise *Viribus unitis*[60].

Le 6 mars 1850[61], les quartiers s'étalant au-delà du centre-ville intramuros sont ajoutés à la circonscription administrative de Vienne. La municipalité intègre désormais les 34 faubourgs extramuros, la ville est alors organisée en huit arrondissements[62]. L'incorporation des faubourgs à la municipalité de Vienne va de pair avec un nouveau cadre administratif pour la gestion de la ville, instaurant une autonomie politique et donc l'élection d'un maire[63]. Le choix d'intégrer ces nouveaux quartiers au centre-ville ancien rejoint la logique d'expansion du territoire municipal, d'autant que la population viennoise ne cesse de croître. Celle-ci doit aussi se comprendre comme la volonté d'asseoir le pouvoir impérial à l'intérieur des faubourgs dans ces quartiers très peuplés. Il s'agit vraiment d'un enjeu de contrôle. La population des faubourgs est relativement mixte, entre ouvriers et bourgeois, le pouvoir impérial craint, à la suite de 1848, un nouveau soulèvement. Il est donc impératif de consolider l'assise impériale au sein des faubourgs, mais les murs d'enceinte représentent encore une rupture physique entre la vielle et la nouvelle ville.

---

[58] H. Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 57.
[59] Jean-Claude Caron et Michel Vernus, *L'Europe au 19e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, 3ème édition, Paris, Armand Colin, 2015, p. 86.
[60] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 73.
[61] *Kundmachung der k. k. Statthalterei und Kreisregierung von Niederösterreich* vom 20. März 1850, Z. 12590, womit die Verordnung des Ministers des Innern vom 9. März 1850, Z. 1286-M. I. wegen Erlassung der provisorischen Gemeindenordnung für die Stadt Wien zur allgemeinen Kenntniß gebracht wird.
[62] *Innere Stadt, Leopoldstadt, Landstraße, Wieden, Mariahilf, Neubau, Josephstadt et Alsergrund*. Le 1er arrondissement est délimité à la ville intérieure aux murs d'enceinte.
[63] Carl Emil Schorske, *Vienne fin-de-Siècle Vienna : politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 43-44.

À la veille de l'année 1858, Vienne est devenue la plus grande ville de l'espace germanophone[64], avec une population plus importante que d'autres villes telles que Hambourg, Berlin ou Munich. Cette inflation démographique, qui crée une terrible crise du logement dans la ville[65], ainsi que la montée en puissance des faubourgs bourgeois, explique que le jeune empereur décide enfin de mettre en œuvre un projet d'extension urbaine.

Le 20 décembre 1857, *François-Joseph adresse* à Alexander von Bach[66]*,* son ministre de l'Intérieur, une lettre (Document 8, p.707). Celle-ci est ensuite publiée par la suite dans le journal officiel de l'Empire, le *Wiener Zeitung*, annonçant officiellement le projet d'extension urbaine pour Vienne[67]. La lettre présente déjà les grandes lignes du projet, revenant sur les principaux points de tension, mais appuyant aussi la volonté de l'empereur dans son souhait « que commence au plus vite l'extension du centre-ville de Vienne afin de le relier aux faubourgs[68] ». Il voudrait « qu'à cette occasion, soient envisagés une régulation et un embellissement de ma ville de résidence et de ma capitale d'empire[69.] »

Dans cette lettre du 20 décembre 1857[70], l'empereur détaille les bâtiments qu'il entend créer à la suite des travaux de destructions du mur d'enceinte et de réaménagement urbain. L'Opéra figure en seconde place des bâtiments à construire

[64] H. Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 27.

[65] La profonde crise du logement fait déjà l'objet d'études par certains contemporains comme Bernhard Friedmann, *Die Wohnungsnoth in Wien*, Vienne, Wallishausser, 1857.

[66] Alexander von Bach était un avocat viennois, qui est entré en politique en opposition à Metternich, soutenant les revendications de la révolte du 13 mars 1848. Il a ensuite fait partie du cabinet de Doblhoff-Wessenberg jusqu'au 8 octobre 1848, après la révolution, il a été nommé ministre de la Justice, puis ministre de l'Intérieur le 28 juillet 1849. Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Von Bach, Alexander*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/40.pdf, 1954, (consulté le 26 octobre 2020).

[67] Le texte dans son intégralité se trouve dans les annexes, Document 1.

[68] « Es ist mein Wille, dass die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen […]. » François-Joseph I, « Allerhöchstes Handbillet vom 20. December 1857 an Seine Excellenz den Minister des Innern Freiherrn v. Bach », Wiener Zeitung, 25 déc. 1857, p. 1.

[69] « […] und hierbei auch auf die Regulierung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. » François-Joseph I, « Allerhöchstes Handbillet vom 20. December 1857 an Seine Excellenz den Minister des Innern Freiherrn v. Bach », *Wiener Zeitung*, 25 déc. 1857, p. 1.

[70] La lettre originelle a été perdue lors de l'incendie du palais de justice de Vienne, le 14 juillet 1927. Herbert Matis et Dieter Stiefel, *Mit der vereinigten Kraft des Capitals, des Credits und der Technik: die Geschichte des österreichischen Bauwesens am Beispiel der Allgemeinen Baugesellschaft*, Vienne, Böhlau, vol. A - Porr Aktiengesellschaft, p. 29.

après les édifices militaires, montrant bien tout l'importance que François-Joseph lui accorde dans le cadre du projet urbain de la *Ringstraße* :

Il faut envisager la construction de bâtiments publics, à savoir un nouveau commandement général, un bureau de commandement de la ville, un opéra, des archives impériales, une bibliothèque, un hôtel de ville, ainsi que les bâtiments nécessaires pour les musées et les galeries, il conviendra de déterminer les lieux d'implantation de ces bâtiments en détail jusque dans leur superficie.[71]

L'Opéra, comme certains autres bâtiments, a déjà un espace qui lui est alloué dans le futur plan d'implantation des bâtiments. L'implantation du bâtiment est toujours prévue dans le secteur de la *Kärntnertor*. Ce choix se comprend d'abord pour une raison pratique : là où se trouvent les anciennes douves, il est plus facile de construire puisqu'il n'y a pas besoin de creuser pour bâtir les fondations. En outre, la volonté de faire construire l'Opéra de Vienne le long de la nouvelle *Ringstraße* relève aussi d'une logique de pouvoir et de représentation stratégique. Dans le programme du concours pour le plan de la *Ringstraße*, il est déjà précisé que doit être allouée à la construction de l'Opéra une surface de 2 000 à 2 400 brasses viennoises[72], faisant de l'édifice l'un des bâtiments les plus importants du futur boulevard. Des ébauches d'Opéra sont visibles sur les plans proposés au concours de la *Ringstraße*[73]. Elles renseignent sur les différentes visions des architectes quant à cet édifice. Deux types d'agencements pour l'Opéra s'opposent : d'une part, un Opéra "solitaire" et d'autre part, un Opéra au sein d'un complexe regroupant d'autres bâtiments monumentaux.

L'implantation prévue pour l'Opéra chez van der Nüll et Sicardsburg, ainsi que chez Förster et chez Stache, aurait permis une vue sur le bâtiment par tous les côtés. Dans

[71] « Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen General-Kommando's, einer Stadt-Kommandantur, eines Opernhauses, eines Reichsarchives, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann der nöthigen Gebäude für Museen und Gallerien ist Bedacht zu nehmen und sind die hiezu zu bestimmenden Plätze unter genauer Angabe des Flächenausmaßes zu bezeichnen. » François-Joseph I, « Allerhöchstes Handbillet vom 20. December 1857 an Seine Excellenz den Minister des Innern Freiherrn v. Bach », art cit.

[72] « *Für das Opernhaus wäre eine Grundarea von 2000-2400 Quadratklaftern* », Point n°3 des indications des bâtiments nécessaires à l'État et à d'autres fins publiques, dont les concurrents doivent tenir compte lors de la préparation de leurs projets, ÖStA, AVA, STEF, Kartensammlung, A-II-a/12, Hektographierte Abschrift.

[73] Les plans reproduits à la suite sont tirés de l'ouvrage de Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*. Vienne: Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859. L'ouvrage est conservé à la Wienbibliothek im Rathaus, côte 4066C, et a été intégralement numérisé.

leur plan de la *Ringstraße* (Figure 12, p.61), Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (numéro 14 sur le plan), l'imaginent au centre d'une place, sa façade donnant sur le boulevard. Pour Ludwig Förster (Figure 13,p.62), l'implantation de l'Opéra se trouve également à l'intérieur du boulevard (numéro 9), mais cette fois, faisant dos au *Stadtpark*, la façade donnant sur deux autres bâtiments privés. Au contraire du plan d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, l'Opéra se retrouve isolé des autres grands bâtiments monumentaux, mais toujours dans une configuration de place.



Figure 12 – Plan proposé par Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, publié dans Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859, p. 15.

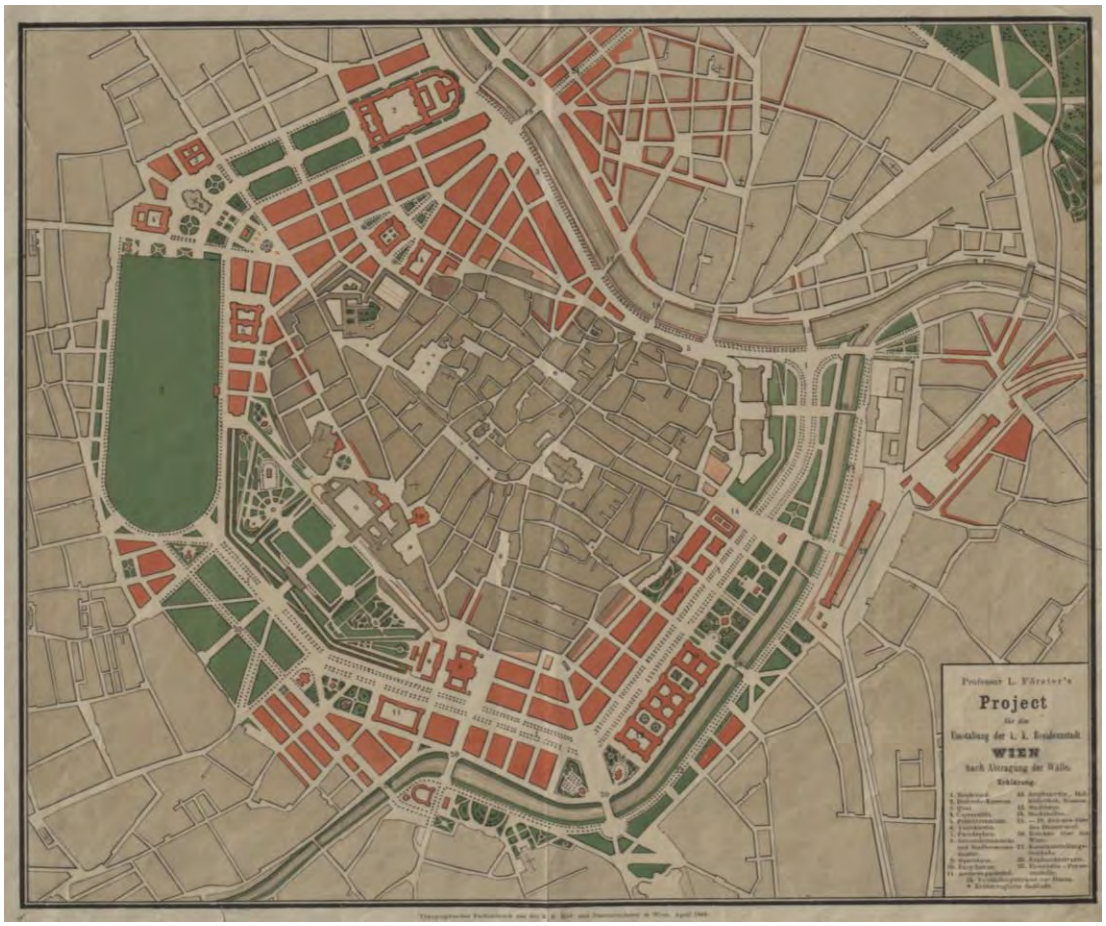


Figure 13 – Plan proposé par Ludwig Förster, Ibid, p. 21.

Le visage d'un possible Opéra apparaît d'ailleurs déjà dans les projets présentés lors du concours d'extension de Vienne en 1858, chez Ludwig Förster (Figure 15, p.63), qui le représente dans un style proche du classicisme ; ainsi que chez ses futurs architectes, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (Figure 14, p.63) dans une projection isométrique des futurs bâtiments de la *Ringstraße*. L'Opéra proposé en 1858 par Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg en projection isométrique est très différent de celui qu'ils exécutèrent au final[74].

[74] Cela pourrait s'expliquer par le plan d'aménagement prévu initialement, qui dégageait un espace important tout autour du bâtiment, ce qui n'est pas le cas du plan d'extension adopté en 1860.

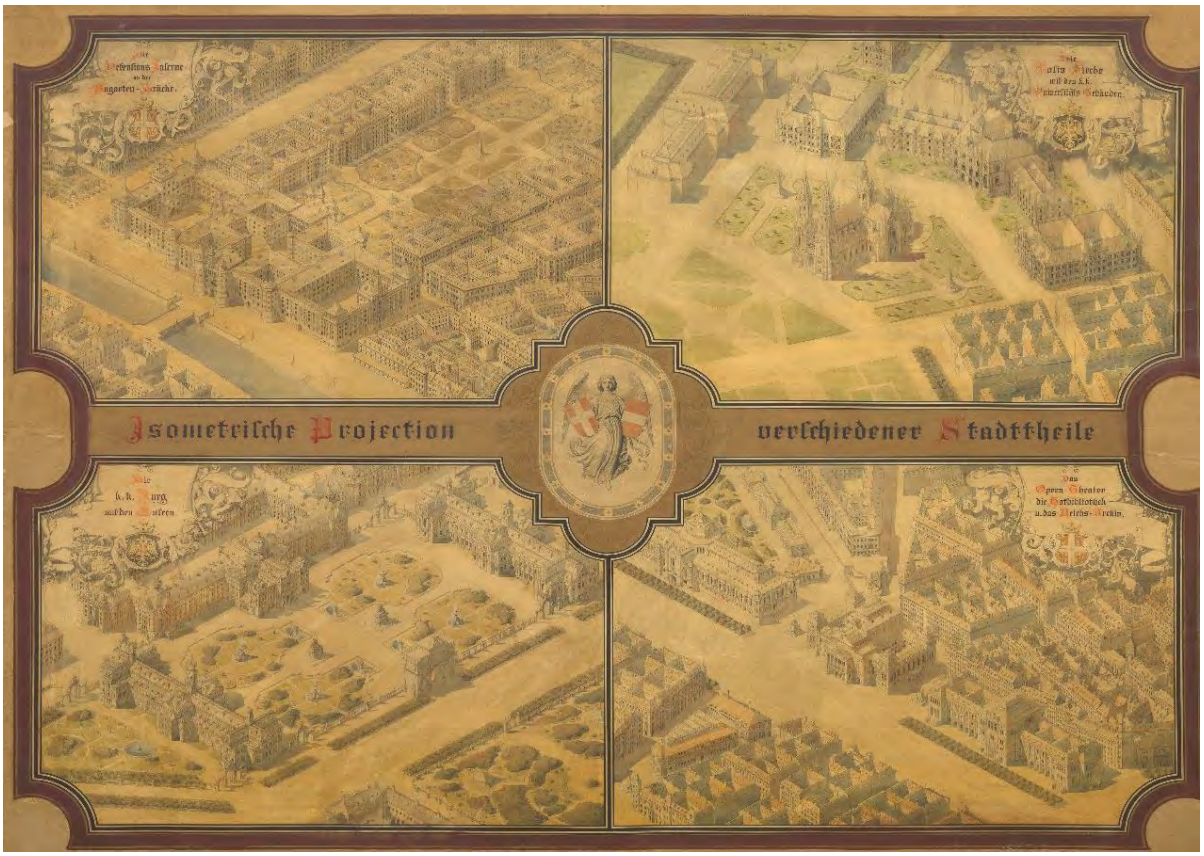


Figure 14 – August Sicard von Sicardsburg et Eduard van der Nüll (architectes), Projection isométrique pour le projet d'extension de la ville, Nr. 66, Aquarelle, 1858, Collections du Wien Museum, 25A4.

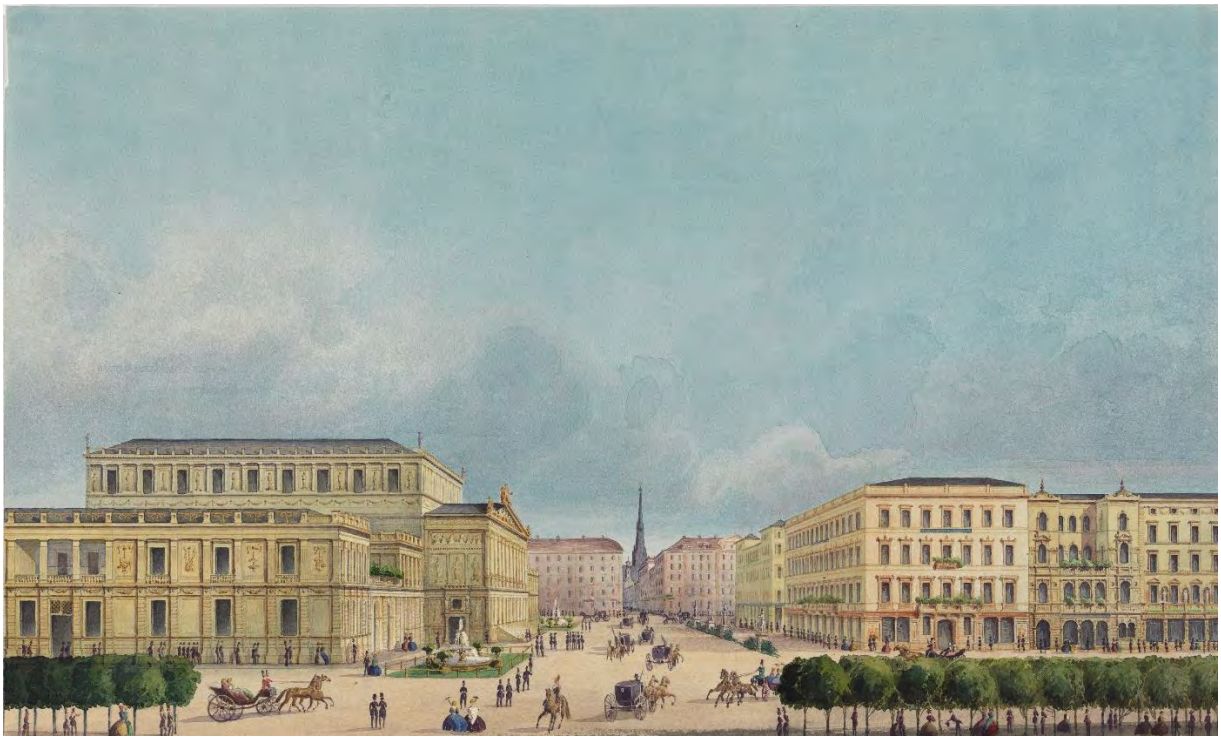


Figure 15 – Ludwig Förster (architecte), Vue de l'Opéra pour le projet d'extension de la ville, Nr. 59, Aquarelle, 1858, Collections du Wien Museum, 146213/4.

Chez Friedrich Stache (Figure 16, p.65), l'Opéra est traité de manière similaire, mais du côté extérieur du boulevard, proche de la rivière Vienne, la façade tournée vers la future *Ringstraße* (numéro 15). L'Opéra est encore isolé dans le plan de Friedrich Stache, mais cette fois-ci du côté extérieur du boulevard.

Chez Joseph Lenné et Moritz Löhr, l'agencement prévoyait l'insertion de l'Opéra au sein d'un grand ensemble monumental comprenant également des jardins. Dans le projet de Joseph Lenné (Figure 17, p.65), l'Opéra (numéro 8) occupe la place centrale d'un grand espace aménagé avec des jardins et entouré de deux autres bâtiments : le commando général (numéro 7) et les archives impériales (numéro 9). Il en va de même pour le plan de Moritz Löhr (Figure 18, p.66), qui lui aussi place l'Opéra (numéro 5) à gauche de la rivière Vienne et à l'extérieur du boulevard, au sein d'une structure composée de trois bâtiments (numéros6), destinés à accueillir les archives impériales ainsi que des musées. À la différence de Lenné, Löhr imagine les jardins à l'arrière du complexe.

Ce regroupement de l'Opéra au centre d'une structure commune, comprenant également les musées et les archives impériales, se retrouve aussi chez Ludwig Zettl (Figure 19, p.66), qui positionne l'Opéra (numéro 10) et les archives impériales (numéro 11) en miroir, ainsi que chez Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, qui placent à proximité du bâtiment de l'Opéra, la bibliothèque (numéro 15) et les archives impériales (numéro 16). Enfin, chez Martin Kink (Figure 20, p.67) l'Opéra (numéro K) fait partie d'un ensemble monumental : avec l'Hôtel de ville, *Stadthaus*, (numéro L), ainsi que deux emplacements sur l'Intérieur du boulevard, pour des palais aristocratiques : « *Eventuelle Baustelle Sr. K. Hoheit Erzh. Albrecht* » (numéro R) et « *Eventuelle Baustelle d. Fürsten Schwarzenberg* » (numéro S).



Figure 16 – Plan proposé par Friedrich Stache, publié dans Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859, p.27.

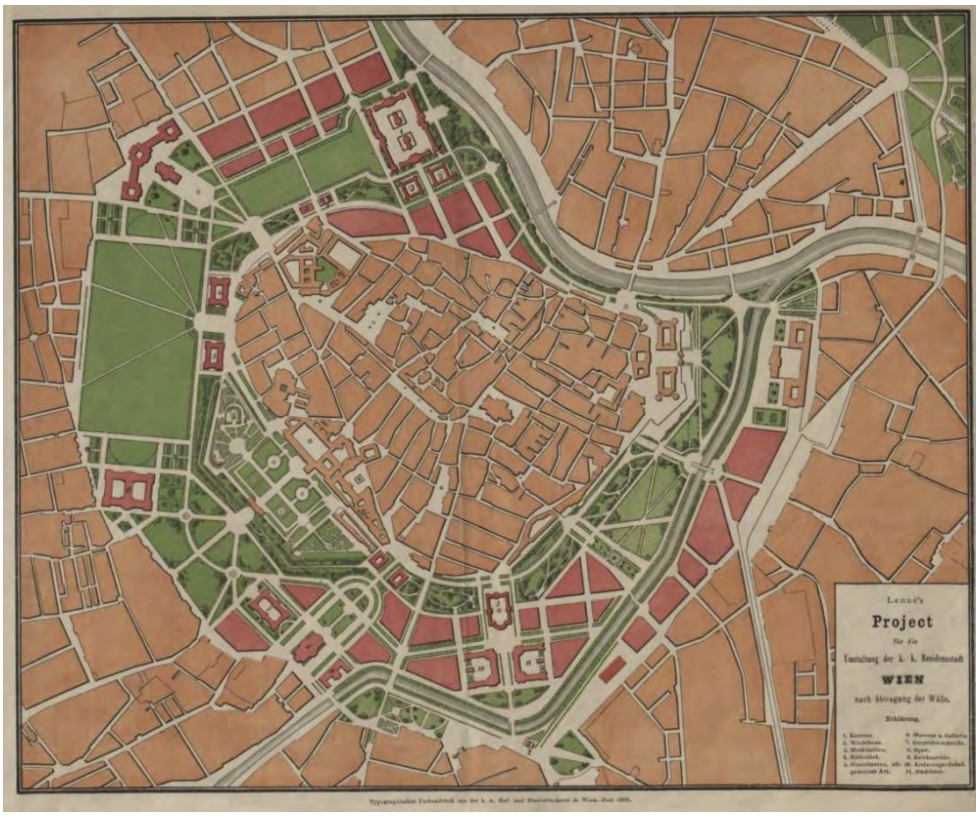


Figure 17 – Plan proposé par Joseph Lenné, Ibid, p. 33.

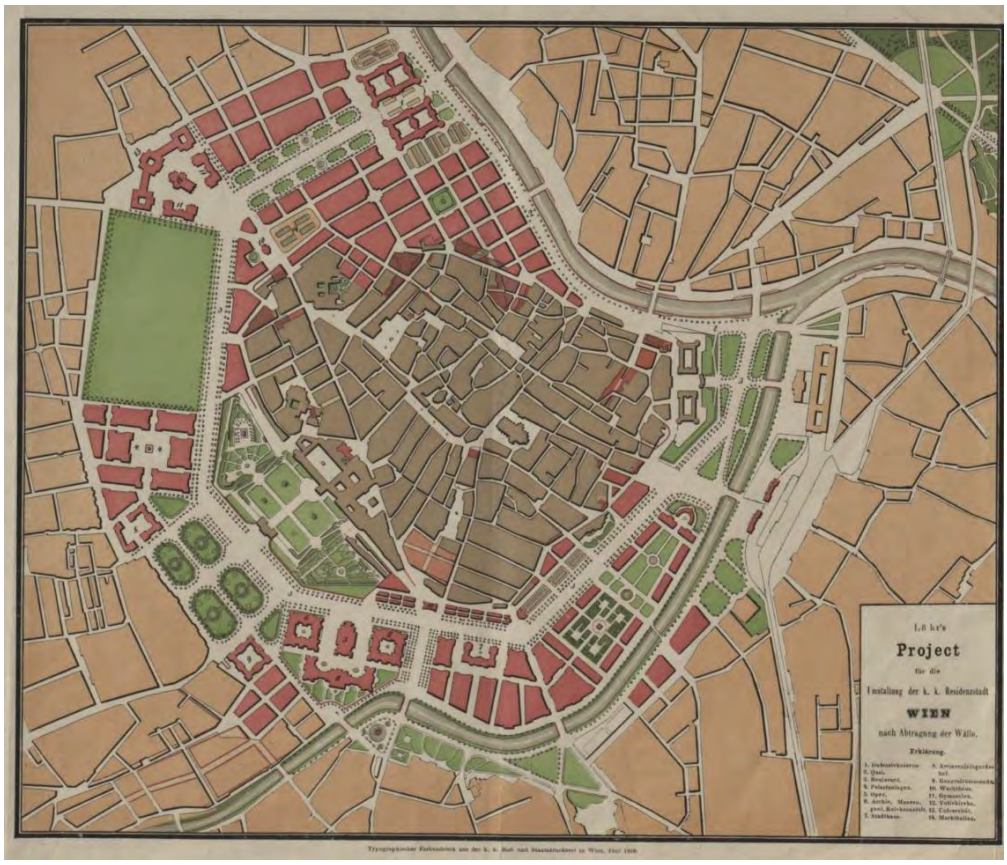


Figure 18 – Plan proposé par Moritz Lohr, Ibid, p. 38.



Figure 19 – Plan proposé par Ludwig Zettl, Ibid, p. 43.

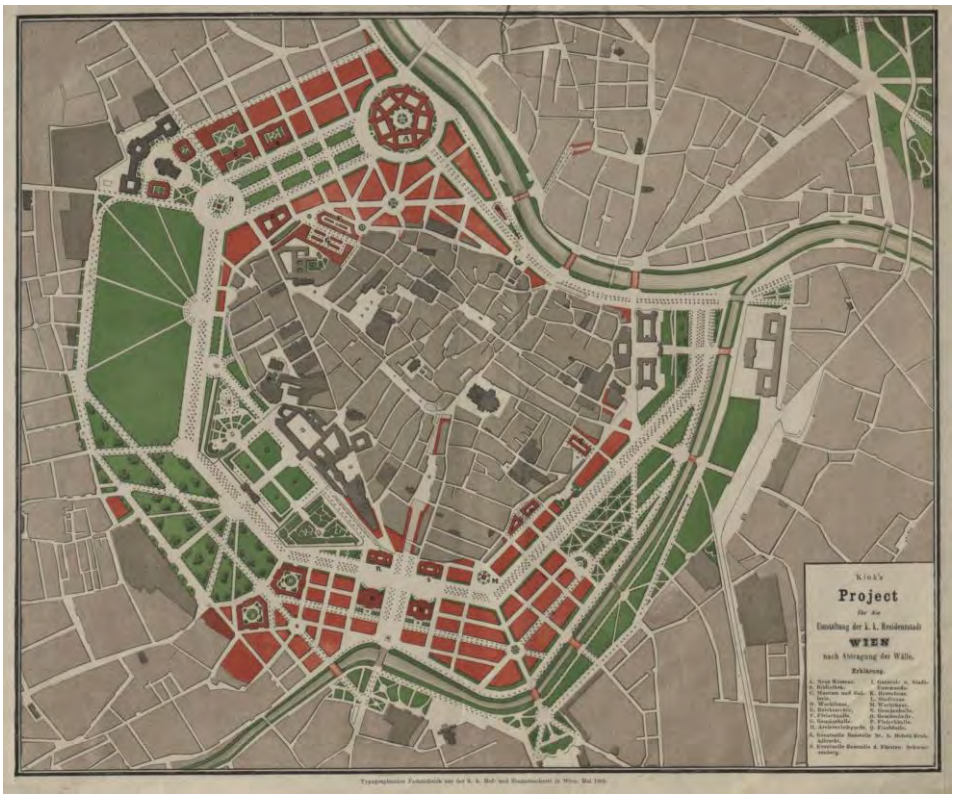


Figure 20 – Plan proposé par Martin Kink, Ibid, p. 49.

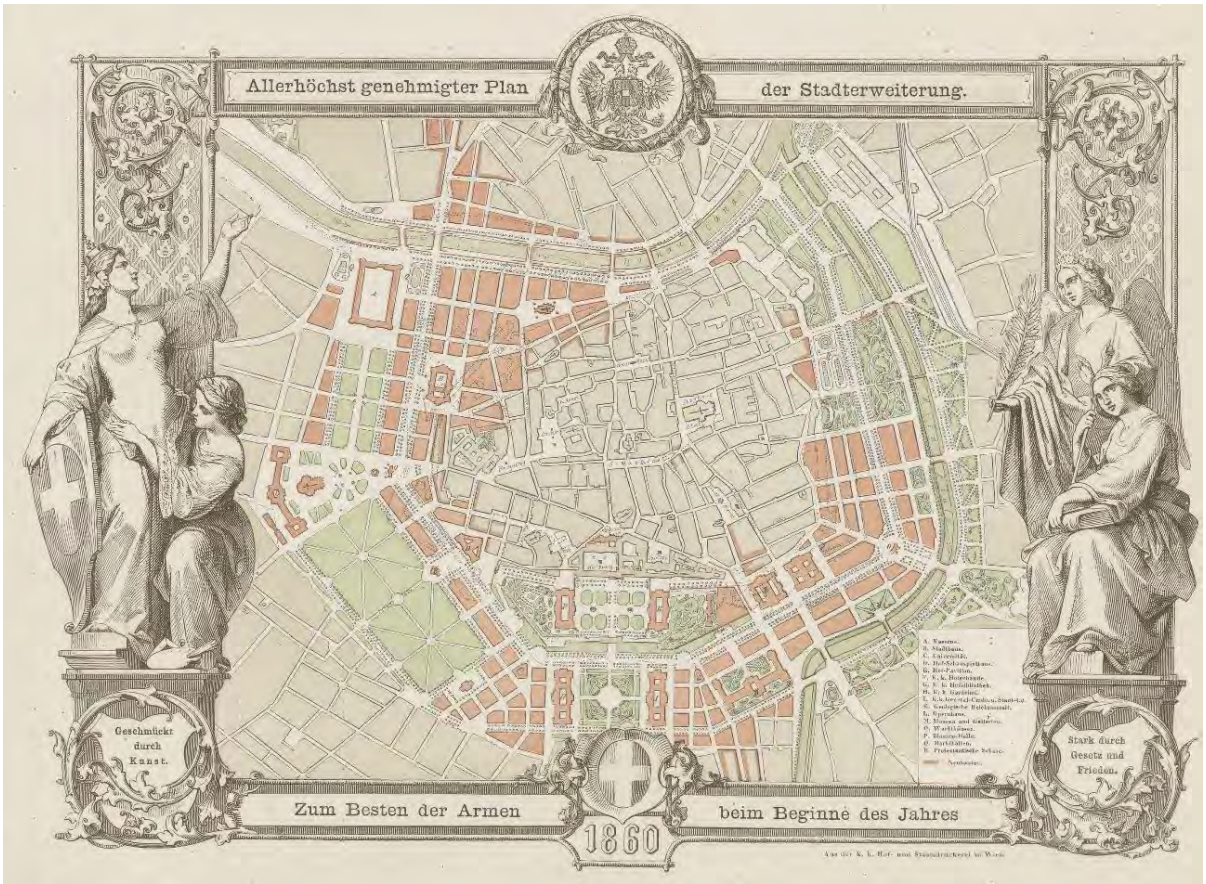


Figure 21 – "Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung", Plan de base pour l'extension de Vienne en 1859, Blatt zur Armenlotterie, 1860, Collections du Wien Museum, 25A4.61E.

Ces propositions sont intéressantes, car l'Opéra a été envisagé par certains architectes comme faisant partie d'une série de bâtiments souvent culturels et symboliques de l'assise du pouvoir impérial. Parmi les agencements proposés, ceux de Lenné ou de Löhr, s'ils n'isolent pas l'Opéra, font en sorte qu'il soit le bâtiment principal de l'ensemble proposé. Dans les autres cas, l'Opéra est isolé, sans que d'autres édifices monumentaux se trouvent à proximité. Peut-être faut-il comprendre ce choix comme la volonté de distinguer le bâtiment en particulier au sein du nouveau parc immobilier de la *Ringstraße* ?

Au final, la commission a fait le choix de le garder relativement isolé au sein du parc des bâtiments monumentaux de la future *Ringstraße*. Dans le plan adopté en 1860 (Figure 21, p.67), l'Opéra impérial (numéro L) est toujours implanté au croisement de la *Kärntnerstraße* et de la *Ringstraße*, à l'intérieur du boulevard. L'emplacement est similaire à celui du plan de Ludwig Zettl, avec l'Opéra adjacent au centre ancien. À proximité de celui-ci se trouve un bâtiment qui accueillera les musées et galeries (numéro M), même si l'environnement urbain immédiat regroupe surtout des parcelles destinées à la vente aux particuliers.

Il est prévu autour du futur Opéra la construction de bâtiments privés, ce qui n'est pas anodin. L'Opéra est stratégiquement situé à la sortie de la *Kärntnerstraße*, comme s'il représentait pour les faubourgs au Sud une porte d'entrée vers le centre-ville. L'emplacement de l'Opéra est aussi peut-être pensé à cet effet, puisque les faubourgs des 3e et 4e arrondissements sont essentiellement habités par la bourgeoisie culturelle, les universitaires et les diplomates étrangers[75]. La proximité avec ces quartiers aisés et le choix de laisser libre de bâtiments officiels cette partie de la future *Ringstraße* a sans doute influencé l'achat des parcelles par les membres de l'aristocratie et de la bourgeoisie libérale. Autour de l'Opéra sont construits en majorité des palais : le palais Todesco[76] ainsi que des bâtiments qui sont par la suite transformés pour accueillir les

[75] Jacob Blümel, *Die Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte*, Vienne, Autoédition de Jacob Blümel, 1886, vol.C. Die übrigen Vorstädte, p. 12-38.

[76] Le palais Todesco, construit entre 1861 et 1864n est une commande des banquiers Eduard et Moritz von Todesco. Conçu par les architectes Theophil Hansen et Ludwig Förster, il est érigé dans un style Néorenaissance, comme l'Opéra de Vienne. F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, *op. cit.*, p. 460-461.

premiers hôtels de Vienne : le palais Wurtemberg, futur Hôtel impérial[77], le Grand Hôtel[78] et l'Hôtel Bristol[79].

Nous l'avons vu, parmi les plans soumis par les différents concurrents au concours de la *Ringstraße*, la place de l'Opéra de Vienne reste similaire à celle prévue par les premiers projets des années 1820. Outre l'aspect pratique de cette localisation – l'utilisation de la douve pour les fondations et les parties sous la scène –, le futur rôle musical, institutionnel et également politique du nouvel Opéra se lit ainsi clairement dans l'emplacement choisi pour sa construction. Décider de situer l'Opéra au croisement du nouveau boulevard et de la rue très fréquentée de la *Kärntnerstraße* révèle toute l'ambition attachée à ce bâtiment au sein du grand projet politique et urbain qu'est la *Ringstraße*.

II. Le concours d'architecture : quels projets pour l'Opéra ?

Le concours de la *Ringstraße* est un véritable laboratoire d'urbanisme. De son organisation à sa mise en œuvre, il dessine les contours d'une vision autrichienne propre quant aux questions d'aménagements urbains. En cela, il se démarque des grands projets urbains européens du milieu du XIX^{e} siècle, en cela qu'il est le premier concours d'urbanisme public. Les travaux engagés à Londres, Paris ou Berlin sont en cela différents, parce que les souverains nomment directement les architectes, ingénieurs et fonctionnaires en charge du réaménagement urbain. Il s'agit d'ailleurs d'un concours international, ouvert aux architectes de toute nationalité et c'est l'un des premiers véritable "appel d'offre public" d'urbanisme au monde. S'il existe des concours d'architecture depuis plusieurs siècles, il ne s'agit souvent que de concours pour des

[77] Le bâtiment a été construit entre 1862 et 1865 sur les plans d'Arnold Zenetti, architecte munichois et Heinrich Adam, architecte viennois, pour le duc Philipp Alexander von Württemberg. Le palais, également dans un style Néorenaissance, a été transformé en hôtel en 1872-1873, il ouvre ses portes à la clientèle en vue de l'exposition universelle de Vienne le 28 avril 1873. *Ibid.*, p. 682.

[78] Le futur Grand Hôtel a été construit entre 1861 et 1865 par l'architecture Carl Tietz, à l'origine en tant que « résidence Schneider », mais le bâtiment a été dès 1866 transformé en hôtel, toujours sur les plans de Carl Tietz. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.2-De-Gy, p. 588.

[79] L'Hôtel Bristol, occupant l'espace de l'autre côté de la *Kärtnerstraße*, à proximité immédiate de l'Opéra, était à l'origine une résidence conçue sur les plans de Ludwig Förster en 1863. Il est transformé en hôtel en 1892. Felix Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.1-A-Da, p. 468-469.

monuments publics et non des ensembles urbains[80]. Lorsque le conseil des ministres du 16 décembre 1858 officialise les résultats du concours, 85 projets ont été présentés (Document 11, p.712). Les devises des projets sont en allemand, latin, italien, français, ce qui reflète le caractère international du concours, dont l'appel avait été traduit et publié dans les périodiques et revues d'architecture des pays européens. Le déroulement et l'organisation du concours de la *Ringstraße* influence tous les concours édités pour les bâtiments à construire sur les nouveaux espaces gagnés par la destruction des murs d'enceinte.

La définition du programme et la préparation du concours

L'Opéra est le premier bâtiment public dont l'administration d'État organise le financement, permettant la préparation de son concours au printemps 1859, alors que le plan final pour l'extension de Vienne n'est pas encore terminé[81]. Le projet d'un Opéra occupait les architectes et fonctionnaires de la cour depuis les années 1820, ce qui a sans doute facilité les modalités d'organisation du concours et du chantier : les attentes et les besoins semblaient relativement clairs.

Il est le premier bâtiment de la nouvelle *Ringstraße* à être mis en chantier, car l'Église votive, dont la construction est décidée suite à l'attentat de Libenyi ne peut être considérée comme le premier bâtiment de la *Ringstraße*, puisque sa construction a été décidée avant que soient annoncés les travaux de réaménagement urbain. En outre, si les bâtiments militaires ont été évoqués avant dans la liste des édifices à construire sur la *Ringstraße*, c'est bien le concours pour l'Opéra qui est lancé en premier.

Afin de déterminer le programme architectural, l'*Obersthofmeisteramt*[82] passe en revue les plans d'autres salles européennes. Il s'agit probablement des plans des théâtres de cour d'Hanovre, de Dresde, de Karlsruhe, ainsi que les théâtres de la Monnaie à Bruxelles et du Théâtre de la Gaité à Paris, ainsi que les théâtres du Haymark

[80] H. Stühlinger, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 10.
[81] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 75.
[82] Nous pouvons traduire par « bureau du grand maître de cour ». Le grand maître de cour, *Obersthofmeister* équivaudrait à la position d'un superintendant, gérant les finances de la cour.

et du *Covent Garden* de Londres, puisque ces plans rentrent par la suite dans les collections du musée de l'Albertina.

Une commission est formée pour prendre en charge l'organisation du concours, à la suite de l'ordre envoyé le 19 février 1860 par François-Joseph. La commission[83] se réunit pour la première fois le 15 mars 1860. Ses membres sont Philipp Draexler du *Oberstmeisteramt* ; un certain Raymond du *Oberstkämmeramt*, ; l'inspecteur de la *Hofoperntheaterdirektion* Steinhauser, le conseiller Karl Ludwig Maltz von Mattenau représentant du ministère de la police ; Philipp Weber von Ebenhof, directeur de la police de Vienne ; le conseiller Franz von Matzinger et Moritz Löhr comme représentants du ministère d'État ; le conseiller von Hermannstal du ministère des Finances ; le maire de Vienne Andreas Zelinka ; le magistrat viennois Krones ; ainsi que les architectes Carl Roesner, Ludwig Förster et Leopold Mayr. Selon les souhaits de l'empereur pour l'ensemble des bâtiments publics de la *Ringstraße*, le concours sera international, afin de garantir un haut niveau de qualité des projets présentés.

Le 15 mai 1860, le journal *Morgen-Post* rapporte que dans les prochains jours le programme du concours pour l'Opéra impérial devrait être publié. Il précise par ailleurs que l'industriel Heinrich Drasche a acheté six parcelles de terrain se situant de l'autre côté de la *Ringstraße*, face au site réservé au chantier de l'Opéra[84]. L'achat par Heinrich Drasche de ces parcelles – pour la construction du futur *Heinrichhof* – est peut-être la cause du retard pris pour publier le concours, puisque ce n'est, en effet, que le 10 juillet 1860, soit un peu moins de trois ans après l'annonce de la "création" de la *Ringstraße*, que paraît officiellement l'annonce du concours pour le nouvel Opéra impérial de Vienne[85] (Document 1, p.667). S'agissant d'un concours international, dont l'annonce est traduite et diffusée dans des revues et périodiques spécialisés en Europe.

[83] AT-OeSt, HHStA, HA, OMeA, Akten 1860, Série 733-19 « Theaterangelegenheiten », Dossier « Grundrisse des Neubaus der Hofoper »19/A/2, 1.1014, 2.
[84] « Tagesneuigkeiten - Stadterweiterung », *Morgen-Post*, 15 mai 1860.
[85] k. k. Obersthofmeister-Amte, « Konkurs - Ausschreibung den Bau eines neuen Hof Opernhauses in Wien betreffend », *Wiener Zeitung*, 10 juill. 1860..

Des prix sont promis aux trois meilleurs projets : 3000 thalers pour la première place, 2000 thalers pour la seconde place et 1000 thalers pour la troisième place[86].

Le concours d'architecture précise que l'emplacement du nouvel Opéra doit se trouver au niveau de l'ancienne *Kärntnertor*, mais les architectes pouvaient choisir s'ils souhaitent placer l'Opéra le long de la *Ringstraße* ou le long de la *Kärntnerstraße* qui venait tout juste d'être prolongée, après la destruction de la *Kärtnertor*. Cette configuration avait déjà été envisagée par Ludwig Förster sur le plan qu'il avait soumis lors du concours pour la *Ringstraße* (Figure 13, p.62) ; tous les autres architectes avaient placé l'Opéra le long de la *Ringstraße*, pour que la façade donne toujours sur le boulevard. La surface allouée au bâtiment était estimée à 1750 brasses viennoises carrées, soit un rectangle d'une longueur de 57 sur une largeur de 50 brasses viennoises[87].

Le programme du concours est publié après l'annonce générale et spécifie la disposition intérieure et les espaces que le nouvel Opéra doit pouvoir proposer[88] (Document 2, p.669). L'auditorium doit être en capacité d'accueillir 2 600 spectateurs, répartis sur six niveaux (a.§1-14). Le programme précise que les loges (a.§12) doivent être réparties sur trois galeries comprenant 32 loges pour les deux premières galeries et 20 loges pour la troisième galerie et le parterre, en plus de la loge impériale. La quatrième galerie sera, comme c'est le cas pour d'autres Opéras, réservée à des spectateurs plus modestes. Ici, il est demandé l'insertion d'une potentielle cinquième galerie, afin de permettre une capacité plus grande encore. Des espaces consacrés à la cour doivent être aménagés notamment une loge impériale (a.§13) mais aussi des salons et accès privés. Une telle demande suppose ainsi d'adopter une forme de théâtre à l'italienne.

La scène doit être aménagée de sorte à pouvoir faciliter le travail des artistes et de toute l'équipe technique travaillant aux représentations : des loges pour les chanteurs et

[86] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 76.
[87] k. k. Obersthofmeister-Amte, « Konkurs - Ausschreibung den Bau eines neuen Hof Opernhauses in Wien betreffend », art cit.
[88] k. k. Obersthofmeister-Amte, « Programm betreffend den Bau eines den gegenwärtigen Verhältnissen, der Würde des allerhöchsten Hofes und der Residenz entsprechenden k. k. Hoftheaters für Opern und Ballets », *Allgemeine Bauzeitung*, 1860, p. 299-301.

les musiciens, des vestiaires, etc. (b.§1-10). Derrière la scène, des espaces de stockage et des ateliers pour la machinerie, les décors et les costumes, ainsi que des salles de répétitions doivent être créées (c.§1-12). Un bâtiment annexe doit aussi être construit afin de proposer des appartements pour les artisans et gardiens de l'Opéra, des ateliers pour la serrurerie, la charpenterie et la peinture et des espaces de stockage de décors et partitions, afin de libérer les deux dépôts près de la Vienne et à *Rossau*. Ce bâtiment peut aussi accueillir une partie des demandes d'espaces d'arrière-scène.

Le programme témoigne d'une attention particulière pour la sécurité, tant du bâtiment que des spectateurs et artistes : des espaces doivent être aménagés pour la police (a. §3), un médecin (a.§4) et pour un service de pompiers (a.§9, b.§9). Il est aussi demandé qu'un système d'éclairage au gaz soit installé, tout en conservant dans certaines parties de la salle, un système de lampes à huile, pour éviter que les spectateurs et artistes n'aient à subir les effets du gaz pendant les représentations, tout en équipant la salle des derniers outils modernes.

Dans un premier temps, les architectes doivent soumettre plans de niveaux et plans d'élévation, avec une première proposition quant à la répartition des salles. Il est précisé que les architectes de l'*Obersthofmeisteramt*, pourront intervenir sur les plans et les corriger s'ils sont sélectionnés par le jury. La date limite pour déposer les dossiers de projet à l'*Obersthofmeisteramt* est fixée au 10 janvier 1861[89]. Comme pour le concours de la *Ringstraße*, les architectes voulant concourir pour l'Opéra devaient présenter leur projet et tous leurs plans de manière anonyme, avec une devise comme seul motif d'identification. Cela laisse six mois aux architectes pour proposer leur projet ; la commission craint néanmoins, au regard du programme architectural complexe, que peu de candidats ne participent, ce qui explique aussi la volonté d'ouverture du concours à l'international.

[89] k. k. Obersthofmeister-Amte, « Konkurs - Ausschreibung den Bau eines neuen Hof Opernhauses in Wien betreffend », art cit.

Projets présentés, délibérations du jury et lauréats

Six mois sont donnés aux participants du concours pour soumettre leur projet. Comme le font remarquer Hans-Christoph Hoffmann[90] et Maria Kramer[91], la procédure de sélection des projets se déroule dans le plus grand respect de l'anonymat des concurrents. Les projets non sélectionnés sont ainsi renvoyés à leur auteur sans que leur nom soit rendu public. Cela explique qu'il soit impossible d'établir une liste complète des 35 projets présentés et de leurs auteurs (Document 3, p.672).

Les 35 projets reçus au 10 janvier 1861 sont exposés à l'Académie des Beaux-arts de Vienne entre le 21 et le 31 janvier 1861. L'exposition est très fréquentée, montrant une fois de plus l'intérêt des Viennois pour la construction de ce nouveau bâtiment[92]. Le jury de sélection se retrouve pour la première fois le 23 janvier 1861, sur demande du ministère d'État : sont présents lors de cette première séance Matthias von Wickenburg, Philipp Draexler, Raymond, Franz von Matzinger, Friedrich Ferstel, Ludwig Förster, Moritz Löhr, Bernhard Salzmann, Friedrich Schmidt, August Schwendenwein, Niernse et Schebeck[93].

Hans-Christoph Hoffmann déplore qu'il y ait peu de comptes-rendus des séances de travail du jury et les documents manquants dans les archives. Cinquante ans après ses recherches, nous n'avons pas non plus été en mesure de trouver d'autres documents éclairant le travail du jury dans les différents dépôts d'archives consultés pour ce travail de thèse. Hans-Christoph Hoffmann parvient néanmoins à reconstituer les modalités d'évaluation des projets et estime qu'il y a eu des séances le 6 février, le 1er mars, le 19 mars 1861, le jury ayant pris trois mois pour décider des projets lauréats[94]. Tout d'abord, le jury examinait les aspects techniques et architectoniques du projet, les différents plans de niveau puis les plans en élévation. Le jury de sélection soumet aussi

[90] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 77.
[91] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 16.
[92] « Die Ausstellung der Pläne zum Hof-Operntheater », *Wiener Zeitung*, 25 janv. 1861.
[93] AT-OeSt, HHStA, HA, OMeA, Akten 1861, Série 747-19 « Theaterangelegenheiten », Dossier « Opernhausbau »19/C/1, 37.141/2396, 37.141/1093.
[94] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 80-81.

les projets à des professionnels du théâtre pour leur expertise quant aux magasins et espaces de stockage[95]. Rapidement, les projets n°6, 15, 21, 29, 30 et 35 se distinguent des autres. Il semble néanmoins qu'aucun projet, en l'état, ne convienne pour le futur Opéra de Vienne. La question se pose, comme pour le plan d'extension de la ville, de savoir s'il faut qu'un nouveau comité travaille à partir de ces plans pour en proposer un nouveau ou s'il faut récompenser un projet et demander à son auteur de le retravailler. C'est cette solution-là qui est adoptée et les trois projets distingués sont annoncés dans le *Wiener Zeitung* du 6 avril 1861[96].

La première place revient au projet n°29, dont la devise est « *Fais ce que dois, advienne que pourra* » des Viennois Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (Figure 22, p.76), architectes ayant déjà concouru en 1858 pour le plan d'extension de Vienne. La seconde place est attribuée au projet n°21, « *Providentia memor* » d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber (Figure 23, p.76), architectes originaires de Dresde. Enfin, Carl Hasenauer obtient la troisième place, avec en guise de devise le dessin d'un *Doppeladler*, un aigle à deux têtes, symbole impérial, le projet n°30 (Figure 24, p.77). Deux autres dossiers sont distingués : à la quatrième place celui de Ferdinand Kirschner, n°15 (Figure 25, p.77), architecte viennois, et à la cinquième place celui de Carl Guido Ehrig, n°35 « *Wünsche immer, erwarte nicht* » (Figure 26, p.78), architecte de Leipzig[97]. Le ministère achète ces deux plans afin de s'en servir pour la construction future de l'Opéra, le quatrième et le cinquième sont récompensés de 1 000 thalers. Quelques autres projets, n°3, 6, 7, 18 et 33, sont récompensés de 500 thalers, alors que les projets 4, 9 et 17 reçoivent quant à eux 300 thalers[98].

[95] Quelques rapports ont été conservés dans les archives. AT-OeSt, HHStA, HA, OMeA, Akten 1861, Série 747-19 « Theaterangelegenheiten », Dossier « Opernhausbau »19/C/8-2556.
[96] « Die zur Prüfung der eingelangten Konkurspläne für den Bau eines neuen Opernhauses in Wien […] », *Wiener Zeitung*, 6 avr. 1861.
[97] D'autres plans des projets présentés sont présentés en annexe Document 4.
[98] Hans-Christoph Hoffmann, « Der Wettbewerb für das k.k. Hof-Operngebäude an der Wiener Ringstraße », *alte und moderne Kunst*, juin 1970, nº 110, p. 28-29.



Figure 22 – Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Projet n°29 « *Fais ce que dois, advienne que pourra* », Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 9, Nr.74, 4711. (ancienne côte avant numérisation)

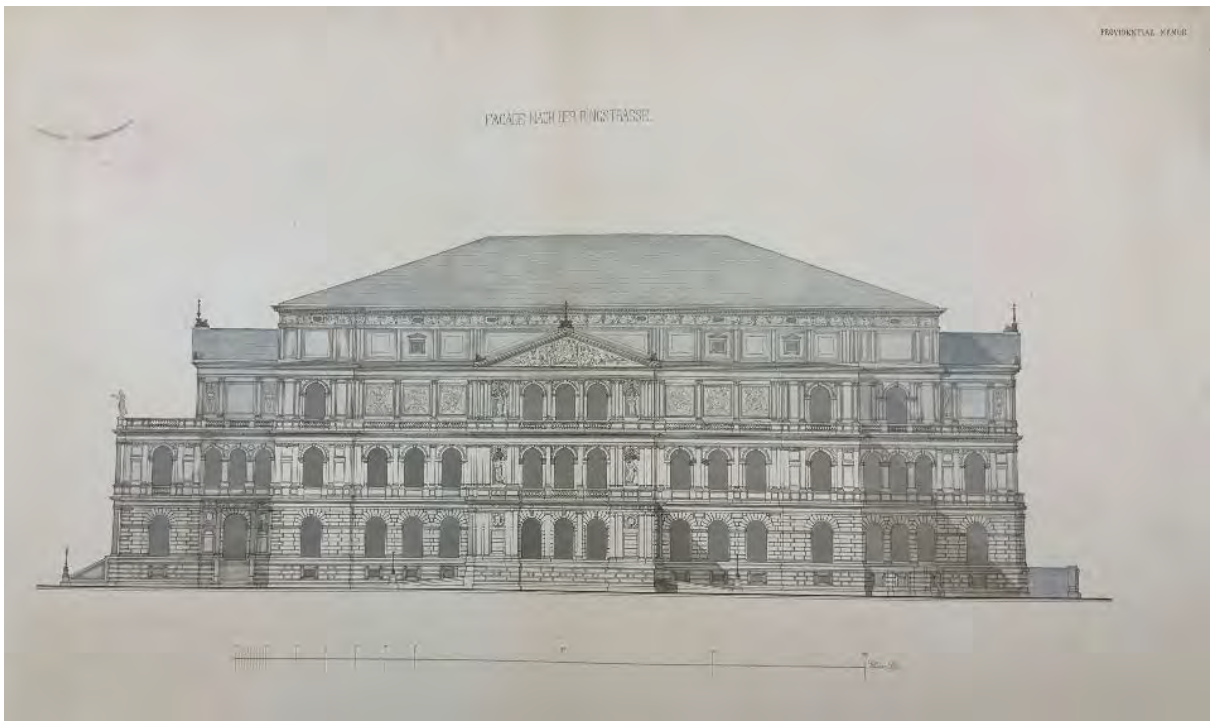


Figure 23 – Ernst Giese et Bernhard Schreiber (architectes), Projet n°21 « *Providentiae memor* », Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.11, 8147. (ancienne côte avant numérisation)

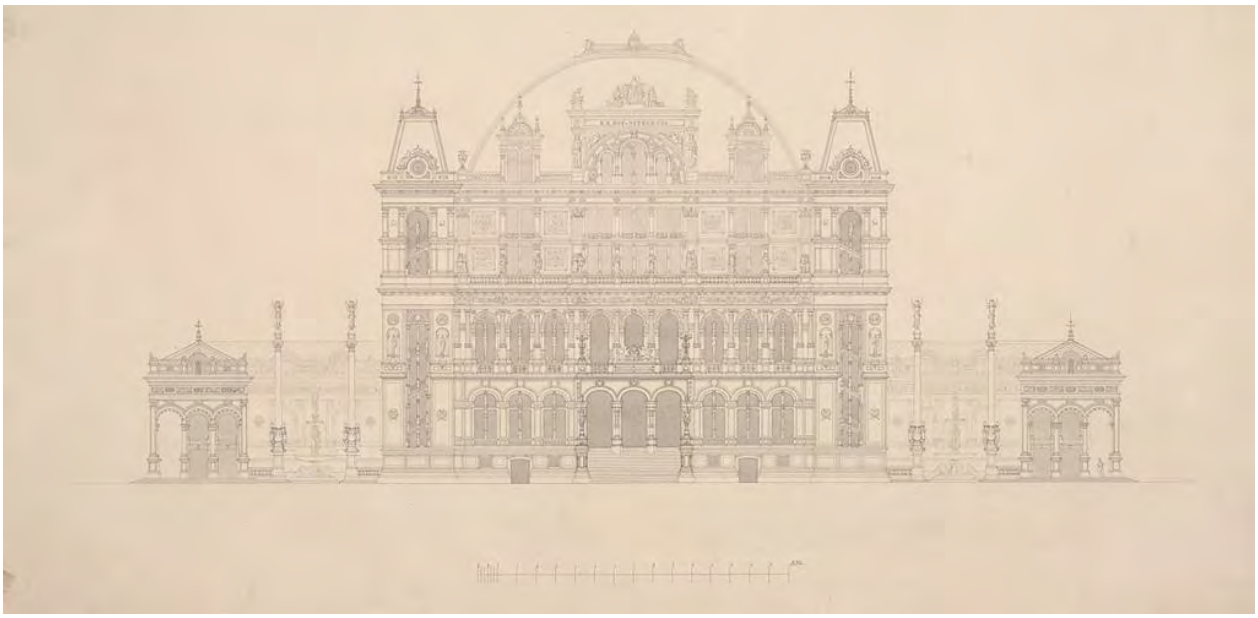


Figure 24 - Carl Hasenauer (architecte), Projet n°30, 1861, Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, 65,3 x 86,3 cm. Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ8683.



Figure 25 – Ferdinand Kirschner (architecte), Projet n°15 « *Poluhymnia* », 1861, Encre et aquarelle sur papier, 39 x 62 cm, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ8181.

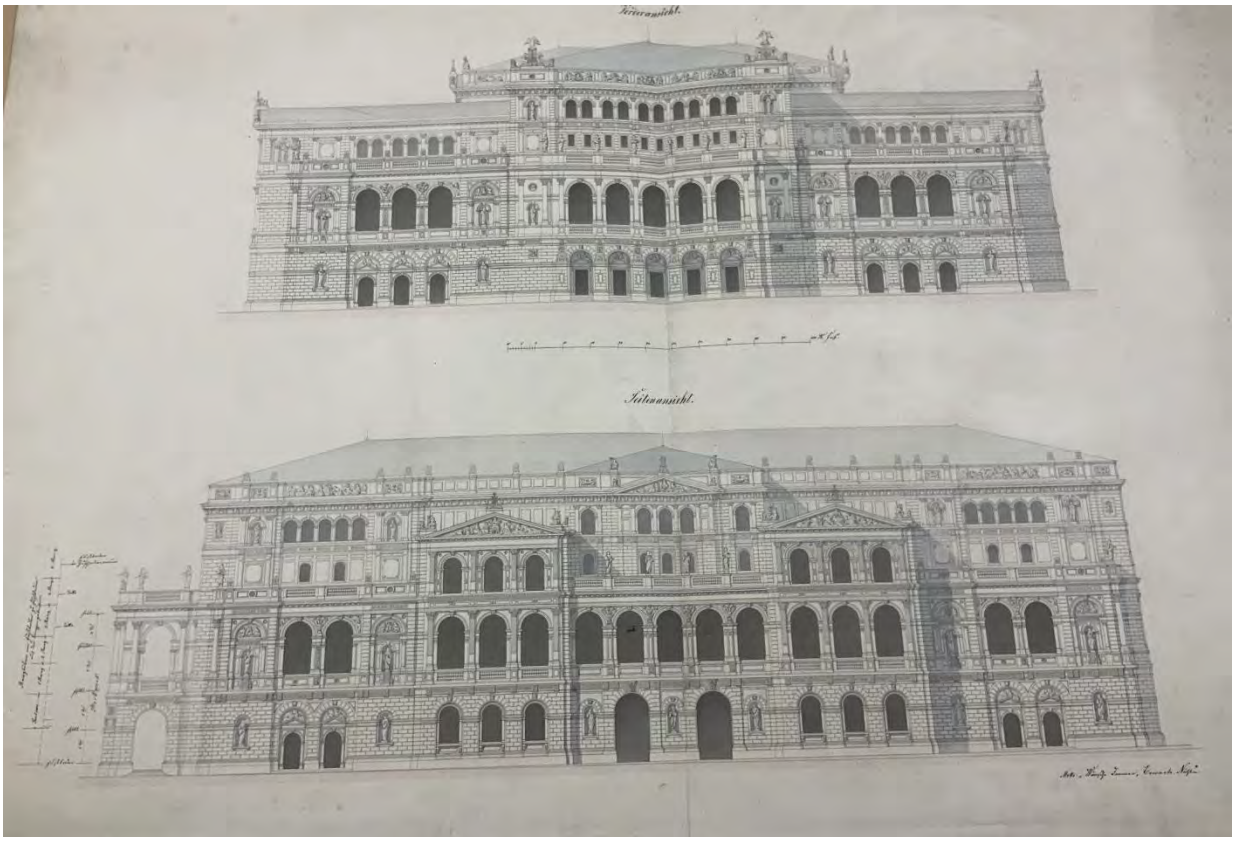


Figure 26 – Carl Guido Ehrig (architecte), Projet N°35 *« Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.25, 8161. (ancienne côte avant numérisation)

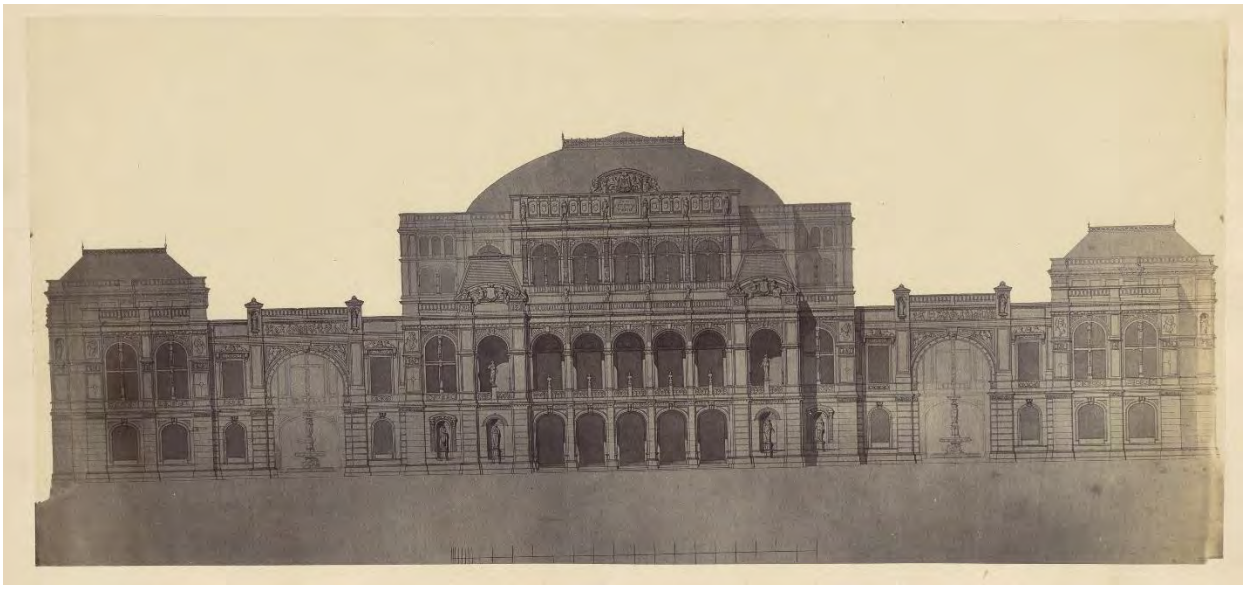


Figure 27 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), Projet pour un Opéra – Façade principale, 1863, Photographie d'un dessin, 16 x 33 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 206760/6.

Pour Hoffmann, les membres du jury reconnaissaient qui était l'auteur de chaque projet, rendant l'anonymat caduc[99]. Il émet alors plusieurs hypothèses quant à la première place attribuée au projet d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg. D'une part, il s'agirait du choix de l'expérience, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ayant une carrière plus avancée – Carl von Hasenauer n'a lui que 28 ans au moment du concours. D'autre part, cette première place viendrait récompenser deux architectes ayant grandement contribué à des chantiers à Vienne et au projet de la *Ringstraße* sans jamais être toutefois formellement distingués à Vienne[100]. S'il juge le projet de Carl von Hasenauer meilleur, puisque plus ingénieux et esthétique, Hans-Christoph Hoffmann reconnaît que le projet d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg a l'avantage d'être beaucoup plus modulable, laissant donc des possibilités de modifications et d'évolutions du bâtiment. Carl von Hasenauer gagne quelques années plus tard le concours pour la conception du Hof-*Burgtheater*, en collaboration avec Gottfried Semper, ainsi que le concours pour l'édification des deux nouveaux musées viennois : le musée d'histoire naturelle et le musée d'histoire de l'art.

Il faut noter l'existence dans les archives d'un autre projet pour le concours de l'Opéra de Vienne, conçu par l'architecte August Weber (Figure 27, p.78), mais non répertorié par les travaux jusqu'à présent menés sur le concours de l'Opéra. Ces plans pourraient appartenir à l'un des projets identifiés comme « Anonyme, Vienne » par Hans-Christoph Hoffmann. Propriété des archives du musée de la ville de Vienne, il est identifié comme étant l'œuvre de l'architecte August Weber. Au regard de la qualité du projet d'August Weber, il pourrait s'agir potentiellement d'un projet ayant obtenu une compensation financière comme le projet n°3, ou même un autre projet qu'Hans-Christoph Hoffmann aurait attribué par erreur à d'autres architectes, comme le n°18 ou le n°33. Ce projet fait toutefois vraisemblablement partie du concours de 1860[101]. Il est intéressant de remarquer la ressemblance du projet de Weber avec celui d'Eduard Van der Nüll et

[99] *Ibid.*, p. 31.
[100] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 76.
[101] Les différents plans de niveau et en élévation sont conservés au Wien Museum. Le Wien Museum attribue parfois la date « 1863 » ou « 1850-1870 » aux plans, mais il semble plutôt que ces plans aient été conçus en 1860-1861 dans le cadre du concours. August Weber, *Entwürfe für ein Operntheater*, Photographie d'un dessin, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, du 206760/4 à 206760/11.

d'August Sicard von Sicardsburg, alors tous deux ses professeurs d'architecture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne lors de sa formation entre 1857 et 1860[102].

Le 13 avril 1861, Josef von Lasser présente les résultats du concours à François-Joseph, afin d'obtenir l'accord de l'empereur[103]. Quelques mois plus tard, une nouvelle commission est créée afin de superviser la construction de l'Opéra de Vienne. Ses membres ont pour la majorité déjà fait partie du jury de sélection : sont présents Philipp Draexler, Franz von Mateinger, Moritz Löhr et Matthias von Wickenburg, qui prend la présidence du comité. De nouveaux membres les rejoignent, Gustav von Heider en tant que président de l'Académie des Beaux-Arts, Christoph Ohmeyer et Heinrich Grave. Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg sont aussi membres, n'ayant par contre qu'une voix, alors que le conducteur des travaux, l'architecte Carl Fliegauf et Franz Wilt, directeur de l'inspection impériale des bâtiments, *k.k. Bau-Inspektion*, participaient aux séances de la commission sans en être membre à proprement parler. Certains experts sont aussi conviés aux séances de travail selon les besoins du comité, c'est le cas lors de la première séance du 5 octobre 1861 où sont présents les architectes Ludwig Förster, Friedrich Schmidt, Heinrich Fersterl, August Schwendenwein et Bernhard Salzmann. Alors qu'en parallèle de la commission pour la construction de l'Opéra, la commission pour l'extension de Vienne œuvre toujours, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg sont alors invités à reprendre leur projet et proposer de nouveaux plans sur les suggestions de la commission[104].

Le projet lauréat d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg

Le projet retenu pour l'Opéra de Vienne est donc celui des architectes d'Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, portant la devise, en français, *Fais ce que dois, advienne que pourra*. Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg font partie

[102] Ursula Prokop, *August Weber*, http://www.architektenlexikon.at/de/1315.htm, 4 novembre 2011, (consulté le 24 novembre 2020).
[103] AT-OeStA, AVA, Inneres, MdI, STEF, Akten, Série « Theater », 105.22.8227
[104] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1860-1861) », 105.21512

des architectes ayant façonné la *Ringstraße* : outre leur participation et leur prix pour le concours du plan d'extension en 1858, ils ont contribué à l'érection de deux bâtiments du boulevard : le palais Larisch-Mönnich[105] et l'Opéra de Vienne.

Eduard Van der Nüll est né à Vienne le 9 janvier 1812[106], d'un père marchand originaire de Cologne. Il est admis à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, *Akademie der bildenden Künste*, en 1824, alors âgé de seulement douze ans[107]. Formé au dessin, il quitte l'Académie pour étudier le génie civil à l'Institut polytechnique de Vienne, *Polytechnisches Institut in Wien*, à partir de l'année 1828. Il rejoint en 1832 la direction régionale de la construction de Galicie, *galizische Landesbaudirektion*, à Lemberg/Lviv, où il passe avec succès ses examens théoriques et pratiques en 1835. Il termine ses études d'architecte sous la direction de Peter Nobile, Paul Sprenger et Carl Rösner à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne entre 1835 et 1868, où il obtient trois prix académiques : le prix Gundel du dessin d'architecture et de la Géométrie descriptive, un prix pour le dessin d'ornements antiques d'après des modèles en plâtre et le prix Füger pour la perspective peinte. Hans-Christoph Hoffmann suppose que c'est lors de ce second séjour à l'Académie des Beaux-Arts qu'Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg font connaissance[108].

August Sicard von Sicardsburg, parfois orthographié – à tort – August Siccard von Siccardsburg[109] est né le 6 décembre 1813 à Pest, en Hongrie, dans une famille aisée, son père étant fonctionnaire de la banque d'État autrichienne[110]. Il étudie en parallèle au *Gymnasium zu Melk* et à l'Institut Polytechnique de Vienne entre 1829 et 1833. De 1832 à 1835, il assiste aux trois cours de l'école d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de

[105] Le palais se situe à l'angle de la *Johannesgasse* et de la *Lothringerstraße*, dans le 1er arrondissement de Vienne.
[106] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Van der Nüll, Eduard*, https://www.biographien.ac.at/oebl_7/176.pdf, 1976, (consulté le 28 avril 2020).
[107] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 4.
[108] *Ibid.*, p. 5.
[109] L'institut d'histoire de l'art de l'Université de Vienne, ainsi que Renate Wagner-Rieger, Felix Czeike et Walter Krause ont défendu un retour à l'orthographe correct du nom Sicard von Sicardsburg, conformément à la manière dont l'architecte lui-même l'écrivait dans ses archives. Aussi, nous adoptons à notre tour dans cette thèse cette orthographe.
[110] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Sicard von Sicardsburg, August*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/219.pdf, 2002, (consulté le 28 avril 2020).

Vienne. À partir du 1er octobre 1835, il devient l'assistant du professeur Joseph Stummer, titulaire de la chaire de sciences de la construction, *Bauwissenschaft* à l'institut polytechnique de Vienne. Il assiste également Peter Nobile dans le dessin, la modélisation et l'édification du monument de l'empereur François, dit "monument Culmer" à Priesten[111].

En 1838, l'Académie des Beaux-Arts encourage les étudiants en troisième cycle à participer au concours pour le prix de la cour, *Hofpreis*, qui donne le droit à une bourse de voyage en Italie. Le 4 février 1839, le jury composé des professeurs de l'école d'architecture de l'Académie distingue les deux architectes : Eduard Van der Nüll obtient le prix de la cour et August Sicard von Sicardsburg, lui, la médaille d'or. Sicardsburg demande s'il est possible, en plus de l'Italie du Nord et à Rome, de visiter l'Italie du Sud, la France et l'Angleterre. Le président du jury du concours, Peter Nobile soumet donc à l'empereur la demande de Sicardsburg, qui accepte le 10 octobre 1839, permettant aux deux architectes distingués d'utiliser leur bourse trois ans pour moitié en Italie et pour moitié dans d'autres destinations européennes, pour étudier les évolutions techniques[112]. Pour Hoffmann, pas de doute, c'est ce voyage en Europe qui marque profondément le style des deux architectes, dans la continuité du style classiciste enseigné à Vienne à cette époque[113].

Les deux architectes visitent Rome, Venise, Vicence, Vérone, Ferrare, Bologne, Ravenne, Ancône, Florence, Gênes, Milan etc. Dans leurs croquis de voyage, Hoffmann souligne l'inspiration trouvée chez Andrea Palladio – influence non négligeable dans la conception de l'Opéra de Vienne. Ils quittent ensuite l'Italie pour visiter des villes allemandes – Munich, Stuttgart, Francfort, Darmstadt – puis Paris, l'Angleterre puis reviennent dans l'Empire, en séjournant à Prague en 1843[114]. Ce voyage est déterminant, tant les inspirations stylistiques italienne et française se ressentent dans les bâtiments qu'ils ont pu concevoir au cours de leur carrière. Les deux architectes conçoivent leurs

[111] Actuellement Přestanov, en République Tchèque.
[112] La bourse représentait 800 florins annuels pour chacun des architectes, ainsi que 400 florins italiens pour les frais de voyage.
[113] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 6.
[114] *Ibid.*, p. 9.

bâtiments pour la plupart dans un style souvent inspiré directement des bâtiments de Palladio.

Alors qu'ils sont toujours en voyage, leur avenir professionnel est encore incertain, tous les deux ont posé leur candidature pour obtenir une poste de professeur à l'Académie de Vienne, mais aucune décision n'ayant été rendue, Sicardsburg candidate aussi à l'Académie de Francfort et van der Nüll, lui, à Paris. La section d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne n'ayant qu'un poste à pourvoir pour la chaire d'architecture, les professeurs nomment à la fin de l'année 1843 August Sicard von Sicardsburg au poste de professeur d'architecture et Eduard Van der Nüll à la chaire d'ornementation de la section de dessin industriel, rattachée à l'Académie[115]. Leur charge d'enseignement à l'Académie reste la plus importante part de leur activité professionnelle après 1845. Pendant vingt ans, ils forment toute une génération d'architectes autrichiens comme Carl Hasenauer ou August Weber[116].

À partir des années 1850, van der Nüll et Sicardsburg participent aux concours d'architecture et d'urbanisme proposés dans le cadre du réaménagement urbain de la capitale. Eduard Van der Nüll, lui, prend part à d'autres activités au service de l'État : il fait partie des membres de la commission centrale d'étude et de préservation des monuments bâtis, *K.K. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, lors de sa création en 1850 par l'empereur François-Joseph[117]. Il représente aussi le gouvernement autrichien aux expositions universelles de Paris en 1855 et de Bruxelles en 1857. Avant le concours pour la *Ringstraße* et surtout le concours pour l'Opéra de Vienne, van der Nüll et Sicardsburg avaient conçu de nombreux projets, parmi lesquels le *Ständehaus für Pest* ou le *Roberthof*. En 1847, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg sont chargés de la conception du *Carltheater* (Figure 9, Figure 10 et Figure 11, p.55), nouveau théâtre dans l'arrondissement de *Leopoldstadt*. Déjà l'inspiration de l'architecture renaissante se perçoit dans l'aménagement de l'édifice, en particulier sa façade. Il faut aussi mentionner leur intervention dans les

[115] *Ibid.*, p. 10.
[116] Ursula Prokop, « August Weber », *Architektenlexikon Wien 1770-1945* - Architekturzentrum Wien, http://www.architektenlexikon.at/de/1315.htm, 4 novembre 2011, (consulté le 24 novembre 2020).
[117] La commission fait partie de notre étude sur le développement de la politique de protection des monuments en Autriche dans le deuxième et troisième chapitre de la thèse.

projets d'autres architectes, comme l'Église d'*Alterlerchenfelder* et l'Arsenal de Vienne. Forts de leurs expériences en tant que professeurs, August Sicard von Sicardsburg prend souvent en charge la partie architectonique des bâtiments conçus par le duo, tandis qu'Eduard Van der Nüll s'occupe souvent davantage du programme artistique et de la supervision la décoration intérieure et extérieure des édifices. C'est notamment le cas pour l'Opéra de Vienne dont August Sicard von Sicardsburg supervise la partie technique de la construction, tandis qu'Eduard van der Nüll coordonne le programme artistique.

Dans deux de ses publications[118], Hans-Christoph Hoffmann suppose que le choix du projet d'Opéra d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg lors du concours ait été davantage une récompense pour leur importante contribution à l'architecture et l'urbanisme de l'Autriche que consécutive à la qualité de l'édifice qu'ils proposaient. S'il est impossible d'affirmer avec certitude que ce fut le cas, nous pouvons supposer que cette décision affecta la manière dont la commission interagit avec eux et les attentes qu'ils pouvaient avoir de ces deux architectes confirmés. Il faut rappeler que les deux architectes ne débutaient pas leur carrière et avaient déjà quelques succès derrière eux. Le suicide d'Eduard Van der Nüll et la mort d'August Sicard von Sicardsburg après une maladie, aggravée par le chantier, sont liés à la pression entourant la construction de l'Opéra de Vienne et montrent que le climat n'était pas paisible. Le chantier de l'Opéra impérial se révèle en effet long et malheureux : la commission de construction ne s'accorde pas toujours sur les décisions, les retards s'accumulent et les tensions montent entre les différents acteurs du chantier, et cela, dès le concours. L'image d'un chantier maudit perdure encore aujourd'hui dans certains guides touristiques et récits mythifiés autour de l'Opéra.

[118] H.-C. Hoffmann, « Der Wettbewerb für das k.k. Hof-Operngebäude an der Wiener Ringstraße », art cit ; H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*

III. Le chantier de construction

Évolution des plans de l'Opéra et fondations du bâtiment

Il existe deux versions des plans pour l'Opéra impérial par Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg : la première version correspond à celle proposée lors du concours, la seconde version est celle des plans retravaillés par les deux architectes une fois le concours remporté et sur les conseils et demandes de la commission.

Dans leur projet pour le concours, les architectes proposaient un Opéra dont la façade principale donnerait sur la *Ringstraße*. Il s'agit d'un bâtiment composé d'un corps principal destiné à accueillir l'auditorium et la scène, flanqué de deux collatéraux, qui eux, accueilleraient les espaces techniques, bureaux et appartements impériaux. L'Opéra d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg est articulé autour d'un plan rectangulaire, similaire aux plans proposés par Carl Hasenauer (Figure 457, p. 682 à Figure 470, p.684), Ferdinand von Kirschner (Figure 471, p.685 à Figure 484, p.689) ou Guido Ehrig (Figure 485, p.690à Figure 495, p.692). Ce choix s'explique notamment par l'espace réduit d'implantation de l'Opéra (Figure 28, p.85) et la nécessité d'inclure dans le bâtiment un nombre important d'espaces demandés dans le concours.

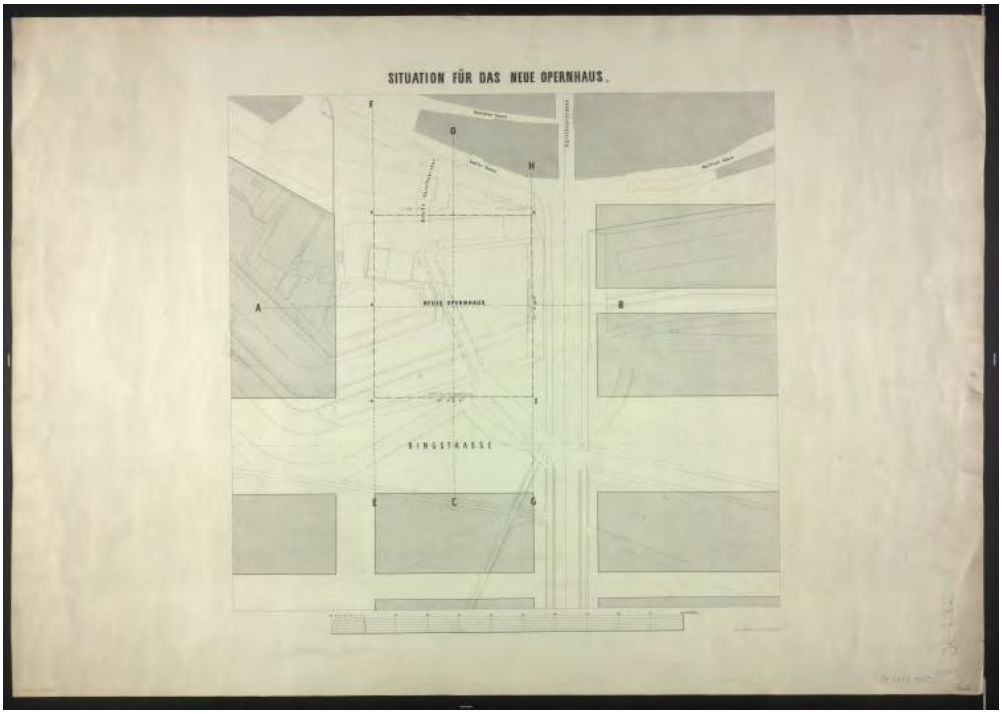


Figure 28 – Anonyme, Plan de situation pour le nouvel Opéra, env 1860, Encre sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003,1145.

Les façades extérieures, surtout la façade principale au niveau de l'avant-corps avec sa loggia à cinq arcades, sont caractéristiques de ce style néo-Renaissance et de nombreux chercheurs[119] ont fait le parallèle avec basilique de Palladio à Vicence, qu'Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg avaient pu visiter lors de leur voyage en 1839-1843.

Après avoir obtenu la première place, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg sont donc invités à retravailler et détailler leur projet avant que le chantier puisse commencer. Le 7 avril 1861[120], le *Wiener Zeitung* annonce le départ prochain d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg pour l'Allemagne, la France, la Belgique, l'Angleterre et l'Italie, afin d'y étudier les nouveaux théâtres et de retravailler leurs plans pour l'Opéra impérial de Vienne. Les Opéras visités se trouvent à Venise, Milan, Paris, Londres, Bruxelles, Hanovre, Brunswick, Berlin, Dresde, Darmstadt et Munich. Certaines de ces salles étaient elles-mêmes en chantier, alors en construction ou en réfection. Le voyage est prévu sur six semaines, de mai au début du mois de juin 1861, les deux architectes sont accompagnés de certains membres de la commission. L'objectif du voyage est simple : étudier les salles européennes afin de parfaire et redessiner les plans pour le nouvel Opéra impérial.

Les commentaires du jury de sélection, repris par la commission de construction du futur Opéra concernaient essentiellement le volume de leur Opéra : il leur a été demandé de le réduire, de simplifier et d'unifier les façades extérieures. La préoccupation principale du jury tournait autour de l'organisation des magasins et des espaces de stockage. [121] Les deux architectes élaborent un nouvel agencement du futur Opéra[122]. Le corps principal s'élève sur quatre niveaux[123], les parties latérales sont quant

[119] Wilhelm Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 34 ; M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 27.

[120] « Die beiden Architekten Prof. E. van der Nüll und Prof v. Siccardsburg werden dem Vernehmen nach demnächst eine Reise nach Paris unternehmen, um die Veränderungen und Verbesserungen in den jüngsten Pariser Theaterbauten zu studiren, und dann sogleich an die Ausarbeitung der Detailplane für das neue Opernhaus gehen. […] », *Wiener Zeitung*, 7 avr. 1861.

[121] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 26.

[122] L'ensemble des plans se trouve en annexe, Document 5.

à elles plus larges, sur trois niveaux. Elles sont flanquées désormais de part et d'autre de la scène. Les escaliers d'accès ont été déplacés et l'espace d'arrière-scène a été réaménagé dans sa totalité. Le nouveau plan découpe l'espace clairement selon l'usage qui en sera fait. Chaque partie est attribuée à un groupe d'usagers : le corps principal est partagé entre l'espace consacré au public bourgeois – vestibule, escalier principal et loges – et à celui dédié aux troupes – scène et coulisses ; la partie latérale gauche est destinée à la Cour impériale – escaliers pour un accès privé, salons et loges ; la partie latérale droite accueille la direction et les bureaux administratifs ; enfin, la partie arrière est destinée aux équipes techniques de l'Opéra. Tous ces espaces, s'ils sont proches, ne se rencontrent pas et permettent donc à chacun de profiter du bâtiment sans croiser l'autre. Pour les façades, un travail d'unification est opéré sur les nouveaux plans fournis : les éléments communs sont tous ici issus du vocabulaire architectural de la Renaissance : la corniche, les moulures, les astragales, le chambranle des fenêtres rappellent l'architecture vénitienne du XIV^{e} siècle, alors que les toits, la forme des fenêtres et la stéréotomie sont plus proches de l'architecture Renaissance française du XV^{e} siècle. Hans-Christoph Hoffmann décèle une certaine inspiration médiévale au niveau de la loggia, proche d'un gothique tardif – qu'il qualifie de gothique Tudor[124].

Chaque façade du bâtiment a été retravaillée de manière à offrir une vue "d'angle" du bâtiment : le peu d'espace autour du futur Opéra, la construction de l'autre côté de la rue, mais aussi la complexité de la forme en T du bâtiment, tous ces problèmes nécessitent de repenser la manière dont les passants pourront l'observer[125]. Le corps-avant, qui est dans ce second plan davantage mis en avant que dans le premier, regroupe les principaux éléments d'ornementation – sculptures et épigraphe – au

[123] Il s'agit ici des niveaux architectoniques, qui ne correspondent pas aux étages à l'intérieur du bâtiment, qui rappelons le, contient un parterre, trois niveaux de loges et deux galeries. Il y a en pratique six étages dans le corps principal et cinq dans les parties latérales, comme nous pouvons le voir sur les plans en coupe.

[124] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 100.

[125] Aujourd'hui encore, les photos du bâtiment sont toujours prises depuis un des angles, et non juste en face de la façade.

niveau de la loggia, toujours composée de cinq arcades. Aujourd'hui encore, la plupart des prises de vue officielles de l'Opéra se font depuis l'un des angles de l'édifice.

Les deux architectes présentent le 6 août 1861 [126] leurs plans remaniés à la commission de construction de l'Opéra. Le travail de réagencement de l'espace et de dessins de nouveaux plans n'aura duré que six à huit semaines. La différence entre les plans réalisés pour le concours (Figure 41, p.98) et les plans retravaillés (Figure 42, p.98) n'est pourtant pas minime, comme la comparaison des deux plans de niveau pour le premier étage nous le confirme. La rapidité de conception des nouveaux plans témoigne de l'engagement des deux architectes, mais aussi de la pression autour de la construction du nouvel Opéra et la nécessité d'entreprendre au plus tôt sa construction. Après plusieurs séances de travail de la commission de construction, les nouveaux plans sont exposés du 3 au 6 octobre 1861 au ministère du Commerce[127]. Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg sont invités à présenter les plans à François-Joseph le 27 octobre 1861[128] et le lendemain, l'empereur approuve définitivement les plans du nouvel Opéra impérial.

Les travaux débutent l'automne, quelques semaines après l'exposition au ministère du Commerce : le 31 octobre 1861[129], l'empereur donne son accord définitif pour le début des travaux. Les premiers ouvriers se mettent à l'œuvre en décembre pour préparer les fondations de l'Opéra, alors que Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg signent leur contrat avec l'*Obersthofmeisteramt* le 4 décembre 1861[130].

---

[126] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 101.

[127] « Die von den Herren Professoren van der Nüll und von Siccardsburg entworfenen Pläne zum Baue des neuen Hof-Opernhauses werden vom 3. bis inklusive 6. Oktober d. l. im Gebäude des k. k. Handelsministeriums (Barbarastift Nr. 666, 1. Stock) zwischen 3 bis 5 Uhr Nachmittags zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. », *Wiener Zeitung*, 2 oct. 1861.

[128] « Den beiden Architekten Oberbaurath Prof. E. van der Nüll und Prof. A. v. Siccardsburg wurde gestern die Ehre zu Theil, Sr. Majestät dem Kai ser die Pläne für das neue Opernhaus erläutern zu dürfen. Die Pläne wurden von Sr. Majestät mit besonderer Aufmerksamkeit betrachtet. Se. Majestät ging in alle Details ein; mehr als eine volle Stunde widmete der Kaiser dem Projekt, das bestimmt ist, eine neue Zierde Wiens zu werden. Die Vorlage des Projektes geschah in Gegenwart Sr. Excellenz des Herrn ersten Öbersthosmeisters Fürsten Karl Liechtenstein und Sr. Excellenz des Herrn Oberstkämmerers Grafen Lanckoronski. », *Wiener Zeitung*, 27 oct. 1861.

[129] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1860-1861) », 105.21512.

[130] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1862 », 106.3402.

Dès le début, les deux architectes sont mis à l'épreuve : ils sont contraints de retravailler leurs esquisses originales en quelques mois, alors que le bâtiment doit être, à l'origine, livré en septembre 1864. Ils rencontrent des difficultés d'une part avec la commission pour imposer leurs choix notamment sur les matériaux de construction. La commission s'oppose à la volonté d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg d'utiliser de la pierre d'Istrie pour la construction de l'Opéra. Pour les deux architectes, le choix de la pierre d'Istrie répond à des critères esthétiques et techniques – les pierres sont légères et transportables par chemin de fer. La commission préfère néanmoins l'usage de pierres provenant des carrières bavaroises de Kelheim[131] – elles sont peu coûteuses, mais solides et transportables par bateau sur le Danube. Si esthétiquement il n'y avait pas de vraie différence, c'est l'aspect économique qui l'emporte, les pierres de Kelheim[132] étant moins chères, elles sont choisies. Les débats sur les matériaux de construction engendrent toutefois d'importants retards, ce qu'expliquent les autorités viennoises pour justifier le rallongement de la durée du chantier[133]. De plus, le convoi qui aurait dû être facilité par la voie danubienne est en réalité très difficile. Les crues et fluctuations du fleuve rendent impossible l'approvisionnement régulier, causant ainsi de très nombreux retards de livraisons[134], entraînant ainsi un retard des travaux de fondation, puis d'élévation du bâtiment. D'autre part, les architectes sont critiqués par leurs confrères tout au long du chantier, mettant une pression supplémentaire sur leurs épaules pour terminer le bâtiment. Parmi les critiques se trouve l'ingénieur militaire Friedrich Artmann[135] reprochant à Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg l'utilisation d'un système mécanique de ventilation pour le nouvel Opéra, qu'il juge inutile et trop coûteux. Il critique également le système de chauffage conçu par les deux architectes[136]. Le

[131] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. », Dossier « 1. Opernhaus 1860-1861) »,
[132] Les pierres de Kelheim, déjà été utilisées à Vienne pour la construction de la *Siegesthor* et de la *Feldherrnhalle*.
[133] « D) Das neue Opernhaus », *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, 1864.
[134] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 26.
[135] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Artmann, Ferdinand*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/31.pdf, 1954, (consulté le 12 décembre 2020).
[136] « Wochenversammlung des österreichischen Ingenieur- und Archtektenvereins am 15. Mai », *Wiener Zeitung*, 23 mai 1865.

système de ventilation pose un nombre important de problèmes, entraînant une fois encore des retards dans la construction.

À l'origine, il est prévu dans le contrat que le bâtiment soit livré en septembre 1864, pour une ouverture à l'automne de la même année, afin de précéder l'inauguration de la *Ringstraße*, qui elle doit avoir lieu en 1865[137]. Toutefois, l'ouverture doit être décalée à plusieurs reprises, car le chantier n'avance pas comme l'avait prévu la commission et le retard s'accumule. À la fin du mois de septembre 1863, la date de livraison est repoussée à 1866[138], puis encore à 1868, alors que l'empereur exprime son envie de voir l'Opéra ouvrir la salle au plus vite[139].

Le retard est pris dès les travaux de fondation : l'espace est relativement réduit pour travailler, puisque vu, le choix a été fait d'insérer l'Opéra au milieu de parcelles destinées à la vente privée et que toutes celles disponibles en face du futur bâtiment ont été achetées par Heinrich Drasche pour construire un palais. Il nous a été possible en partant de deux photographies du *Heinrichhof*, de déterminer que les travaux de préparation pour les fondations ont duré environ une année (Figure 30 et Figure 29, p.91). Comme nous pouvons l'observer sur un plan de Vienne de 1862, l'emplacement du futur Opéra est déjà indiqué, alors que le bâtiment n'est pas encore construit (Figure 31, p.92). Les effectifs sont très importants pour les travaux sous la direction du chef de chantier Josef Hlavka[140]: au mois d'août 1862, 1 087 travailleurs, 1 198 en septembre et 1 160 pour le mois d'octobre[141]. Alors que les architectes Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg voyagent en Europe pour étudier les grands théâtres et finaliser leurs plans, les travaux des fondations continuent – arrêtés à plusieurs reprises en raison de découvertes archéologiques[142].

---

[137] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 26.

[138] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1864 », 107.17670.

[139] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1867 (1-12000) », 112.7578.

[140] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Hlavka, Josef*, https://www.biographien.ac.at/oebl_2/341.pdf, 1959, (consulté le 5 décembre 2020).

[141] « D) Das neue Opernhaus », *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, 1864. p. 261.

[142] Un cercueil d'enfant est retrouvé en 1862 par les ouvriers, une dalle gravée portant une inscription funéraire D'après l'archéologue Friedrich von Kenner, le cercueil aurait été inhumé autour des années 260-



Figure 29 – Ludwig Angerer (photographe), Le *Heinrichhof* pendant le bouquet final, 1862, Photographie, 31,7 x 40,8 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 249382.



Figure 30 – Andreas Groll (photographe), Le *Heinrichhof* avec vue sur le chantier de l'Opéra, 1863, Photographie, 20,9 x 29,2m, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 93021/46.

268, sous le règne de l'empereur Gallien, en cohérence avec les pièces de monnaie retrouvées à l'intérieur du sarcophage. Il est probable, pour Kenner, qu'à l'emplacement des travaux d'extension du centre-ville de Vienne, ait été érigé du temps à l'époque romaine un grand complexe monumental mortuaire en dehors des limites de Vindobona. Les autres tombeaux trouvés durant les chantiers des grands monuments du Ring comme confirment, selon Krenner toujours, cette théorie. Fr. Kenner, « Ein neue aufgegrabener Römerstein aus Wien », *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1872, p. 130-132. ; Friedrich von Kenner, « Neue römische Funde in Wien », *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, 1879, p. 30-48.

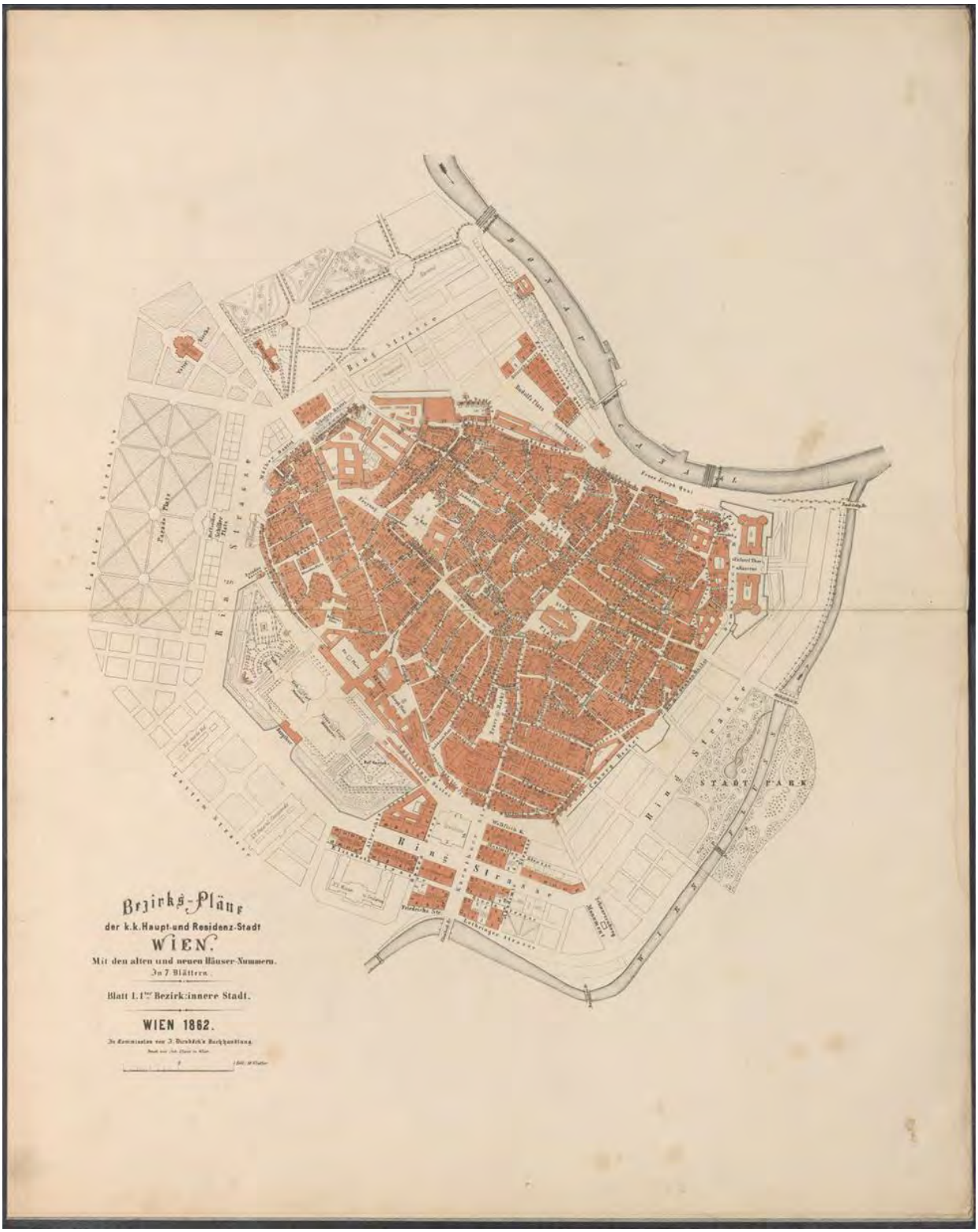


Figure 31 – Plan des arrondissements de la ville de résidence et capitale impériale, avec les anciens et les nouveaux numéros des maisons, Vienne, édités par Dirnböck, 1863, Wienbibliothek im Rathaus, 300345 C.

Pendant les travaux de préparation des fondations, les architectes et la commission doivent réfléchir aux systèmes de ventilation et d'éclairage. Comme indiqué dans le texte du concours, une attention particulière doit y être portée, puisque l'éclairage au gaz comporte de nombreux risques et nécessite donc une ventilation continue et sécurisée. Cette question est abordée très tôt dans le chantier par la commission, qui dès le 9 janvier 1862 invite le consul général de l'Empire à Paris, Wilhelm von Schwarz-Senborn[143], à partager ses observations de deux théâtres français, le Théâtre Lyrique et le Théâtre du cirque impérial. Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg le rejoignent à Paris avec un médecin pour étudier le système de ventilation des théâtres au printemps 1863[144]. Rentrant au mois d'avril de leur voyage, ils ont eu l'occasion de rencontrer sur place Charles Garnier. D'après un rapport du consul général en France, von Schwarz, sur le séjour parisien des deux architectes, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ont visité les deux théâtres cités, en plus d'avoir rencontré les architectes parisiens de l'époque[145]. Toute la complexité du système de ventilation des Opéras résidait dans l'équilibre à trouver entre une aération suffisante pour évacuer l'odeur et la dangerosité du gaz servant à l'éclairage et le besoin de préserver l'acoustique de la salle des bruits extérieurs – la *Ringstraße* étant par ailleurs un boulevard prévu pour le passage de calèches.

Gros œuvre et programme de décoration

La première pierre est posée le 20 mai 1863, à 10h à l'occasion d'une cérémonie festive en présence des membres du comité de construction, de fonctionnaires de l'Empire, des deux architectes et de nombreux artistes des théâtres viennois (Figure 32, p.95). La cérémonie est aussi destinée au grand public, même si l'empereur n'est pas

[143] Wilhelm von Schwarz-Senborn, diplomate autrichien, est directeur de chancellerie du consulat général de l'Empire à Paris depuis 1854. Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Schwarz-Senborn, Wilhelm Frh. von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/10.pdf, 2001, (consulté le 3 décembre 2020).

[144] « In Betreff der möglichst raschen Fortführung des Weiterbaues am neuen Opernhaufe werden nun, wie wir vernehmen, die energischsten Einleitungen getroffen. », *Wiener Zeitung*, 4 avr. 1863.

[145] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1862 », 106.1127.

présent[146]. Dans la première pierre posée est insérée une capsule temporelle, rappelant les circonstances de la création du nouvel Opéra (Document 12, p.713). Cette cérémonie montre bien toute l'importance de la construction de l'Opéra de Vienne, comme premier grand chantier des bâtiments la *Ringstraße*.

Une photo montrant les travaux de fondation de l'Opéra de Vienne existe (Figure 33, p.95), bien qu'il soit difficile de la replacer dans la chronologie du début de chantier. Cette photo apparaît plusieurs fois au sein des collections de la Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), sous des numéros d'inventaire différents : elle est datée parfois de 1861 ou de 1863, attribuée à Ludwig Angerer, à Andreas Groll ou à Albert Hilscher. Il semblerait toutefois qu'elle date de 1863, au vu de l'avancée des éléments de fondation sur le chantier. Les mois suivants, les travaux continuent avec une main-d'œuvre moins nombreuse, 227 travailleurs – maçons et ouvriers – en mai 1863, 243 en juin et 106 en juillet. À la fin de ce mois, les fondations sont terminées, le bâtiment arrive au niveau de la rue[147]. La construction se poursuit avec l'intervention des tailleurs de pierre, dirigés par Josef Kranner, qui utilisent en pierres provenant de la carrière bavaroise de Kelheim[148]. Le travail des maçons est facilité par l'usage d'une machine à vapeur.

Durant l'année 1864, les premiers travaux de recouvrement débutent, alors que les murs finissent d'être montés (Figure 34, p.96 à Figure 39, p.97). À partir du 31 août 1865, commence l'installation de l'imposante charpente et ses poutres en treillis (Figure 40, p.97), provenant de l'usine sidérurgique de Zeltweg, propriété de l'industriel Hugo Henckel von Donnersmarckschen[149].

Quand la *Ringstraße* est inaugurée le 1er mai 1865, le gros œuvre du chantier du futur Opéra impérial bat son plein. L'entablement est achevé le 7 octobre 1865[150], commence alors la pose des fenêtres à l'hiver 1865, tout comme les premiers travaux de

[146] « Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses », Wiener Zeitung, 20 mai 1863.
[147] « D) Das neue Opernhaus », *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, 1864. p. 261.
[148] « In Betreff der möglichst raschen Fortführung des Weiterbaues am neuen Opernhaufe werden nun, wie wir vernehmen, die energischsten Einleitungen getroffen. », *Wiener Zeitung*, 4 avr. 1863.
[149] L'usine avait été choisie au détriment de Gridl à Vienne ou de la compagnie sidérurgique de Prague, malgré les prix plus élevés pratiqués par Zeltweg. Les contrats et devis sont conservés dans les dossiers AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1864 » 108.4094, 108.1096.
[150] « Das neue Opernhaus in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, 1878. p. 84.

décoration, même si l'installation de la charpente n'est pas encore tout à fait finie[151]. Les années suivantes, 1866 et 1867 sont principalement consacrées à la décoration intérieure et l'aménagement de l'Opéra, alors que la structure architecturale du bâtiment est terminée[152].

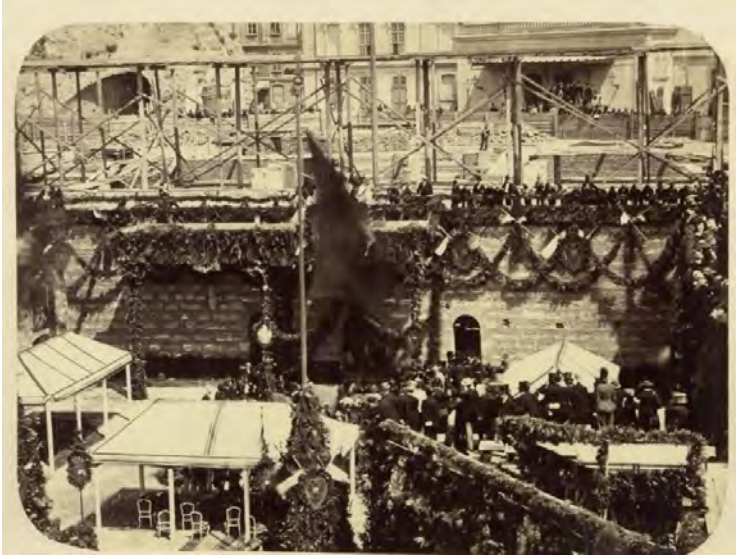


Figure 32 – Ludwig Angerer (photographe), Pose de la première pierre de l'Opéra impérial, 20 mai 1863, Photographie, 25,3 x 34,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 68416.



Figure 33 – Anonyme, L'Opéra en chantier, les travaux des fondations, 1861, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), LW 72.660C[153].

[151] « Das neue Opernhaus », *Wiener Zeitung*, 22 nov. 1865.
[152] « IV. Der Stand der Neubauten », *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, 1868. p. 203.
[153] La même photographie existe sous un autre classement à la Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), numéro d'inventaire OEGZ/H10357





Figure 34 – Anonyme, Pendant le chantier, montage du toit, façade principale, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1151.
Figure 35 – Anonyme, Pendant le chantier, montage du toit, façade côté Kärntnerstraße, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1152.



Figure 36 – Andreas Groll (photographe), Construction de l'Opéra, vue de la *Augustinerbastei*, 1865, Photographie, 21,9 x 48,2 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 14515.



Figure 37 – Andreas Groll (photographe), Construction de l'Opéra, vue du croisement de l'Opéra, 1865, Photographie, 22,6 x 58,3 cm. Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 93065/6.





Figure 38 – Anonyme, Détail d'une porte avec pilier central, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 3003, 1156.
Figure 39 – Anonyme, Modèle de la loggia, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 3003, 1154.



Figure 40 – Anonyme, Pendant le chantier, pose de la structure métallique du toit, 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1153.

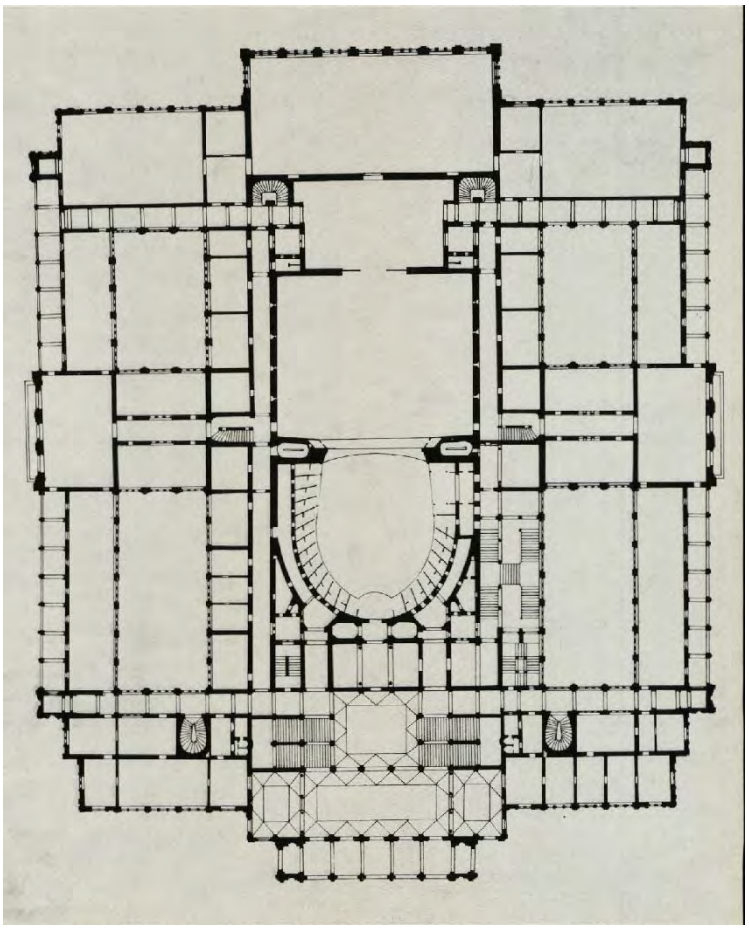


Figure 41 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Plan de niveau de la 1ère galerie, concours pour l'Opéra impérial, publié dans Walter Krause, Werner Kitlitschka, et Hans-Christoph Hoffmann, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972.

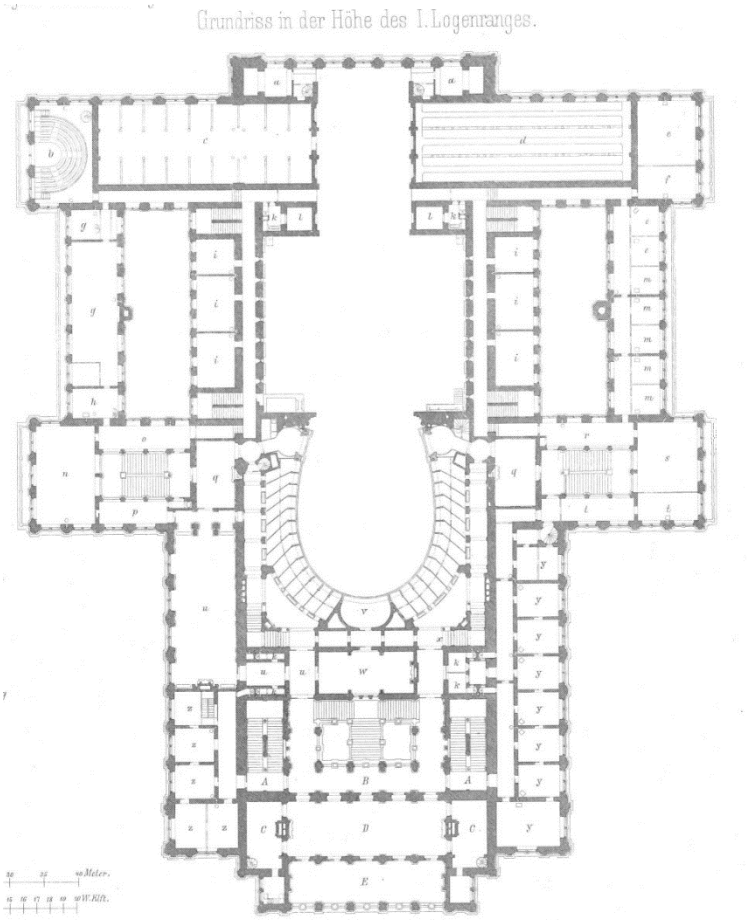


Figure 42 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Plan de niveau de la 1ère galerie, concours pour l'Opéra impérial, 1861, publié ici dans le *Allgemeine Bauzeitung*« Das neue Opernhaus in Wien », 1878.

En parallèle du gros œuvre, la commission de construction commence au début de l'année 1864 à organiser le programme de décoration du bâtiment. Hans-Christoph Hoffmann précise qu'il n'a trouvé que très peu de documents d'archives concernant les décisions prises pour la décoration. Selon lui, cela peut être dû à des échanges privés entre les fonctionnaires et les artistes, se connaissant souvent bien, les correspondances privées n'ayant pu être conservées dans la plupart des cas[154]. Dans nos recherches en archives, nous n'avons aussi trouvé que très peu de documents pouvant éclairer les choix de décoration pour l'Opéra impérial.

Matthias von Wickenburg annonce le 4 janvier 1864 que Moritz von Schwind[155] est chargé de concevoir une partie des décors, en particulier les peintures murales et les fresques. Moritz von Schwind, peintre, est un ancien professeur de l'Académie des Beaux-Arts de Vienne et a réalisé un nombre important de tableaux basés sur des thèmes musicaux et poétiques pour décorer des demeures et institutions. Son style est proche du style romantique allemand, dont le folklore inspire plusieurs de ses œuvres. Moritz von Schwind était également le choix de Sicardsburg et van der Nüll pour superviser le programme de décoration de l'Opéra.

Il est rejoint par un autre peintre important de l'époque, Carl Rahl. Rahl est professeur depuis 1862 à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne, après avoir géré une école de peinture monumentale[156]. D'autres artistes participent également à la décoration des différents espaces de l'Opéra, dont Carl Geiger (Figure 59 à Figure 62, p.150) qui dessine les lunettes pour le foyer qui accompagnent les bustes des compositeurs ; Franz Dobyaschofsky (Figure 57, Figure 58, p.150) qui réalise les

[154] *Ibid.*, p. 112-113.

[155] Moritz von Schwind (1804-1871) est un peintre autrichien, actif à la fois en Allemagne et en Autriche. Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Schwind, Moritz von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/61.pdf, 2001, (consulté le 1 décembre 2020).

[156] Carl Rahl (1812-1865), peinte autrichien, a vécu en Scandinavie, à Paris, à Munich et a passé 18 ans en Italie. Il a surtout travaillé sur des thèmes allégoriques et religieux, influencés fortement par l'art de la Renaissance et du baroque. Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Rahl, Karl [Carl]*, https://www.biographien.ac.at/oebl_8/390.pdf, 1983, (consulté le 1 décembre 2020).

peintures de la cage d'escalier principale et Eduard von Engerth (Figure 86 à Figure 89, p.165) en charge de celles des escaliers et appartements impériaux[157].

Le choix des peintres est un sujet de tension pour la commission. Le choix de Schwind, proche d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, déplaît aux membres de la commission Rudolf Eitelberger von Edelberg et Gustav von Heider, membres de l'Académie des Beaux-Arts, de l'Université de Vienne et du ministère du Culte et de l'Instruction. Ces derniers lui préfèrent Carl Rahl. Ces deux peintres sont très appréciés et reconnus à l'époque, mais ont des approches différentes : Moritz von Schwind s'inspire beaucoup de la Renaissance dans une revisite romantique, alors que Carl Rahl a une esthétique plus baroque et Biedermeier. Les débats sont animés sur le choix des pièces à décorer à attribuer aux peintres tout au long du mois de janvier 1864 notamment au sujet de la loggia, qui puisqu'elle donne directement sur la *Ringstraße* est l'objet central du conflit. Moritz von Schwind souhaite s'y consacrer principalement, conscient de ne pas pouvoir fournir assez de cartons pour décorer l'intégralité du bâtiment, mais Gustav von Heider s'y oppose à plusieurs reprises. Afin de contenter les deux parties, la commission décide que Moritz von Schwind décorera la loggia et la salle impériale et Carl Rahl aura en charge le plafond de l'auditorium, la fresque du proscenium et deux rideaux de scène[158].

Le programme de décoration – les peintures, fresques, sculptures et ornementations – doit parfaitement refléter toute la richesse artistique de l'Empire. À l'inverse du reste des matériaux pour l'édifice, où il fallait être économe, pour la décoration, le luxe prévaut : or, marbre et bronze sont utilisés pour décorer l'Opéra. Les thèmes choisis sont des hommages à la tradition et la culture musicale autrichienne : les grands opéras – italiens mais surtout germaniques – sont les motifs d'inspiration pour la loggia, la cage d'escalier et le plafond de l'auditorium.

Si la désignation des peintres prend un temps certain à cause des conflits entre les membres de la commission et le refus de certains dessins par l'empereur, la commission débute plus tardivement son travail pour les sculptures, au mois d'octobre 1864. Les

[157] Un tableau récapitulatif de tous les artistes ayant participé à la décoration de l'Opéra se trouve en annexe, Document 6.
[158] H.-C. Hoffmann, « Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg », art cit, p. 113-116.

bas-reliefs ornementaux de la loggia et les statues prévues pour occuper les arches de celle-ci sont confiés à Ernst Julius Hähnel. Hähnel, sculpteur et professeur à l'Académie des Beaux-Arts de Dresde, est un ami proche de Moritz von Schwind, à qui ce dernier écrit à plusieurs reprises sur leur collaboration future sur la loggia de l'Opéra impériale[159]. Hähnel réalise des représentations allégoriques de l'héroïsme, de la tragédie, de l'imagination, de l'histoire et de l'amour[160] (Figure 71 à Figure 75, p.154). Ses bas-reliefs ont pour thème les quatre mouvements en musique : *andante*, *allegro*, *scherzo*, *adagio.*

D'autres sculpteurs sont engagés pour l'extérieur du bâtiment : les médaillons des fenêtres sont confiés à Carl Radnitzky, Josef Cesar et Johann Preleuthner. Josef Gasser prend en charge les statues dans la cage d'escalier principale. Franz Bauer se charge de deux autres et les bas-reliefs. Deux statues en marbre de Carrare sont également commandées à l'artiste vénitien Luigi Ferari. Johann Preleutner réalise des bas-reliefs sur le ballet et l'opéra. Les quatorze bustes des compositeurs prévus pour être installés dans le foyer sont réalisés par différents sculpteurs (Document 7, p.706), nommés par Franz Bauer, en sa qualité de professeur de sculpture à l'Académie des Beaux-Arts de Vienne.

La commission commande à Hanns Gasser la réalisation des fontaines en marbre de part et d'autre du bâtiment (Figure 48 à Figure 50, p.148) Gasser achève les modèles en août 1867, mais peine à finir l'installation des fontaines. Elles ne sont finalisées que quelques jours avant l'inauguration de l'Opéra[161]. Les derniers travaux de décoration, avec la finition de la scène et de l'auditorium, retardent la livraison du chantier prévue initialement à l'été 1868, puisque seules les peintures et les fresques sont achevées en juillet 1868[162].

---

[159] Alois Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1900, vol. 21, p. 114-115. Hähnel réalise à la même époque la statue pour le monument au prince Schwarzenberg, aussi prévu sur la Ringstraße.

[160] Ernst Julius Hähnel aurait été réticent quant à la réalisation des statues des compositeurs, puisqu'il aurait fallu faire cohabiter des esthétiques différentes notamment à cause des vêtements différents de chaque compositeur, ayant vécu à des époques différentes.

[161] « Theater- und Kunstnachrichten », *Die Presse*, 21 mai 1869.

[162] « III. Stadterweiterung und Neubauten », *Wiener Kommunal-Kalender und städtisches Jahrbuch*, 1869, p. 168.

L'installation des deux statues équestres vient clore le chantier. Vincenz Pilz est chargé de confectionner deux statues destinées au toit de la loggia (Figure 43, Figure 44, p.103). Les statues qui sont actuellement sur le toit de la loggia – celles d'Ernst Julius Hähnel, les raisons du remplacement des statues sont expliquées dans les pages suivantes – représentent clairement ces allégories montées sur Pégase : à gauche, l'allégorie de la poésie classique, reconnaissable à la lyre et la couronne de laurier ; à droite, l'allégorie de la poésie romantique, indiquée par la couronne de fleurs (Figure 45, p.103).

Le chantier de décoration rencontre quelques obstacles et complications durant les années suivantes. Alors qu'il vient d'achever les premières esquisses pour le plafond de l'auditorium et pour l'un des rideaux de scène, Carl Rahl décède le 9 juillet 1865[163]. Ses élèves, Eduard Bitterlich et Christian Griepenkerl prennent la suite de son travail, ils l'avaient assisté dès décembre 1864 dans la réalisation de ses premiers dessins[164]. La réalisation du second rideau de scène est alors confiée à Ferdinand Laufberger[165] (Figure 64 à Figure 69, p.151-153), dont le thème doit évoquer l'opéra comique. La même année, au mois d'octobre, François-Joseph, devant donner son accord sur tous les éléments d'architecture et de décoration, n'approuve pas les premiers croquis de Carl Geiger pour les lunettes derrière les bustes de compositeurs et demande au secrétaire d'État Belerdi dans une lettre que leur réalisation soit confiée à un autre peintre[166]. C'est Moritz von Schwind qui en récupère la responsabilité, alors qu'il est déjà très pris par la réalisation de tous les autres cartons. Le 7 décembre 1867, Franz Dobyaschofsky décède[167], ayant tout juste achevé les dessins pour la cage d'escalier principale. Leur réalisation est alors confiée à son ami Carl Hermolin, aidé par Carl Geiger[168].

---

[163] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, « Rahl, Karl [Carl] », art cit.
[164] Walter Krause, « Die plastische Ausstattung » dans *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, F. Steiner, 1972, p. 362-363.
[165] Werner Kilitschka, *Die Bildausstattung [Das Wiener Opernhaus]*, Wiesbaden, 1972, p. 382.
[166] H.-C. Hoffmann, « Der Wettbewerb für das k.k. Hof-Operngebäude an der Wiener Ringstraße », art cit, p. 119.
[167] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Dobyaschofsky, Franz Joseph*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/189.pdf, 1954, (consulté le 26 octobre 2020).
[168] W. Kilitschka, *Die Bildausstattung [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 395-397.



Figure 43, Figure 44 - Vincenz Pilz (sculpteur, non répertorié dans l'archive), Statues de femmes et de chevaux, International Exposition of 1876, Memorial Hall, Belmont Avenue, Philadelphia, Philadelphia County, PA, photographie, 12,7 x 17,8 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division, US Library of Congress, Washington DC, USA, HABS PA, 51-PHILA,265B-15, HABS PA, 51-PHILA,265B-16.

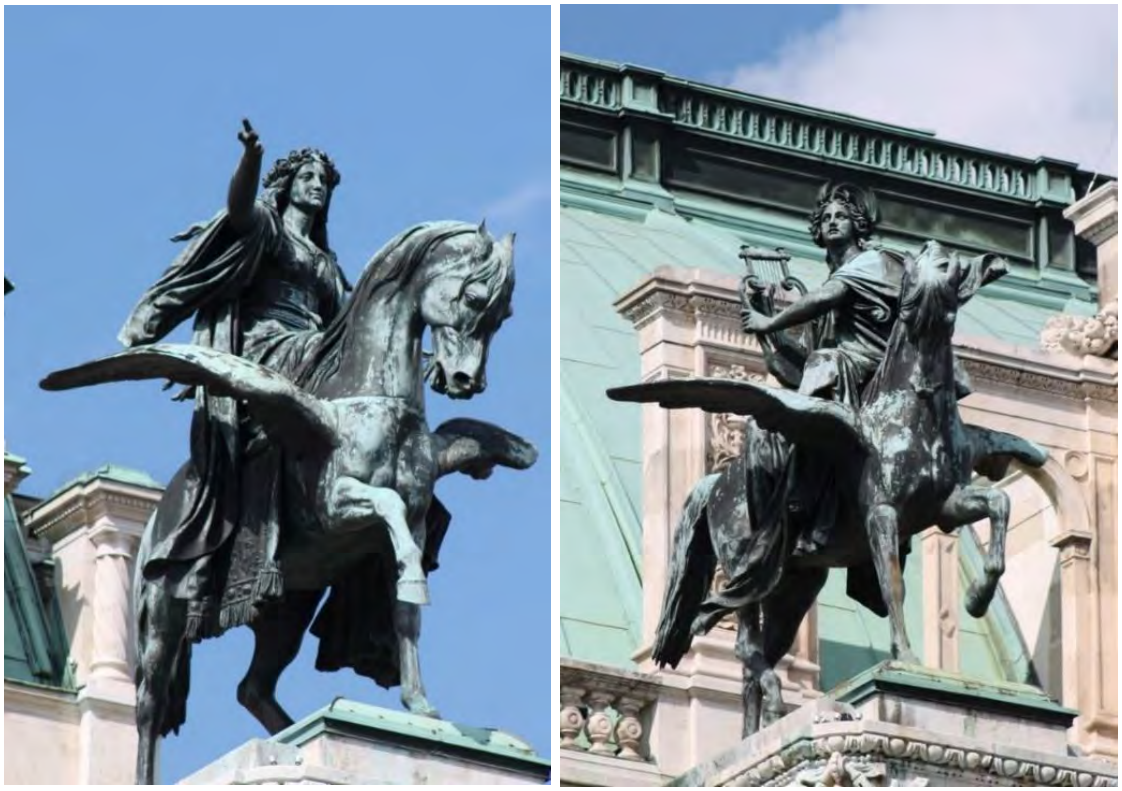


Figure 45 – Ernst Julius Hähnel (sculpteur), Statues équestres, allégoie de la poésie romantique, allégorie de la musique, 11 juillet 2016 © Ewald Judt.

Le choix d'Ernst Julius Hähnel, un artiste allemand, pour les sculptures de la loggia suscite aussi de vives critiques. En novembre 1864 les sculpteurs viennois en colère font circuler une pétition afin de protester contre l'attribution de la commande de statues pour le futur Opéra – un bâtiment d'État – à un artiste étranger[169]. Dans les procès-verbaux des sessions du comité, plusieurs membres font part du faible niveau des sculpteurs autrichiens à l'époque, avançant notamment le poste vacant de professeur de sculpture à l'Académie des beaux-arts depuis quelques années[170]. Hähnel n'est pas inquiété, la commission rétorquant qu'il en va du prestige du bâtiment et que le meilleur artiste doit donc être celui qui réalise les sculptures que chacun verra depuis la *Ringstraße*[171]. Hähnel est le seul des sculpteurs œuvrant sur le chantier considéré comme "étranger", puisque Luigi Ferrari est vénétien, et que la Vénétie appartient encore, au moment de la réalisation de ses œuvres, à l'Empire.

Les statues de Vincenz Pilz entraînent aussi des débats : imposantes – 16 pieds viennois de hauteur et 384 quintaux de poids[172] – elles sont peu appréciées par l'empereur François-Joseph, qui décide de les faire retirer et de les remplacer après l'inauguration du bâtiment. En janvier 1870, après des négociations avec Ernst Julius Hähnel pour la réalisation d'autres statues, l'annonce est rendue publique et l'ordre de retirer est donné le 15 mai 1870[173]. Destinées au départ à être fondues, les statues sont sauvées par l'indignation de la presse à l'idée de leur disparition. Les journaux comparent la fonte de ses statues à une mort artistique pour Vincenz Pilz, tout en reconnaissant néanmoins que l'aspect très massif de ces sculptures déséquilibre la façade de l'Opéra. La presse soutient donc le choix de les retirer[174]. Elles seront sauvées

[169] Les signataires réclament d'ailleurs que la construction des bâtiments publics ne soit confiée qu'aux artistes locaux. *Wiener Zeitung*, 18 nov. 1864.
[170] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1864 », 108.19131.
[171] « Eine Anzahl Wiener Bildhauer hat, wie wir in hiesigen Blättern lesen, in der Generalversammlung der Künstlergenossenschaft die Ueberreichung einer Petition an das h. Staatsministerium in Vorschlag gebracht, worin darüber Beschwerde geführt werden soll, daß die Bildhauerarbeiten an dem neuen Opernhause an einen fremden Künstler vergeben werden. […] », *Wiener Zeitung*, art cit.
[172] Il s'agit ici de « *Zentner* », 1 quintal équivaut à 100kg. W. Krause, « Die plastische Ausstattung », art cit, p. 238-239.
[173] *Ibid.*, p. 240.
[174] Carl von Lützow, « Die Pegasusgruppen des neuen Opernhaus », *Neue Freie Presse*, 5 avr. 1870. ; L Sp., « Ein Künstlermord », *Die Presse*, 16 avr. 1870.

par un Américain, Robert H. Graz, visitant alors Vienne, les achetant pour 17 500 florins. Il les ramène alors avec lui dans sa ville de Philadelphie, où elles seront d'abord installées en 1871 dans le Fairmount Park, puis par la suite devant le *Memorial Hall*, construit dans le cadre de l'exposition universelle de 1876 – où elles se trouvent encore aujourd'hui.

Ces quelques exemples – non exhaustifs – et le chantier très long – ce que ne s'imaginaient ni le comité, ni les architectes– nous font comprendre le climat ambiant lors du chantier et donc les difficultés rencontrées par Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg et tous les autres artistes impliqués, tout au long de la construction.

Critiques et réception du bâtiment

Aux tensions entre les différents acteurs du projet s'ajoutent des critiques extérieures, inondant le chantier dès son commencement et ne s'arrêtant pas avec sa progression. La construction des salles d'opéra intéresse la presse autrichienne, même généraliste. Les journaux ont suivi la construction de l'Opéra de Londres et s'intéressent désormais à celle de l'Opéra de Paris. La revue spécialisée en architecture, l'*Allgemeine Bauzeitung*, en publie même plans et détails techniques[175]. Alors que sont exposés les plans du nouvel Opéra impérial au ministère du Commerce, le *Wiener Zeitung* publie un article comparant le nouvel Opéra viennois aux autres salles européennes en termes de capacité et de volume[176].

À l'instar de chantiers qui nous sont contemporains, la construction de l'Opéra de Vienne a donc été un objet médiatique de grande ampleur tout au long de son chantier. Les plans du concours de l'Opéra, puis ceux retravaillés par Eduard Van der Nüll et

[175] « Das neue Opernhaus Coventgarden in London. Von Herrn Ed. M. Barry. », *Allgemeine Bauzeitung*, 1860, p. 217-219. ; « Bauten der Stadt Paris im Jahre 1861 », *Allgemeine Bauzeitung*, 1861. p. 196-198. ; « Das neue Opernhaus in Paris », *Allgemeine Bauzeitung*, 1862. p. 142. ; « Verschönerung von Paris », *Allgemeine Bauzeitung*, 1864. p. 326.

[176] « Das neue Projekt für das Opernhaus in Wien im Vergleich zu anderen größeren Theater und Opernhäusern », *Wiener Zeitung*, 16 oct. 1861.

August Sicard von Sicardsburg sont exposés[177], ils sont passés sous la loupe de la presse, plus ou moins dithyrambique. Si les journaux attendent de voir si le futur Opéra sera suffisamment à la hauteur de la ville de Vienne, alors que les plans n'étaient pas les plus populaires auprès du public[178], il y a aussi la fierté de certains face à une salle qui aura une plus grande capacité que celle de théâtres italiens prestigieux[179]. Certains quotidiens sont même très positifs sur le nouvel Opéra, soulignant qu'il est tant attendu par les Viennois, vivant jusqu'à présent dans l'ombre des autres salles européennes[180]. D'autres saluent la personnalité des deux architectes, talentueux, mondains et passionnés[181]. Ces bons retours ne sont que de courtes durées. Alors que le bâtiment aurait dû à l'origine ouvrir à l'automne 1864, les retards accumulés comment à agacer la presse, qui s'en moque ouvertement au fur et à mesure que la date d'ouverture recule[182]. Des caricatures se moquent même ouvertement du chantier qui n'avance pas (Figure 46, p.107).

C'est à partir de l'élévation des murs que les critiques deviennent de plus en plus négatives. L'attaque la plus récurrente porte sur l'aspect extérieur du bâtiment et son style :

> Sicardsburg et van der Nüll / Aucun des deux n'a de style,
> Grec, gothique, Renaissance, / Pour eux c'est tout pareil[183]

[177] « Die von den Herren Professoren van der Nüll und von Siccardsburg entworfenen Pläne zum Baue des neuen Hof-Opernhauses werden vom 3. bis inklusive 6. Oktober d. I. im Gebäude des k. k. Handelsministeriums (Barbarastift Nr. 666, 1. Stock) zwischen 3 bis 5 Uhr Nachmittag zur öffentlichen Besichtigung ausgestellt. », *Wiener Zeitung*, art cit.

[178] Friedrich Uhl, « Feuilleton - Wiener Chronik: der Plan zum neuen Operntheater », *Die Presse*, 6 oct. 1861.

[179] « Das projektirte neue Opernhaus in Wien hat ohne die Hoflogen, 88 Logen, die, geräumiger angelegt, 6 Personen fassen können, 690 Sperrsitze, wovon 430 in das Parterre fallen, 930 Sitzplätze, 500 Stehplätze, so daß im Ganzen 2740 Personen bequem Platz finden können. Vergleicht man das neue Opernhaus nach dem Fassungsvermögen der Zuschauerräume mit den größeren italienischen Opern häusern, so ergibt sich seine Stellung von selbst. », *Innsbrucker Nachrichten*, 12 nov. 1861.

[180] I.G, « Das neue Hofoperntheater in Wien », *Waldheims Illistrirte Zeitung*, 6 déc. 1862.

[181] « Briefe eines Müssiggängers - Die grundsteinlegung des Opernhauses », *Fremden-Blatt*, 24 mai 1863.

[182] « (Theater) Dr Laube ist vorgestern abgereist. Die Nachricht, daß er mit Frau Birch-Pfeiffer ein Rendezvous in Karlsbad vereinbart habe, ist eben so richtig und witzig wie die gleichzeitig erschienene, daß das neue Opernhaus noch in diesem Herbst eröffnet werden wird ! », *Wiener Zeitung*, 27 juin 1864. ; « Ueber die Arbeiten am neuen Opernhause [...] », *Fremden-Blatt*, 28 mai 1865.

[183] « Der Sicardsburg und van der Nüll/die haben beide keinen Styl, Griechisch, Gotisch, Renaissance/das ist ihnen alles ans. »

Hans-Christoph Hoffmann[184], Alexander Witeschnik[185], Wilhelm Holzbauer[186] et Maria Kramer[187] rapportent tous les uns autant que les autres l'aspect quelque peu légendaire de cette comptine, car son origine ne peut être déterminée. Beaucoup d'autres critiques qui sont passées à la postérité notamment celles émanant de l'empereur François-Joseph – ayant comparé l'Opéra à une gare – ont pris cette dimension de légende.

Toutefois, au vu de l'exposition importante du chantier, elle témoigne du climat général négatif et assez violent autour du bâtiment et de ses architectes. Le reproche qui leur est fait semble être davantage un reproche à l'historicisme de leur style, qui paradoxalement, caractérise l'ensemble des bâtiments de la *Ringstraße*, qu'à leur qualité professionnelle. Rudolf Eitelberger von Edelberg, historien de l'art, titulaire de la première chaire de la discipline, créée en 1853 à l'Université de Vienne, leur reproche justement ce mélange d'éléments de styles différents[188].

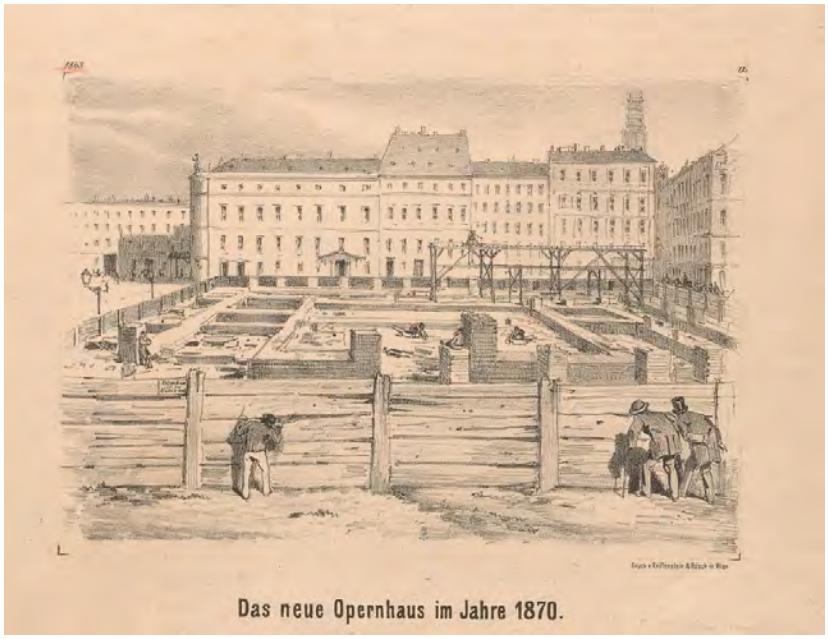


Figure 46 –Anonyme, Caricature sur le chantier de l'Opéra, publiée dans *Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen*, n°12, 1863, Vienne, 19 x 26,8cm, Theatermuseum, Inv.Nr. GS_GKarM3992.

[184] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 156.
[185] Alexander Witeschnik, *Vienna State Opera: Opera House Guide*, Vienne, Österreichischer Bundestheaterverband, 1976, p. 19.
[186] W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 31.
[187] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 21.
[188] Angelina Pötschner et Rainald Franz, « Der Wiener Styl. Stildebatten während der Entstehung der Ringstraße » dans Harald R. Stühlinger et Gerhard Murauer (eds.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Vienne, Metroverlag, 2015, p. 276-295.

Si la presse et la population sont peu convaincues par l'édifice, du côté de la décoration, la critique est beaucoup moins sévère. L'exposition des cartons de Moritz von Schwind puis les bustes des grands compositeurs, prévus pour être installés dans le foyer de l'Opéra au musée autrichien[189], rencontrent plutôt des avis favorables. Les œuvres d'Ernst Julius Hähnel créent une controverse, en lien avec le choix d'un artiste étranger pour le chantier de l'Opéra. À plusieurs reprises dans la presse, l'abandon des sculpteurs autrichiens est déploré, la critique semblant surtout reprocher aux membres de la commission et aux deux architectes le choix d'une artiste allemand :

> […] comme si notre art local était dans un tel état que nous devrions être obligés de faire appel à des forces étrangères pour décorer un temple dédié aux arts, notre nouvel Opéra. […] Nous sommes convaincus que les professeurs de l'Académie impériale Sicardsburg et van der Nüll n'auraient pas été quelque peu surpris et se seraient emportés si l'énorme commande pour la construction de notre Opéra, un monument de notre temps, était tombée entre les mains d'un Berlinois, dont la conception aurait été d'une beauté artistique indéniable, voire grandiose, tandis qu'ils auraient été contraints de faire classe à l'Annagasse [rue dans laquelle se trouve à l'époque l'Académie des Beaux-Arts].[190]

Cela peut se comprendre par le climat politique extrêmement tendu entre l'Autriche et la Prusse au milieu des années 1860. La situation politique avant le chantier avait connu de profonds bouleversements, mais pendant le chantier, l'Empire se relève de la guerre de 1859 au Piémont, perdue face à la France et à la Sardaigne[191], mais surtout doit faire face au conflit avec la Prusse. À partir de 1866, suite au conflit dans le Holstein, l'Autriche – malgré des soutiens dans la confédération germanique – est attaquée et

---

[189] Dans les journaux, il est indiqué que les expositions ont lieu dans le « *österr.* Museum », il pourrait s'agir de l'*Österreichischer Kunstverein*, établi en 1850 qui se trouve dans la rue *Tuchlauben* ou bien au récent *Museum für Kunst und Industrie*, sur le *Stubenring*, inauguré en 1864 et dont la direction est confiée à Rudolf Eitelberger von Edelberg. « Zur Tagesgeschichte, Wien 23. Mai 1866 », *Wiener Zeitung*, 24 mai 1866. ; « Zur Tagesgeschichte, Wien 13. August 1866 », *Wiener Zeitung*, 14 août 1866. ; « Zur Tagesgeschichte, Wien 30. Dezember 1866 », *Wiener Zeitung*, 31 déc. 1866. ; « Zur Tagesgeschichte, Wien 27. Februar 1867 », *Wiener Zeitung*, 28 févr. 1867. ; « Zur Tagesgeschichte, Wien 15. Februar 1868 », *Wiener Zeitung*, 16 févr. 1868.

[190] « […] als wäre es in der That um unsere vaterländische Bildnerei so schlecht bestellt, daß man gezwungen sein sollte, bei der Ausschmückung eines der Kunst geweihten Tempels, womit wir am das neue Opernhaus hinspielen, ausländische Kräfte herbeizuziehen. […] Wir sind überzeugt davon, daß sich die Herren Professoren der kais. Akademie, Siccardsburg und van der Nüll, nicht wenig gewundert und mit Recht ereifert hätten, würde der großartige Auftrag der Bau unseres Opernhauses, ein Denkmal unserer Zeit, in die Hände jenes Berliners, dessen Entwurf von unläugbar hoher, ja auffallender künstlerischer Schönheit war, gekommen sein, während sie gelöst in der Annagasse einstweilen ruhig Schule zu halten gezwungen gewerfen wären. » T.R, « Ein Besuch im älteren Kunstverein », Blätter für Musik, Theater und Kunst, 18 nov. 1864.

[191] J.-C. Caron et M. Vernus, *L'Europe au 19e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, *op. cit.*, p. 97.

battue par la Prusse, soutenue par le royaume d'Italie. La bataille de Sadowa – ou bataille de *Königgrätz* en allemand – scelle une nouvelle défaite de l'Autriche[192]. À la suite de ce second échec militaire face à des puissances semblant, elles, tout réussir, la population était d'autant plus critique qu'elle était déprimée. Le choix donc d'un artiste allemand quelques mois seulement après la défaite de Sadowa contrarie la population, comme la presse.

Le coût important du chantier aussi énerve les Viennois, alors que le pays a dépensé de sommes folles dans deux guerres soldées par des défaites. Au début du chantier, le bâtiment – sans compter le budget alloué à la décoration – devait représenter une dépense de 2 millions et demi de florins, tout ça avec une ouverture prévue à l'été 864[193]. Le budget initial ne suffit pas à couvrir toutes les dépenses engagées pour la construction : il aurait coûté entre 6[194] et 9[195] millions de florins. Pour prendre quelques exemples, la scène coûte à elle seule 205 000 florins[196], les honoraires de Moritz von Schwind et de Carl Rahl avoisinent les 100 000 florins chacun[197] et le budget alloué à la réalition des statues et des reliefs pour la loggia - soit 80 000 florins – est dépassé par Ernst Julius Hähnel[198]. Le chantier de l'Opéra de Vienne, interminable et loin des attentes de la population, est alors qualifié de « Sadowa de l'architecture[199]» montrant l'ampleur de la déception face à ce bâtiment.

La fin du chantier et la préparation de l'inauguration de l'Opéra se poursuivent dans sans joie après le 3 avril 1868, date à laquelle Eduard Van der Nüll met fin à ses jours. La

---

[192] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 87.
[193] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 103.
[194] A. Witeschnik, *Vienna State Opera: Opera House Guide*, *op. cit.*, p. 2.
[195] La somme est rapportée par Émile Ferrin, qui parle d'un coût de 9 millions de florins, soit 18 millions de francs, terrain non compris. Émile Ferrin, « Le nouvel Opéra de Vienne », *La Comédie*, 13 juin 1869. En comparaison, le coût estimé de l'Opéra Garnier était de 22 millions de francs au début du chantier, selon l'article « Verschönerung von Paris », *Allgemeine Bauzeitung*, 1864, p. 326. Les informations d'Émile Ferrin sont toutefois susceptibles d'être mauvaise, puisqu'il se trompe à plusieurs reprises dans les dates dans son article.
[196] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 112.
[197] W. Kitlischka, *Die Bildausstattung [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 335- 337 ; 358-362.
[198] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 122-123.
[199] L'expression allemande est celle de « *Königgrätz der Baukunst* ». « Geglaubt und vergessen », *Neue Freie Presse*, 16 déc. 1866.

mort de l'architecte aurait été en partie causée par les critiques incessantes de la presse, dans son journal il écrit les mois précédents sa mort le sentiment d'avoir face à lui un ennemi, en proie à des critiques incessantes « Que vont encore dire les journaux *!*[200] ». L'article de la *Fremden-Blatt* rajoute dans sa nécrologie que l'architecte était enclin à la sensibilité propre aux artistes et que sa maladie, certes empirée pendant le chantier de l'Opéra de Vienne, datait d'il y a longtemps. Le journal ne se gêne pas pour ajouter des détails quant à la condition mentale d'Eduard Van der Nüll, en citant d'anciens certificats médicaux, mais en détaillant aussi les circonstances de sa mort par pendaison à son domicile. Un autre article, publié le jour de son enterrement, continue à questionner les circonstances de sa mort après son autopsie[201]. S'en suit le décès d'August Sicard von Sicardsburg le 11 juin 1868, des suites d'une longue maladie. Lui aussiépuisé par le chantier, il ne se remet pas du suicide de son ami et collaborateur Eduard Van der Nüll[202]. Les deux architectes, âgés respectivement de 56 et 54 ans ne verront donc jamais leur bâtiment achevé.

La réception négative de l'édifice au moment de sa construction a longtemps a partie de l'histoire – ou plutôt de la légende – entourant l'Opéra de Vienne. Si des critiques ont bien été émises, elles sont toutefois à nuancer. Lors de son inauguration, la presse viennoise n'est pas unanimement sévère sur le bâtiment. Il semble d'ailleurs qu'une certaine amertume à l'égard des critiques de l'Opéra soit ressentie lors de l'inauguration du bâtiment, privée de ses deux architectes :

> La plupart des architectes auraient échoué à cause des travaux techniques, qui, à bien des égards, furent brillament réalisés dans cet Opéra. Nous savons très bien que ce bâtiment a des défauts, on a beaucoup parlé de ces défauts et il y a eu un temps où ces défauts ont particulièrement été mis en avant, mis en lumière par des personnes qui auraient mieux fait dans leur propre intérêt de parler des points forts de ce bâtiment. Aucun artiste ne s'améliore en critiquant les erreurs de ses collègues sur le devant de la scène, chacun s'honore lorsqu'il rend hommage au succès de réalisation de son principal adversaire. Mais le monde est tel qu'il est ! [203]

---

[200] « *Was werden die Blätter wieder sagen!* » « Eduard van der Nüll », *Fremden-Blatt*, 4 avr. 1868.
[201] « Van der Nüll », *Fremden-Blatt*, 6 avr. 1868.
[202] « Prof. Siccardsburg », *Fremden-Blatt*, 12 juin 1868.
[203] « Die meisten Architekten würden an den technischen Aufgaben gescheitert sein, die in vieler Beziehung bei diesem Opernhause zuerst und in glänzender Weise durchgeführt wurden. Wir wissen sehr wohl, daß dieses Gebäude Mängel hat; über diese Mängel ist sehr viel gesprochen worden, und es hat eine Zeit gegeben, wo man dieselben mit besonderer Vorliebe hervorkehrte, wo sie hervorgehaben wurden von

Cette référence aux « collègues » serait, selon Hans-Christoph Hoffmann, l'affirmation que les plus virulents détracteurs de l'Opéra de Vienne aient toujours été les autres architectes viennois, peut-être même ceux faisant partie de la commission de construction de l'Opéra, comme Theophil Hansen, Heinrich Ferstel ou Moritz Löhr. Deux jours plus tard, le même journal adresse les critiques régulières contre l'Opéra et surtout leurs origines :

> Ce qui est à reprocher à notre Opéra n'est que partiellement imputable à ses constructeurs. Avec la manière dont les rues alentoures ont été remplies, creusées, remplies et creusées à nouveau, il n'est pas possible d'affirmer que l'Opéra est trop bas à cause de ses concepteurs ou du maître d'œuvre de la ville. Car ce reproche ne concerne que la façade côté Augustinergasse, alors que la façade principale sur la *Ringstraße* est au bon niveau. Que le château de briques géant de Drasche [le *Heinrichhof*, ndlt], du côté opposé, fasse de l'ombre au théâtre, les architectes n'y pouvaient rien. Ils ne pouvaient pas s'attendre à ce qu'un bâtiment aussi monstrueux soit construit, et encore moins pouvaient-ils construire l'Opéra avec excès, comme une tour babylonienne. Mais les moqueries n'ont tenu compte de tout cela : la critique s'en est tenue à pointer les moindres faiblesses et erreurs du bâtiment, baptisant le nouvel Opéra du surnom insultant de « *Sadowa de l'architecture* ». C'est tout simplement ridicule. Surtout que l'intérieur du nouvel Opéra est admirable.[204]

Dix ans après l'ouverture de l'Opéra, d'autres publications autrichiennes expriment encore le regret quant au traitement des deux architectes et à l'injustice qu'ils ont subies :

Personen, die im eigenen Interessen besser gethan hätten, von den Vorzüngen dieses Gebäudes zu sprechen. Es wird kein Künstler dadurch besser, daß er die Fehler seines Collegen in den Vordergrund stellt und Jeder ehrt sich selbst, wenn er bei den Leistungen auch seines principiellen Gegners vorerst den gelungenen Theiler Anerkennung zollt. Aber die Welt ist nun einmal so, wie sie ist! » « Das neue Opernhaus », Neue Freie Presse, 25 mai 1869.

[204] « Was an unserem Opernhaus zu tadeln ist, dafür sind die Erbauer theilweise unverantwortlich. Bei der unergründlichen Abwechslung, mit welcher die nächsten Straßen aufgeschüttet, abgegraben, wieder aufgeschüttet und nochmals abgegraben wurden, läßt sich nicht einmal genau nachweisen, ob das Opernhaus durch die Schuld der Erbauer oder das Stadtbaumeisters zu tief steht. Denn dieser Vorwurf trifft nur die Fronte in der Augustinergasse, die Hauptfaçade in der Ringstraße liegt auf dem richtigen Niveau. Daß hier die gegenüberstehende Riesen-Zieglburg Drasche's auf das Theater drückt, ist wol wahr, aber dafür können die Architekten nichts. Sie konnten nicht vorraussetzen, daß gegenüber ein solches Monstrehaus aufgeführt werden würde, noch weniger konnten sie der Überhöbung wegen aus dem Opernhause einen babylonischen Thurm machen. Der Spott aber hat alldies nicht berücksichtigt, er hat sich an die kleinen Schwächen und Fehler des Baues gehalten und das neue Opernhaus mit dem Schimpfnamen „das Königgrätz der Baukunst" getauft. Das ist einfach lächerlich. Denn das Innere des neuen Operntheathers ist bewundernswürdig. » « Eröffnung des neuen Opernhauses », Neue Freie Presse, 27 mai 1869.

> La tâche colossale et la responsabilité qui y incombait, que représentait la réalisation de magnifique bâtiment, conçu pour répondre à des besoins compliqués, n'a pas dû être facile pour nos architectes van der Nüll et Sicardsburg et leur personnel, sans parler de leur maigre salaire. L'inspection des bâtiments, camouflée dans un appareil bureaucratique du ministère, combinée à un contrôle ayant viré au paternalisme, était la seule décisionnaire – le génie des arts, sentant ses ailes gravement paralysées, était alors contraint de se battre et sans cesse lutter. Aujourd'hui, alors que la splendeur et le luxe du grand Opéra viennois surprennent et émerveillent chaque visiteur, plus personne ne pense aux efforts, aux soucis et aux peines qui sont attachés à cette splendeur et qui ont été si écrasants que la résilience physique de nos architectures n'a pu résister jusqu'à la fin des travaux. Les deux héros de l'ère architecturale de l'après-mars [1848], qui ont eu une influence décisive sur la direction qu'a pris cet art dominant aujourd'hui Vienne, n'ont pas pu achever jusqu'à sa consécration la dernière et la plus grande, la plus signifiante de leurs nombreuses et importantes créations ; la mort a soudainement emporté au cours de l'année 1868, l'un rapidement après l'autre, ces deux nobles hommes, ces deux joyaux de notre art. [205]

Selon Maria Kramer, le reproche principal des contemporains concernait la monumentalité de l'Opéra[206]. Alors que la plupart des Opéras construits au XVIII[e] et XIX[e] siècles sont surélevés – c'est le cas de la Scala à Milan ou de l'Opéra Garnier à Paris –, l'Opéra de Vienne s'élève à partir du niveau du sol[207]. Cela s'explique par son emplacement sur l'ancienne douve de la *Kärtnertor*, qui, s'il permet paradoxalement de créer des espaces souterrains de grand volume et bien agencés, limite la possibilité de surélévation de l'édifice. La surélévation des bâtiments revêt un double objectif : d'un point de vue tout à fait technique, elle était souvent nécessaire pour l'insertion du système pour l'éclairage au gaz, mais elle sert surtout un but symbolique. Le fait de

[205] « Die kolossale, verantwortungsvolle Aufgabe der Durch führung dieses, für die komplizirten Bedürfnisse bestimmten Prachtbauwerkes muss unseren Architekten Van der Nüll und Siccardsburg, ganz abgesehen von der überaus karg bemessenen Entlohung, für die selbst und ihr Personal keinewegs leicht gemacht worden sein. Eine in den bureaukratischen Apparat des Ministeriums eingefügte, aber eigens exponirte Bau-Inspektion hatte, verbunden mit der stets in Bevormundung ausartenden Kontrole, das alleinige Anweisungsrecht und — der Genius der Kunst musste seine Schwingen arg gelähmt fühlen, er war zu stetem Kampf und Ringen gezwungen, und wenn heute die Pracht und der Luxus der Wiener grossen Oper den Besucher überrascht und entzückt, so denkt wohl kaum Jemand an die Mühen, Kümmernisse und Sorgen, welche an diesem Glanze kleben, und welche von solch' erdrückender Wucht gewesen sein müssen, dass die physische Widerstandskraft unserer beiden Architekten nicht bis zum Schlüsse des Werkes auszuhalten vermochte. Die beiden Heroen der nachmärzlichen Architekturperiode von Wien, die so bestimmend eingewirkt haben auf die heute in Wien dominirende Richtung dieser Kunst, haben die letzte und grösste, die bedeutungsvollste ihrer zahlreichen und meistentheils grossen Schöpfungen nicht vollständig bis zur Krönung und Benützungsübergabe durchführen können; jäher Tod hat im Laufe des Jahres 1868 bald nacheinander Beide, diese edlen Männer, diese Zierden unserer Kunst, allzufrüh hinweggerafft. » « Das neue Opernhaus in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, art cit, p. 84.

[206] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 21.

[207] L'Allgemeine Bauzeitung publie en 1878 une analyse de l'Opéra de Vienne, où est comparé le volume des salles milanaise, vénitienne, parisienne et viennoise, montrant qu'il n'y a en réalité que peu de différence. « Das neue Opernhaus in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, art cit, p. 86.

surélever des édifices – comme ce sera le cas sur la *Ringstraße* pour le Parlement de Theophil Hansen par exemple – est censé représenter leur importance dans le parc immobilier. La critique d'un manque de monumentalité de l'Opéra n'est pas présente dans la presse contemporaine, il pourrait donc s'agir d'un reproche porté par la population. Ce reproche serait à l'origine de l'expression « *versunkene Kiste* », « boîte qui s'enfonce ». L'Opéra donnerait l'impression de s'enfoncer dans le sol de la *Ringstraße*, et non de s'élever au-dessus d'elle. À l'instar de la comptine contre Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, il est difficile de retracer l'origine exacte de cette expression, que nous voyons dans beaucoup de publications sur l'Opéra de Vienne, mais dont nous n'avons pas trouvé de mention dans la presse avant 1929[208], dans un article publié à l'occasion des soixante ans de l'Opéra.

Un autre reproche sur l'aspect extérieur du bâtiment lui est indirectement lié : le manque d'espace autour de l'Opéra de Vienne. Comme nous l'avons vu, cette décision n'appartenait pas aux architectes Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, le terrain choisi pour la construction de l'Opéra a été déterminé par le comité d'extension de la ville de Vienne. Le choix d'insérer l'Opéra au sein d'autres structures urbaines limite la vision globale de l'édifice, forçant une vue de côté, comme nous l'avons expliqué précédemment. En outre, la construction du *Heinrichhof* empêche le spectateur d'avoir un recul suffisant pour constater la monumentalité de l'édifice. Au contraire de la *Scala* milanaise ou de l'Opéra Garnier, il n'y a pas de "place" de l'Opéra, permettant donc d'en admirer la taille.

Ainsi, il est difficile de faire la part des choses entre ce qui s'est passé et le discours construit après l'ouverture de l'Opéra. Il est indéniable que les critiques ont été virulentes, sinon les architectes n'auraient pas autant souffert. Toutefois, il est probable que l'accueil critique viennois n'ait pas été aussi négatif qu'annoncé par les publications postérieures.

Les critiques les plus virulentes se trouvent davantage dans la presse étrangère : la comparaison inévitable entre les projets architecturaux des grandes villes, ainsi que l'exposition constante du chantier et des choix des architectes ont une influence plus

[208] Paul Stefan, « Sechzig Jahre Operntheater », *Die Stunde*, 25 mai 1929.

que cruciale sur l'Opéra de Vienne et sa réception, tant à l'intérieur de l'Empire qu'à l'extérieur[209]. La critique est assez acerbe dans la presse française par exemple :

> Les artistes viennois me semblent être tombés dans l'excès contraire [de l'ornementation de Charles Garnier] par la rigidité des lignes, l'absence de reliefs, l'uniformité des partis-pris. L'édifice manque absolument de grâce, de sveltesse, il ne se détache pas du sol dans lequel les arcades de la façade semblent engagées. L'impression de lourdeur est d'autant plus sensible que les demeures princières qui abondent ici et même beaucoup de maisons particulières sont construites dans un style plus élégant et plus orné.
> Par un singulier contraste, les colorations du marbre et du métal dont l'architecte a fait, dans la construction d'un théâtre, un judicieux emploi, absents (sic) de celle-ci, se retrouvent dans l'édifice gigantesque qui lui fait face, si bien que la méprise serait excusable et que l'étranger, placé au milieu de la « ring-strasse », peut hésiter et ne pas deviner du premier coup d'œil, s'il a l'Opéra à sa droite ou à gauche.[210]

Émile Perrin[211] mentionne ici le *Heinrichhof*, dont l'existence – et l'histoire de sa construction – toute entière semble condamner l'Opéra à vivre dans l'ombre. Toutefois, Émile Perrin reconnaît que l'Opéra de Vienne est le « *théâtre le plus complet et l'un des plus intéressants qui soient en Europe*. » Il souligne davantage ici les qualités artistiques de l'orchestre, des chanteurs et des techniciens et non du bâtiment. Dans son *Traité de la construction des théâtres*, l'architecte Alphonse Gosset critique aussi l'Opéra de Vienne dans sa structure et son style, en nous laissant néanmoins percevoir pleinement le parti-pris français de son opinion :

> Le nouvel opéra de Vienne élevé en 1870 sur les plans et la direction des architectes Van der Nüll et Sicardsbourg, est très considérable, d'autant plus vaste que la scène est flanquée de deux ailes immenses, – exagération d'une habitude germanique –, pour loger non seulement les dépendances nécessaires d'un grand opéra, mais encore les magasins à décors, des ateliers, etc… Aussi elles encombrent les abords du monument de ce côté et alourdissent sa silhouette et son aspect. L'Intérieur est spacieux et très confortable ; la disposition des escaliers et des couloirs est imitée de celle de l'Opéra de Paris : un vestibule central contient un grand escalier comme à Bordeaux ; enfin la façade est précédée d'une loggia, mais à arcades. La salle, qui a la forme de celle de la Scala, est vaste et riche, mais sans grand parti architectural ; composée de motifs distincts ; aussi elle n'a ni l'unité, ni la simplicité de conception qui font la grandeur.[212]

---

[209] R. Kurdiovsky, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper », art cit, p. 26.

[210] Émile Perrin, « L'ouverture du nouvel Opéra de Vienne », *Le Figaro*, 4 juin 1869. Il est à noter qu'Émile Perrin est directeur de l'Opéra-Comique de 1848 à 1857, puis à partir de 1862, directeur de l'Opéra de Paris. Il sera par la suite aussi directeur de la Comédie-Française, de 1871 à 1885.

[211] Sa critique est aussi publiée dans *Le Petit Journal* du 5 juin 1869 ; dans *Le Ménestrel* du 6 juin 1869 et dans *La Comédie* du 13 juin 1869

[212] Alphonse Gosset, *Traité de la construction des théâtres. Historique de la construction des théâtres, principes généraux de la construction des théâtres modernes*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry et cie, 1886, p. 22-23.

Alphonse Gosset salue tout de même une réussite dans ce bâtiment, le système de ventilation, qui avait tant causé de peine aux architectes et avait nécessité voyages et heures de réflexion. Il affirme néanmoins que l'Opéra de Vienne a imité l'Opéra de Paris dans son agencement, alors que le chantier de l'Opéra de Vienne débute un peu avant celui de Paris et qu'Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ont rencontré et échangé avec Charles Garnier. Les plans et projets pour ces Opéras sont nourris d'inspirations multiples et à cette époque, il est courant que les architectes s'aident et se consultent Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg visitent le chantier de l'Opéra de Paris et Charles Garnier lui vient à Vienne, afin d'échanger leurs expériences Charles Garnier avait d'ailleurs été invité à l'inauguration de l'Opéra de Vienne[213].

Le terme d'imitation semble relever plus d'une logique de pouvoir que de la réalité de la collaboration entre les architectes et montre surtout le parti-pris de l'auteur. Hans-Christoph Hoffmann suppose même que Charles Garnier se serait inspiré pour les plans de l'Opéra de Paris du projet de Carl Hasenauer, récompensé de la troisième place au concours de 1860. Charles Garnier a souvent voyagé à Vienne et les plans de Hasenauer y avaient été exposés en janvier 1861 durant plusieurs semaines, rendant sa supposition plausible[214].

Conclusion du chapitre

Comme nous l'avons mentionné tout au long de ce chapitre, la construction de l'Opéra de Vienne s'inscrit dans un contexte politique assez complexe : Vienne change et l'Empire aussi. Les travaux de réaménagement urbain ont pour objectif de refléter dans la physionomie des capitales impériales et royales toute la puissance de l'État qu'elles représentent. Il en va de même pour les concours pour les grandes salles d'opéra en Europe, qui mettent en concurrence non seulement les architectes, mais aussi les centres musicaux, leur vision de l'art et leur importance.

[213] Monika Steinhauser, *Die Architektur der Pariser Oper: Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, Munich, Prestel-Verlag, 1969, p. 115.
[214] H.-C. Hoffmann, « Der Wettbewerb für das k.k. Hof-Operngebäude an der Wiener Ringstraße », art cit, p. 30.

Il ne faut pas oublier la concurrence rude qui se joue à cette époque entre les salles, car il en valait du prestige de la ville, mais aussi de l'État d'avoir dans sa capitale le plus bel et performant Opéra, afin d'attirer les artistes de l'époque. Émile Perrin conclut d'ailleurs sa critique de cette manière : « C'est donc l'Allemagne maintenant qui nous serre de plus près. À nous de nous bien tenir, messieurs les Français.[215] »

Les critiques étrangères, en particulier les critiques françaises, peuvent donc être plus liées à la volonté de faire de Paris l'unique capitale européenne de l'opéra, en effaçant les qualités du nouvel Opéra impérial viennois, car cette concurrence musicale se ressent aussi dans l'architecture. Pourrions-nous déjà parler d'aires d'influence par la diplomatie culturelle ? C'est certain, car il y a assurément une recherche de prestige et d'influence politique par les arts. Comme le rappelle d'ailleurs avec justesse Émile Perrin : « Quand un souverain veut faire à un autre souverain les honneurs de sa capitale, il le mène à l'Opéra ; c'est toujours l'Opéra qui fait le mieux aux voyageurs et aux étrangers les honneurs de la cité.[216] »

Le suicide de van der Nüll, puis la mort rapidement après d'August Sicard von Sicardsburg, mais aussi la reprise de la comptine et des expressions « *versunkene Kiste* », « boîte qui s'enfonce » et de « *Königgrätz der Baukunst* », « Sadowa de l'architecture » dans les textes traitant du chantier attisent l'idée d'un bâtiment maudit. Tous ces éléments sont pleinement passés à la postérité, créant une sorte de légende viennoise, grâce à un discours mythifié s'étant construit autour de l'Opéra, renforcé plus tard par sa destruction par bombardement.

Aujourd'hui encore, des journaux[217], mais aussi des écrivains reprennent l'histoire de ce chantier, qui appartient d'une certaine manière désormais à l'imaginaire collectif. Dans le dernier roman de l'auteur tchèque Jaroslav Rudiš, *Winterbergs letzte Reise* paru en 2019, Rudiš reprend à son tour l'histoire de la construction de l'Opéra, en faisant raconter à l'un de ses personnages le chantier malheureux :

---

[215] É. Perrin, « L'ouverture du nouvel Opéra de Vienne », art cit.
[216] *Ibid.*
[217] Georg Markus, « Das Drama um die Wiener Oper. Eduard van der Nüll: Die Wiener Staatsoper gedenkt des 200. Geburtstags ihres Architekten. Einst wurde er in den Tod getrieben. », *Kurier*, 24 déc. 2011.

> Oui, oui, voyez-vous l'Opéra de cour, les Viennois n'aiment pas cet Opéra. Lorsque l'Opéra de cour a été inauguré trois ans après la bataille de Sadowa avec *Don Giovanni*, les journaux en ont parlé comme d'un Sadowa de l'architecture, personne n'aimait le nouvel Opéra, pour les Viennois le premier nouveau bâtiment était trop petit, trop bas, trop simple, cette boîte qui s'enfonçait dans la Ringstrasse, oui peut-être que ce bâtiment conviendrait pour Reichenberg, Budweis ou Ljubljana, mais certainement pas pour Vienne, l'empereur non plus n'aimait pas le nouvel Opéra, il n'était rien d'autre qu'un Sadowa de l'architecture, l'architecte van der Nüll s'est pendu dans son appartement avant même l'ouverture, oui, oui, il avait la langue gonflée et les lèvres gonflées, et le pantalon mouillé, oui, oui. […] ainsi van der Nüll repose maintenant dans une tombe d'honneur au cimetière central, peu avant sa mort les Viennois le détestaient, peu après sa mort, ils le vénéraient, ses funérailles furent une fête et l'ouverture de l'Opéra de cour, un grand événement, mais ce n'est pas tout, cher Monsieur Kraus, son meilleur ami et associé, l'architecte Sicard von Sicardsburg, s'est effondré sur son bureau quelques semaines plus tard d'une crise cardiaque, il ne supportait plus non plus les critiques contre l'Opéra de cour, en plus de la mort cruelle de son ami, oui, oui, la vie d'architecte peut être fastidieuse […].[218]

[218] « Ja, ja, sehen Sie, die Hofoper, die Wiener mochten das Opernhaus nicht. Als die Hofoper drei Jahre nach der Schlacht bei Königkrätz mit Don Giovanni eröffnet wurden, haben die Zeitung über die Oper als ein Königgrätz der Baukunst geschrieben, keinem hat die neue Oper gefallen, zu klein, zu niedrig, zu einfach war das erste neue Gebäude, diese versunkene Kiste auf der Wiener Ringstraße für die Wiener Bevölkerung, ja, vielleicht wäre die Baude gut für Reichenberg, Budweis oder Laibach, aber auf keinen Fall für Wien, auch dem Kaiser hat die neue Oper nicht gefallen, nichts als ein Königgrätz der Baukunst war die neue Oper, und so hat sich der Architekt van der Nüll noch vor der Eröffnung in seiner Wohnung aufgehängt, ja, ja, das geschwollene Zunge und die geschwollenen Lippen und die nasse Hose, ja, ja. […] so liegt van der Nüll jetzt in seinem Ehrengrab auf dem Zentralfriedhof begraben, kurz vor seinem Tod haben ihn die Wiener gehasst, kurz nach seinem Tod verehrt, seine Beerdigung war ein Fest und die Eröffnung der Hofoper ein Ereignis, doch das ist noch nicht alles, lieber Herr Kraus, sein bester Freund und Partner, Architekt Sicard von Sicardsburg, brach ein paar Wochen danach mit einem Herzschlag über seinem Schreibtisch zusammen, er hat die Kritik an der Hofoper auch nicht ertragen, dazu der grausame Tod von seinem Freund, ja, ja, das Architektenleben kann mühsam sein [….]. » Jaroslav Rudiš, Winterbergs letzte Reise, Munich, Luchterhand, 2019, chap. 18.

CHAPITRE 2 – UN MONUMENT POUR RACONTER L'EMPIRE



L'arrivée sur le trône de François-Joseph correspond à un nouveau tournant dans la gestion politique des territoires de la couronne. François-Joseph et ses ministres d'État – d'abord Alexander von Bach (1849-1859), puis Agenor Gołuchowski père (1859-1860), Anton von Schmerling (1860-1865), Richard Belcredi (1865-1867), Friedrich Ferdinand von Beust (1867) – s'emploient à réformer le système politique et administratif de l'Empire, en concevant « un État bureaucratique transnational fortement centralisé[1] », faisant de Vienne la tête pensante de cette nouvelle forme d'administration que caractérise la volonté de centralisation. Dans la constitution de mars 1849[2], Vienne est officiellement déclarée capitale de l'Empire d'Autriche et centre du pouvoir : la ville devient une *Hauptstadt* étatique, en plus de rester la *Residenzstadt* dynastique[3]. Les travaux de réaménagement urbain qu'il ordonne à la fin des années 1850 participent à cette dynamique réformatrice, bien qu'elle soit entravée par des événements politiques et militaires. Dans les années 1860, la politique impériale s'éloigne du modèle néo-absolutiste, les défaites et le compromis avec la Hongrie entraînent une nouvelle forme d'État impérial. Ces bouleversements influencent la modernisation des structures de l'État et définissent de nouvelles priorités en matière d'institutions à mettre en place notamment sur le tout nouveau boulevard de la *Ringstraße*. Alors qu'en Europe, les États-nations deviennent le modèle prédominant, l'Autriche des Habsbourg, supranationale, développe des formes politiques et culturelles particulières.

Les arts, qu'il s'agisse d'architecture, de peinture, de littérature ou de musique, ont hautement contribué à la formation des États-nations au XIX^e^ siècle, élevant certains genres et styles au rang de représentations nationales, capables de fédérer la population autour de symboles communs[4]. La démarche de mise en forme et de mise

[1] Carl Schorske, « Le Glaive, le Sceptre et le Ring. Naissance d'un musée dans un espace disputé », *Genèses. Sciences sociales et histoire*, traduit par Michel Charlot, 1994, vol. 16, n° 1, p. 9.
[2] Désignée comme la « *Oktroyierte Märzverfassung* » en allemand.
[3] François Joseph I, *Kaiserliches Patent vom 4. März 1849, die Reichsverfassung für das Kaiserthum Oesterreich enthalten*, Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich, N° 150, 04/03/1849, p. 151, 150/1849. §3.
[4] Quelques études que nous pouvons citer sur ces sujets : Nicola Gordon-Bowe (ed.), *Art and the national dream: the search for vernacular expression in turn-of-the-century design*, Dublin, Irish Academic Press, 1993 ; Jacques Le Goff, *Patrimoine et passions identitaires: Actes des Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6, 7 et 8 janvier 1997*, Editions du patrimoine., Paris, Fayard, 1998 ; Michelle Facos et Sharon L Hirsh, *Art, culture, and national identity in fin-de-siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003 ;

en valeur d'une interprétation autrichienne propre de l'histoire et de l'art s'inscrit dans ce que Eric Hobsbawm a identifié comme la période de production de masse de nouvelles traditions. Les nouvelles traditions "inventées"[5] durant cette période ont pour vocation de fonder une certaine manière d'exprimer et de véhiculer une identité culturelle, au sein d'un groupe et d'un territoire. Elles permettent aussi de légitimer le pouvoir en place, grâce à la participation – et donc l'adhésion – de la population à ces traditions – notamment lorsqu'il s'agit de fêtes. La production de masse de nouvelles traditions est rendue possible par la récupération de certains éléments déjà présents à différentes échelles, auxquels s'ajoutent de nouvelles créations et de nouvelles interprétations. Au travers de ces phénomènes émergent, petit à petit, des "abécédaires" de ce qui constitue dans une région, un État, un territoire leur culture.

Dans une majorité d'États européens, la production de nouvelles traditions se fait dans l'optique de renforcer l'État-nation. Elle s'accompagne d'un autre type de production, la production d'ancêtres et d'un passé reformulé – parfois réinventé – afin d'ancrer l'État-nation dans une lignée historique, prouvant et justifiant son existence par le poids du temps. Or, Anne-Marie Thiesse, dans son étude sur la création des identités nationales en Europe, note qu'à « l'aube du XIX^e^ siècle, les nations n'ont pas encore d'histoire.[6] » Pour écrire leur histoire, les jeunes nations ont besoin d'éléments sur lesquels se baser : l'art joue alors un rôle déterminant, puisqu'il donne à voir un témoignage du génie et de l'esthétique. Miroslav Hroch établit plusieurs grandes étapes de la construction de la nation – tout au moins du sentiment national : la découverte d'une culture nationale par les élites lettrées ; une « agitation patriotique » ; enfin, l'émergence d'un mouvement de masse[7]. Anne-Marie Thiesse propose un parcours similaire : identification des ancêtres ; développement d'un folklore propre ; puis mise

---

Michela Passini, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2012.

[5] Eric Hobsbawm, « Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914 » dans Eric Hobsbawm et Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 263-307.

[6] A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 131.

[7] Miroslav Hroch, « National Romanticism » dans Balázs Trencsényi et Michal Kopeček (eds.), *National Romanticism: The Formation of National Movements : Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945, volume II*, Budapest, Central European University Press, 2013, p. 4-18.

en place d'une culture de masse[8]. Le XIXe siècle devient le « siècle de l'histoire », comme le note Jacques Le Goff, dans tous les sens du terme : une enquête sur les faits des hommes, le sujet de l'enquête elle-même et un récit[9]. L'aspect narratif de l'histoire qui s'écrit au XIXe siècle est particulièrement visible autour des formes d'art, des héros nationaux et de ce qui est alors reconnu – et produit – au titre de traditions, pratiques, coûtumes et autres monuments nationaux ou historiques.

Sur les étapes de constitution de la nation identifiées par Miroslav Hroch ou Anne-Marie Thiesse, se calquent celles de la reconnaissance des monuments – au sens large – historiques et artistiques comme le souligne Krzysztof Pomian[10], Anne-Marie Thiesse[11] et Jean Davallon[12]. Ces similitudes de processus ne sont pas anodines, bien au contraire, elles prouvent la dimension narrative, politique – idéologique même – d'un phénomène concomitant de co-construction de l'État-nation et de ses marqueurs – folklore, style artistique, etc. En définitive, l'un et l'autre sont le reflet de ce que Dominique Poulot qualifie d'« invention identitaire [13] ». Jean Davallon nomme ce processus la « patrimonialisation », c'est-à-dire la coexistence d'une réception d'objets, de pratiques, de lieux du passé dont la transmission s'opère à la fois par ceux qui la donnent et par ceux qui la reçoivent. Davallon reprend la formule de Gérard Lenclud pour définir la transmission patrimoniale comme une « filiation inversée[14] », comme la construction d'un passé reçu et imaginé depuis le présent.

À l'échelle de l'Empire, la patrimonialisation des éléments du passé est engagée au service d'une identité culturelle qui, au lieu d'être nationale, est "patriotique". Si l'architecture est l'un des meilleurs exemples, d'autres formes d'art sont également patrimonialisées à cette époque, afin de servir la mise en récit de l'Empire notamment les arts de la scène, la musique et le théâtre. L'Opéra de Vienne est à ce titre, un point de départ des plus pertinents pour mettre en lumière les différentes patrimonialisations

[8] A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, *op. cit.*
[9] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 180.
[10] K. Pomian, « Nation et patrimoine », art cit.
[11] A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 155.
[12] J. Davallon, *Le Don du patrimoine*, *op. cit.*, p. 107, 131, 136, 144.
[13] D. Poulot, *Une Histoire du patrimoine en Occident*, *op. cit.*, p. 26.
[14] Gérard Lenclud, « La tradition n'est plus ce qu'elle était…. Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1987, no 9, p. 123.

qui ont lieu au cours du XIXe siècle, puisqu'il englobe plusieurs de ces formes. Différents modèles de processus de patrimonialisation ont été identifiés au sein de diverses disciplines, pour Jean Davallon, le processus de patrimonialisation – un procédé fondamentalement discursif – peut être découpé en plusieurs étapes, qu'il est possible d'analyser et de mettre en perspective[15].

Tout part d'une rupture : celle qui s'opère entre un monde reconnu comme passé et le présent. La rupture marque la reconnaissance d'une disparition d'un "monde d'avant", différencié du monde présent : « c'est à partir de ce point de départ [...] que commence le mouvement de remontée du présent vers le passé.[16] » Par la rupture, émerge une "trouvaille", expression que Jean Davallon emprunte à Umberto Eco. Il s'agit du moment où un intérêt s'éveille pour un artéfact du passé par un groupe, qui lui reconnaît quelque chose de particulier par rapport à d'autres. La reconnaissance fait prendre position vis-à-vis de ceux ou celles qui ont produit les objets, façonné lieux ou pratiques du passé dont les contemporains se réclament héritiers. Elle est soutenue par une production de travaux scientifiques qui étayent les connaissances sur le « monde d'origine » de la trouvaille. De tels travaux sont indispensables pour établir l'existence de ce monde d'origine, et donc, la valeur de témoignage que portent les objets, personnages, lieux qui en proviennent. Ils assurent le statut symbolique de la trouvaille dans le présent, en font un indice fiable et véritable du passé qui représente dans le présent son monde d'origine, et surtout, qui instaure la preuve de la continuité entre deux époques. Au terme de ces travaux de recherche a lieu une déclaration du statut de patrimoine, comme un monument historique, artistique, national. Ce statut est affirmé et répété par des formes de discours plus ou moins directes, entériné par une mise en valeur de la trouvaille et de son caractère unique. En valorisant la trouvaille, c'est surtout le monde d'origine qui est mis en avant, et par conséquent, le lien de descendance et l'héritage dont se réclament les contemporains. Cela passe par sa célébration sous

[15] J. Davallon, *Le Don du patrimoine*, *op. cit.*, p. 107, 131, 136, 144. Jean Davallon nomme ce processus la « patrimonialisation », terme que nous développerons dans les prochaines pages. Ce dernier propose un modèle d'étapes du processus de reconnaissance en plusieurs temps : 1) La rupture : disparition de l'objet et/ou de son contexte ; 2) Découverte de l'objet comme « trouvaille » ; 3) Certification de l'origine de l'objet ; 4) Confirmation de l'existence du monde d'origine ; 5) Représentation du monde d'origine par l'objet ; 6) Célébration de la « trouvaille » de l'objet par son exposition.
[16] *Ibid.*, p. 119.

plusieurs formes : des expositions et des fêtes, l'insertion de symboles passés, la création de monuments publics, l'attribution de noms à des rues, etc. Enfin, ces efforts ont pour objectif de pousser les générations futures à protéger et transmettre à leur tour la trouvaille, afin d'en garantir la pérennité.

À Vienne et en Autriche, il est plus correct de parler de ruptures – au pluriel : il y a d'abord celle provoquée par les troubles révolutionnaires de 1848 et l'arrivée sur le trône de François-Joseph, puis les travaux de réaménagement urbain, romptant littéralement la disposition urbaine de la capitale héritée des siècles précédents ; enfin, les conflits armés des années 1850-1860 et les bouleversements politiques des années 1860-1870 – parmi lesquels le compromis aboutissant au statut de la double monarchie et la déclaration de l'Empire allemand – marquent aussi de véritables ruptures. « Pour qu'il y ait patrimonialisation, il faut qu'il y ait eu rupture dans la continuité de la mémoire[17] », en Autriche, ces ruptures sont bien présentes, faisant évoluer à mesure qu'elles se produisent les besoins de l'Empire, et par conséquent, les processus de patrimonialisation qu'il engage et soutient.

L'Opéra de Vienne donne à voir la manière dont sont construits à la fois le rapport au passé et la médiation discursive des éléments du passé. En tant que premier bâtiment de la *Ringstraße*, il apparaît un peu comme un banc d'essai dans l'élaboration et la quête d'une identité culturelle commune et supranationale à diffuser dans l'Empire. Étudier l'Opéra est particulièrement intéressant, car ce bâtiment est à la jonction de plusieurs processus de patrimonialisation – notamment ceux de l'architecture et de la musique.

I. Quand l'État institutionnalise les arts et les savoirs

Le passage des armes aux arts

Le processus engagé autour de l'institutionnalisation des savoirs ne débute pas avec le jeune empereur, toutefois il s'accélère. L'arrivée de François-Joseph au pouvoir correspond à une période de modernisation des États en Europe. L'empereur et son

[17] *Ibid.*

gouvernement entreprennent une importante rénovation et une centralisation des appareils administratifs de l'État par des réformes lancées entre 1848 et 1867 – de la réforme de l'enseignement engagée par le ministre des Cultes et de l'Instruction, Leo von Thun, à la fin de l'année 1850 jusqu'au compromis avec la Hongrie, en passant par le développement du constitutionnalisme.

La liste des édifices que l'empereur souhaite voir créés le long du nouveau boulevard de la *Ringstraße* – tout comme les édifices apparaissant plus tard – sont le reflet de l'institutionnalisation des savoirs à cette époque. La volonté d'incarner les savoirs dans des lieux permet d'une part une meilleure visibilité au sein de l'espace public ; d'autre part, elle lie *de facto* les institutions à l'État puisqu'il est à l'origine de la création de leur bâtiment.

La principale opposition à l'encontre des multiples projets de réaménagement urbain proposés depuis le début du XIX^e^ siècle se heurte à la destruction des murs d'enceinte, jugése inpensables par l'armée. Les militaires firent pression sur l'empereur et les ministres, en justifiant leur véto par le climat social, qui ne semblait pas s'apaiser et qui avait nécessité le renforcement des bastions militaires à Vienne entre 1849 et 1852[18]. Carl Schorske évoque l'opposition nette de la chancellerie militaire autrichienne à tous les projets autour du glacis : l'empereur François I^er^ (Franz II.) avait dû interdire à la municipalité d'engager quel que projet que ce soit autour du glacis. Comme Schorske le résume, « avant le Ring [1848-1856], les militaires décident.[19] »

L'aval de l'armée était essentiel pour détruire les murs d'enceinte, puis réaménager et occuper le glacis, afin de construire de nouveaux édifices. Les fortifications, qui protégeaient jadis d'un ennemi extérieur, représentaient désormais après la révolution de 1848, un rempart face à l'ennemi intérieur. Leur destruction, alors que Vienne avait connu protestations et barricades pendant l'insurrection, n'allait pas de soi, surtout après la défaite des militaires face aux libéraux en octobre 1848. Ákos Moravánsky, tout comme Carl Schorke, suggèrent que les autorités militaires présentaient alors au

[18] Karl Weiss, *Die bauliche Neugestaltung der Stadt*, Vienne, Konegen in Comm., 1888, p. 248.
[19] C. Schorske, « Le Glaive, le Sceptre et le Ring. Naissance d'un musée dans un espace disputé », art cit, p. 7. Traduction de l'article par Michel Charlot.

gouvernement impérial les murs d'enceinte comme une protection symbolique contre une possible nouvelle révolte de la classe ouvrière provenant des faubourgs[20].

Dans la lettre du 20 décembre 1857 (Document 8, p.707), François-Joseph exprime clairement la volonté de détruire les murs d'enceinte et les fortifications, ainsi que celle d'utiliser le glacis, ce à quoi les militaires s'étaient auparavant toujours opposés[21]. Leur accord fut obtenu en échange de différentes concessions par François-Joseph. D'une part, le nouvel aménagement devait prévoir de larges allées, afin de permettre de rapidement déployer les formes armées en cas d'attaque – extérieure, comme intérieure – de grandes voies seraient également difficiles à barricader en cas d'insurrection. D'autre part, dans les bâtiments et espaces à construire, l'armée sollicite la création de grandes places d'armes, ainsi que des bâtiments – une caserne, des commanderies, etc. Le positionnement de cette nouvelle caserne est très stratégique : la zone du pont de l'Augarten, située au nord-ouest du centre-ville, ne comprenait pas encore de caserne militaire et se trouvait en amont du canal du Danube ; la nouvelle caserne permettait ainsi de contrôler le trafic fluvial[22]. Elle s'ajoute à la construction de grandes casernes prévues près des gares ferroviaires et d'un arsenal – lequel accueille également un musée militaire à partir de 1856. L'armée jouit ainsi d'une place importante, et d'une incontestable visiblité, au sein de la ville de Vienne, ce qui atteste à la fois physiquement et symboliquement son rôle de pilier pour la monarchie[23].

La promesse de construire deux nouveaux bâtiments militaires, la commanderie générale de l'armée, *General-Kommando*, et la commanderie municipale, *Stadtkommandantur*, à proximité immédiate du palais de la *Hofburg* peut d'ailleurs se comprendre comme une protection supplémentaire en cas de potentiels troubles[24]. Ces

[20] Á. Moravánszky, *Die Architektur der Donaumonarchie*, *op. cit.*, p. 23.
[21] « Zu diesem Ende bewillige Ich die Auflassung der Umwallung und Fortifikationen der inneren Stadt, so wie der Gräben um dieselbe. Jener Theil der durch Auflassung der Umwallung der Fortifikationen und Stadtgräben gewonnenen Area und Glacis-Gründe, welcher nach Maßgabe des zu entwerfenden Grundplanes nicht einer anderweitigen Bestimmung vorbehalten wird, ist als Baugrund zu verwenden [...]. » François-Joseph I, « Allerhöchstes Handbillet vom 20. December 1857 an Seine Excellenz den Minister des Innern Freiherrn v. Bach », art cit.
[22] *Ibid.*
[23] C. Schorske, « Le Glaive, le Sceptre et le Ring. Naissance d'un musée dans un espace disputé », art cit, p. 8.
[24] Ákos Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998, p. 33-34.

deux édifices sont les premiers à être cités dans une liste plus complète des bâtiments voulus par l'empereur sur le nouvel espace gagné.

Pour Barbara Dmytrasz, l'arrivée au pouvoir de François-Joseph et l'installation du néo-absolutisme correspondent tout de même à la mise en place d'une dictature militaire, qui se ressent dans l'implantation après la révolution de nouvelles structures de défense dans la ville[25].

Pourtant, aucune des deux commanderies prévues dans le plan d'extension de 1860 n'est construite. En 1864, le ministre-comte Anton von Schmerling[26], à la tête du gouvernement de tendance libérale, annonce que les deux commanderies militaires prévues cèdent la place à l'édification de deux musées dans le prolongement du palais de la *Hofburg*. La grande place d'armes prévue sur le plan d'extension adopté en 1860 est également abandonnée en 1870 : son espace est réattribué à la construction de la mairie de Vienne. Bien que le compromis avec les militaires ait permis le démarrage des travaux de réorganisation urbaine dans la ville, et l'utilisation du glacis, la situation politique que traverse l'Empire durant les années 1850-1870 fait reculer la place de l'armée au sein de la société autrichienne. Pour Carl Schorske, on assiste alors au passage d'un imperium militaire à un imperium culturel[27].

Lorsque s'opère le changement de cap qui conforte la puissance des arts, des sicences et de la culture, le concours pour l'Opéra a été lancé et le chantier débute. Les discours autour de la construction de l'édifice accompagnent cette transition, montrant comment évolue le rapport du pouvoir impérial à son bras armé. La référence au second siège de Vienne en 1683 constitue l'un des éléments-moteur du discours historique autour de l'Opéra, et surtout, du choix de son implantation sur la *Ringstraße*. Lors de la cérémonie de pose de la première pierre, le ministre du commerce et président de la commission d'extension de Vienne, Matthias von Wickenburg souligne le

[25] Elle utilise le terme de « *Militärdiktatur* ». B. Dmytrasz, *Die Ringstraße: eine europäische Bauidee*, *op. cit.*, p. 11.
[26] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Schmerling, Anton von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_10/234.pdf, 1992, (consulté le 21 avril 2020).
[27] C. Schorske, « Le Glaive, le Sceptre et le Ring. Naissance d'un musée dans un espace disputé », art cit, p. 12.

besoin que Vienne a de ce bâtiment et son futur rôle pour la ville, en faisant le lien avec cet événement remontant à 180 ans en arrière :

> En ce lieu, où jadis sur les remparts désormais détruits de l'Autriche, de courageux guerriers et d'héroïques citoyens de Vienne opposèrent la résistance la plus triomphante aux troupes d'Istamboul surgissant des tranchées, où le sang turc et chrétien abreuvait le sol et où seul résonnait le rugissement sauvage des armes, s'élèvera désormais un heureux temple de l'art, dans lequel prendra place le royaume de la musique et où la beauté et la grâce de la danse prévaudront.[28]

La victoire sur les Ottomans et plus généralement la figure du "Turc" est récurrente dans les représentations artistiques du XIX^e^ siècle : que ce soit par les choix de programmation musicale ou dans la littérature populaire[29]. Les travaux d'aménagement de la *Ringstraße* précèdent de peu le bicentenaire du second siège, commémoré en grande pompe à Vienne et dans les autres villes de l'Empire en 1883[30].

Le souvenir de la victoire sur les Ottomans se retrouve ailleurs pendant le chantier. Dans la lettre de Moritz von Schwind, qui reprend les éléments officiels sur le programme de décoration de l'Opéra, la référence est à nouveau explicite :

> Les vieux murs qui jadis défendaient contre les Turcs ont disparu ; le nom de l'empereur Léopold I^er^ ne se lit plus sur les portes de la ville et l'Allemand, ami de l'histoire autrichienne, qui aime à penser que ce sont les murs de Vienne qui ont empêché l'invasion de la barbarie, est blessé de ne plus trouver aucun souvenir de la persévérance virile et des souffrances victorieuses des Viennois de cette époque. Chacun sera heureux de voir que là où un empereur a vaincu les Turcs, se trouve désormais un théâtre, dans un bâtiment prestigieux qu'un autre empereur a dédié à l'art.[31]

---

[28] « An dieser Stätte, wo einst auf den nun abgetragenen Wallen Oesterreichs tapfere Krieger und Wiens heldenmutige Bürger den aus den Gräben anstürmenden Schaaren Stambuls den siegreichsten Widerstand entgegensetzten, Türken- und Christenblut den Boden tränkte und nur daß wilde Getöse der Waffen erklang, steigt ein heiterer Tempel der Kunst empor, in dem das Reich der Töne seinen Sitz aufschlagen und die Anmuth und Grazie des Tanzes walten wird. » « Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses », *Wiener Zeitung*, 20 mai 1863.

[29] Éric Leroy du Cardonnoy, « Les Turcs au XIXe siècle dans l'imaginaire collectif de la sphère habsbourgeoise », *Histoire culturelle de l'Europe*, 2016, Légendes noires et identités collectives : construction, déconstruction, réfutation, [En ligne].

[30] Sur ces sujets, l'Académie autrichienne des Sciences a mené un grand projet de recherches : Österreichische Akademie der Wissenschaften (ÖAW), *« Türkengedächtnis »*, https://www.oeaw.ac.at/tuerkengedaechtnis/home/, (consulté le 25 avril 2022).

[31] « Die beiden Gruppen oder Reiterstatuen [...] würde ich ansehen als Monumente für die beiden Herrscher, denen das Haus seine Existenz verdankt. Die alten Mauern sind verschwunden, die ein gegen die Türken vertheidigt haben; der Name des Kaisiers Leopold I. ist nicht mehr an den Thoren zu lesen und den Freund der österreichischen Geschichte, den Deutschen, der gerne daran denkt, dass es die Mauern Wiens waren, an denen das das Eindringen der Barbarei gescheitert, kränkt es, keine Erinnerung mehr zu finden an die mannhafte Ausdauer, die siegreichen Leiden der Wiener jener Zeit. Jeder wird sich freuen, eine

La lettre de Schwind, écrite à Munich, en date du 13 juin 1864, fait non seulement référence au siège de Vienne, mais évoque « l'Allemand, ami de l'histoire autrichienne » de manière péjorative. Cette lettre, qui rappelons-le, est signée par Schwind bien qu'il s'agisse vraisemblablement d'un texte dicté ou copié[32], est envoyée alors qu'a lieu la guerre des Duchés entre le royaume du Danemark et la confédération germanique, menée par la Prusse. Bien qu'alliés durant ce conflit, la Prusse et l'Autriche entretiennent des relations très tendues, Bismarck souhaite conduire l'unification allemande en en excluant l'Autriche[33]. La mention de « l'Allemand » apparaît ici comme un rappel à la Prusse du rôle joué par les Autrichiens – et surtout, par la maison de Habsbourg, alors à la tête du Saint-Empire – dans la défense de l'Europe durant la grande guerre contre les Ottomans.

Construit là où le sang des Turcs et des Chrétiens a coulé, le sens alloué au bâtiment de l'Opéra est clair : l'art triomphe non seulement symboliquement, mais physiquement de la guerre, ouvrant un nouveau chapitre pour l'État autrichien. Ce sens prend d'autant plus d'importance que pendant la finition du gros œuvre et la réalisation de la décoration, l'Autriche subit une série de défaite contre la Prusse, menant à la paix de Prague, signée le 23 août 1866. La force militaire autrichienne n'est clairement plus un domaine de la puissance impériale, expliquant peut-être aussi la disparition des institutions militaires du visage du nouveau boulevard du Ring.

Créer des lieux pour les arts, les savoirs et l'histoire

Les édifices qui voient le jour le long de la *Ringstraße* répondent à plusieurs besoins : d'une part, l'État "sécularise" ou crée des institutions portant sur les arts, les savoirs, l'histoire à un moment où se multiplient dans l'Empire les sociétés savantes et musées

glanzvolle Mahnung daran zu finden, dass ein Kaiser den Platz, auf dem das Theater steht, den Türken abgerungen, ein Kaiser ihn einem Epoche machenden der Kunst gewidmeten Prachtgebäude. » A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 115-116.

[32] *Ibid.*, p. 114.

[33] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 86.

nationaux ; d'autre part, il modernise ses institutions et se dote de nouveaux bâtiments afin d'asseoir son autorité et le statut de sa capitale impériale.

La multiplication des sociétés savantes à partir du XVIII^e^ siècle est un phénomène commun à beaucoup d'États européens. Au XIX^e^ siècle, sociétés et associations d'études des arts ou de l'histoire prennent toutefois une nouvelle dimension politique. Forts de l'élan romantique du début du siècle, les membres de ces sociétés, érudits, savants locaux, parfois artistes, recensent autour d'eux ce qu'ils estiment représenter le témoignage de l'histoire et de la sensibilité locale, voire nationale. Alors qu'émerge en Europe le modèle des États-nations, les gouvernements s'appuient sur le travail de ces associations afin d'amplifier le sentiment "national" et l'unité autour d'une culture commune, quelque sot le type de rapports mis en place entre État et socié, lequel varie d'un pays à l'autre. En France, l'État crée en 1833 et 1834 la « Société d'histoire de France » et le « Comité de travaux historiques » toutes deux initiées par François Guizot. L'objectif du ministre Guizot est clair : il s'agit d'encourager l'étude et l'édition de travaux portant sur l'histoire nationale auprès d'un large public. Ces institutions s'inscrivent dans la lignée des considérations et questionnements soulevés lors de la Révolution sur l'art et l'histoire national, leur étude et leur conservation. En Allemagne, les « sociétés historiques[34] » se multiplient à partir des années 1840 dans l'ensemble des territoires[35]. D'abord locales et gérées par des érudits et amateurs au sein de territoires précis, elles obtiennent progressivement un statut officiel octroyé par les gouvernements régionaux : de sociétés ou associations, elles deviennent de vraies « commissions » [36].

Là où en France, on promeut une histoire nationale globale du pays depuis Paris, siège de ces nouvelles institutions d'étude, le choix de s'appuyer en Allemagne sur des sociétés locales implantées et financées en région fait apparaître non seulement des différences fondamentales de structurations mais aussi, peut-être principalement une tout autre approche de ces questions. Néanmoins, les objectifs restent les mêmes : développer chez la population un sentiment d'appartenance, si ce n'est de patriotisme à

[34] Les dénominations sont le plus souvent « Historische Gesellschaft » ou « Verein für Geschichte ».
[35] G. Kunz, *Verortete Geschichte. Regionales Geschichtsbewußtsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, *op. cit.*, p. 36-42.
[36] *Ibid.*, p. 74-77.

l'aide d'objets, d'œuvres et de paysages présentés comme typiquement national. Anne-Marie Thiesse, dans son étude sur la création des identités nationales en Europe note qu'à « l'aube du XIXe siècle, les nations n'ont pas encore d'histoire. Même celles qui ont déjà identifié leurs ancêtres ne disposent que de quelques chapitres incomplets d'une narration dont l'essentiel est encore à écrire.[37] » Le travail menée par les sociétés, associations et autres commissions d'étude de l'histoire et de l'art se situe précisément au cœur de ce processus narratif : on peut même dire que c'est tout leur enjeu d'élaborer et de tisser la culture mémorielle et le grand récit attaché. Au travers de l'étude de l'histoire et de la recension des biens typiques du territoire, il y a une logique de sélection qui entraîne une reconnaissance institutionnelle de la vision d'un passé, sinon vraisemblable, mais surtout fantasmé. Le mouvement romantique, corolaire au développement de l'idée du sentiment national[38], accentue cette quête des origines.

Dans l'Empire des Habsbourg, aussi, un nombre important de sociétés savantes, associations d'étude et musées locaux sont créées entre la fin du XVIIIe et le début du XIXe siècle. Ces structures partagent les mêmes desseins que celles qui apparaissent en France, en Angleterre ou en Allemagne, c'est-à-dire l'étude et la protection d'objets anciens – le plus souvent médiévaux. Parmi ces institutions, citons la « *Gesellschaft patriotischer Kunstfreunde* », fondée en 1769 à Prague et son équivalence à Brunn/Brno fondée en 1770, en 1843, la « *Historisches Verein für Inneröesterreich* » et en 1844 le « *Geschichtsverein für Kärtnten* ». Du côté des musées, sont fondés en 1802 le musée national de Budapest et le « *Bruckenthal-Museum* » à Hermannstadt (Sibiu) ; le « Joanneums » à Graz en 1811 et de la « *Gesellschaft der vaterländischen Freunde* » à Klagenfurt la même année ; le musée régional, *Landesmuseum*, de Troppau en 1814 ; le musée national de Prague en 1818 ; le *Ferdinandeum* à Innsbruck en 1823 ; le *Landesmuseum* de Laibach (Ljubljana) en 1831 ; le *Landesmuseum* de la Haute-Autriche à

[37] A.-M. Thiesse, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, *op. cit.*, p. 131.

[38] Tenter de définir le romantisme et ses différentes transformations déborderait le cadre de la présente thèse. Aussi avons-nous fait le choix de remarques éparses dans le courant de nos développements. Celles-ci s'appuient sur les nombreuses études remarquables dont ce mouvement de pensée et d'art a fait l'objet. Ici Miroslav Hroch, « National Romanticism » dans Balázs Trencsényi et Michal Kopeček (eds.), *National Romanticism: The Formation of National Movements: Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945, volume II*, Budapest, Central European University Press, 2013, p. 4-18.

Linz et celui de Salzburg en 1833 ; le musée national de Carinthie est fondé en 1847 à Klagenfurt[39].

Ces petites sociétés, en étudiant, conservant et exposant des objets ou les paysages typiques du territoire, leur associent le sens d'une identité collective, qu'elles entendent faire connaître par le biais d'une approche pédagogique[40]. Jouant un rôle important dans la redécouverte et l'appréciation des monuments anciens, ces sociétés et associations d'amateurs se développent particulièrement bien dans les villes des "nations historiques"[41]. Gottfried Fliedl insiste sur l'influence du "modèle français" au sein de ces institutions créées avant 1848, ce qui transparaît par l'usage du qualificatif *national* et l'idée du musée comme lieu de formation pédagogique et de construction d'une identité collective. C'est particulièrement le cas à Budapest, Graz, Linz et Prague[42]. Herbert Seidler, quant à lui, souligne l'importance de la pensée romantique allemande pour la conception de l'histoire et de la nation, ainsi que pour sa diffusion dans l'Empire des Habsbourg pendant la première moitié du XIX^{e} siècle[43].

Quoiqu'il en soit, le foisonnement de ces sociétés savantes dans les grandes villes éloignées de la capitale impériale représente bientôt un danger pour la souveraineté impériale sur ces territoires. Dans un premier temps, les institutions culturelles et scientifiques sont surveillées par les agents impériaux et les activités ou actions jugées trop nationalistes réprimées[44]. Toutefois, l'Empire évolue sur ces questions et développe développe progressivement une autre approche que des sanctions, afin de garantir l'unité des territoires. La stratégie autrichienne mêle le système français et le système allemand : les sociétés locales ne sont pas dissoutes, mais Vienne, en tant que capitale, devient le siège de grandes institutions où s'établit l'interprétation impériale de l'histoire et des arts.

[39] W. Frodl, *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, *op. cit.*, p. 35-38.
[40] Gottfried Fliedl, « Im Museum: Essayistische Anmerkung zu Geschichte und Funktion der Landesmuseen in Österreich », *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 2002, vol. 13, n^{o} 1, p. 89-90.
[41] Il s'agit des Tchèques, des Polonais, des Croates, des Italiens et des Hongrois.
[42] G. Fliedl, « Im Museum », art cit, p. 90.
[43] Herbert Seidler, *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1982, p. 28-29.
[44] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 79.

Ainsi s'explique que les bâtiments militaires – nommés en premier dans le discours de François-Joseph en 1857 – ne soient finalement pas construits, que le type d'édifices érigés le long de la *Ringstraße* relève principalement de bâtiments cultures et artistiques : musées, salle d'opéra, archives, théâtre, université, etc. Ces lieux sont destinés à devenir des pôles de références pour la culture autrichienne au sein de l'Empire. Dans une première réflexion autour de l'agencement des bâtiments, il était même envisagé de relier l'Opéra et le *Burgtheater* au palais de la *Hofburg* par une arcade, ceci afin de symboliser le caractère représentatif des arts dans la culture impériale des Habsbourg[45].

Aux bâtiments que souhaite voir construire François-Joseph s'ajoute la création de nouvelles institutions artistiques et scientifiques, en partie sous l'impulsion du ministre des Cultes et de l'Instruction, Leo von Thun. Ces institutions jouent un rôle déterminant dans la constitution d'une histoire et d'un art autrichien : l'académie des sciences en 1847 ; la commission centrale pour l'étude et la préservation des monuments bâtis en 1850[46] ; en 1852, l'institut d'histoire de l'art de l'Université de Vienne[47] ; en 1854, l'institut pour la recherche en histoire autrichienne[48] ; en 1856, la société géographie de Vienne[49]. Ces institutions officielles s'appuient sur les travaux des associations plus locales, mais le ministre de l'Intérieur, Alexander Bach souhaite qu'elles les surpassent, surtout lorsqu'il s'agit d'associations fondées dans les territoires qui se rattachent à l'Empire. Pour se faire, il invite des membres issus des réseaux scientifiques amateurs et de la bourgeoisie intellectuelle à intégrer les commissions et sociétés. Elles ont pour objectif de créer une nouvelle génération d'historiens et d'historiens de l'art professionnels, ceux-ci ayant pour mission d'écrire l'histoire d'un passé au service de l'État impérial moderne[50]. La volonté de créer des archives impériales revêt aussi ce caractère politique fondamental. La création d'un bâtiment destiné à accueillir les archives impériales est l'une des priorités appuyées par Alexander Bach. Le besoin d'un édifice dédié

[45] E. Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 135-139.
[46] k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale.
[47] La toute première chaire de professeur d'histoire de l'art et d'archéologie artistique est attribuée à Rudolf Eitelberger von Edelberg.
[48] Institut für Österreichische Geschichtsgorschung.
[49] k.k. Geographischen Gesellschaft in Wien.
[50] E. Springer, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, *op. cit.*, p. 310-311.

intégralement à la conservation de ces archives répond au besoin de garantie du statut de l'État, du droit autrichien et surtout du maintient de la lignée Habsbourg : autant d'aspects que les documents présents sur le sol de la capitale impériale peuvent appuyer, le cas échéant, comme références que l'archivage rend incontestables. Cela place aussi le règne de François-Joseph dans la lignée directe de sa prédécesseur Marie-Thérèse, à l'origine du tout premier décret de conservation des archives[51].

Par la création de ces institutions, l'étude du passé, la production du savoir et des arts, ainsi que la conservation des monuments sont reconnues comme des compétences de l'État, qu'il encadre selon sa volonté et ses règles propres. Pour l'Empire, il y a un intérêt politique à contrôler un domaine qui risque de lui échapper au profit de groupes nationalistes, qui pourraient mener les peuples des régions non-germanophones vers une volonté d'indépendance[52].

Les institutions culturelles sont aussi instaurées avec l'objectif plus fédérateur de faire participer à la vie scientifique et intellectuelle autrichienne toutes les nationalités cohabitants au sein de l'Empire. Cela ressort déjà en 1848 lors du discours inaugural du bâtiment de l'Académie des Sciences de Vienne :

> Les sept langues de la monarchie autrichienne [...] représentent sept nuances de couleurs et autant de rayons de lumière qui, à travers la lentille, sont rassemblés en un seul. [...] la source de la vie intellectuelle doit se répandre dans l'Académie impériale à travers l'Autriche, la Hongrie, la Bohême, la Pologne et le royaume de Lombardie-Vénétie, et abreuver les habitants de tout l'Empire de la science vivante.[53]

Ce processus a lieu alors que se développe dans les territoires de l'Empire un désir d'affirmer une histoire propre et d'appuyer une certaine indépendance politique. C'est le

[51] La création des archives impériales en 1749 avait pour objectif de sécuriser le règne des Habsbourg, afin d'éviter tout autre crise dynastique – comme celle ayant mené à la guerre de succession d'Autriche en 1740 et 1748. Michael Hochedlinger, « "Geistige Schatzkammer Österreichs". Zur Geschichte des Haus-, Hof- und Staatsarchiv 1749-2003 » dans *Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Geschichte - Gebäude - Bestände*, Innsbruck, Tiroler Verlags- und Druckerei-Service, 2003, p. 17-19.

[52] W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, *op. cit.*, p. 313-328.

[53] « Die sieben Sprachen der österreischischen Monarchie [...] sind sieben Farbenschattirungen eben so vieler Lichtstralhen, welche durch die Linse wieder in einen einzigen gesammelt werden. [...] so soll der Quell geistigen Lebens durch Oesterreich, Ungarn, Böhmen, Polen und das Lombardisch-Venetianische Königreich segenreich zusammenströmen in der kaislerlichen Akademie und die Bewohner des ganzen Kaiserthums tränken mit der Wissenschaft lebendigen Springfluth. » « Rede zur feierlichen Eröffnung der kaiserlichen Akademie der Wissenschaften am 2. Februar 1848 », *Der Oesterreichische Beobachter*, 9 févr. 1848, p. 159-160.

cas en Croatie[54] ou en Bohème[55], où sont créées dans les années 1840 à 1860 des archives nationales, tenues entre autres, par des historiens locaux. La volonté d'indépendance politique se lit aussi dans la création d'autres institutions culturelles, où sont mises en avant les spécificités artistiques, linguistiques et historiques des territoires concernés[56].

Par ailleurs, il ne faut pas oublier la volonté de mieux contrôler la production des savoirs et des arts passe aussi par le renouvellement et la modernisation des institutions déjà présentes dans la capitale. L'érection d'un nouveau bâtiment central de l'Université de Vienne en est le parfait exemple. Fondée en 1365, l'Université de Vienne est répartie sur plusieurs édifices au sein de la ville, mais le grand bâtiment prévu sur la *Ringstraße* accueille les nouveaux instituts de l'université, comme celui d'histoire de l'art, qui est le tout premier institut de la sorte dans l'espace germanophone – avant ceux de Bonn en 1870 ; de Strasbourg en 1871 ; de Berlin en 1872 ; puis de Leipzig en 1873[57].

L'étude de l'art, de l'histoire, de la géographie, ainsi que l'organisation d'expédition scientifique participent à la construction d'un savoir officiel, impérial et royal, produit par et pour l'État. En définitive, la création des bâtiments culturels et scientifiques permet à l'État de se poser en premier producteur des arts et des savoirs dans l'Empire. Le processus d'institutionnalisation engagé permet à l'Autriche de s'affirmer en tant qu'État moderne. Elle présente aussi l'empure comme garant protecteur d'une tradition et des témoignages artistiques de chacun des territoires qui le compose. L'État reconnaît, établit et enrichit un ensemble de productions symboliques de l'Autriche.

À défaut d'un lien physique entre la *Hofburg* et les nouveaux bâtiments accueillant les institutions d'un État autrichien moderne, l'Opéra, ainsi que les musées d'histoire de l'art et d'histoire naturelle, le *Burgtheater* et chacune des sociétés et commissions créées

[54] Josip Kolanovic, « L'institutionnalisation des archives et la quête de l'identité nationale en Croatie dans la seconde moitié du XIXe siècle » dans Bruno Delmas et Christine Nougaret (eds.), *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 59-80.
[55] Bernard Michel, « Les archives du Royaume de Bohême et le nationalisme tchèque au XIXe siècle » dans Bruno Delmas et Christine Nougaret (eds.), *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes, 2018, p. 53-58.
[56] Voir à ce sujet, Bernard Michel, *Nations et nationalismes en Europe centrale XIXe-XXe siècle*, Paris, Aubier, 1995.
[57] M. Passini, *La fabrique de l'art national*, *op. cit.*, p. 3.

durant cette période sont qualifiés d'institutions officielles, « impériales et royales », ce qui marque leur rattachement à l'État. C'est aussi le cas pour toutes les institutions qui voient le jour sur l'ensemble du territoire de l'Empire. L'harmonisation des dénominations crée un maillage symbolique et représentatif de la présence appuyée de l'État, même dans ses territoires les plus périphériques.

La salle d'opéras : un lieu au cœur de la politique

Si le XIX^e^ siècle voit naître musées, archives, bibliothèques, théâtres incarnant en Europe l'idée de l'État, une notion politique qui s'affirme de plus en plus, l'Opéra est sûrement l'institution culturelle la plus politisée du XIX^e^ siècle. L'opéra, en tant qu'art lyrique, est depuis sa création au XVI^e^ siècle un outil politique : de nombreuses études se sont intéressées aux liens étroits entre musique et gouvernance. Citons les travaux de John Bokina[58], de Maria Birbili[59], l'étude de Matthew Riley et Anthony D. Smith sur la place de la musique classique dans les mouvements nationaux[60], ainsi que les nombreuses contributions de Sven Oliver Müller et Jutta Toelle[61].

Tous tendent à montrer que l'investissement des institutions culturelles musicales et leur étatisation ne sont pas un phénomène propre à l'Autriche ; partout en Europe se produisent des évolutions similaires. L'historien autrichien Philipp Ther résume en une phrase la place des Opéras dès l'amorce du livre qu'il consacre à ce sujet : « l'Opéra était l'institution culturelle du XIX^e^ siècle[62]. » À la fin du XVIII^e^ siècle, une douzaine d'Opéras seulement, en général royaux, existaient en Europe, alors qu'à la fin du XIX^e^ siècle, chaque grande ville possédait un Opéra. Bien que les salles de spectacle fassent partie des structures urbaines depuis l'Antiquité et que plusieurs villes notamment en Italie, soient déjà équipées d'Opéras, la construction de salles intégralement dédiée à l'opéra et au ballet s'est en effet considérablement accélérée au XIX^e^ siècle. Simultanément à la

[58] John Bokina, *Opera and politics: from Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press, 1997.
[59] Maria Birbili, *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*, Berne, Peter Lang, 2014.
[60] Matthew Riley et Anthony D. Smith, *Nation and Classical Music. From Handel to Copland*, The Boydell Press, Woodbridge, 2016.
[61] Sven Oliver Müller et Jutta Toelle, *Bühnen der Politik: die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2008.
[62] « *Opera was the cultural institution of the nineteenth century.* » P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 1.

création de l'Opéra de Vienne, de nombreuses autres salles voient le jour en Europe, dont les plus importantes sont l'Opéra de Paris par Charles Garnier, l'Opéra royal à Londres par Robert Smirke, le Palais des festivals, *Festspielhaus* de Bayreuth par Richard Wagner et l'Opéra royal de Berlin par Carl Ferdinand Langhans[63]. Pour Philipp Ther, les Opéras sont ainsi devenus le centre des structures urbaines, à l'instar des cathédrales au Moyen-Âge.

L'Opéra fonctionne comme un marqueur de prestige, où chaque mécène montre aux autres son pouvoir et sa richesse : les commandes privées de théâtres et d'Opéras concurrencent à cette époque le mécénat habituellement aristocratique[64]. S'y joue alors un rapport de forces offrant de précieux indices quant aux tensions politiques et sociales entre les groupes urbains. D'ailleurs, si la fonction sociale d'une visite à l'Opéra ne disparaît pas au XIX^{e} siècle – il faut voir et être vu –, la capacité d'accueil grandissante des salles de théâtres et d'opéras construites au XIX^{e} siècle montre que ces lieux ne sont plus destinés à accueillir seulement une population fortunée – aristocratique ou bourgeoise[65]. L'Opéra devient aussi le lieu de la classe moyenne. Il reste un luxe, désormais abordable, le développement des galeries du 4ème, voire 5ème étage et la démocratisation du modèle du *Rangtheater*[66], théâtre à gradins de type amphithéâtre et non plus à loges, permet à des populations plus modestes de prendre part au spectacle. La mixité sociale à l'intérieur de la salle permet de comprendre les divisions et les barrières sociales de l'époque, mais aussi la possibilité d'union populaire autour de l'art et de l'émotion qu'il provoque[67]. Le XIX^{e} siècle voit l'avènement des sociétés de spectacle,

[63] Les dénominations originales sont respectivement : « *Royal Opera House* » pour Londres, « *Festspielhaus* » pour Bayreuth et « *Königliches Opernhaus* » pour Berlin.
[64] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 1-2.
[65] C. Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.* ; Pascale Goetschel et Jean-Claude Yon (eds.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2014 ; C. Charle, « Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 », art cit.
[66] La forme dite *Rangtheater*, théâtre de gradins ou de type amphithéâtre, a pour objectif, d'une part, de mettre tous les spectateurs dans une position égale face à la scène, rejetant donc le modèle élitiste du théâtre à loges en fer à cheval. Cette forme est popularisée par Richard Wagner et son plan pour le palais des festivals, Festspielhaus de Bayreuth, inauguré en 1876. Richard Wagner souhaite une conception nouvelle du bâtiment de spectacle, voulant un retour à la forme amphithéâtrale, afin de capter l'attention des spectateurs vers la scène et empêcher toute possible distraction dans les loges.
[67] Les opéras sont associés à une vision utopique de l'art et de l'unité sociale, voire de l'unité nationale. Serait-il possible de voir dans la salle des Opéras l'incarnation d'une hétérotopie ? Le concept d'hétérotopie, théorisé par Michel Foucault en 1967, désigne des lieux en discontinuité avec l'espace qui les entoure. Ces

les formes orales de culture prenant peu à peu plus de place que les supports imprimés[68]. Nuançant le constat longtemps partagé par les historiens que les spectacles étaient réservés à une élite privilégiée et urbaines. Christophe Charle[69], tout comme Pasclae Goetschel et Jean-Claude Yon[70] ou Philipp Ther[71] rappellent la diversité des scènes, et donc, la diversité des publics qui fréquentent les salles au cours du siècle.

Le nombre de scènes créées au XIXe siècle prenant le nom de théâtres nationaux renseigne sur le besoin des États modernes, en pleine construction, de s'inscrire dans l'espace public, en même temps qu'ils investissent dans des lieux où la promotion de l'idée nationale touche une large part de la population. Pour Michael Steinberg, l'opéra comme l'Opéra – comprendre, le genre musical, comme l'institution et le bâtiment qui l'accueille – sont conçus au service de la représentation de la nation ou de l'Empire[72]. Le choix du répertoire, y compris dans la manière ou non d'accueillir des œuvres dans des langues minoritaires ou étrangères, est déterminant dans la définition d'une culture nationale.

L'Autriche connaît ces mêmes enjeux : l'empereur Joseph II avait déjà voulu lutter au XVIIIe siècle contre l'influence des opéras français et italiens, promouvant alors l'écriture en allemand de libretti, *Singspiels* et opéras[73]. L'idée était que les compositions, désormais majoritairement en allemand, devaient permettre de forger une unité culturelle nationale dans les différents territoires de l'Empire, alors que l'empereur imposait à la même époque l'allemand comme langue officielle d'État. Un siècle plus

---

lieux sont fermés, l'accès n'est pas libre – le plus souvent, il faut être contrôlé ou payer pour y entrer – et ils obéissent à des règles qui leur sont propres. Si l'utopie est un idéal abstrait, l'hétérotopie est un lieu réel qui peut incarner un imaginaire ou une utopie. Michel Foucault, *Le Corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009.

[68] Christophe Charle, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015, p. 129-130.

[69] Christophe Charle, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel, 2008 ; Christophe Charle, « Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 » dans Daniel Roche (ed.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne, 2014, p. 403-420.

[70] P. Goetschel et J.-C. Yon (eds.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, *op. cit.*

[71] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*

[72] Michael Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 1990, p. 9.

[73] A. Seebohm, « L'Opéra à Vienne avant 1869 », art cit, p. 24-25.

tard, l'Autriche a connu de profonds bouleversements ; si l'empereur François-Joseph s'inscrit dans une forme de néo-absolutisme afin d'affirmer la souveraineté de l'État jusqu'aux confins de l'Empire, les revendications nationalistes menacent son entreprise en Bohème, en Hongrie ou en Galicie. Ces réalités poussent l'empereur et son gouvernement à approcher différemment le sujet de son pouvoir : l'État investit les institutions culturelles afin d'officialiser une forme de culture légitime, viennoise et centrale. En laissant par ailleurs la possibilité aux théâtres nationaux de poursuivre leur activité à Prague, Budapest ou Lviv, puis en accueillant les troupes à Vienne, l'État autrichien continuait son entreprise de légitimation, puisque le succès sur les planches viennoises valait gage de reconnaissance et surtout de qualité. L'Autriche ne parviendra pas toutefois à étouffer l'élan nationaliste dans ces trois régions de l'Empire où le plébiscite local des opéras nationaux, des compositeurs locaux et des troupes du cru est important. Dans ce contexte, l'Opéra de Vienne se conçoit comme figure de proue, la capitale impériale doit être équipée de la plus grande et plus prestigieuse scène de l'Empire et ne pas vivre dans l'ombre d'autres grandes scènes de ses provinces. Philipp Ther cite l'exemple du Théâtre Skarkbek, un théâtre polonais de 1 800 places inauguré à Lviv en 1842. Représentant le troisième plus grand théâtre d'Europe centrale, il cause de vives inquiétudes à Vienne, du fait de son importance. Les autorités de la capitale craignant qu'il n'éclipse les scènes viennoises, demandent la création de nouvelles salles de grande capacité[74]. Vienne doit donner le ton pour le reste de l'Empire : la construction d'Opéras dans les provinces témoigne d'ailleurs d'une réussite à ce niveau. Les ambitions viennoises ont de ce point de vue un caractère incontestablement double.

Vienne est aussi depuis plusieurs siècles un centre musical de premier plan. L'importance culturelle de la ville tient au nombre et à la qualité des compositeurs, musiciens, chanteurs et éditeurs musicaux qui y travaillent. Vienne ne peut pas se permettre de perdre son importance face aux scènes, qui font ailleurs dans l'Empire la promotion d'un art musical national. En même temps, la ville doit conserver son statut de capitale musicale internationale. La construction d'un nouvel Opéra offre ainsi la possibilité de renforcer l'attractivité de Vienne face aux autres grandes métropoles

[74] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 93.

musicales, Paris et Milan ou New York. Le système de financements privés des théâtres aux États-Unis offre aux artistes une très haute rémunération par rapport à l'Europe : les chefs d'orchestre peuvent toucher à New York deux, voire quatre fois le cachet qu'ils touchent à Milan ou Vienne[75]. Il s'agit alors d'une considération de politique presque extérieure, mais qu'il faut envisager au regard de la perte d'influence habsbourgeoise dans les années 1860, après la défaite face à l'Italie et les difficultés avec l'Empire Russe ou la France dans le cadre des relations diplomatiques.

La construction de l'Opéra de Vienne revêt donc un enjeu à plusieurs échelles : il doit s'adresser à la fois à la population viennoise, à celle de l'Empire, mais aussi aux autres États. À l'inverse d'autres villes, l'Opéra de Vienne ne doit pas incarner une nation et la culture qui lui est propre, mais l'État, la dynastie et la cour – il est d'ailleurs nommé *k. k. Hofoper*, opéra de cour impérial et royal. Son importance institutionnelle et symbolique se trouve confirmée par sa rapide mise en chantier, au regard de l'ensemble des autres bâtiments de la *Ringstraße*. Le concours pour le futur Opéra impérial est lancé, avant même que les travaux de destructions et de déblaiement des anciennes fortifications ne soient pleinement achevés.

À une époque où les identités nationales se définissent dans les lieux d'art et de savoir, l'Empire s'efforce donc de reprendre la main sur la production artistique et scientifique, afin de lui conférer une dimension symbolique patriotique axée sur la dynastie des Habsbourg et de l'État impérial. L'Opéra, plus que tout autre lieu, est un enjeu politique et artistique de premier plan, justifiant non seulement sa priorité dans la chronologie de construction des bâtiments, mais également l'investissement massif des ouvriers et des artistes sur le chantier.

[75] *Ibid.*, p. 231.

II. Une institution-reflet de l'État

« Un monument des arts, lieu de leur exercice[76] »

Si pour le concours, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ont pu tirer profit de leur expérience de conception du Carltheater, le projet de l'Opéra de Vienne est d'une tout autre ampleur. À l'époque de sa construction, il s'agit de l'une des premières grandes salles d'opéra construites dans l'Empire. Les architectes ont quelques points de comparaison en Europe : outre les grands théâtres italiens, l'Opéra de Dresde, conçu par Gottfried Semper est tout juste inauguré en 1841.

Même après avoir remporté le concours, les deux architectes ne se considéraient pas à même de produire une iconographie à la hauteur du nouvel Opéra impérial, ils souhaitaient solliciter Eduard Hanslick, grand critique musical, ami de Brahms et futur professeur en 1861 d'histoire musicale à l'université de Vienne, afin de pallier leur manque de connaissance en iconologie musicale. Le programme décoratif est réfléchi en concertation avec les architectes par les membres du comité du chantier[77]. C'est le peintre viennois Moritz von Schwind qui supervise l'élaboration du programme décoratif. Si aucun programme fixe n'est établi par la commission, Schwind détaille les idées pour ses compositions et pour le reste des éléments décoratifs dans une lettre rédigée à Munich en janvier 1864. Alois Trost, qui retranscrit la lettre, suppose qu'il a surtout repris des éléments lui ayant été indiqués par la commission[78]. Néanmoins, les archives des sessions du comité montrent bien que Schwind présente ses idées originales pour la décoration au comité, qui, à son tour, demande que soient apportées quelques modifications. Il est plus que probable que le trio ait élaboré ce programme ensemble, avant de le présenter au comité à la fin de l'année 1864. Pour Hans-Christoph Hoffmann, il est presque impossible de déterminer la part du choix de Schwind et des

[76] « Denkmal der Kunst und eine Stätte ihrer Uebung ». « Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses », *Wiener Zeitung*, art cit.
[77] W. Krause, « Die plastische Ausstattung », art cit, p. 212.
[78] A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit.

architectes quant au programme de décoration[79] - après nos recherches, nous partageons ce constat.

Une chose est sûre, le programme de décoration est conçu pour refléter la richesse de la tradition artistique autrichienne. Le choix des thèmes pour décorer les différentes parties du bâtiment est à cet égard particulièrement significatif. Il tourne autour de trois éléments principaux : la célébration des arts, la célébration des œuvres liées à l'Autriche et celle des artistes.

La formule, utilisée dans la capsule intégrée à la première pierre posée pour l'Opéra, reprend celle prononcée lors du début du chantier le 20 mai 1863. Les arts sont bien au cœur de la décoration du bâtiment : l'art lyrique, la musique, la danse, le théâtre, mais ils ne sont pas les seuls mis à l'honneur. L'Opéra doit autant être un monument aux arts qu'aux artistes. Dans sa lettre, Moritz von Schwind ne laisse nulle place au doute quant à cette volonté de célébrer arts et artistes dans le nouvel Opéra impérial :

> Ainsi, l'Opéra porterait-il en quelque sorte inscrit sur son front le nom de Mozart. Le visiteur serait accueilli par des images lui indiquant la vocation de cette maison, puis introduit dans une salle de cérémonie lui présentant les grands noms célébrés, que tout mélomane considère avec fierté et respect ; et il trouverait sa place de spectateur, en ayant sous les yeux l'imposant rappel que la ville de Vienne est le berceau et la patrie de cet art, dont l'admiration et le culte rassemblent le public en ce lieu.[80]

Toutes les pièces sont décorées dans l'esprit de célébrer les arts et les artistes, mais surtout Vienne comme capitale artistique et culturelle. Dans chaque pièce, des façades extérieures à l'auditorium, tous les éléments du décor sont utilisés pour donner à voir aux spectateurs l'importance accordée à cet hommage, bien plus présent visuellement que les références à la dynastie des Habsbourg ou à l'Empire. Les références décoratives sont de deux types, il y a, d'une part, un très grand nombre d'allégories en lien avec la musique, le théâtre, l'art lyrique, la danse. D'autre part, la décoration multiplie les références aux artistes de l'univers des opéras ; évidemment les compositeurs et leurs

[79] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 117.

[80] « So trüge das Haus gleichsam an der Stirne den Namen Mozart. Der Eintretende würde empfangen von Bildern, die den Zweck des Hauses andeuten, eingeführt in einer festlichen Halle, die ihm die gefeierten Grossen vorführt, auf die jeder Musikfreund mit Stolz und Ehrfurcht hinblickt, und fände seinen Platz als Zuschauer gegenüber einer grossartigen Erinnerung, dass die Stadt Wien die Wiege und Heimat jener Kunst war, deren Bewunderung und Cultus das Publicum in diesem Raum versammelt. » A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 115.

œuvres, mais aussi les interprètes et les artisans qui participent à l'élaboration des spectacles.

Se retrouvent ainsi dans les éléments de décoration intérieure et extérieure les allégories qui se réfèrent aux arts du spectacle : musique, danse, tragédie, comédie, poésie. À l'extérieur du bâtiment, les deux sculptures cavalières destinées à la loggia représentent une allégorie de la poésie, l'une classique et l'autre romantique (Figure 43, Figure 44, Figure 45, p.103). La musique est aussi célébrée par des reliefs sur la façade, représentant des compositions musicales : l'*andante*, l'*adagio*, l'*allegro* et le *scherzo*. Pour les deux fontaines qui entourent l'édifice, Hanns Gasser a conçu huit statues féminines, des allégories incarnant l'insouciance, la joie et le sérieux, surmontées d'une allégorie de la musique ; alors que sur la fontaine côté Kärnterstraße, présentent des allégories de l'amour, du deuil, de la vengeance surplombées d'une représentation de la Lorelei (Figure 48 à Figure 50, p.148). La *Lorelei* est notoirement une incarnation du chant et de sa magie, elle convoque aussi le Rhin et donc l'Allemagne. Le choix d'utiliser cette référence peut se comprendre comme une expression de l'appartenance assumée de l'Autriche au monde germanique.

Dans la cage d'escalier principale, les références aux arts sont partout : Josef Gasser réalise des statues sur le thème des arts – sculpture, poésie, peinture, théâtre-tragédie, danse, musique, architecture. Deux autres statues sont commandées au sculpteur italien Luigi Ferari, une allégorie de la musique et une de l'art dramatique, afin de décorer les escaliers impériaux. Franz Bauer sculpte quant-à-lui deux statues et des bas-reliefs. Johann Preleuthner sculpte deux bas-reliefs le premier sur le ballet, le second sur l'opéra. Franz Dobyaschofsky peint deux grandes représentations allégoriques : l'Opéra tragique et l'Opéra comique (Figure 57 et Figure 58, p.150). Pour le vestibule d'entrée de l'Opéra, Carl Geiger conçoit le décor des lunettes sur le thème de la danse (Figure 59 à Figure 62, p.150). Pour le proscenium, Eduard Bitterlich réalise, selon les dessins laissés par Carl Rahl, une allégorie de l'opéra comique et de l'opéra tragique, ainsi qu'une fête dyonisienne (Figure 65 et Figure 63, p.151). Rahl compose également pour le rideau de fer une commémoration des grands moments de l'histoire musicale de Vienne. Il choisit de proposer une interprétation d'un opéra tragique, mettant à l'honneur *Orphée et Eurydice* de Gluck. Le rideau de scène est un élément essentiel pour Eduard van der Nüll,

qui demande à Rahl de le concevoir en trois parties : une scène centrale et deux petits médaillons[81] (Figure 65 et Figure 63, p.151). Sur le second rideau de fer, Ferdinand Laufberger choisit de mettre en avant de nombreuses allégories liées aux arts : la musique, l'imagination, la poésie, la musique de danse, la musique de mariage (Figure 64 à Figure 69, p. 151-153). En complément des nombreuses références aux arts, la décoration accorde une place de choix aux artistes : compositeurs, interprètes et artisans de l'art lyrique. Cette inclusion démontre la volonté de faire du lieu un monument, au sens premier de marque du souvenir, souvenir de celles et ceux ayant œuvré à élever l'opéra, la danse et le théâtre au rang d'arts. De fait, l'Opéra est érigé en guise de monument commémoratif des talents qui ont fait de Vienne une capitale de la musique.

Initialement, Moritz von Schwind souhaitait voir au niveau des arches de la loggia et de la cage d'escalier principale des statues de grands compositeurs : il nomme Mozart, Beethoven, Gluck, Weber, Spohr, Schubert, Salieri ainsi que Kreutzer[82]. August Sicard von Sicardsburg et Eduard van der Nüll étaient d'avis de choisir Mozart, Beethoven, Gluck, Haydn et Schubert, en plaçant Mozart au centre, avec Gluck à sa gauche et Beethoven à sa droite, Haydn et Schubert sur l'extérieur[83].

Ernst Julius Hähnel estime qu'il serait peu esthétique de représenter ces sculptures, ayant vécu à des époques différentes et donc vêtus différemment, côte à côte. Au final, les thèmes choisis pour les statues de la loggia sont allégoriques, en accird les thèmes avec Johann von Herbeck, alors directeur du chœur de l'Opéra – futur directeur de l'Opéra impérial[84]. Les statues de la loggia représentent cinq allégories : l'héroïsme, de la tragédie, de l'imagination, de l'histoire et de l'amour (Figure 71 à Figure 75, p.154).

[81] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1865 », 109.1547.
[82] A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 115.
[83] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1864 », 108.19131.
[84] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1870-1871 », 116.5580.





Figure 47 – Ernst Julius Hähnel et August Sommer (sculpteurs), *Andante, Adagio* (à gauche, de haut en bas) ; *Allegro, Scherzo* (à droite, de haut en bas), Vienne, 4 août 2012 © Tsukino.

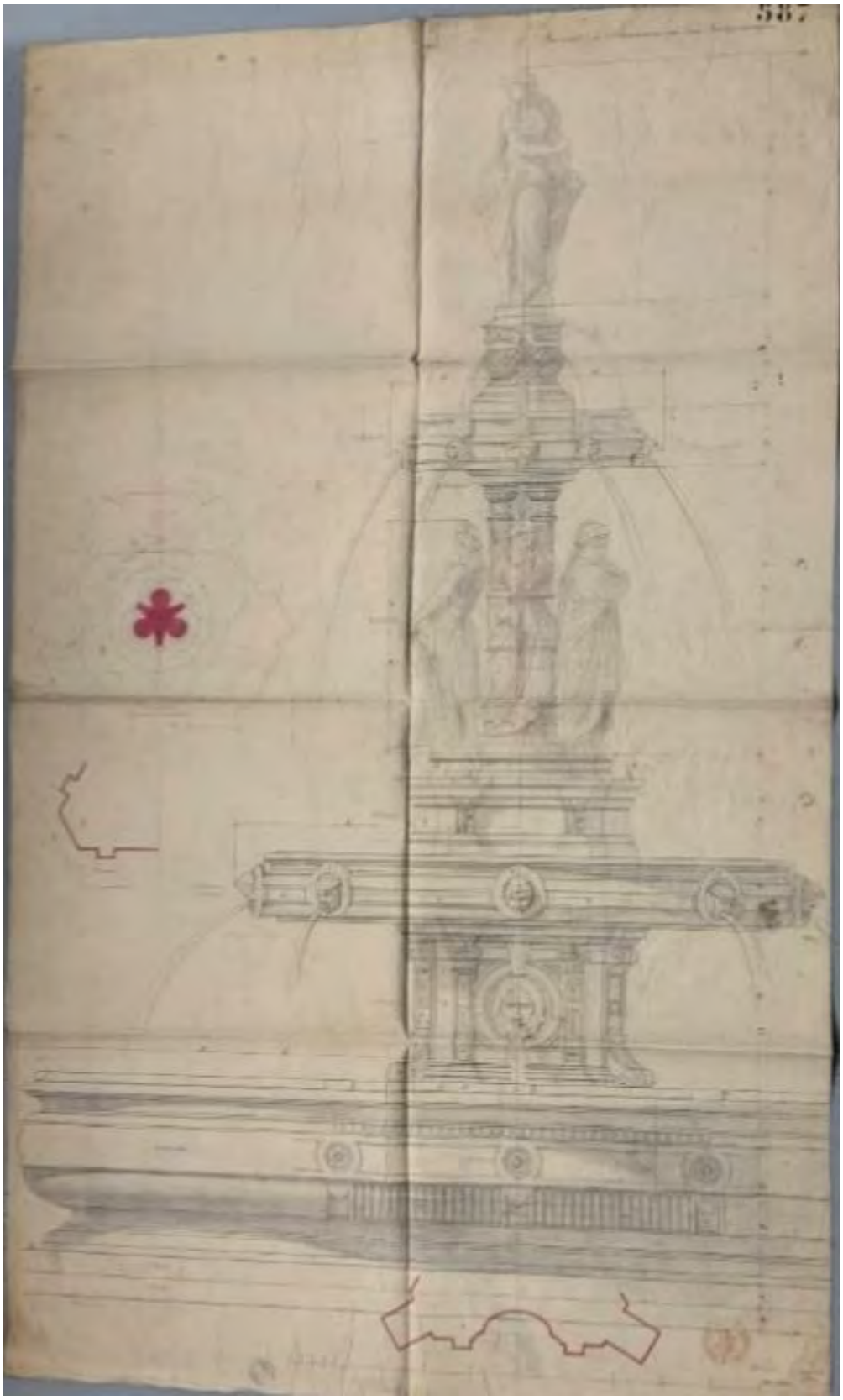


Figure 48 – Hanns Gasser (sculpteur), Dessin préparatoire pour la fontaine installée, coté Operngasse : Lorelei, l'amour, le deuil et la vengeance, Dessin sur papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 11, Nr.78, 7412. (ancienne côte avant numérisation)



Figure 49 – Photographie de la fontaine, située actuellement *Operngasse*, 26 mai 2013 © Klaus Oberndorfer.



Figure 50 – Photographie de la fontaine, située actuellement place Karajan, 14 septembre 2014 © Dguendel.



Figure 51, Figure 52, Figure 53, Figure 54, Figure 55, Figure 56 – Josef Gasser (sculpteur), *Tonkunst* (la musique), *Redekunst/Tragödie* (la tragédie), *Dichtkunst* (la poésie), *Tanzkunst* (la danse), *Malerei/Malerkunst* (la peinture), *Architekur/Baukunst* (l'architecture), installées dans la cage d'escalier principale, non datées © Wiener Staatsoper.



Figure 57 – Franz Dobyaschofsky (peintre), La Danse et la Mimique, 1865-1866, Dessin au charbon, 323 x 262 cm, Collections de l'Albertina, 33017.
Figure 58 – Franz Dobyaschofsky (peintre), L'Opéra-tragique, 1865-1866, Dessin au charbon, 323 x 262 cm, Collections de l'Albertina, 33019.



Figure 59 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec une couronne (la répétition de danse), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33118.
Figure 60 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec un violon et des cymballes (la danse musicale), 1867, Dessin au charbon, 1245 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33126.
Figure 61 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec une lyre (la réunion et le couronnement de la poésie et de la musique), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33119.
Figure 62 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec un griffon (la machinerie de scène), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33131.



Figure 63 – Carl Rahl, Eduard Bitterlich, Christian Griepenkerl (peintres), Reproduction du rideau de fer sur un thème tragique, Huile sur toile, 1860-1865, 220 x 250 cm, Collections du musée du Théâtre de Vienne, Inv. Nr : BT_O_244.



Figure 64 – Ferdinand Laufberger (peintre), Reproduction du rideau de scène pour l'Opéra, 1865, Dessin au crayon, gouache, aquarelle, badigeonnage d'or, Collections de l'Albertina, 29036.



Figure 65 – Carl Rahl, Eduard Bitterlich, Christian Griepenkerl (peintres), Arnold Baldinger (graveur), Esquisse pour le rideau de fer sur un thème tragique, Gravure sur papier, env. 1870, 35,1 x 45,3 cm, Collections du musée du Théâtre de Vienne, Inv. Nr : GS_GBU8441.



Figure 66 – Ferdinand Laufberger (peintre), Études décoratives pour le rideau, 1865, Dessin au crayon, gouache et aquarelle, Collections de l'Albertina, 29006.
Figure 67 – Ferdinand Laufberger (peintre), Dessin central du rideau, 1865, Dessin à l'aquarelle, feuille d'or et au blanc couvrant, 49,5 x 62,3 cm, Collections de l'Albertina, 29037.



Figure 68 – Ferdinand Laufberger (peintre), Le mariage, 1865, Dessin au charbon, 199 x 98 cm. Collections de l'Albertina, 33133.
Figure 69 – Ferdinand Laufberger (peintre), La décoration de scène, 1865, Dessin au charbon, 199 x 98 cm, Collections de l'Albertina, 33123.



Figure 70 – Johann Preleuthner (sculpteur), Allégorie de l'opéra, 29 septembre 2012, Vienne © Steve Collis.





Figure 71, Figure 72, Figure 73, Figure 74, Figure 75 – Ernst Julius Hähnel (sculpteur), Allégorie de l'héroïsme, de la tragédie (Melpomene), de l'imagination, de l'histoire (Thalia), de l'amour, 14 août 2016, Vienne © Herzi Pinki.

À défaut d'installer des statues de compositeurs au niveau de la loggia, il est décidé que des bustes de compositeurs soient réalisés pour orner le foyer (Figure 76, p.160). Dix-huit bustes sont réalisés, parmi les compositeurs choisis pour les bustes intégrés dans le foyer : Gluck, Mozart, Beethoven, Weber, Meyerbeer, Haydn, Mendelssohn, Marschner, Dittersdorf, Spohr, Schubert, Donizetti, Rossini, Spontini, Bellini, Cherubini, Boieldieu et Auber. Neuf sont allemands et cinq étrangers, inscrivant visuellement l'ambition universaliste autrichienne[85]. Derrière chacun des bustes, Carl Geiger peint une scène tirée d'une des œuvres de l'artiste représenté. La question se pose de représenter ou non Richard Wagner, alors qu'il est encore en vie. Eduard Hanslick, malgré son aversion pour la musique de Wagner[86], soutient qu'il mérite d'être représenté dans ce panthéon musical du foyer de l'Opéra de Vienne[87]. Concernant les lunettes derrière chaque compositeur, elles sont illustrées par une scène tirée de l'une de ses œuvres[88].

Bien évidemment, un grand nombre des compositeurs présentés ont eu une activité importante à Vienne notamment Mozart, Beethoven et Haydn qui représentent la « trinité classique viennoise[89] ». Gluck, Dittersdorf, Gluck, Spohr, Schubert sont également de ceux qui ont donné leurs lettres de noblesse à l'art lyrique. Il y a aussi de nombreux allemands, qui ont écrit des opéras en allemand tels que Marschner, Meyerbeer, Mendelssohn et Wagner. La langue est un marqueur identitaire fort pour s'approprier la tradition opératique. Il est toutefois très important de souligner la diversité des compositeurs mis à l'honneur : tous ne sont pas des Autrichiens ou même

[85] Les bustes d'Auber et de Bellini ne sont aujourd'hui plus visibles, détruits lors du bombardement de mars 1945. Le buste de Richard Wagner, lui aussi endommagé, a toutefois pu être remplacé et réinstallé.
[86] Au sujet de la relation entre Eduard Hanslick et Richard Wagner, voir J.-F. Candoni, *Penser la musique au siècle du romantisme*, *op. cit.*, p. VI.
[87] Eduard Hanslick, *Aus meinem Leben*, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1894, p. 289.
[88] Pour Gluck, Schwind choisit une scène de *L'Armide ;* il prend *Les Deux journées* pour la lunette de Cherubini, pour celle de Spontini, c'est *La Vestale* qui est représentée ; pour la lunette de Meyerbeer, c'est *Les Huguenots ;* pour Spohr, *Jessonda ;* pour Marschner, c'est *Hans Heiling ;* pour Beethoven, c'est *Fidelio* et pour celle de Weber *Der Freischütz*[88]. Schwind sélectionne aussi des scènes de *Singspiel :* pour Dittersdorf, il s'agit de *Doktor und Apotheker*, tandis que pour Schubert, *Die Verschworenen*. Pour Rossini, Schwind porte son choix sur l'incorporation de plusieurs œuvres du compositeur : *Othello ; Le Barbier de Séville* et *Cenerentola*. Il en va de même pour Boieldieu où Schwind mélange des scènes provenant de plusieurs opéras : *La Dame blanche, Le Petit chaperon rouge*, *Jean de Paris*. Pour Haydn, le choix de Schwind se porte sur l'oratorio *Die Schöpfung* (La Création). Quant à la lunette derrière le buste de Mozart, Schwind poursuit sa représentation de la *Flûte enchantée*, thème qu'il a déjà développé pour la décoration de la loggia.
[89] Marc Vignal, « Haydn » dans *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011, p. 640.

des Allemands, puisque des bustes de Donizetti et Rossini sont réalisés ; et certains n'ont pas ou très peu composé pour la cour des Habsbourg, ni présentés d'œuvres en première représentation à Vienne de leur vivant. C'est le cas de Luigi Cherubini, de François-Adrien Boieldieu, de Gaspare Spontini, Daniel-François-Esprit Auber, de Vincenzo Bellini.

Mozart et Gluck sont tout particulièrement mis en avant, puisque ce sont leurs œuvres – respectivement *Les Noces de Figaro*, *La Flûte Enchantée* et *Orphée et Eurydice*, *Iphigénie en Tauride* – qui sont utilisés comme motifs pour la décoration de différentes pièces de l'Opéra. Que Mozart et Gluck soient mis à l'honneur n'est en rien surprenant : ils représentent les deux compositeurs d'opéras dont l'Autriche peut s'enorgueillir, car ils ont durablement marqué l'art lyrique. Chacun a connu la gloire auprès de la cour viennoise, associant durablement leur nom à celui de la capitale impériale.

Dans la cage d'escalier archiducale, c'est un autre opéra de Christoph Gluck qui est mis à l'honneur par Karl Swoboda : *Iphigénie en Tauride*, opéra en français composé par Gluck entre 1778 et 1779, qui a ensuite été présenté en allemand le 23 octobre 1781 à Vienne[90]. Dans les appartements impériaux, ce sont *Les Noces de Figaro* qui sont mises à l'honneur par Eduard von Engerth (Figure 77 à Figure 80, p.161). Le choix de cet opéra de Mozart est intéressant, puisqu'il avait rapidement été retiré de la programmation, après sa première au *Burgtheater* le 1er mai 1786, en raison de sa dimension subversive à l'aube de la Révolution française. Le livret, adapté du français à partir de la pièce de Beaumarchais par l'abbé Lorenzo Da Ponte, dénonce notamment le privilièges de la noblesse face aux couches populaires – même si le librettiste a gommé ce traint par des coupes[91].

C'est encore Mozart qui a les honneurs de la loggia. Elle est intégralement décorée sur le thème de *La Flûte Enchantée*, premier opéra composé par Moart en allemand (Figure 81 à Figure 85, p.162-163). Moritz von Schwind légitime ce choix en disant qu'à

[90] Jeremy Hayes, « Iphigénie en Tauride(i) » dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
[91] Daniel Heartz, *Mozart's Operas: (A Centennial Book)*, Los Angeles, University of California Press, 1990, p. 131-137.

ses yeux, « c'est l'opéra le plus résolument allemand [92] ». La formule de Schwind fait écho à une phrase écrite par Mozart, lui-même souhaitant composer un opéra allemand. Dans une lettre adressée à son père, il exprimait cette volonté de donner à la nation allemande un opéra :

> Chaque nation a son opéra : pourquoi nous autres Allemands ne l'aurions-nous pas ? La langue allemande n'est-elle pas aussi chantante que la française et que l'anglaise ? Pas aussi chantante que la langue russe ? J'écris à présent un opéra allemand pour moi.[93]

L'autre thème récurrent de la décoration de l'Opéra de Vienne, c'est celui d'*Orphée et Eurydice*, opéra composé par Gluck. Cet opéra a été joué pour la première fois devant Marie-Thérèse le 5 octobre 1762, à l'occasion de fêtes organisées pour la Saint-François. L'opéra a eu un impact considérable sur les futures compositions lyriques, influençant notamment Mozart, Weber, Wagner[94].

Le thème de cet opéra est choisi pour le rideau de fer principal de Carl Rahl (Figure 63, p.151), il est aussi sélectionné comme thème décoratif de la cage d'escalier impériale, dont les peintures sont l'œuvre d'Eduard von Engerth (Figure 86 à Figure 89, p.165). *Orphée et Eurydice* est reconnu comme le premier des nouveaux opéras composés par Gluck, dans le but de « réformer » les opéras, influençant grandemment la composition de Mozart, Weber, puis Wagner[95].

Pour Werner Kitlitschka, dont nous partegons l'avis, le choix de ces deux opéras comme thèmes centraux de la décoration doit aussi se comprendre comme l'évocation, d'une part de l'élévation de l'opéra au rang de forme d'art et, d'autre part, de sa complétude artistique[96]. Ils ancrent surtout l'idée dans l'esprit des spectateurs que Gluck comme Mozart, à l'origine de ces œuvres emblématiques de l'art lyrique font partis de l'histoire musicale de Vienne et surtout de l'Autriche. Au-delà de son caractère

[92] «Es ist die entschiedenste deutsche Oper. » A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 114.
[93] « Jede Nation hat ihre Oper – warum sollen wir Teutsche [sic] sie nicht haben? ist die teutsche sprache nicht so gut singbar wie die französische, und Englische? nicht singbarer als die Russische? – Nun; – Ich schreibe izt eine teutsche opera für mich [...]. » Wolfgang Amadé Mozart, « Lettre de Wolfgang A. Mozart, écrite à Vienne le 5 février 1783, adressée à son père, Lepold Mozart, reçue à Salzbourg », conservée à la Internationale Stiftung Mozarteum, Bibliotheca Mozartiana, Bauer/Deutsch, N°725 (Vol. 3, p. 254-255), (consulté le 2 juin 2021). https://dme.mozarteum.at/DME/briefe/letter.php?mid=1292.
[94] Leslie Orrey et Rodney Milnes, *Opera, a Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1987, p. 88.
[95] Jeremy Hayes, « Orfeo ed Euridice (i) » dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
[96] W. Kilitschka, *Die Bildausstattung [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 315.

commémoratif de la création des artistes, la décoration de l'Opéra de Vienne est incontestablement au service d'une idéologie ou vision dans lesquelles les œuvres novatrices et déterminantes pour l'histoire de l'opéra se présentent comme une émanation de l'Empire d'Autriche.

Pour Mortiz von Schwind et le comité, il est également important de mettre à l'honneur les femmes et les hommes qui ont fait rayonner l'opéra et le ballet sur les scènes européennes :

> Dans le couloir, il y a de la place pour un second acte, beaucoup plus modeste, mais juste de piété. Préserver la mémoire pour la postérité de chanteurs comme Vogl, de chanteurs comme Milder, de danseurs comme Fanny Elssler – en laissant de la place aux générations futures - dans un simple médaillon de minerai ou des graffites serait une juste récompense pour ceux qui ont consacré leur force à un art aussi éphémère mais puissant, et un encouragement pour ceux qui ressentent en eux la force et le courage de tendre vers la même distinction[97]

Ce sont ainsi les artistes qui sont au cœur de la décoration de l'auditorium : les trente médaillons conçus pour décorer la salle sont modelés à l'effigie de chanteurs et de danseurs, et il faut le souligner, autant d'hommes que femmes[98]. Ce sont Eduard van der Nüll ; Eduard Hanslick ; Franz von Dingelstedt et le chef de cœur Johann von Herbeck qui constituent cette liste (Document 13, p.714), laquelle est ensuite présentée auprès de François-Joseph pour validation[99].

Sur les façades extérieures aussi, le travail des artistes est mis en avant (Figure 90, p.165). Carl Radnitzky dessine vingt-deux médaillons s'inspirant des actions du compositeur pour les tympans des fenêtres du premier étage du côté de l'*Operngasse* ; Josef Cesar réalise ceux du côté de la *Kärntnertorstraße* sur le travail du chef de cœur. À l'hommage rendu aux compositeurs et aux interprètres s'ajoute un hommage particulier, celui des petites mains des opéras, les artisans costumiers, les maîtres de

[97] « Im Couloir ist Raum für einen zweiten, ungleich bescheideneren, aber gerechten Act der Pietät. Das Gedächtnis von Sängern wie Vogl, von Sängerinnen wie Milder, von Tänzerinnen wie Fanny Elssler – für zukünftige Raum lassend – in einem einfachen Medaillon von Erz oder Sgraffit der Nachwelt aufzubewahren, wäre ein gerechter Lohn für die, so einer vergänglichen aber mächtigen Kunst ihre Kräfte gewidmet haben, ein aufmunternder Sporn für solche, die eine gleiche Auszeichnung anzustreben Kraft und Muth in sich fühle. » A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 115-116.

[98] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus (12001-Ende) 1867 » 113.16731.

[99] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus (1-10000) 1868 » 114.2436.

ballet, les concepteurs de décors, etc. Johann Preleuthner se charge des quatorze médaillons pour la façade arrière, côté de l'actuelle *Philharmonikerstraße*, dépeignant les organes de scène, tous les métiers rendant les représentations possibles[100]. Ces thématiques sont aussi présentes à l'intérieur de l'Opéra : Carl Geiger peint les lunettes du vestibule sur des thèmes proches du spectacle comme l'essayage de costumes ou les répétitions de danse. Le reste de la décoration est composé d'éléments décoratifs récurrents dans les théâtres : Carl Rahl peint pour le plafond de l'auditorium des représentations du jour et de la nuit ; Christian Griepenkerl réalise sur les modèles laissés par Carl Rahl, l'amour et la joie.

L'Opéra porte aussi la marque du souvenir de ses deux architectes, disparus avant d'avoir pu voir le résultat de leur travail (Figure 432, p.566). Deux médaillons sont installés dans la cage d'escalier principale, conçus et réalisés par Josef Cesar et August la Vigne[101]. S'il est un monument aux arts, l'Opéra de Vienne est également un monument aux artistes et aux artistans, à leurs créations et à leurs savoir-faire. Leur présence est partout, alors que celle de l'Empire et des Habsbourg se fait délibérement plus discrète.

L'iconographie développée au sein de l'Opéra nourrit par la suite la conception des programmes décoratifs d'autres bâtiments de la *Ringstraße*. Le processus citationnel des grands noms se retrouve autant dans les musées d'histoire de l'art et d'histoire naturelle, qu'au *Burgtheater*, où les noms des grands artistes et savants autrichiens côtoient ceux du monde entier, sur un axe autant synchronique que diachronique, puisque les figurations remontent jusqu'à l'Antiquité. L'opulence des matériaux utilisés pour la décoration, ainsi que le recours aux meilleurs artistes de l'Empire montrent l'importance qu'il accorde à l'image de ces institutions.

[100] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus (1-22000) 1865 » 109.15564.
[101] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 8201-Ende (1869) » 115.17176.

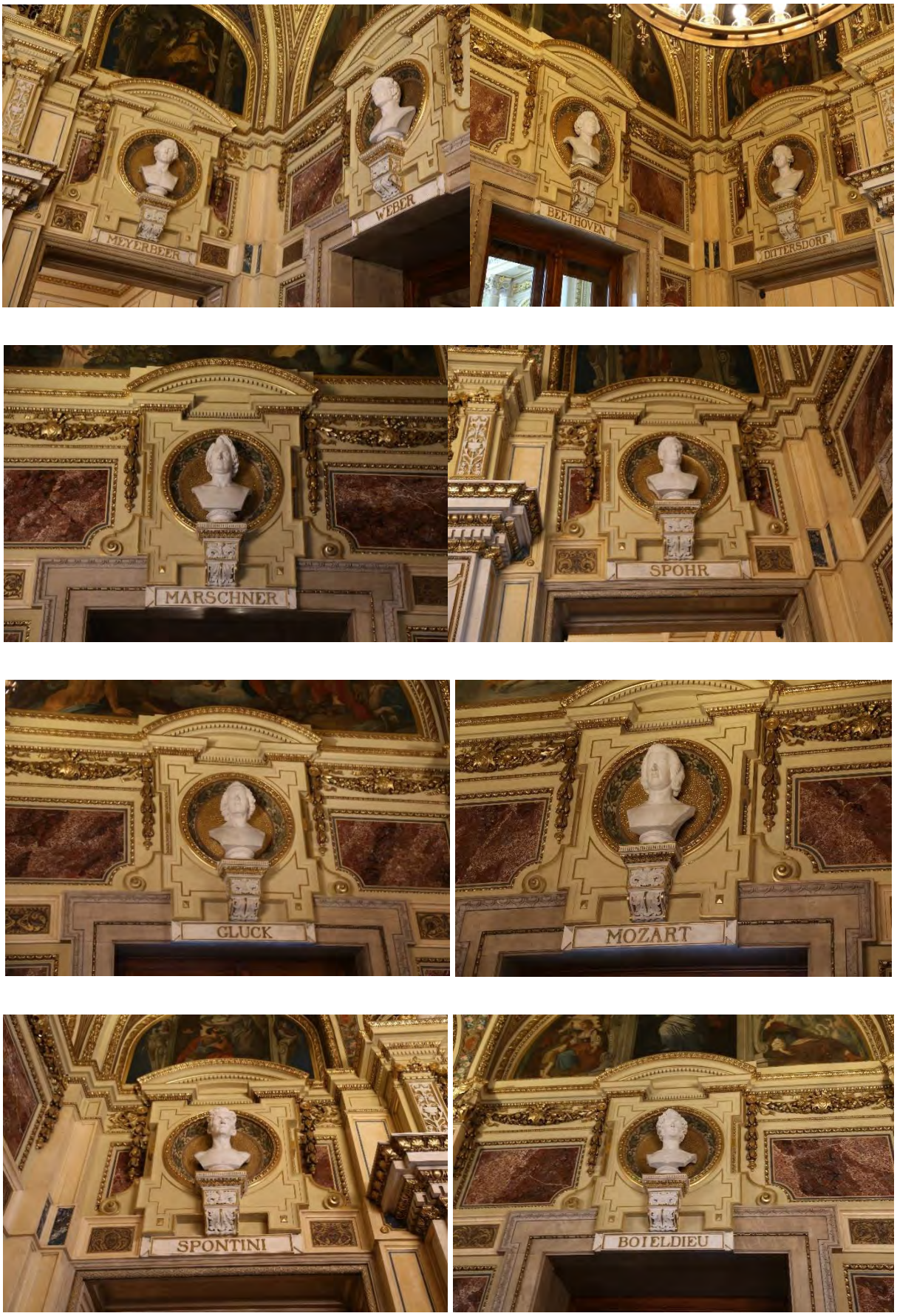


Figure 76 – Quelques bustes des compositeurs dans le foyer, 26 août 2021, Vienne. © Hugo Tardy.







Figure 77, Figure 78, Figure 79 – Eduard von Engerth (peintre), Les Noces de Figaro, fresques décoratives des salles impériales, sauvées en 1945 après la destruction de l'Opéra, restaurées et aujourd'hui intégrées au nouveau foyer de l'Opéra depuis le 9 décembre 2020 © Wiener Staatsoper.

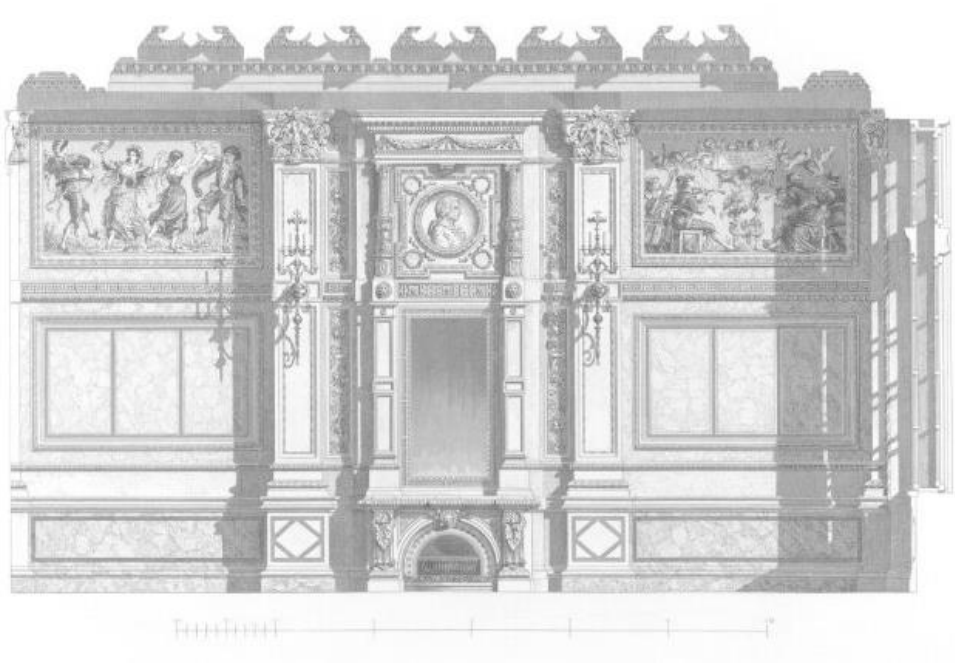


Figure 80 – Détails de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails des salles impériales montrant les fresques, Dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 67.





Figure 81 – Moritz von Schwind (peintre), Pamina et trois enfants –Cartons pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 107cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/15.
Figure 82 – Moritz von Schwind (peintre), Monostatos se nourrit près de Pamina endormie – Cartons pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 105,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/13.



Figure 83 – Moritz von Schwind (peintre), Le petit Mozart sur les genoux de l'impératrice Marie-Thérèse – Carton pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur papier, 73 x 73 cm, Grafik- und Fotosammlung, Handzeichnunen, Collections du Wien Museum, 16839/18.



Figure 84 – Moritz von Schwind (peintre), Papageno et Monostatos s'effraient l'un l'autre – Carton pour les fresques de la loggia, 1864 1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 122cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/6.



Figure 85 – Moritz von Schwind (peintre), Papageno protège Tamino des Maures dansant – Carton pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 122 cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/7.



Figure 86 – Eduard von Engerth (peintre), Orphée apprivoise les animaux, env. 1866, Dessin au pinceau, 50,9 x 62,3 cm, Collections de l'Albertina, 39474.



Figure 87 – Eduard von Engerth (peintre), Le jeu de cordes d'Orphée sous les étoiles, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 49,9 x 62,8 cm, Collections de l'Albertina, 39476.



Figure 88 – Eduard von Engerth (peintre), Eurydice est enlevée à Orphée, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 47,6 x 76 cm, Collections de l'Albertina, 39475.



Figure 89 – Eduard von Engerth (peintre), Le couple et l'adversaire, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 46,7 x 77,5 cm, Collections de l'Albertina, 39467.



Figure 90 – Carl Radnitzky (sculpteur), Détails sur les médaillons de la façade de l'Opéra, côté *Operngasse*, photographies prises le 23 juillet 2020, Vienne © Viennpixelart.

Les éléments décoratifs associés à la destination de cet édifice – une salle d'opéras – invitent à interpréter l'Opéra de Vienne comme une œuvre d'art totale, *Gesamtkunstwerk*. La réalisation à l'intérieur du bâtiment de l'union de tous les arts, l'architecture, la sculpture, la peinture, la musique et le théâtre, s'ancre dans une volonté de constituer une œuvre qui soit signifiante à tous les niveaux, dans sa globalité et qui opère la synthèse des grands noms et mythes avec le commun, célébré dans un même mouvement. Cela se perçoit tout particulièrement dans les choix décoratifs de la cage d'escalier principale. Il y apparaît le concept mobilisé par Richard Wagner[102], a été associé à l'opéra. Il a en effet connu une réception intéressante du côté de l'architecture « qui constate et souligne la répétition de motifs et de détails dans la structure comme dans le décor, dans l'immeuble comme dans son ornementation, fonctionnant par analogies et correspondances formelles.[103] » Au regard de cette définition du concept d'œuvre d'art totale en architecture, donnée par Gilles Soubigou, on peut dire sans craindre de se tromper que l'intermédialité des formes d'art présentes au sein de l'Opéra de Vienne, assure au spectacteur une expérience forte, qu'on dirait aujourd'hui immersive, qui dépasse le cadre habituel de la perception simple et de la seule salle de spectacle. Cette qualité d'expérience singulière, à la fois produite et reflétée par une architecture complexe et audacieuse, tend effectivement à plonger le spectateur au cœur d'une œuvre d'art totale. Symbolique et hautement signifiante, cette architecture est à la gloire des Habsbourg, de leur pouvoir et de leur hauter de vue, dans la manière unique qu'ils ont de modeler et s'appuyer sur une culture mémorielle pour réaliser la synthèse du centre et de ses marges.

Les nombreux thèmes politiques abandonnés pour la décoration

L'une des particularités de l'Opéra de Vienne, comparativement aux autres édifices monumentaux bâtis le long de la *Ringstraße* et, même plus généralement à Vienne durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, c'est la relative absence de l'imagerie des

[102] Richard Wagner, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, O. Wigand, 1850.
[103] Gilles Soubigou, « Protéger une « œuvre d'art totale » au titre des monuments historiques », *In Situ. Revue des patrimoines*, 22 juin 2016, n^{o} 29.

symboles de la dynastie et l'Empire. Alors qu'il est pourtant le premier bâtiment mis en chantier sur le Ring, l'Opéra est l'un de ceux où la présence impériale est la plus discrète. Le concours pour l'Opéra nécessitait une réflexion sur l'agencement l'édifice autant que sur sa future décoration. Puisqu'il s'agissait de la première construction sur le nouveau boulevard, aucun modèle n'existait alors sur lequel les architectes auraient pu se baser pour proposer un bâtiment qui remplisse une double fonction : à la fois salle de spectacle, bâtiment représentatif et institution impériale. Le programme décoratif proposé dans le projet du concours d'Eduard Van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg avait justement cherché à développer une iconographie répondant à tous ces enjeux.

Eduard van der Nüll, en charge de la partie décorative du projet avait envisagé d'inclure de nombreuses références à la maison de Habsbourg, à l'Empire et aux différents territoires qui le composent. Les éléments qu'il propose dans le cadre du projet pour le concours de l'Opéra ont été en partie conservés à l'état de planches de dessins[104]. Eduard van der Nüll a conçu et réalisé ces dessins comme une proposition pour la décoration, qui, elle, devait être planifié par le comité du chantier. Bien qu'ils n'aient pas été réalisés dans le projet final de l'Opéra, ils font parties du projet lauréat, les dessins ont dû plaire au jury. Ils donnent une bonne indication des enjeux de productions artistiques au début des années 1860 et des thèmes décoratifs courants au moment du concours.

Dans le projet lauréat d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, il était prévu des références bien plus explicites à la monarchie et à la dynastie des Habsbourg, qui ne sont pas retenus dans le projet retravaillé. Parmi les documents conservés du projet de concours d'August Sicard von Sicardsburg et d'Eduard van der Nüll, cinq dessins représentant des figures féminines, des allégories, nous intéressent tout particulièrement. Ces allégories n'ont pas – à notre connaissance – été exploitées dans les travaux traitant de l'Opéra de Vienne.

[104] Les dessins d'Eduard van der Nüll sont conservés dans les collections d'architecture du musée Albertina de Vienne.

Prévus comme des décorations pour des murs – sans que ne soit précisé où se situerait ces murs sur les planches de dessin –, ces allégories représentent des régions et peuples du territoire de l'Empire : l'Autriche, sous la forme de l'allégorie *Austria ;* la Hongrie ; *Germania*, l'allégorie du peuple allemand ; une allégorie des peuples slaves et enfin une allégorie de la Vénétie. Il se pourrait qu'Eduard van der Nüll ait conçu d'autres dessins d'allégories ; or aucun n'a été retrouvé durant les consultations d'archives. En outre, ces cinq allégories correspondent aux régions principales de l'Empire, laissant penser qu'aucune allégorie supplémentaire n'a été conçue.

La première allégorie est une représentation de l'Autriche, immédiatement identifiable par la couronne impériale que porte la figure féminine (Figure 91, p.170). L'*Austria* porte également dans ses bras un sceptre et un glaive à droite, un livre à gauche, qui, sur sa couverture, donne à voir un faisceau de licteur. La présence du faisceau de licteur assure l'autorité légitime du pouvoir, lui-même symbolisé par le sceptre, alors que le glaive représente la défense. Notons cependant que l'*Austria*, bien que portant le glaive, le sceptre et la couronne, l'orbe, faisant pourtant partie des *regalia* habituellement, est absente de la représentation. Symbole de l'autorité exercée sur le monde. L'*Austria* porte la couronne impériale, couronne qui est aussi représentée au-dessus des armoiries des Habsbourg. En-dessous de l'*Austria*, Eduard van der Nüll a choisi d'inscrire la devise de François-Joseph, *Viribus unitis*.

Les choix de représentations de l'allégorie de l'Autriche par van der Nüll contraste les représentations qui sont apparues à partir des années 1848. La figure personnifiée de l'*Austria* n'est pas aussi courante dans l'iconographie autrichienne que des représentations comme *Helvetica*, *Germania* ou *Britannia*, néanmoins, dès le XVIII^e^ siècle apparaissent des modèles féminins incarnant l'Autriche, l'Empire ou la maison des Habsbourg[105]. Au XIX^e^ siècle, de premières *Austria* apparaîssent dans l'espace public : la fontaine de la place Freyung à Vienne en est une bonne illustration (Figure 92, Figure 93, p.170). La fontaine avait été pensée à l'origine pour représenter une allégorie de la ville de Vienne, une *Vindobona*, mais le chancelier Metternich préfère saisir l'opportunité

[105] Selma Krasa-Florian, *Die Allegorie der Austria: die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*, Vienne, Böhlau, 2007, p. 14-15.

d'édifier un monument patriotique[106]. Une *Austria* en posture victorieuse s'élève au sommet de la fontaine, une lance et un bouclier à la main. Le bas de la fontaine est constitué de quatre autres figures féminines, représentant quatre fleuves, l'Elbe, le Danube, le Pô et la Vistule, symbolisant la présence centrale de l'Autriche en Europe. Cette *Austria* est coiffée une couronne murale, typiquement associée aux villes ou aux États[107], au lieu de la couronne impériale d'Autriche ou de la couronne de feuilles de chêne des Allemands. Après 1848, les représentations de l'*Austria* possèdent le plus souvent ces mêmes attributs : lance, bouclier, parfois une couronne végétale dans les mains, la figure féminine est toujours coiffée d'une couronne murale. Ces choix d'attributs caractéristiques font écho à ce que l'écrivain Ferdinand Stamm appelle la *Constitutionella*, une représentation de l'*Austria* comme incarnation de la nouvelle constitution[108]. Le choix de préférer une couronne murale à la couronne impériale d'Autriche accentue dans la figure de l'*Austria* une représentation de l'État et non de l'Empire ou de la dynastie des Habsbourg.

L'*Austria* apparaît comme élément décoratif et représentatif dans des bâtiments de l'État et de l'armée comme à l'ancienne chancellerie de cour de Bohème[109] (Figure 94, p.171) ; celle de Leopold Kupelwieser et Josef von Fürich (Figure 95, p.171) ; de l'Arsenal de Vienne (Figure 96, p.171) ou celle installée en 1856 dans la cage d'escalier menant à la bibliothèque de la cour impériale (Figure 97, p.171).

La version d'Eduard van der Nüll tranche ainsi avec les représentations plus contemporaines de l'Austria et rappelle celles qui du XVIII[e] siècle. Il choisit de la représenter avec la couronne impériale, couronne conçue en 1602 pour Rodolphe II. Pour Ernst Bruckmüller, cette couronne représentait dans un premier temps davantage un symbole de l'état inachevé des Habsbourg qu'un symbole de l'Empire autrichien[110], elle prend toutefois une autre connotation à partir du XIX[e] siècle, son usage étant – comme ici – systématique lorsqu'il s'agit de représenter l'Autriche des Habsbourg.

---

[106] F. Czeike, *Historisches Lexikon Wien*, *op. cit.*, p. 207.
[107] La couronne murale apparaît aujourd'hui encore sur la tête de l'aigle des armoiries de la République d'Autriche.
[108] S. Krasa-Florian, *Die Allegorie der Austria*, *op. cit.*, p. 63.
[109] Le bâtiment accueille aujourd'hui la cour administrative autrichienne, organe de la cour constitutionnelle.
[110] E. Bruckmüller, *Symbole österreichischer Identität zwischen « Kakanien » und « Europa »*, *op. cit.*, p. 15.



Figure 91 - Eduard van der Nüll (architecte), Austria (allégorie de l'Autriche), décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, Dessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.60 8384. (ancienne côte avant numérisation)



Figure 92 – Ludwig Schwanthaler (architecte), Ferdinand von Miller (sculpture), Détail sur l'allégorie *Austria* de la fontaine Austria, place Freyung, inaugurée en 1846, 8 février 2011 © Dr Bernd Groß.
Figure 93- Ludwig Schwanthaler (architecte), Ferdinand von Miller (sculpture), Fontaine Austria, place Freyung, inaugurée en 1846, Vienne, 8 février 2011 © Peter Gugerell.




Figure 94 – Hanns Gasser (sculpteur), Statue de l'Austria dans l'ancienne chancellerie de cour de la Bohème, 1848, 31 août 2017 © Thomas Ledl.
Figure 95 – Leopold Kupelwieser et Josef von Fürich (dessinateurs), Franz Stöber (graveur), Banderole à l'occasion du retour de Hongrie de Sa Majesté François-Joseph I^er^, le 14 août 1852, Gravure, 69,7 x 55,1 cm, 1852, Collections de l'Albertina, D/II/13/83.




Figure 96 -Hanns Gasser (sculpteur), Allégorie de l'Autriche, façade du musé de l'armée, Arsenal de Vienne, 1853, 29 mars 2014, Vienne © Peter Hass.
Figure 97 – Anonyme, Statue de l'Austria dans l'escalier d'accès à la Bibliothèque nationale autrichienne (actuellle *Prunksaal*), 1856, 8 juin 2018 © Pymouss.

L'allégorie de la Hongrie (Figure 98, p.174) est présentée comme guerrière. Armée d'une arme ressemblant à un cimeterre et d'un bouclier, la figure féminine est coiffée d'un chapeau[111] sur lequel apparaissent les armoiries hongroises – héritage médiéval en usage régulier depuis le règne de Marie-Thérèse. La posture active de la figure féminne appuie cette attitude guerrière, tout comme la peau de tigre qu'elle porte autour d'elle. La couronne de Saint-Étienne, couronne sacrée du royaume de Hongrie reconnaissable avec la croix inclinée sur la calotte sphérique, est placée au-dessus de l'allégorie, tandis qu'apparaît au-dessous une inscription en latin « *Moriamur pro Rege nostro* », qui peut être traduite par « mourons pour notre roi/reine ». Cette phrase est une référence au plaidoyer de Marie-Thérèse auprès de la Diète de Presbourg (Bratislava) en septembre 1741. Alors en pleine crise de succession d'Autriche, Marie-Thérèse, portant son fils, le futur Joseph II dans les bras, sollicite le soutien des magnats hongrois – dont Ferenc III Nádasdy, qui auraient alors proclamé « *Moriamur pro rege nostro Maria Theresia* ». Cet épisode est mythifié du côté des germanophones, mais aussi dans l'historiographie hongroise contemporaine[112], l'accent est mis sur les compromis obtenus auprès de l'impératrice et la bienveillance qu'elle a porté à la suite de cet épisode sur le royaume de Hongrie.

Le choix de van der Nüll de représenter la Hongrie dans cette posture guerrière peut étonnant, puisqu'il rappelle la guerre d'indépendance hongroise que l'armée impériale et ses alliés ont dû mâter à l'arrivée de François-Joseph au pouvoir[113]. Toutefois, en 1861 au moment de la remise des projets pour le concours de l'Opéra, le Diplôme d'octobre[114] a reconnu l'individualité historique et politique du royaume de Hongrie – et bientôt à la patente de février, signée le 26 février 1861[115]. Les relations entre l'empereur, son

[111] La coiffe que porte l'allégorie de la Hongrie rappelle le Šubara, chapeau traditionelle des Balkans.
[112] Un exemple est l'article d'István Nagy-Luttenberger sur le site de l'Institut de recherche sur la Magyarité. Créé en 2019, cet institut a pour vocation d'étudier les origines orientales des Hongrois István Nagy-Luttenberger, *„Moriamur pro rege nostro Maria Teresia!"*, Magyarságkutató Intézet, https://mki.gov.hu/hu/hirek-hu/evfortulok-hu/vitam-et-sanguinem-moriamur-pro-rege-nostro-maria-teresia, 11 septembre 2020, (consulté le 28 avril 2022).
[113] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 73-78.
[114] François-Joseph I., *Kaiserliches Diplom, zur Regelung der inneren staatsrechtlichen Verhältnisse der Monarchie*, Reichs-Gesetz-Blatt (RGBl), N° 54, =, 20/10/1860, 226/1860, p. 336.
[115] François-Joseph I., *Die Verfassung der österreichischen Monarchie*, Reichs-Gesetz-Blatt (RGBl), N 9, 28/02/1861, 20/1861, p. 69.

gouvernement et la Hongrie sont alors en cours d'amélioration. La décision d'inclure la phrase d'allégeance à la couronne des Habsbourg, prétenduement prononcée devant Marie-Thérèse marque bien la vision d'une Hongrie qui mettrait sa puissance armée au service de François-Joseph.

Sur la même planche que l'allégorie de la Hongrie, Eduard van der Nüll propose une *Germania*, quelque peu différente des allégories contemporaines qui sont alors diffusées dans les autres territoires germaniques (Figure 98, p.174). Reconnaissable à la couronne de feuilles de chêne qu'elle porte, cette *Germania*, bien qu'elle possède une épée, la tient rangée, cachée derrière son châle. Van der Nüll la conçoit dans une pose réflexive, tenant dans sa main gauche un parchemin avec une forme géométrique. La devise inscrite sous la figure féminine « Recherche allemande, lien d'airain, fidèle à l'empereur, fidèle à la patrie[116]» appuie cet aspect, van der Nüll proposant une *Germania* scientifique à rebours des représentations plus guerrières qui commencent à être produites à la même époque. Au-dessus de l'allégorie, la couronne représentée est celle des princes du Saint-Empire, membre de la Diète[117].

Bien que cette *Germania* possède les attributs qui lui sont habituellement associées – la couronne de feuilles de chêne est bien présente – l'épée est en général bien plus visible, entourée d'une branche d'olivier, marquant la capacité à entrer en guerre, avec toutefois la volonté de paix. C'est le choix de représentation fait par Philipp Veit pour sa *Germania* dans l'Église Saint Paul de Francfort-sur-le-Main (Figure 99, p.174) en 1848-1849. La *Germania* de Lorenz Clasen, peinte la même année que le dessin de van der Nüll, est davantage en posture guerrière[118] (Figure 100, p.174).

[116] « Deutsche Forschung, ehern Band: Treu dem Kaiser, treu dem Land. »
[117] Martin Gerlach et A. Göhre, *Kronen-Atlas*, traduit par Félix Salles, Vienne, M. Gerlach & Co. (F. Schenk), 1877, p. 35.
[118] Elle surveille le Rhin, épée à la main, la couronne du Saint Empire derrière elle. Sur son bouclier, l'aigle bicéphale de la confédération germanique apparaît sous la phrase « l'épée allmande protège le Rhin allemand » (*Das deutsche Schwert beschützt den deutschen Rhein*).



Figure 98 – Eduard van der Nüll (architecte), Allégorie de la Hongrie et Germania, décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, Sessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.61 8385. (ancienne côte avant numérisation)



Figure 99 – Philpp Veit (peintre), Germania, Fresque peinte à l'Église Saint Paul, 1848-1849, Francfort-sur-le-Main, conservée au Germanisches Nationalmuseum, Nüremberg.
Figure 100 – Lorenz Clasen (peintre), Germania surveillant le Rhin, Huile sur toile, 220cm x 159 cm, 1860, conservée au musée Kaiser Wilhelm, Krefeld.



Figure 101 – Eduard van der Nüll (architecte), Allégories du peuple slave et de la Vénétie, décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, dessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.62 8386. (ancienne côte avant numérisation)

Sur la dernière planche conservée par le musée de l'Albertina, Eduard van der Nüll a représenté deux autres figures allégoriques. La première apparaît comme l'incarnation du peuple slave, comme l'indique la devise latine inscrite sous l'allégorie « Peuple slave de culture, et de paix[119] ». Les couleurs choisies pour l'allégorie rappellent les couleurs panslaviques – le rouge, le bleu, le blanc. Portant dans une main des gerbes de blé et dans l'autre un outil – entre la faucille et la faux, elle est la seule allégorie au-dessus de laquelle apparaissent deux couronnes : la première, à gauche, est la couronne de Saint Venceslas, elle évoque directement le royaume de Bohème. La seconde est plus difficilement identifiable. Il s'agit probablement de la « couronne royale moderne », que Martin Gerlach identifie comme celle « employée dans les armoiries autrichiennes, pour

[119] « Slavica gens ingeniosa rura et pacifica ».

timbrer l'écu des Royaumes de Gallicie (sic) et de Lodomérie[120] ». L'association de la couronne du royaume de Bohème avec cette couronne royale moderne, utilisée pour la Galicie et la Lodomérie concorde avec la représentation des populations slaves de l'Empire. L'allégorie du peuple slave contraste drastiquement avec celle de la Hongrie, la référence à l'agriculture rappelle ici à la fois l'abondance et la conception herderienne d'un peuple slave non guerrier, pacifique, prompt au « labeur paisible »[121].

La dernière allégorie est celle de la Vénétie. La figure féminine est coiffée d'une couronne rappelant le *ferro de prua*, la proue des gondoles vénitiennes. Elle tient dans ses bras une rame, ainsi qu'une représentation de la basilique Saint-Marc. Le choix de la devise est ici une référence à Pétrarque. Tirée des *Triomphes*, il s'agit du premier vers du deuxième chapitre du *Triomphe de la renommée* : « Plein d'un immense et noble émerveillement [122]». Au-dessus, la couronne semble être une représentation de la couronne de fer, couronne du royaume de Lombardie-Vénétie. Le choix de se concentrer sur une représentation de la Vénétie, et surtout de Venise[123], fait suite à la seconde guerre d'indépendance italienne, menant en 1859 à la réunion de la Lombardie au royaume de Sardaigne.

D'autres symboles politiques ont été envisagés pour décorer l'Opéra, mais cette fois-ci après la sélection du projet d'August Sicard von Sicardsburg et d'Eduard van der Nüll. Au niveau de la façade, il avait été envisagé que les deux sculptures sur la loggia représentent les deux empereurs « comme des monuments aux deux dirigeants, à qui cette maison doit son existence.[124] » Schwind fait ici référence aux empereurs Leopold I[er] et François-Joseph. Cette représentation conjointe aurait permis d'une part de manifester visuellement le passage des armes aux arts qu'incarne l'Opéra, sur cet emplacement lié au siège de Vienne de 1683. D'autre part, elle aurait inscrit la continuité

[120] M. Gerlach et A. Göhre, *Kronen-Atlas*, *op. cit.*, p. 26.
[121] Pierre Caussat, Dariusz Adamski et Marc Crépon, « L'ensemble austro-slave. Herder et les Slaves » dans *La Langue source de la nation: messianismes séculiers en Europe centrale et orientale (du XVIIIe au XXe siècle)*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1996, p. 182.
[122] « Pien d'infinita e nobil maraviglia ».
[123] Il est d'ailleurs étonnant de ne retrouver aucune représentation des lions ailés, symboles caractéristiques de Venise.
[124] « Die beiden Gruppen oder Reiterstatuen [...] würde ich ansehen als Monumente für die beiden Herrscher, denen das Haus seine Existenz verdankt. » A. Trost, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », art cit, p. 115.

de la politique de protection des arts portée par les Habsbourg. L'idée de ces sculptures est abandonnée au profit d'une représentation allégorique de la poésie classique et la poésie romantique. Hans Gasser propose alors de réaliser les sculptures de deux empereurs, Léopold Ier et Marie-Thérèse, accompagés des allégories de la musique et de la poésie, toutefois son idée est elle aussi écartée[125].

Une autre proposition portée par van der Nüll consistait à décorer l'escalier impérial d'une sculpture de l'*Austria* et l'escalier archiducal d'une *Vindobona*, allégorie de la ville de Vienne. L'*Austria* voulue par van der Nüll aurait été représentée en tenue de couronnement, couronnée – certainement de la couronne impériale, au regard de son esquisse pour le concours – et tenant un bouclier sur lequel la devise de François-Joseph, *Viribus Unitis*. La *Vindobona* serait couronnée d'une couronne murale, tenant dans sa mains un parchemin représenté le plan d'extension de Vienne, avec l'inscription biblique « à l'ombre de tes ailes[126] ». L'idée est écartée, car les deux allégories n'iraient pas avec le reste de la décoration de l'Opéra : ces ajouts davantage historiques sont jugés trop sérieux et le comité propose plutôt que soient représentées les allégories du chant et de la danse[127]. Il est d'ailleurs étonnant que pour les deux fontaines extérieures, aucune sculpture ne représente une *Austria*. Au final, les idées de van der Nüll pour la décoration de l'Opéra ne sont pas transposées dans le programme définitif, établi par le comité du chantier. Les choix pris pour la décoration de l'Opéra sont bien moins politiques et davantage appuyés par la volonté de mettre en valeur les arts que le pouvoir des Habsourg. Les idées soulevées après le concours sont, elles aussi, écartées au profit de la représentation des thèmes artisitques.

[125] AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) », Dossier « Opernhaus 1864 », 108.25645.
[126] « *sub umbra alarum tuarum* ». Il s'agit d'une référénce à un psaume du roi David, Psaume 17, verset 8. Le verset complet dit : « Garde-moi comme la prunelle de l'œil ; protège-moi, à l'ombre de tes ailes, ». « *A resistentibus dexterae tuae custodi me ut pupillam oculi sub umbra alarum tuarum proteges me* »
[127] W. Kilitschka, *Die Bildausstattung [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 218.

Une discrète présence de la dynastie au sein de l'Opéra

Dans sa forme finale, l'Opéra de Vienne ne porte que peu de signes distinctifs de l'État, de la famille Habsbourg et de l'empereur. À l'extérieur de l'édifice, le seul fort témoignage de l'Empire est le nom de François-Joseph, inscrit sur l'épigraphe, au-dessus duquel apparaissent les armoiries des Habsbourg, ainsi que la couronne impériale et deux aigles portant dans leur bec les armoiries des Habsbourg (Figure 102, Figure 103, p.179). Les autres éléments de références à l'Empire, l'empereur et la dynastie des Habsbourg se trouvent à l'intérieur du bâtiment : les armoiries, le monogramme de François-Joseph, la couronne impériale (Figure 104, Figure 105, p.180). Ces éléments sont cependant d'une grande discretion, ressortant peu comparativement aux motifs décoratifs en lien avec les arts et les artistes.

Il semblerait que l'Opéra ait été plus richement décoré de symboles impériaux et dynastiques dans les parties destinées à accueillir la cour. Ce choix peut apparaître paradoxal, une abondance des signes impériaux semblerait plus adéquate dans les espaces destinés au public, afin de leur faire associer intérieurement la puissance impériale avec celles des arts. Ces espaces, aujourd'hui disparus, réaménagés après 1945 en d'autres pièces, sont toutefois encore visibles grâce à des gravues réalisées en 1885. Une pièce conservée, le salon de thé, prouve cette présence plus visible des symboles impériaux : les armoiries des Habsbourg, surmontés de la couronne impériale, le monogramme de François-Joseph, l'aigle bicéphale (Figure 106 à Figure 110, p.181).

Malgré l'abandon des deux statues cavalières représentant les deux empereurs à l'origine de l'Opéra de Vienne sur la façade, des portraits d'anciens monarques sont bien présents dans la décoration de bâtiment. Sans surprise, Léopold I^{er} est commémoré dans le foyer de l'Opéra. Il apparaît sur l'un des deux médaillons présents au-dessus des cheminées. Marie-Thérèse est l'autre souveraine choisie pour le second médaillon. Sculpté dans du marbre blanc de Carrare, ces médaillons sont l'œuvre d'August Sommer (Figure 111 et Figure 112, p.182).

Les figures de Léopold I^{er} et de Marie-Thérèse sont choisies en référence à leur soutien à l'art et à leur régne respectif, vécu comme des périodes de développement et d'épanouissement de la musique et de l'opéra. Les deux médaillons placent également

François-Joseph, puisqu'il est celui qui fait construire l'Opéra, dans la lignée de ces empereurs-protecteurs des arts. Marie-Thérèse apparaît une seconde fois dans la décoration de l'Opéra, au niveau du plafond de la loggia. L'impératrice est également représentée sur le médaillon central, où Schwind l'imagine tenant sur ses genoux un Mozart enfant – scène totalement anachronique, et bien évidemment, fantasmé (Figure 83, p.162). Le choix de la présenter de cette manière lui attribue un rôle de mère des artistes autrichiens, plaçant d'une certaine manière l'Opéra de Vienne sous le double patronnage de Léopold I[er] et de Marie-Thérèse.

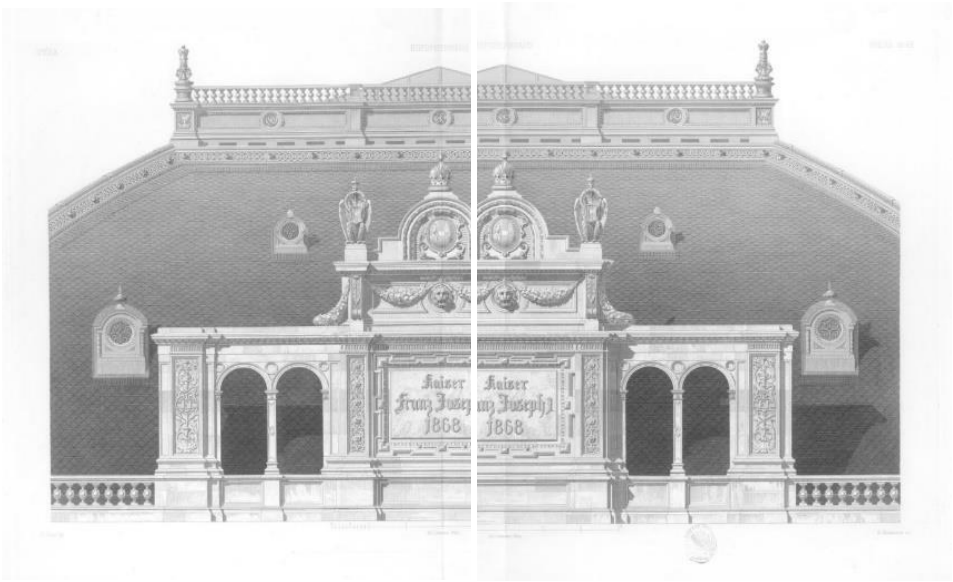


Figure 102 –Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 41-42.



Figure 103 – Détail de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, 1868, restauré après 1945, 3 septembre 2008, Vienne © Nikolai Karaneschev.



Figure 104 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 71-72.

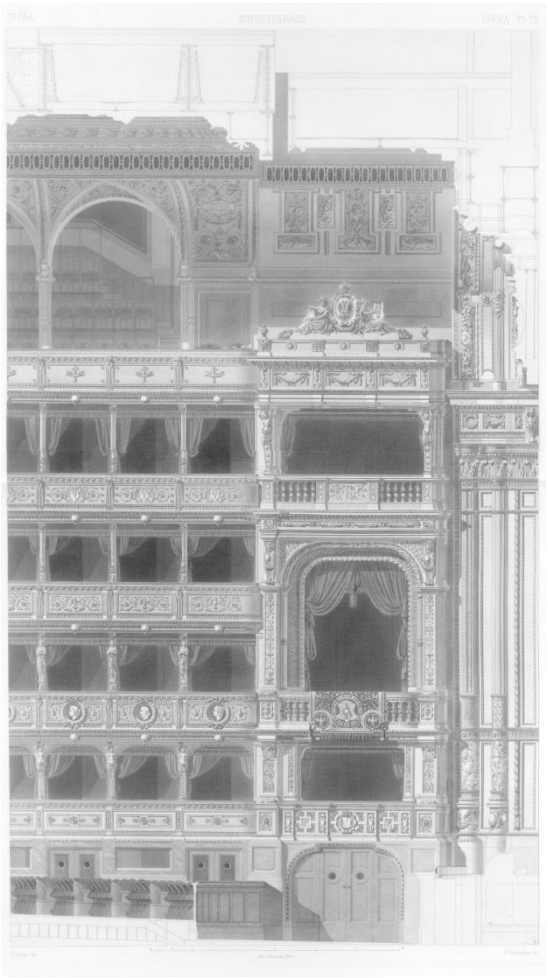


Figure 105 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de la cage d'escalier principale, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 55-56.



Figure 106, Figure 107, Figure 108 – Détails du salon de thé, rare pièce des appartements impériaux conservée à ce jour, Vienne, non datée © Wiener Staatsoper.

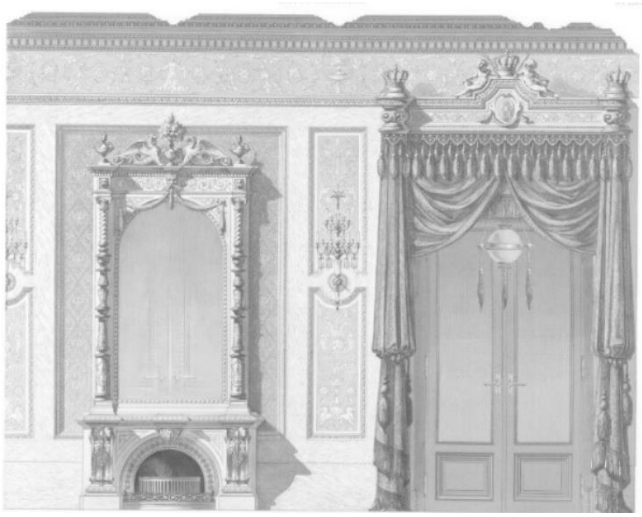


Figure 109 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'une des cheminées du foyer, médaillon représentant Léopold I^er^, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 69.

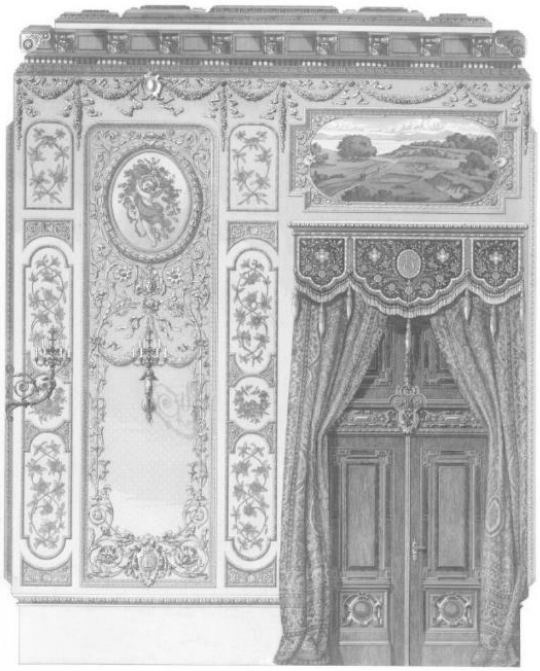


Figure 110 – Détails du salon de l'impératrice, Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 70.




Figure 111 – August Sommer (sculpteur), Médaillon représentant l'empereur Léopold I^er^ foyer de l'Opéra, Vienne © Wiener Staatsoper.
Figure 112 – August Sommer (sculpteur), Médaillon représentant l'impératrice Marie-Thérèse, foyer de l'Opéra, Vienne © Wiener Staatsoper.

Un visage semble manquant dans cette décoration, celui de l'empereur. L'absence de portrait de François-Joseph dans l'édifice est assez surprenante, seuls ses initiales sont présentes à plusieurs endroits dans l'Opéra, ainsi que son nom inscrit sur l'épigraphe du bâtiment. Son buste sculpté apparaît de manière fictive sur une lithographie de 1870. Une *Austria* remercie, aux côtés d'un buste de l'empereur François-Joseph, les artistes et les industriels ayant permis la réalisation du nouvel Opéra (Figure 113, p.183). Les illustrateurs reprennent l'agencement de la cage d'escalier principale de l'Opéra – les deux médaillons à l'effigie des architectes disparus sont bien présents. Néanmoins, il n'y a aucun buste de l'empereur dans la cage d'escalier principale – contrairement au musée d'histoire de l'art, où un buste de François-Joseph est installé sur l'un des paliers de la grande cage d'escalier, accompagné d'autres signes impériaux explicites (Figure 114, Figure 115, Figure 116, p.183)[128].

[128] Les différentes recherches dans les archives, ainsi que la consultation d'ouvrages de la littérature secondaire et des récits dans les journaux sur les parties impériales ne permettent pas d'établir la présence de buste de l'empereur à l'intérieur de ces appartements.



Figure 113 –Ferdinand Tewele (croquis) et Vinzenz Katzler (lithographe), Les artistes et les industriels de l'art qui ont participé à la construction du nouvel Opéra, 1870, Lithographie, 71,3cm x 93,7 cm, Collection de la Bibliothèque Nationale Autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, PG III/9/36a.



Figure 114 – Détail de la cage d'escalier, lion tenant les armoiries des Habsbourg dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, octobre 2010, Vienne © Andreas Praefcke.
Figure 115 – Détail de la cage d'escalier, monogramme de François-Joseph dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, octobre 2010, Vienne © Andreas Praefcke.
Figure 116 – Buste de François-Joseph dans cage d'escalier dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, le 18 septembre 2018, Vienne © Dguendel.

Bien qu'il y existe des rappels dynastiques plus importants dans la décoration des pièces destinées à la cour, il faut toutefois insister sur la présence modérée des éléments décoratifs politiques dans les espaces destinés à l'accueil du public général de l'Opéra. Cela frappe d'autant plus que les autres grandes institutions construites le long du Ring les années suivantes sont nettement plus explicites dans les relations faites aux Habsbourg, à l'empereur et à l'État.

L'absence de représentation directe de l'empereur laisse sa place à la représentation d'autres acteurs, ici les artistes. C'est le cœur du projet d'édification du bâtiment de l'Opéra : la salle doit d'abord être un monument des arts. La formulation lors du discours inaugural n'est pas anodine, que soit mentionné en premier le monument aux arts révèle le caractère intentionnel et politique du programme décoratif du bâtiment. L'Opéra est un temple aux arts et aux artistes : tant par les motifs décoratifs que par la réalisation de sa décoration, l'Opéra est pensé comme le lieu d'incarnation d'une communauté d'artistes. Cela se voit à la fois dans le choix des artistes engagés pour la décoration, puisque sont conviés tous les artistes de l'Empire afin de sublimer par leur savoir-faire le nouvel Opéra. Mais cela se perçoit aussi par les références multiples aux artistes dans la décoration.

À l'instar de l'Opéra de Paris, les artistes honorés dans le foyer ne sont pas tous originaires des territoires de l'Empire, ils sont sélectionnés pour leur lien avec la musique, proposant une sorte de reconnaissance universelle du génie artistique. Cependant, les œuvres qui sont utilisées comme motifs décoratifs à l'intérieur du bâtiment sont elles sélectionnées chez les deux grands compositeurs d'opéras dont l'Autriche peut s'enorgueillir : Gluck et Mozart. L'apparition de héros culturels dans l'Empire prédate la construction de l'Opéra – la statue monumentale de Mozart est inaugurée à Salzbourg en 1842 –, à partir de la seconde moitié du XIX^{e} siècle, l'érection de statues en l'honneur de savants et d'artistes prennent un autre caractère. Elles donnent d'une part une dimension émotionnelle à des lieux qui, sinon pourraient être perçus comme des extensions des palais, trop officiel, voire froid, mettant à distance la

cour[129]. De fait, les artistes au sein de l'Opéra qui sont célébrés au sein de l'Opéra constituent une sorte de panthéon culturel moderne. L'élévation des artistes au statut de héros culturel permet de proposer un autre type de culte que celui vouée aux figures héroïques plus traditionnelles : les héros culturels sont porteurs de valeur d'unité, de vertus du génie créatif, bien plus fédérateurs car ils offrent une surface de projection subjective pour la population. En outre, la célébration des grands interprètes, des compositeurs mais aussi des artisans de l'Opéra – machinistes, décorateurs, costumiers, etc – offrent des parcours de vie contempler, sur lequel tout un chacun peut s'identifier[130].

En choisissant de parer l'Opéra des grands compositeurs interprètes qui ont marqué l'histoire de l'art lyrique et du ballet, l'accent est également mis sur la continuité de la tradition d'excellence de la scène viennoise. L'Opéra est alors autant un monument aux arts et aux artistes qu'un monument à la scène viennoise, à sa tradition musicale et plus globalement à celle des peuples de l'Empire.

C'est ce que souligne le journaliste de la *Neue Freie Presse* au sujet de la première représentation à l'Opéra, et de la découverte du bâtiment :

> Nous avons construit pour la musique l'un des plus somptueux asiles artistiques, un temple richement décoré, porté par des colonnes, regorgeant d'or et d'images éloquentes. Au lieu de havresacs et de casernes, nous avons enfin investi dans décorations qui n'ont pas leur pareil, et un Opéra qui n'a peut-être pas son pareil ; et après bien des déboires, nous nous sommes enfin rappelé que "la musique a toujours été la plus grande puissance d'Autriche", et surtout la vie même des Viennois. C'est dans cette ville des Phéaciens, réputée pour sa frivolité, qu'ont habité les grands maîtres de la musique, et c'est ici, parmi nous, qu'ils ont crée leurs œuvres, des modèles inégalables pour les générations futures : Gluck, Mozart, Haydn et Beethoven. Nous les avons désignés comme étant des nôtres, et c'est ainsi que nous avons été appelés à offrir à leurs œuvres immortelles, dans la mesure où elles occupent le théâtre, un lieu digne de les accueillir. Le bâtiment achevé peut nous remplir d'une fierté volontaire, et nous nous en réjouissons de tout cœur. L'Opéra de Vienne n'aura plus à craindre la comparaison avec les grandes scènes d'opéra des autres villes ; cette Cendrillon, qui n'a été rendue célèbre qu'à cause du petit pied sur lequel elle a été contrainte de vivre ces derniers temps, resplendit, parée de ses plus belles décorations de mariage.[131]

[129] C. Charle, *La dérégulation culturelle*, *op. cit.*, p. 355.
[130] *Ibid.*, p. 354-355.
[131] « Wir haben der Musik eines der prächtigsten Kunstasyle gebaut, einen reich geschmückten Tempel auf Säulen getragen, strotzend von Gold und beredten Bildnissen. Statt Tornister und Kasernen haben wir uns einmal Dekorationen angeschafft, die ihresgleichen suchen, und ein Opernhaus, das vielleicht seinesgleichen nicht findet; und nach so mancher Verrigung haben wir uns endlich wieder ins Gedächtniß

Par l'inclusion de certains artistes et thèmes dans la décoration, le bâtiment de l'Opéra participe à la construction d'un canon artistique, et d'une certaine manière aussi historique. La simultanéité de la création des différentes institutions de recherche en histoire, en histoire de l'art, en conservation des monuments et de l'édification de nouveaux bâtiments sur la *Ringstraße* sont deux éléments de la construction du canon autrichien – ou plutôt habsbourgeois, en tant que modèle de pensée au service de la structuration de l'histoire et de l'art.

Le début des années 1860 correspond à la fin du régime néo-absolutiste de François-Joseph, et le basculement vers une gouvernance davantage fédéraliste avec la signature du Diplôme d'octobre 1860, puis de la patente de février 1861. L'Opéra illustre parfaitement ce changement de perspective du pouvoir, l'architecture et les thèmes décoratifs montrent une nouvelle manière d'aborder l'élaboration d'un lieu de culturel, qui se veut modèle pour l'ensemble de l'Empire. Placer au centre de la décoration les arts et les artistes, plutôt que les figures de la dynastie des Habsbourg, répond ainsi à cette logique.

Toutefois, il serait incorrect de nier la place des Habsbourg au sein de l'Opéra. Bien avant le règne de François-Joseph, les Habsbourg avaient usé des arts afin d'asseoir leur pouvoir sur l'ensemble de leur territoire et de lier l'État à leur dynastie[132]. Ne serait-ce que par l'important espace alloué à l'intérieur de l'Opéra aux salles impériales, l'Opéra s'inscrit pleinement dans une stratégie visant à associer dans l'esprit des spectateurs et

---

gerufen, daß die Musilk von jeher „die höchste Macht gewesen ist in Oesterreich", und vor allem das eigenste Leben der Wiener. In dieser als leichtsinning verschrienen Stadt der Phäaken haben sie ja gewohnt, die größten der Tonmeister, hier unter uns haben sie ihre Gebilde geschaffen mustergültig und unerreichbar für die kommenden Ziete: Gluck, Mozart, Haydn und Beethoven. Wir haben sie die Unseren genannt, und so sind wir nun vor Allem berufen gewesen, ihren unsterblichen Werken, soweit sie das Theater in Anspruch nehmen, eine würdige Stätte zu bieten. Der vollendete Bau darf uns mit bewußtem Stolze erfüllen, und wir freuen uns seiner aus vollem Herzen. Das Wiener Opernhaus wird nun den Vergleich mit den großen Opernbühnen der übrigen Städte nicht zu scheuen zu haben; jenes Aschenbrödel, das nur durch den kleinen Fuß berühmt wurde, auf dem es in letzter Zeit zu leben gezwungen war, prangt im Festschmucke der Hochzeit. » A.M, « Die erste Vorstellung im neuen Opernhause », *Neue Freie Presse*, 27 mai 1869.

[132] À ce sujet, voir l'ouvrage collectif W. Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur*, *op. cit.*

visiteurs étrangers que le pouvoir des Habsbourg et celui de la musique sont indissociables.

Les signes explicites du pouvoir sont discrets, mais ne sont pas absents, là se joue toute la différence. En laissant la place aux arts et aux artistes, cela permet à la maison impériale de se présenter comme des mécènes au service de l'art, s'effaçant derrière le génie créatif de leurs artistes, mettant à disposition du public de grandes œuvres.

Ce n'est d'ailleurs pas anondin que les deux médaillons du foyer représentent Léopold I^er^ et de Marie-Thérèse. Ils permettent de placer l'Opéra sous le patronnage de deux monarques, qui ont fortement contribué au développement de l'Opéra à Vienne. Marie-Thérèse est même représentée, dans la loggia, tenant sur ses genoux un Mozart enfant, scène inventée mais hautement signifiante. Alors que tout le décor de la loggia se concentre autour des arts notamment de *La Flûte enchantée*, Marie-Thérèse apparaît ici comme une mère des arts. C'est au XIX^e^ siècle que la réception de l'impératrice transforme durablement son image, l'élevant au rang de « mère de la patrie » avec une forte implication émotionnelle[133]. En la représentant avec Mozart, Marie-Thérèse est présentée comme une double figure de « magna mater », à la fois mère de la patrie et mère des arts[134]. Cette fausse filiation représentée appelle aussi l'image christique

Manfred Wagner a étudié la manière dont la famille impériale des Habsbourg s'est, très tôt, entourée de membres des élites musicales, littéraires et scientifiques, afin de pouvoir rivaliser avec d'autres cours européennes[135]. Depuis le XV^e^ siècle, chaque monarque s'efforce de lier la vie de cour à la vie artistique, et tout particulièrement la musique. Les nouvelles formes musicales sont très bien accueillies à la cour des Habsbourg, qui les encouragent autant pour des représentations publiques que dans sa sphère privée[136].

La soirée d'ouverture du l'Opéra, le 25 mai 1869, illustre parfaitement cette volonté de lier dans la célébration à la fois l'histoire de la musique, l'histoire de Vienne et l'histoire des Habsbourg. Bien que la première représentation ne soit pas une grande

[133] Adam Wandruszka, « Maria Theresia und der österreichische Staatsgedanke », *Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Mitteilungen*, 1968, vol. 76, p. 174-188.
[134] W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, *op. cit.*, p. 83-84.
[135] M. Wagner, *Musikland Österreich*, *op. cit.*, p. 48-53.
[136] *Ibid.*, p. 51.

démonstration impériale – *Don Giovanni* est une « *Abonnemenvorstellung* », comme s'il s'agissait d'une performance régulière de la saison 1868/1869[137] – l'ouverture festive sous la direction d'Heinrich Esser et de Franz von Dingelstedt offre aux spectacteurs, dans un prologue mis en scène, un récapitulatif de la construction du nouvel Opéra. Il est conté par l'actrice Charlotte Wolter, déguisée en *Vindobona*, allégorie de la ville de Vienne. Le prologue se termine par un appel à l'unité politique et artistique de toutes les nationalités de l'Autriche[138].

D'inaugurer la nouvelle scène de l'Opéra par *Don Giovanni*, un opéra de Mozart, certes, mais un Opéra en italien, participe à montrer comment l'Autriche des Habsbourg se veut héritière de plusieurs cultures. Au départ, Dingelstedt aurait souhaité programmer *La Flûte enchantée* de Mozart, puis pour des raisons de mise en scène, il envisage ensuite *Armida* de Gluck[139]. La presse critique ces propositions, certains journalistes soutiennent qu'il faut pour inaugurer cette nouvelle scène un opéra allemand – voire viennois : pour Ludwig Speidel, ce ne peut être que *La Flûte enchantée*[140]. Le haut-ministère de la maison impérial[141] arrête son choix sur *Don Giovanni*, un autre opéra de Mozart certes, mais dont le livret original est en italien. Entre culture allemande et italienne, cet opéra propose un compromis à mi-chemin, mettant en lumière le pluralisme culturel de l'Empire. En outre, la première de *Don Giovanni* a eu lieu en 1787 non pas à Vienne, mais à Prague. La volonté de lier culturellement et artistiquement le destin des Tchèques et des Allemands par la musique fait parti du discours narratif porté de nombreux critiques musicaux durant la seconde moitié du XIX^{e} siècle, élevant même Prague au rang de ville de Mozart, au même titre que Salzbourg et Vienne[142]. Compte-tenu des relations entre Allemands et

[137] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 131.
[138] A.M, « Die erste Vorstellung im neuen Opernhause », *Neue Freie Presse*, 27 mai 1869.
[139] H.-C. Hoffmann, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, *op. cit.*, p. 131.
[140] Ludwig Speidel, « Mit welcher Oper sollte das neue Operntheater eröffnet werden? », *Fremden-Blatt*, 21 avr. 1869.
[141] Il s'agit du *Oberhofmeisteramt*, nous en proposons ici une traduction qui est également utilisée en français pour parler de poste équivalent à la cour impériale russe et à la cour royale de Bavière.
[142] David Brodbeck, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2014, p. 271.

Tchèques, après le compromis austro-hongrois de 1867, il ne faut pas négliger ce détail dans le choix du *Don Giovanni* pour inaugurer l'Opéra impérial. Le choix de l'opéra inaugurale pour la première est d'autant plus crucial que, au contraire des motifs décoratifs, décidés durant le chantier et donc fixés dans le temps, l'œuvre jouée, elle, peut adapter le message que souhaite véhiculer l'État par son Opéra-monument.

D'après la *Neue Freie Presse*, il était d'ailleurs prévu dans un premier temps que Charlotte Wolter brandisse à la fin du prologue une bannière aux couleurs de l'Allemagne – noir, rouge, jaune. Or, la partie rouge aurait été découpée sur demande impériale, de manière à ne laisser visible par le public que les couleurs jaune et noire, soit les couleurs de la maison des Habsbourg[143]. Cette décision est déplorée par le journaliste de la *Neue Freie Presse*, qui parle d'un « Nikolsburg sur scène[144] », en référence à la signature, le 26 juillet 1866 d'un cessez-le-feu avec la Prusse, préfigurant la défaite autrichienne. La censure du drapeau allemand, ainsi que le choix de faire intervenir sur scène une incarnation de *Vindobona,* non une *Austria* évacuait une fois encore une potentielle contradiction avec la volonté de projeter une image d'unité de la monarchie habsbourgeoise supranationale.

Les critiques de la presse libérale, que ce soit la *Neue Freie Presse*, *Fremden-Blatt* ou le *Neue Wiener Tagblatt* révèlent bien l'évolution qu'a connue la société du lancement du concours pour l'Opéra en 1860 à son inauguration, neuf ans plus tard. Le projet universaliste, symbolisé entre autres par le choix d'une architecture néo-Renaissance n'est plus reçu de la même manière après la défaite de 1866. Les références répétées à la victoire sur les Turcs en 1683 avaient contribué à la mythification des Habsbourg en tant que défenseurs de l'État[145], postulant que dorénavant, la puissance n'avait plus besoin d'être militaire, qu'elle serait culturelle – toute comme la capitale impériale, Vienne. Or, la défaite contre la Prusse bouleverse ce statut mythifié et visuellement, l'Opéra rappelle la perte de la Vénétie. La basilique de Palladio, modèle incontestable pour Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg se situe à Vicence, ville

[143] Th., « Eröffnung des neuen Opernhauses », *Neue Freie Presse*, 27 mai 1869.
[144] *Ibid.*
[145] W. Telesko, *Geschichtsraum Österreich*, *op. cit.*, p. 28.

désormais perdue aux mains des Italiens. L'Opéra laisse, par son apparence un goût amer de défaite militaire.

La diversité de populations, cultures, langues et traditions présentes sur le territoire gouverné par les Habsbourg rendait impossible l'émergence d'une identité nationale unie et unifiée. Alors que les États voisins de l'Autriche, tout particulièrement la France et l'Allemagne construisent leur unité politique et territoriale autour de l'idée d'une nation partagée, propre à leur territoire et leur culture, les Habsbourg se placent, en tant que dynastie, comme force supranationale garante de l'intégrité de la monarchie et des peuples qui lui sont rattachés. Le projet de 1860 souffre du regard que la population lui porte en 1869, les tensions nationalistes, politiques et sociales, ainsi que le nouveau système de gouvernance expliquent sans doute aussi pourquoi l'Opéra a subi des critiques négatives au moment de son inauguration et les années suivantes.

III. Patrimonialiser pour construire un héritage

L'Opéra, la *Ringstraße*, une question de styles

Si les choix décoratifs de l'Opéra de Vienne sont hautement signifiants et porteurs d'un message en lien avec le développement de la monarchie, il en va de même pour le style architectural du bâtiment. Là où à Paris, l'empereur Napoléon III nomme le préfet Georges-Eugène Haussmann à la tête du projet urbain pour une cohérence totale dans la structure urbaine, à Vienne ce sont plusieurs architectes qui seront en charge de concevoir d'abord le plan d'extension, puis d'édifier de nouveaux bâtiments. Chaque projet propose ainsi sa propre façade et sa propre gestion de l'espace environnant, le tout allant contre l'idée d'une unité générale notamment de style. De ce fait, la *Ringstraße* est conçue par section, où chaque bâtiment développe une ambiance différente et où des styles divers peuvent cohabiter, ouvrant parfois la possibilité d'étonnants mélanges de styles. La question du style dans lequel doivent être érigés les nouveaux bâtiments du boulevard fait l'objet de nombreux débats.

La problématique du style d'érection des nouveaux grands bâtiments du XIX^{e} siècle est commune aux États européens. La question n'est plus, selon Friedrich Achleitner de

savoir dans quel style construire un édifice mais dans comment les jeunes nations européennes peuvent parer leurs villes de leur art national[146]. D'une certaine manière, l'historicisme en architecture permet aux États d'explorer plusieurs anciens styles du passé, afin de trouver celui qui correspondait le mieux à leur idée d'une identité artistique. L'historicisme en Europe a été une vraie période exploratoire. Ce laboratoire des styles a permis d'établir des préférences en termes d'architectures nationales, présentées alors comme l'incarnation du génie local et l'expression du caractère national[147], au même moment, où sont produits en masse des traditions et symboles, portés notamment par la rédaction d'historiographies nationales. Ces travaux sont nourris de l'étude de l'art du passé, en particulier de l'étude de période jusqu'alors boudés, voire moquées comme les cultures gallo-celtes et surtout, le Moyen-Âge[148]. Nourris par la pensée romantique, les travaux menés sur les édifices anciens dans ces pays influencent la conception d'un art local – bientôt qualifié de national – faisant alors émerger une succession d'édifices construits dans ces styles du passé.

À Vienne, l'historicisme de la *Ringstraße*, que Denis Bousch qualifie très pertinemment d'« historicisme impérial[149] », a été découpé en trois périodes par Renate Wagner-Rieger : un historicisme romantique (1830-1860) ; un historicisme formel (1850-1880) et un historicisme tardif (1880-1914)[150]. À travers ces différentes périodes, l'historicisme viennois donne à voir majoritairement une architecture néo-Renaissance. Pour l'Opéra, premier bâtiment du programme architectural du Ring à être construit, ses architectes ont conçu un projet alliant des éléments stylistiques de l'architecture Renaissance à la fois des régions italiennes de Lombardie, de Vénétie, mais également des influences de la Renaissance française. Les deux architectes n'étaient pas les seuls à proposer une architecture néo-Renaissance dans leur projet. En observant les projets primés lors du

[146] Friedrich Achleitner, « Sprachprobleme der Architektur oder worin unterscheiden sich Nationalarchitekturen? » dans Moritz Csáky et Peter Stachel (eds.), *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*, Vienne, Passagen Verlag, 2003, p. 213-227.
[147] Locher Hubert, « Stilgeschichte und die Frage der "nationalen Konstante" », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1996, vol. 53, Le cadre national.
[148] J. Le Goff, *Histoire et mémoire*, *op. cit.*, p. 51.
[149] Denis Bousch, « « Cosmopolis imperatrix ». La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la « Sezession » », *Revue germanique internationale*, 1 janvier 1994, nº 1, p. 137-149.
[150] Renate Wagner-Rieger, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1970.

concours de l'Opéra, l'esthétique de tous les projets se rapproche de celle de la Renaissance ou du Classicisme – en particulier chez les Allemands Ernst Giese et Bernhard Schreiber (Figure 23, p.76). Concernant l'Opéra, le modèle italien peut aussi se comprendre par le type de bâtiment dont le choix d'agencement de la salle s'est dirigé vers un théâtre à loges, selon le modèle classique italien. La référence stylistique au style Renaissance permet également de placer visuellement la salle viennoise sur la carte des grands théâtres italiens notamment le *Tetro di San Carlo* de Naples (1737), le *Teatro alla Scala* de Milan (1778) et la *Fenice* de Venise (1792). Ces salles italiennes ont été érigées au XVIII[e] siècle dans une architecture néo-Classique, dans la continuité avec les édifices de la Renaissance italienne.

L'esthétique néo-Renaissance se retrouvait à cette époque – et cela depuis déjà quelques décennies – ailleurs en Europe notamment dans les grandes capitales royales et impériales[151]. Des publications comme celle de Jacob Burckhardt *La Civilisation de la Renaissance en Italie*[152] défendent le temps de la Renaissance comme celui de l'aboutissement d'une perfection humaine. Dans ce climat de retour aux modèles venus d'Italie, la Renaissance apparaît comme « l'image idéale d'une époque d'affirmation de l'individu et d'une culture raffinée.[153] »

Néanmoins, l'Opéra de Vienne subit de nombreuses critiques quant à sa façade, jugée trop ornementales pour pouvoir répondre aux codes stylistiques de l'architecture de la Renaissance italienne. L'architecte dresdois Gottfried Semper plaidait dans ses écrits théoriques pour un respect strict de l'esthétique de la Renaissance italienne, qu'il estimait la plus proprice à la monumentalité, en raison de son ornementalisation limitée[154]. L'idéal défendu par Semper place l'Opéra de Vienne à contre-courant de ce que doit être l'architecture monumentale. En outre, l'ornementation sur la façade de l'Opéra le rapproche trop d'un modèle français, évoquant le luxe parisien superflu[155].

---

[151] Walter Krause, Heidrun Laudel et Winfried Nerdinger (eds.), *Neorenaissance - Ansprüche an einen Stil*, Dresden, Graphische Werkstätten Zittau, 2001.
[152] J. Blümel, *Die Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte*, *op. cit.*
[153] C. Charle, *La dérégulation culturelle*, *op. cit.*, p. 341.
[154] Julia Rüdiger, « Die Wiener Ringstraße. Konkurrenz der Stile in einem disparaten Ensemble » dans Endre Hárs, Károly Kókai et Magdolna Orosz (eds.), *Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged*, Vienne, Praesens VerlagsgesmbH, 2017, p. 73.
[155] *Ibid.*, p. 73-74.

L'architecture française, et la France plus généralement, représentent à cette époque pour l'Empire une vraie concurrence pour la production artistique de l'Empire[156], et donc, un modèle dont il faut se détacher[157]. La prévalence du modèle italien face au modèle français dans l'architecture de la Renaissance trouve pleinement son écho à Vienne[158].

Les critiques portés à l'encontre de l'éclectisme de l'Opéra s'inscrivent aussi dans les reproches plus généraux sur la pureté stylistique dans l'imitation des modèles du passé sur la *Ringstraße*[159], portés par les membres de la commission centrale d'étude et de protection des monuments[160]. Elles sont cocomittantes au développement des inventaires et des études sur les édifices anciens[161].

Décrié, l'Opéra est donc relégué au rôle de contre-exemple le long de la *Ringstraße*, un modèle à ne pas imiter. L'influence des critiques portées s'observe par l'aspect extérieur des bâtiments construits à la suite du concours de l'Opéra. Ils sont toujours construits dans un style néo-Renaissance, mais désormais, dans une interprétation bien plus proche de la Renaissance italienne telle que célébrée par Semper. Qu'il s'agisse de la *Künstlerhaus* (1864-1868), construite par August Weber, un ancien élève d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg ; le palais de l'archiduch Louis-Victor (1863-1866) et l'*Österreichisches Museum für Kunst und Industrie* (1866-1871), le nouveau bâtiment de l'Université de Vienne (1871-1884) d'Heinrich von Ferstel ; le palais Todesco (1861-1864) et celui du prince Wilhelm (1864-1868), le Musikverein (1867-1870), la Bourse (1869-1877), l'Académie des Beaux-Arts (1871-1876), le Parlement (1874-1883) de

[156] Timo Hagen rappelle que pour Rudolf von Eitelberger, la France est la plus grande concurrente de l'Autriche sur le marché de l'art. Timo Hagen, « Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus » dans Eva Kernbauer et al. (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg: Netzwerker der Kunstwelt*, Vienne, Böhlau, 2019, p. 185.

[157] Richard Kurdiovsky, « „Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen […]" Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstraßenzeit » dans Andreas Nierhaus (ed.), *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015, p. 51-55.

[158] NN, « Die Franzosen in der Architektur », *Neue Freie Presse*, 16 mai 1866. ; Rudolf Eitelberger von Edelberg, « Eduard van der Nüll und Agustu v. Siccardsburg », *Zeitschrift für bildenden Kunst*, 1869, vol. 4, p. 177-187, 214-218, 244-249.

[159] A. Pötschner et R. Franz, « Der Wiener Styl. Stildebatten während der Entstehung der Ringstraße », art cit, p. 279-281.

[160] T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 33-38.

[161] Jukka Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999, chap. 4 et 5.

l'architecture danois Theophil Hansen, ainsi que les deux grands musées d'histoire de l'art et d'histoire naturelle (1871-1891 et 1871-1892), projet de Gottfried Semper et Carl Hasenauer, tous ces édifices respectent davantage les codes de la Renaissance italienne.

La Renaissance italienne serait un meilleur modèle de monumentalité – dans le sens que prend le mot au XIX^e^ siècle en allemand, c'est-à-dire imposant[162]. Les édifices de la Renaissance étant eux-mêmes inspirées par l'architecture antique, la référence à cette esthétique inscrit les constructions de la *Ringstraße* dans une lignée prestigieuse, celle des capitales d'empire. L'inspiration de la Renaissance permet de revendiquer l'héritage dont se réclame Vienne, celui de la Rome impériale[163]. Le choix de reprendre le vocabulaire architectural de la Renaissance permet également se réclamer symboliquement et visuellement des valeurs humanistes de la Renaissance, dans la promotion d'un idéal supranational – ou davantage "anational". D'une certaine manière, le retour au modèle néo-Renaissance – Mario Schwarz y inclut l'architecture inspirée de la Grèce de Theophil Hansen, qu'il qualifie de « néo-Renaissance grecque[164] » – œuvrent aussi à fédérer autour d'un héritage commun, antique et universel. Comme le souligne Jacques le Rider, l'administration impériale, en ayant recours aux styles antiquisants « souhaitait surtout une symbolique vague, évitant toute connotation nationale trop évidente, afin de ne heurter aucune des nationalités de la monarchie[165]. »

Néanmoins, il ne faut pas penser que la référence à la Renaissance est dépourvue de portée identitaire. Sous couvert d'un universalisme célébrée et revendique, le recours à cette esthétique révèle en réalité une posture politique stratégique. La référence au modèle italien peut se comprendre au regard de la domination passée des Habsbourg dans les régions de Toscane, de Lombardie et de Vénétie. Déjà en 1864, l'archiviste et historien Karl Weiss, Vienne, par sa position géographique de la ville, au sud de l'espace germanophone, au carrefour des cultures du Nord et du Sud, offre une concialiation

[162] Wolfgang Pfeifer (ed.), « Monumental » dans *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Munich, Dt. Taschenbuch-Verl, 1997, https://www.dwds.de/wb/etymwb/Monument.
[163] Jacques Le Rider, « Vienne : l'architecture néoclassique du parlement de Theophil Hansen » dans Jean-Michel Léniaud (ed.), *Institutions, services publics et architecture, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Collège doctoral européen, 2003, p. 89-90.
[164] Mario Schwarz, « Zu Camillo Sittes Vorträgen über Geschichte der Baustyle » dans Robert Stalla et Mario Schwarz (eds.), *Camillo Sitte. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Vienne, Böhlau, 2010, p. 96.
[165] J. Le Rider, « Vienne : l'architecture néoclassique du parlement de Theophil Hansen », art cit, p. 97.

entre les cultures allemandes et italiennes[166]. Au lendemain de l'unification allemande autour de la Prusse, la référence à l'Italie contient, à l'évidence, un sous-texte politique. En 1871, Rudolf Eitelberger décrit les caractéristiques du style développé le long de la *Ringstraße* comme spécifiquement viennoises, et non étrangères[167]. Cette « Renaissance viennoise » qu'il plébicite, est, selon lui, l'expression d'une individualité artistique d'une réception de l'antiquité grecque et de la Renaissance italienne[168]. Pour Ilona Sármany-Parsons, ce concept sert dans les écrits d'Eitelberger à replacer Vienne – et par extension l'Autriche – comme puissance de production culturelle et artistique de premier plan, suite aux défaites consécutives de l'Empire et à la création de l'Empire allemand[169].La Renaissance viennoise serait une manière de proposer un modèle artistique transnational, commun à l'ensemble de la double monarchie, d'autant plus après l'apparition d'un concept nationaliste de « Renaissance allemande »[170].

Michela Passini a montré comment les historiens de l'art allemands construisent à la fin du XIX[e] siècle l'idée d'un art national sur une référence à la Renaissance, puis une réappropriation du gothique[171]. Dans les discours des historiens de l'art allemands[172] apparaît cette opposition entre la « Renaissance allemande », expression artistique nationale – typique d'une Allemagne du Nord, protestante, bourgeoise [173] – et

[166] Karl Weiss, « Die Architektur des neuen Wien I », *Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben.Beilage zur k. Wiener Zeitung*, 1864, vol. 4, p. 1554.
[167] Rudolf Eitelberger von Edelberg, « Die Renaissance in Wien [Referat eines Vortrags von Rudolf Eitelberger von Edelberg] », *Neue Freie Presse*, 6 déc. 1871.
[168] T. Hagen, « Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus », art cit, p. 189.
[169] Ilona Sármány-Parsons, « Wahlverwandtschaften in der Architektur des Historismus in der Donaumonarchie. Eine architekturhistorische Skizze » dans Richard Georg Plaschka, Horst Haselsteiner et Anna Maria Drabek (eds.), *Mitteleuropa-Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert: Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, p. 172.
[170] T. Hagen, « Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus », art cit, p. 192.
[171] M. Passini, *La fabrique de l'art national*, *op. cit.*
[172] Citons par exemple le livre de Julius Lessing, directeur du *Kunstgewerbe Museum* de Berlin : Julius Lessing, *Die Renaissance im heutigen Kunstgewerbe*, Berlin, Wasmuth, 1877 ou celui de Georg Hirth, *Das deutsche Zimmer der Renaissance. Anregungen zu häuslicher Kunstpflege*, Munich, G. Hirth's Verlag, 1880.
[173] Voir la these de doctorat de Sabine Wieber, *Designing the nation: Neo-Northern Renaissance interiors and the politics of identity in late nineteenth-century Germany, 1876-1888*, Thèse de doctorat, University of Chicago, Chicago, 2004.

l'interprétation style néo-Renaissance autrichienne, trop inspirée à leur goût de l'Italie[174]. En 1875, Rudolf Eitelberger von Edelberg publie un article dans le *Zeitschrift für Bildende Kunst*, qui critique cette récupération allemande de la Renaissance : « l'histoire n'est pas là pour flatter les vanités nationales, ni pour mettre sous le boisseau la lumière qui a brillé et qui brille encore dans d'autres nations [175] ». Pourtant, selon Diana Reynolds-Cordileone, le débat sur la Renaissance entre Allemands et Autrichiens force les Autrichiens à partir en quête de leur propre style "national"[176]. Cette confrontation aux historiens allemands, engagés pleinement dans la constitution de canons esthétiques nationaux[177], permet d'entamer en Autriche cette même quête que connaissent les autres États européens vers un style artistique, qui serait proprement le leur. Jusqu'alors peu enclins à développer une conception d'un art propre à l'État, les années 1870-1880 voient le basculement vers une recherche historiographique de ce qui constitue le style autrichien, qui se transcrit dans les choix d'architecture.

La reconnaissance des styles nationaux a pu s'établir sur la base des travaux scientifiques menés par les historiens de l'art et les archéologues. Par l'étude des bâtiments anciens, de nombreux fonctionnaires peuvent, à l'échelle de leur État, plaider pour le retour à un style particulier, compte-tenu de sa signification au regard de l'histoire du pays. C'est ce qui s'opère en Allemagne dans le dernier quart du XIX^{e} siècle avec l'architecture gothique. Or, en Autriche, les membres de la commission centrale d'études et de préservation des monuments, créée en 1850 – mais active seulement à partir de 1853[178] – publient des travaux de recherche, qui ne se focalisent pas sur une période ou une architecture plutôt qu'une autre. Les sommaires des *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*

[174] Diana Reynolds-Cordileone, « The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900 », *Austrian Studies*, 2008, vol. 16, p. 130.
[175] « Die Geschichte ist nicht dazu da, National-Eitelkeiten zu schmeicheln, und das Licht, welches anderen Nationen geleuchtet hat und noch leuchtet, unter den Scheffel zu stellen. » Rudolf Eitelberger von Edelberg, « Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart », *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1875, n^{o} 1, p. 111.
[176] D. Reynolds-Cordileone, « The Austrian Museum for Art and Industry », art cit, p. 123.
[177] Johannes Heinßen, *Historismus und Kulturkritik: Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003, chap. 5.
[178] T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 19.

montrent la diversité des travaux de recherche publiés par la commission, tant dans leur sujet – architecture religieuse, vernaculaire, civile, archéologie, etc. - que dans l'époque ou le lieu de construction[179]. Cela tient au mode de fonctionnement de l'institution, qui inclut des membres répartis en conservatoire sur l'ensemble des territoires de l'Empire. Alors qu'en Angleterre, en France, puis, en Allemagne, les premiers fonctionnaires en chargent des inventaires des monuments historiques et artistiques jouent un rôle essentiel dans l'appréciation nouvelle du Gothique, sa reconnaissance et son établissement comme un style national[180], en Autriche, les travaux des membres de cette commission n'appuient que plus tardivement et partiellement le discours sur les styles nationaux. Du côté public, cela transparaît par la difficulté à développer un style typiquement autrichien et la coexistence et l'hybridation entre plusieurs styles jusqu'à la fin du XIX^{e} siècle.

L'Opéra a ainsi joué un rôle de déclencheur : en proposant une esthétique Renaissance aux inspirations franco-italiennes, Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ont engagé un processus réfléxifs chez les historiens de l'art, quant au style dans lequel construire la suite des édifices le long de la *Ringstraße*. L'Opéra est, pour Ilona Sármány-Parsons, la dernière grande œuvre de cet historicisme romantique, marquant le basculement vers l'hégémonie du modèle de la Renaissance[181]. Ce qui s'observe, c'est que l'Opéra sert de point de départ, certes critiqué, mais essentiel dans le développement d'un style architectural approprié pour la capitale impériale. À partir de ces critiques, les autres bâtiments sont érigés dans un style bien plus en adéquation avec l'idée que développe notamment Rudolf Eitelberger d'une Renaissance à la viennoise. Or, les revendications nationalistes allemandes, mais aussi tchèques et

[179] Le premier numéro est publié en 1856 : kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1856, vol. I.

[180] Au sujet du renouveau autout du Gothique en Angleterre, en Allemagne et en France, voir J. Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, *op. cit.*, p. 5 ; Arnaud Timbert, *Restaurer et bâtir, Viollet-le-Duc en Bourgogne*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2013 ; Arnaud Timbert, *Viollet-le-Duc et Pierrefonds: histoire d'un chantier*, Villeneuve-d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017 ; M.S. Falser, *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, *op. cit.* ; M. Passini, *La fabrique de l'art national*, *op. cit.*

[181] I. Sármány-Parsons, « Wahlverwandtschaften in der Architektur des Historismus in der Donaumonarchie. Eine architekturhistorische Skizze », art cit, p. 158.

hongroises autour des formes d'art vont pousser les historiens de l'art autrichien à développer davantage leur conception de ce qui constitue le style autrichien. Cela s'illustre dans les constructions plus tardives de la *Ringstraße*, mais surtout, l'évolution est tout particulièrement perceptible à l'extérieur de la capitale, dans les institutions construites par l'Empire sur ses territoires plus ou moins éloignées.

Affiner et exporter le modèle viennois : l'exemple des salles de théâtre publiques

De la seconde moitié du XIX[e] siècle à l'avant-guerre en 1914 s'observe une considérable augmentation du nombre des salles de théâtre, à la fois dans les grandes et les plus petites villes européennes[182]. Cette explosion des scènes en activité est due à plusieurs choses. D'une part la croissance démographique importante que connaîssent à ce moment-là les régions qui accueillent de nouveaux théâtres[183]. L'implantation de ces salles est rendue possible par la présence d'un public potentiel, celui des classes moyennes urbaines de ces villes périphériques. La présence d'un grand théâtre ou d'Opéra générait un certain cachet, devenant un signe de prestige pour une élite locale. Ces villes, parfois périphériques, devenaient alors d'une certaine manière des centres culturels.

La multiplication des théâtres dans les villes s'observe tout particulièrement dans les territoires de la double monarchie. À partir de 1870 un réseau important de nouveaux théâtres, édifiés dans leur grande majorité par deux architectes, Ferdinand Fellner et Hermann Helmer. Ce duo conçoit entre 1873 et 1919 un total de 48 salles en Europe[184], dont la majorité au sein de la double monarchie[185]. À ces deux architectes prolifiques s'ajoutent d'autres architectes ayant conçu des salles importantes, comme le viennois

[182] À ce sujet, voir C. Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 1 ; P. Goetschel et J.-C. Yon (eds.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, *op. cit.*
[183] C. Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. 25.
[184] Hans-Christoph Hoffmann, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, Munich, Prestel-Verlag, 1966, p. 86.
[185] Le duo conçoit également des salles en Allemagne, en Bulgarie, dans l'Empire Russe, en Roumanie et en Suisse – mais dans le cadre de cette thèse, nous nous concentrons sur les salles qu'ils ont conçu au sein de l'espace de la double monarchie.

Emil Förster, les Tchèques Josef Zítek et Josef Schulz, le Hongrois Miklós Ybl et les Polonais Zygmunt Gorgolewski et Jan Zawiejski[186].

Le style architectural des salles construites à cette époque offre une belle illustration des dynamiques évoquées précédemment : entre développement d'un style typiquement autrichien et déploiement de ce style en dehors des frontières de la capitale impériale. La période sur laquelle s'étend la construction de ces salles est contemporaine aux questionnements quant au développement du style autrichien. L'évolution des éléments architecturaux au fil des chantiers donne à voir la manière dont s'affine, avec le temps, l'idée d'un style architectural autrichien, qu'il faut comprendre comme un style avant tout viennois.

Les différents théâtres[187] partagent des caractéristiques esthétiques similaires notamment dans l'agencement de l'espace et dans les motifs décoratifs. Si au départ ils sont érigés dans l'esthétique néo-Renaissance alors soutenue à Vienne comme le style adapté pour l'édification de structures monumentales, ce parc immobilier de salles de théâtres et d'opéras permet d'observer concrètement l'évolution du style viennois vers l'inclusion des éléments de l'architecture baroque.

Ainsi, les salles dont les plans sont dessinés dans les années 1860-1880 sont encore conçues dans l'esthétique Renaissance italienne, modèle adopté dans la capitale impériale. C'est le cas du théâtre provisoire de Prague (1861-1862) de Vojtěch Ignác Ullmann, et de son successeur, le national tchèque de Prague (1868-1881) de Josef Zítek et Josef Schulz et de la salle de concert Rudolfinum[188], des mêmes architectes (1876-1884) ; du théâtre de ville de Varaždin (1870-1873), construit sur les plans d'Hermann Helmer ; celui de l'Opéra de Budapest (1871-1884) de Miklós Ybl ; ainsi que les théâtres de ville de Temeschburg/Temesvar-Timisoara (1871-1875), de Brünn/Brno (1874-1882) et de Reichenberg/Liberec (1883-1883), œuvres de Ferdinand Fellner. Des éléments architectoniques caractéristiques sont présents dans ces projets : la présence de loggias

[186] Une liste récapitulative des théâtres érigés dans les villes de l'Empire entre 1868 et 1910 se retrouve en annexe Document 14.

[187] Nous nous intéressons ici principalement aux théâtres conçus par des collectivités publiques, c'est-à-dire les théâtres des villes, les théâtres et Opéras. De fait, nous ne nous n'explorons que peu les théâtres privés, ainsi que les théâtres dans des châteaux et résidences aristocratiques.

[188] Cette salle doit son nom au prince héritier Rodolphe, *Rudolf* en allemand, parrain de l'institution.

– la plupart du temps avec plusieurs arcades – et d'un avant-corps, les formes des arcs des portes et des baies, les pilastres et les colonnes, les balustrades au niveau du toit. Dans certaines salles, le pignon est orné par un fronton symétrique, le plus souvent de forme triangulaire venant rappeler l'architecture palladienne. C'est notamment le cas au *Volkstheater* de Budapest (1874-1875) et au théâtre de Brünn/Brno.

Au début des années 1870, l'architecture viennoise évolue du modèle puriste de la Renaissance italienne, intégrant dans son vocabulaire architectural d'autres influences. Deux bâtiments incarnent cette transition. Il y a le Ringtheater (1872-1874) d'Emil Förster. Également, ancien élève d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, Förster reprend les codes de la Renaissance : un avant-corps, un alignement des travées, une balustrade, des frontons symétriques, des colonnes ioniques, etc. Sur la façade extérieure toutefois, des éléments du baroque font leur apparition, comme les bossages, les niches et le jeu de relief sur la façade.

L'exemple le plus important demeure toutefois le *Burgtheater* (1874-1881) de Gottfried Semper et Carl Hasenauer. En 1874 débute à Vienne la construction du *Burgtheater*. Le projet est important, car il marque le retour sur la *Ringstraße* d'une esthétique baroque, jusqu'alors peu réexploitée par les architectes contemporains. Le *Burgtheater*, conçu par Gottfried Semper et Carl Hasenauer est achevé en 1881 (Figure 128, Figure 129, p.205). Dans le projet initial de Semper et Hasenauer, le *Burgtheater* était directement relié au Kaiserforum, projet d'aménagement d'un grand complexe autour de l'extension du palais de la *Hofburg*. Néanmoins, cet agencement est abandonné suite au léger changement d'attribution d'espace de construction pour le théâtre.

Les façades extérieures embrassent l'esthétique baroque : les doubles colonnes, les bossages sur le fût des colonnes de la façade principale, le recours aux frontons irréguliers, le jeu de relief est omniprésent – avec des bossages, des encadrements en saillie, des niches pour accueillir des sculptures allégoriques, et une ornementation riche, d'une tout autre esthétique que celle de l'Opéra de Vienne. Le *Burgtheater* évoque bien plus l'Opéra de Dresde, autre grande réalisation de Semper, dont il partage l'aspect extérieur – façade bombée, bossages, doubles colonnes et autres éléments du vocabulaire de l'architecture baroque. Un autre élément le démarque de l'Opéra de

Vienne : au *Burgtheater*, la décoration du théâtre est bien plus explicite dans la référence à l'Empire et à la dynastie des Habsbourg. Si, dans l'ensemble les choix décoratifs sont les mêmes qu'à l'Opéra – représenter de grands artistes et de grandes pièces pour en célébrer et en réclamer l'héritage –, il faut souligner une présence bien plus importante des signes du pouvoir impérial à l'intérieur, comme à l'extérieur du bâtiment : armoiries, monogrammes de l'empereur et de l'impératrice sur les deux ailes collatérales extérieures, etc[189]. Ce retour à l'esthétique baroque s'explique par une reconsidération de ce style notamment grâce à des travaux historiographiques[190]. Albert Ilg[191] - ancien élève d'Eitelberger – ou Heinrich Wölfflin[192] publient des études revenant sur les particularités du baroque, le définissant comme le style patriotique-autrichien, « *vaterländisch-österreichisch*[193]», par excellence.

[189] Cela s'explique peut-être par l'appartenance, à l'origine du projet, du Burgtheater au *Kaiserforum*. À l'instar du théâtre, les deux musées, autres institutions culturelles du forum à différencier ici des extensions prévues pour le palais de la Hofburg – étant pleinement des édifices politiques – sont également beaucoup plus riches en référence impériale dans leur décoration. Quelques exemples sont visibles en annexe, Document 15.

[190] P. Stachel, « Albert Ilg und die „Erfindung" des Barocks als österreichischer „Nationalstil" », art cit, p. 104.

[191] Albert Ilg, *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*, Sous le pseudonyme de Bernini le Jeune., Vienne, k.k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1880 ; Albert Ilg, « Die Barocke » dans Albert Ilg (ed.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prague / Vienne / Leipzig, F. Tempsky & C. Freytag, 1893, p. 259-308.

[192] Heinrich Wölfflin, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, Theodor Ackermann, 1888.

[193] L'expression « vaterländisch-österreichisch » est parfois traduite en français par l'adjectif « national », nous choisissons toutefois de la traduire au plus près du sens original, soit en « patriotique-autrichien » car l'expression semble justement utilisée en allemand comme alternative au terme « national ».





Figure 117 – Vojtěch Ignác Ullmann (architecte), Théâtre provisoire de Prague, env. 1862, Lithographie, 23,5 x 30,3 cm, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 11361 KAR MAG.
Figure 118 – Josef Zítek et Josef Schulz (architectes), Théâtre national tchèque à Prague, Illustration publiée dans Philipp Ther, *Center Stage*, op. cit, p. 144.



Figure 119 – Josef Zítek et Josef Schulz (architectes), Rudolfinium, Prague, 2005 © Petr Novák.





Figure 120 – Hermann Helmer (architecte), Carte postale ancien du théâtre de Varaždin, non datée (fin du XIX^e^ siècle), publiée dans Marina Bagarić, « The City Theatre in Varaždin ». in Richard Kurdiovsky, Stefan Schmidl (éd.), *Das Wiener Konzerthaus 1913-2013: im typologischen, stilistischen, ikonographischen und performativen Kontext Mitteleueropas*, Denkschriften / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 521. Band. Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020, p. 87-104.

Figure 121 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre François-Joseph à Temesvar/Timişoara, 1886, photographie de Juluisz Kossak, Bibliothèque nationale de France, Département Société de Géographie, SG WC-193.



Figure 122 – Miklós Ybl (architecte), Tivadar Dörre (peintre), Opéra d'État de Budapest, env. 1890, Aquarelle, Magyar Nemzeti Múzeum, TK Grafikai Gyűjtemény, T.7474.

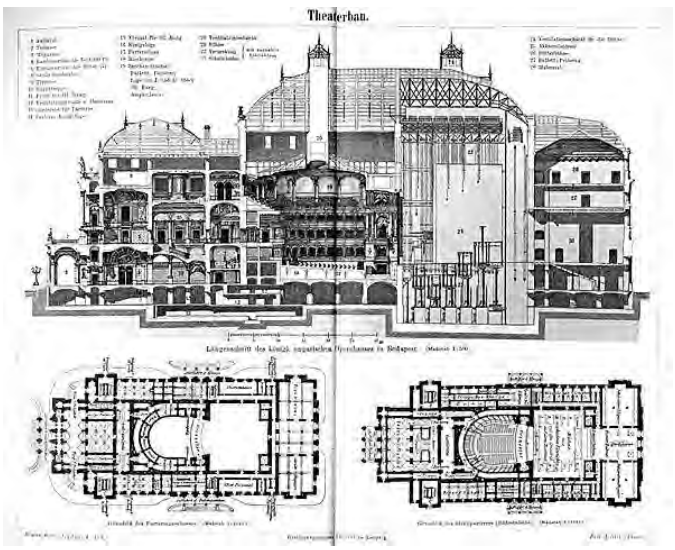


Figure 123 – Plans du nouvel Opéra royal de Budapest, publié pour illustrer l'article « Theaterbau », dans Hermann Julius Meyer (éd), *Meyers Konversations-Lexikon: Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens*, vol. 15, Leipzig / Vienne, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889, p. 624.



Figure 124 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Brno, 3 juin 2008, Brno © Stanislav Dusík.



Figure 125 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Liberec, 24 mars 2013 photographie © Hana Kubíková.



Figure 126 – Ferdinand Fellner (architecte), Volkstheater Budapest, Carte postale, début XX^{e} siècle, collection privée.



Figure 127 – Emil von Förster (architecte), Oscar Kramer (photographe), Ringtheater, env. 1875, 19,7 x 26,6 cm, Collections du Wien Museum, Grafik- und Fotosammlung, 57999/11.



Figure 128 – Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Façade du *Burgtheater*, côté *Ringstraße*, 1er juillet 1873, Encre sur papier, 76,3 x 170,3 cm, Collections de l'Albertina, CHA389.



Figure 129 –Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Heinrich Bültemeyer (graveur), *Burgtheater*, 1880, 69 x 95 cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 511,5.



Figure 130 – Gottfried Semper (architecte), Opéra de Dresde, fin du XIX^e^ siècle, Carte postale des éditions Brück & Sohn, Meißen, N°30544.



Figure 131 – Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Esquisse d'un agencement pour le forum impérial, 1869, Dessin à l'aquarelle, à l'encre et au crayon sur papier, Collections de l'Albertina, AZ6218.

La référence au style baroque s'impose comme une évidence déjà pour les contemporains de l'époque[194]. Avant les grands travaux de réaménagement menés au XIX^e^ siècle le long du nouveau boulevard du Ring, Vienne avait connu son principal développement urbain au tournant du XVII^e^ et du XVIII^e^ siècle, à l'époque même où l'Autriche devient un acteur européen de premier plan : Les Habsbourg contrôlent à partir de cette époque un grand nombre de territoires sur le continent, étendant sa puissance à l'Est[195]. La capitale impériale était alors présentée par les Habsbourg comme le bastion de la chrétienté occidentale[196], puisque la ville a tenu le siège des Ottomans et que la famille impériale a contribué aux efforts de la Contre-Réforme auprès de l'Église catholique[197]. L'Église Saint-Charles, l'église Saint-Pierre, les châteaux de Schönbrunn et du Belvédère, ainsi qu'un certain nombre d'édifices civils témoignent aujourd'hui encore de cette construction massive dans le style baroque [198]. La période durant laquelle l'architecture baroque fleurit à Vienne est une période faste pour l'Empire, entre victoires militaires, gains territoriaux et puissance de l'Église catholique[199]. La référence à ce style est fondamentalement une manière de se réclamer de cet héritage, afin de rendre visible dans l'espace urbain une continuité directe entre ces deux époques. Par le style très symbolique du Baroque, s'exprime alors toute la grandeur et la richesse de l'Empire des Habsbourg en Europe, renforçant le rôle de Vienne comme successeur de Rome – en tant que siège de la couronne du Saint Empire romain germanique et en tant

[194] P. Stachel, « Albert Ilg und die „Erfindung" des Barocks als österreichischer „Nationalstil" », art cit, p. 104.
[195] Elisabeth Lichtenberger, « Wien - das sozialökologische Modell einer barocken Residenz » dans Wilhelm Rausch (ed.), *Städtische Kultur in der Barockzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, 1982, p. 235-262.
[196] Ferdinand Opll, « Zum städtischen Identitätsbegriff in Österreich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit: das Beispiel Wien » dans *Stadt und Prosopographie. Zur quellenmässigen Erforschung von Personen und sozialen Gruppen in der Stadt des Spätmittelalters und der Neuzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, 2002, p. 14.
[197] C'est à cette époque que l'Église catholique édifie en grand nombre des abbayes, monastères et églises dans le style architectural baroque, auxquels s'ajoute la construction par la noblesse de palais de ville à proximité immédiate de la Hofburg et en dehors des remparts de la vieille ville. Georg Heilingsetzter, « Adel in der Stadt. Spätmittelalter und frühe Neuzeit » dans *Stadt und Prosopographie. Zur quellenmässigen Erforschung von Personen und sozialen Gruppen in der Stadt des Spätmittelalters und der Neuzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, 2002, p. 61-62.
[198] Andreas Nierhaus, « Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien » dans Moritz Csáky, Federico Celestini et Ulrich Tragatschnig (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007, p. 92.
[199] P. Stachel, « Albert Ilg und die „Erfindung" des Barocks als österreichischer „Nationalstil" », art cit, p. 115-116.

que bastion de la chrétienté occidentale[200]. Le choix d'un retour au style Baroque ancre d'autant plus la dichotomie entre l'expression culturelle entre les Allemands du Sud et les Allemands du Nord, mais il permet aussi de se défaire de la culture française et sa connotation politique[201]. Notons par ailleurs que l'alliance entre le style néo-Renaissance et le style néo-Baroque matérialise la filiation d'un double héritage revendiqué par l'Empire des Habsbourg : d'une part, celui de la Rome impériale avec le modèle de la Renaissance et d'autre part, celui du Saint Empire et la Rome catholique, avec l'art Baroque, intrinsèquement lié à la Contre-Réforme[202].

Les éléments liés à l'architecture Baroque apparaissent dans l'ornementation des façades extérieures des salles construites à partir des années 1880. Fellner et Helmer proposent dans leur édifice une architecture encore hybride entre le néo-Renaissance et le Néo-Baroque. Les façades sont conçues bombées, les colonnes et les pilastres sont dédoublés, les architraves parfois brisées et les frontons incurvés, apparaissent désormais des niches pour accueillir les sculptures sur les façades. Cela s'observe à Szeged (1882-1883) ; à Fiume/Rijeka (1883-1885) ; à Karlsbad/Karlovy Vary (1884-1886) et à Presbourg/Bratislava (1885-1886), tous conçus par Ferdinand Fellner (Figure 132 à Figure 135, p.209 à 211). Mais il serait toutefois faussé de penser que les travaux historiographiques présentant le baroque comme le style patriotique-autrichien stoppent l'usage des modèles esthétiques néo-Renaissance. Ce qui s'observe notamment au travers de l'architecture de spectacles, c'est un mélange des styles qui aboutissent à ce style impérial viennois, entre Renaissance et baroque. Ce mélange s'observe à plusieurs niveaux dont l'agencement et l'ornementation. Deux bons exemples illustrent cette phase de transition : le nouveau théâtre allemand[203] de Prague (1886-1887) d'Hermann Helmer et le théâtre de Bielitz- Biała /Bielsko-Biała (1889-1890),

[200] F. Opll, « Zum städtischen Identitätsbegriff in Österreich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit: das Beispiel Wien », art cit, p. 22. Pour une contextualisation plus générale sur le baroque en Europe, voir l'ouvrage Henry A. Million (éd.), *Triomphes du Baroque : l' architecture en Europe, 1600 - 1750*. Paris, Hazan, 1999.

[201] Jindřich Vybíral, « Rudolf von Eitelberger als Ideologe der Wiener Ringstraße » dans Eva Kernbauer et al. (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg Netzwerker der Kunstwelt*, Vienne, Böhlau, 2019, p. 214.

[202] J. Le Rider, « Vienne : l'architecture néoclassique du parlement de Theophil Hansen », art cit, p. 89-90.

[203] Il s'agit du *Neues deutsches Theater*, un Opéra destiné à la communauté germanophone, qui porte aujourd'hui le nom de Státní opera Praha, c'est-à-dire Opéra d'État de Prague.

création d'Emil von Förster[204] (Figure 136, Figure 137, p.211). Les deux salles sont encore érigées dans une esthétique Renaissance : leur struture donne à voir des frontons triangulaires symétriques qui rappellent l'architecture palladienne, mais dans leur décoration apparaissent aussi des éléments esthétiques baroque. Cette hybridation s'observe aussi à Vienne, les nouvelles salles construites comme le *Volkstheater* (1889-1889) de Ferdinand Fellner (Figure 138, p.212).

Cette tendance à une architecture hybride se poursuit dans les années 1890-1900, même si petit à petit le baroque devient la référence principale. C'est le cas à Cracovie (1891-1893) pour la salle conçue par Jan Zawiejski ; dans les créations de Ferdinand Fellner, le théâtre de Salzbourg (1892-1893), le théâtre comique, *Lustspieltheater*, de Budapest (1895-1896) ; le théâtre de Kecskémet (1895-1896), au théâtre de Graz (1898-1899) et à celui de Großwardein/Oradea (1899-1900) ; à Agram/Zagreb (1894-1895) et à Berndorf (1898-1899) selon les plans d'Hermann Helmer, pour l'Opéra de Lemberg/Lviv (1897-1900) de Zygmunt Gorgolewski (Figure 138 à Figure 147, p.212-215).

À Vienne aussi, le baroque devient le modèle référent des salles de spectacles, ce qui se voit notamment avec le *Kaiserjubiläum-Stadttheater*– actuel Volksoper – (1897-1898) des architectes Franz von Krauß et Alexander Graf (Figure 148, p.215). Le style baroque est d'ailleurs celui choisi pour le pavillon représentant l'Autriche lors de l'exposition internationale de 1900 à Paris (Figure 149, p.215).



Figure 132 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Szeged, 3 août 2018 © Fred Romero.

[204] Le théâtre de Bielitz- Biała est ensuite réaménagé par Fellner et Helmer entre 1904-1905.



Figure 133 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Rijeka, 28 juin 2016 © Elekes Andor.



Figure 134 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Karlsbad, 27 juillet 2008 © Hedwig Storch.



Figure 135 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre national slovaque à Bratislava, octobre 2009 © Pablo Nicolás Taibi Cicare.



Figure 136 –Hermann Helmer (architecte), Ancien Neues Deutsches Theater, actuel Opéra d'État de Prague, 8 mars 2009 © Jorge Láscar.

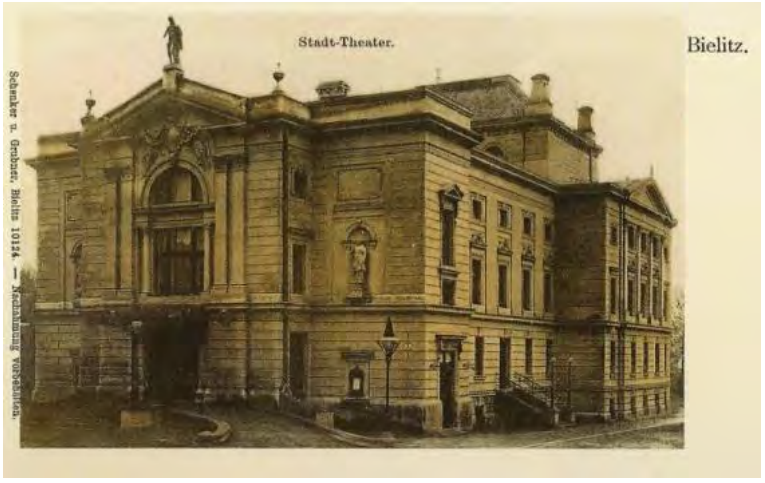


Figure 137 – Emil von Förster (architecte), Théâtre de Bielsko-Biała, Carte postale des éditions Schenker u. Grubner env. 1900, publiée dans Ćwikowska-Broda und Wiesław Ćwikowski, *Bielsko-Biała i okolice : historia pocztówką pisana*, Bielsko-Biała, Oficyna Wydawnicza M-C, 2002.



Figure 138 – Ferdinand Fellner (architecte), *Volkstheater*, 1889, Carte postale des éditions Karlmann & Franke, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3314,89.



Figure 139 – Jan Zawieljski (architecte), Théâtre national de Cracovie, Photographie non datée, 18 x 24cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 55481D.



Figure 140 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Salzbourg, photographie publiée dans *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, 1900.



Figure 141 – Ferdinand Fellner (architecte), *Lustpsieltheater* de Budapest, 1905, Carte postale des éditions Brück & Sohn.



Figure 142 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre Katona József Színház à Kecskemét, 3 septembre 2006 © Kaboldy Péter.



Figure 143 – Ferdinand Fellner (architecte), Ludwig Muhry (dessin), Plan en élévation en perspective de l'Opéra de Graz, publié le 6 octobre 1899 dans *Der Bautechniker*, n°40, p. 885.



Figure 144 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Großwardein/Oradea, 1910, Magyar Földrajzi Múzeum, Archives Fortepan, 86449.



Figure 145 –Hermann Helmer (architecte), Das neue Landes-nationaltheater in Agram, publié dans *Österreichische Monatsschrift für den öffentlichen Baudienst*, supplément, tableau 6, p. 11.



Figure 146 –Hermann Helmer (architecte), Théâtre Kaiser Franz Joseph-Theater à Berndorf, construit en 1898, publié dans *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, n°17, vol.1, 1899/1900, p. 54 du supplément.



Figure 147 – Zygmunt Gorgolewski (architecte), Opéra national de Lviv, 25 mai 2017 © Maksym Kozlenko.



Figure 148 – Franz von Krauß et Alexander Graf (architectes), Théâtre du Kaiser-Jubiläum, actual *Volksoper*, conçu en 1898, publié dans le *Leipziger Illustrierte*, le 19 janvier 1899.



Figure 149 – Ludwig Baumann (architecte), William Henry Goodyear (photographe), Pavillon de l'Autriche à Paris, 12 novembre 1900, conservée au Brooklyn Museum Archives, collection Goodyear Archival, S03i1320n01a.

Non seulement les salles de théâtres permettent de bien observer l'évolution des modèles de références architecturales – la comparaision visuelle entre les salles des années 1870 et celle des années 1890 rend évidente le changement de modèle – mais elles représentent une certaine anomalie dans le parc immobilier de leur ville d'origine. Par rapport à d'autres édifices construits durant ces années, les salles de spectacle ne sont visiblement pas vectrices, par leur architecture, de cette quête nationaliste dans les nations où elles sont construites. À Budapest par exemple, la différence est visible lorsque sont comparés la salle Vigadó de Frigyes Feszl et l'Opéra de Budapest de Miklós Ybl. La salle Vigadó, une salle de concerts et de bals est reconstruite, suite à une destruction, de 1859 à 1864 – soit avant le compromis de 1867 (Figure 150, p.220). L'architecte y a inclus de nombreuses références aux motifs traditionnels hongrois[205]. L'Opéra d'Ybl est dépourvu de ces éléments, tout comme le *Volkstheater* et le Lustpspieltheater de Ferdinand Fellner. Le cas de Budapest frappe d'autant plus que d'autres bâtiments s'éloignent de l'esthétique impériale pour embrasser l'esthétique plus orientale, héritage dont se réclament alors certains nationalistes hongrois[206]. L'exemple le plus signifiant reste celui du musée des arts appliqués (1893-1896) d'Ödön Lechner et de Gyula Pártos (Figure 151, p.220).

Le cas du Théâtre national tchèque surprend moins sur ce point : dans les pays de langue tchèque, l'esthétique néo-Renaissance est reconnue comme style national[207]. À Prague sont érigés de nombreux grands bâtiments dans un style néo-Renaissance affirmé. Si c'est le cas du théâtre provisoire[208] et de son successeur, le théâtre national tchèque, le style se perçoit aussi dans le musée national de Prague (1885-1890), une

[205] Dániel Veress, « Architecture as Nation-Building: The Search for National Styles in Habsburg Central Europe Before and After World War I » dans Nari Shelekpayev et al. (eds.), *Empires, Nations and Private Lives: Essays on the Social and Cultural History of the Great War*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 6.

[206] Á. Moravánszky, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, *op. cit.*, p. 225-227.

[207] Jindřich Vybíral, « „… die Kunst muss aus nationalem Boden hervogehen". Die Erfindung des tscheschischen Nationastils » dans Matthias Krüger et Isabella Woldt (eds.), *Im Dienst der Nation: Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Berlin / New York, De Gruyter, 2015, p. 77-97.

[208] Vojtěch Ignác Ullmann, architecte du théâtre provisoirede Prague a aussi été formé par Van der Nüll et Siccardsburg.Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Ullmann, Ignaz (Ignác)*, https://www.biographien.ac.at/oebl_15/78.pdf, 2016, (consulté le 22 avril 2020).

autre création de Josef Schulz (Figure 152, p.220). Néanmoins, la très grande proximité esthétique du théâtre national tchèque et de l'Opéra de Vienne prouve une vraie reconnaissance du modèle viennois. Construit à la fois grâce aux dons de plusieurs aristocrates – dont l'empereur – et à ceux d'une campagne de souscription nationale, il représente un enjeu symbolique majeur pour la culture tchèque et son émancipation en ce milieu du XIX[e] siècle[209]. La ressemblance entre les bâtiments praguois et viennois s'explique en partie par le parcours de leurs architectes. Josef Zítek[210], l'architecte tchèque à l'origine du bâtiment, tout comme et Josef Schulz[211], celui qui gère la reconstruction suite à un incendie en 1881, ont été formés à Vienne par Eduard Van der Nüll. Josef Zítek dessine en 1865 les plans du théâtre, qui est mis en chantier en 1868 et inauguré en 1881. L'influence de ses anciens professeurs explique les choix établis à Prague : le plan de base, la loggia, la forme des fenêtres, celle du toit, l'ornementation, le théâtre national tchèque reprend tout le vocabulaire architectural déjà mobilisé dans la construction de l'Opéra de Vienne. La proximité visuelle entre les deux édifices entrave la possiblité de revendiquer par l'architecture une quelconque identité artistique tchèque – bien que celle-ci passe davantage par la musique et le répertoire, comme le montrent Philipp Ther[212] et Bernard Michel[213].

C'est là tout l'enjeu de la création de nouveaux édifices monumentaux dans l'Empire, et tout particulièrement pour les institutions au sein desquelles pourraient se développer des mouvements nationalistes comme les Opéras ou les musées[214]. Le style architectural a une fonction fédératrice, plus facile à déployer que des monuments individuels en l'honneur de figures précises. À l'instar de l'architecture militaire, autre

[209] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 6.
[210] Constantin von Wurzbach et Biographisches Lexikon des Kaiserthums Oesterreich, *Zítek, Josef*, http://www.literature.at/viewer.alo?objid=12544&page=227&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=5, 1891, (consulté le 21 juillet 2022).
[211] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Schulz, Josef*, https://www.biographien.ac.at/oebl_11/347.pdf, 1999, (consulté le 22 avril 2020).
[212] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 136-140.
[213] Bernard Michel, *Nations et nationalismes en Europe centrale XIXe-XXe siècle*, Paris, Aubier, 1995, p. 172-173.
[214] Comme le musée national de Prague, exemple mentionné par D. Bousch, « « Cosmopolis imperatrix ». La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la « Sezession » », art cit.

exemple étudié par Timo Hagen à l'échelle de la Transylvanie[215], l'architecture de spectacles révèle la manière dont s'opère en dehors de la ville de résidence impériale un processus d'intégration des villes périphériques dans l'esthétique développée par la capitale, ce faisant les rapprochant du centre de la monarchie. Édifier des théâtres dans un style architectural explicitement viennois permet de rappeler de manière indirecte l'appartenance à la monarchie, matérialisant dans l'espace urbain un bâtiment dans une esthétique indéniablement liée à la capitale impériale. Le fait que les salles soient édifiées dans ce style rend difficile la possibilité de revendications nationalistes : l'architecture est exportée depuis Vienne, elle ne peut servir à appuyer une récupération nationaliste, puisqu'elle colle au modèle véhiculé par l'Empire[216].

Werner Telesko et Stefan Schmiedl, reprenant le modèle de Philipp Manow sur les représentations « chaudes » et « froides », estiment les Habsbourg ont su utiliser les arts très intelligemment pour véhiculer leur image, même de manière indirecte[217]. Ici, l'architecture des salles de spectacle illustre cette dualité entre représentations chaudes et froides. Du côté des représentations chaudes, la présence de l'empereur François-Joseph à l'inauguration de la plupart de ces salles ancre le poids politique que chacune d'entre elles porte pour l'Empire et pour la pérennisation de la présence habsbourgeoise dans ces terrtioires non-allemands[218]. Puis, l'architecture prend le relai : elle devient un type de représentation « froide », institutionnalisée et ritualisée, puisque le style architectural "viennois" matérialise indirectement l'empereur et l'État au sein des structures urbaines des États. Si les salles portent bien des symboles de la double monarchie – couronne impériale pour les salles de Cisleithnaie, couronne de Saint-

[215] Timo Hagen, « K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ‚Peripherie' » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017, p. 205-223.

[216] D. Bousch, « « Cosmopolis imperatrix ». La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la « Sezession » », art cit.

[217] Werner Telesko et Stefan Schmidl, « Herrscher, Staat, Nation » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017, p. 159-165.

[218] P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*, p. 177 ; Markian Prokopovych, « Das Opernnetzwerk. Wiener Opernthradition und der habsburgische Kulturraum » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 132-153 ; Tatjana Marković, « Die Wiener Staatsoper und das südöstliche Europa » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 154-182.

Étienne pour les salles en Transleithanie, rien qu'à l'aspect extérieur, le rappel impérial est déjà fait. Il s'agit d'un « niveau de lecture complexe », expression de Jean-Yves Andrieux[219], lorsque l'architecture peut traduire une présence, un message politique, sans avoir recours à une signalétique ou des symboles explicites à outrance. L'architecture prend alors la forme d'une « ombre portée ».

Si l'acceptation de la souveraineté est conditionnée à sa représentation, la médiation de ces représentations ancre durablement l'association entre le souverain et l'État dans l'esprit des habitants du territoire. D'ériger ces lieux dans une architecture modelée d'après le style viennois montre, d'une certaine manière, la loyauté des municipalités à la couronne impériale. Puisqu'au terme des concours, ce sont des projets portant les codes de l'architecture viennois qui sont primés, cela montre bien une certaine adhésion de la part des membres du jury et de la municipalité en charge du concours au style impérial.

Ce qui transparaît, c'est la volonté de modeler à l'image de la capitale les arts de la scène, qui gagnaient alors en importance politique. L'Empire a besoin de conserver dans ces régions une zone d'influence culturelle autrichienne – il faut même parler d'influence culturelle viennoise, tout particulièrement en Europe du Sud-Est, où est crainte, en plus des fortes revendications nationalistes[220], l'influence des autres empires allemand, russe, ottoman. Cette politique s'inscrit dans le déploiement d'une centralisation des institutions et des administrations, canaux de diffusion de la culture d'État que met en place l'Empire habsbourgeois dans la seconde moitié du XIX^{e} siècle.

[219] Jean-Yves Andrieux, « L'Architecture de la République en France au XIXe siècle : comment les nations fabriquent-elles les habits de l'identité ? » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 73-76.
[220] T. Marković, « Die Wiener Staatsoper und das südöstliche Europa », art cit, p. 158-159.



Figure 150 – Frigyes Feszl (architecte), Salle Vigadó, 1917, Carte postale, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Base AKON, 107_216.



Figure 151 – Ödön Lechner et Gyula Pártos (architectes), Klösz György (photographe), Musée des arts appliqués, 1900, Budapest, Archives Fortepan, 82644.



Figure 152 – Josef Schulz (architecte), Rudolf Bern (dessin), Musée national de Prague, Dessin, env. 1896, 15 x 18,3 cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk1131,182.

Cette volonté d'homogénéisation fait suite d'abord à la montée des nationalismes dans les provinces de l'Empire, mais aussi à la perte d'influence internationale de l'Empire après Sadowa et la prise de force de la Prusse. Pour l'Autriche, il était primordial de conserver la renommée artistique du pays, en particulier pour la musique, afin que l'assise de l'Empire en Europe et dans le monde, ne s'effondre pas. Le soutien à la construction des théâtres dans les villes de provinces orientales peut ainsi se comprendre sous cet angle de politique extérieure, l'Empire luttait de cette manière contre l'influence de ses voisins de l'Est et du Sud, l'Empire russe et de l'Empire ottoman.

Cette esthétique architecturale viennoise permet donc à l'Empire d'être présent dans chacune des villes de ses territoires. Visuellement, l'architecture de l'art dramatique et lyrique crée une cohérence dans l'ensemble du territoire. Si la fin du modèle de référence puriste à la Renaissance italienne fait perdre à l'Opéra de Vienne son statut d'Opéra originel, son importance en termes de représentation et de direction artistique laissent les autres salles dans un rôle secondaire de copies.

Musikstadt Wien, une patrimonialisation réussie

Pour ce qui est de la musique, le processus de patrimonialisation débute plus tôt que celui pour l'architecture. Il pourrait sembler étrange de parler de rupture pour la musique, puisqu'il n'y a pas eu d'interruption de production et d'interprétation dans la capitale. L'association entre la ville et son art de prédilection remonte au XVIIIe siècle[221], mais c'est à partir de la seconde moitié du XIXe siècle que le *topos* de la *Musikstadt Wien*, –Vienne, ville musicale – connaît une évolution exponentielle. Si, jusqu'au XVIIIe siècle, c'était Paris qui était désignée comme capitale de la musique, à Vienne débutait déjà une canonisation des grands compositeurs en tant que "classiques viennois"[222]. À partir de la fin des années 1840, la professionnalisation et l'institutionnalisation autour de la

[221] À ce sujet voir le catalogue Josef Gmeiner et Thomas Leibnitz (eds.), *Musikjahrhundert - Wien 1797-1897. Ausstellung der Musiksammling der Österreichischen Nationalbibliothek*, Vienne, Verlag Der Apfel, 1997.
[222] M. Nußbaumer, *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images*, *op. cit.*, p. 15.

musique s'accélère, à dessein de rivaliser avec les autres cours européennes[223]. L'ancrage symbolique de la musique à la ville de Vienne, et dans une certaine mesure à l'Autriche, s'intensifie signicativement à partir des années 1860-1870, en réaction à la perte de la Lombardie, puis de la Vénétie, de la défaite contre la Prusse et la déclaration de l'Empire allemand. Ces années marquent l'accélération des processus de patrimonialisation autour de la musique et de ses acteurs, pour répondre au besoin des Habsbourg d'établir une nouvelle sphère de puissance, cette fois culturelle.

Les ruptures qui s'opèrent sont donc d'ordre symbolique : l'Empire des Habsbourg perd de son pouvoir en Europe, menacé par des puissances politiques et économiques avec lesquels il ne peut rivaliser. C'est à ce moment-là que débute réellement une politique ciblée autour de la musique et de ses institutions, favorisée par le développement de la bourgeoisie libérale. Cela engage ce processus de patrimonialisation au service d'une rhétorique autour du statut de Vienne comme capitale internationale de la musique[224].

Les trouvailles sont, à l'instar des ruptures, plurielles : la musique en général est bien sûr au cœur de l'intérêt des institutions viennoises, mais les figures de grands compositeurs comme Mozart, Haydn, Beethoven, Schubert participent aussi pleinement aux processus de patrimonialisation de la musique à Vienne, des processus qui s'inscrivent dans le temps long et se construisent au fur et à mesure que s'affirme le discours politique derrière la patrimonialisation.

Les travaux de reconnaissance du caractère unique de la musique à Vienne et son établissement au rang de tradition sont portés par de nombreuses initiatives. La musicologie se développe à cette même période comme discipline scientifique, avec de premières publications en allemand sur l'histoire d'œuvres et de musiciens. À Vienne, la musicologie est institutionnalisée dès les années 1850 : en 1856, Eduard Hanslick soutient son habilitation à l'Université de Vienne avec un texte rédigé en 1854 *Vom Musikalisch-Schönen*, ce qui aboutit à sa nomination comme professeur en 1861, puis à

[223] Carl Dahlhaus, « War Wien im frühen 19. Jahrhundert das musikalische Zentum Europa? » dans Reinhard Urbach (ed.), *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*, Vienne / Munich, Jugend & Volk, 1978, p. 349-361.
[224] C. Szabó-Knotik, « Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen », art cit, p. 50.

la création d'une chaire d'histoire et d'esthétique de la musique en 1870[225]. Les travaux des musicologues sont portés par des publications, en premier lieu la *Vierteljahrsschrift für Musikwissenschaft*, revue fondée en 1885 par Guido Adler, musicologue qui s'inspire du travail des musicologues allemands comme Friedrich Chrysander. Adler porte également le projet de publier des études plus importantes sur les monuments de la musique autrichienne. En 1888, il sollicite le soutien du ministère des cultes et de l'Instruction pour mener à bien son projet et en 1893 débute la publication des *Denkmäler der Tonkunst in Österreich*.[226] Destinés à recenser les monuments de la musique de l'Empire, ce type de publications procède de fait à une sélection, parmi les œuvres et les artistes.

Outre la musicologie, d'autres institutions œuvrent au processus de patrimonialisation. D'une part, la création de sociétés musicales généralistes ou dédiées à un artiste, participe à la reconnaissance de la valeur de la trouvaille, comme la *Gesellschaft der Musikfreune des österreichischen Kaiserstaates*, Société des amis de la musique de Vienne, créée à Vienne en 1812 ; ainsi que l'*Internationale Mozartstiftung*, fondation internationale sur Mozart, créée en 1880, dédiée à l'étude de la vie du compositeur et de son œuvre. Il est important de mentionner également l'exposition universelle de 1873[227], ainsi que l'exposition internationale de musique et de théâtre de 1892[228]. Chacune de ces expositions propose un contenu scientifique, destiné à un public de spécialiste et de non-spécialiste, où les arts, et en particulier la musique, jouent un rôle primordial. Lors de l'exposition de 1892, outre une programmation de spectacles importante, l'exposition accueille aussi une partie scientifique, où sont

[225] Institut für Musikwissenschaft, Universität Wien, *Chronik des Instituts für Musikwissenschaft (1856–2017)*, https://musikwissenschaft.univie.ac.at/ueber-uns/institutsgeschichte/chronik, 2017, (consulté le 4 août 2022).
[226] Konrad Antonicek, *Geschichte der DTÖ*, http://www.dtoe.at/Geschichte.php, 27 mars 2013, (consulté le 4 août 2022).
[227] Wolfgang Kos et Ralph Gleis, « Die größte Kunstaustellung der Welt. Zwischen ReprÄsentation und Kunstmark » dans *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag, 2014, p. 469-474.
[228] L'exposition de 1892 a fait l'objet d'une thèse, par Claire Couturier, soutenue en 2018. Elle y revient notamment sur le contenu des différents espaces d'exposition et leur apport scientifique : Claire Couturier, *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*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, Paris, 2018.

montrés des instruments de musiques, des objets provenant des collections nationales, religieuses ou privées. Le postulat de l'exposition peut se résumer à une volonté de célébrer le théâtre et la musique depuis leurs origines, et cela, au-delà des frontières[229]. L'adoption d'une présentation des contenus d'après une logique chrono-thématique, afin de raconter une grande histoire du théâtre et de la musique accentue ce sentiment de célébration universaliste. Dans les faits, l'Autriche, en organisant cette grande manifestation spécialisée, se présente comme la seule puissance culturelle en mesure de mettre sur pied une telle manifestation[230].

D'autre part, il y a l'émergence de nouveaux ensembles et bâtiments, sous une forme plus officielle et professionnelle : en 1842, l'orchestre de cour se réunit pour créer l'Orchestre Philharmonique sous la forme alors d'une « Académie philharmonique ». S'en suivent la création des bâtiments destinés à accueillir ces institutions, avec évidemment l'Opéra de Vienne, inauguré en 1869, la *Haus des Wiener Musikvereins*, dite "*Musikverein*" salle de concert de la *Gesellschaft der Musikfreunde* en 1870 ; ainsi que toutes les salles qui suivent. La création de ces salles viennoises, tout comme les grandes expositions internationales participent à la fois à la reconnaissance et à l'exposition de la musique comme trouvaille. L'Opéra le montre bien le phénomène concomittant de reconnaissance et d'exposition. Il est l'un des éléments permettant d'élever le statut symbolique de l'art lyrique au regard de son importance pour la capitale et l'Empire. En outre, les partis-pris pour sa décoration sont alors totalement compréhensibles lorsque vus sous l'angle de la valorisation de la trouvaille : si les figures de la dynastie ne sont pas plus explicites et visibles au sein de l'édifice, c'est que l'Opéra est pensé comme cette célébration de la trouvaille avant tout chose. Les expositions de 1873, et en particulier celle de 1892, sont conçues de la même manière, dans le but de produire, diffuser et promouvoir une certaine vision de l'Empire, de ses héros-hérauts.

Prenons l'exemple des grandes figures tutélaires de la musique – celles du passé, mais aussi celles du présent –, alors mises en avant par les autorités impériales. La célébration d'artistes – danseurs, chanteurs, compositeurs – dans les thèmes décoratifs

[229] M. Nußbaumer, *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images*, *op. cit.*, p. 315.
[230] C. Couturier, *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*, *op. cit.*, p. 3.

des salles de spectacle, en particulier l'Opéra de Vienne participe à la patrimonialisation de ceux-ci, même lorsqu'ils ne sont pas à proprement parler autrichiens. Le choix de les célébrer, de les inclure dans la décoration permet d'en réclamer l'héritage. Parmi tous ces artistes, ce sont bien pourtant Mozart et Gluck qui sont davantage mis en avant, puisque leurs opéras sont au cœur des thèmes décoratifs des pièces les plus importantes de l'édifice. De fait s'opère dans l'esprit du visiteur une hiérarchie claire entre les artistes : si tous sont dignes de célébrations, Mozart et Gluck, eux, ont marqué l'histoire globale de la musique par leurs œuvres.

Mozart fait d'ailleurs l'objet en lui-même d'un processus de patrimonialisation. Une rue dans le 4ème arrondissement de Wieden est renommée *Mozartgasse* en son honneur en 1862[231]. À l'occasion du centenaire de la mort du compositeur en 1891, de très nombreux concerts sont organisés dans les villes allemandes[232]. À Vienne, la célébration du compositeur dépasse le simple hommage par la programmation de ces œuvres. Un service religieux est organisé à la cathédrale Saint-Étienne[233]. Outre des représentations à l'Opéra de Vienne, est dévoilée un monument à la mémoire du compositeur (Figure 153, p.228). L'œuvre du sculpteur Viktor Tilgner et de l'architecte Karl König est installée sur *Albrechtplatz* – aujourd'hui *Albertinaplatz*, soit à proximité immédiate de l'Opéra de Vienne[234]. Une place est renommée en 1899 au nom du compositeur, sur laquelle est installée une fontaine, inaugurée en 1905[235]. Les efforts déployés autour de la célébration de Mozart ancrent la figure du compositeur comme faisant partie d'un panthéon artistique autrichien. Ce « Mozart l'Autrichien[236] » est l'une des trouvailles de la patrimonialisation de la musique, qui doit se comprendre au regard de la rivalité entre

[231] Felix Czeike, « Mozartgasse » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 306.
[232] Outre les villes allemandes – Berlin, Leipzig, Dresde, … – des concerts ont été organisés en Cisleithanie – Salzbourg, Klagenfurt, Vienne – mais aussi en Angleterre, à Londres et à Brighton par exemple. « Concertumschau », *Musikalisches Wochenblatt*, 31 déc. 1891.
[233] « Mozarts Todestag », *Wiener Zeitung*, 5 déc. 1891.
[234] Aujourd'hui, le monument se trouve au sein du Burggarten, il a été déplacé suite à sa destruction partielle lors du bombardement du 12 mars 1945. Une fois restauré, le monument a été implanté le 5 juin 1953 dans sa position actuelle.
[235] Felix Czeike, « Mozartplatz » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 307 ; Felix Czeike, « Mozartbrunnen » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 306.
[236] G. Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique ? XVIIIe-XXe siècles*, *op. cit.*, p. 274.

l'Autriche et l'Allemagne. Les Allemands, eux aussi, présentent Mozart comme allemand, afin de se réclamer de l'héritage dans la même logique de filiation artistique. La question de son appartenance et les discours portés dans chacun des deux empires montre tout l'enjeu politique derrière cette filiation revendiquée[237].

Mozart n'est pas le seul artiste à bénéficier d'une telle célébration, bien qu'il soit celui pour laquelle elle est le plus affirmée. D'autres monuments sont érigés dans la capitale en l'honneur de musiciens avant et après celui à Mozart : Schubert en 1872 (Figure 154, p.228) ; Beethoven en 1880 (Figure 155, p.228) ; Haydn en 1887 (Figure 156, p.228) ; Bruckner en 1899 (Figure 157, p.229) ; Brahms en 1908 (Figure 159, p.229) ; Johann Strauß fils en 1921 (Figure 158, p.229) – le monument ayant été mis en projet en 1903. À l'instar des musiciens, des écrivains aussi sont honorés par des monuments qui leur sont spécialement dédiés : Schiller en 1876 ; Grillparzer en 1889 ; Raimund en 1898 ; Goethe en1900. À ces monuments s'ajoutent la mise en place de nouveaux noms de rues[238], inscrivant concrètement le nom des artistes dans la topographie viennoise : outre la *Mozartgasse* et la *Mozartplatz*, Vienne compte la Haydngasse à partir de 1862, *Brahmsplatz* (1898), la *Beethovenplatz* (1904)[239].

La célébration des artistes musicaux, ainsi que ceux du théâtre et de la littérature par des monuments accompagne la mise en place de monuments à des figures héroïques plus traditionnelles, celles des militaires et des figures dynastiques. L'élévation concomittante des monuments à ces différentes figures de héros octroie aux artistes un statut similaire à celui des grands chefs militaires et des monarques : l'impératrice Marie-Thérèse, l'archiduc Carl, le prince Eugène de Savoy, mais aussi l'admiral Teggetthoff et le prince de Schwarzenberg. Les monunments en l'honneur des savants et des artistes servent la constitution d'un canon autrichien moderne, permettant à l'État de sélectionner parmi les époques passées l'héritage au sein duquel il souhaitait

[237] Au sujet du débat sur la "nationalité" de Mozart, voir Amélie Charnay, *Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne : 1917-1950*, Thèse de doctorat, Université Paris I, Paris, 2001 ; ainsi que G. Stieg, *L'Autriche : une nation chimérique?*, *op. cit.*, p. 257.

[238] Stadt Wien, *Lexikon der Straßennamen – Wiener Straßennamen und ihre historische Bedeutung*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Spezial:Abfrage_ausf%C3%BChren/Stra%C3%9Fennamen, Depuis 2014, (consulté le 11 août 2022).

[239] Pour une étude approndie des monuments aux compositeurs et des noms des rues, voir M. Nußbaumer, *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images*, *op. cit.*, p. 92- 153 ; 154-192.

s'inscrire. Tous sont célébrés au sein d'un panthéon autrichien, au regard de leur apport à l'Empire.

L'ensemble des célébrations – noms de rues, monuments, programmation musicale et travaux universitaires – participe à la canonisation des musiciens présents dans la capitale impériale comme éléments fondamentaux de l'identité culturelle viennoise. Tous ces éléments inscrivent en conséquence dans l'identité urbaine de Vienne l'idée même d'un rapport intrinsèque aux arts et tout particulièrement à la musique. Comme l'observe Martina Nußbaumer, ces choix matérialisent de manière explicite la présence physique de la musique dans la ville : les bâtiments de spectacle, le nom des rues, les monuments aux compositeurs ancrent dans la topographie de la capitale impériale cette patrimonialisation de la musique[240]. Et inversement : puisque la musique est un élément ayant une valeur politique, elle confère aux lieux qui l'accueille et la célèbre cette même valeur politique. Avant même que ne soit lancé le concours pour la construction de l'Opéra, le choix de le placer sur l'intérieur de la *Ringstraße* marquait déjà sa différence : avec le *Burgtheater*, il s'agit des deux seules nouvelles institutions qui sont situées du côté du palais de la *Hofburg*. Leur emplacement se comprend par la nécessité de proximité du palais pour que l'empereur puisse se déplacer facilement, mais elle engendre, de fait, une distinction parmi le parc immobilier. Leur position à l'intérieur du Ring les incorpore dans une sorte de territoire étendu du palais de la *Hofburg*, là où le parlement, la mairie, l'université sont placés du côté des faubourgs[241].

[240] *Ibid.*, p. 17.
[241] À ce titre, les deux musées, bien que sur le côté extérieur de la Ringstraße sont pensés comme une prolongation de la Hofburg, dans le projet du *Kaiserforum*.





Figure 153 – Viktor Tilgner (sculpteur), Monument à Mozart, env. 1900, Vienne, Lithographie, Library of Congress, Prints and Photographs division, LC-DIG-ppmsca- 09229.
Figure 154 – Theophil Hansen (architecte), Carl Kundmann (sculpteur), August Stauda (photographe), Monument à Schubert, env. 1899, Collections du Wien Museum, 106653/14.





Figure 155 – Caspar Zumbusch (artiste), Michael Frankenstein (photographe), Monument à Beethoven, Carte postale, env. 1880, Collections du Wien Museum, 78079/23.
Figure 156 – Heinrich Natter (artiste), Monument à Haydn, Carte postale des éditions Brüder Kohn KG env. 1900-1910, Vienne, Collections du Wien Museum, 185579.



Figure 157 – Stefan Kamenyeczky (artiste), Kilophot (sutdio photo), Monument à Bruckner, env. 1909, Collections du Wien Museum, 33972/19.
Figure 158 – Edmund Helmer (architecte), Monument à Johann Strauß fils, Carte postale, 1921, Vienne, Collections du Wien Museum, 106653/14.



Figure 159 – Rudolf Weyer (artiste), Monument à Brahms, Carte postale des éditions Deutsch's Postkartenverlag, 1911, Collections du Wien Museum, 203305

Le besoin de réclamer le statut de capitale musicale pour Vienne est, de fait, une manière de le retirer à d'autres villes[242]. Par la patrimonialisation de la musique, Vienne tente de récupérer le statut de grande métropole des arts et de rivaliser avec les autres grandes capitales impériales comme Londres et Berlin, mais aussi de nouvelles scènes comme New York ou Bayreuth, depuis la création en 1876 du festival[243]. En plus de l'organisation des grandes expositions universelles[244], ce combat pour l'hégémonie musicale entre Vienne, Paris, Berlin et New York force les directeurs et les ensembles à proposer sans cesse de nouvelles œuvres : à cette époque, l'Opéra de Vienne accueille certaines premières mondiales de nouveaux opéras[245]. Il faut aussi proposer des productions fastueuses pour attirer les spectateurs[246]. Outre l'aspect politique, la patrimonialisation se révèle donc un outil économique et touristique non négligeable pour l'Empire.

Conclusion du chapitre

Ce qui est intéressant au regard des patrimonialisations croisées étudiées grâce à l'exemple de l'Opéra – l'architecture et la musique, c'est qu'elles ont chacunes abouti à une célébration de l'architecture et de l'art baroque, en particulier autour du XVIII[e] siècle. Faire référence à une époque où l'Empire des Habsbourg est étendu et puissant, tant

[242] C. Szabó-Knotik, « Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen », art cit, p. 50.

[243] Ralph Gleis, « Impulse zum Aufbruch. Die Internationalisierung der Wiener Kunstszene um 1870 » dans Wolfgang Kos et Ralph Gleis (eds.), *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag, 2014, p. 232. „

[244] Manfred Wagner, « Kampf um die Hegemonie in der Musik. Wagner, Brahms, Bruckner, Hanslick » dans Ralph Gleis et Wolfgang Kos (eds.), *Experiment Metropole - 1873: Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Czernin Verlag, 2014, p. 240-248.

[245] Il y a, la première de la *Judith* de Franz Doppler le 30 décembre 1870 ; de la *Königin von Saba* de Carl Goldmark le 10 mars 1875 ; du *Landfriede* d'Ignaz Brüll le 4 avril 1877 ; du *Ritterschlag* de Hermann Riedel le 26 mai 1880 ; du *Muzzedin* de Sigmund Bachrich le 21 février 1883 ; du *Heini von Steier* de Sigmund Bachrich le 26 mars 1884 ; de la *Fata Morgana* de Josef Hellmesberger le 30 mars 1886 ; de la *Marfa* de Johannes Hager le 4 octobre 1886 ; du *Merlin* de Carl Goldmark le 19 novembre 1886 ; de la *Königsbraut* de Robert Fuchs le 27 mars 1889 ; du *Vasall von Szigeth* (Il Vassallo di Szigeth) d'Antonio Smareglia le 4 octobre 1889 ; du *Ritter Pazman* de Johann Strauss le 1er janvier 1892 ; du *Werther* de Jules Massenet le 16 février 1892 ; du *Signor Formica* d'Eduard Schütt le 19 novembre 1892 ; de la *Mirjam* de Richard Heuberger le 20 janvier 1894 ; du *Heimchen am Herd* de Carl Goldmark le 21 mars 1896 ; de *Die Kriegsgefangene* de Carl Goldmark le 17 janvier 1899. Andreas Lang et Oliver Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper, 1869 bis 2009: Werkverzeichnis*, Vienne, Löcker, 2009.

[246] La première *d'Aïda* le 29 avril 1874 coûte près de 60.000 florins viennois.

militairement, politiquement que culturellement se comprend pleinement et illustre parfaitement la triple dimension de la patrimonialisation telle que Stéphane Héritier l'identifie : rétrospective, introspective, prospective/projective[247]. La patrimonialisation engage une posture rétrospective sur les éléments qui méritent de constituer l'identité culturelle mise en avant dans le présent. Cette posture rétrospective est néanmoins subjective, orientée au service du présent : à travers la sélection de certains éléments du passé plutôt que d'autres, d'une certaine période en particulier, elle offre une clef de compréhension de ce que les acteurs du présent perçoivent comme essentiel pour établir les bases contemporaines de leur identité. La posture rétrospective est fondamentalement liée à une posture introspective, à la question des origines s'ajoute celle de l'identité présente. Comme l'illustrent parfaitement les processus en Autriche, le patrimoine « participe d'une mise en cohérence signifiante du présent – et non du passé, le passé n'apparaissant véritablement que comme prétexte et pré-texte.[248] » L'importance accordée au XVIII[e] siècle et à ses acteurs politiques et artistiques participe à la mise en récit de cette Autriche en quête stable, face aux bouleversements : utiliser le vocabulaire architectural de la Renaissance est une manière de se placer symboliquement dans la lignée de l'Empire romain ; convoquer le style baroque, c'est de se réclamer comme héritier du Saint Empire Romain Germanique et de convoquer l'aura et les succès associés à cette période[249].

L'Opéra de Vienne occupe au sein des processus de patrimonialisation une place particulière : construit tôt, il est un véritable laboratoire expérimental, au sein duquel les autorités doivent s'adapter au fur et à mesure qu'évolue la situation de l'Empire. Le bâtiment témoigne du virage entrepris, sous le règne de François-Joseph, vers une nouvelle manière de penser la politique intérieure et extérieure.

Alors que l'art devient le terrain d'expression des revendications esthétiques nationales dans de nombreux pays, le positionnement autrichien est beaucoup plus flou. Comme évoqué précédemment, l'intérêt pour l'histoire et l'art du passé dans les

[247] Stéphane Héritier, « Le patrimoine comme chronogenèse. Réflexions sur l'espace et le temps », *Annales de geographie*, 15 mars 2013, n° 689, n° 1, p. 5.
[248] *Ibid.*
[249] Voir les différentes contributions de Moritz Csáky, Federico Celestini et Ulrich Tragatschnig (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007.

régions de l'Empire représentait, depuis la fin du XVIII[e] siècle, un certain danger pour la mainmise des Habsbourg sur leurs territoires. Dans les territoires à majorité non-germanophones de l'Empire, les artistes et théoriciens de l'art – qu'ils soient tchèques, hongrois ou bien croate – ont œuvré à développer une histoire de l'art locale, sur les bases d'un intérêt croissant pour l'édification d'historiographies nationales. Paradoxalement, les théoriciens autrichiens – pour ne pas dire viennois – ne semblaient pas autant portés sur la nécessité d'écrire une histoire globale de l'Empire. Force est de constater que les institutions impériales créées à Vienne afin de faciliter ce travail d'une historiographie autrichienne n'ont pas porté leurs fruits autant que dans les sociétés régionales dans des zones plus périphériques de l'Empire. Comme l'a étudié Matthew Ramplay, les historiens de l'art viennois comme Julius Schlosser, Alois Riegl, Max Dvořák, Heinrich Wickhoff traitent d'une multitude de sujets artistiques et historiques, sans jamais réellement contribuer à la rédaction d'une histoire "nationale" de l'art de l'Autriche des Habsbourg[250]. Néanmoins, il serait faux de penser que cette posture prétendument "universaliste" ne porte pas un discours politique identitaire bien plus fort et qu'elle évolue avec le temps vers la promotion d'une identité non pas nationale, mais « patriotique-autrichienne ».

Les choix architecturaux et décoratifs de l'Opéra de Vienne reflètent justement cet universalisme instrumentalisé. Ils témoignent à la fois du projet initial de la *Ringstraße* au cours de ses premières années, tout en mettant en avant aussi les défaites et déconvenues rencontrés par l'État durant le long chantier. Le bâtiment de l'Opéra, tant par son chantier que par sa décoration, a eu comme objectif de célébrer les arts comme la nouvelle grande force de l'Autriche. En tant que monument des arts et des artistes, il était aussi censé être un monument de cette Autriche des Habsbourg, supranationale et culturelle. Il sert, dans les faits, de modèle et de contre-modèle à partir duquel les intellectuels et les fonctionnaires élaborent une politique identitaire culturelle, dont l'influence se perçoit dans les grandes villes des provinces impériales, même non-germanophones.

[250] Matthew Rampley, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park, Penn State Press, 2015, p. 75.

L'Opéra existe même hors de ses murs : il est d'abord une institution avant d'être un bâtiment, ce qui explique pourquoi c'est autant la musique, les artistes et le public qui lui donne du sens, que la salle elle-même. D'une certaine manière, la salle n'est qu'un des signifiants de l'Opéra-monument. Cela se perçoit aussi dans les différents livres qui traitent de l'Opéra de Vienne, peu commence en 1860, le début de l'Opéra n'est pas associé au début de la salle, mais le début de la salle marque un tournant dans l'histoire de l'Opéra de Vienne.

CHAPITRE 3 – UNE INSTITUTION D'ÉTAT, RECONNUE MONUMENT



Le XX^e^ siècle s'ouvre sur une phase délicate pour François-Joseph et l'État autrichien, la double monarchie connaît de « profondes mutations[1] ». Figure de proue pour Vienne et pour l'Empire, l'Opéra de Vienne est l'un des acteurs stratégiques dans la diplomatie culturelle engagée par l'Empire. Les institutions viennoises doivent plus que jamais conserver leur rôle d'ambassadrices en Europe et dans le monde, malgré une féroce concurrence des scènes historiques et de nouvelles scènes émergentes. La nomination de grands directeurs, la construction de son répertoire, la participation aux festivités organisées dans la capitale, tout est fait pour que Vienne et l'Autriche soient au cœur de la vie musicale mondiale. L'État poursuit les processus de patrimonialisation engagés depuis le milieu du XIX^e^ siècle, construisant au fur et à mesure un canon de la culture autrichienne et de ce qu'elle représente – notamment face à l'Empire allemand. S'ajoutent à cela les nouvelles écoles viennoises, en architecture, arts décoratifs, peinture, philosophie ou littérature, qui permettent d'attirer à Vienne de nombreuses figures intellectuelles et artistiques.

Ces derniers contribuent à élaborer de toutes nouvelles formes d'art et de pensée, leurs membres portent aussi un regard critique sur les grandes réalisations de la *Ringstraße* et la dimension politiques qui leur est associée. Un certain recul historique et politique permet d'aborder le projet urbain et ses édifices d'un regard nouveau. L'Opéra de Vienne, qui a été inauguré depuis presque trente ans en 1900, n'est plus seulement perçu comme une institution accueillant des artistes, son bâtiment fait aussi l'objet d'une certaine considération critique. L'évolution du regard porté sur les édifices, plus ou moins, anciens va de pair avec le développement de l'intérêt pour les monuments historiques et artistiques. L'Autriche élabore alors une approche qui lui est propre, à contre-pied de la vision que soutiennent les administrations dans les États-nations voisins. Le nouvel point de vue sur les bâtiments de la *Ringstraße* fait évoluer le statut de monument de l'Opéra : au-delà du monument construit de manière à raconter l'Empire, les regards contemporains le perçoivent désormais comme un témoignage historique d'un courant artistique passé.

[1] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 6.

La fin de l'Empire accélère ce glissement de statut, puisqu'elle rajoute au recul historique un recul politique. Le basculement d'un régime monarchique à une République entraîne un renouvellement du rôle des anciennes grandes institutions impériales au sein de l'État. La place de l'Opéra – désormais d'État – doit être redéfini par la nouvelle République et des ambitions de celle-ci. Bien que l'État conserve certaines constances dans l'emploi politique de l'Opéra, le flou identitaire causé par la chute de l'Empire et le rapport à l'Allemagne se ressent dans la gestion des institutions culturelles durant cette période après l'Empire et la guerre. Vienne doit demeurer une scène musicale de premier plan face aux autres métropoles musicales – Paris, Londres, Milan – , ainsi qu'aux nouveaux concurrents américains, malgré les difficultés traversées par le pays sur le plan politique et économique. L'État et les dirigeants de l'Opéra de Vienne déterminent une stratégie de gestion, privilégiant la qualité sur la quantité d'œuvres jouées, afin d'asseoir l'idée d'une excellence viennoise et de faire vivre l'institution dans un tout nouveau paysage culturel, au lendemain de la guerre.

Outre la transition d'une scène impériale à républicaine, le statut de l'Opéra connaît un changement essentiel : le vote, en 1923, de la toute première loi de reconnaissance et de protection des monuments historiques confère à cet édifice le statut officiel de monument aux yeux de la loi. À l'instar des autres bâtiments appartenant à l'État, l'Opéra fait partie désormais *de jure* du patrimoine autrichien. Si une telle loi détermine le rapport qu'un État entretient avec son histoire, son art et son territoire, en Autriche, elle témoigne aussi de la difficulté pour l'État de définir ce qu'il entend par culture autrichienne.

I. Les dernières années de l'Opéra de cour

Enjeux, réseaux et politiques autour de l'Opéra impérial

Dans un paysage européen où les salles de spectacle sont en constante compétition, chaque institution courtise les grands chefs d'orchestre pour mener leur direction artistique. Après avoir été dirigé par Franz von Dingelstedt (1869-1870), Johann von Herbeck (1870-1875), Franz von Jauner (1875-1880) et Wilhelm Jahn (1881-1897), Gustav

Mahler prend la main sur l'Opéra de Vienne en 1897[2]. Chef d'orchestre et compositeur, Mahler a été à la tête de l'Opéra de Budapest de 1888 à 1891, puis de celui d'Hambourg de 1891 à 1897. Une fois arrivé à Vienne, il tente d'y appliquer toute une panoplie de nouvelles techniques et usages quant aux représentations. Gustav Mahler a trouvé l'inspiration dans les écrits d'Adolphe Appia, d'Edward Gordon Craig et de Constantin Stanislavski[3].

Sous la direction de Mahler, le bâtiment de l'Opéra est modifié, ale directeur jugeant nécessaire, pour la bonne conduction des spectacles, que la régie se modernise, la salle s'assombrit, les éclairages – enjeu important lors de la construction de l'édifice – soient renouvelés, quelques décennies après leur installation. Mahler s'inspire notamment de la scène du théâtre de Munich, dont la fosse d'orchestre a été réagencé en 1854[4]. Il demande également l'une des modifications les plus importantes à l'Opéra de Vienne : la fosse d'orchestre, agrandie en 1902 pour pouvoir accueillir désormais 120 musiciens[5]. Durant l'ère Mahler, 34 premières – mais aucune première mondiale – et 55 nouvelles mises en scène sont proposées à l'Opéra de Vienne[6]. Mahler œuvre beaucoup pour les représentations de la musique tchèque, puisqu'il programme la première de *Dalibor* sur la scène impériale en 1897. Entre 1897 et 1904, il dirige 21 des 23 représentations de l'opéra tchèque[7].

Bien qu'il participe grandement à conserver le prestige de l'institution, les relations que Gustav Mahler entretient avec les ensembles de l'Opéra de Vienne sont très mauvaises[8]. Christian Glanz estime que les difficultés rencontrées par Gustav Mahler à

[2] En annexe se trouve la liste de tous les directeurs successifs de l'Opéra de Vienne, Document 16.
[3] Christian Glanz, « Vom Fin de Siècle zur Republik. Die Direktionen Mahler und Strauss-Schalk im zeitgeschichtlich-kulturellen Kontext » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 183.
[4] Beatrix Darmstädter, « Gustav Mahler und die Drehbühne in der Wiener Hofoper » dans *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener". Gustav Mahler und Wien*, Vienne, 2010, p. 149-154.
[5] Emil Pirchan, Alexander Witeschnik et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 77.
[6] Otto Fritz, « Die Oper in Zahlen » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 274.
[7] Christian Glanz et al., *Dalibor (Bedřich Smetana) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/102, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[8] Au sujet des rapports difficiles en Gustav Mahler et les ensembles de l'Opéra : Franz Willnauer, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Réédition, Vienne, Löcker, 1993.

l'Opéra sont dues à plusieurs facteurs, parmi lesquels une hostilité à son encontre en raison de son amitié avec Victor Adler, lui attirant l'hostilité des membres des partis opposés au Parti ouvrier social-démocrate d'Autriche (SAPÖ) – en particulier les partis antisémites[9]. Ses choix de mettre en avant des opéras tchèques, comme *Dalibor* de Smetana, dans un contexte de politique interne compliquée pour l'Empire ont également joué en sa défaveur. Même si les instances politiques impériales soutiennent toutefois Mahler, le prince Rudolf du Liechtenstein et Wilhelm Albrecht von Montenuovo, lui offrant une certaine liberté dans sa direction[10], Gustav Mahler quitte finalement Vienne pour New York en décembre 1907[11]. Il est remplacé dans un premier temps par Felix Weingartner du 1er janvier 1908 jusqu'au 28 février 1911, puis par Hans Gregor du 1er mars 1911 au 14 novembre 1918.

Gustav Mahler est un parfait exemple du réseau des Opéras dans l'Empire des Habsbourg. Originaire de Bohème, il part se former à Vienne, puis dirige l'Opéra de Budapest, celui d'Hambourg avant d'être nommé à la tête de l'Opéra impérial viennois. Ce parcours ressemble à celui de nombreux artistes des territoires de l'Empire. L'Opéra de Vienne attire les meilleurs musiciens et chanteurs de l'Empire, qui cherchent à en intégrer les ensembles. L'Opéra impérial est le centre d'un réseau connectant les autres salles de l'Empire et leurs artistes[12].

Dans les territoires germanophones de l'Empire, les salles de spectacles vivent dans l'ombre de la vie théâtrale et musicale viennoise. Dans ses mémoires, Felix Weingartner raconte que les représentations au Théâtre régional de Graz [n'étaient] que des pis-aller.[13] », critiquant notamment le niveau médiocre de l'orchestre. Il y a peu de représentations d'opéra, à Graz, Linz, Innsbruck ou Klagenfurt, il est difficile pour les directeurs des théâtres de monter des productions d'opéras, tant cela représente une

[9] Christian Glanz, « Gustav Mahlers politisches Umfeld » dans Erich Wolfgang Partsch et Morten Solvik (eds.), *Mahler im Kontext = Contextualizing Mahler*, Vienne, Böhlau, 2011, p. 13-32.
[10] Helmut Brenner et Reinhold Kubik, *Mahlers Menschen: Freunde und Weggefährten*, St. Pölten / Salzbourg / Vienne, Residenz-Verl., 2014, p. 184-187.
[11] Peter Franklin, « Mahler, Gustav » dans Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera - Grove Music Online*, Londres, Macmillan Reference, 2001, p. 512-513.
[12] Au sujet du réseau autour de l'Opéra, voir M. Prokopovych, « Das Opernnetzwerk. Wiener Opernthradition und der habsburgische Kulturraum », art cit.
[13] Felix Weingartner, *Lebenserinnerungen - Autobiographie*, Hambourg, Severus Verlag, 2013, p. 97.

dépense importante. Les représentations d'opéras sont organisées grâce à des troupes extérieures, venant de Vienne, d'Allemagne du Sud ou d'Italie[14]. Cette situation semble commune aux autres villes de l'archiduché d'Autriche à la fin des années 1870, chaque salle dépense alors des sommes folles pour faire se produire sur leur scène des grands artistes de l'Opéra de Vienne, parfois de l'Opéra de Berlin, comme Paulina Lucca à Graz[15].

Si ces contraintes expliquent que la programmation à Linz, Innsbruck, Klagenfurt ou Graz s'appuie davantage sur des représentations de pièces de théâtre que d'opéras, des premières ont cependant lieu dans ces villes. Le 12 février 1887, Linz accueille la première de l'opéra *Fernando* de Wilhelm Floderer[16], Edwin Komauer présente son opéra-conte *Frau Holde* à Klagenfurt en 1911[17]. Le plus souvent, il s'agit de choix liés à l'attachement des compositeurs à la ville – dont ils sont originaires ou où ils vivent. D'autres premières ont lieu pour des raisons politiques., comme la première autrichienne de *Salome* de Richard Strauss, qui a lieu à Graz le 16 mai 1906. L'œuvre est d'abord présentée à Dresde, puis à Prague, mais contraint par la censure qui qualifie l'œuvre de « pathologie sexuelle[18] », Mahler ne peut la programmer à l'Opéra de Vienne. Richard Strauss dirige lui-même son œuvre à Graz, devant un public d'invités prestigieux : Giacomo Puccini, Alban Berg, Arnold Schöneberg, Alexander von Zemlinsky, Alfred Roller[19]. La première viennoise n'a lieu qu'un an plus tard, le 15 mai 1907 au *Volkstheater*, il faut attendre le 14 octobre 1918 pour que la scène de l'Opéra de Vienne présente sa propre production de l'opéra[20]. Graz demeure une salle importante,

[14] Ingeborg Zechner, « Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944 » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.1, p. 60-93.

[15] « Ein großes Theater-Ereignis, das Gastspiel der Sägerin Paulina Lucca, steht in Sicht », *Grazer Volksblatt*, 18 mai 1886.

[16] « Landschaftliches Theater in Linz. Zum erstenmale: Fernando », *Linze Volksblatt*, 12 févr. 1887.

[17] Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Komauer, Edwin*, http://www.biographien.ac.at/oebl_4/99.pdf, 1967, (consulté le 28 avril 2020).

[18] Wiener Staatsoper, *Salome | Spielplan*, https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-kartenkauf/detail/event/986903512-salome, 7 juillet 2022, (consulté le 7 juillet 2022).

[19] « Fremden-Liste », *Grazer Volksblatt*, 16 mai 1906. ; « Bericht aus dem Theater », *Grazer Volksblatt*, 17 mai 1906.

[20] Christian Glanz et al., *Salome (Richard Strauss) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/128, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

puisqu'outre la première autrichienne de *Salome*, le théâtre de Graz est le lieu choisi pour la première de neuf autres opéras[21]. Graz représente pour de jeunes compositeurs l'opportunité de tester leurs compositions dans une ville où la concurrence théâtrale est moindre, avant d'essayer, peut-être, de se produire à Vienne. Les opéras joués à Graz sont le plus souvent de premières œuvres, mais aucune ne connaît toutefois une intégration au répertoire de l'Opéra de Vienne[22].

Le choix des œuvres entrant au répertoire de l'Opéra impérial reflète la réalité de la politique culturelle autrichienne quant à son approche politique de la musique. Le répertoire de l'Opéra impérial constitue un canon autrichien, où les œuvres des compositeurs associés à la ville de Vienne et à l'Empire ont une place de choix. Bien que dans la suite de la constitution de 1867, soit garanti aux peuples de l'Empire le « droit inviolable à sauvegarder et à cultiver leur nationalité et leur langue[23] », peu d'œuvres, écrites dans une autre langue que l'allemand par les musiciens de ces régions, ne sont ajoutées au répertoire de l'Opéra de Vienne. Lorsqu'elles sont produites sur la scène viennoise, il s'agit le plus souvent d'adaptations en allemand. La première de l'opérette de Johann Strauss fils *Der Zigeunerbaron* ou *Le Baron tzigane*, illustre bien les rapports complexes qu'entretient les autorités impériales en charge de l'Opéra de Vienne avec des œuvres mettant en lumière les cultures non-germaniques. Il était initialement prévu que l'opérette de Strauss, qui mêle de nombreux thèmes des folklores hongrois et tzigane à un style plus viennois, soit organisée à l'Opéra impérial, mais celle-ci est finalement prévue le 24 octobre 1885 au *Theater an der Wien*[24]. Outre le grand succès dans l'Empire, en particulier en Hongrie, les critiques reconnaissent à l'opérette un savant mélange entre la tradition viennoise et les cultures nationales de l'Empire.

[21] Voir le tableau d'Ingeborg Zechner qui récapitule les premières, en indiquant lorsqu'il s'agit d'une première œuvre. I. Zechner, « Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944 », art cit, p. 84.

[22] Aucune ne figure sur la base de données établie dans le cadre du programme *Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*.

[23] François Joseph m.p., Staatsgrundgesetz vom 21. December 1867, über die allgemeinen Rechte der Staatsbürger für die im Reichsrathe vertretenen Königreiche und Länder, Reichs-Gesetz-Blatt für das Kaiserthum Österreich, N°61, 21/12/1867, p. 394, 142/1867, Art. 19. « […] ein unverletzliches Recht auf Wahrung und Pflege seiner Nationalität und Sprache. »

[24] « Theater- und Kunstnachrichten. „Der Zigeunerbaron" von Johann Strauß. Erste Aufführung im Theater an der Wien, 24 Oktober », *Die Presse*, 25 oct. 1885.

Comme l'a étudié Moritz Csáky, l'opérette joue au tournant du XIX^e^ et du XX^e^ siècle un réel rôle politique dans la double monarchie : elle émerge comme une forme commune d'art populaire, elle est le produit d'un climat culturel et politique propre à l'Empire[25]. Il faut attendre le 26 décembre 1910 pour que l'opérette soit jouée sur la scène de l'Opéra de Vienne sous a baguette de Felix Weingartner[26]. Si l'opérette de Strauss est écrite en allemand, elle permet néanmoins d'offrir une représentation de l'histoire et de la culture hongroise à Vienne[27].

Le répertoire de l'Opéra de Vienne met davantage en avant la culture musicale allemande, qui est présentée comme hégémonique, face aux cultures musicales tchèques et hongroises. Martina Nußbaumer a montré comment s'est opposée à l'image de Vienne en tant que capitale multinationale une politique municipale aspirant davantage à « l'homogénéisation ethnique », dans le sillon de la formation d'un « *Wienerischer Charakter* », c'est-à-dire un caractère viennois. La référence au classicisme viennois marque l'une des autres expressions de l'identité patriotique autrichienne[28]. Les opéras, opérettes et ballets avec des dimensions nationales et nationalistes sont petit à petit écartées– de manière plus ou moins explicite – du répertoire de l'Opéra de Vienne[29]. Le choix des œuvres représentées sur la scène impériale contribue à construire et présenter une identité culturelle autrichienne par la musique, qui ne reflète que peu la diversité des différentes cultures de la double monarchie.

Parmi les ensembles de l'Opéra de Vienne, de nombreux chanteurs et chanteuses sont originaires des régions périphériques de l'Empire. Ils rejoignent des institutions viennoises avec des contrats d'exclusivité[30], certains atteignant même une

[25] Au sujet du rôle politique de l'opérette, voir Moritz Csáky, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau, 1996.
[26] Christian Glanz et al., *Der Zigeunerbaron (Johann Strauss Sohn) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/547, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[27] M. Prokopovych, « Das Opernnetzwerk. Wiener Opernthradition und der habsburgische Kulturraum », art cit, p. 146.
[28] La « *vaterländisch-österreichische Identität* », évoquée dans le chapitre précédent. Martina Nußbaumer, « Der Topos "Musikstadt Wien" um 1900 », *newsletterMODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2001, vol. 4, n° 1, p. 20.
[29] Philipp Ther traite spécifiquement des exemples tchèques et polonais dans son ouvrage : P. Ther, *Center stage*, *op. cit.*
[30] T. Marković, « Die Wiener Staatsoper und das südöstliche Europa », art cit, p. 177.

reconnaissance internationale à la suite de leurs performances. C'est le cas par exemple de Karola Jovanović[31], dont la carrière l'amène sur les scènes d'Olmütz/Olomouc, Francfort-sur-le-Main, Graz, Berlin ou d'Ilma von Murska – de son vrai nom Emma Puškec[32] – en Europe, en Amérique et même en Océanie. Les mobilités importantes de ces artistes, qu'il s'agisse des musiciens, des chanteurs, des chefs d'orchestre, permettent de bâtir et renforcer la réputation de la salle à l'international. Leur visibilité contribue également à véhiculer l'image d'un empire multinational, où chaque peuple contribue à accroître la puissance culturelle et artistique[33]. D'une certaine manière, tout ce réseau d'artistes place Vienne au centre, comme salle de référence, faisant des salles dans toutes les autres villes de l'Empire des salles périphériques. Lorsqu'un artiste, un chef d'orchestre ou un musicien se produit sur une scène, peu importe sa localisation, il représente Vienne et sa tradition musicale.

Les représentations des artistes sur les scènes internationales sont d'autant plus cruciales qu'il existe une réelle concurrence entre les grands Opéras au début du XX^{e} siècle et que le statut de capitale musicale est disputé par plusieurs autres villes[34]. Outre les grandes scènes historiques – Milan, Paris, Londres – apparaissent de nouveaux acteurs dans le monde de l'Opéra, comme le grand rendez-vous annuel du Festival de Bayreuth, créé en 1876, ou encore les institutions musicales new-yorkaises, qui parviennent – grâce à de très généreux cachets – à attirer de très grands artistes issus de l'Empire comme Antonín Dvořák[35] et Gustav Mahler[36].

[31] Uwe Harten et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, *Jovanović, Karola*, https://dx.doi.org/10.1553/0x00021bdf, 2003, (consulté le 27 mai 2020).
[32] Alexander Rausch et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, *Murska, Ilma von*, https://dx.doi.org/10.1553/0x0001da7b, 2004, (consulté le 27 mai 2020).
[33] Si les chanteurs et chanteuses des territoires héréditaires se produisent souvent sur la scène de l'Opéra et intègrent le chœur, un seul soliste dans l'Orchestre Philarmonique est originaire de l'Europe du Sud-Est. Il s'agit du violoniste Dragomir Krančević, formé à Vienne, qui quitte ensuite l'Opéra de Vienne pour rejoindre en 1873 l'orchestre de l'Opéra de Budapest. T. Marković, « Die Wiener Staatsoper und das südöstliche Europa », art cit, p. 165.
[34] Comme le montre l'étude de Christophe Charle, Paris s'est imposé comme la capitale théâtrale au début du XX^{e} siècle, grâce aux représentations à la fois sur les scènes parisiennes et l'exportation de ses artistes et des pièces françaises, adaptées sur les scènes étrangères. C. Charle, *Théâtres en capitales*, *op. cit.*, p. VII.
[35] Dvořák bénéficie au conservatoire de New York d'un salaire annuel de 15 00 dollars. Michael Cooper, « The Deal That Brought Dvořák to New York », *The New York Times*, 23 août 2013.
[36] Marvin Lee Von Deck, *Gustav Mahler in New York: His Conducting Activities in New York City, 1908-1911*, New York, New York University, 1990.

Pour que Vienne conserve son statut de capitale musicale mondiale, outre les représentations sur les scènes impériales et privées, de nouveaux événements sont organisées pour attirer un public international. En 1912 est programmée du 21 juin au 1er juillet la *Wiener Musikfestwoche*, un festival de la municipalité de Vienne et de l'État impérial :

> Le programme soigneusement choisi, réalisé exclusivement par des artistes et des instituts artistiques autrichiens, devait non seulement montrer les sommets de l'art musical autrichien, mais aussi présenter la musique populaire viennoise, ennoblie par l'art de Lanner et Strauss, et la chanson populaire des nations autrichiennes dans une ronde revigorante, et ouvrir aux participants de la semaine de la fête de la musique un accès au royaume mondial de la poésie viennoise par des représentations festives de drames de Grillparzer, Anzengruber et Raimund.[37]

Les festivités débutent tout naturellement par une représentation des *Noces de Figaro* de Mozart, le 21 juin 1912 à l'Opéra impérial, suivie le 22 juin de *Dalibor* par Smetana. Le reste de la programmation reflète cette vision du génie des nations autrichiennes : Mozart, Schubert, Beethoven, Bruckner, Brahms, Haydn, Dvořák, Hugo Wolf, Gluck, Franz Liszt, Joseph Lanner, Strauss, Mahler. Le festival est un succès, rapportant un bénéfice suffisant pour permettre à l'État et à la ville de Vienne d'envisager la reconduction du festival pour l'année suivante[38]. Le festival n'est pas reconduit les années suivantes, ni en 1913 ni en 1914, la prochaine édition est annoncée pour 1915[39].

Le 27 juin 1914, Hans Gregor dirige *Parsifal* sur la scène de l'Opéra de Vienne[40], il s'agit du dernier concert avant que ne débute la Première Guerre mondiale. Le 18 août 1914 l'Opéra aurait dû rouvrir ses portes pour célébrer l'anniversaire de l'empereur ; or l'Autriche étant s'engageant dans la guerre, aucun spectacle ne peut être monté. La réouverture n'a lieu que deux mois plus tard, le 18 octobre 1914 avec une

---

[37] « Das sorgsam gewählte, ausschließlich von österreichischen Künstler und Kunstinstituten bewältige Programm sollte nicht nur die Höhen und Gipfel der in Österreich erstarkten Tonkunst aufzeigen, sondern auch die durch die Kunst der Lanner und Strauß geadelte Wiener Volksmusik und das Volkslied der österreichischen Nationen in einem erquickenden Reigen vorführen und durch Festaufführungen von Dramen Grillparzers, Anzengrubers und Raimunds den Teilnehmern der Musikfestwoche einen Ausbilck in das Weltereich der Wiener Poesie eröffnen. » Mairie de Vienne, « Kundgebungen, Feste und Feierlichkteien, Begrüßung » dans *Die Gemeinde-Verwaltung der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien im Jahre 1912. Bericht des Bürgermeister Dr. Richard Weiskirchner*, Vienne, Magistrat der Stadt Wien, 1912, p. 10.

[38] Il est fait état dans les comptes rendus de Vienne d'une somme de 36 072,10 couronnes. *Ibid.*, p. 11.

[39] « Die Wiener Musikfestwoche », *Der Fremdenverkehr*, 20 avr. 1913. ; « Kleinere Mitteilungen von hier und dort », *Signale für die musikalische Welt*, 24 décembre 1913, no 52, 24 déc. 1913, p. 1978.

[40] « Aus der Hofoper », *Die Zeit*, 27 juin 1914.

représentation du *Lohengrin* de Richard Wagner[41]. Alors que le pays subit pleinement les effets de la guerre, l'Opéra parvient à maintenir une activité régulière. Les programmes dans les quotidiens de l'époque montrent que s'il n'y a plus que deux soirs de représentations par semaine, les ensembles piochent largement dans le répertoire : 35 productions différentes sont jouées jusqu'à la fin de l'année 1914. Il s'agit souvent d'œuvres dans l'institution a déjà décors et costumes, même si les tenues pour les musiciens sont, quant à elles, modifiées[42], L'Opéra continue de se produire au fur et à mesure que la guerre continue sous la direction d'Hans Gregor. Ce dernier réussit à monter de nouvelles productions dès le 4 décembre 1914, avec le *Kain und Abel* de Felix Weingartner[43], puis le lendemain, la première du ballet *Wiener Legende* de Raoul Mader [44] . En tout ont lieu dix premières viennoises entre décembre 1914 et octobre 1918[45], ce qui reste considérable compte tenu de la situation générale de l'Autriche pendant la Première Guerre mondiale[46].

L'absence d'artistes et de concerts internationaux, tout comme le manque de premières internationales sur la scène de l'Opéra sont les vrais freins au développement de l'institution, bien qu'émerge toutefois une certaine avant-garde musicale durant les années de guerre[47]. La cadence de ces concerts s'explique par la participation, sur la demande de l'État à l'effort de guerre : outre les performances sur scène, l'Opéra de Vienne ouvre ses portes lors des répétitions. L'Orchestre Philharmonique part même en tournée, en Suisse en 1917, puis à Berlin en 1918, afin de continuer son rôle

[41] « Theater und Sehenswürdigkeiten: k.k. Hof-Operntheater », *Wiener Zeitung*, 18 oct. 1914.
[42] Fritz Trümpi revient sur la question des changements de tenues dans F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 59.
[43] Christian Glanz et al., *Kain und Abel (Felix Weingartner) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/268, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[44] Christian Glanz et al., *Wiener Legende (Raoul Mader) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/532, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[45] O. Fritz, « Die Oper in Zahlen », art cit, p. 275.
[46] Susanne Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren: ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing, H. Schneider, 1994, p. 15.
[47] À ce sujet, voir S. Schmidl et S. Zapke, « »In dieser großen Zeit ...« Avantgardistiche Ansprüche und nationale Identifikation um 1914 », art cit.

d'ambassadeur culturel[48]. Le 3 novembre 1918, soir de la signature du cessez-le-feu de Villa Giusti, une représentation du *Salome* de Richard Strauss a lieu à l'Opéra de Vienne[49] ; le 11 novembre 1918, alors qu'est signé l'armistice à Compiègne, les spectateurs viennois assistent au *Faust* de Charles Gounod – une programmation en phase avec les événements contemporains[50].

Nouvelle réception de l'Opéra, un monument d'art ?

En parallèle du développement de l'Opéra de Vienne comme institution musicale, le bâtiment connaît également une évolution – du moins, le regard que portent sur l'édifice les contemporains change. Plusieurs décennies se sont écoulées depuis l'inauguration de la rue en 1865, les grandes institutions construites le long du boulevard sont ouvertes au public pour certaines depuis déjà plusieurs dizaines d'années. Si l'Opéra est utilisé par ses usagers, artistes, techniciens et spectateurs, il demeure toutefois un lieu d'observation et d'étude, comme le montrent les publications évoquant ses caractéristiques techniques, qui présentent ses plans et son agencement, parfois dans une perspective comparative. En 1878, les plans de l'édifice sont publiés dans *Allgemeine Bauzeitung*[51]. Dans le même journal en 1882, Ludwig Tržeschtik propose une étude des salles de théâtre, dans laquelle il mentionne brièvement l'Opéra de Vienne, en comparaison des autres salles européennes[52]. L'Opéra est aussi le sujet du premier tome de la série *Wiener Monumental-Bauten* en 1885[53], un ouvrage également constitué de gravures de plans de base, en élévation et en coupe. Certes, ces publications ne sont pas accompagnées d'analyses historiques, ou artistiques. Elles témoignent néanmoins de l'intérêt qu'avaient les auteurs à présenter l'Opéra comme un bâtiment particulier à

[48] M. Nußbaumer, « Musik im 'Kulturkrieg': Politische Funktionalisierung von Musikkultur in Österreich, 1914–1918 », art cit.
[49] C. Glanz et al., « Salome (Richard Strauss) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955 », art cit.
[50] Christian Glanz et al., *Faust (Charles Gounod) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/326, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[51] « Das neue Opernhaus in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, art cit.
[52] Ludwig Tržeschtik, « Über neuere Theaterbauten. Mit einem kurzen Rückblicke auf ältere und älteste Bauten dieser Art », *Allgemeine Bauzeitung*, 1898, p. 82-94.
[53] Adolph Lehmann (ed.), *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Adolph Lehmann Verlag, 1885.

étudier ou à comparer. Ces articles et ouvrages resituent l'Opéra de Vienne au sein des autres salles de spectacles, l'inscrivant dans une chronologie. Le choix de consacrer le premier tome des *Wiener Monumental-Bauten* à l'Opéra de Vienne fait écho à son statut de premier bâtiment du Ring, il marque également la reconnaissance de l'Opéra en tant que bâtiment monumental, c'est-à-dire d'une dimension imposante du monument, sa grandeur[54]. L'Opéra se retrouve par ailleurs sur un plan édité en 1887, qui représente tous les édifices monumentaux de Vienne, offrant déjà une vision du patrimoine mobilier de la capitale (Figure 160, p.255)[55].

D'autres publications d'architectes évoquent l'Opéra de Vienne à la fin du XIXe siècle. Elles portent plus souvent une opinion plus arrêtée sur l'édifice et ses architectes, s'éloignant de la simple présentation descriptive. Les textes dans lesquels différents architectes de différents courants s'expriment offrent un panorama de la réception du bâtiment chez les architectes au tournant du siècle, d'autant plus que la pratique architecturale à Vienne s'est développée vers de nouveaux courants, grâce à de nouvelles écoles.

Certains jugent l'édifice sévèrement et ne lui reconnaissent que peu de qualité, tandis que d'autres sont davantage enthousiastes et apprécient le travail d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg. En 1890, dans le *Allgemeine Bauzeitung*, l'architecte Ludwig Tržeschtik juge très sévèrement le travail d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg. Sa critique de l'Opéra ne laisse que peu de places au doute quant à son opinion sur l'édifice :

> Un célèbre écrivain d'art dit à ce sujet dans une brochure : "Tout l'édifice est trop bas et semble s'être enfoncé". C'est vraiment l'impression que tout le monde a eu, et à cela s'ajoute le fait que les ogives elliptiques des arcades ont l'air d'avoir été trop lourdes et d'avoir été enfoncées ; mais l'écrivain d'art a aussi dit, à juste titre, que des sculptures en pierre, précieuses et délicates sont placées précisément là où personne ne les cherche, ni ne les voit, que de nombreuses parties, par crainte de la monotonie, semblent petites, irrégulières et confuses, et que le détail, souvent intéressant et charmant en soi, se fait envahir. En ce qui concerne la construction extérieure, celle-ci doit cependant être prise de manière très relative, non pas dans le sens d'une surcharge, car c'est plutôt le

[54] Le mot *Monument* existe en allemand, définit par le dictionnaire Duden comme un « großes Denkmal, Ehren-, und Mahmal », soit « un grand monument ou mémorial », insistant donc davantage sur ce que nous nommons en français la monumentalité, Duden - Wörterbuch der deutschen Sprache, *« Monument »*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Monument, (consulté le 14 septembre 2020).
[55] Le plan dans sa totalité se trouve en annexe, Document 17.

> contraire qui se fait sentir, mais dans la mesure où le caractère principal apparaît souvent imprégné de détails qui lui sont étrangers ; c'est ainsi qu'il faut le comprendre. Le style devrait celui de la première Renaissance française romanisée. Les proportions principales ne sont pas heureuses dans l'ensemble ; l'impression générale, à l'exception de la jolie loggia, est sèche, froide, sobre, rigide ; le symbolisme est précaire.[56]

Ludwig Tržeschtik reprend ici les critiques que l'Opéra reçut lors de sa construction, attaquant la structure et la décoration de l'édifice, ne lui reconnaissant pas même de qualités techniques quant à son acoustique ou à son agencement. L'architecte historiciste Jan Zawiejski – à l'origine du théâtre-Opéra de Cracovie – partage de son côté un point de vue plus contrasté sur l'Opéra de Vienne. Selon lui, l'Opéra de Vienne est techniquement supérieur aux autres salles, mais l'aspect extérieur ne semble guère lui plaire. Cet avis tranché sur l'architecture extérieure de l'Opéra n'étonne guère chez Jan Zawiejski, dont la salle conçue à Cracovie embrasse pleinement le vocabulaire baroque (Figure 139, p.212). L'architecte lui reconnaît néanmoins des qualités techniques indéniables :

> À mon avis, notre théâtre d'opéra possède l'une des salles intérieures les plus belles et les mieux aménagées. Construit avant les catastrophes théâtrales qui ont servi de cas d'école, chronologiquement il est le premier exemple de grand théâtre d'opéra moderne, il n'empêche qu'il possède des installations modèles au niveau de l'auditorium et de la scène qu'aucun grand théâtre d'opéra d'Europe, et peut-être du monde entier, ne peut se vanter d'avoir. Aucun des grands opéras que nous connaissons par notre propre expérience, par des monographies et d'autres descriptions, ne peut rivaliser avec notre maison d'opéra en ce qui concerne l'aménagement de l'auditorium et de ses salles annexes. Je crois que je ne suis pas le seul à exprimer ce point de vue, je l'ai souvent entendu de la part d'autres personnes, et je conclus de tout cela que l'Opéra de Vienne est une perle, un joyau, même si nous sommes une perle dans une enveloppe falote.[57]

[56] Ein bekannter Kunstschriftlerr sagt darüber in einer Brochüre: „Der ganze Bau sitzt zu tief und erscheint wie eingesunken". Das ist wirklich der Eindruck, den alle Welt dabei hat, und da zu kommt noch, dass die eliptischen Ogen der Arkaden aussehen, als ob die Last darüber zu schwer gewesen wäre und sie eingedrückt habe; der Kunstschriftsteller sagt aber weiter mit Recht, „dass kostbare, zierliche Steinmetzarbeiten gerade da angebracht sind, wo sie Niemand sucht und sieht, dass viele Partieen aus Furcht vor Monotonie, kleinlich, unruhig und verworren erscheinen und dass das an sich oft interessante und reizvolle Detail überwuchert". Dies ist nun allerdings, was den äusseren Bau betrifft, sehr relativ zu nehmen, und zwar nicht in dem Sinne der Ueberladung, denn es macht sich eher das Gegentheil bemerkbar, sondern insofern etwa, als der Hauptcharakter durch ein ihm fremdes Detail häufig durchsetzt erscheint; so dürfte dies zu verstehen sein. Der Styl soll französische romanisirende Frührenaissance sein. Die Hauptverhältnisse sind im Ganzen nicht glücklich; der Gesammteindruck ist mit Ausnahme der hübschen Loggia trocken, kalt, nüchtern, steif; symbolik prekär. » Ludwig Tržeschtik, « Die moderne Architektur », *Allgemeine Bauzeitung*, 1890, p. 14-16, ici p. 15.

[57] « Meiner Ansicht nach besitzt unser Operntheater einen der besten und schönst eingerichteten Innenräule. Noch vor den belehrenden Theaterkatastrophen erbaut, überhaupt chronologisch das erste Beispiel moderner großer Opertheatergebäude, hat es dennoch so mustergiltige Einrichtungen im

Les avis négatifs sur l'Opéra émis par Ludwig Tržeschti et Jan Zawiejski rappellent les critiques émises au moment de la construction du bâtiment. Il semble néanmoins demeurer minoritaire, puisque dans le reste des publications abordant l'Opéra de Vienne de la fin du XIX^{e} siècle au début de la Première Guerre mondiale, les opinions de la salle, son aspect extérieur et son agencement intérieur sont très favorables. La plupart des architectes qui s'expriment sur l'Opéra ou sur August Sicard von Sicardsburg et Eduard van der Nüll reconnaissent le talent des architectes et l'heureuse composition de l'édifice. Toujours dans le numéro du *Allgemeine Bauzeitung* de 1890, le rédacteur du journal, August Köstlin loue le travail d'ornementation de van der Nüll, dont il admire les références italiennes et son inspiration toscane, et non allemandes et salue l'influence de van der Nüll sur ses élèves – Carl Hasenauer et Josef Hlawka en particulier[58].

En 1909, soit quarante ans après l'inauguration de l'Opéra, Alexander von Wielemans, architecte et chef du bureau impérial de construction, tient une conférence sur les deux architectes Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. Publiée par la suite dans le mensuel *Wiener Bauhütte*[59], Wielemans y revient longuement sur la vie des architectes, mais il s'arrête aussi sur l'Opéra :

> […] l'Opéra de Vienne a durablement acquis sa position exceptionnelle dans le patrimoine artistique de notre ville. Depuis lors, il a été considéré comme un modèle de construction théâtrale moderne et un forum compétent et impartial. Les architectes de tous les pays réunis à Vienne en mai 1908 pour le VIII^{e} congrès international des

---

Auditorium und auch auf der Bühne, wie sie kein großes Opernhaus Europas und vielleicht der ganzen welt aufzuweisen hat. Keines der großen Opernhäuser, die wir aus eigener Anschauung, aus Monographien und anderweitigen Beschreibungen kennen, kann sich unserem Opernhause, was die Einrichtung des Auditoriums und seiner Nebenräume anbetrifft, an die Seite stellen. Ich glaube, ich spreche dabei nicht allein diese Ansicht aus, ich habe sie oft von Anderen gehört, und ich schließe aus Allem, dass das Wiener Opernhaus in technischer Beziehung eine Perle, ein Juwel ist, wenn auch wir eine Perle in einem unscheinbarem Gehäuse. » Jan Zawiejski, « Die Adaptieung des k.k. Hofoperntheaters in Wien für Opernredouten. Vortrag des beh. aut. Architekten Prof. Jan Zawiejski, gehalten in der Fachgruppen für Architektur und Hochbau am 14. Februar 1899 », *Zeitschrift des österr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, 1899, n^{o} 11, 1899, p. 157-161, ici p. 157.

[58] August Köstlin, « Wien im November 1889 », *Allgemeine Bauzeitung*, 1890, p. 1-2.

[59] Alexander Wielemans, « Eduard van der Nüll und Augusut Siccards von Siccardsburg. Vortrag, gehalten in der „Wiener Bauhütte" am 15. Dezember 1909 von A.v. Wielemans, k.k. Oberbaurat, anläßlich des 40jährigen Bestandes des Wiener Openhauses », *Wiener Bauhütte*, 31 déc. 1909, p. 200-211.

> architectes ont été unanimes à reconnaître l'excellence des deux créateurs de cette œuvre.[60]

Non seulement Wielemans salue les caractéristiques techniques de la salle, mais il lui accorde également une place centrale au sein du patrimoine artistique viennois. Cette expression de *Kunstbesitz*, dont nous faisons le choix de traduire par biens artistiques, prouve qu'il existe au début du siècle déjà une reconnaissance du bâtiment au-delà de son usage comme une œuvre d'art.

Cette considération multiple de l'Opéra, de l'usage, ses capacités techniques et sa stature artistique se retrouve aussi dans un article de 1913 du journal de l'association des ingénieurs et architectes autrichiens. Abordant une fois encore la carrière du duo d'architectes, Alois von Wurm-Arnkreuz s'arrête longuement sur l'intérieur de l'Opéra :

> L'aménagement intérieur de l'Opéra de Vienne peut, à juste titre, être considéré comme l'une des créations les plus magnifiques de l'art décoratif du siècle dernier, et on ne peut guère cite d'œuvre de cette époque qui le surpasse dans la beauté de sa disposition d'ensemble, en pureté et raffinement des détails, tout en étant aussi parfaitement pensé au service de son usage. La prestigieuse salle de spectacles présente un espace serein, aéré, extrêmement confortable, vaste sans perdre son charme accueillant, elle est somptueuse sans être oppressante, et elle ravit l'œil du spectateur, sans lui faire perdre sa concentration.[61]

Il ajoute quelques lignes plus loin que : « l'Opéra de Vienne a conquis durablement une place de choix dans le patrimoine artistique de la ville, et il est devenu un modèle pionnier dans la construction théâtrale en général.[62] »

---

[60] « Die Anerkennung war aber keine vorübergehende, das Wiener Opernhaus hat dauernd seine hervorragende Stellung in dem Kunstbesitz unserer Stadt errungen. Es wurd seither als bahnbrechend für neuere Theaterbauten vorbildlich und ein gewiß kompetentes und unparteisches Forum, die im VIII. Internationalen Architektenkongreß im Mai 1908 in Wien versammelten Architekten aller Länder waren einstimmig in der Anerkennung der hervorragenden leistung der beiden Schöpfer dieses Werkes. » Alexander Wielemans, « Eduard van der Nüll und Augusut Siccards von Siccardsburg. Vortrag, gehalten in der „Wiener Bauhütte" am 15. Dezember 1909 von A.v. Wielemans, k.k. Oberbaurat, anläßlich des 40jährigen Bestandes des Wiener Openhauses », *Wiener Bauhütte*, 31 déc. 1909, p. 200.

[61] « Mit Recht kann aber der innere Ausbau des Wiener Opernhauses zu den. herrlichsten Schöpfungen der Dekorationskunst des vorigen, Jahrhunderts gezählt werden, ja man wird kaum ein Werk jener Zeit nennen können, welches denselben an Schönheit der Gesamtdisposition und an Keinheit und Änmüt des Details übertrifft und dabei so vollkömmen im Dienste seines Zweckes steht. Der glanzvolle Theatersaal präsentiert sich als heiterer, luftiger, überaus behaglicher Raum, der weitläufig ist, ohne den anheimelnden Reiz zu verlieren, prächtig, ohne zu bedrücken, und der das Auge des Besuchers liebenswürdig erfreut, ohne seine Sammlung zu bedrohen. » Alois von Wurm-Arnkreuz, « Eduard van der Nüll und August Siccard v. Siccardsburg, die Schöpfer moderner Architektur », *Zeitschrift des österr. Ingenieur und Architekten-Vereines*, nº 52, 1913, p. 849-855, ici p. 854.

[62] « Das Wiener Opernhaus hat dauernd seine hervorragende Stellung im Kunstbesitze der Stadt errungen und wurde vorbildlich und bahnbrechend im Theaterbau überhaupt. » *Ibid.*, p. 854.

Chez les architectes modernistes aussi, l'architecture de l'Opéra trouvent un certain écho positif. Ruth Hanisch identifie l'influence stylistique de l'Opéra dans les dessins de Joseph Maria Olbrich, alors qu'il est encore à l'Académie des Beaux-Arts[63]. Joseph August Lux, dans la monographie qu'il publie au sujet d'Olbrich, s'exprime aussi en faveur d'une réhabilitation de l'historicisme viennois :

> Pour ne citer que quelques exemples, nous ne voudrions pas manquer des bâtiments tels que le Parlement de Vienne de Theophil Hansen, l'Opéra de Vienne de van der Nüll et Sicartsburg (sic), ainsi qu'une série d'autres bâtiments, l'Académie sur la *Schillerplatz*, le *Heinrichshof* et un certain nombre d'immeubles et de bâtiments publics de cette époque et de son cercle d'architectes ; ce sont des ornements de la ville, qui font honneur à leurs constructeurs.[64]

Otto Wagner, aussi, émet une certaine appréciation de l'Opéra de Vienne parmi les bâtiments de la *Ringstraße*. Dans son article « *Die Qualität des Baukünstlers* », l'architecte revient sur l'évaluation de la qualité des architectes, la réception immédiate à l'inauguration d'un édifice et la nécessité de laisser mûrir son jugement pour apprécier pleinement un bâtiment. Le premier exemple qu'il choisit pour démontrer son propos n'est autre que l'Opéra de Vienne :

> La construction de l'Opéra de Vienne a été confiée, après de nombreux combats, aux artistes Siccardsburg et van der Nüll. Avant même l'achèvement de la construction, le grand public, malheureusement aussi de nombreux contemporains "artistes", mais surtout la presse, se sont tellement déchaînés contre les deux artistes qu'ils se sont volontairement donné la mort. Si vous vous interrogez maintenant sans préjugés sur la valeur des bâtiments de l'époque de l'Opéra, vous apprendrez que le grand public considère aujourd'hui l'Opéra comme le meilleur bâtiment de cette époque. Il a donc fallu vingt à quarante ans pour que le grand public parvienne à ce jugement final.[65]

---

[63] Ruth Hanisch, *Moderne vor Ort: Wiener Architektur 1889-1938*, Vienne, Böhlau, 2018, p. 211-212.

[64] « Wir möchten, um nur einige Beispiele zu nennen, Bauwerke wie das Parlamentsgebäude in Wien von Theophil Hansen, die Wiener Oper von van der Nüll und Sicartsburg nicht missen, ebenso wenig eine Reihe anderer Bauwerke, die Akademie auf dem Schillerplatz, den Heinrichshof und eine Anzahl Zinshäuser und öffentlicher Bauten aus jener Zeit und ihrem Architektenkreis; sie sind Zierden der Stadt und gereichen ihren Erbauern zur Ehre. » Joseph August Lux, *Joseph M. Olbrich: eine Monographie*, Berlin, Wasmuth, 1919, p. 22.

[65] « Der Bau des Wiener Opernhauses wurde nach manchen Kämpfen den Künstlern Siccardsburg und van der Nüll übertragen. Noch vor der Bauvollendung hat die Allgemeinheit, leider auch viele »Künstler«-Zeitgenossen, besonders aber die Presse derartig über beide Künstler losgezogen, daß sie freiwillig in den Tod gingen. Halten Sie jetzt unbefangen eine Nachfrage über den Wert der Bauwerke aus der Epoche des Opernhauses, so werden Sie vernehmen, daß die Allgemeinheit heute das Opernhaus für das beste Bauwerk dieser Epoche erklärt. Die Allgemeinheit hat also zwanzig bis vierzig Jahre gebraucht, um zu diesem Endurteil zu gelangen. » Otto Wagner, « Die Qualität des Baukünstlers », *Der Architekt*, 1912, n° 18, 1912, p. 1-6, ici p. 2.

Les opinions sur l'Opéra de Vienne et ses qualités techniques comme artistiques rassemblées ici sont à la fois celles d'architectes historicistes que d'architectes modernistes. De reconnaître l'Opéra de Vienne comme faisant des biens artistiques viennois, c'est reconnaître à l'édifice une valeur artistique, bien que celui-ci ne corresponde plus aux canons artistiques de l'époque.

Nous l'avons vu, l'Opéra de Vienne n'est plus le modèle utilisé pour la construction des salles de spectacles dans l'Empire dès les années 1880. Au début du XX^e^ siècle, à l'esthétique baroque de l'architecture des salles construites dans la double monarchie s'associe une nette influence du style Sécessionniste ou *Jugendstil*.[66] Ce glissement est bien perceptible dans les créations de Ferdinand Fellner et Hermann Helmer après 1900, comme à Czernowitz (1904-1905), Klausenburg/Cluj-Napoca (1904-1906) ; Gablonz/Jablonec (1906-1907) ; Jungbunzlau/Maldré Boleslav (1906-1909) ; Baden (1908-1909) ; Klagenfurt (1909-1910) ; Teschen/Cieszyn (1909-1910) et surtout à Vienne pour le *Konzerthaus* (1910-1913), une collaboration de Fellner et Helmer avec l'architecte historiciste Ludwig Baumann, dont l'aspect extérieure correspond à une réinterprétation moderne de l'esthétique baroque au prisme du style de la Sécession (Figure 161, p.255 à Figure 168, p.257).

L'observation contemplative que portent les architectes sur l'Opéra de Vienne en tant qu'objet d'une autre période créatrice évoque la prise de conscience du sort des objets et édifices anciens – ou plus modernes au demeurant – opérés durant le XVIII^e^ siècle. La naissance du monument historique, qui selon Jean Davallon, marque « l'instauration d'une relation au passé[67]», dédouble le regard que porte un spectateur sur un objet ou un lieu, puisqu'au-delà des propriétés sensibles et de l'usage, celui qui regarde l'objet ou le lieu lui reconnaît d'autres valeurs historiques ou artistiques[68]. C'est par ce regard que

[66] L'influence du baroque dans l'élaboration esthétique du style Secessioniste et du Jugendstil chez les architectes modernistes, comme historicistes a fait l'objet de nombreuses analyses, parmi lesquelles D. Bousch, « « Cosmopolis imperatrix ». La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la « Sezession » », art cit ; et Rudolf Kolowrath, *Ludwig Baumann: Architektur zwischen Barock und Jugendstil*, Vienne, Compress, 1985.

[67] J. Davallon, *Le Don du patrimoine*, *op. cit.*, p. 81.

[68] L'être humain, parce qu'il peut percevoir les choses et y associer un sens extérieur – lier la forme et le fond pour ainsi dire – redouble ou dédouble les choses. En allemand, Hegel utilise le verbe « *verdoppeln* », qui peut être traduit par redoublement ou même multiplication. Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *Esthétique*,

naît le statut de monument non seulement comme marque du souvenir et du temps, mais comme témoignage d'un génie passé. En outre, la manière de présenter l'Opéra en tant qu'œuvre d'un passé de création – certes proche – différent du présent de réception octroie à l'édifice un statut de monument historique.

Alors qu'ils apprécient l'Opéra, tout en créant eux-mêmes des bâtiments dans une autre esthétique, ces architectes démontrent qu'il est possible de reconnaître et d'apprécier la valeur artistique d'une œuvre, même lorsque celle-ci ne correspond plus aux canons artistiques contemporains. Ce regard porté sur l'Opéra comme un monument d'art évoque ce qu'Alois Riegl théorise en 1903 comme la reconnaissance d'une valeur d'art relative, c'est-à-dire la satisfaction de l'œil du spectateur contemporain face aux qualités sensibles d'une œuvre du passé[69].

La reconnaissance de la place qu'occupe l'Opéra de Vienne au sein des biens artistiques viennois s'apparente à une reconnaissance au sein d'un patrimoine, au sens que nous entendons aujourd'hui en français. L'Opéra de Vienne est reconnu comme un bâtiment particulier au sein du parc immobilier de la capitale, comme un monument d'art et pas de n'importe quel art, un art viennois. En tant que bien culturel de Vienne, ce statut symbolique sous-entend d'une part une filiation, un héritage, qui s'observe d'autant plus que l'Opéra est utilisé comme modèle technique – pour son agencement notamment ; et d'autre part, une nécessité d'entretien et de protection, afin de conserver la valeur artistique reconnue à l'Opéra. Le bâtiment ne jouit pourtant à cette époque d'aucune reconnaissance officielle au titre de monument, puisqu'il n'existe en Autriche impériale aucune loi protégeant les objets et lieux pour leurs valeurs historiques, artistiques ou culturelles. Cela n'exclut pas un intérêt pour les monuments et leur devenir, puisque l'Empire des Habsbourg s'est doté d'une administration à ce dessein.

---

traduit par Charles Bénard, Le livre de Poche [Édition ebook]., Paris, Librairie Générale Française, 1997. Introduction, III. Le concept du beau artistique, 1. L'œuvre d'art comme produit de l'activité humaine.

[69] Aloïs Riegl, « Das Denkmalschutzgesetzt », *Neue Freie Presse*, 27 févr. 1905, p. 57.

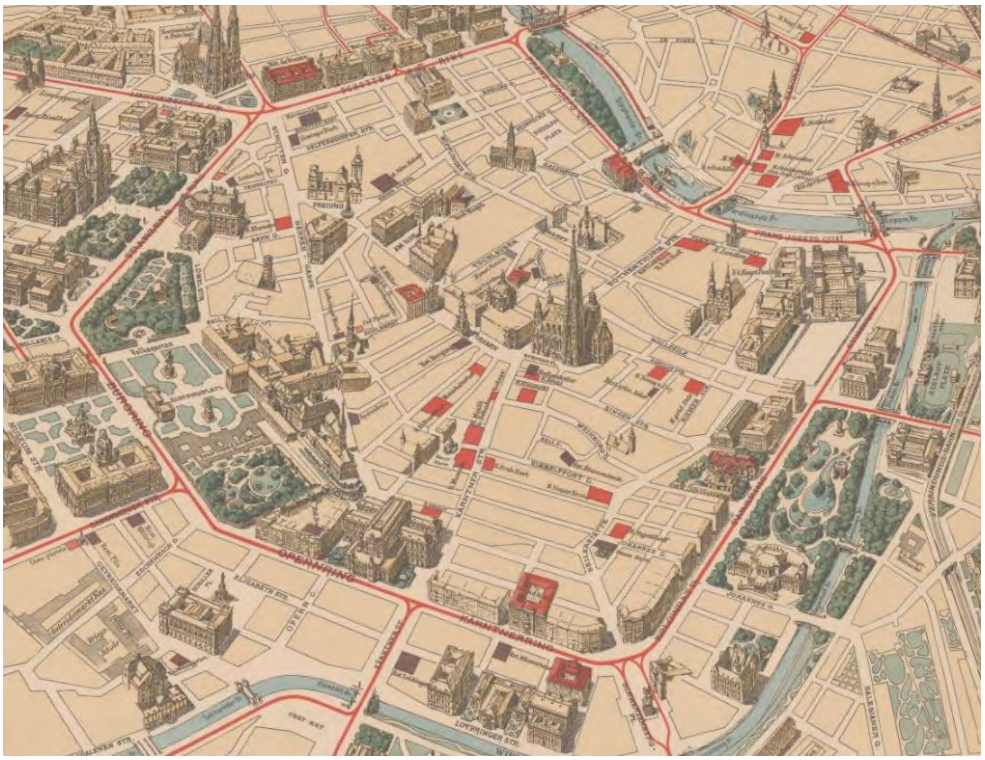


Figure 160 – Plan monumental de Vienne, capitale et ville de résidence, 1887, 63 x 84 cm, conservé au Archives de la ville et du Land de Vienne (WSTLA), 3.2.1.1.P5.6184.



Figure 161 – Ferdinand Fellner, Théâtre de Czernowitz/ Tchernivtsi, 15 novembre 2012 © Tomasz Leśniowski.



Figure 162 – Ferdinand Fellner, Théâtre de Klausenbeurg/Cluj-Napoca, 22 juin 2019 © Z. Zaraka.



Figure 163 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Gablonz/Jablonec, 17 septembre 2016 © Dominik Matus.



Figure 164 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Jungbunzlau/Maldé-Boleslav, 5 décembre 2011 © Michal Bělka.



Figure 165 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Baden bei Wien, 14 mars 2009 © Karl Gruber.



Figure 166 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Klagenfurt, 28 avril 2018 © Thomas Ledl.



Figure 167 – Éditions Feitzingers, Théâtre allemand de, Teschen/Cieszyn, 1917, Carte postale, 9 x 14 cm, Bibliothèque nationale polonaise « Polona », 69106912.

Figure 168 – Ferdinand Fellner, Hermann Helmer, Ludwig Baumann (architectes), Le *Konzerthaus* de Vienne, 11 juin 2006, Vienne © Clemens Pfeiffer.



Doctrines autrichiennes du monument

La conception autrichienne du monument s'est construite à rebours de ses voisins européens. L'évolution à contre-courant des autres États européens marque profondément l'Autriche, sa définition du monument et sa gestion, tant juridique qu'administrative de ses monuments – et cela, jusqu'à nos jours.

Dans la première moitié du XIX^e^ siècle, une nouvelle considération pour les témoignages du passé émerge. Celle-ci est le plus souvent concomitante à l'éveil des sentiments nationaux, comme c'est le cas pour la France ou l'Allemagne qui ont construit leur politique sur les monuments en appui de leur construction nationale. En Europe, le cas de l'Empire des Habsbourg est relativement unique, car, ici, l'État a dû développer sa politique des monuments en opposition aux idées nationales et nationalistes.

Si les prémices de la protection des objets d'art dans l'Empire des Habsbourg remontrent au XVIII^e^ siècle, ce n'est qu'en 1850 qu'est créée la *k.k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmal*, soit la Commission centrale impériale et royale pour l'étude et la préservation des monuments architecturaux. Par la création de cette commission centrale, la conservation des monuments est reconnue comme une compétence de l'État, qu'il encadre selon sa volonté et ses propres règles. Elle s'inscrit à ce titre dans le large mouvement d'institutionnalisation des instances culturelles et artistiques de l'Empire, qui s'appuient sur les travaux locaux, tout en gardant la main sur l'administration depuis un bureau central viennois. La création de la commission centrale est contemporaine à la naissance d'autres institutions similaires en Europe[70].

Malgré son déploiement sur le territoire impérial, la commission n'a, au départ, aucun réel pouvoir d'action, puisqu'aucune législation sur les monuments n'est en vigueur dans l'Empire et que le budget de 4 000 florins alloué à la commission reste en dessous de

[70] Pour un état des lieux dans les pays européens – dont les États allemands avant 1871 – voir Gerard Baldwin Brown, *The Care of Ancient Monuments: An Account of the Legislative and Other Measures Adopted in European Countries for Protecting Ancient Monuments and Objects and Scenes of Natural Beauty, and for Preserving the Aspect of Historical Cities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1905.

celui des autres commissions impériales[71]. Ses membres opèrent alors dans un premier travail d'étude sur les objets et édifices artistiques, ainsi que sur des sites archéologiques, les résultats sont publiés dans un journal[72]. L'une des priorités de la commission est d'établir une topographie des arts autrichiens, ce qui revient à dresser un inventaire du patrimoine – au sens juridique – de l'Empire. Sur les modèles français et allemands, Joseph Helfert, alors directeur de la commission, préconise l'usage de formulaire pour y parvenir[73]. La commission a déjà participé aux *Kronprinzwerke*, volumes encyclopédiques en vingt-quatre tomes portant sur les populations, géographies, langues et paysage de l'Empire – sans toutefois que ses membres soient référencés[74]. Un service est mis en place en partenariat avec des photographes, comme le très prolifique Josef Whla[75] , pour étendre le fonds documentaire ; les échanges de périodiques et manuscrits avec les autres institutions scientifiques européennes s'intensifient [76] et en 1883 est organisé à Klagenfurt le premier congrès des conservateurs-restaurateurs de l'Empire[77]. Notons qu'à la suite du compromis de 1867, la Hongrie gère sa propre politique en matière de monuments, dont l'administration

[71] T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 50-52.

[72] La première édition est éditée en 1856 : kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1856, vol. I.

[73] kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (ed.), « Österreichische Kunst-Topographie » dans *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1881, vol.VII, p. 1-16.

[74] T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 206-208.

[75] Josef Whla publie en 1893 un catalogue de photographies de monuments de l'Empire : Josef Whla, *Illustrirter Katalog des Kunstverlages österr. Meisterwerke der bildenden Künste und des Kunstgewerbes*, Vienne, Autoédition de Josef Whla, 1893.

[76] Brückler a retrouvé dans les archives des correspondances avec des sociétés savantes, des musées, des conservatoires et des universités germanophones à Zagreb, Heidelberg, Wiesbaden, Leipzig, Aix-la-Chapelle, Munich, Berlin, Posen/Poznań, et à l'international : Paris, Bruxelles, Copenhague, Stockholm Milan, Rome, Saint-Pétersbourg, et même à l'extérieur de l'Europe : Montréal, Washington et au Caire. À celle-ci s'ajoutent les échanges constants avec les institutions à l'intérieur de l'Empire – Laibach/Ljubjana, Lemberg/Lviv, Hermannstadt/Sibiu, Prague, Trieste, Cracovie, Budapest, Czernowitz/ Tchernivtsi, etc. T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 198-200.

[77] « Die k.k. Central-Commission für Kunst und historische Denkmale », *Grazer Volksblatt*, 4 avr. 1883 ; « Die Conservatoren-Conferenz in Klagenfurt », *Laibacher Wochenblatt*, 7 avr. 1883.

dépend de l'Académie des Sciences de Pest et de la chancellerie hongroise[78]. Cela permet au parlement hongrois de promulguer dès 1881 sa propre loi de protections des monuments[79].

Du côté de la Cisleithanie, les années 1890 marquent un tournant pour la commission. Celle-ci sort petit à petit de son simple rôle d'étude pour intervenir sur les objets et édifices anciens. Si au départ, l'intervention sur les bâtiments demeure la compétence des fonctionnaires en charge de la construction[80], la commission développe ses propres ateliers, qui appliquent les doctrines défendues par ses membres en matière de restauration. À la restauration est préférée la préservation, et si restauration il y a, elle doit prendre en considération l'histoire entière de l'édifice. Cette posture est défendue dès les débuts de l'institution, tant par les ministres d'État que pour les statuts de la commission :

> Je dis préservation et non restauration avec prudence, car je suis d'avis que la restauration des bâtiments monumentaux devrait se limiter essentiellement à la réparation de dommages importants [...] ; il ne faudrait pas que les monuments [...] comme c'est généralement le cas, soient complétés au profit de l'impression générale, mais plutôt seulement nettoyés, libérés des ajouts et réparés uniquement dans la mesure où cela est nécessaire pour leur préservation, mais toujours de manière à ce que leur caractère original ne subisse aucun dommage.[81]

> Si des monuments, tels que les églises anciennes, les monastères, etc. sont utilisés par l'État, bien que dans une différente affectation que leur destination initiale, la commission centrale doit s'assurer que les travaux de restauration sont effectués en tenant compte du style architectural existant et sans enlever ou détruire des parties essentielles du bâtiment qui ont une valeur historique ou artistique[82].

---

[78] T. Brückler, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, *op. cit.*, p. 65-77.

[79] Gerard Baldwin Brown, *The Care of Ancient Monuments*, *op. cit.*, p. 166.

[80] Elisabeth Krack, *Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte*, Vienne, Böhlau, 2012, p. 60.

[81] « Ich sage hier mit Bedacht Erhaltung und nicht Wiederherstellung, denn ich hege die Meinung, die Restauration von monumentalen Gebäuden sollte zumeist sich nur auf die Beseitigung wesentlicher [...] Schäden beschränken; die Baudenkmale sollten nicht [...] wie es gewöhnlich der Fall ist, zum Nachtheile des Gesamteindruckes ergänzt, sondern vielmehr nur gereinigt, von Anbauten befreit, es soll ihnen nur nachgeholfen werden, insofern dies zur Erhaltung nöthig [sic] ist, aber stets auf die Weise, daß ihr ursprünglicher Charakter keine Eintrag erleidet. » ÖStA/AVA, Nachlässe, 1800-1945, Alte Nachlässe, Karton – Akten Helferts, lettre datée du 29 avril 1851, Lettre de Karl Ludwig von Bruck, ministre du Commerce, de l'Industrie et des Travaux Publics, adressée à Leo von Thun, ministre du Culte et de l'Éducation.

[82] « Stehen Denkmale, wie z.B alte Kirchen, Klöster etc. in der Benützung des Staates, wenn auch in einer anderen, ihrer ursprünglichen Bestimmung fremden Widmung, so ist auch bei hier vorzunehmenden bedeutenderen Reparaturen durch die Central-Commission daher zu wirken, dass diese Restaurations-Arbeiten im richtigen Verständnisse des bestehenden Baustyles und ohne Beseitigung oder Zerstörung wesentlicher, den historischen oder Kunstwerth bedingender Baubestandtheile ausgeführt werden. »

En mettant l'accent sur l'étude du monument dans sa globalité, en incluant les modifications subies au fil du temps, et non seulement son état d'origine, la perspective autrichienne contraste avec les partis-pris plus tranchés des doctrines françaises ou anglaises à la même époque[83]. Loin de la restauration stylistique d'Eugène Viollet-le-Duc[84] ou du cycle de vie du monument prôné par John Ruskin[85], l'approche portée par la commission accorde une importance aux différentes strates historiques d'un monument, quel qu'il soit. Cette posture est développée à la fin du XIX[e] siècle par une nouvelle génération de conservateurs, qui a été formée aux questions théoriques et techniques notamment à la *Kunstgewerbeschule*[86], école dépendante du nouveau Musée autrichien des arts et de l'industrie – l'actuel MAK, tandis que l'Académie des Beaux-Arts de Vienne ne propose qu'après 1925 cette nouvelle discipline à son curriculum[87].

Parmi cette nouvelle génération, Alois Riegl compte comme l'un des plus importants au regard de son apport théorique. Historien de l'art et conservateur général de la commission (1902-1905), Riegl offre une parfaite synthèse de la position autrichienne dans son texte de 1903, *Der moderne Denkmalkultus*[88]. Initialement pensé comme un état des lieux des pratiques en Autriche en vue de l'élaboration d'une loi de protection, il propose une analyse critique et axiologique des réalités multiples du monument en tant qu'objet mémoriel, artistique, historique, philosophique, sociétal. Son texte résume la conception théorique défendue du monument dans une Autriche multinationale et multiculturelle, la définition du monument qu'il propose témoigne de la grande flexibilité

« Gesetzliche Bestimmungen. Art. II. Zweck und Zusammensetzung der Commission - §8 Die Restauration der Denkmale », Wirkungskreis der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale. Ministerial-Erlass vom 24. Juni 1853 , dans *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, *op. cit.*, p. 13.

[83] J. Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, *op. cit.*

[84] Eugène Viollet-le-Duc, « Restauration » dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Édition A.Morel, 1866, vol.8, p. 14-33.

[85] John Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, traduit par George Elwall, Paris, Klincksieck, 2008.

[86] E. Krack, *Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte*, *op. cit.*, p. 63-70.

[87] *Ibid.*, p. 74-77.

[88] A. Riegl, *Moderne Denkmalkultus*, *op. cit.*

> Un monument, dans son sens le plus ancien et originel, est une œuvre de la main de l'homme, érigée dans le but spécifique de maintenir toujours présents et vivants dans la conscience des générations futures, les actes ou les destins particuliers (ou un ensemble de plusieurs actions et destinées). Il peut s'agit d'un monument d'art ou d'un monument écrit, selon que l'événement à immortaliser est porté à l'attention de celui qui le regarde par le seul moyen d'expression des arts plastiques ou à l'aide d'une inscription ; le plus souvent, les deux genres sont associés à égale importance. […] Selon la définition commune en usage, toute œuvre humaine tangible, visible ou audible présentant une valeur d'art est œuvre d'art, de même, toute œuvre de ce type qui a une valeur historique est monument historique.[89]

Riegl distingue ce qu'il appelle les monuments intentionnels et les monuments « d'art et d'histoire[90] », introduisant l'idée de valeurs de commémoration, historiques et artistiques, comme critères déterminants du monument. Bien que la valeur artistique soit, selon lui, relative, puisque les canons esthétiques évoluent au gré du temps[91]. Il évoque des critères plus universels, comme celui de l'ancienneté ou du vieillissement, qui incarne la « représentation du temps qui s'est écoulé depuis sa création, trahie de toute évidence par les marques de son vieillissement[92]. » ou le critère d'utilisation, qui détermine si un édifice ancien « doit pouvoir abriter ses occupants sans mettre en danger leur vie ou leur santé.[93] » Mais Riegl le rappelle, les valeurs ne sont en réalité que les différents regards, éminemment subjectifs, portés sur l'objet que nous nommons

[89] « Unter Denkmal im ältesten und ursprünglichsten Sinne versteht man ein Werk von Menschenhand, errichtet zu dem bestimmten Zweck, um einzelne menschliche Taten oder Geschicke (oder Komplexe mehrere solcher) im Bewusstsein der nachlebenden Generationen stets gegenwärtig und lebendig zu erhalten. Es kann entweder ein Kunstdenkmal oder ein Schriftdenkmal sein, je nachdem es das zu verewigende Ereignis mit den bloßen Ausdrucksmitteln der bildenden Kunst oder unter Zuhilfenahme einer Inschrift dem Beschauer zur Kenntnis bringt; am häufigsten sind wohl beide Gattungen gleichwertig miteinander vereinigt. […] Nach der gemein üblichen Definition ist Kunstwerk jedes tast- und sichtbare oder hörbare Menschenwerk, das einen künstlerischen Wert aufweist, historisches Denkmal jedes ebensolche Werk, das historischen Wert besitzt. » *Ibid.*, p. 2.

[90] Riegl utilise lui-même la parenthèse pour mettre en exergue la différence : « *die « gewollten » Denkmale* » et « *die « Kunst- und historischen Denkmale* ». Il indique aussi reprendre la dénomination alors en cours en Autriche. *Ibid.*, p. 1.

[91] *Ibid.*, p. 5.

[92] « […] *an der Vorstellung der seit seiner Entstehung verflossenen Zeit, die sich in den Spuren des Alters sinnfällig verrät*. » *Ibid.*, p. 8.

[93] « Daher muß z.B. ein altes Gebäude, das heute noch in praktischer Verwendung steht, in solchem Zustande erhalten bleiben, daß es Menschen ohne Gefährdung der Sicherheit ihres Lebens oder ihrer Gesundheit beherbergen kann […]. »
« Ainsi, un vieux bâtiment par exemple, qui est encore utilisé aujourd'hui doit être maintenu en état d'accueillir des personnes, sans mettre en danger ni leur vie, ni leur santé […]. » *Ibid.*, p. 41.

monument : « le monument, en effet, n'est pas monument par sa nature même ; il l'est par l'attention qu'on lui porte.[94] »

Cette approche extrêmement moderne du monument témoigne d'une vision totalement à rebours du reste des administrations européennes. Là où les mouvements nationalistes ont aidé des objets et des lieux à être reconnu comme monuments dans les États voisins de l'Empire[95], pour l'État des Habsbourg, définir le monument est bien plus délicat. Le travail de Riegl évacue une dimension pourtant cruciale dans les États-nations contemporains, la valeur nationale. L'absence de la valeur nationale dans le texte de Riegl n'a rien de curieux, bien au contraire[96]. La valeur nationale ne peut être prise en compte par l'administration d'un État multinational où elle pourrait représenter un danger séparatiste, si elle venait à être entretenue. Dans les États-nations, c'est tout le contraire, puisque la valeur nationale est au cœur de la politique en matière de monuments. En Allemagne, elle est placée centrale dans la dynamique de conservation-restauration. L'historien de l'art allemand, Georg Dehio défend la valeur nationale comme valeur primordiale dans l'approche du sort des monuments :

> Nous préservons un monument non pas parce que nous le trouvons beau, mais parce qu'il fait partie de notre existence nationale. Protéger les monuments, ce n'est pas rechercher le plaisir, mais faire preuve de piété. Les jugements esthétiques et historico-artistiques fluctuent, c'est là que se trouve une marque immuable de valeur. […] Chaque couche de la société doit être imprégnée de ce sentiment : une nation qui possède de nombreux et d'anciens monuments est une nation noble.[97]

---

[94] Selon Georges Brunel : « Les valeurs analysées dans le Denkmalkultus ne sont pas des entités qui se révèlent à mesure que l'on enquête sur l'objet. Au contraire, elles sont comme le filtre mental à travers lequel se compose le regard qui l'examine. Georges Brunel, « La foire aux valeurs », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 10 juin 2015, Hors-Série.

[95] Ce qu'ont étudié entre autres : Frodl Walter, « Unterschiedliche Entwicklungen der Denkmapflege », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1982, vol. 28, p. 255-261 ; F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.* ; J. Jokilehto, *History of Architectural Conservation*, *op. cit.* ; D. Poulot, *Une Histoire du patrimoine en Occident*, *op. cit.*

[96] Françoise Choay souligne le « curieux passage sous silence » par Alois Riegl de cette valeur en 1907 – petite erreur chronologique au demeurant, puisque *Das moderne Denkmalkultus* est publié en 1903 et qu'Alois Riegl décède en 1905. F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 91.

[97] « Wir konservieren ein Denkmal nicht, weil wir es für schön halten, sondern weil es ein Stück unseres nationalen Daseins ist. Denkmäler schützen heißt nicht Genuß suchen, sondern Pietät üben. Ästhetische und selbst kunsthistorische Urteile schwanken, hier ist ein unveränderliches Wertkennzeichen gefunden. […] In alle Schichten muß das Gefühl eindringen, daß das Volk, das viele und alte Denkmäler besitzt, ein vornehmes Volk ist. » Georg Gottfried Dehio, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im Neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg am 27. Januar 1905*, Strasbourg, Ed. Heitz & Mündel, 1905, p. 11-16.

Alois Riegl perçoit au contraire dans cette valeur nationale les limites de ce qu'il qualifie de sentiment égoïste : « mais ne nous sommes-nous pas réjouis d'innombrables fois à la vue d'un monument sans avoir la moindre conscience de son origine nationale ?[98] » Riegl défend une approche universaliste du monument, qui est, de toute façon, toujours la somme de valeurs plurielles et surtout subjectives.

Michael Falser a comparé les politiques autour de la gestion des monuments en Allemagne et en Autriche, en soulignant que si l'Allemagne après 1848-1866-1871 a mis en avant le concept de nation culturelle, *Kulturnation*, l'État multinational des Habsbourg a cherché à se définir davantage comme une « *staatnationale Vereinigung* », une union nationale étatique, autour de l'idée d'une histoire et d'un destin commun[99]. La critique de la valeur nationale doit se comprendre à la fois comme une mesure de défense de l'Empire contre la menace des revendications nationalistes, mais également de présenter l'Empire comme le garant de tous les monuments, en promouvant l'approche universaliste des monuments. La posture d'un empire protecteur de toutes les cultures se retrouvait déjà au tout début du XVIII^{e} siècle, lorsque l'empereur François I^{er} (Franz II) met en scène le retour sur la Place San Mar à Venise des statues de cheveux, dérobées par Napoléon en 1798 (Figure 169, p.267). Par leur présence lors de cette restitution, François I^{er} et son ministre Metternich montrent que protection des monuments est non seulement une affaire impériale, que l'Empire respecte la culture locale, puisqu'elle s'engage à en défendre les symboles[100].

La désignation du prince héritier François-Ferdinand en tant que président de la commission à la mort de Joseph Alexander Helfert en 1910 renforce cette posture

[98] « Haben wir aber nicht unzählige Male im Anblick eines Denkmals geschwelgt, ohne uns auch nur im leisesten seines nationalen Ursprungs bewußt zu werden? » Alois Riegl, « Neue Strömungen in der Denkmalpflege » dans *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1905, p. 88.

[99] M.S. Falser, *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, *op. cit.*, p. 60-62.

[100] Frodl mentionne ici la volonté de Metternich d'encourager en Lombardie et en Vénétie une vie culturelle locale, qu'il ne souhaite pas germaniser. Il s'appuie sur les travaux d'Heinrich Lutz. W. Frodl, *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, *op. cit.*, p. 40.

d'unité patriotique autour de la monarchie et donc de l'État[101]. Loin d'être une nomination honorifique, cette nomination lie concrètement le destin dynastique à celui des monuments[102]. Son arrivée permet de relancer le projet des topographies artistiques autrichiennes, toujours dans l'idée de recenser et de célébrer les monuments autrichiens dans leur diversité. Dans ce contexte, un tel projet se révèle être à la fois un outil de stabilisation de l'État dans les territoires et une manière de protéger et promouvoir l'idée de l'expression par les monuments de cette communauté de destin lié, propre à l'Empire. Si quinze volumes et un supplément sont publiés entre 1907 et 1914, aucun ne traite de territoires non-germanophones. L'entreprise avait été lancée en Moravie par Viktor Houdek, correspondant depuis 1889 pour la commission centrale. Bien qu'il ait envoyé le manuscrit de son volume topographique en 1901, la publication ne se fit pas. En Galicie, un budget prévisionnel fut établi en 1902, une allonge financière demandée en 1904 puis en 1905, sans qu'aucun volume n'ait été retrouvé dans les archives. Il en fut de même en Bucovine[103]. L'échec de la réalisation de volumes dans les nations historiques prouve que l'administration privilégie, dans les faits, l'étude des monuments des territoires germanophones, puisque ce sont eux qui sont en premier traités et répertoriés dans des ouvrages s'apparentant à un inventaire du patrimoine de l'Empire. Une fois encore, l'administration impériale montre ici les limites réelles de sa politique culturelle : bien qu'elle ait pour objectif de traiter des cultures de l'ensemble des territoires héréditaires de la même manière, ce sont les régions germanophones qui bénéficient le plus d'intérêt.

La Première Guerre mondiale met un frein aux activités d'études des membres de la commission centrale, mobilisés pour protéger les œuvres artistiques et historiques exposées aux dommages des conflits[104]. La transition au sein de l'État post-Habsbourg

[101] kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale (ed.), « Personalien » dans *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1911, vol.3/11, p. II.
[102] T. Brückler, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger*, *op. cit.*, p. 14-15.
[103] Martha Fingernagel-Grüll, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege: Die Ära Helfert, Teil II: 1892 bis 1910*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2019, p. 484-485.
[104] En témoignent les nombreuses publications qui traitent de la question de l'intégrité des monuments dans les éditions des *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale* parues en 1914, 1915, 1916 t 1918. Aucun exemplaire n'est paru pour l'année 1917.

s'est faite relativement facilement, puisque les fonctionnaires sont restés au même poste, passant simplement d'une commission impériale à un office fédéral. Les conservateurs et correspondants des bureaux extérieurs ont continué leur activité, mais dans des administrations désormais nationales[105], tandis que d'autres sont revenus en Autriche pour travailler dans d'autres ministères. Les membres dans le nouvel État autrichien n'ont, eux, pas changé après la chute de l'Empire. Comme dans de nombreuses branches de la bureaucratie impériale, les fonctionnaires survivent aux Habsbourg, le besoin d'"épuration" idéologique ou politique que les administrations ont connue en 1938 et en 1945 n'avait pas lieu d'être en 1918[106]. L'empreinte d'Alois Riegl était donc bien présente chez ses successeurs notamment Max Dvořák. Les réflexions engagées par les membres de l'ancienne commission impériale sont ainsi poursuivies par ces mêmes membres, désormais fonctionnaires d'un nouvel État.

Le développement propre à l'Autriche de la commission centrale a considérablement marqué la vision de ses conservateurs sur les questions du monument. Sans le contexte politique très particulier d'un empire multinational, il ne fait nul doute que Riegl n'aurait pas pu développer une telle approche théorique du monument. Le regard qu'il porte, en tant que conservateur, au-delà des valeurs nationales, à un moment où les nationalismes montent partout en Europe a permis d'offrir une première approche moderne des monuments et de leur gestion, faisant de Riegl – et de fait, de l'administration autrichienne – de réels précurseurs pour la conservation-restauration en Europe.

[105] C'est le cas du professeur Francè Stelè, membre de l'institut d'histoire de l'art de la commission centrale, qui rejoignit après la guerre professeur à l'Université de Ljubljana et directeur de l'Office des monuments slovène. Emilijan Cevc, *Stelè, Francè (1886–1972) - Slovenska biografija*, https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi608537, 2013, (consulté le 17 juin 2021).
[106] Walter Goldinger, « Die österreichische Verwaltung und Bürokratie 1918-1938 » dans Erika Weinzierl, Kurt Skalnik (éd.), *Österreich, 1918-1938: Geschichte der Ersten Republik*, Vienne / Graz, Styria, 1983, vol.1, p. 195.



Figure 169 – Anonyme, François Ier d'Autriche à l'occasion du retour des chevaux de la place San Mar à Venise, 1815, Gravure, 27,1 x 36,3 cm, Musée Correr de Venise, Gabinetto stampa et disegni, P.D. 148 Bis.

II. D'une scène d'empire à une institution de la République

La Première Guerre mondiale touche pleinement l'Empire des Habsbourg. Les territoires sont profondément impactés par les conflits, la population manque des matières premières et les pertes humaines sont importantes. François-Joseph décède en 1916, son successeur Charles Ier ne règne que peu de temps avant que le conflit s'achève et que les peuples répartis sur le territoire impérial ne déclarent leur indépendance, laissant petit à petit le territoire de Cisleithanie seul sous la couronne habsbourgeoise.

Si 1918 marque un tournant politique pour l'Autriche, la fin de la guerre modifie totalement son paysage culturel. Tandis que de grandes scènes auparavant dépendantes de l'Empire sont désormais des salles nationales de nouveaux États, l'Opéra de Vienne aussi change de "propriétaire". À l'instar de toutes les autres anciennes institutions impériales, l'Opéra relève désormais de la République : ce passage se traduit d'une part par la disparition définitive au 4 décembre 1918 des

formules d'usage « *k. und k. Hof-* », faisant de l'ancien « théâtre d'opéras impérial et royal » un simple « *Operntheater* », soit théâtre d'opéras[107]. L'Opéra est rattaché à une toute nouvelle administration : auparavant géré par la *k. u. k. Generalintendanz der k.k. Hoftheater,* est créée en décembre 1918 la *Verwaltung der hofärarischen Theater*, qui devient en mai 1920 la *Staatstheaterverwaltung*, puis après la constitution de 1921 la *Bundestheaterverwaltung*[108]. L'administration dépend du ministère de l'Éducation[109], elle gère non seulement l'Opéra de Vienne, mais aussi le *Burgtheater* et à partir de 1922 l'*Akademietheater*, trois salles désormais fédérales – et surtout, trois salles viennoises.

D'un théâtre d'opéras impérial à une scène de la République, l'Opéra de Vienne soulève des questionnements au sein du gouvernement fédéral et de la municipalité viennoise, quant à la place que doit désormais occuper les institutions culturelles – dont la plupart sont héritées de l'Empire – au sein de la société. Ces réflexions sont d'autant plus importantes que les bâtiments sont à présent la propriété de l'État, qui doit en assurer son entretien et son exploitation. Conscients du rôle joué par l'Opéra de Vienne pour l'image de Vienne et de l'Autriche à l'international, les autorités municipales et viennoises maintiennent une politique active autour de l'institution, afin qu'elle conserve son statut et son aura.

Stratégies de gestion de l'Opéra de Vienne

Malgré les pénuries en matériaux et la crise économique que connaît la société autrichienne, l'Opéra continue d'accueillir du public : la programmation reste constante

[107] Les dernières occurrences du « *Hoftheater* » se retrouvent dans le programme des spectacles des journaux au tout début du mois de décembre : « Theater für heute », *Der Montag*, 2 déc. 1918. ; *Neues Wiener Tagblatt*, 4 déc. 1918.

[108] Elisabeth Großegger et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, *Bundestheaterverband, Österreichischer (ÖBTV)*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_B/Bundestheaterverband_Oesterreichischer.xml, 2002, (consulté le 27 mai 2020).

[109] Cela vaut jusqu'en 1971, date à laquelle le chancelier socialiste Bruno Kreisky scinde le Ministère de l'Éducation (*Unterrichtsministerium*) en deux nouveaux ministères, le Ministère fédéral de l'Éducation et de l'Art (*Bundesministerium für Unterricht und Kunst*) et le Ministère fédéral pour la Science et la Recherche (*Bundesministerium für Wissenschaft und Forschung*). Il rattache l'Administration fédérale des théâtres (*Bundestheaterverwaltung*), au premier ministère.

durant la fin 1918 et pour l'année 1919, avec plusieurs représentations par semaine[110]. En décembre 1919, Richard Strauss rejoint à la tête de l'Opéra de Vienne aux côtés de Franz Schalk, ce dernier ayant pris la direction de l'institution le 15 novembre 1918[111]. La nomination de Strauss avait été rendue possible grâce au soutien du dernier surintendant de l'Opéra de l'époque impériale, Leopold von Andrian, qui démissionne à la fin de la Première Guerre mondiale[112]. Strauss et Schalk codirigent ensemble l'Opéra.

L'arrivée de Strauss à Vienne s'accompagne d'espoirs chez les critiques musicaux. La présence d'un chef d'orchestre et compositeur de renom comme Strauss peut permettre à la scène viennoise de rester un centre international de premier plan, face à d'autres salles dans des pays moins touchés par les conséquences de la guerre[113].

L'État s'implique peu dans la direction artistique de l'Opéra de Vienne : dans la correspondance entre Richard Strauss et Franz Schalk, Andreas Giger note le peu de mentions de membres du gouvernement et d'administrateurs ministériels dans la vie quotidienne de l'institution[114]. Pour l'État autrichien, le plus important est de s'assurer que la vie musicale soit toujours aussi active qu'à l'époque de l'Empire. De ce fait, Strauss et Schalk jouissent d'une relative liberté : le choix des œuvres présentées à Vienne durant les années 1920 est bien plus libre que dans d'autres villes européennes – notamment Paris et Berlin, où les gouvernements respectifs sont plus regardants sur les œuvres jouées[115].

Richard Strauss programme durant sa direction des « *Novitäten* [116]», c'est-à-dire de nouvelles œuvres de Strauss lui-même et des compositeurs autrichiens – parmi lesquels Franz Schmidt, Wilhelm Kienzl, Felix Weingartner, Erich Wolfgang Korngold, Julius

[110] Christian Glanz et al., *Aufführungen im Jahr 1918 - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/performance/year/1918, 2015, (consulté le 8 septembre 2020) ; Christian Glanz et al., *Aufführungen im Jahr 1919 - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/performance/year/1919, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[111] Alexander Witeschnik, « Wiener Opernkunst » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 202.

[112] C. Glanz, « Vom Fin de Siècle zur Republik. Die Direktionen Mahler und Strauss-Schalk im zeitgeschichtlich-kulturellen Kontext », art cit, p. 189-191.

[113] S. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*, *op. cit.*, p. 24.

[114] Andreas Giger, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », *IRASM*, 1997, vol. 28, n° 2, p. 205.

[115] *Ibid.*, p. 204.

[116] Franz Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Vienne, Hermann Schneider Verlag, 1969, p. 177.

Bittner, ainsi que Franz Schreker, Alexander Zemlinsky[117]. La volonté d'encourager la production contemporaine autrichienne se comprend comme une manière d'établir une continuité musicale entre les grands compositeurs qui ont établi la réputation de l'Opéra de Vienne, et ceux qui doivent aussi l'entretenir.

Le succès de ces nouveaux opéras est toutefois partagé : certaines œuvres sont très bien reçues. *Die tote Stadt* d'Erich Wolfgang Korngolg, dont la première a lieu le 10 janvier 1921, bénéficie d'un accueil critique très positif[118], tout comme *Das Rosengärtlein*, dont la première est très réussie[119]. La majorité ne trouve néanmoins pas leur public, subissant parfois même des critiques très mauvaises. C'est le cas de *Der Schatzgräber* de Franz Schreker, joué pour la première fois à l'Opéra de Vienne le 18 octobre 1922[120] ou encore de *Fredigundis* de Franz Schmidt, produit sur la scène viennoise le 8 mars 1924[121]. Pour certains opéras, la première viennoise est aussi la première mondiale, l'échec critique de l'œuvre sur la scène de l'Opéra de Vienne ne laissant que peu de place au doute quant à l'exportation de l'opéra, comme pour *Die Gezeichneten* de Franz Schreker (27 février 1920)[122] *; Die Dorfschule* (13 mai 1920) ; *Die Kohlhaymerin* de Julius Bittner (9 avril 1921)[123], *Der Zwerg* d'Alexander Zemlinsky (24 novembre 1923)[124].

[117] Friedrich Heller classe le premier groupe comme des compositeurs Néo-Romantiques, tandis que les seconds sont qualifiés d'avant-garde oubliée. Friedrich C. Heller, « Die Zeit der Moderne » dans Rudolf Flotzinger et Friedrich C. Heller (eds.), *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, 2ème édition., Vienne, Böhlau, 1995, vol.3, p. 91-172.

[118] Rudolf Stefan Hoffmann, « Die tote Stadt », *Musikblätter des Anbruch*, 1921, p. 61-64 ; Julius Korngold, « Operntheater - Die tote Stadt », *Neue Freie Presse*, 10 mai 1924.

[119] Julius Korngold, « Operntheater - "Das Rosengärtlein" Eine Legende von Julius Bittner », *Neue Freie Presse*, 28 juin 1924. ; F. Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, *op. cit.*, p. 167.

[120] Le critique Carl Heinzen reproche à Schrekers la prévalence des thèmes sexuels dans son opéra ; Hoffmann est plus nuancé, reconnaissant à l'œuvre une simplicité qui lui permet d'honorer la tradition viennoise. Carl Heinzen, « Ein Beitrag zur "Sexualpathologie" der Oper: (Mit Beziehung auf Franz Schrekers "Schatzgräber") », *Musikblätter des Anbruch*, 1922, p. 108-110 ; Rudolf Stefan Hoffmann, « "Schatzgräber" in Wien », *Musikblätter des Anbruch*, 1922, p. 265-266.

[121] Julius Korngold, « Operntheater - Fredigundis, Oper von Bruno Walter und J.H. Wellemensky; Musik von Franz Schmidt », *Neue Freie Presse*, 9 mars 1924 ; Rudolf Stefan Hoffmann, « Fredigundis von Franz Schmidt. Opernberichte », *Musikblätter des Anbruch*, 1924, p. 118.

[122] Julius Korngold, « Operntheater - Die Gezeichneten », *Neue Freie Presse*, 28 févr. 1920.

[123] Rudolf Stefan Hoffmann, « Die Kolhaymerin », *Musikblätter des Anbruch*, 1921, p. 152-154 ; F. Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, *op. cit.*, p. 166-167.

[124] Rudolf Stefan Hoffmann, « "Der Zwerg" von Alexander Zemlinsky », *Musikblätter des Anbruch*, 1923, p. 309.

Certaines des œuvres jouées pour la première fois durant cette période disparaissent assez rapidement du répertoire après leur première : *Die Kohlhaymerin*[125] et *Der Zwerg* [126] ne sont joués que trois fois ; *Fredigundis*[127] et *Die Dorfschule* quatre ; *Der Schatzgräber* cinq[128] ; *Die Gezeichneten* six[129]. *Die tote Stadt* reste néanmoins plus longtemps dans le répertoire, joué régulièrement jusqu'en 1927 – avant de disparaître du répertoire en raison des origines juives de Korngold[130], tandis que *Der Kuhreigen* de Wilhelm Kienzl est reprise dans les années 1930 après n'avoir eu que six représentations en 1921[131].

Les opéras et ballets composés et dirigés par Richard Strauss ne font pas l'unanimité à Vienne. Durant son temps à la tête de l'Opéra de Vienne, il y présente des opéras comme *Die Frau ohne Schatten* et *Ein Bürger als Edelmann* ; et deux ballets, *La Légende de Joseph* (*Josephs Legende*) et *Schlagobers*. Lors de sa première mondiale, *Die Frau ohne Schatten* ne convainc pas tout de suite les critiques et le public viennois. Si la musique de Strauss est saluée, il se voit reprocher l'absence du caractère viennois dans ses ballets. Julius Korngold, comparant dans sa critique du ballet *Schlagobers* l'œuvre de Strauss à celles d'autres grands compositeurs associés à Vienne, conclut son texte sur cette note : « Nous comptons sur le fait que Richard Strauss saura trouver et offrir lui aussi son

[125] Christian Glanz et al., *Die Kohlhaymerin (Julius Bittner) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/281, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[126] Christian Glanz et al., *Der Zwerg (Alexander Zemlinsky) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/548, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[127] Christian Glanz et al., *Fredigundis (Franz Schmidt) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/186, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[128] Christian Glanz et al., *Der Schatzgräber (Franz Schreker) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/435, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[129] Christian Glanz et al., *Die Gezeichneten (Franz Schreker) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/200, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[130] Christian Glanz et al., *Die tote Stadt (Erich Wolfgang Korngold) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/492, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[131] Christian Glanz et al., *Der Kuhreigen (Wilhelm Kienzl) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/286, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

œuvre d'art viennoise, bien au-delà de l'horizon de la pâtisserie viennoise et de la danse sans âme.[132] »

La programmation de l'Opéra de Vienne, en voulant en avant les nouvelles créations de compositeurs autrichiens, s'avère financièrement peu efficace, d'autant plus que l'Opéra connaît les mêmes problèmes économiques du début des années 1920 que le reste de la société autrichienne. L'échec de ces productions remet en question la programmation musicale de nouvelles créations contemporaines. Si l'État n'intervient en réalité que peu sur la direction artistique, la dotation accordée aux institutions musicales subit l'inflation[133] et puisque l'État a un budget limité, chaque dépense compte. Aussi, le coût des productions sur la scène de l'Opéra de Vienne doit pouvoir être rentabilisé. Or, la production d'une nouvelle œuvre s'accompagne toujours d'un doute quant à sa réception par le public et les critiques. Au contraire, les grandes œuvres qui ont déjà fait leurs preuves sont des risques moindres de voir la salle peu remplie, l'investissement dans de nouvelles mises en scène de ces "classiques" représente alors un choix plus sûr.

Andreas Giger a montré comment, à partir des années 1920, les performances de l'Opéra ont davantage été orientées vers une quête de qualité que dans la mise en œuvre de productions d'œuvres nouvelles. Selon lui, il en allait non seulement du maintien du statut de capitale musicale de Vienne en se basant plutôt des représentations d'une qualité inattaquable d'œuvres du passé, mais également d'une stratégie financière nécessaire à la survie de l'institution et de sa prise en charge par l'État[134]. La création contemporaine s'efface donc au profit de productions de "classiques" du répertoire viennois, avec de nouveaux décors et costumes, le tout en grande pompe, comme le *Lohengrin* de Gustav Mahler, *Carmen* de Bizet, *La Bohème* et *Tosca* de Puccini, le *Freischütz* de Weber ou encore *Le Vaisseau fantôme* de Richard Wagner.

---

[132] « Wir bauen darauf, daß auch Richard Strauß, weit über den Gesichtskreis der Wiener Konditorei und seelenlosen Schautanzes hinaus, noh sein Wiener Kunstwerk finden und schenken wird. » Julius Korngold, « Operntheater - Schlagobers, heiteres Ballett von Richard Strauss », *Neue Freie Presse*, 10 mai 1924.
[133] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 73-80.
[134] A. Giger, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », art cit, p. 204-206.

Le début des années 1920 est aussi marqué par plusieurs "affaires" autour de la gestion de l'Opéra et les relations entre les directeurs Strauss et Schalk et le personnel administratif. Le journal *Die Stunde* parle de « combat pour l'Opéra d'Éta[135] », Schalk est même obligé d'intervenir dans la presse pour s'expliquer sur plusieurs points, dont les relations avec l'intendant Karl Lion et les tournées annoncées, puis sans cesse repoussées[136].

C'est dans ce climat compliqué que s'achève le contrat de Richard Strauss en 1924. Le ministre Emil Schneider ne semble pas intéressé pour une prolongation et envisage une réorganisation administrative au sein de l'Opéra de Vienne[137] Richard Strauss quitte à la fin du mois d'octobre 1924 la tête de l'Opéra d'État, laissant Franz Schalk aux commandes. Le départ de Strauss fait la une de la presse du pays, alors que le chef d'orchestre est déjà arrivé à Dresde[138]. Le départ de Strauss est aussi lié à son mécontentement avec le principe de la double direction[139]. Max Graf critique la gestion par l'État de l'Opéra de Vienne durant les années 1920. Selon lui, la direction de Strauss assurait à l'Opéra de Vienne un prestige et une présence internationale. Pour Graf, l'État aurait eu tout intérêt à concentrer le budget autour de la présence de Strauss, dont il regrette le départ :

> Même pour son seul nom, il aurait été inestimable pour l'Opéra d'État. Nos ministères dépensent des sommes énormes pour la propagande à l'étranger, ici la meilleure propagande a été le nom du plus grand musicien de notre époque, qui a été très mal payé, et cette propagande aurait certainement eu plus d'effet que tous les autres moyens de propagande. [...] Avec Strauss, on avait la garantie que l'Opéra resterait une institution

[135] « Die Kampf um die Staatsoper », *Die Stunde*, 2 juin 1923.
[136] « Was geht in der Staatsoper vor? Ein Gespräch mit Direktor Schalk », *Der Tag*, 20 oct. 1923.
[137] A. Giger, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », art cit, p. 207.
[138] « Demission Richard Strauss - Richard Strauss und die Wiener Staatsoper », *Neues Wiener Tagblatt*, 3 nov. 1924 ; « Demission von Richard Strauss - Wegen Differenzen mit Direktor Schalk. Notwendigkeit einer Arbeitsdirektion », *Neue Freie Presse*, 3 nov. 1924 ; « Die Demission des Dr. Richard Strauss - Differenzen mit Direktor Schalk - Ein Kampf gegen Direktor Schlak und Minister Schneider », *Der Morgen. Wiener Montagblatt*, 3 nov. 1924 ; « Demission des Dr. Richard Strauss wegen der Differenzen mit Direktor Schalk », *Arbeiter Zeitung*, 3 nov. 1924 ; « Demission Richard Strauss », *Salzburger Wacht*, 3 nov. 1924 ; « Richard Strauss demissioniert », *Salzburger Volksblatt*, 3 nov. 1924 ; « Richard-Strauss-Krise an der Staatsoper », *Reichspost*, 3 nov. 1924. ; « Der Rücktriff Strauss' endgültig », *Neues Wiener Journal*, 3 nov. 1924.
[139] S. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*, *op. cit.*, p. 37-38.

> européenne et pas seulement l'institution d'un peuple transalpin doué. [Avec Strauss] la grande tradition musicale de l'Opéra de Vienne n'a pas été endommagée.[140].

Franz Schalk démissionne à son tour à la fin de la saison 1928-1929 et il est remplacé au 1er septembre 1929, date à laquelle Clemens Krauss prend ses quartiers à l'Opéra de Vienne[141]. Krauss, jeune chef d'orchestre, tente de réformer la programmation de l'institution, en imposant par exemple davantage de compositions d'artistes contemporains[142]. La fin des années 1920 marque le retour aussi de grands artistes invités, comme Arturo Toscanini en concert à l'Opéra le 19 mai 1929 pour diriger les ensembles du *Teatro alla Scala* de Milan en visite à Vienne[143], puis de retour pour diriger l'Orchestre Philharmonique de New York dans la capitale autrichienne l'année suivante[144]. Clemens Krauss parvient, malgré la grande précarité que provoque la crise économique, à innover, ce qui lui vaut de la part des critiques de l'époque une très bonne réputation[145]. Les représentations de musique avant-gardiste restent toutefois encore minoritaires. Les théâtres privés sont plus à même d'accueillir la musique moderne, alors que la scène de l'Opéra d'État ne peut se permettre d'autant expérimenter[146].

Le nouveau paysage culturel autour de l'Opéra d'État

Le nouvel Opéra d'État doit composer au milieu d'un paysage culturel différent et concurrentiel, tant dans la capitale, qu'au sein des nouvelles frontières du pays et à

---

[140] « Selbst, wenn er nur ein Aushängeschild gewesen wäre, so wäre dies schon für die Staatsoper unbezahlbar gewesen. Es geben unsere Ministerien für die Propaganda im Auslande Riesensummen aus, und hier war die beste Propaganda der Name des größten Tonkünstlers der Gegenwart, der höchstschlecht bezahlt gewesen ist, und es hätte gewiss diese Propaganda mehr Wirkung gehabt als alle anderen Mittel der Propaganda. […] Mit Strauss war die Sicherheit gegeben, dass die Oper ein europäisches Institut bleibt und nicht nur das Institut eines begabten alpenliindischen Volkes. Die grosse Musik-Tradition der Wiener Oper ist nicht beschäidigt. », Max Graf, Discours prononcé au palais de la Hofburg, cité par F. Grasberger, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, *op. cit.*, p. 223.

[141] A. Witeschnik, « Wiener Opernkunst », art cit, p. 209.

[142] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 72.

[143] « Toscanini in der Staatsoper », *Die Stunde*, 18 mai 1929.

[144] « Maestro Toscanini », *Der Tag*, 17 mai 1930.

[145] Sur la direction de Clemens Krauss, voir S. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*, *op. cit.*, p. 49-61.

[146] *Ibid.*, p. 26-30.

l'échelle internationale. Outre les conséquences de la guerre, la chute de l'Empire a redessiné la carte des salles d'opéra et de théâtres en Europe.

La vie culturelle de l'entre-deux-guerres en Autriche a majoritairement été animée par une dynamique de festivals : organisés par les commissions des partis, ils sont au cœur de la diffusion d'idéologies et de propagande[147]. Pour certains, l'image associée à l'ancienne salle impériale demeure d'une certaine manière celle du lieu d'une élite, même si nous avons vu que les publics étaient relativement hétérogènes[148]. L'historien autrichien de la musique Christian Glanz souligne que Strauss représentait dans la société d'après l'Empire le symbole d'un Opéra du luxe. Cette image ne serait pas uniquement imputable aux journalistes de l'époque – Karl Kraus en tête – elle serait aussi partagée par les milieux ouvriers viennois[149] David Josef Bach, rédacteur des pages « Feuilleton » du *Arbeiter Zeitung* et proche des compositeurs Arnold Schönberg et Alexander von Zemlinsky, plaide pour une démocratisation de l'Opéra comme réponse à la nouvelle forme d'État autrichien. David Josef Bach, déjà à l'origine de la création le 28 décembre 1905 des concerts symphoniques pour les travailleurs[150], est à la tête de la « *Sozialdemokratische Kunststelle* », une commission du parti social-démocrate des travailleurs (SDAP). Il plaide pour une accessibilité des arts pour tous notamment la musique, ainsi qu'un soutien de l'État aux artistes[151]. Avec l'aide de la municipalité socialiste de Vienne, de premières mesures politiques sont alors menées pour redéfinir la place politique de l'Opéra dans la société, avec notamment la mise en vente de places à des tarifs préférentiels pour le public ouvrier[152].

[147] À ce propros, l'ouvrage de Pia Janke analyse les différents festivals culturels et sportifs organisés par les partis autrichiens durant l'Entre-deux-guerres ! Pia Janke, *Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Vienne, Böhlau, 2010.

[148] C. Charle, « Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 », art cit.

[149] C. Glanz, « Vom Fin de Siècle zur Republik. Die Direktionen Mahler und Strauss-Schalk im zeitgeschichtlich-kulturellen Kontext », art cit, p. 191.

[150] Jonathan Koehler, « "Soul Is But Harmony": David Josef Bach and the Workers' Symphony Concert Association, 1905–1918 », *Austrian History Yearbook*, avril 2008, vol. 39, p. 66-91.

[151] David Josef Bach, « Die Kunst und der neue Staat », *Arbeiter Zeitung*, 5 nov. 1918.

[152] C. Glanz, « Vom Fin de Siècle zur Republik. Die Direktionen Mahler und Strauss-Schalk im zeitgeschichtlich-kulturellen Kontext », art cit, p. 191.

La municipalité socialiste de Vienne embrasse une mission culturelle, en organisant de nombreuses manifestations qui rassemblent plusieurs institutions [153]. Les *Meisteraufführungen Wiener Musik*, des représentations dans le cadre d'un festival destiné à célébrer les chefs-d'œuvre de la musique viennoise, sont l'une des premières grandes réussites. Inauguré le soir du 26 mai 1920, avec une représentation du *Cosi fan tutte* de Mozart sous la baguette de Richard Strauss[154], le festival dure jusqu'au 13 juin 1920, avec plusieurs performances sur la scène de l'Opéra, ainsi que d'autres salles et églises dans la capitale[155]. Outre l'Opéra d'État sous la direction de Richard Strauss, les concerts sont accueillis dans toute la ville, y compris à l'extérieur du centre-ville et même en Basse-Autriche[156]. L'État et la municipalité viennoise sont conscients de l'importance de la musique et des spectacles pour l'image de la ville et du pays à l'international. Les *Meisteraufführungen Wiener Musik* sont un investissement massif dans cette période de précarité économique[157]. Si le budget octroyé par l'État à l'Opéra de Vienne est limité, la situation générale de l'institution et des théâtres viennois demeure bien meilleure que dans les villes allemandes [158]. Les financements autour des institutions et festivités musicales sont des investissements justifiés sur le plan économique et politique, afin de rappeler le statut de capitale musicale de Vienne. C'est cet aspect qui est mis en avant lors de l'allocation de crédits pour les *Meisteraufführungen Wiener Musik* :

---

[153] À ce sujet voir deux catalogues d'exposition du musée de la ville de Vienne : Wolfgang Kos (ed.), *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Wien Museum., Vienne, Czernin Verlag, 2010 ; Werner Michael Schwarz, Georg Spitaler et Elke Wikidal (eds.), *Das Rote Wien 1919 - 1934. Ideen, Debatten, Praxis*, Wien Museum., Basel, Birkhäuser, 2019.

[154] « Mittwoch den 26. Mai 1920, Meisteraufführungen Wiener Musik I. Abend […] "Cosi fan tutte" […] Musikalische Leitung: Hr. Dr. Richard Strauss », *Theaterzettel des Hof-Operntheaters / Staatsoper*, 26 mai 1920.

[155] Mairie de Vienne, « F. Meisteraufführungen Wiener Musik » dans *Die Gemeinde-Verwaltung des Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Juli 1919 bis 31. Dezember 1922 unter dem Bürgermeister Jakob Reumann*, Vienne, Magistrat der Stadt Wien, 1927, p. 738-740.

[156] Des concerts sont organisés au *Burgtheater*, à l'Académie des Sciences, au *Konzerthaus*, au *Theater an der Wien*, au *Musikverein*, au conservatoire de Vienne, au *Volksoper*, dans les salles de la Redoute, ainsi qu'à l'ancienne chapelle impériale, au jardin anglais, la Cathédrale Saint-Étienne, l'église des Dominicains, l'église des Frères Mineurs l'église Saint-Pierre ; l'église parroissiale Gumpendorfer, dans le 6ème arrondissement et l'église parroissiale Saint-Othmar à Mödling, en Basse-Autriche Une excursion est même prévue le 6 juin 1920 dans la ville de Klosterneuburg. *Ibid.*

[157] 500 000 couronnes sont allouées pour un événement qui rapporte au total 627 319, 30 couronnes, avec donc une certaine plus-value. *Ibid.*, p. 740.

[158] Alfred Einstein, « Die Not der deutschen Musiker und deutscher Musik », *Musikblätter des Anbruch*, 1924, p. 24-26 ; Adolf Vetter, « Die Sicherung des Wiener Operntheaters », *Musikblätter des Anbruch*, 1923, p. 33-40.

> Les traditions les plus fières de cette ville se situent dans le domaine de l'art musical. S'il y a quelque chose qui donne à Vienne un droit moral formel d'invoquer l'aide du monde entier en ces jours difficiles, ce sont les trésors impérissables dans ce domaine que notre ville a offerts à l'humanité avec une abondance prodigieuse. Pour Vienne, il ne s'agit pas seulement de l'entretien traditionnel d'un patrimoine culturel, mais aussi d'un facteur de la plus haute importance pour l'économie nationale.[159]

D'autres grandes célébrations suivent les *Meisteraufführungen Wiener Musik* : en 1924, un nouveau festival de musique et de théâtre est organisé par la municipalité viennoise, l'Opéra de Vienne y prend part avec dix-huit représentations[160]. Le 26 mars 1927, le centenaire de la mort de Beethoven est célébré dans la salle du *Musikverein*. Loin du simple concert, le président fédéral, le chancelier fédéral, le ministre de l'Instruction, le maire de Vienne, ainsi que des délégations venues d'Allemagne, des États-Unis d'Amérique, de Belgique, de France, de Hongrie, des Pays-Bas, d'Italie, de Pologne, de Roumanie, de Yougoslavie, de la Suisse et de Tchécoslovaquie[161]. La même année débute le Festival de Vienne, les *Wiener Festwochen*, dont la première édition a lieu du 4 au 19 juin. Pour la cérémonie d'ouverture, l'Orchestre Philharmonique se produit à 21h le samedi 4 juin, le concert est retransmis à la radio[162]. Vaste programmation regroupant des concerts, des opéras, des compétitions sportives et des expositions d'art, la *Wiener Festwochen* sont pensés pour célébrer la culture à Vienne, tout en promouvant le tourisme et l'image de l'Autriche à l'international. Le Festival de Vienne connaît un vrai succès, entraînant sa reconduction les années suivantes.

Durant cette période d'entre-deux-guerres s'opère toutefois un décentrement des activités musicales : si Vienne reste au cœur d'une politique culturelle intense notamment grâce aux initiatives de la municipalité, de nouveaux rendez-vous sont montés dans le pays. L'événement culturel le plus important de cette période se situe en

---

[159]« Die stolzesten Überlieferungen dieser Stadt liegen auf dem Gebiete der Tonkunst. Wenn es etwas gibt, was Wien einen förmlichen moralischen Rechstanspruch verleiht, in diesen schweren Tagen die Hilfe der ganzen Welt anzurufen, so sind es die unvergänglichen Schätze auf diesem Gebitzt, die unsere Stadt in verschwenderischer Fülle der Menschheit geschenkt hat. Für Wien handelt sich nicht nur um die traditionelle Pflege von Kulturgut, sondern auch um einen Faktor von höchster volkwirtschaftlicher Bedeutung. » Mairie de Vienne, « F. Meisteraufführungen Wiener Musik », art cit, p. 738-739.

[160] Mairie de Vienne, « F. Theater- und Musikfest der Stadt Wien » dans *Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz.*, Vienne, Magistrat der Stadt Wien, 1933, p. 1880-1883.

[161] « Die Beethoven-Feier. Die Festversammlung im Musikvereinssaal », *Neues Wiener Abendblatt*, 26 mars 1927.

[162] « Radio Bühne », *Die Bühne*, 1927, nº 133, 1927.

effet dans une autre ville autrichienne. Il s'agit de la création du Festival de Salzbourg[163], auquel l'Opéra de Vienne est associé, puisque l'Orchestre philharmonique – orchestre de l'Opéra – s'y produit. C'est en 1920 que Max Reinhardt et Hugo von Hofmannsthal, aidés de Richard Strauss, de Franz Schalk, d'Alfred Roller et de l'homme politique Franz Rehrl créent le Festival de Salzbourg[164]. Il s'agit d'un festival d'opéras, de théâtres et de musique dont la première édition a lieu du 22 au 26 août 1920[165], avec au départ au programme des représentations de la pièce *Jedermann* d'Hugo von Hofmannsthal[166]. Max Reinhardt avait déjà réfléchi à la mise en place d'un tel projet durant les dernières années de la guerre, qui aurait pu se tenir dans une salle construite au château d'Hellbrunn. Reinhardt et Hofmannsthal souhaitent que le festival œuvre à reconstruire l'Autriche d'après la Grande Guerre, en fédérant autour d'idéaux de paix et d'art. Selon Reinhardt, le festival serait une façon non-négligeable d'accroître l'importance culturelle de l'Autriche dans la culture allemande, de promouvoir les relations entre les deux empires, mais aussi d'attirer des touristes du monde entier et de véhiculer une image positive du pays et surtout de Salzbourg, seule localité en Autriche capable d'accueillir un arc de triomphe de l'art autrichien[167].

Le répertoire du Festival de Salzbourg reflète la culture dont se réclame la jeune république : de Mozart à Grillparzer, ce sont des classiques du théâtre et de la musique germanophone. Si Shakespeare, Molière, Calderon sont aussi ajoutés au programme, les œuvres en tchèque, hongrois ou dans des langues des Balkans restent exclues de la

[163] Au sujet de l'histoire du Festival de Salzbourg, voir Stephen Gallup, *A history of the Salzburg Festival*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987 ; M. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, *op. cit.* ; Edda Fuhrich et Gisela Prossnitz, *Die Salzburger Festspiele: ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzbourg / Vienne, Residenz, 1990, vol. 3 volumes/ ; Amélie Charnay, « Le Festival de Salzbourg : un lieu de médiation culturelle internationale (1917-1938) », *Relations internationales*, 2003, N°116, nº 4, p. 549-558 ; Amélie Charnay, *Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne 1917-1950*, Thèse de doctorat, Paris 1, Paris, 2011 ; Amélie Charnay, « Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne. 1917-1950 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2012, vol. 35, nº 1, p. 149-155.

[164] Amélie Charnay traite dans sa thèse de doctorat les premiers projets de festival à Salzbourg et la phase de réflexion (1917-1920) permettant de faire aboutir la première édition du festival en 1920. A. Charnay, *Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne 1917-1950*, *op. cit.*

[165] Salzburger Festspiele, *22. bis 26. August • Salzburger Festspiele*, https://www.salzburgerfestspiele.at/geschichte/22-bis-26-august, non daté, (consulté le 13 septembre 2022).

[166] Salzburger Festspiele, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1920*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1920, Non daté, (consulté le 15 septembre 2022).

[167] Max Reinhardt, « Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) » dans Franz Hadamowsky (ed.), *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, Vienne, Georg Prachner, 1963, p. 73-78.

programmation[168]. L'interprétation d'œuvres de plusieurs grands artistes internationaux répond d'une certaine manière au festival de Bayreuth, consacré quant à lui à la seule œuvre de Richard Wagner, puisque Hugo von Hofmannsthal voit, dans le Festival de Salzbourg, l'incarnation d'une culture allemande européenne et universelle, dans la lignée de Goethe, bien loin de l'idéologique nationaliste entretenue à Bayreuth[169]. Il met aussi en avant la vision cosmopolite de la culture autrichienne que défendent Reinhardt et Hofmannsthal. À part ses propres pièces, Hofmannsthal souhaite que les œuvres jouées au festival ne soient issues que du passé[170]. Loin de plaider pour l'expression d'une culture autrichienne indépendante de la culture allemande, les organisateurs du festival portent un certain message pangermaniste : le festival doit mettre en avant « une culture spécifiquement autrichienne à l'intérieur de la culture allemande[171] ».

Certains artistes occupent ainsi une place plus importante que d'autres au sein des célébrations. C'est le cas de Mozart, puisque dès la deuxième édition en 1921, le seul opéra mis en scène est un opéra de Mozart, *Bastien und Bastienne*.[172] Pour la troisième édition en 1922, une « semaine Mozart » est prévue avec des représentations de plusieurs grands opéras du compositeur, sous la baguette de Richard Strauss, avec l'Orchestre Philarmonique de Vienne et dans leur mise en scène viennoise[173]. Pour Hofmannsthal, les opéras de Mozart sont le couronnement de l'art théâtral depuis l'Antiquité[174].

Depuis le milieu du XIX[e] siècle, des sociétés salzbourgeoises, aidés par l'Église catholique ont voulu faire de Mozart la figure tutélaire de la ville, de manière à retrouver le prestige qu'avait connu Salzbourg sous le règne des princes-archevêques et à attirer

---

[168] M. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, *op. cit.*, p. 22.
[169] Jean-François Candoni, « Le Festival de Salzbourg entre 1920 et 1937 : enjeux artistiques, économiques et idéologiques » dans Jean-Numa Ducange et Hélène Leclerc (eds.), *Histoire de l'Autriche : 1918-1938*, Neuilly-sur-Seine, Atlande, 2022, p. 203.
[170] A. Charnay, « Le Fesival de Salzbourg », art cit, p. 551.
[171] J.-F. Candoni, « Le Festival de Salzbourg entre 1920 et 1937 : enjeux artistiques, économiques et idéologiques », art cit, p. 203.
[172] Salzburger Festspiele, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1921*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1921, Non daté, (consulté le 15 septembre 2022).
[173] Parmi les œuvres jouées, il y a *Don Giovanni*, *Cosi fan tutte*, *Les Noces de Figaro* et *L'Enlèvement au sérail*. Salzburger Festspiele, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1922*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1922, Non daté, (consulté le 15 septembre 2022).
[174] Hugo von Hofmannsthal, « Festspiele in Salzburg », *Moderne Welt*, n° 3, 1921-1922, p. 1-3, ici p. 3.

un nouveau public vers la ville alpine. Après l'inauguration le 5 septembre 1842 d'un monument au compositeur, suivent la création d'associations, de concerts, de fondations et de fêtes – et même des chocolats, les *Mozartkugel* – en l'honneur du compositeur[175]. Si longtemps, l'idée d'un festival consacré à Mozart fut envisagée à Salzbourg[176], le festival de Reinhardt et Hofmannsthal participe à la célébration du compositeur et continue d'associer l'image de Mozart à celle de la ville de Salzbourg. Le public international est au rendez-vous à partir de l'édition de 1925, alors que le festival jouit d'une reconnaissance en raison de la qualité de ses productions[177]. Salzbourg devient une destination touristique prisée, donnant à l'image de la ville une portée internationale.

En dehors des frontières de la nouvelle république aussi, l'État promeut la culture, et en particulier la musique autrichienne. La question des tournées internationales semble toutefois un sujet relativement épineux. Si les représentations à l'étrange aident à entretenir l'image de l'Autriche à l'international et sa réputation musicale, l'organisation de tournées apparaît très compliquée. Une série de concerts en Amérique du Sud est envisagée en 1923, mais le gouvernement refuse d'autoriser la tournée[178]. Un concert à Londres est aussi remis en question[179]. Les tournées étrangères forcent la fermeture de l'Opéra de Vienne pendant la saison et engagent des coûts très importants, puisqu'il faut prévoir le déplacement de tous les ensembles artistiques. L'Orchestre Philharmonique est finalement autorisé à partir pour l'Amérique du Sud le 26 juin 1923[180], pour une tournée à perte qui rencontre peu de succès selon la presse[181] et où trois musiciens

[175] Au sujet du développement des différentes structures autour du compositeur, voir le chapitre très complet d'Ernst Hintermaier, « XVII. Musik - Musiker - Musikpflege » dans Heinz Dopsch (ed.), *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Salzbourg, Universitätsverlag Pustet, 1991, vol.2-Neuzeit und Zeitgeschichte, p. 1619-1706.
[176] Hanna Domandl, « Heinrich Damisch – ein Wegbereiter der Salzburger Festspiele. Ein Beitrag zur Vor- und Frühgeschischte der Festspiele », *Salzburg Archiv – Schriften des Vereines Freunde der Salzburger Geschichte*, 1993, n° 16, 1993, p. 229-248.
[177] En 1932 après la crise financière, le public est composé à 80% d'étrangers parmi lesquels se trouvent même des festivaliers venus d'Inde, du Japon et de Chine. A. Charnay, « Le Fesival de Salzbourg », art cit, p. 553.
[178] « Keine Südamerika-Reise der Philharmoniker. Die Regierung wird die Zustimmung nicht erteilen. Der gebrochene Revers. Werwürdige Haltung von Dr. Richard Strauss. », *Wiener Neues Nachrichten*, 5 févr. 1923.
[179] « Für und wider ein diesjähriges Londoner Gastspiel der Staatsoper », *Der Tag*, 9 mars 1923.
[180] « Abreise der Philharmoniker nach Südamerika », *Der Tag*, 26 juin 1923.
[181] « Die Philharmoniker in Südamerika. Ein finanzielles Fiasko », *Die Stunde*, 28 août 1923.

perdent la vie[182]. D'autres tournées peuvent néanmoins se mettre en place, avec des concerts à Paris en 1928 et à Stockholm en 1929[183].

Tous ces événements servent plusieurs objectifs, politique et économique. Ils lient dans l'esprit des contemporains Vienne et de ensembles à l'idée de scènes de tradition de qualité. L'Opéra de Vienne et ses ensembles – l'Orchestre Philharmonique notamment – reprennent ce rôle d'ambassadeur de la culture viennoise et autrichienne auprès d'un public international. La visibilité à l'international est d'autant plus cruciale que les autres grandes scènes étrangères représentent pour Vienne une concurrence difficile à égaler[184]. La scène viennoise délaisse la mise en scène de création contemporaine, et cherche à attirer le public avec autre chose. Si la qualité des productions est érigée en tradition viennoise, l'activité de l'Orchestre philharmonique en dehors de Vienne contribue non seulement à appuyer les topoï de la *Musikstadt* Wien, mais aussi celui du *Musikland Österreich*.

Redéfinir une identité culturelle austro-allemande ou autrichienne ?

Le cœur de la politique culturelle sous la Première République se résume assez facilement : le besoin de conserver la grande tradition musicale viennoise, mais aussi de participer au rayonnement autrichien grâce à la diplomatie culturelle. Les performances de l'Opéra de Vienne servent directement les intérêts de la jeune République : en se faisant la vitrine d'un prestige artistique, l'Opéra participe à stimuler l'image de l'Autriche à l'international et à renforcer son pouvoir politique.

Après 1918, l'Autriche est dans une situation extrêmement difficile. Alors que les anciens bastions impériaux agricoles et industriels se trouvent désormais hors de ses frontières, le climat économique désastreux engage les responsables politiques de la jeune république à envisager une union avec l'Allemagne, soit sous une forme fédérale, soit par une annexion. Si de nombreuses forces politiques plaident pour une union avec

[182] Elsa Bienenfeld, « Die Unglücksreise der Philharmoniker. Ein dritter Todesfall während der Tournee », *Neues Wiener Journal*, 1 sept. 1923.
[183] « Das Stockholmer Abenteuer der Wiener Staatsoper », *Neues Wiener Journal*, 19 févr. 1929.
[184] S. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*, *op. cit.*, p. 24.

l'Allemagne, certains partis sont plutôt réticents, voire en rejet. Ces "nationalistes austro-allemands", composés de chrétiens-sociaux, de catholiques conservateurs défendaient non pas une identité autrichienne indépendante de l'Allemagne, mais ils revendiquent plutôt incarner la culture allemande de la manière la plus authentique possible[185].

Du côté de la culture musicale émerge dès 1918 cette distinction entre ce qu'il est alors qualifié d'Allemagne du Nord et d'Allemagne du Sud. Des critiques et des musicologues autrichiens produisent en effet durant cette période un discours narratif autour de la tradition musicale propre au "Sud", qu'ils lient tout particulièrement à Vienne et au territoire autrichien. Se faisant, ils ancrent durablement le statut de Vienne et de l'Autriche comme capitale culturelle et artistique, malgré les nouvelles frontières imposées à la jeune République autrichienne. Des écrivains comme l'ancien directeur du *Burgtheater* Max von Millenkovich, pourtant pangermaniste convaincu[186], ou Robert Lach[187] défendent une certaine supériorité de la musique produite en Allemagne du Sud – la région austro-bavaroise – comme plus mélodique, rythmée, harmonieuse[188].

Pour Michael Steinberg, cette idéologie de revendication de l'expression culturelle dans des régions austro-allemandes se retrouve au cœur de la création du Festival de Salzbourg. Le programme porte une rhétorique visant à incarner la tradition musicale baroque, catholique, tout en s'inscrivant dans une perspective fédéraliste. Il qualifie même l'idéologie du festival de « nationalisme baroque[189] ». Steinberg note qu'il n'y a aucun doute possible quant à la dimension politique du festival et de sa programmation – notamment dans l'absence de production de certaines œuvres, afin de se distancer de

[185] M. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, *op. cit.*, p. 21.
[186] Millenkovich appartenait à plusieurs cercles nationalistes allemands. Rudolf Flotzinger, *Millenkovich (Pseud. Morold), Max von*, Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d9ac, 2020, (consulté le 21 juin 2022).
[187] Robert Lach est nommé en 1911 directeur de la section de musique de la Bibliothèque impériale de Vienne, puis professeur en musicologie à l'Université de Vienne en 1920. Antisémite convaincu, il s'est plaint à plusieurs reprises des artistes juifs de l'Opéra de Vienne. Othmar Wessely, « Lach, Robert » dans *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1982, vol.13, p. 367.
[188] Max von Millenkovich-Morold, *Die österreichische Tonkunst*, Vienne, Fromme, 1918, p. 27-28 ; Robert Lach, *Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik*, Vienne, Braumüller, 1930, p. 290.
[189] M. Steinberg, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, *op. cit.*, p. 22-23.

l'Allemagne du Nord protestante. Le festival de Salzburg est une réponse à celui de Bayreuth, davantage associé au protestantisme bourgeois allemand[190].

L'idéologie autour du baroque conserve au sein des écrivains d'art autrichien une connotation d'art "national" : « Le baroque est le caractère fondamental de l'art autrichien[191]. » Présenté comme l'expression de la vitalité et d'une joie de vivre dont le pays a besoin d'après la guerre, l'art baroque devient une référence dans la perception de ce qui constitue l'art autrichien, mais aussi une surface de projection de l'identité autrichienne[192].

Si certains éléments discursifs laissent penser à une première émergence de sentiments d'existence culturelle propre de l'Autriche face à l'Allemagne, l'expression de la tradition musicale autrichienne semble toutefois toujours subordonnée à un contexte allemand plus global. La culture mise en avant n'est pas nationale, elle est certes autrichienne, mais surtout allemande. Le Festival de Salzbourg en est un très bon exemple. La place centrale des arts, et particulièrement de la musique, permet aux acteurs autrichiens de replacer Vienne comme capitale culturelle allemande. La célébration de l'héritage baroque et catholique définit la vision autrichienne de ce qui constitue la culture-allemande.

Outre l'héritage du baroque, les musicologues et critiques autrichiens perçoivent l'influence indéniable de la musique folklorique autrichienne sur les grands compositeurs, comme Brahms, Bruckner, Beethoven[193]. Plébiscitant la présence d'un nombre important de compositeurs et la place de Vienne comme carrefour européen culturel, Millenkovich-Morold, Orel, Lach concluent que l'art autrichien est profondément cosmopolite, et de fait, accessible à tous[194]. La mention du folklore et de

[190] *Ibid.*, p. 33-36.
[191] « Barock ist der Grundcharakter der österreichischen Kunst. » Franz Ottmann, « Bildende Kunst » dans Erwin Rieger (ed.), *Ewiges Österreich*, Vienne, Verlag Manz, 1928, p. 137.
[192] Au sujet de la réception du baroque dans les arts visuels et au théâtre, voir respectivement Eva Michel, *Inventing Tradition. De Rezeption der Alten Meister und das „Barocke" in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Topos und künstlerische Strategie*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 2009 ; Robert Pyrah, *The Burgtheater and Austrian Identity: Theatre and Cultural Politics in Vienna, 1918-38*, New York, Routledge, 2017.
[193] A. Giger, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », art cit, p. 194.
[194] *Ibid.*, p. 195.

la nature se retrouve notamment dans le lien qu'ils relèvent entre les compositions des grands artistes et des éléments viennois comme le Danube et la *Wienerwald*. De l'Allemagne du Sud, Vienne semble être le centre névralgique. La ville saisit les occasions de célébrer la musique et des musiciens, comme lors de l'organisation en 1928 de festivités pour l'anniversaire des cent ans de la mort de Franz Schubert[195]. C'est aussi à cette période que s'opère un intérêt pour les lieux qui ont accueilli les grands compositeurs à Vienne et les objets leur ayant appartenu. Les publications portant sur les anciennes maisons des compositeurs[196], tout comme l'acquisition par la ville de Vienne de manuscrits, partitions et correspondances de musiciens pour les collections de sa bibliothèque[197] montrent qu'il existe une reconnaissance patrimoniale dans ces endroits comme des témoignages historiques, mais aussi comme des preuves du statut de capitale musicale de la ville de Vienne.

Sous leur plume se dessine cependant le début d'une reconnaissance de l'ensemble du territoire autrichien comme lieu d'expression de cette tradition musicale[198]. Avec le Festival de Salzbourg, le *topos Musikstadt Wien* s'élargit néanmoins, laissant émerger celui du *Musikland Österreich*. L'élargissement fait écho à la mise en avant, durant cette période d'entre-deux-guerres, du rôle de la nature et du folklore dans la tradition culturelle autrichienne, mais aussi au développement, à partir de la fin des années 1920, d'un tourisme lié à la nature et à la culture. Cela se perçoit entre autres dans l'édition du *Austrian Yearbook*, un document émis en anglais par le service presse de la chancellerie fédérale pour promouvoir le pays. Puisqu'il s'agit d'une publication à destination de l'étranger, la manière dont se présente l'Autriche est hautement politique. Il y a évidemment une dimension économique et touristique : la nature et la musique sont aujourd'hui encore les images associées à l'Autriche.

---

[195] Au sujet du jubilé, de ses enjeux politiques et économiques, voir Manfred Permoser, « Deutscher Liederfürst und Phäake vom Donaustrom. Das Schubert-Gedenkjahr 1928 im Kontekt divergierender Erinnerungskultur » dans Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger et Stefanie Bräuml (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014, p. 77-92.

[196] Heinrich Sitte, « Das Wiener Mozart-, Haydn-, Beethoven- und Brahms-Haus », *Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes*, 1924, II-VI (1920-1924), nº 6, 1924, p. 119-122.

[197] Mairie de Vienne, « B. Städtische Sammlungen » dans *Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz.*, Vienne, Magistrat der Stadt Wien, 1933, p. 1835-1842.

[198] R. Lach, *Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik*, *op. cit.*, p. 29.

Dans la première édition de 1929, dans le chapitre consacré à l'art et aux paysages autrichiens, la présentation de l'Opéra d'État ne manque pas de qualificatifs mélioratifs : « sans craindre d'exagérer, on peut affirmer que l'Opéra d'État (puisque c'est comme ça qu'on appelle désormais l'Opéra de cour) est probablement l'Opéra le plus idéal au monde[199]. » Les arts et plus particulièrement la musique reprennent en effet un rôle de premier plan dans la politique internationale du pays durant l'entre-deux-guerres. L'Autriche, encore incertaine dans sa manière de se définir au sein de ses nouvelles frontières, semble toutefois pouvoir compter sur un élément fédérateur de son identité : la musique. Cela se perçoit notamment dans la manière dont l'État autrichien présente sa reprise des théâtres fédéraux à la chute de l'Empire :

> À la fin de la guerre en 1918, l'effondrement politique de l'Empire austro-hongrois menaça l'existence même des deux théâtres, qui avait jusqu'alors été très généreusement dotés des fonds nécessaires à leur fonctionnement par l'une des plus riches cours européennes. La petite République autrichienne improvisée, fut alors appelée à devenir la propriétaire de ces anciens théâtres de cour. Dans les premières années après la guerre, alors que la République devait affronter les dangers de la détresse et la famine, la suppression de ces théâtres historiques a parfois été suggérée. La République ébranlée a cependant décidé d'assumer la charge financière liée à la transformation des anciens théâtres de cour en théâtres fédéraux. L'affection profondément ancrée de chaque Autrichien à ces théâtres, ainsi que le sentiment de responsabilité envers le passé, le présent et l'avenir du maintien du grand héritage artistique associée à ces deux théâtres furent les principales raisons de cette décision.[200]

L'État présente son action comme presque sacrificielle, afin d'assurer la survie des deux scènes théâtrales principales de la capitale. Le sacrifice est défendu comme nécessaire au regard du poids de leur héritage artistique. Cet argument octroie de fait à l'État le rôle de garant de la tradition artistique, en particulier musicale : propriétaire des scènes viennoises de prestige, il fait de la survie de la vie artistique autrichienne une

[199] « Without fear of exaggeration one may state that the "Staatsoper" building (as the Court-Opera ist called now) is probably the most ideal opera-house in the world. » Bundespressedienst et Bundeskanzleramt, *The Austrian Yearbook*, 1ère édition, Vienne, Manzsche Verlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1929, p. 56.

[200] « When the war was over in 1918, the political collapse of the Austro-Hungarian Empire menaced the very life of the two theaters which hitherto had been most liberally and generously endowed with the necessary funds by one of the richest European courts Now the small and improvished Austrian Republic was called upon to act as the owner of the former court-theaters. In the first post-war years, when the Republic had to face dangers of distress and starvation, the abolition of those historic playhouses was sometimes suggested. The distressed Republic, however, decided to shoulder the financial burden resulting the conversion of the old court-theaters into Federal theatres. The underlying causes of this decision were the deep-rooted affection of every Austrian for these theatres and the feeling of responsibility towards the past, the presend and the future of the maintenance of the great artistic heritage associated with these two theatres. » *Ibid.*, p. 57.

priorité absolue[201]. D'une certaine manière, cela permet à cette « jeune République ébranlée » de récupérer le rôle de puissance culturelle, dans la lignée de l'Empire des Habsbourg. L'Opéra de Vienne, désormais Opéra d'État, assure une fonction non plus représentative, mais constitutive : en liant le présent à la tradition du passé, il permet au pays de se stabiliser autour d'éléments de continuité.

Cette tournure permet aussi de justifier l'investissement apporté au montage de nouvelles productions de grande qualité et le choix de continuer de faire du financement de l'Opéra et du *Burgtheater* une priorité. Cette rhétorique est aussi reprise en 1926 par le directeur de l'Opéra Franz Schalk :

> Il n'y a jamais eu, à aucune époque, un monde composé uniquement de ce qui est absolument nécessaire et immédiatement utile. Le mot, apparemment paradoxal : "Le superflu est une chose très nécessaire" (Voltaire) ne peut presque pas mieux s'appliquer qu'à l'Opéra, surtout à Vienne, où la musique fait pour ainsi dire partie du pain quotidien du peuple[202].

La suite du chapitre insiste encore sur les efforts portés par les artistes et par l'État afin que les théâtres fédéraux conservent leur niveau artistique, depuis longtemps établi tant dans l'espace germanophone que dans le monde : « la réputation dont jouissent ces deux théâtres est due à une culture attentive de la tradition héritée du passé[203]. » L'implication d'efforts communs est particulièrement signifiant : en présentant les événements de cette manière l'État catalyse la population autour de cette identité artistique commune.

Le discours à destination d'un public de touristes internationaux renseigne aussi sur ce que l'État autrichien considère comme digne d'intérêt. Ces publications esquissent un premier inventaire du patrimoine autrichien, tant historique, artistique que culturel, alors que vient d'être voté en 1923 pour la première fois sur le sol autrichien une loi de reconnaissance et de protection des monuments. De statut discursif, le monument

[201] Le Burgtheater porte dans une moindre mesure cette stratégie discursive, puisque l'accent est davantage mis sur la musique que le théâtre dans les publications de l'époque.

[202] « Es hat zu keiner Zeit eine Welt gegeben, die nur aus dem absolut Notwendigen und unmittelbar Nützlichen bestand. Das scheinbar paradoxe Wort: „Le superflu est une chose très necessaire“ (Voltaire) kann fast nicht besser angewendet werden als auf die Oper, zumal in Wien, wo die Musik sozusagen zum täglichen Brot des Volkes gehört. » Franz Schalk, « Vortwort » dans *Die Wiener Oper*, Vienne / Budapest, Eligius-Verlag, 1926.

[203] « The reputation enjoyed by these two theaters is due to the careful cultivation of the tradition inherited from the past. » Bundespressedienst et Bundeskanzleramt, *The Austrian Yearbook*, *op. cit.*, p. 58.

devient sous la Première République un statut légal, offrant alors la définition officielle, au regard de l'État de ce qui constitue le patrimoine autrichien.

III. L'Opéra d'État, un monument historique officiel

L'une des réussites de la Première République concerne l'aboutissement de la reconnaissance et de la protection des monuments artistiques, historiques et culturels, mobiliers ou immobiliers. Toutes les tentatives de législation du temps de l'Empire avaient échoué et seul le royaume de Hongrie avait pu introduire une loi de protection des monuments sur son territoire en 1888.

Avec tous les débats autour de l'identité autrichienne post-empire, les lois, décrets et administrations de protection des monuments constituent de précieux indices sur une définition réelle et juridique de ce qui fait le patrimoine autrichien. À partir du moment où un État propose un cadre légal de protection des monuments historiques ou artistiques, il reconnaît une définition officielle de ce qui est entendu en tant que monument au sein de ses frontières. L'étude de ces mesures légales et de l'organisation pratique de la protection renseigne sur la vision que l'État porte depuis le présent non seulement sur son passé, mais aussi sur son futur. Ce qui est digne d'être conservé du passé l'est pour être transmis aux générations futures.

En Autriche, où les doctrines en conservation-restauration se sont développées à rebours du reste de l'Europe, l'héritage culturel se retrouve tant dans les biens protégés que dans la manière dont les textes de loi ont été élaborés pour appréhender ces questions. La protection "automatique " des biens de l'État au regard de la loi de protection du patrimoine a fait basculer le statut de monument de l'Opéra de Vienne d'un statut discursif, symbolique à un statut juridique et officiel.

Avant la Première Guerre mondiale, aucune loi n'existait en Autriche pour prévenir la dégradation ou la perte des biens culturels, artistiques ou historiques. Les conflits sur les territoires impériaux ont fait évoluer l'activité des fonctionnaires de la commission centrale de protection des monuments, prenant alors en charge dans les conservatoires

régionaux la protection des œuvres d'art des dégâts causés par le conflit[204]. Les publications scientifiques continuent pendant la guerre, néanmoins le nombre d'études publiées demeure nettement inférieurs aux années d'avant-guerre[205]. Dans un premier temps, la fin de l'Empire ne marque pas la fin du travail de la commission centrale et de ses fonctionnaires, qui, même après la déclaration de la Première République, poursuivent les chantiers et études engagés sous la monarchie dans des territoires désormais étrangers. L'indépendance des anciens territoires de la couronne place toutefois le nouvel État autrichien face à de nombreuses questions. Que faire pour les biens artistiques et historiques de l'Empire qui se trouvent désormais hors de ses frontières ? Pour le patrimoine de la famille impériale ? Que doit-il advenir de ces objets et de ces lieux ? Au lendemain de la guerre, l'État doit définir sa position face à un héritage complexe d'un passé proche et aux nouvelles frontières. Entre 1918 et 1923, l'État autrichien se dote de lois encadrant les monuments, leur usage, leur gestion et leur protection qui nous offrent une définition de ce que l'État considère alors comme monument, l'Opéra de Vienne obtenant cette protection légale.

La naissance d'une reconnaissance légale des monuments en Autriche

Le 3 avril 1919, une loi est votée par le nouveau parlement autrichien expropriant les Habsbourg « de tous les biens meubles et immeubles de la maison impériale et des biens liés à l'ancienne maison régnante ou à une de ses branches.[206] » La jeune République récupère la propriété du patrimoine mobilier et immobilier de l'ancienne maison impériale, – et donc celles des collections, des bâtiments et des objets d'art

[204] Voir à ce sujet Paul Mahringer, « Österreichische Denkmalpflege zwischen Idealismus und Realität », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 55-66.

[205] De 1914 à 1918 paraissent les numéros des MZK, sauf pour l'année 1917. Sans qu'une rubrique nécrologique soit créée, le journal rend hommage à deux conservateurs, Josef Walter et Max Morawetz décédés en 1915, possiblement au front.

[206] « Die Republik Deutschösterreich ist Eigentümerin des gesamten in ihrem Staatsgebiet befindlichen beweglichen und unbeweglichen hofärarischen sowie des für das früher regierende Haus oder für eine Zweiglinie desselben gebundenen Vermögens. » Nationalversammlung, *Gesetz, betreffend die Landesverweisung und die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen*, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°71, 03/04/1919, p. 513-514, Art.2, §5, 209/1919.

placés sous l'administration impériale[207]. Une question essentielle se pose alors : que faire de ce patrimoine d'État ?

Parler ici de patrimoine, c'est aborder le sens premier du terme, son sens étymologique, c'est-à-dire l'ensemble des biens hérités, par opposition aux biens acquis[208]. Le patrimoine implique donc d'une part l'idée d'héritage et de l'autre celle de la filiation, deux éléments qui font écho à la manière dont est redéfini le monument à la jonction du XVIII[e] et du XIX[e] siècle dans les États-nations européens. En allemand, c'est d'ailleurs le terme d'héritage, *Erbe*, qui est le plus souvent utilisé.

L'État a désormais à sa charge le devenir d'édifices qu'il peut souhaiter protéger de la destruction en leur reconnaissant un ou plusieurs valeurs. La République ayant dépossédé la maison des Habsbourg, elle doit désormais statuer sur le devenir des biens dont elle a récupéré la propriété. L'acquisition massive de propriétés foncières et mobilières a nécessité le lancement d'un inventaire complet des biens confisqués, soit « tous les bâtiments d'importance historique et artistique, en incluant leur mobilier, salles du trésor et dépôts, ainsi que le mobilier de cour déposé dans d'autres lieux.[209] »

Alors que les précédents inventaires – notamment les topographies artistiques autrichiennes – étaient conduits dans un but scientifique, il s'agit désormais de dresser une liste administrative, notariale. La mission, complexe, est une véritable course contre la montre, car les œuvres et les objets d'art disparaissent peu à peu des territoires. Aux circulations et aux destructions d'objets pendant la guerre[210] s'ajoutent les nombreuses demandes de restitution en lien avec les nouvelles frontières européennes, auquel le jeune État autrichien doit se plier en accord avec le Traité de Saint-Germain-en-Laye[211]. Il

---

[207] *Ibid*. §6.

[208] « *Patrimonium : (pater) bien de famille* » Félix Gaffiot, « Patrimonium » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 974.

[209] « […] auf alle historisch und künstlerisch bedeutsamen Bauwerke mit ihrer gesamten Einrichtung, auf die Schatzkammern und die Depots sowie auf die an anderen Orten verstreuten Mobilien hofärarischen Besitzes zu erstrecken. » Dr. Dagobert Frey, « Die Verstaatlichung und Inventarisierung des Habsburg-Lothringischen Kunstbestitzes », Mitteilungen des Staatsdenkmalamtes, 1919, p. 1-22, p. 3.

[210] Pour une cartographie de la situation européenne dès 1918 voir C. Kott et B. Savoy, *Mars und Museum*, *op. cit.*

[211] Les anciens territoires de la couronne déclarent les uns après les autres leur indépendance, menaçant donc une perte d'une partie des trésors rassemblés dans les académies et bibliothèques des anciennes provinces impériales. Pour un examen détaillé de la situation de l'Autriche face aux réclamations des pays européens, voir Yves Huguenin-Bergenat, *Kulturgüter bei Staatensukzession. Die internationalen Verträge*

s'opère aussi des ventes massives d'objets d'art par des propriétaires privés. La guerre ayant causé une pauvreté importante, y compris dans les couches sociales les plus aisées. Dans certaines régions, la vente d'objets d'art a commencé pendant la guerre, mais elle s'intensifie après celle-ci – notamment vers les pays vainqueurs comme les États-Unis – pour faire entrer des devises dans le pays. La situation économique désastreuse dans le pays pousse aussi la population à cambrioler des églises et des châteaux[212].

Les premières mesures qui sont prises ont pour objectif de stopper la fuite des objets, avant que puisse être établi ce qui fait désormais partie du patrimoine d'État autrichien, il faut empêcher que les biens quittent le territoire, alors qu'aucun inventaire n'est encore complet. Dès le 5 décembre 1918, soit moins d'un mois après la proclamation de la République, est adoptée une loi d'urgence interdisant l'exportation des œuvres d'art à l'extérieur hors du territoire de l'État :

> L'Assemblée nationale provisoire de l'État de l'Autriche allemande a décidé que :
>
> §1 L'exportation d'objets ayant une importance historique, artistique ou culturelle (antiquités, peintures, miniatures, dessins et œuvres graphiques, statues, reliefs, médailles et pièces de monnaie, tapisseries et autres œuvres d'art anciennes, objets archéologiques et préhistoriques, documents d'archives, anciens manuscrits et gravures, etc.) est interdit.[213]

Le gouvernement oblige ensuite dès le mois d'avril 1919 à ce que soient déclarés tous les biens de luxe auprès du ministère des Finances. La loi précise que sont compris comme biens de luxe les objets – utilitaire ou décoratif – faits d'or, de platine, d'argent, d'ivoire, de perles, ainsi que les objets d'art et les antiquités, qui ont une valeur

---

Österreichs nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Spiegel des aktuellen Völkerrechts, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.

[212] Eva Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Vienne, Böhlau, 1997, p. 6.

[213] « Die Provisorische Nationalversammlung des Staates Deutschösterreich hat beschlossen: §1 Die Ausfuhr von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Antiquitäten, Gemälden, Miniaturen, Zeichnungen und Werke der Graphik, Statuen, Reliefs, Medaillen und Münzen, Gobelins und andere ältere kunstgewerbliche Werke, archäologische und prähistorische Gegenstände, Archivalien, alte Handschriften und Drucke u. vgl) ist verboten. » Nationalversammlung, *Gesetz, betreffend das Verbot der Ausfuhr und der Veräußerung von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung*, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°20, 13/12/1918, p. 128, 90/1918.

supérieure à 2.000 couronnes, peu importe si la date d'acquisition pré-date l'entrée en vigueur de la loi[214].

Bien que l'intention soit de faciliter le travail d'inventaire, elle n'est pas véritablement contraignante, car aucun contrôle n'est mené auprès des propriétaires privés[215]. Les services de l'État font face à des difficultés financières. Le gouvernement, sans consulter les membres du tout nouveau *Bundesdenkmalamt* (BDA), l'office fédéral des monuments, promulgue une loi l'autorisant à vendre des biens ayant une valeur artistique, historique ou culturelle si le fruit de cette vente est utilisé pour acheter des denrées alimentaires[216]. Allant à l'encontre même des dispositions prises dans le traité de Saint-Germain[217], cette loi renseigne sur l'état financier de la société après la Première République. Les monuments sont perçus comme une manne financière pour redresser les finances de l'État, comme un patrimoine fiscal avant d'être historiques, artistiques ou culturels. L'État ne fait pas usage de cette loi pour ses propriétés, alors que l'Église, bien que soumise à la loi d'interdiction des exportations de 1918, vend des biens à l'étranger notamment des vitraux[218]. Cela montre bien concrètement les limites de la volonté de protection de ce nouveau patrimoine face à une situation de précarité financière désastreuse après la guerre.

D'une certaine manière, la perte de certains biens a mis l'État face à la nécessité de définir ce qui était digne d'être conservé et protégé comme monument d'art et d'histoire au sein des frontières de son nouveau territoire. Les pertes de monuments artistiques ont déclenché une nouvelle étape de prise de conscience de la nécessité d'imposer un

---

[214] Nationalversammlung, Dritte Vollzugsanweisung des Staatsamtes der Finanzen über die Anmeldung und Kontrolle gewisser Vermögenschaften und die Sicherung der Vermögensabgabe, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°76, 14/04/1919, p. 543, §1/6, 230/1919.

[215] E. Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, *op. cit.*, p. 10.

[216] Nationalversammlung, Gesetz, womit die Staatsregierung zur Verpfändung, Veräußerung und Ausfuhr einzelner Gegenstände aus staatlichem Besitz ermächtigt wird, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°171, 16/10/1919, p. 1147, §3, 479/1919.

[217] Si l'article 196, a) impose la restitution des biens aux territoires qui légitimement les réclament, le b) interdit l'aliénation, la dispersion ou l'élimination des objets des collections de la couronne, pendant vingt ans et oblige à garantir leur bonne conservation.
Staatsvertrag von Saint-Germain-en-Laye vom 10. September 1919, Staatsgesetzblatt der Republik Österreich, N°90, 16/10/1919, p. 1103-1104, 303/1920.

[218] Eva Frodl-Kraft, « Monumenta deperdita. Die Geschichte eines Glasgemäldeverkaufs », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1965, n° 19, p. 186-190.

cadre légal autour des monuments. Face au risque de voir disparaître une quantité importante de biens de valeurs, l'État doit prendre position. Le gouvernement décide de se porter garant de l'intégrité de ce patrimoine culturel en faisant de la protection des monuments l'une de ses prérogatives. La constitution de la Première République d'Autriche scelle la responsabilité de l'État dans ce domaine, puisqu'elle établit que :

> Le gouvernement fédéral est responsable de la législation et de l'application dans les domaines suivants [...] §13. Services d'archives et de bibliothèques scientifiques et techniques ; questions relatives aux collections et institutions artistiques et scientifiques, protection des monuments [...].[219]

Outre la responsabilité que l'État se reconnaît, la constitution établit que les questions de conservation et de protection des monuments relèvent de l'échelle fédérale et non régionales. Ce choix de gestion centralisée fait écho à la gestion impériale et le système mis en place à partir de la commission centrale viennoise. Après la guerre, les responsables des bureaux dans les régions autrichiennes craignent que si l'État ne récupère pas la compétence des monuments, les autorités locales puissent prendre la main sur ces questions d'une manière plus ou moins bienveillantes[220]. Fortunat Schubert-Soldern, défend alors véhément l'organisation à l'échelle de l'État comme étant celle la plus pertinente et fonctionnelle, s'opposant à une relégation de cette compétence aux Länder :

> L'Office d'État des monuments a travaillé dur pour garantir que la préservation des monuments sous l'ancienne monarchie autrichienne soit gérée selon des principes uniformes, tout en respectant pleinement les aspirations autonomes des différentes provinces. [...] la commission centrale pour la conservation-restauration des monuments, sa gestion unifiée dans la relation factuelle, faisant preuve de la plus grande considération possible pour l'autonomie et les caractéristiques culturelles des différentes provinces sur le plan administratif et forte de centralisation concrète et de sa décentralisation administration a été prise comme modèle, comme c'est le cas en Tchécoslovaquie, qui en a repris le modèle avec succès.[221]

---

[219] « Bundesfache ist die Gesetzgebung und die Vollziehung in folgenden Angelegenheiten: [...] §13. wissenschaftlicher und fachtechnischer Archiv- und Bibliotheksdienst; Angelegenheiten der künstlerischen und wissenschaftlichen Sammlungen und Einrichtungen, Denkmalschutz. » Nationalversammlung, *Gesetz vom 1. Oktober 1920, womit die Republik Österreich als Bundesstaat eingericht wird (Bundes-Verfassungsgesetz)*, Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N°140, 05/10/1920, p. 1791, 450/1920.

[220] Bernd Euler-Rolle, « Zur genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 27-28.

[221] « Das Staatsdenkmalamt hat mit allen Kräften darauf hingearbeitet, dass die Denkmalpflege in der ehemaligen österreichischen Monarchie nach einheitlichen Gesichtspunkten unter vollkommener Wahrung

Pour Bernd Euler-Rolle, historien de l'art et conservateur du patrimoine autrichien, la responsabilité de l'État fait partie, « code génétique » de la conservation-restauration autrichienne[222]. La volonté de traiter les monuments avec une vision globale du territoire était la ligne directrice de l'administration impériale, dont Maximilian Bauer défendait que « la valeur esthétique du monument vaut pour tous dans l'État et pas seulement aux membres seuls des provinces.[223] » La gestion à l'échelle fédérale des monuments place l'ensemble des biens culturels du territoire sur un plan d'égalité, assurant d'une certaine manière la formation d'une communauté culturelle. Il n'y a pas un patrimoine tyrolien ou viennois, mais aux yeux de l'État un patrimoine autrichien. Le mode de gestion centralisé et fédéral, s'il s'inscrit dans la continuité du système impérial, se distingue encore de la gestion allemande, où la question des monuments dépend du gouvernement de chaque Länder. Fixer cette prérogative dans la constitution permet ainsi de relancer le processus d'élaboration d'une loi de protection qui s'appliquerait sur l'ensemble du territoire.

Définir le monument, définir une certaine vision de l'Autriche

Si la demande d'une loi de protection des monuments avait surtout fait l'objet de revendication par les membres de la commission centrale, après la fin de l'Empire, la question intéresse de nouveaux cercles. La passivité du gouvernement sur la question des monuments est critiquée par Friedrich Waneck, qui propose avec son parti

der autonomen Bestrebungen der einzelnen Länder geleitet werde. […] die Zentralkommission für Denkmalpflege mit ihrer einheitlichen Leitung in der sachlichen Beziehung, bei weitgehendster Berücksichtigung der Autonomie und der kulturellen Eigenart der einzelnen Länder in administrativer Hinsicht, sonach sachliche Zentralisierung, bei administrativer Dezentralisierung zum Muster genommen und wie dies besonders im czechoslowakischen Staat bereits der Fall ist, erfolgreich durchgeführt. » Lettre adressée au bureau d'État pour l'Enseignement le 16 mai 1919, Archive du *Bundesdenkmal*, Gesetzgebung, Carton 3, Actes 1911-1918, ZI. 181/Präs/1919.

[222] B. Euler-Rolle, « Zur genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege », art cit.

[223] « Der ästhetische Wert des Denkmals gilt für alle im Staat und nicht bloß für die Angehörigen einzelner Länder. » Cité par *Ibid.*, p. 28.

pangermaniste, le *Großdeutsche Volkspartei*, une loi pour y remédier[224]. Teinté de thèses antisémites, Waneck méconnaît l'action de l'État en matière de protection des œuvres – la requête de loi relève davantage de l'affirmation politique que d'un intérêt sincère pour les questions des monuments. Si cette proposition de loi n'est pas retenue, deux ans après est enfin votée la première loi fédérale de la République d'Autriche sur la protection des monuments, le 25 septembre 1923[225]. Déposé par le député Hans Angerer[226], le texte de loi est déterminant puisqu'il pose la définition officiellement adoptée par la République d'Autriche du monument. Composé de dix-sept paragraphes, le premier donne la toute première définition officielle du monument pour la République d'Autriche :

> Les restrictions prévues par la présente loi s'appliquent aux biens immobiliers et mobiliers présentant un intérêt historique, artistique ou culturel (monuments), lorsque leur conservation est d'intérêt public en raison de cet intérêt. Les dispositions relatives aux monuments s'appliquent également aux groupes et aux collections d'objets qui […] forment un ensemble homogène, lorsque leur conservation en tant qu'ensemble est d'intérêt public. C'est l'office fédéral des monuments qui détermine l'existence d'un tel intérêt.[227]

La définition relativement vague du monument reprend les éléments théoriques développés par les historiens de l'art et conservateurs autrichiens depuis le début du XX[e] siècle. Alors que la loi française de 1887 mentionne déjà « l'intérêt national[228] » comme motif de protection d'un bien, la loi autrichienne se cantonne à un « intérêt

[224] Antrag des Abgeordneten Dr. Waneck und Genossen auf Schaffung eines zeitgemäßen Gesetzes zum Schutze der heimlichen Kunstschätze, Sitzung des Nationalrates am 24. Juni 1921, Annexe 377, Parlement autrichien, Protocole sténographique 42/NRSITZ.

[225] Nationalrat, Bundesgesetz vom 25. September 1923, betreffend Beschränkungen in der Verfügung über Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Denkmalschutzgesetz), Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 103, 05/10/1923, p. 1725, 533/1923. Ce n'est plus le texte original de 1923 qui est consultable sur la base RIS, mais celui d'aujourd'hui. Le texte original se trouve en annexe.

[226] Géographe de formation, il est également membre du *Großdeutsche Volkspartei*. Österreichisches Biographisches Lexikon - Institut für Neuzeit- und Zeitgeschichtsforschung, *Angerer, Hans*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/23.pdf, 1954, (consulté le 16 juin 2021).

[227] « Die in diesem Gesetz enthaltenen Beschränkungen finden auf unbewegliche und bewegliche Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder sonstiger kultureller Bedeutung (Denkmale) Anwendung, wenn ihre Erhaltung dieser Bedeutung wegen im öffentlichen Interesse gelegen ist. Die für Denkmale getroffenen Bestimmungen gelten auch für Gruppen und Sammlungen von Gegenständen, die […] ein einheitliches Ganzes bilden, wenn ihre Erhaltung als Einheit im öffentlichen Interesse gelegen ist. Darüber, ob ein solches Interesse besteht, etscheidet das Bundesdenkmalamt. » *Ibid*, §1, p. 1725.

[228] Loi pour la conservation des monuments et objets d'art ayant un intérêt historique et artistiques, journal officiel de la République Française, n° 89, 31/03/1887, p. 1521, Art.1.

public ». Dans le contexte de l'Empire multinational des Habsbourg, l'absence de ce qualificatif dans les institutions impériales faisait sens. L'administration ne pouvait ni ne devait mettre en avant une culture nationale plutôt qu'une autre. Les chantiers menés pendant la période impériale sur l'ensemble du territoire ne priorisaient pas les monuments des régions germanophones au détriment des autres. Les travaux scientifiques publiés par les conservateurs-restaurateurs autrichiens reflétaient une volonté – ou était-ce plutôt un besoin ? – d'universalisme. L'absence du terme "national" pour qualifier l'intérêt s'explique d'une part par l'héritage de la pensée théorique de l'administration, puisque le texte de loi reprend une définition du monument comme l'avait proposé Riegl. En choisissant de faire de l'intérêt public au regard de la valeur artistique, historique ou culturelle d'un objet, l'État embrasse l'héritage impérial et assure une certaine continuité dans la manière d'approcher les monuments.

Que le qualificatif "national" n'apparaisse pas dans la loi montre d'autre part toute l'ambivalence autour de la définition de la culture autrichienne après la chute de l'Empire. Les monuments historiques et artistiques constituent des piliers sur lesquels bâtir un sentiment national. Des monuments qui étaient auparavant situés sur le territoire des Habsbourg deviennent dans les discours publics des États ayant proclamé leur indépendance – en Tchécoslovaquie, en Hongrie, en Croatie – des monuments nationaux, mais dans la nouvelle république, il n'en est rien. La République d'Autriche ne parvient pas à fédérer autour d'une identité culturelle autrichienne distincte des identités culturelles préexistantes, qu'elles soient liées à l'Allemagne ou aux pays issus des anciens territoires de la couronne des Habsbourg[229]. La difficulté d'émergence d'un sentiment national autrichien explique en partie pourquoi il n'y a pas de monuments nationaux autrichiens.

La définition large de ce qui peut faire l'objet d'une protection au titre de monument permet une très grande flexibilité pour les conservateurs-restaurateurs autrichiens. Puisqu'il n'y a pas de critère quant à l'âge des biens ou leur usage, le bâti du XIX^{e} et

[229] Au sujet de la question d'une culture de l'Europe centrale, voir B. Michel, *Nations et nationalismes en Europe centrale*, *op. cit.* ; Jacques Le Rider, *La Mitteleuropa*, 2ème édition, Paris, PUF, 1996 ; le numéro 13 des *Cahiers Irice* « La fin de l'Autriche-Hongrie 1918-1920. Une victoire des nationalités ? » notamment Catherine Horel, « Introduction. La fin de l'Autriche-Hongrie : réflexions sur l'Europe centrale après 1918 », *Les cahiers Irice*, 2015, vol. 13, n^{o} 1, p. 5-19.

même du XX^e siècles, l'architecture agricole et industrielle, les édifices témoignant de l'évolution technique, économique et sociale peuvent tout à fait être reconnus monument. D'autant plus que le deuxième paragraphe de la loi de 1923 établit que tous les monuments appartenant aux institutions publiques – État, Land ou collectivités – sont protégés par la loi et reconnu pour leur intérêt public, dans la mesure où le contraire n'a pas été établi par l'État sur demande des propriétaires[230]. Tous les bâtiments dont l'État a récupéré la priorité sont alors protégés automatique *de lege*. Ce deuxième article établit dans les faits l'existence d'une valeur historique, artistique ou culturelle à l'ensemble des biens que l'État a récupéré de la famille impériale et aux institutions construites sous leur règne, puisque le statut de monument n'est pas obtenu après une étude de chaque bien. Par cette mesure de protection de grande ampleur, la loi fige le patrimoine hérité des Habsbourg, afin de garantir son intégrité, sans opérer de tri entre les biens selon leur symbolique ou leur rappel à la dynastie.

Pour la première fois dans la jurisprudence autrichienne, les propriétés privées sont aussi incluses dans le cadre de protection des monuments. Le troisième paragraphe[231] stipule que l'office fédéral des monuments peut établir l'intérêt public d'un bien en propriété privé, le plaçant sous le coup de la loi de protection. La loi dote aussi l'office fédéral des monuments de pouvoirs afin de mener les interventions de restauration nécessaire à la bonne conservation des édifices et objets protégés et établit les sanctions encourues en cas de non-respect de l'intégrité des monuments. L'État se place dès lors à la fois comme le maître d'œuvre et le maître d'ouvrage de son patrimoine.

Le deuxième et le troisième article font naître l'existence d'un patrimoine commun à la République et à tous les Autrichiens, qu'il s'agisse d'anciens biens impériaux, de biens cléricaux ou même de biens de grands propriétaires. Ces mesures auraient pu constituer les prémices d'une communauté autrichienne collective, basée sur la reconnaissance par l'État de valeur historique, artistique et culturelle à un certain nombre de biens. Sans l'élan national – ou nationaliste – les monuments ne sont pas utilisés afin de servir un discours autour de l'idée d'une existence culturelle autrichienne

[230] BGBl. Nr. 533/1923, §2, p. 1725.
[231] *Ibid*, p. 1725-1726.

propre. La loi de protection et la manière de gérer l'administration à l'échelle fédérale témoignent toutefois d'une vision autrichienne propre des questions de conservation-restaurations et d'un héritage que la République revendique – bien qu'à demi-mot.

L'Opéra, un monument sous la République

L'Opéra de Vienne obtient ainsi le 25 septembre 1923 le statut de monument et la protection qui y est associée. Avant ce statut officiel, le bâtiment jouissait déjà d'un statut de monument non officiel et discursif. Il est présenté, au moment de sa construction comme un « monument des arts[232] » et ce terme reste attaché au bâtiment dans les différents récits durant les années qui ont suivies son inauguration.

Au début du XX[e] siècle, l'Opéra est déjà considéré comme le témoignage d'une époque et d'un style passé. La fin de l'Empire marque une nouvelle distanciation, puisqu'en plus d'être un bâtiment "ancien", il incarne d'une certaine façon la monarchie disparue. Pourtant, l'architecture et le décor de l'Opéra de Vienne ne sont pas modifiés à la fin de l'Empire pour faire disparaître les signes ou les anciens appartements impériaux. Le statut symbolique de monument est encore porté par les discours abordant l'édifice et son activité. Les publications qui traitent ou abordent l'Opéra témoignent de la reconnaissance chez leur auteur des valeurs artistiques et désormais historiques du bâtiment, au-delà de son importance en tant que scène musicale. Elles participent à l'élaboration d'une histoire de l'édifice, qui, loin d'être écrite de manière scientifique, établit l'Opéra comme un élément du patrimoine viennois et autrichien, même après la chute de l'Empire.

Paul Stefan, écrivain et historien de la musique autrichien, publie un livre sur l'Opéra de Vienne en 1919, qui connaît deux rééditions[233], laissant supposer le succès de l'ouvrage. Sa narration du chantier, de ses acteurs et du bâtiment n'est pas exempte

[232] « Denkmal der Kunst […] ». « Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses », *Wiener Zeitung*, art cit.
[233] Paul Stefan, *Die Wiener Oper*, Vienne, Wiener Literarische Anstalt, 1922 ; Paul Stefan, *Die Wiener Oper. Ihre Geschichte von den Anfängen bis in die neueste Zeit*, Vienne, Augartenverlag, 1932.

d'erreurs et d'imprécisions[234], le ton et le registre qu'il emploie relève davantage d'un récit hagiographique que d'une étude scientifique de l'institution. Son livre nous est toutefois très précieux, tant son discours est caractéristique de la construction du statut symbolique de l'Opéra comme monument et de la réinterprétation de ce statut alors qu'évolue la situation politique du pays.

Paul Stefan retrace les origines de l'art lyrique dans la ville, et s'attarde sur plusieurs grands moments de l'institution, dont la construction de la nouvelle salle. Son discours assoit le statut de temple de la musique : « l'ensemble est une harmonie, il est lui-même une musique. Le fait qu'il ne copie aucun style, mais qu'il improvise à partir de motifs de la Première Renaissance en particulier, ne semble pas être un défaut, mais un avantage[235]. » Il présente également la salle en mettant l'accent sur l'accessibilité et la mixité des publics et l'égalité avec laquelle chacun peu importe son siège peut profiter du spectacle :

> […] la maison appartient à chacun de ceux qui y entrent, on entend presque partout aussi bien, peut-être mieux au dernier parterre et moins bien seulement sur quelques sièges de la troisième galerie ; on voit même des images aussi claires depuis les places des rangées que celles qu'offre encore le théâtre à rangée.[236]

Il ajoute pour conclure son passage sur le nouvel Opéra de van der Nüll et Sicardsburg :

> Un même espace, aux couleurs merveilleusement nuancées, une maison d'une splendeur romantique et romanesque, une atmosphère aux sonorités douces et – on peut le dire aujourd'hui – autrichiennes. C'est notre Opéra, notre "nouvelle" maison ; et il convient à chaque hôte, peu importe où se trouve sa place dans les rangées de la salle, de rendre grâce à cet édifice pour sa bonté, sa régularité, sa lumière et ses ombres.[237]

---

[234] Il date notamment la mort des deux architectes en 1866, alors qu'ils sont décédés en 1868. Paul Stefan, *Das neue Haus : ein Halbjahrhundert Wiener Opernspiel und was voranging*, Vienne / Leipzig, E. Strache, 1919, p. 25.

[235] « Sein Ganzes ist Harmonie, er ist selbt Musik. Dass er keinen Stil kopiert, vielmehr aus Motiven besonders der Frührenaissance gleichsam improvisiert, scheint doch nicht Fehler, sondern Vorzug zu bleiden. » P. Stefan, *Die Wiener Oper*, *op. cit.*, p. 37.

[236] « […] das Haus gehört einem jeden, der es betritt, man hört überfall fast gleich gut, im letzten Parterre vielleicht am besten und nur auf wenigen Sitzen der dritten Galerie nicht sonderlich; man sieht selbst von Rangplätzen so deutliche Bilder, wie sie das Rangtheater eben noch bietet. […] *Ibid.*

[237] « Der gleiche wundersam abgetönte Raum umfing sie alle, ein Haus des frohen romantisch- romanischen Glanzes und der Freude, in eine sanft klingende und — man darf es heute wohl sagen — in eine österreichische Luft gestellt. Das ist unser Operntheater, unser „neues" Haus; und es geziemt einem Gast

Paul Stefan présente l'Opéra de Vienne comme un lieu utopique, où se rencontrent les différentes populations qui composent Vienne. L'usage du pronom possessif « nous » présente l'Opéra de Vienne comme le patrimoine commun à tous les Autrichiens. L'idée de rendre grâce à la salle participe à l'impression d'un récit hagiographique et place l'Opéra dans un rôle de lieu de culture autant qu'un lieu de culte.

Dans l'*Austrian Yearbook*, une publication destinée, nous l'avons vu, à promouvoir l'Autriche à l'étranger, la chancellerie fédérale utilise un ton similaire lorsqu'il s'agit de présenter l'Opéra de Vienne, dans la section consacrée aux théâtres fédéraux :

> Les deux architectes choisis pour la construction du nouvel Opéra étaient Sicchard von Sicchartsburg (sic) et Eduard van der Null (sic) ; le merveilleux bâtiment qu'ils ont conçu est en effet un chef-d'œuvre architectural qui, bien qu'il ait d'abord fait l'objet de critiques négatives, suscite aujourd'hui un concert d'admiration toujours plus grand de toute part. Il est impossible de citer ici les noms de tous les nombreux artistes qui ont fait de leur mieux pour collaborer à la décoration de l'intérieur de ce bâtiment aux proportions harmonieuses. Il y a de nombreuses peintures en fresque de Moritz von Schwind, Karl Rahl, Eduard von Engerth, Karl Madjeras (sic), Karl Swoboda, Albert Zimmermann ; il y a des statues de Hähnel, des hauts reliefs de Preleuthner et des médaillons en marbre de Josef Cäsar (sic) et Radnitzky. Le nouvel Opéra est à la fois un temple de l'art et un musée historique de premier plan.[238]

La qualification de « musée historique de premier plan » donne à l'Opéra un tout autre statut que celui de salle de spectacle. Les services de presse de la chancellerie insistent autant sur ce qu'il se passe à l'intérieur de l'Opéra – les représentations – que la valeur historique et artistique de son architecture et des œuvres qui le décorent. Les musées historiques sont des lieux créés afin d'accueillir des objets du passé de la ville, de la région, du pays dans lequel ils s'insèrent. Ce sont des musées qui « concrétisent l'idée d'une éducation par l'histoire », leur dessein est hautement politiquement,

---

aller seiner Plätze und Ränge, diesem freundlich liebvertrauten Wesen eines beglückenden Baues für soviel bergende Güte, für soviel Ebenmaß, Licht und Schatten seinen Dank zu sagen. » *Ibid.*, p. 38.

[238] « The two architects selected for the construction of the new opera-house, were Sicchard von Sicchartsburg (sic) and Eduard van der Null (sic) ; the marvellous building they designed is indeed an architectural masterpiece, which – though at first exposed to adverse criticism – now evokes an ever-increasing chorus of admiration for all quarters. It is impossible to quote here the names of all the many artists who did their best to co-operate in the decoration of the interior of this finely proportioned building. There are many paintings ing fresco by Moritz von Schwind, Karl Rahl, Eduard von Engerth, Karl Madjeras (sic), Karl Swoboda, Albert Zimmermann; there are statues by Hähnel, high-relies by Preleuthner and marble medaillions by Josef Cäsar (sic) and Radnitzky. The new opera-house is both a temple of art and a historic museum of first rank. » Bundespressedienst et Bundeskanzleramt, *The Austrian Yearbook*, *op. cit.*, p. 56.

puisqu'ils « mett[ent] en scène l'épopée de la nation, à travers les faits d'armes d'abord, les réalisations culturelles et techniques et les faits de civilisation ensuite.[239] » Le choix de qualifier l'Opéra de Vienne de musée historique est révélatrice de la lecture qu'opèrent les autorités autrichiennes de l'édifice. Dans une publication à destination de l'étranger, présenter l'Opéra de Vienne comme un musée historique montre que la République reconnaît les œuvres d'art qui le compose comme faisant partie de l'histoire du pays et comme des réalisations culturelles représentatives de la population. Ce statut de musée historique fait aussi de l'Opéra de Vienne non plus seulement un lieu de divertissement, mais un lieu de pédagogie et de formation de l'identité collective. La désignation de l'Opéra comme musée historique prouve qu'il incarne une mémoire culturelle autrichienne. La présentation de l'Opéra en tant que temple de l'art et de musée de premier plan montre bien la reconnaissance pleine et entière du statut de monument historique de l'édifice.

La première édition du livre de Paul Stefan et celle de l'*Austrian Yearbook* sont chacune publiées alors que l'Opéra de Vienne fête un anniversaire : en 1919, ses cinquante d'existence ; en 1929, ses soixante ans. Les jubilés et anniversaires sont l'occasion de nouvelles publications, alimentant elles-aussi le statut de monument de l'Opéra de Vienne.

De célébrer les jubilés marque le temps passé depuis la construction et l'inauguration de la salle, la plaçant de fait dans un passé toujours plus lointain. De cette manière, la valeur historique de l'Opéra de Vienne est rappelée à chaque fois qu'est racontée son histoire et ses grands moments. Plusieurs journaux consacrent des pages ou des articles aux jubilés (Figure 170 et Figure 171, p.306), reprenant les mêmes éléments rhétoriques que ceux que l'on retrouve sous la plume de Paul Stefan ou dans les pages de l'*Austrian Yearbook* :

> Le 25 mai 1869, le nouveau bâtiment de l'Opéra fut inauguré. C'est le début d'une période faste de création musicale qui durera, sans faiblir, pendant six décennies, et qui fera de l'Opéra d'État de Vienne l'une des scènes d'opéra les plus importantes du monde.

[239] Michael Werner, « Deux nouvelles mises en scène de la nation allemande. Les expériences du Deutsches Historisches Museum (Berlin) et du Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Bonn) » dans François Hartog et Jacques Revel (eds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020, p. 77.

> Vienne était déjà un centre du monde musical. Plusieurs bâtiments théâtraux présentaient des opéras. Mais nulle part ailleurs, l'art lyrique ne put autant se développer que dans le magnifique nouveau bâtiment, qui pouvait non seulement accueillir un nombre extraordinaire de visiteurs, mais qui offrait également de nouvelles voies pour le décor de la scénographie grâce à sa scène gigantesque. C'est ainsi que l'Opéra d'État devint bientôt un théâtre dont la prospérité était entretenue grâce à la participation de toute la population et qui remplit de fierté toute l'Autriche. Des générations y reçurent une formation musicale, y trouvèrent la plus haute culture vocale et un orchestre inégalable de renommée mondiale.[240]

Si une fois encore, l'accent est mis sur le prestige de la scène viennoise et son statut de capitale musicale, ainsi que la fierté et l'amour des Autrichiens pour leur Opéra, les jubilés ne sont pourtant pas encore l'occasion d'organiser de vraies festivités. Le 25 mai 1919[241], puis 1929[242] sont des soirées "normales" sur la scène de l'Opéra de Vienne. L'État s'appuie sur l'Opéra dans sa communication – notons d'ailleurs que *Radio-Wien* est le journal illustré publié par la RAVAG, la première société de radiodiffusion autrichienne.

Tandis que toutes ces publications offrent une vision sublimée de la salle, l'état réel du bâtiment est bien loin du faste de son inauguration en 1869. La même année où Paul Stefan publie *Das neue Haus*, des travaux de restauration de l'Opéra sont annoncés. 1919 marque aussi l'année du jubilé des cinquante ans d'existence de l'édifice[243]. Il n'est pas impossible de penser que les nouvelles autorités de la jeune république autrichienne souhaitent célébrer le jubilé de manière festive, voulant pour cela présenter l'Opéra sous son meilleur jour.

---

[240] « Am 25. Mai 1869 wurde das neue Operngebäude eröffnet. Damit begann eine Glanzzeit musikalischen Schaffens, die ungeschwächt durch sechs Jahrzehnte anhielt und die Wiener Staatsoper zu einer der bedeutendsten Opernbühnen der Welt ausgestalten ließ. Wien war schon vorher ein Mittelpunkt der musikalischen Welt. Auch die Spieloper wurde in mehreren Theatergebäuden gepflegt. Nirgends aber fand sie eine solche Entwicklungsmöglichkeit wie in dem prachtvollen Neubau, der nicht nur eine außerordentliche Zahl von Besuchern faßte, sondern auch durch seine riesenhafte Bühne der Ausstattungskunst neue Wege wies. So wurde die Staatsoper bald zu einem Theater, an dessen Gedeihen die ganze Bevölkerung Anteil nahm und dessen Blühen ganz Österreich mit Stolz erfüllte, Generationen genossen hier ihre musikalische Ausbildung, fanden hier höchste Gesangskultur, ein unübertreffliches Orchester von Weltruf ».« Zwei Opernereignisse », *Radio-Wien*, 17 mai 1929, n°33, p. 541.

[241] Le 25 mai 1919 a lieu une représentation de *Palestrina* de Hans Pfitzner. C. Glanz et al., « Aufführungen im Jahr 1919 - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955 », art cit.

[242] Le 25 mai 1929 a lieu une représentation de *Salome* de Richard Strauss. Christian Glanz et al., *Aufführungen im Jahr 1929 - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/performance/year/1929, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[243] « Die Restaurierung der Wiener Oper », *Neues Wiener Journal*, 27 août 1919.

Un article du *Neues Wiener Journal* revient les travaux nécessaires pour restaurer l'Opéra. Le bilan de santé qui est dressé de l'édifice casse l'image fantasmée qui se retrouve sous la plume de Paul Stefan. Moins de cinquante ans après son inauguration, le bâtiment est endommagé à plusieurs endroits. D'abord, les façades, en particulier celle du côté *Operngasse*, ont subi des infiltrations d'eau dues à la pluie et à la fonte de neige. Elles ont été assez importantes pour dégrader, voire détruire des éléments architectoniques et décoratifs. Les pierres devraient être remplacées par de nouvelles pierres de calcaire provenant des carrières de Mannersdorf et de Breitenbrunn[244]. Des échafaudages doivent être installés côté *Operngasse*, ainsi qu'autour des fontaines de Gasser, afin de subir des réparations d'entretien. L'article qui retrace le besoin en travaux annonce que le système intérieur des fontaines ne fonctionne plus depuis seize ans, soit depuis 1902, car la rouille empêche l'eau de s'écouler[245]. Or, des photographies prises en 1905 par Rudolf Pichler montrent que l'eau s'écoule normalement (Figure 172, p.306). Sur les photographies promotionnelles de l'Opéra, utilisées notamment pour l'édition de cartes postales, à partir des années 1910, les fontaines apparaissent coffrées, laissant supposer qu'elles ne sont plus en usage (Figure 173, Figure 174, p.307). À l'intérieur de l'Opéra, d'autres légers travaux d'entretien ont lieu : la réparation d'éléments décoratifs endommagés dans le vestibule, de parties usées des sols, les statues de la cage d'escalier principale sont nettoyées, tout comme les bustes des compositeurs dans le foyer. La cause principale de dégradation demeure le climat et la maigre résistance des édifices aux infiltrations d'eau.

Bien que des travaux de restauration soient annoncés, nulle trace d'une intervention de l'État n'a pu être retrouvé dans les archives de l'office fédéral des monuments. Malgré la loi de protection votée en 1923 et l'utilisation de l'Opéra de Vienne comme un argument touristique, l'État n'a pas la capacité de financer l'entretien du bâtiment ou n'en fait pas l'une de ses priorités. La publication en 1930, d'un article du géologue Alois Kieslinger sur l'état des bâtiments en pierre de la *Ringstraße* conforte l'idée qu'aucun chantier de restauration n'a pu être lancé dans les années 1920. Kieslinger dresse un

[244] Les deux communes sont situées au Sud-Est de Vienne, aujourd'hui, dans la Basse-Autriche et le Burgendland respectivement.
[245] « Die Restaurierung der Wiener Oper », *Neues Wiener Journal*, art cit.

constat terrible, dont certains sont alors en cours de rénovation[246]. Parmi les édifices qu'il présente se trouve l'Opéra de Vienne, dont le géologue alerte sur l'état des pierres de parement (Figure 175, p.307). Lors de notre consultation des archives de l'office fédéral des monuments, les premiers documents dans le dossier de l'Opéra de Vienne étaient datés de 1933, indiquant la probable absence de prise en charge avant cette date par les services de l'État[247]. Ni la loi de 1923 ni l'utilisation de l'Opéra de Vienne comme un argument touristique ne font de la restauration du bâtiment une priorité pour la jeune République.

Les marques d'usure laissées par le temps et le climat participent toutefois au statut de monument de l'Opéra de Vienne, puisqu'elles incarnent ce que Riegl a défini comme la valeur de vieillissement. L'édifice porte sur lui la trace du temps écoulé, qui atteste aux yeux des Viennois que la construction de la *Ringstraße* et de l'Opéra appartiennent toutes deux à un passé suffisamment lointain pour être visible à l'œil. Pour Riegl, la valeur de vieillissement serait au XX^{e} siècle, ce que la valeur historique avait été au XIX^{e} siècle[248]. La valeur de vieillissement est une valeur sensible, plus à même, selon Riegl, d'évoquer chez toutes les couches de la société la prise de conscience de la nécessité de reconnaître et protéger les monuments, tandis que la valeur historique fait appel non seulement à des connaissances préalables, mais aussi à un intérêt subjectif[249]. Les stigmates du temps qui passe offrent à la vue de n'importe quel individu la matérialisation de l'évolution et du progrès, en particulier en pleine période d'industrialisation[250].

D'une certaine manière, la valeur de vieillissement donne à voir l'étape de la dégradation naturelle des matériaux, de ce qui constitue matériellement le monument. Wilfried Lipp qualifie ainsi la valeur de vieillissement de valeur de processus :

---

[246] Alois Kieslinger, « Verwitterungserscheinungen an Wiener Monumentalbauten », *Die Denkmalpflege*, 1930, p. 128-132.
[247] Archives du BDA, Topographische Mappe „Staatsoper", Z.4530, 20-21 décembre 1933.
[248] A. Riegl, *Moderne Denkmalkultus*, *op. cit.*, p. 33.
[249] *Ibid.*, p. 22.
[250] Le successeur de Riegl au sein de l'administration – désormais – fédérale des monuments autrichiens, Max Dvořák reprend d'ailleurs ce postulat pour plaider la préservation des monuments comme une activité légitime de l'État. Max Dvořák, *Katechismus der Denkmalpflege*, 2ème édition., Vienne, Julius Bard, 1918.

> La volonté de faire prendre conscience du caractère transitoire du monument, dont la nature véritable n'est pas de durer, mais de se transformer. [...] La reconnaissance du caractère transitoire du monument induit [...] l'idée que ce dernier deviendra toujours quelque chose « d'autre », que sa nature profonde se trouve dans sa transformation en signes toujours nouveaux à caractère symbolique, et qu'il est ainsi constamment nécessaire de lui « redonner du sens ». [251]

L'observation de la valeur de vieillissement à l'échelle de l'Opéra de Vienne évoque la transition qui s'opère entre l'Opéra impérial, grand bâtiment d'apparat pensé au service de la cour et l'Opéra d'État, désormais une salle sous le contrôle de la République, mais reconnue comme un monument historique et artistique, protégé par l'État. Les stigmates laissés par le climat et les années témoignent de l'éloignement temporel entre ces deux périodes, basculant l'époque de la construction de l'Opéra à un passé révolu.

[251] Wilfried Lipp, « Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Aspekte zur Reparaturgesellschaft (Du culte moderne au culte postmoderne du monument ? Aspects d'une société prônant la réparation) » dans Wilfried Lipp et Michael Petzet (eds.), *Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts. (Du culte moderne au culte postmoderne du monument ? La conservation des monuments à la fin du XXe siècle)*, Passau, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege, 1994, p. 6-12.



Seite 2. Das interessante Blatt. Nummer 21.

60 Jahre Staatsoper.

(Mit acht Abbildungen.)

Das vormärzliche Wien und auch noch das Wien der fünfziger und sechziger Jahre mußten sich bis zum Frühjahr 1869 das Opernvergnügen ebenso schwer erkaufen, wie das Vergnügen, den Vorstellungen der ersten deutschen Bühne beizuwohnen, denn sowohl das Kärntnertor- wie das alte Burgtheater waren Musentempel, bei denen [illegible] wurde, bedeutete, wie sich denken läßt, eine Sensation für das kunstliebende Wien. Schon am Vorabend hatten sich Hunderte von Theaterbesessenen angestellt, um einen Stehplatz auch innerhalb des Theaters erringen zu können. Der Kaiser, und mit ihm in der Festloge alle Mitglieder des kaiserlichen Hauses, alle Würdenträger, alle Botschafter, die Spitzen der Gesellschaft waren in dem festlich gestimmten Hause versammelt. Wagner hatte, wie fast selbstverständlich, das erste Wort — die „Don Juan"-Aufführung, deren Zettel wir im Faksimile wiedergeben, wollte Ruhe hinder vermochte die große Tragödin Charlotte Wolter für die mit ehrner Wucht und glanzvoller Empfindung vorgetragenen Verse des von Franz von Dingelstedt, der damals an der Spitze des Hofoperntheaters stand, verfaßten Prologes verdienten Ruhm einzuheimsen.

Der sechzigste Geburtstag der Wiener Staatsoper: Das Prachtgebäude, dessen feierliche Eröffnung am 25. Mai 1869 stattfand.

DON JUAN.

Kassa-Eröffnung 6 Uhr. Anfang 7 Uhr.

Theaterzettel der ersten Vorstellung im neuen Opernhaus.

Nach einem photographischen Aufnahme.

Prof. Eduard van der Nüll

Prof. August Sicard von Sicardsburg

Die Erbauer des Hauses.

Nach photographischen Aufnahmen.

Das Für und Wider der Meinungen über die Zweckdienlichkeit und über die akustischen Verhältnisse des neuen Prachtbaues tobte auch noch geraume Zeit nach dieser Ouvertüre des marmornen, goldschimmernden Märchens, dessen Schöpfer die so vielgeschmähten Baukünstler gewesen. Doch endlich verstummten, namentlich als ein Musiker hervorragendster Qualität, Johann Herbeck, den Direktionsposten ergriffen hatte, die Verstandesreise und immer mehr erhöhte sich die Liebe zu dem neuen Haus und seinen ein Höchstmaß einnehmenden Leistungen. Besonders die erste Großat Dingelstedts und Herbecks: Die Wiener Erstaufführung der „Meistersinger", ließ auch den zögernden Teil der Wiener Musikfreunde die Großartigkeit des glanzvollen und meisterhaften neuen Rahmens der Oper voll und ganz erkennen.

Das Gesamtfassungsvermögen der Staatsoper beträgt zweitausendneunhundertfünfzig Personen.

Die Wiener Staatsoper gilt auch heute noch als schönste und vornehmste Opernbühne der Welt.

S. L.

Die Eröffnung der Ausstellung in Sevilla.

(Mit Abbildungen auf Seite 3 und 4.)

In Anwesenheit der königlichen Familie, des Ministerpräsidenten Prinzo de Rivera, der Minister, der Mitglieder des diplomatischen Korps, notabler und ausländischer Abordnungen und einer riesigen Menschenmenge wurde dieser Tage die Iberisch-amerikanische Aus-

Franz Dingelstedt, der erste Direktor.

Nach einer photographischen Aufnahme.

Oper und Ballett besondere Vorliebe und so gab denn nach der Stadterweiterung, nach dem Fallen der die innere Stadt wie ein Panzer einschnürenden Tore, Kaiser Franz Joseph den Auftrag, ein nach modernsten Prinzipien gestaltetes stilvolles Opernhaus zu erbauen. Die Mittel hiezu lieferte der Stadterweiterungsfonds — man veranschlagte die Kosten der Bauführung auf sieben bis acht Millionen Gulden — und im Jahre 1861 wurde den Wiener Akademieprofessoren Eduard van der Nüll und August Sicard von Sicardsburg die Ausführung übertragen. Merkwürdigerweise erfolgte die Grundsteinlegung erst eineinhalb Jahre später. Je weiter der Bau fortschritt und je mehr sich die Konturen der Fassade zeigten, um so schärfere Kritik wurde an den Bauplan geübt, ja die Anwürfe wider die genialen Architekten (denen bitteres Unrecht geschehen ist) verdichteten sich so sehr, daß Van der Nüll von dieser Schwermut erfaßt wurde, daß er etwa ein Jahr vor Vollendung des Theaterbaues freiwillig aus dem Leben schied, während Sicardsburgs Nerven so zermürbt waren, daß er wenige Monate darauf an den Folgen einer durchaus nicht lebensgefährlichen Krankheit starb. Die beiden Künstler wurden, nachdem sich das Hofopernhaus in seiner ganzen Schönheit den Augen des Publikums gezeigt hatte, glänzend rehabilitiert. Man sieht ihre Porträtmedaillons oberhalb der Logenstöcke.

Der 25. Mai 1869, an welchem das vormalige „k. k. Hofoperntheater" seiner Bestimmung übergeben

Hofschauspielerin Charlotte Wolter sprach den Prolog.

Johann Nepomuk Beck als Don Juan.

Marie Wilt als Donna Anna.

Mitwirkende der Eröffnungsvorstellung.

Nach photographischen Aufnahmen.

Figure 170 – Page consacrée au jubilé des soixante ans de l'Opéra de Vienne, *Das interessante Blatt*, 23 mai 1929, Vienne, p. 2.



558 RADIO-WIEN

Literatur und Musik

Zum 60jährigen Jubiläum der Wiener Staatsoper

Das erste Jahrzehnt

Aus den Anfängen des Wiener Opernhauses (1869–79)

Von Hofrat Konstantin Danhelovsky

Am 25. Mai dieses Jahres feiert das Wiener Operntheater das sechzigjährige Jubiläum seines Bestandes. Es wurde am 25. Mai 1869 mit Mozarts „Don Juan" eröffnet. Von da an besaß die Donaustadt kurze Zeit hindurch zwei Opernbühnen

Satire auf den langsamen Bau der Wiener Staatsoper. Rückwärts das alte Kärntnertortheater

mit der Bezeichnung: Hofoper. Denn ebenso wie im eben eingeweihten Prunkbau am Opernring, wurde abwechselnd auch im Kärntnertortheater — so hieß im Volksmunde die zum Abbruch bestimmte alte Hofoper — fast noch elf Monate hindurch gespielt. Am 17. April 1870 schloß das alte, ehrwürdige Opernhaus nach einem Bestande von 107 Jahren mit Rossinis „Wilhelm Tell" seine Pforten.

Das alte Kärntnertortheater mit seiner kleinen Bühne, den schwer ventilierbaren hohen Räumen — das Haus hatte fünf Galerien — dieses winkelige, feuergefährliche Haus stand ungefähr an der Stelle des heutigen Häuserblocks Augustinerstraße (Hotel Sacher) — Albrechtsplatz — Maysedergasse und bot mehreren Theatergenerationen musikalische Genüsse dar, wie sie nur durch Leistungen von Bühnenkünstlern ersten Ranges vermittelt werden. Fast schien es, als sollte den Wienern durch das gleichzeitige Spielen in beiden Theatern das Dichterwort: „Neues Leben blüht aus den Ruinen" in dem Sinne zum Bewußtsein gelangen, daß man das „neue Leben" zwar kühl bewundern, zwischendurch aber die dem Wiener Herzen so teuer gewordenen „Ruinen" doch noch ein bißchen weiter lieben könne. Richard Waltaschek schildert eine Episode aus der Zeit der Demolierung des Kärntnertortheaters: „Das Dach des alten Hauses war schon abgedeckt, als in einer schönen mondhellen Sommernacht eine fröhliche Schar von Musikenthusiasten in die Ruinen eindrang und Erl, der einst gefeierte Tenor, die Bühne betrat, um das berühmte „O, Mathilde" in die kahlen Mauern hinauszusingen. Es war der letzte Abschiedsgruß, den ein dankbarer Künstler der trauten Stätte darbrachte, die durch mehr als hundert Jahre die große Kunst aller Länder, ihre schönsten Gestalten, herrlichsten Stimmen und süßesten Geigentöne beherbergt hatte".

Recht mühselig stellt sich die Geschichte der Erbauung des neuen Operntheaters dar. Schon in den Fünfzigerjahren taucht der Gedanke an einen Neubau auf, dessen Grundstein jedoch erst am 16. Dezember 1861 gelegt wird. Die neue Hofoper ward ein Schmerzenskind Wiens, da die Einwohnerschaft, von den Mißerfolgen der Feldzüge 1859 und 1866 bedrückt und von finanziellen Sorgen aller Art übellaunig geworden, keine rechte Freude am Aufbau eines kostspieligen Opernhauses empfand. Der Gesamtaufwand

Die Wiener Staatsoper. Alter Stich von C. Rarich

von 6,116.647 Gulden 61 Kreuzer — soviel kostete der Bau allein — war wohl geeignet, der Wiener Raunzerei alle Schleusen zu öffnen, und bedeutete damals eine Summe, die ungefähr einer kleinen Kriegentschädigung an den siegreichen Feind glich. Anderntheils knüpfte sich in der Volksmeinung an Projekt und dereinstige Fertigstellung des Neubaues die stille Hoffnung, daß Wien, damit aller Trübsal ledig, einem Zeit-

Figure 171 – Première page d'un dossier de quatre pages, consacré aux premières années de l'Opéra de Vienne, publiée dans Konstantin Danhelovsky, « Das erste Jahrzent. Aus den Anfängen des Wiener Opernhauses (1869-1879) », *Radio-Wien*, Vienne, 24 mai 1929, p. 558-561.



Figure 172 – Klaus Pichler (photographe), Fontaines à l'angle de la *Ringstraße* et de la *Kärntnerstraße*, 1905, Bibliothèque nationale autrichienne, PCH 2258 – C.



Figure 173 – Éditions Ledermann, Carte postale de l'Opéra, env. 1911, Bibliothèque nationale autrichienne, AKON, AK009_590.
Figure 174 – Éditions Ledermann, Carte postale de l'Opéra, env. 1914, Bibliothèque nationale autrichienne, AKON, AK009_582.

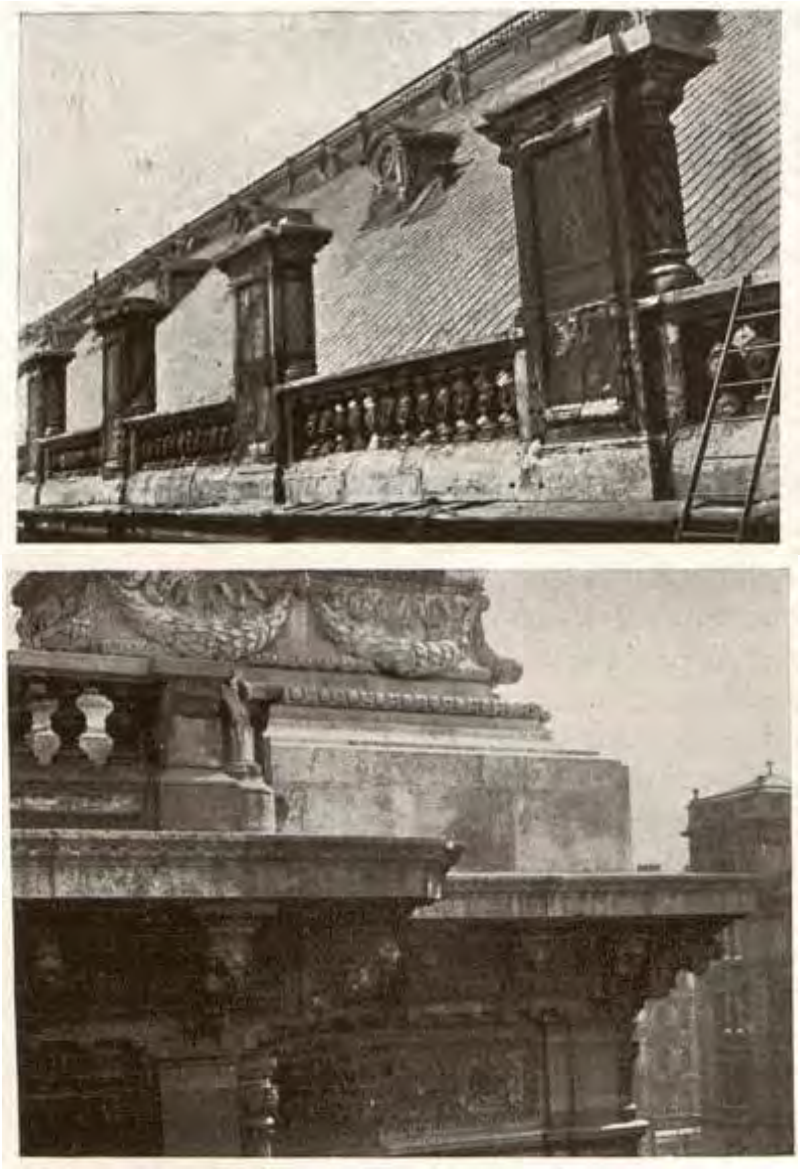


Figure 175 – Photographies publiées dans l'article d'Alois Kieslinger, « Verwitterungserscheinungen an Wiener Monumentalbauten », *Die Denkmalpflege*, 1930, p. 130.

Conclusion de chapitre

Le début du XX^e siècle marque une évolution dans le statut de monument de l'Opéra de Vienne. Grande institution musicale qui fut attendue depuis des décennies par les Viennois, l'édifice accueille désormais des performances régulières, qui connaissent un grand succès critique. L'arrivée de Gustav Mahler à la direction montre la capacité d'attractivité de l'institution et sa renommée. Du côté de l'architecture aussi, l'Opéra gagne une appréciation nouvelle, rendue possible grâce à un certain recul temporel. Les grands architectes de l'époque, y compris les architectes modernistes, reconnaissent à l'édifice une qualité artistique indéniable. Comme l'a montré Riegl, les valeurs du monument déterminent la place que celui-ci occupe dans la société, et surtout, la place que lui accorde la société. Elles sont plurielles et complémentaires. L'Opéra s'impose alors comme un vrai monument des arts, ainsi que comme un témoignage artistique historique dans les yeux des contemporains.

Après 1918, l'Autriche fait face au défi de se redéfinir, de se re-présenter au sein d'une nouvelle organisation de l'Europe. Tous les éléments qui avaient auparavant constitué l'identité du territoire – la dynastie des Habsbourg et la figure impériale, l'État multinational – ont désormais disparu de la réalité de la nouvelle République. La fin de l'Empire et le début de la République se révèlent à l'échelle de l'Opéra presque anecdotique : la programmation n'est pas réellement perturbée, Richard Strauss est engagé comme directeur, ce qui avait été prévu avant la fin de l'Empire et aucune célébration du nouveau régime politique n'est organisée sur la scène de l'Opéra – aucun concert spécial ne marque l'événement par exemple. L'Opéra, à l'instar d'autres institutions culturelles, conserve encore son rôle d'ambassadeur culturel. La présence de Richard Strauss à la tête de l'institution permet à l'Opéra de conserver un excellent niveau de performances et une attractivité par rapport aux autres scènes, compensant le peu de succès des créations contemporaines. C'est à cette période que se développe l'idée de la tradition d'excellence de la scène viennoise, davantage portée sur l'interprétation d'œuvres qui petit à petit forment un canon artistique autrichien. Avec la création du Festival de Salzbourg, le lien entre musique et territoire dépasse le simple

cadre viennois. Cet élargissement permet d'une certaine façon à la jeune République de se réapproprier ses nouvelles frontières et de leur donner un sens commun.

Il en va de même avec la gestion des monuments historiques. Si la guerre a causé de nombreux dégâts, voire la disparition de biens artistiques présents, elle a néanmoins permis d'accélérer l'action en faveur de la conservation-restauration des monuments. D'une part, la récupération du patrimoine des Habsbourg et la circulation massive des objets d'art ont forcé l'État à agir juridiquement et à faire aboutir de vraies lois de protection des monuments. Celles-ci ont défini officiellement le monument autrichien, c'est-à-dire ce que l'État autrichien reconnaît comme monument – un objet dont la valeur historique, artistique ou culturelle a un intérêt public. D'autre part, la décision de conserver la gestion des monuments comme compétence fédérale unit l'ensemble des biens et édifices présents sur le territoire autrichien comme faisant partie d'un tout. Le choix, dans la loi, de protéger automatiquement tous les biens dont l'État a la propriété, ancre l'idée d'une possession commune à tous les citoyens des biens culturels présents sur le territoire. Le patrimoine autrichien appartient à tous, qu'il s'agisse d'habitants de Vienne ou des autres États fédérés. L'Opéra de Vienne, une scène d'État, appartient et incarne désormais officiellement par son statut de monument historique, artistique et culturel l'État autrichien.

Malgré cette loi, l'absence d'émergence d'une valeur nationale des monuments – le mot étant absent des publications, des documents de travail et des discours durant les années 1920 – reflète la réalité de la difficile quête d'identité autrichienne. L'exemple des monuments est pertinent, puisque la reconnaissance de ce que l'État considère comme monument représente une interprétation de la relation d'un État ou d'un groupe à son passé, à sa culture et à son histoire. L'universalité de la loi de 1923, héritée directement des travaux théoriques des anciens conservateurs de l'Empire, montre à la fois que l'État ne coupe pas pleinement les liens avec l'Empire, mais aussi que l'Autriche ne perçoit pas

le monument comme un outil de construction de son identité nationale propre et son « besoin d'histoire[252] ».

Comme le résume Félix Kreissler, la prise de conscience nationale du peuple autrichien, « rien ni personne ne l'y avait préparé[253] ». C'est bien pour cela qu'il n'y a pas de monuments nationaux en Autriche à ce moment-là, puisqu'il n'y a pas de réelle identité autrichienne à proprement parler, c'est-à-dire bien distincte de l'identité allemande. Dans *l'Austrian Yearbook,* E. Schaffran présente d'ailleurs le pays en ces termes : « L'Autriche est l'avant-poste oriental de la langue et de la nationalité allemandes. […] L'Autriche […] n'a jamais été séparée de la mère-patrie allemande[254]. » Cette difficile définition de l'Autriche après la guerre, à cheval entre l'héritage impérial et la culture germanique partagée se complexifie au début des années 1930 avec la transformation radicale que connaît l'Allemagne. La question de la culture va s'avérer centrale durant les deux décennies suivantes, faisant de la musique un argument politique de premier plan pour clamer une identité allemande, tantôt distincte, tantôt commune, puis rejetée par les autorités autrichiennes. L'Opéra de Vienne illustre une fois encore parfaitement ces dynamiques politiques et surtout la manière dont la même rhétorique est utilisée par plusieurs régimes pour servir une idéologie différente.

[252] Wendelin Schmidt-Dengler, « Das Bedürfnis von Geschichte » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 393-407.

[253] F. Kreissler, *De la révolution à l'annexion*, *op. cit.*, p. 14.

[254] « Austria is the Eastern outpost of German language and nationality.[…] Austria […], was never separated from the German mother-country. » Bundespressedienst et Bundeskanzleramt, *The Austrian Yearbook*, *op. cit.*, p. 59.

CHAPITRE 4 – OPERA-VITRINE/OPERA-VICTIME



Du milieu des années 1930 aux années 1950, la définition de la culture autrichienne et son évolution témoigne de la relation conflictuelle qu'entretient l'Autriche avec sa mémoire, son histoire et son rapport avec l'Allemagne. La musique illustre assez explicitement l'ambivalence de cette relation et son évolution. Le début des années 1930 est marqué en Autriche par une situation politique très instable, une économie défavorable et le basculement d'une République à un État totalitaire et fasciste. La mise en place de l'État corporatiste, le *Ständestaat*, bouleverse le quotidien des grandes institutions culturelles viennoises, en raison de la réorganisation administrative imposée par le régime et des relations avec l'Allemagne, alors entre les mains d'Hitler et des nationaux-socialistes. La musique conserve son rôle de premier plan[1]. L'État austrofasciste cherche à démontrer qu'il existe en tant qu'alternative d'État allemand face au régime national-socialiste, tant sur le plan politique que culturel. La musique devient déterminante pour justifier de la supériorité de la culture austro-allemande, celle de l'Allemagne du Sud, face au nazisme, que les dirigeants du *Ständestaat* perçoivent comme une perversion de la culture allemande. L'Autriche austrofasciste prétend entretenir et défendre la vraie culture allemande, sans totalement réussir à s'imposer clairement face à une Allemagne nationale-socialiste dont les idées gagnent peu à peu les régions autrichiennes.

À la suite de l'*Anschluss*, la rhétorique autour de la culture allemande s'inverse : l'opposition entre la culture austro-allemande et celle d'une Allemagne du Nord, héritière de la Prusse, s'efface au profit de la célébration d'un patrimoine culturel commun, justifiant de la réunion des deux États. La musique prend, une fois encore, un rôle de premier plan dans cette mise en scène politique et identitaire. L'Opéra de Vienne se fait la vitrine de l'appartenance de l'ancienne Autriche à la grande Allemagne, ses ensembles sont mis au service de la propagande du Reich. La culture devient un argument militaire, ce que chaque soldat se doit de défendre face à un ennemi qui ne peut s'enorgueillir de posséder tant de richesses culturelles. Les grands maîtres, que l'Autriche célébrait comme le fruit d'un territoire propice à la création artistique, sont

[1] Gabriele Eder, « „Österreichbewußtsein" im Austrofaschismus: Auswirkungen auf das Musikleben 1933 - 1938 », *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 février 1996, vol. 51, nº 2-3, p. 132.

"désaustriacisés »", afin de répondre aux idéaux du régime national-socialiste. Vienne conserve néanmoins une position particulière. La construction depuis le XIX^e^ siècle du *topos Musikstadt Wien* a porté ses fruits : la ville reste associée à une culture musicale qui lui est propre, permettant à l'ancienne capitale d'exister, même dans l'ombre de Berlin.

Le bombardement du 12 mars 1945 marque une première rupture dans la relation de l'Autriche à son appartenance à une culture allemande : l'Opéra de Vienne, détruit, apparaît aux yeux des Viennois comme la victime d'une guerre dont la culpabilité commence à être attribuée au régime allemand. La libération de Vienne achève la rupture entre Allemagne et Autriche, permettant à Vienne d'apparaître au monde comme une ville à la culture martyre. La musique, utilisée comme l'argument d'une appartenance commune des Allemands et des Autrichiens à une culture germanique, devient soudain la preuve d'une existence propre de l'Autriche, indépendante et surtout victime d'un conflit qui a laissé ses grandes institutions musicales en ruines. Le 27 avril 1945, alors que Karl Renner déclare l'indépendance de l'Autriche, l'Orchestre Philharmonique se produit au *Konzerthaus*, comme pour montrer que la musique justifie la déclaration et l'existence d'une Autriche libre. En opposition totale avec les idées exprimées lors de l'entre-deux-guerres, l'Autriche refuse désormais d'être assimilée à un État de culture allemande, les arts, et tout particulièrement la musique, servent au lendemain de la guerre de cordon ombilical pour l'Autriche qui renaît de ses cendres.

I. De l'existence d'une culture autrichienne – corporatiste

L'idéologie développée dans le modèle de gouvernement du *Ständestaat* par Dollfuss dès 1933[2] revendique l'existence d'une Autriche, qui s'appuie sur des éléments constitutifs déterminants : le christianisme, la germanité et le corporatisme[3]. Ces bases sont présentées en opposition à ce que les dirigeants autrichiens perçoivent comme une perversion de la culture germanique par le Troisième Reich.

[2] Pour le contexte politique des années 1934-1938, voir les chapitres sur le *Ständestaat* dans J.-N. Ducange et H. Leclerc, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 49-64.
[3] Horst Jarka, « Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat" » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 501.

Alors que le gouvernement municipal socialiste de Vienne s'était efforcé d'instaurer une politique de démocratisation de l'art auprès des différentes populations viennoises, l'État corporatiste autrichien ne propose pas un programme culturel de même ampleur. Les études qui se sont penchées sur les manifestations soutenues ou organisées par le régime austrofasciste ont mis l'accent sur la difficulté, si ce n'est impossibilité, de définir une ligne directrice unique pour parler de politique culturelle du régime austrofasciste[4]. L'État corporatiste mène d'ailleurs moins une politique culturelle qu'une lutte idéologique contre leurs adversaires.

La production artistique durant le *Ständestaat* a vocation à diffuser l'idéologie politique de l'État, son système de gouvernance, mais surtout sa suprématie culturelle sur l'Allemagne nazie et sur les autres nations européennes – ce qu'Anton Staudinger qualifie d'impérialisme culturel[5]. L'Autriche est présentée à nouveau comme une nation culturelle et le gouvernement essaie non seulement d'orienter la production culturelle, mais aussi les goûts des Autrichiens en matière d'art - la création en 1936 d'un ministère de la propagande s'inscrit pleinement dans cet objectif. Pour l'État corporatif, il est essentiel d'inviter le peuple à avoir des pratiques culturelles adaptées à leur nouvelle forme de gouvernement, donnant donc à l'État la responsabilité de la culture et de sa diffusion[6].

L'Opéra de Vienne, un outil pour l'État corporatiste

La musique, comme le catholicisme, est utilisée par le régime de manière à construire l'idée d'un État allemand en Autriche, qui soit une alternative à l'Allemagne nazie. L'idéologie développée en Autriche mobilise les éléments culturels comme socle constitutif d'un État qui prône la paix au cœur de l'Europe, de manière à affirmer que le

[4] Alfred Pfoser et Gerhard Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur 1933-1938*, Münster, LIT Verlag, 2005, p. 338.
[5] Anton Staudinger, « Austrofaschistische „Österreich"-Ideologie » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus: Politik, Ökonomie, Kultur, 1933-1938*, Münster, LIT Verlag, 2005, p. 49.
[6] Les enjeux autour des pratiques culturelles sont détaillés dans un article qui reprend la posture de l'État corporatiste : Guido Zernatto, « Die kulturellen Aufgaben des Ständestaates », *Neue Freie Presse*, 3 févr. 1935.

pouvoir culturel est plus fort que le pouvoir politique ou militaire[7]. Pour Schuschnigg, la quête de sens de l'Autriche moderne trouvera sa fin irrémédiablement dans la musique[8]. Raccrochés à l'évocation de l'héritage artistique autrichien, en particulier des "grands maîtres" comme argument d'un impérialisme culturel, les arts et la musique sont perçus comme les outils les plus efficaces de la promotion de l'État, même au-delà d'un ministère de la propagande[9]. C'est donc l'image d'une Autriche terre de musique que l'État austrofasciste entretient et promeut à son tour.

Après le départ de Clemens Krauss pour Berlin le 15 décembre 1934, Felix Weingartner est brièvement nommé à nouveau comme directeur de l'Opéra de Vienne. Arrivé au 1er janvier 1935, il quitte son poste quelques mois plus tard, en août 1936. Weingartner est remplacé par Bruno Walter pour la direction artistique, tandis qu'Erwin Kerber garde la direction administrative de l'Opéra de Vienne, poste qu'il occupe depuis 1935[10]. Durant cette période, Clemens Krauss, Felix Weingartner, puis Bruno Walter proposent de nouvelles mises en scène de pièces déjà au répertoire[11]. Dix-huit premières ont lieu sur la scène de l'Opéra entre octobre 1933 et mars 1938 – dont six premières mondiales[12]. Cela contraste avec la période entre 1919 et 1933, où il n'y en avait eu que deux premières mondiales.

Du côté de l'Orchestre Philharmonique, Hugo Berghauser est élu en 1933 à la tête de l'association. Fervent partisan du *Vaterländische Front*, ses liens avec le régime lui offre la nomination comme président du *Ring der österreichischen Musiker*, le cercle des

[7] Karl Stuhlpfarrer, « Austrofaschistische Außenpolitik - ihre Rahmenbedingungen und ihre Auswirkungen » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie und Kultur 1933-1938*, Munich, LIT Verlag, 2005, p. 328.

[8] Au sujet du livre de Kurt Schuschnigg *Dreimal Österreich*, publié en 1937, voir F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 125.

[9] Gabriele Johanna Eder, *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938: ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*, Vienne, Geyer, 1991, p. 23.

[10] Robert Werba, « Oper im Ständestaat. Die Auswirkungen der NS-Kulturpolik auf das Opernleben in Wien und bei den Salzburger Festspielen » dans *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, Vienne, Picus Verlag, 1997, p. 95-96.

[11] A. Witeschnik, « Wiener Opernkunst », art cit, p. 217-219.

[12] Il s'agit de *Giuditta* de Franz Lehár le 20 janvier 1934 ; *Das Veilchen* de Julius Bittner le 8 décembre 1934 ; *Dame im Traum* de Franz Salmhofer le 26 décembre 1935 ; *Die Sühne* de Josef Traunfels le 6 février 1936 ; *Die frembe Frau* de Marco Frank le 17 avril 1937 ; *Wallenstein* de Jaromir Weinberger le 18 novembre 1937 et *Iwan Sergejewitsch Tarassenko* de Franz Salmhofer le 9 mars 1938, soit quelques jours avant l'arrivée des troupes allemandes à Vienne. Otto Fritz, « Die Oper in Zahlen » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 276-277.

musiciens autrichiens, par le ministre de l'Instruction entre 1934 et 1938[13]. Outre Hugo Berghauser, d'autres membres de l'Orchestre ont une certaine sympathie pour le régime austrofasciste, comme Otto Strasser[14]. Les relations entre le régime et les ensembles de l'Opéra de Vienne sont plutôt cordiales durant les années 1933-1938, ce qui se reflète en partie sur la programmation des œuvres jouées.

L'État appuie par exemple la reprise de performances d'opéras de compositeurs autrichiens, comme ceux d'Erich Wolfgang Korngold. Les opéras de Korngold n'avaient plus été joués à Vienne depuis la fin des années 1920[15]. Une nouvelle mise en scène de *Die tote Stadte* est montée, la première organisée pour le 5 mai 1936[16]. Malgré toute la volonté de l'État, la représentation se solde par un échec financier[17].

Les ensembles de l'Opéra de Vienne se produisent aussi à l'extérieur de la salle. L'État mobilise l'Opéra de Vienne pour consolider l'autorité du régime austrofasciste à l'intérieur du pays. L'Orchestre Philharmonique est invité à se produire lors d'événements religieux, comme en septembre 1933 lors des *Deutsche Katholikentage*[18] ou lors de l'assemblée organisée à l'occasion du jubilé des 400 ans de l'Ordre des Hospitaliers en octobre 1937. À chaque fois, des œuvres de compositeurs autrichiens sont jouées, qu'il s'agisse d'œuvres sacrées ou profanes. Selon l'historien de la musique Fritz Trümpi, les ensembles de l'Opéra de Vienne tiennent, dans ce genre de manifestations, une place essentielle, incarnant la culture, dans une "sainte trinité", composée de l'État, l'Église et la Culture[19].

Dans la continuité des années 1918-1933, le régime austrofasciste a recours à l'organisation de nombreux festivals, afin de s'assurer la diffusion de sa propagande. À défaut de créer de nouveaux rendez-vous, ils récupèrent notamment les manifestations

[13] Bernadette Mayrhofer, « Biographische Porträts der vertriebenen, ermordeten und ins Exil geflüchteten Wiener Philharmoniker » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 91-101.
[14] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 119-120.
[15] Christian Glanz et al., *Korngold, Erich Wolfgang*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/person/672, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[16] « Staatsoper. Neu einstudiert: Die tote Stadt », *Neue Freie Presse*, 6 mai 1936.
[17] S. Rode-Breymann, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren*, *op. cit.*, p. 148.
[18] Ce concert fait l'objet d'une analyse poussée dans A. Pfoser et G. Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus », art cit.
[19] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 128.

populaires organisées par l'ancienne municipalité, en y injectant graduellement leur idéologique catholique et autoritaire[20]. En 1935 a lieu le premier « *Opernball* », bal de l'Opéra – du moins, sous cette dénomination.

Une tradition de bals festifs existe à Vienne depuis le XVIII[e] siècle[21]. Une première soirée est organisée dans le nouvel Opéra le 11 décembre 1877, où sont jouées valses et polkas sous la baguette de plusieurs chefs d'orchestre, dont Johann Strauss fils[22]. Vrai succès, la soirée est suivie de deux autres, organisées en janvier et février 1878, puis d'une "redoute", un bal masqué le 2 mars 1878[23]. Ces soirées se poursuivent, plusieurs fois par an, jusqu'en 1899, mais la salle n'est aménagée qu'au niveau du parquet, l'espace de danse se trouvant limité. En 1924, pour la première fois, une commission est chargée d'aménager l'intérieur de l'auditorium de manière à agrandir la piste de danse[24]. Les convives découvrent l'Opéra transformé par un décor conçu par Alfred Roller le 22 janvier 1924 [25] . Deux autres bals suivent quelques années plus tard, le 14 janvier 1928, puis le 12 janvier 1929. Le 26 janvier 1935, l'Opéra accueille à nouveau un bal, cette fois-ci le *Opernball*[26] (Figure 176, p.319). L'auditorium est totalement réaménagé sous la direction de Wenzl Hartl, de manière à ce qu'une grande piste recouvre la scène et le parquet (Figure 177, p.320). L'événement est un véritable rassemblement des élites du pays, industriels, anciens aristocrates, artistes et hommes politiques. Il diffuse à l'échelle européenne une fois encore l'image d'une Autriche musicale et festive, accueillante et culturelle (Figure 177 à Figure 179, p.320-321).

À l'occasion du bal de l'Opéra, le bâtiment fait son apparition à l'écran : une partie du film *Letzte Liebe* de Fritz Schulz est tourné dans l'auditorium, au moment de

[20] Un article d'Anita Mayer-Hirzberger traite de ce phénomène : Anita Mayer-Hirzberger, « The Takeover of Social Democratic Musical Institutions by the Austrian "Corporate State" », *Austrian Studies*, 2006, vol. 14, Culture and Politics in Red Vienna, p. 291-309.

[21] Pour plus de détails sur la chronologie des bals à Vienne, voir le catalogue d'exposition Reingard Witzmann (ed.), *Fasching in Wien . Der Wiener Walzer 1750-1850*, 58. Sonderausstellung., Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, 1978.

[22] « Soirée im Hofoperntheater », *Wiener Zeitung*, 12 déc. 1877.

[23] « Redoute », *Wiener Zeitung*, 2 mars 1878.

[24] « Sicherheitsvorkehrungen bei der Opernredoute », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 16 janv. 1924.

[25] « Dienstag den 22. Jänner 1924 Anfang 10 Uhr: Opern-Redoute », *Operntheater – Theaterzettel*, 22 janv. 1924.

[26] D'autres photographies tirées de la presse sont présentées dans les annexes, Document 18.

l'aménagement pour le bal, afin de profiter des décors[27]. L'ouverture du *Don Giovanni* de Mozart est jouée par les membres de l'Orchestre Philharmonique, qui jouent dans le film leur propre rôle, sous la direction de l'acteur Hans Jaray[28], chef d'orchestre le temps du film[29]. La même année, l'Opéra de Vienne est utilisé comme référence pour le film américain *The Night is Young*[30]. Il s'agit d'une comédie musicale romantique, mettant en scène la rencontre entre un prince autrichien fictif et une ballerine. Loin d'une représentation fidèle de l'Opéra, le film montre toutefois la perception qu'ont les producteurs d'Hollywood de l'Autriche et de sa culture : la musique y est centrale, l'Opéra en est le cœur[31].


Operntheater

Freitag den 25. Jänner 1935

Tiefland

Figure 176 – Programme de l'Opéra annonçant le bal 1935, 25 janvier 1935, Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB).

[27] *Letzte Liebe*, Autriche, 87min, S/W 35mm, 1935, film de Fritz Schulz, scénario Heinz Goldberg, Norbert Garay, Richard Arvay, sur une idée originale d'Heinz Goldberg, musique par Franz Salmhofer et Richard Tauber, avec Albert Bassermann, Michiko Meinl-Tanaka, Else Bassermann, Hans Jaray, Etha von Storm, Hans Homma, Oskar Karlweis.

[28] Deux ans plus tôt, Hans Jaray avait déjà joué un musicien – non des moindres – Franz Schubert, dans le *Leise flehen meine Lieder* de Willi Forst.

[29] Hans Jaray a été préparé pour le rôle par le chef d'orchestre Karl Alwin. « Gespräch mit Hans Jaray », *Mein Film*, 1935, nº 479, 1935, p. 3.

[30] *The Night Is Young*, États-Unis d'Amérique, 81min, S/W 35mm, 1935, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), film de Dudley Murphy, scenario d'Edgar Allan Woolf et Franz Schulz, sur une idée originale de Vicki Baum, avec Ramon Novarro, Evelyn Laye, Charles Butterworth, Una Merkel, Edward Everett Horton, Donal Cook, Henry Stephenson, Rosalind Russell, Herman Bing.

[31] Jacqueline Vansant, *Austria made in Hollywood*, Rochester, New York, Camden House, 2019.



Freitag, 21 Uhr 30. Nach der Abendvorstellung

Samstag, 1 Uhr 30. Das Zeltdach der Bühne ist fertig zum Aufziehen

22 Uhr 30. Parkettsitze verschwinden in der Versenkung

Abb. 113—119 Umbau im Operntheater. Ausführung der Zimmermannsarbeiten: Wenzel Hartl

23 Uhr 30 und 0 Uhr 30. Neuer Fußboden im Zuschauerraum

Mittelloge im Zuschauerraum. 5 Uhr 30. Bühne.

Figure 177 – Anonyme, Photographies montrant la transformation de l'auditorium de l'Opéra de Vienne pour accueillir le bal le 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, , Vienne, 1935, p. 11.



Figure 178 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, Vienne, 1935, p. 12.



Figure 179 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, Vienne, 1935, p. 13.



Figure 180 – Mayer (photographe), Images du tournage du film *Letzte Liebe* à l'Opéra de Vienne, publiées dans *Die Bühne*, n°392, Vienne, 1935, p. 31.



Figure 181 – Article « Die Staatsoper im Filmatelier », *Mein Film*, n°473, Vienne, 1935, p. 19.

La diffusion de l'image d'une Autriche musicale à l'international est soutenue par la reprise, durant les années du régime corporatiste, des tournées internationales des ensembles de l'Opéra de Vienne. En mai 1933, l'Orchestre Philarmonique se rend en Italie, dans un clair effort de rapprochement avec le régime fasciste de Mussolini. Cette tournée est l'occasion pour les ensembles de l'Opéra de se produire devant le pape Pie XI : le concert, sous la direction de Clemens Krauss, diffuse à nouveau l'image d'un État autrichien catholique, élément central de la politique austrofasciste[32]. D'autres tournées suivent, en Italie encore en 1934 et 1935, au Royaume-Uni en 1935, à Prague en 1936, à Paris et à Zürich en 1937[33] ; au-delà du continent européen : en 1933, en Égypte, en 1935 en Amérique du Sud[34].

L'image de cette Autriche célébrant les arts dépasse donc les simples frontières du pays et devient par ailleurs un véritable argument touristique à destination d'un public international. L'Opéra de Vienne devient une attraction touristique majeure, en plus d'une grande institution musicale. Débutent ainsi à cette époque les premières grandes campagnes de l'Office de tourisme de Vienne à destination des publics étrangers. Outre les cartes postales, l'Opéra apparaît sur des affiches qui sont diffusées en 1937 dans plusieurs langues - anglais, français, italien, néerlandais, tchèque (Figure 182, p.325). Cette ouverture aux marchés touristiques étrangers correspond aux besoins pour l'État d'attirer un nouveau public que les Allemands, qui, entre 1934 et 1936, doivent s'acquitter d'une taxe pour voyager dans le pays.

La présence autrichienne lors des expositions universelles contribue également aux efforts de promotion du pays. Si l'Autriche possède en 1935 son propre pavillon à celle de Bruxelles ; en 1937, l'État prévoit pour celle de Paris un programme culturel de grande importance en plus d'un pavillon, pour se présenter aux yeux du monde comme l'une des grandes puissances culturelles d'Europe[35]. L'Orchestre Philharmonique est

[32] Emmerich Tálos et Walter Manoschek, « Aspekte der politischen Struktur des Austrofaschismus (1934-1938) » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie und Kultur 1933-1938*, Munich, LIT Verlag, 2005, p. 78.
[33] O. Fritz, « Die Oper in Zahlen », art cit, p. 291.
[34] « Staatsopern-Südamerika-Tournee – perfekt », *Die Stunde*, 4 sept. 1934.
[35] Ulrike Felber, Elke Krasny et Christian Rapp, *Smart exports: Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000*, Vienne, Brandstätter, 2000.

invité à interpréter des classiques du répertoire viennois : sous la baguette de Bruno Walter, l'orchestre joue du Mozart, du Haydn, du Schubert, du Bruckner[36].

Création moderniste de l'architecte Oswald Haerdtl, le pavillon célèbre un autre trait touristique essentiel de l'Autriche, l'image de nature véhiculée par les Alpes (Figure 183, p.325). Haerdtl conçoit son pavillon comme une « vitrine monumentale[37] », avec un grand collage photo de l'artiste calligraphe Robert Haas[38] qui met en scène les paysages alpins du pays. Reprenant les arguments déjà développés dans l'*Austrian Yearbook* au début des années 1930, l'Autriche s'offre au monde comme une destination touristique de premier choix, un pays de traditions culturelles et proche de la nature. Le pavillon et les activités proposées par l'Autriche lors de l'exposition universelle de Paris résument parfaitement ce que l'Autriche austrofasciste entend présenter comme image du pays et de sa culture.

[36] Anita Mayer-Hirzberger, « Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934–1938) Used Musical Clichés to Improve the Country's Image Abroad. » dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Ports of Call: Central European and North American Culture/s in Motion*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2003, p. 202-203.

[37] « [...] monumentales Schaufenster ». Anna Soucek, *Österreichischer Pavillon, Weltausstellung in Paris*, https://oe1.orf.at/artikel/644799/Oesterreichischer-Pavillon-Weltausstellung-in-Paris, 20 juin 2018, (consulté le 3 octobre 2022).

[38] Robert Haas et Anton Holzer (eds.), *Robert Haas - Der Blick auf zwei Welten: Wien Museum, 24. November 2016 bis 26. Februar 2017*, Berlin, Hatje Cantz, 2016.

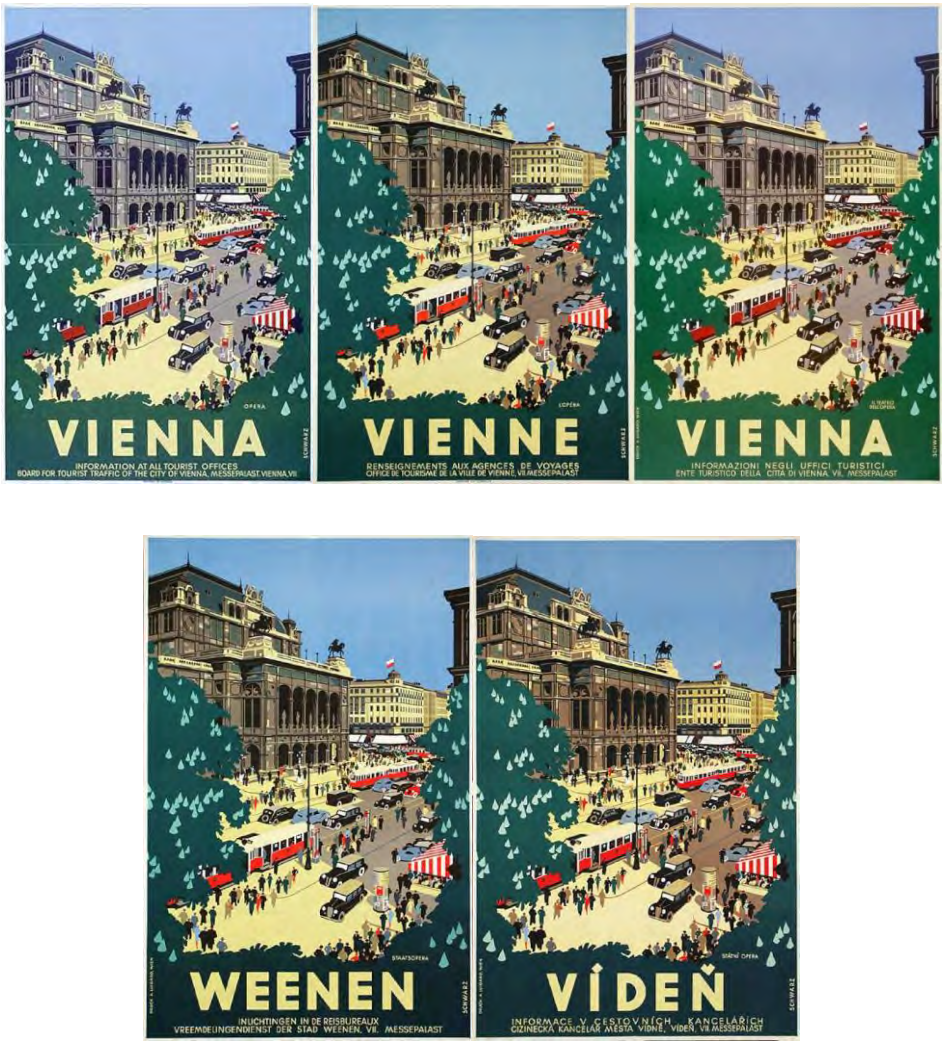


Figure 182 – Anton Theodor Schwarz (graphiste), Affiches promotionnelles en plusieurs langues (anglais, français, italien, néerlandais, tchèque) produite par l'Office de tourisme de Vienne, 1937, Papier, 94,5 x 61,5 cm, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Anglais : PLA16307133 ; Français : PLA16306247 ; Italien : PLA16306236 ; Néerlandais : PLA16306234 ; Tchèque : PLA16306235.



Figure 183 – Oswald Haerdtl (architecte), Pavillon de l'Autriche pour l'Exposition Universelle, 1937, Paris, photographie publiée dans Anna Soucek, « Österreichischer Pavillon, Weltausstellung in Paris », ORF, 20 juin 2018.

Une image fantasmée de l'Autriche

La promotion de cette image d'un pays profondément liée à la nature suit un dessein éminemment politique. Cet imaginaire s'oppose aux mouvements ouvriers des villes[39]. Cette vision fantasmée d'une Autriche paysanne oriente la politique en matière de conservation et de restauration des autres monuments durant la période austro fasciste. En accord avec l'idéologie du régime, les églises, les fermes et les structures rurales font l'objet d'une attention particulière, tandis que les autres bâtiments sont bien moins au cœur des recherches des conservateurs-restaurateurs. Le budget et les compétences de l'administration des monuments sont globalement réduits[40] et son fonctionnement changé, reléguant à partir de 1936 la gestion des monuments aux Länder[41].

L'Opéra, s'il jouit en tant qu'institution musicale d'une place essentielle dans la promotion de la supériorité culturelle de l'Autriche, est aussi considéré en tant qu'édifice. Le bâtiment bénéficie d'un intérêt de la part des conservateurs-restaurateurs, qui s'inquiètent de son entretien et de son allure, comme l'historien de l'art Karl Ginhart qui reconnaît à l'Opéra des qualités esthétiques :

> Un grand danger menaçait également l'Opéra cette année. Le bâtiment distingué de van der Nüll et Sicardsburg, construit de 1861 à 1869, une création magistrale qui dépasse de loin la somptuosité extérieure de l'Opéra de Paris, a déjà été quelque peu privé de l'effet voulu par les architectes en raison de l'élévation du niveau de la partie du Ringstraße passant devant la façade, qui a eu lieu immédiatement après l'achèvement de l'ouvrage. Les deux artistes sensibles ont tellement pris cela à cœur qu'ils ont, selon la légende, cherché à se suicider. Or, cette année, on voulait à nouveau rehausser le niveau de la rue de 12 cm à cet endroit ! L'intervention énergique du conservateur d'État Ing. Arch. E. Siegris, de l'Office central de protection des monuments historiques, a réussi à la dernière minute à faire baisser à 3 cm les 12 cm prévus, qui auraient été très sensibles et auraient considérablement nui à l'effet du bel édifice.[42]

[39] A. Pfoser et G. Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus », art cit, p. 353.

[40] Bundesregierung, *Bundesgesetz vom 25. Mai 1934, betreffend die Auflassung des Bundesdenkmalamtes*, Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich, N°20, 11/06/1934, p. 113, 47/1934.

[41] Bundestag, Bundesverfassungsgesetz, betreffend die Organisation des Denkmalschutzes im Bereiche der Länder und der Stadt Wien, Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich, N 10, 05/03/1936, p. 63, 67/1936.

[42] « Eine große Gefahr bedrohte heuer auch die Oper. Der vornehme, 1861 bis 1869 aufgeführte Bau van der Nülls und Siccardsburgs, eine meisterhafte Schöpfung, die z. B. weit über der äußerlichen Prunkhaftigkeit der Pariser Oper steht, ist schon seinerzeit durch die unmittelbar nach Fertigstellung des

Le rehaussement de la chaussée que mentionne Ginhart correspond aux travaux d'assainissement lancée par la municipalité viennoise à partir de 1934[43]. Il ne s'agit pas des seuls travaux opérés sur l'Opéra, puisque l'administration fédérale des théâtres, la *Bundestheaterverwaltung* cherche des tailleurs de pierre pour intervenir sur le bâtiment dès 1935[44].

Les années 1934-1938 sont les véritables années creuses de l'administration autrichienne des monuments : à l'exception de quelques ruines de châteaux médiévaux, aucun nouvel objet ou bâtiment ne sont protégés. Les comptes-rendus provenant de l'Autriche dans les périodiques publiés ces années-là reflètent la pauvreté des actions menées par les membres du bureau central[45]. Dans les années 1930, pour les conservateurs-restaurations du bureau central, la valeur artistique devient la valeur la plus importante dans la considération du monument, au détriment de la valeur historique ou de la valeur d'ancienneté. Que le bâtiment soit très ancien, qu'il ait une signification historique ne compte que peu, amenant à la disparition de nombreux bâtiments qui n'étaient pas, en plus de ces valeurs historiques et d'ancienneté, perçus comme ayant une valeur artistique suffisamment importante[46].

Le baroque est toujours considéré comme le style autrichien par excellence, le Biedermeier connaît également une certaine réappréciation. Ces deux styles architecturaux sont étroitement liés à l'Église catholique et à la dynastie des Habsbourg, l'État corporatiste pioche selon ses besoins dans l'héritage impérial, opérant sa propre sélection, afin de coller à l'idéologie qu'il promeut. Il se réclame de l'héritage du Saint

---

Bauwerkes erfolgte Niveauerhöhung des vor der Front vorüberziehenden Ringstraßenteiles etwas um die von den Architekten beabsichtigte Wirkung gebracht worden. Die beiden feinfühligen Künstler nahmen sich dies so zu herzen, daß sie, wie es heißt, deshalb den Freitod suchten. Nun wollte man heuer das Straßenniveau an dieser Stelle abermals um volle 12 cm erhöhen! Dem energischen Einschreiten des Oberstaatskonservators Ing. Arch. E. Siegris von der Zentralstelle für Denkmalschutz gelang es jedoch in letzter Minute, die geplanten 12 cm, die sich sehr empfindlich bemerkbar gemacht und dem schönen Baue merklich Abbruch in seiner Wirkung getan hätten, auf 3 cm herunterzudrücken. » Karl Ginhart, « Kurzberichte » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin/Vienne, 1936, vol.34, p. 304.

[43] Au sujet des travaux, voir Birgit Knauer, *Gesunde Stadt. Die Assanierung der Stadt Wien (1934-1938)*, Basel, Birkhäuser, 2021.

[44] « Staatliche Arbeitsvergebungen », *Allgemeine Bau-Zeitung*, 18 mai 1935, p. 10.

[45] *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1934-1938.

[46] B. Knauer, *Gesunde Stadt. Die Assanierung der Stadt Wien (1934-1938)*, *op. cit.*, p. 108.

Empire romain germanique et rappelle sa place particulière au sein de l'histoire germanique. Cette vision idéalisée du passé permet aux dirigeants d'investir l'Autriche d'une "mission", celle de promouvoir un meilleur État allemand, car catholique et culturellement plus riche, une germanité autrichienne en réaction à la germanité nationale-socialiste[47].

Certaines figures dynastiques sont mises en avant, comme celle du Prince Eugène de Savoy, le Tyrolien Andreas Hofer ou encore le maréchal Radetzky, puisqu'ils permettent d'évoquer le passé combattant de l'Autriche. Il s'agit grâce à eux de mettre en avant l'existence d'une grande Autriche, en liant son histoire, dès que possible, à l'Église catholique[48]. Les figures héroïques célébrées sont le plus souvent liées à l'armée et à la guerre, montrant une certaine nostalgie de l'époque où l'Autriche possédait une grande armée et pouvait se vanter de victoires militaires[49]. Ainsi, pour Dollfuss, le prince Eugène de Savoy appelait déjà dans son combat au *vaterländische Front*[50]. Toute cette récupération de l'héritage guerrier des Habsbourg se retrouve déjà dans le discours de Dollfuss le 11 septembre 1933 à la *Trabrennplatz*[51].

Autour des grands édifices hérités de l'Empire des Habsbourg, l'État austrofasciste développe une stratégie de réclamation symbolique, en se réappropriant ces bâtiments afin d'imposer leur présence dans l'espace public. Ce que Robert Kriechbaumer nomme le « combat pour la mémoire[52] » s'engage très rapidement, de manière à proposer une alternative austrofasciste. L'État autrichien y ajoute sa propre quête de nouveaux héros, afin de construire son propre mythe – la figure de Dollfuss et le statut de martyr qu'il lui est attaché après son assassinat en est le meilleur exemple[53].

[47] A. Staudinger, « Austrofaschistische „Österreich"-Ideologie », art cit, p. 35-48.
[48] H. Jarka, « Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat" », art cit, p. 513.
[49] Robert Kriechbaumer, *Die grossen Erzählungen der Politik: politische Kultur und Parteien in Österreich von der Jahrhundertwende bis 1945*, Vienne, Böhlau, 2001, p. 43.
[50] Robert Kriechbaumer, *Ein vaterländisches Bilderbuch: Propaganda, Selbstinszenierung und Ästhetik der Vaterländischen Front 1933-1938*, Vienne, Böhlau, 2002, p. 25.
[51] Le discours a été retranscris et commenté dans J.-N. Ducange et H. Leclerc, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 244-254.
[52] R. Kriechbaumer, *Ein vaterländisches Bilderbuch*, *op. cit.*, p. 101.
[53] H. Jarka, « Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat" », art cit, p. 511-513.

La célébration des héros martyrs est d'ailleurs assez importante durant les années 1930[54]. Le monument commémoratif le plus important produit durant le régime austrofasciste s'adresse justement aux soldats morts durant la Première Guerre mondiale. La *Äußere Burgtor*, création de Peter Nobile en 1821-1824 est transformée par l'architecte Rudolf Wondracek entre 1933 et 1934 afin de devenir un lieu de commémoration des soldats perdus dans les combats[55]. À l'instar d'autres monuments aux morts, celui-ci met en scène la tombe d'un soldat inconnu (Figure 184, p.330). Il est inauguré en 1934 par le cardinal Theodor Innitzer, lors d'une grande célébration qui met à l'honneur, une fois encore, les grands héros de l'Empire[56].

Ce n'est pas un hasard si c'est en 1935 qu'est installée à l'intérieur de l'Opéra de Vienne une plaque commémorant les membres de l'institution décédés durant la Première Guerre mondiale (Figure 185, p.331). L'ajout de cette plaque sur l'édifice le lie à la célébration partagée des héros du passé, dans une communauté mémorielle. La présence de cette nouvelle plaque pérennise la dimension mémorielle de l'Opéra, l'édifice, en plus d'être un lieu de spectacle et une scène politique, revêt un caractère rituel, similaire à celui d'un lieu de culte. Elle donne également l'impression d'un sacrifice des artistes pour la patrie, les élevant au rang de héros, liant leur activité d'artiste et celles de soldat au même plan. Elle octroie à l'Opéra une nouvelle valeur de remémoration intentionnelle, puisqu'elle n'est pas la seule plaque de commémoration à l'intérieur de l'Opéra : les deux médaillons représentant August Sicard von Sicardsburg et Eduard van der Nüll sont aussi des monuments, installés pour garder le souvenir des deux artistes disparus. Cette double valeur mémorielle, celles du souvenir des architectes d'une part et des membres de l'Opéra morts au combat d'autre part, crée aussi un lien temporel entre la période impériale et le présent de création du nouveau mémoriel. La plaque est installée en 1935, soit dix-sept ans après la fin de la guerre. Les raisons de son installation tardive sont sûrement multiples, si elle n'a pas été mise en

[54] Au sujet des monuments commémoratifs érigés durant cette période, voir Herbert Exenberger et Heinz Arnberger (eds.), *Gedenken und Mahnen in Wien 1934-1945: Gedenkstätten zu Widerstand und Verfolgung, Exil, Befreiung*, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes, Vienne, Deuticke, 1998.
[55] Dr. E.H, « Das österreichische Heldendenkmal. Ein Werk von Architekt Rudolf Wondracek », *Österreichische Kunst*, septembre 1934, nº 9, sept. 1934, p. 5-6.
[56] « Oesterreich ehrt seine Helden », *Neues Wiener Tagblatt*, 10 sept. 1934.

place immédiatement après la fin des conflits, il y a peut-être des raisons financières ou un refus de la part de la direction. Il apparaît cependant que l'apparition de cette plaque en 1935, l'année suivant le réaménagement de la *Äußere Burgtor* en monument aux héros ne peut être une coïncidence : la dynamique mémorielle s'inscrit dans un mouvement global à l'échelle du pays d'édification des valeurs constitutives de l'Autriche. La présence de cette plaque à l'Opéra – aujourd'hui disparue – unit dans l'œil du spectateur le combat que mène l'État à la musique, rappelant à quel point la culture, en particulier la musique, sont perçus comme tant comme des armes que comme des valeurs à défendre dans le combat face à l'Allemagne nationale-socialiste.



Figure 184 – Double page consacrée à la cérémonie d'inauguration du monument aux héros, publiée dans *Wiener Bilder*, 16 septembre 1934, p. 8-9.

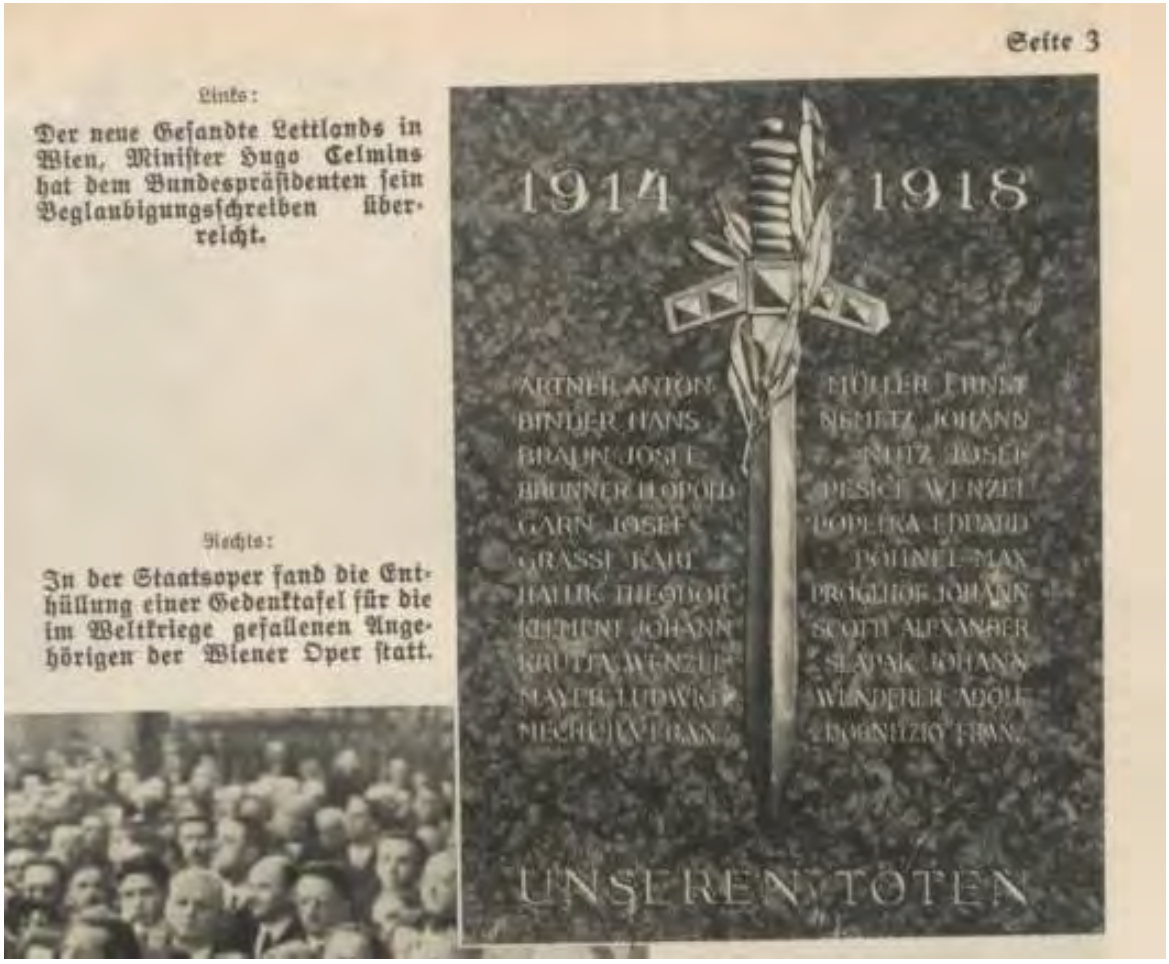


Figure 185 – Extrait du supplément « Österreichische Woche » du 26 décembre 1935, n°35, p. 3, publié dans le journal *Burgenländisches Volksblatt*, 28 décembre 1935.

L'ambivalence de l'État austro fasciste

Dans le discours de la *Trabrennplatz*, Dollfuss réaffirme l'appartenance des Autrichiens à la nation allemande, mettant en avant une germanité supérieure, liée à la chrétienté et au corporatisme[57]. Il présente l'Autriche comme un rempart de la chrétienté catholique, comme le gardien de la culture allemande face au Troisième Reich non allemand[58]. L'État austrofasciste entend se présenter en opposition à l'Allemagne nationale-socialiste, menant un combat idéologique qui passe, notamment, par la culture. L'instrumentalisation des institutions culturelles, afin d'affirmer une

[57] F. Kreissler, *De la révolution à l'annexion*, *op. cit.*, p. 290-291.
[58] T. Ehs, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », art cit, p. 63.

existence indépendante face à l'Allemagne, passe notamment par une compétition entre Vienne et Berlin, plus particulièrement dans le domaine musical[59].

Le Festival de Salzbourg se politise davantage à partir des années 1930, devenant « un bastion de la résistance idéologique à une Allemagne hitlérienne qui se fait de plus en plus menaçante.[60] » Si les dirigeants du régime austrofasciste s'inquiètent de l'atmosphère contestataire qui règne pendant le Festival de Salzbourg, grâce au soutien et à l'influence de Franz Rehrl[61], président de la région de Salzbourg, le festival est maintenu, malgré la taxe de 1 00 0 marks pour tout Allemand se rendant en Autriche, véritable menace sur les revenus du festival et de la ville[62]. Joseph Goebbels fait aussi pression sur des artistes allemands pour que ceux-ci ne se produisent pas sur la scène du festival. C'est notamment le cas de Richard Strauss, qui renonce à venir en 1933, puis qui est ensuite tenu écarté du festival, à l'instar de Clemens Krauss ou Wilhem Furtwängler pour ses liens avec le régime allemand. Le festival devient « le symbole culturel de l'indépendance de l'Autriche face à l'Allemagne nationale-socialiste[63] », attirant des artistes en opposition ou discriminés par le régime hitlérien, comme Arturo Toscanini, Bruno Walter, Otto Klemperer, Hans Knappertsbusch.

À Vienne, la même politique est menée : le choix de la nomination de Bruno Walter en 1936 à la direction artistique de l'Opéra de Vienne se lit comme une réponse à la fois à l'exil subi par Bruno Walter à partir de 1933 et au départ de Clemens Krauss pour l'Opéra de Berlin à l'État nazi. Ce soutien aux artistes persécutés par l'Allemagne nationale-socialiste se ressent aussi dans le livre d'Heinrich Kralik, critique musical et musicologue autrichien, sur l'Orchestre Philarmonique de Vienne à quelques semaines de l'*Anschluss*[64]. Les artistes choisis pour la couverture, ainsi que ceux apparaissant dans les photographies d'illustration ne laissent que peu de place au doute quant au message

[59] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 103-104.
[60] J.-F. Candoni, « Le Festival de Salzbourg entre 1920 et 1937 : enjeux artistiques, économiques et idéologiques », art cit, p. 201.
[61] Au sujet de Franz Rehrl, voir Robert Kriechbaumer, *Politiker und Impresario: Landeshaupmann Dr. Franz Rehrl und die Salzburger Festspiele*, Vienne, Böhlau, 2021.
[62] R. Werba, « Oper im Ständestaat. Die Auswirkungen der NS-Kulturpolik auf das Opernleben in Wien und bei den Salzburger Festspielen », art cit, p. 87-91.
[63] J.-F. Candoni, « Le Festival de Salzbourg entre 1920 et 1937 : enjeux artistiques, économiques et idéologiques », art cit, p. 211.
[64] Heinrich Kralik, *Die Wiener Philharmoniker: Monographie eines Orchesters*, Vienne, W. Frick, 1938.

politique véhiculé par la publication : Bruno Walter, Arturo Toscanini, Otto Klemperer, Arnold Rosé, tous ont été écarté, sinon banni, des scènes allemandes par les autorités nationales-socialistes[65]. Kralik s'exprime implicitement sur la politique culturelle autrichienne, par rapport à la vie musicale allemande, bien davantage contrôlée par les autorités, tout en se gardant de références trop politiques. Son but est de souligner la soif de culture et la grande tradition de la musique en Autriche.

Pourtant, l'attitude du régime austrofasciste ne diffère pas totalement de celle de l'État allemand à l'égard de certaines œuvres et de leur compositeur durant cette période. Bien que le gouvernement reprenne la posture des États fascistes voisins – en particulier le modèle italien –, la politique culturelle autrichienne ne se distingue en réalité que très peu de celles menées en Allemagne[66]. La position autrichienne oscille entre un antagonisme face au voisin allemand nazi et la méfiance à l'égard d'un milieu qui se politise et qui représente peut-être alors une menace pour l'État.

L'État corporatiste tente de structurer son organisation du domaine culturel sur le modèle de l'Allemagne nationale-socialiste, avec des chambres – bien que cela se solde en échec[67]. Si l'exil en Autriche est possible pour certains artistes, d'autres se voient refuser leur demande de séjour, comme l'acteur et metteur en scène allemand Carl Ebert[68]. L'État corporatiste maintient une position ambivalente sur l'avant-garde artistique, alors même que ces artistes permettent à Vienne de conserver sa renommée en tant que capitale musicale internationale. Certaines œuvres sont soumises à une politique d'épuration par la censure, tandis que d'autres sont encore tolérées. Après 1933, aucun membre du mouvement des dodécaphonistes n'est joué sur la scène de l'Opéra de Vienne, ils ne sont au programme d'aucun concert de l'Orchestre Philharmonique et ne sont pas non plus retransmis par la RAVAG, la radio autrichienne. Le climat culturel reste globalement teinté de méfiance à l'égard de la musique moderne : Arnold Schönberg et son cercle sont tantôt célébrés, tantôt accusés de

[65] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 129.
[66] Sarah Noemi Schulmeister, *„Ein Festspiel für Österreich" Ernst Kreneks Oper „Karl V" im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er Jahre*, Mémoire d'étude, Universität Wien, Vienne, 2012, p. 41-42.
[67] A. Pfoser et G. Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus », art cit, p. 342.
[68] O. Rathkolb, « Fidelio mit einem tragischen Ende: die Staatsoper in Wien 1938 », art cit, p. 8.

« bolchévisme musical », une critique récurrente dans les discours nationaux-socialistes[69]. Les œuvres interdites en Allemagne nazie le deviennent *de facto* en Autriche, puisqu'elles ne sont plus jouées[70]. C'est le cas de *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss, qui disparaît de la programmation de l'Opéra de Vienne à partir d'octobre 1934[71].

Après les accords de juillet 1936, les artistes autrichiens sont à nouveau autorisés à se produire en Allemagne nazie et la taxe de 1 00 0 marks pour rendre en Autriche est levée. Cela correspond aux premières mesures antisémites adoptées officieusement à l'Opéra. Lors de la sélection du poste de premier violon en juillet 1936, certains membres de l'Orchestre Philharmonique s'opposent au choix de Felix Galimir. Pourtant arrivé premier au concours, il est écarté au profit de Karl Maria Titze, quatrième sur la liste mais membre du NSBO[72], organisation fondée par des sympathisants du NSDAP en Autriche[73]. Il devient de plus en plus difficile de monter de nouveaux spectacles, les artistes, directeurs et compositeurs faisant l'objet d'attaques dans la presse, ainsi que de critiques par les autorités autrichiennes et du voisin allemand[74]. La discrimination à l'encontre des artistes juifs, sans qu'il n'y ait d'atteinte à leur vie à ce moment-là a très certainement facilité la mise en place des exigences du régime national-socialiste après 1936.

La proximité entre la position autrichienne et celle allemande témoigne de l'ambivalence au sein de l'État austrofasciste quant aux questions culturelles. Ce qu'entendent les dirigeants par "culture autrichienne" est bien trop confus pour aboutir

[69] C'est le sujet de l'étude d'Eckhard John, *Musikbolschewismus: die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart, Metzler, 1994.

[70] Anita Mayer-Hirzberger, *„… ein Volk von alters her musikbegabt" Der Begriff ‚Musikland Österreich' im Ständestaat*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2008, p. 242.

[71] Christian Glanz et al., *Die Frau ohne Schatten (Richard Strauss) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/130, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[72] Le Nationalsozialistischen Betriebszellenorganisation (NSBO) est un syndicat allemand, dont une branche pour l'Opéra de Vienne a été créée à la saison 1931/1932 par des sympathisants du NSDAP. Il a été comme pour le NSDAP interdit en Autriche, bien que son influence n'ait jamais complétement disparue.

[73] T. Ehs, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », art cit, p. 63.

[74] Le nouvel opéra d'Ernst Krenek, *Karl V* fait l'objet d'attaques nazies contre la pièce, mais aussi contre Clemens Krauss, alors directeur et Ernst Krenek. À ce sujet, le mémoire d'étude de Sarah Noemi Schulmeister : S.N. Schulmeister, *„Ein Festspiel für Österreich" Ernst Kreneks Oper „Karl V" im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er Jahre*, *op. cit.*

à quoi que ce soit. Comme l'ironisent Alfred Pfoser et Gerhard Renner, la culture avait depuis longtemps pris la fuite de la politique culturelle face à son administration politique[75]. Le gouvernement austrofasciste mène moins une politique culturelle qu'une lutte idéologique contre ses adversaires, qu'il s'agisse du combat mené contre le national-socialiste ou contre le bolchévisme[76]. Malgré la volonté de faire émerger une identité culturelle comme modèle à diffuser dans le monde germanophone et en Europe, les dirigeants du régime austrofasciste peinent néanmoins à définir ce qu'ils entendent par "culture autrichienne".

Cela se perçoit tout particulièrement au niveau de la conservation-restauration des monuments. À partir de 1926, les *Mitteilungen der Staatsdenkmalamtes* et le *Zeitschrift für Denkmalpflege*, périodique allemand, sont fusionnés pour une publication désormais conjointe. En 1934, le journal est rebaptisé *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, non sans poids idéologique et politique, puisque le titre entretient l'idée d'un grand patrimoine allemand commun, de part et d'autre de la frontière alpine. Dans le numéro de 1938, les textes des auteurs autrichiens reflètent la disparition d'une frontière distincte entre culture allemande et culture autrichienne. Dagobert Frey publie un texte intitulé « l'art autrichien comme art de la grande Allemagne[77] ». Frey utilise à plusieurs reprises le qualificatif "national", auparavant absent des considérations propres à l'art autrichien, pour décrire l'art allemand. Les discours répétés d'appartenance à la nation allemande durant le régime austrofasciste ont prévenu toute réelle émergence d'une identité culturelle proprement autrichienne[78]. La promotion d'une idéologie autrichienne est un mécanisme de défense qui n'a pas été en mesure de fonctionner, puisqu'elle ne reposait sur rien de tangible[79].

[75] A. Pfoser et G. Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus », art cit, p. 338.
[76] H. Jarka, « Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat" », art cit, p. 501.
[77] Dagobert Frey, « Österreichische Kunst als Grossdeutsche Kunst » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag; Anton Schroll & Co, 1938, vol.XII, p. 114-118.
[78] A. Pfoser et G. Renner, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus », art cit, p. 338.
[79] A. Staudinger, « Austrofaschistische „Österreich"-Ideologie », art cit, p. 49.

II. Au diapason national-socialiste

Alors que vingt ans plus tôt, la programmation musicale à l'Opéra de Vienne n'avait pas été interrompue par la fin de la guerre, en 1938, les représentations stoppent quelques soirs, marquant le changement de régime[80]. Le 12 mars 1938, Hans Knappertsbusch dirige le *Tristan et Yseult* de Richard Wagner, plus tôt dans la journée, Wilhelm Jerger, contrebassiste de l'Orchestre Philharmonique, présente une lettre aux musiciens, le NSDAP lui a octroyé la direction de l'orchestre, éjectant Hugo Burghauser de son poste[81].

Le 13 mars l'armée allemande arrive dans Vienne et l'Opéra ferme alors pour trois jours. Il était prévu qu'une représentation de *Dalibor* soit jouée e 17 mars 1938, sous la direction de Bruno Walter, le programme est cependant modifié pour que le *Fidelio* de Beethoven soit présenté sur la scène de l'Opéra, afin de célébrer *l'Anschluss* en grande pompe et en présence de Hermann Göring (Figure 186 et Figure 187, p.340). La croix gammée s'invite alors dans l'auditorium de l'Opéra.

Un terrain déjà conquis ?

Bien avant *l'Anschluss*, le NSDAP jouit d'une certaine influence au sein de l'institution. Wilhelm Berger en est membre depuis 1932[82]. Plusieurs artistes ont rejoint le NSBO[83] parmi lesquels Karl Führlich, chef du chœur – et chef de la section NSBO de l'Opéra de Vienne, ainsi que Heinrich Berthold, choriste ; Karl Bissutti chanteur et Helmut Wobisch, trompettiste[84]. Réautorisé à partir de 1937, le NSDAP gagne parmi les membres de l'Opéra plusieurs affiliés. L'engagement le plus fort au sein de l'institution vient de

[80] Christian Glanz et al., *Aufführungen im Jahr 1938 - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/performance/year/1938, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).
[81] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 133.
[82] O. Rathkolb, *Führertreu und gottbegnadet*, *op. cit.*, p. 129.
[83] La *Nationalsozialistische Betriebszellenorganisation*, ou Organisation des cellules d'entreprises national-socialistes, est le seul syndicat autorisé par le régime hitlérien en Allemagne à partir du mois de mai 1933.
[84] Oliver Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 » dans Dominique Meyer et al. (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 226.

l'Orchestre Philharmonique[85] et du chœur ; des solistes, tout comme membres du corps de ballet rejoignent également le parti : 19% des chanteurs et 13% des chanteuses solistes ; 25% des danseurs et 20% des danseuses solistes et 47% des chanteurs et 30% des chanteurs. Oliver Rathkolb reconnaît à plusieurs artistes une grande influence en interne, en particulier Wilhelm Berger et Karl Führich, ce qui a permis la diffusion active et réussie de la propagande sociale du régime[86].

Cela permet de mettre en perspective les effectifs des membres de l'Opéra pendant les années sous le régime national-socialiste. Il n'est pas obligatoire de faire partie du NSDAP pour conserver sa place, il est très probable que ceux qui l'ont rejoint le fassent par opportunisme ou par conviction. L'historien autrichien Oliver Rathkolb pointe avec justesse que la transition opérée au sein de l'Opéra de Vienne n'est pas une rupture nette : le régime austrofasciste avait déjà commencé à ostraciser un certain nombre d'artistes déjà persécutés en Allemagne nazie[87]. L'antisémitisme gangrénait d'ailleurs déjà l'Opéra avant l'*Anschluss* notamment au sein de l'Orchestre Philharmonique[88].

Erwin Kerber, directeur administratif de l'Opéra depuis 1935, prend les devants dès le 18 mars 1938, déclarant que les artistes non-aryens ne feront plus partis du programme tant qu'il n'aura pas reçu des directives quant à leur sort[89]. Il accepte immédiatement après l'*Anschluss* de se soumettre aux les directives de son nouveau ministère de rattachement, en excluant du répertoire les œuvres de compositeurs juifs. Il réintègre en parallèle les œuvres de compositeurs exclues au regard des politiques anti-national-socialistes menées par le régime austrofasciste, comme Josef Reiter, un fervent partisan du nazisme[90]. Kerber dresse ensuite, à la demande de Rainer Schlösser, président de la

[85] Au sujet de l'Orchestre Philharmonique, voir Fritz Trümpi, « Philharmonische Schuldabwehr » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 204-236.
[86] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 237.
[87] *Ibid.*, p. 223.
[88] À ce sujet, voir le chapitre Bernadette Mayrhofer, « Vertreibung aus dem Orchester » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 17-58.
[89] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 228.
[90] « Dem Andenken Josef Reiters. Uberraschender Tod des bekannter ostmärkischen Chorkomponisten. Ein Landsmann des Führers, den auch die Heimat vertrieb… », *Das kleine Volksblatt*, 4 juin 1939.

chambre du théâtre du Reich, *Reichstheaterkammer* une liste des membres artistiques et administratifs de l'Opéra qu'il faut renvoyer au regard de leur judéité. Helmut Wobish, trompettiste dans l'Orchestre Philharmoniques participe d'ailleurs dès le 6 avril 1938 à l'établissement d'une liste des auteurs, compositeurs et artistes juifs à proscrire, à l'aide du critique musical Heinrich Damisch[91].

Erwin Kerber soutient par voie de presse le plébiscite du 10 avril 1938, drapant le bâtiment de l'Opéra des couleurs et emblèmes nazis avant le plébiscite (Figure 189, p.341). Il prend aussi position:

> Être allemand signifie faire quelque chose pour son propre bien – c'est sous cette devise que l'Opéra d'État de Vienne, à l'heure de son retour après des années difficiles, s'avance avec joie et confiance dans une nouvelle grande ère.[92]

Dès le 5 juillet 1938, il transmet une première liste des membres d'ascendante juive aux autorités nationales-socialistes : 32 personnes sont "mises en congé", parmi lesquelles Bruno Walter, Karl Alwin et Lothar Wallerstein[93]. Parmi les personnes congédiées, Paul Ceska[94] et Hugo Burghauser[95] ne sont pas juifs, mais sont renvoyés pour des raisons politiques. De très nombreux musiciens, chef d'orchestre, critiques et éditeurs musicaux, professeurs de musique actifs en Autriche sont contraints à l'exil[96].

L'attitude d'Erwin Kerber reste néanmoins assez ambiguë : il a protégé ses amis juifs de la persécution tant qu'il l'a pu, écrivant aux autorités pour demander leur maintien au sein de l'institution[97]. En 1936, il avait soutenu la participation du ténor Richard Tauber à

---

[91] Harmut Krones, « Das 20. und 21. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart » dans *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Berlin, Lit, 2011, p. 461.

[92] « Deutsch sein, heißt eine Sache um ihrer selbst willen tun – unter diesem Leitmotiv schreitet in der Stunde der Heimkehr die Wiener Staatsoper nach schweren Jahren frohgemut und voll Zuversicht in die neue große Zeit! » « Alle sagen Ja! Wiener Künstler zum 10. April », *Neues Wiener Journal*, 7 avr. 1938.

[93] Liste des membres juifs avec le degré de judéité (« *voll, halb, viertel* »), datée du 5 juillet 1938. AT-OeStA, AdR, ZNsZ, RK, Fonds « Staatstheaterverwaltung (1938-1940) », Série 2400 2422/0, 2392/1938.

[94] Alexander Mejstrik, *Berufsschädigungen in der nationalsozialistischen Neuordnung der Arbeit: vom österreichischen Berufsleben 1934 zum völkischen Schaffen 1938-1940*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2004, p. 516.

[95] *Ibid.*, p. 527.

[96] Une liste établie par le *Österreichische Musikzeitschrift* en 1988 les répertorie, avec le lieu de leur exil ou de leur déportation, le cas échéant : « Emigranten aus dem österreichischen Musikleben », *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 avril 1988, vol. 43, n° 4, p. 202-203 ; « Emigranten aus dem österreichischen Musikleben (Ergänzung zu Heft 4/1988) », *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 décembre 1988, vol. 43, n° 12, p. 680-681.

[97] B. Mayrhofer, « Biographische Porträts der vertriebenen, ermordeten und ins Exil geflüchteten Wiener Philharmoniker », art cit, p. 60-62.
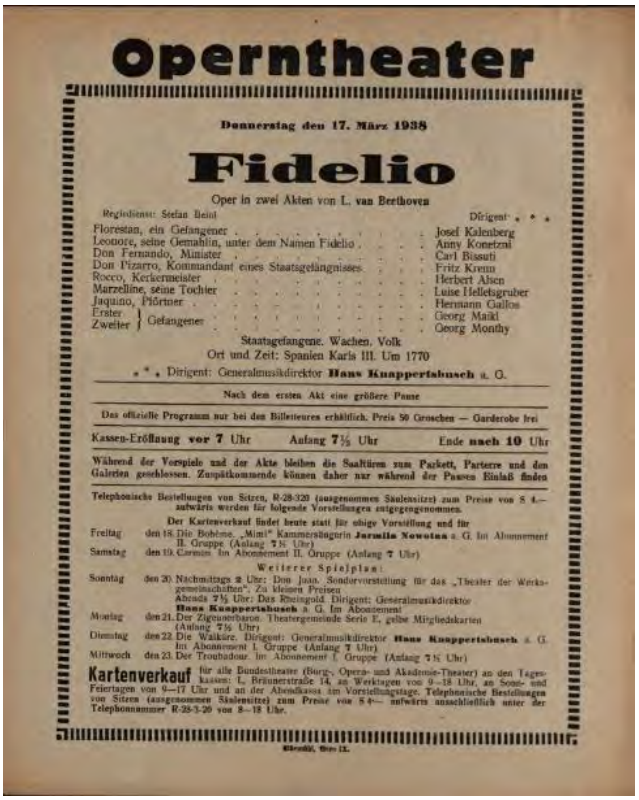
la saison 1936/1937 de l'Opéra de Vienne, malgré l'insistance des autorités allemandes sur le milieu musical viennois de ne pas faire se produire des émigrés juifs. Richard Tauber est en représentation jusqu'au 7 mars 1938 sur la scène viennoise, soit 10 jours avant l'*Anschluss*. Erwin Kerber soutient aussi Lothar Wallerstein jusqu'à son départ en décembre 1940 et la ballerine Liesel Temple. Il aide aussi Leo Wurmser à rejoindre l'Angleterre[98].

Kerber a visiblement tenté de maintenir coûte que coûte sa place à la tête de l'institution, en facilitant la transition pour le gouvernement national-socialiste. Il ne rejoint toutefois pas le parti, bien qu'il soit considéré au même titre qu'un membre par les autres[99]. Malgré son attitude à l'égard du régime, Kerber ne parvient pas à conserver la tête de l'Opéra de Vienne : à la fin de l'année 1940, il est remplacé par les autorités du Reich par Heinrich Strohm, ancien directeur général de l'Opéra d'État d'Hambourg[100].

Joseph Goebbels avait nommé Strohm de manière très stratégique : l'Opéra devait, à l'instar d'autres centres culturels autrichiens, agir comme une arme de guerre tant militaire qu'idéologique. Heinrich Konrad Strohm sympathisant du NSDAP dès l'année 1933, devient membre en 1937. Son arrivée à Vienne est censée renforcer la mainmise du parti sur l'institution et la vie culturelle viennoise[101]. Lors de sa prise de direction en septembre 1940[102], il déclare vouloir renouer avec la grande tradition musicale allemande et « qu'il fera tout ce qui est en son pouvoir pour que cette institution redevienne au sens propre du terme un théâtre du *Führer.*[103] »

[98] T. Ehs, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », art cit, p. 63-64.
[99] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 228.
[100] T. Ehs, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », art cit, p. 64.
[101] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 232-233.
[102] Strohm est rejoint à la direction de l'Opéra dès le mois de février 1941 par Walter Thomas.
[103] « Er werde alles, was in seinen Kräften stehe, tun, um dieses Haus im wahrsten Sinn wieder zu einem Theater des Führers zu gestalten. » « Wiener Oper soll erste Bühne der Welt werden. Die großen Ziele des neueingeführten Direktors Heinrich K. Strohm », *Neuigskeits Welt Blatt*, 19 sept. 1940.





Operntheater

Donnerstag den 17. März 1938

Fidelio

Oper in zwei Akten von L. van Beethoven

Regiedienst: Stefan Beint — Dirigent: * * *

Florestan, ein Gefangener	Josef Kalenberg
Leonore, seine Gemahlin, unter dem Namen Fidelio	Anny Konetzni
Don Fernando, Minister	Carl Bissuti
Don Pizarro, Kommandant eines Staatsgefängnisses	Fritz Krenn
Rocco, Kerkermeister	Herbert Alsen
Marzelline, seine Tochter	Luise Helletsgruber
Jaquino, Pförtner	Hermann Gallos
Erster Gefangener	Georg Maikl
Zweiter Gefangener	Georg Monthy

Staatsgefangene. Wachen. Volk

Ort und Zeit: Spanien Karls III. Um 1770

* * * Dirigent: Generalmusikdirektor **Hans Knappertsbusch** a. G.

Nach dem ersten Akt eine größere Pause

Das offizielle Programm nur bei den Billetteuren erhältlich. Preis 50 Groschen — Garderobe frei

Kassen-Eröffnung **vor 7** Uhr — Anfang **7½** Uhr — Ende **nach 10** Uhr

Während der Vorspiele und der Akte bleiben die Saaltüren zum Parkett, Parterre und den Galerien geschlossen. Zuspätkommende können daher nur während der Pausen Einlaß finden

Telephonische Bestellungen von Sitzen, R-28-320 (ausgenommen Stehsitze) zum Preise von S 4.— aufwärts werden für folgende Vorstellungen entgegengenommen.

Der Kartenverkauf findet heute statt für obige Vorstellung und für

Freitag den 18. Die Bohème. „Mimi" Kammersängerin **Jarmila Novotna** a. G. Im Abonnement II. Gruppe (Anfang 7½ Uhr)

Samstag den 19. Carmen. Im Abonnement II. Gruppe (Anfang 7 Uhr)

Weiterer Spielplan:

Sonntag den 20. Nachmittags 2 Uhr: Don Juan. Sondervorstellung für das „Theater der Werksgemeinschaften". Zu kleinen Preisen
Abends 7½ Uhr: Das Rheingold. Dirigent: Generalmusikdirektor **Hans Knappertsbusch** a. G. Im Abonnement

Montag den 21. Der Zigeunerbaron. Theatergemeinde Serie E, gelbe Mitgliedskarten (Anfang 7½ Uhr)

Dienstag den 22. Die Walküre. Dirigent: Generalmusikdirektor **Hans Knappertsbusch** a. G. Im Abonnement I. Gruppe (Anfang 7 Uhr)

Mittwoch den 23. Der Troubadour. Im Abonnement I. Gruppe (Anfang 7½ Uhr)

Kartenverkauf für alle Bundestheater (Burg-, Opern- und Akademie-Theater) an den Tageskassen: I., Brünnerstraße 14, an Werktagen von 9—18 Uhr, an Sonn- und Feiertagen von 9—17 Uhr und an der Abendkassa am Vorstellungstage. Telephonische Bestellungen von Sitzen (ausgenommen Stehsitze) zum Preise von S 4.— aufwärts ausschließlich unter der Telephonnummer R-28-3-20 von 8—18 Uhr.

Figure 186 – Anonyme, Représentation du Fidelio de Beethoven en l'honneur de l'*Anschluss* en présence d'Hermann Göring, vue sur la loge impériale pendant l'hymne du Reich, 17 mars 1938, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 246/9.
Figure 187 – Programme du Staatsoper, jeudi 17 mars 1938, Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB).



Figure 188 – Franz Blaha (photographe), Seconde représentation du *Fidelio* de Beethoven en présence Hermann Göring vue sur la loge impériale pendant l'hymne, 27 mars 1938, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pz 1938 III 27/2/1.



Figure 189 – Albert Hilscher (photographe), L'Opéra avant le plébiscite, 1938, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 4886/1
Figure 190 – PAG Wien Verlag (édition), *Carte postale de Vienne*, 1938, Vienne, carte postale imprimée, 9 x 14 cm, collections du Wien Museum, 235176.

Instrumentaliser la musique : la "nazification" de Mozart en 1941

L'Opéra conserve son rôle de lieu de représentation, utilisé à des fins de légitimation par le pouvoir politique. Ce que cherche à transmettre le régime national-socialiste, c'est l'idée que les Autrichiens partagent une grande culture allemande commune. La programmation de l'Opéra de Vienne reflète cette volonté de mise en scène d'une germanité partagée. Dans les années sous la bannière nazie, l'Opéra augmente ses productions d'œuvres de Richard Wagner : entre 1938 et l'été 1944 – moment de la fermeture des salles dans l'Empire allemand pour cause de guerre totale – 296 représentations des opéras de Wagner ont lieu sur la scène de l'Opéra de Vienne[104]. En comparaison, les différents opéras de Mozart ne sont programmés que 187 soirs[105], alors que le *Fidelio* de Beethoven est joué 55 fois sur la scène de l'Opéra pendant la même période[106]. Wagner et Beethoven sont aussi les artistes dont la musique est la

[104] Christian Glanz et al., *Wagner, Richard - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/person/678, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[105] Christian Glanz et al., *Mozart, Wolfgang Amadeus - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/person/580, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[106] Christian Glanz et al., *Beethoven, Ludwig van - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/person/201, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).

plus jouée lors des concerts de l'Orchestre Philharmonique et font l'objet d'un très grand nombre de publications dans les journaux diffusés dans le territoire de l'*Ostmark*. Le journal *Völkischer Beobachter*, organe de presse officiel du NSDAP, développe au fil de ses parutions une rhétorique autour de la germanité, en s'appuyant sur les figures de grands compositeurs. Le journal a publié 243 articles sur Wagner, 116 sur Beethoven, 107 sur Mozart entre 1920 et 1945[107]. Si Richard Wagner et Ludwig van Beethoven font partie intégrante de la récupération culturelle développée par la propagande du régime nazi[108], Mozart est aussi instrumentalisé à des fins politiques.

Le Reich allemand entier organise des festivités pour célébrer Mozart, qu'il s'agisse de concerts, de cérémonies autour de monuments, de publications et même de films biographiques, sortis pour accompagner le jubilé des 150ans de la mort du compositeur. Comme l'analyse Peter Stachel, le Mozart célébré par les nationaux-socialistes n'est cependant pas le vrai Mozart. Si Richard Wagner était une figure aisément récupérable pour la propagande du régime, en raison de son antisémitisme et du caractère nationaliste de sa musique, Mozart fut franc-maçon[109], travailla avec le librettiste d'origine juive Lorenzo Da Ponte, composa une majorité d'œuvres religieuses[110]. La figure de Mozart est récupérée par le régime, en omettant ou en gommant ces liens gênants : la vie de Mozart est réinterprétée sous l'angle national-socialiste. Plusieurs monographies sur Mozart reprennent les éléments de propagande du régime, faisant de Mozart un génie de l'art allemand, minimisant ses compositions en italien et le caractère international de son parcours artistique[111]. Les livrets des opéras

[107] David B. Dennis, « "Honor Your German Masters": The Use and Abuse of "Classical" Composers in Nazi Propaganda », *Journal of Political & Military Sociology*, 2002, vol. 30, n° 2, p. 275-276.
[108] Parmi les ouvrages traitant cette question, voir Michael Meyer, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1991 ; Erik Levi, *Music in the Third Reich*, Londres, Macmillan, 1994 ; David B. Dennis, *Beethoven in German Politics (1870-1989)*, New Haven, Yale University Press, 1996 ; Michael H. Kater, *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1999 ; Nikolaus Bacht, *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*, Aldershot, Ashgate Publishing, Ltd., 2006.
[109] Baldur von Schirach, lors de son discours d'ouverture du jubilé des 150ans de la mort de Mozart s'arrête sur la franc-maçonnerie et les "accusations" à l'encontre de Goethe et Mozart, réfutant leur sérieux. « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 29 nov. 1941.
[110] P. Stachel, « „Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst" Die Wiener Mozart-Woche 1941 », art cit, p. 96.
[111] Egon Komorzynski, *Mozart. Sendung und Schicksal eines deutschen Künstlers*, Berlin, M. Hesse, 1941 ; Alfred Orel, *Mozarts deutscher Weg: eine Deutung aus Briefen*, Vienne, Wiener-Verlag, 1941.

en italien de Mozart sont retraduits, lorsque les premières traductions avaient été réalisées par des traducteurs juifs, comme Hermann Levi[112]. Si ces nouvelles publications sont éditées en 1941, c'est qu'il s'agit de l'année marquant les 150 ans de la mort de Mozart. Plusieurs festivités sont organisées pour célébrer le compositeur en Allemagne[113], ainsi que dans les différents territoires sous le contrôle allemand[114], mais c'est à Vienne qu'a lieu la célébration la plus importante.

Du 28 novembre au 5 décembre 1941, une semaine Mozart prend place dans l'ancienne capitale. Le programme prévoit de nombreux concerts, le plus souvent précédés de discours politiques, dans différents lieux viennois : l'Opéra de Vienne, le *Volksoper*, le *Konzerthaus*, les salles des anciens palais impériaux de la *Hofburg* et de *Schönbrunn*, ainsi qu'au *Musikverein* ou dans le palais du Prince Eugen (Figure 191, p.346). Aux célébrations musicales s'ajoutent une exposition retraçant les créations de Mozart par des archives, à la bibliothèque nationale, plusieurs congrès scientifiques organisés à l'Académie des sciences et au palais Pallavicini, des conférences dans la salle de cérémonie du palais de la *Hofburg*.

Lors de la matinée d'ouverture de la semaine, qui se tient à la grande salle de le *Konzerthaus*, Baldur von Schirach prend la parole. Son discours d'ouverture explique les raisons d'une telle célébration en temps de guerre, en soulignant la supériorité culturelle allemande et son lien avec les autres peuples européens :

> Un tel programme, en pleine guerre, comme programme musical d'une seule ville allemande, donne le droit de se demander ce que l'ennemi a à offrir en termes de prestations culturelles pour justifier sa prétention à prendre la tête de la culture occidentale. Pauvre monde qui dépendrait de la musique anglaise ou américaine ! La stérilité culturelle de la Grande-Bretagne et des États-Unis est proverbiale. [...] Mais nous

[112] P. Stachel, « „Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst" Die Wiener Mozart-Woche 1941 », art cit, p. 98.

[113] La radio du Reich programme des émissions spéciales sur Mozart et des retransmissions de ces concerts pendant plusieurs mois. Pour consulter le programme de toutes les diffusions, voir Großdeutschen, *Wolfgang Amadeus Mozart: sein Leben und Schaffen dargestellt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages in 14 Sendungen des Grossdeutschen Rundfunks vom 7. September bis 7. Dezember 1941*, Berlin, Deutscher Verlag, 1941.

[114] Vlasta Reittererová, « Die Musik im Protektorat. Mozart und Dvořák » dans Andreas Wehrmeyer (ed.), *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939-1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*, Munich, Ricordi, 2008, p. 169-192.

> sommes une nation créative, liée aux autres nations créatives et aux autres peuples créatifs d'Europe par des idéaux communs.[115]

Baldur von Schirach insiste sur le caractère européen de la célébration, une dimension qui se retrouve concrètement lors des deux derniers jours de la semaine Mozart, la journée à l'Opéra de Vienne le 4 décembre, puis la cérémonie sur la place Saint-Étienne le 5 décembre. Des délégations de Hongrie, du Japon, d'Italie, d'Espagne, de Slovaquie, de Manchourie, d'Argentine, de Suède, de Turquie, de Thaïlande, de Finlande, du Chili, du Brésil, de Roumanie, du Danemark, de Suisse, de Bulgarie, de France ont été conviées pour célébrer Mozart. Les délégations sont présentes lors des deux manifestations, posant dans l'Opéra, puis sur le monument à Mozart sur la *Albertinaplatz* des couronnes de fleurs (Figure 195 et Figure 196, p. 348-348). À leurs couronnes s'ajoutent celles apportées par les différents dignitaires du régime – les Waffen-SS représentant le *Führer* ; Baldur von Schirach ; Hermann Göring ; ainsi que plusieurs autres ministres du Reich et représentants militaires. Le caractère allemand de Mozart sert pour le régime de base à son intégration au sein de l'idéologie nationale-socialiste. Joseph Goebbels rend hommage au compositeur, lors de son discours à l'Opéra de Vienne le 4 décembre, « au génie musical de Wolfgang Amadeus Mozart, symbole de la force de témoignage spirituel et culturel de notre peuple [...] la création à nulle autre pareille de ce maître surdoué, dont la renommée se transmet à travers les siècles par une foule de valeurs impérissables.[116] » Lors de la cérémonie, le régime insiste et rappelle le caractère allemand de Mozart :

> C'est par une cérémonie d'une dignité et d'une simplicité soulignées, mais d'une force et d'une intensité extrêmes, que Vienne, la nation allemande et, avec elle, le monde de la

[115] « Ein solches Programm, mitten im Kriege versündet, als Musikprogramm einer einzigen deutsche Stadt, gibet und das Recht, die Frage zu erheben, was der Fein an kulturellen Leistungen aufzuweisen hat, um seinen Anspruh auf die Uebernahme der Führung der abendländischen Kultur zu begründen. Arme Welt, die auf englische oder amerikanische Musik angewiesen wäre! Sie kulturelle Sterilität Großbritannien und der Vereinigten Staaten ist sprichwörtlich. [...] Wir aber sind eine schöpferische Nation und mit den anderen schöpferische Nation und mit den anderen schöpferischen Völkern Europas durch gemeinsame Ideale verbunden. » « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 29 nov. 1941.

[116] « [...] den musikalischen Genius Wolfgang Amadeus Mozart als ein Sinnbild für die geistige und kulturelle Zeugnungskraft unsres (sic) Volkes [...] das beispiellose Schaffen diese begnadeten Meisters, den Ruhm durch eine Füller unvergänglicher Werte durch Jahrhunderte sich veitervererbt. » « Kundgebung des europäischen Kulturwillens. Weihevoller Auftakt zur Mozartwoche / Eröffunung durch Baldur von Schirach », *(Österreichische) Volks-Zeitung*, 29 nov. 1941.

> culture tout entier, ont commémoré vendredi midi le 150ème anniversaire de la mort de cet Allemand devenu immortel par ses œuvres impérissables : Mozart.[117]

Le discours de propagande du régime nazi est repris dans la presse de propagande des États sous occupation allemande notamment en France où Mozart est présenté et célébré comme un génie de l'art allemand[118].

Le caractère international de la célébration est autant une stratégie de propagande, qu'une tentative de présenter les villes du Reich comme des lieux de villégiatures et de tourisme. Des programmes sont édités pour être distribués aux visiteurs[119], 64 000 tickets sont venus pour les différentes représentations et l'événement est même comparé aux journées du parti de Nuremberg de 1938[120].

[117] « Mit einer Feierstunde von betonter Würde und Einfachheit, aber von größter Wucht und Eindringlichkeit gedachte Wien, gedachte die deutsche Nation und mit ihr die gesamte Kulturwelt am Freitagmittag des 150. Todestages jenes Deutschen, der in seinen unvergänglichen Werkten zu einem Unsterblichen geworden ist: Mozart. » « Feierliche Mozart-Huldigung auf dem Stephansplaitz in Wien. Kränze von 19 Nationen zum 150. Todestag des Meisters », *Wiener Neueste Nachrichten*, 5 déc. 1941.

[118] La France était par ailleurs représentée par messieurs Haudecoeur, Jacques Rouché, Arthur Honegger, Florent Schmidt et Marcel Delannoy. SDA Prod., « Le Cent Cinquantenaire de Mozart », - *Les actualités mondiales - Journal national du 2 janvier 1942*, Institut National de l'Audiovisuel (INA), Fonds « Actualités », ID Notice AFE85000626.

[119] Wiener Verkehrs-Verein (ed.), *Ratgeber für die Besucher der Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien 28. November bis 5. Dezember. Schirmherrschaft: Reichsminister Dr. Joseph Goebbels und Reichsleiter Baldur von Schirach*, Vienne, Wiener Verkehrs-Verein, 1941.

[120] « Alle Plätze ausverkauft… », *Das kleine Blatt*, 27 nov. 1941.



28. NOVEMBER – 5. DEZEMBER 1941

PROGRAMM DER MOZARTWOCHE DES DEUTSCHEN REICHES IN WIEN

SCHIRMHERRSCHAFT REICHSMINISTER DR. JOSEPH GOEBBELS, REICHSLEITER BALDUR v. SCHIRACH

1. TAG

FREITAG, 28. NOVEMBER 1941

11.00 Uhr: **FESTLICHE ERÖFFNUNG**
Großer Konzerthaussaal

1. Ouverture zu „Don Giovanni"
2. Es spricht Baldur von Schirach
3. Jupiter-Sinfonie C-Dur KV. 551

Musikalische Leitung: Karl Böhm
Ausführende: Stadtorchester Wiener Sinfoniker

17.30 Uhr: **SERENADE**
Große Galerie zu Schönbrunn

1. Konzert C-Moll für Klavier KV. 491
Allegro-Larghetto-Allegretto
2. Fantasie für eine Orgelwalze F-Moll KV. 608
(bearbeitet für Streichorchester von Edwin Fischer)
3. Rondo D-Dur für Klavier mit Orchester KV. 382
4. Haffner-Sinfonie KV. 385

Musikalische Leitung: Edwin Fischer
Ausführende: Stadtorchester Wiener Sinfoniker

20.00 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „DIE ENTFÜHRUNG AUS DEM SERAIL"**
Staatsoper

Musikalische Leitung: Karl Böhm
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh; Bühnenbild: Wilhelm Reinking
Solisten: Irma Beilke, Erna Berger, Herbert Alsen, Käthe Dietrich, Curd Jürgens, Rich. Tauber

2. TAG

SAMSTAG, 29. NOVEMBER 1941

10.45 Uhr: **KAMMERMUSIK AUF ALTEN INSTRUMENTEN**
Palais Pallavicini am Josefsplatz

1. Rondo für Klavier A-Moll KV. 511
2. Trio E-Dur KV. 542

Ausführende: Franz Bruckbauer, Roland Raupenstrauch, Wilhelm Winkler (Arbeitsgemeinschaft für alte Musik an der Musikschule der Stadt Wien)

13.00 Uhr: **ERÖFFNUNG DER AUSSTELLUNG: „MOZARTS SCHAFFEN IM DOKUMENTEN"**
Festsaal der Nationalbibliothek

Begrüßung: Generaldirektor Dr. Haiml
Eröffnungsansprache: Generalintendant Dr. Drewes

20.00 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „COSI FAN TUTTE"**
Staatsoper

Nationaltheater der Staatsoper München
Musikalische Leitung: Clemens Krauß
Inszenierung: Rudolf Hartmann; Bühnenbild: Rolf Gérard
Solisten: Hilde Güden, Georgine v. Milinkovic, Viorica Ursuleac, Carl Kronenberg, Hans Hermann Nissen, Julius Patzak

3. TAG

SONNTAG, 30. NOVEMBER 1941

11.30 Uhr: **ERSTES FESTKONZERT**
Großer Musikvereinssaal

1. Sinfonie Es-Dur KV. 543
2. Violinkonzert A-Dur KV. 219
3. Sinfonie G-Moll KV. 550

Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch
Solist: Georg Kulenkampff
Wiener Philharmoniker

17.00 Uhr: **ERSTE KAMMERMUSIK**
Palais Pallavicini am Josefsplatz

1. Streichquartett C-Dur KV. 465
2. Streichquartett D-Dur KV. 387
3. Klarinettenquintett A-Dur KV. 581

Ausführende: Das Studa-Quartett; Klarinette: Luigi Amadio

19.00 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „DON GIOVANNI"**
Staatsoper

Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh; Bühnenbild: Josef Fenneker
Solisten: Elsa Boettcher, Helena Braun, Esther Réthy, Anton Dermota, Fritz Krenn, Erich Kunz, Paul Schöffler, Siegmund Roth

19.30 Uhr: **KLAVIERABEND WILHELM BACKHAUS**
Großer Musikvereinssaal

1. Ouverture zu „La finta semplice"
2. Klavierkonzert A-Dur KV. 488
3. Fantasie C-Moll KV. 396
4. Sonate C-Dur KV. 330
5. Klavierkonzert D-Dur (Krönungskonzert) KV. 537

Musikalische Leitung: Rudolf Moralt
Stadtorchester der Wiener Sinfoniker

4. TAG

MONTAG, 1. DEZEMBER 1941

11.30 Uhr: **BLÄSER-KAMMERMUSIK**
Mittlerer Konzerthaussaal

1. Quintett für Bläser und Klavier KV. 452
2. Fantasie C-Moll für Klavier KV. 475
3. Serenade für 13 Bläser B-Dur KV. 361

Solist: Rolf Hey
Ausführende: Bläservereinigung der Wiener Philharmoniker

17.00 Uhr: **ZWEITE KAMMERMUSIK**
Palais Lobkowitz (Eroicasaal)

1. Streichquartett G-Dur KV. 156
2. Streichquartett B-Dur KV. 458
3. Streichquartett G-Moll KV. 516

Ausführende: Das Schneiderhan-Quartett

19.30 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „DIE HOCHZEIT DES FIGARO"**
Redoutensaal der Hofburg

Musikalische Leitung: Karl Böhm
Inszenierung: Oscar Fritz Schuh; Bühnenbild: Caspar Neher
Solisten: Maria Cebotari, Maria Reining, Martha Rohs, Maria Stadter, Elsa Schiller, Matthieu Ahlersmeyer, Hermann Gallos, Peter Klein, Erich Kunz, Franz Hermann, Paul Schöffler

20.00 Uhr: **ZWEITES FESTKONZERT**
Großer Konzerthaussaal

1. Klavierkonzert D-Moll KV. 466
2. Sinfonia Concertante Es-Dur KV. 364
3. Sinfonie D-Dur (ohne Menuett) KV. 504

Musikalische Leitung: Hans Weisbach
Solisten: Wilh. Kempff, Wolfgang Schneiderhan, Ernst Moravetz
Stadtorchester Wiener Sinfoniker

5. TAG

DIENSTAG, 2. DEZEMBER 1941

15.30 Uhr: **MOZART-FEIERSTUNDE**
Große Galerie zu Schönbrunn

anschließend

11.30 Uhr: **AKADEMIE-AUFFÜHRUNG**
Schloßtheater Schönbrunn

„Bastien und Bastienne"
Ballett: „Les petits riens"
Musikalische Leitung: Leopold Reichwein

17.00 Uhr: **DRITTE KAMMERMUSIK: „LEOPOLD MOZART UND SEINE ZEITGENOSSEN"**
Rittersaal der Hofburg

1. Leopold Mozart (1719—87) Sinfonie
2. Johann Stamitz (1717—57) Trio
3. Josef Haydn (1732—1809) Cello-Konzert
4. Karl Ditters-von Dittersdorf (1739—99) Ouvertüre
5. Christian Bach (1732—82) Rondo f. Sopran und Orchester
6. C. Chr. Wagenseil (1715—77) Sinfonia

Musikalische Leitung: Leopold Ludwig
Ausführende: Kammerorchester und Solisten der Wiener Philharmoniker

20.00 Uhr: **DRITTES FESTKONZERT**
Großer Musikvereinssaal

Messe in C-Moll KV. 427

Musikalische Leitung: Clemens Krauß
Solisten: Gertrude Eipperle, Maria Cebotari, Jul. Patzak, Georg Hann, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

6. TAG

MITTWOCH, 3. DEZEMBER 1941

11.00 Uhr: **„MOZART UND WIR"**
Zeremoniensaal der Hofburg

1. Eröffnungsansprache: Univ.-Prof. Dr. Erich Schenk, Universität Wien
2. „Das Mozartbild unserer Zeit"
Redner: Dr. Hans Joachim Moser
3. „Probleme der praktischen Mozart-Pflege"
Redner: Professor Leopold Reichwein

17.00 Uhr: **VIERTE KAMMERMUSIK**
Palais Pallavicini

1. Streichquartett D-Moll KV. 173
2. Klavierquintett-Quintett A-Dur KV. 581
3. Streichquartett D-Dur KV. 499

Ausführende: Konzerthaus-Quartett (Kamper-Kvarda); Klavierton: Leopold Wlach

19.30 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „IDOMENEO"**
Staatsoper

In der Bearbeitung von Richard Strauß
Musikalische Leitung: Richard Strauß
Inszenierung: Erich Kerber
Solisten: Elsa Boettcher, Anny Konetzni, Esther Réthy, Herbert Alsen, Alfred Poell, Marian Rus, Jakob Sabel

7. TAG

DONNERSTAG, 4. DEZEMBER 1941

11.00 Uhr: **FESTKONZERT DER HOFMUSIKKAPELLE**
Burgkapelle

1. Orgelsonate C-Dur KV. 329
2. Krönungsmesse KV. 317
3. Ave verum KV. 618
4. Laudate Dominum KV. 339

Musikalische Leitung: Ferdinand Grossmann
Ausführende: Walter Pach, Wiener Sängerknaben, Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor

15.00 Uhr: **KULTURPOLITISCHE KUNDGEBUNG**
Staatsoper

1. Ouverture zur Oper „Titus"
2. Es spricht Reichsminister Dr. Joseph Goebbels
3. Reger: Variationen und Fuge über ein Thema von W. A. Mozart in A-Dur, Opus 132

17.00 Uhr: **FÜNFTE KAMMERMUSIK**
Winterpalais des Prinzen Eugen

1. Streichquartett Es-Dur KV. 171
2. Streichquartett D-Moll KV. 421
3. Streichquartett C-Dur KV. 465

Ausführende: Mosaiksaal-Quartett (Seifert)

19.00 Uhr: **FESTAUFFÜHRUNG: „DIE ZAUBERFLÖTE"**
Staatsoper

In der szenischen Einrichtung der Berliner Staatsoper in Wien neuinszeniert
Musikalische Leitung: Hans Knappertsbusch
Inszenierung: Detlef Grothgarn; Bühnenbild: Traugott Müller
Solisten: Erna Berger, Helena Braun, Dora Komarek, Maria Reining, Else Schürhoff, Piroska Tutsek, Willy Frantzen, Hermann Gallos, Peter Klein, Fritz Krenn, Josef v. Manowarda, Alfred Muzzarelli, Franz Normann, Helga Rohrwengo, Paul Schöffler und drei Wiener Sängerknaben

8. TAG

FREITAG, 5. DEZEMBER 1941

[1.58. TODESTAG W. A. MOZARTS]

MOZART-HULDIGUNG

12.00 Uhr: **KRANZNIEDERLEGUNG VOR DEM MOZART-DENKMAL**
An Albertina-Platz

1. Priestermarsch
2. Zauberflöte-Fanfaren
3. Sprecher
4. Kranzniederlegung

Glockengeläute aller Wiener Kirchen

17.00 Uhr: **STAATSAKT**
Großer Musikvereinssaal

REQUIEM

Musikalische Leitung: Wilhelm Furtwängler
Solisten: Erna Berger, Margarete Klose, Peter Anders, Herbert Alsen
Wiener Philharmoniker, Konzertvereinigung Wiener Staatsopernchor, Singverein der Gesellschaft der Musikfreunde; Orgel: Franz Schütz

Das „WIENER PROGRAMM" teilt sich auf der letzten Umschlagseite

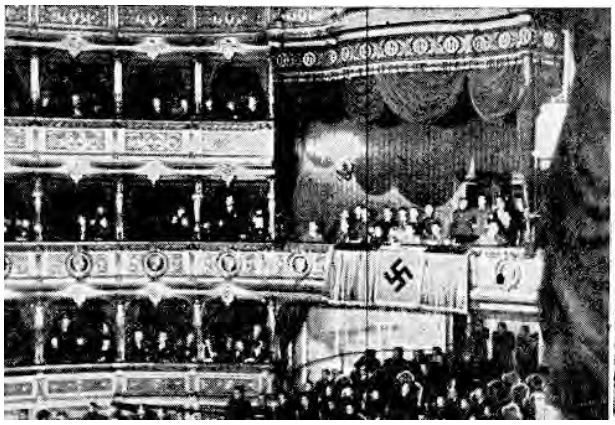
Figure 191 – Programme des festivités de la semaine Mozart, organisée pour le jubilé des 150 ans de sa mort, publié dans *Die Bühne*, n°24, 1941.



Figure 192 – Éditions Reichenbach, Affiche de la semaine Mozart du *Reich* allemand, 1941, 50,5 x 42cm, Bibliothèque Nationale Autrichienne (ÖNB), PLA16311561.



Figure 193 – Photographie de la matinée d'ouverture de la semaine Mozart au *Konzerthaus*, sur l'image apparaissent le gouverneur général et ministre du Reich, Dr. Frank ; Madame von Schirach ; Richard Strauss et son épouse et Baldur von Schirach, publiée dans « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 29 nov. 1941, p. 1.



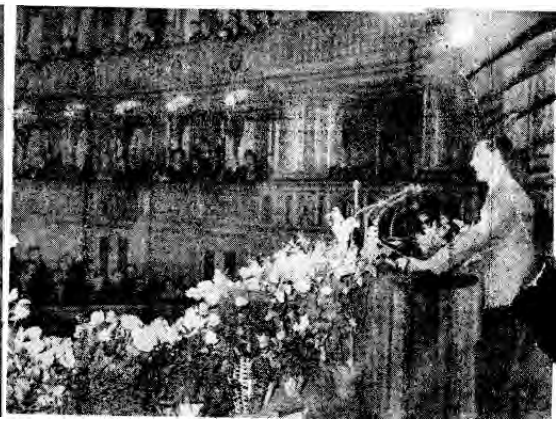


Figure 194 – Photographie de la célébration à l'Opéra de Vienne, le 4 décembre 1941, publiée dans « Das Reich huldigt Mozarts Genius in WIen », *Volks-Zeitung*, 5 décembre 1941.
Figure 195 – Photographie du ministre J. Goebbels tenant un discours à l'Opéra de Vienne, le 4 décembre 1941, publiée dans « Feierliche Mozart-Huldigung auf dem Stephansplatz in Wien. Kränze von 19 Nationen zum 150. Todestag des Meisters », *Wiener Neueste Nachrichten*, 5 décembre 1941.



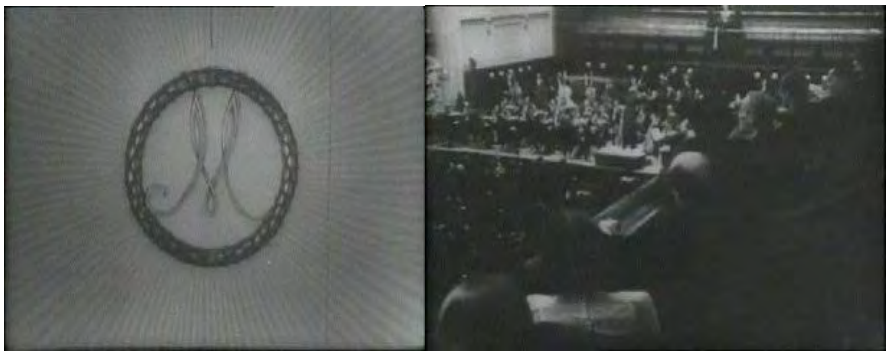


Figure 196 – SDA Prod., « Le Cent Cinquantenaire de Mozart », - Les actualités mondiales - Journal national du 2 janvier 1942, Institut National de l'Audiovisuel (INA), Fonds « Actualités », ID Notice AFE85000626.

Le dernier jour de la semaine-anniversaire se conclut par une grande cérémonie d'hommage à Mozart, qui est aussi l'occasion d'une célébration des soldats morts au combat. Après avoir déposé les couronnes de fleurs sur le monument de Mozart, les invités sont conviés à assister au *Requiem* de Mozart, joué dans la grande salle du *Musikverein*. Clôturant les festivités, ce concert est aussi pensé en hommage aux soldats morts pour le Reich. Il s'inscrit dans une rhétorique déjà présente dans les discours des responsables nationaux-socialistes, qui présente l'engagement militaire comme nécessaire dans la défense de la culture allemande. Cet élément de propagande élève la culture allemande comme supérieure, à défendre contre l'ennemi. Baldur von Schirach en mai 1941, présente déjà cet argument :

> Chaque Allemand naît Crésus en ce qui concerne ses possessions culturelles. [...] Chaque Allemand possède la "Flûte enchantée" de Mozart et possède Weimar. C'est cela que nous devons défendre contre l'ennemi, c'est cela que nous devons affirmer face à lui et c'est cela qui doit l'emporter dans ce conflit actuel pour sauver le prestige et la dignité de ce qui porte le visage de l'homme, sinon la postérité pourra vendre au kilo les gravures de Rembrandt et les partitions de la Passion selon Saint Matthieu comme de la maculature sous le signe du billet de banque et du beefsteak. En Allemagne, l'ingéniosité de l'humanité se dresse contre un marchandage morne et insupportable. Chaque Allemand, chaque soldat, chaque ménagère participe consciemment ou inconsciemment à cette grande mobilisation de l'esprit, où la vision du monde s'oppose à la vision de l'argent.[121]

C'est aussi par cette rhétorique du sacrifice au service de la culture que Heinrich Glasmeier, intendant du radiodiffuseur du Reich, *Großdeutscher Rundfunk* son programme des émissions autour de Mozart : « Si le soldat allemand défend aujourd'hui

[121] « Jeder Deutsche wird im Hinblick auf seinen kulturellen Besitz als ein Krösus geboren. [...] Jeder deutsche Mensch besitzt die „Zauberflöte" Mozarts und besitz Weimar. Das ist es, was wir gegen den Feind zu verteidigen haben, was wir ihm gegenüber behaupten müssen und was in dieser gegenwärtigen Auseinandersetzung siegen muss, um das Ansehen und die Würde dessen, was Menschenanlitz trägt, zu retten, sonst kann die Nachwelt im Zeichen der Pfundnote und des Beefsteaks die Radierungen Rembrandts und die Notenblätter der Matthäus-Passion kiloweise als Makulatur verkaufen. In Deutschland erhebt sich das Ingenium der Menschheit gegen ein ödes, unerträgliches Händlertum. An dieser großen Mobilisierung des Geistes, in der die Weltanschauung gegen die Geldanschauung gesetzt wird, ist jeder deutsche Mensch, jeder Soldat, jede Hausfrau bewußt oder unbewußt beteiligt. » « Der Ausstand des deutschen Seites gegen unerträgliches Händlertum. Baldur von Schirach sprach über die kulturpolitische Sendung von Dichter, Verlger und Buchhändel in unserem Volk. Die Rede des Reichsleiters v. Schirach », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 12 mai 1941.

les frontières de l'Empire, il défend aussi l'art allemand – la préservation des valeurs spirituelles est aussi l'enjeu de cette guerre ![122] »

Lors des célébrations pour l'anniversaire des 150ans de la mort de Mozart, l'association entre la défense de la culture allemande et la guerre est omniprésente dans les discours des différents intervenants. Baldur von Schirach, une fois encore, saisit l'opportunité de son discours d'ouverture des festivités pour entériner l'association entre la défense de la culture allemande et le combat mené par les soldats sur les fronts :

> Les sons de *La Flûte Enchantée* pénètrent sans cesse dans nos âmes. Il n'y a pas d'épreuve du feu que nous ne puissions surmonter, car un tel pouvoir magique nous renforce ! Il n'y a donc aucune contradiction entre l'action des héros gris, qui accomplissent leur mission de soldats de l'armée la plus valeureuse de cette terre dans le froid glacial de l'Est, et nous, qui représentons dans la patrie, protégée par les braves, la valeur de la vie, ou plutôt la valeur de la vie éternelle, qui est liée au terme Wolfgang Amadeus Mozart. C'est aussi une célébration du front, plus qu'un événement festif du théâtre et de la salle de concert ! Lorsque nous commémorons Mozart, nous revendiquons l'essence de notre art. En temps de guerre, l'évocation de son esprit est une action qui va dans le sens des soldats qui se battent.[123]

La manière dont il conclut son discours ne laisse aucun doute quant à l'instrumentalisation politique de la figure de Mozart : « C'est en sa mémoire que nous nous sommes réunis. En son hommage, nous appelons les jeunes d'Europe à la guerre pour leur art.[124] » Joseph Goebbels porte les mêmes idées dans son discours « la

[122] « Wenn der deutsche Soldat heute die Grenzen des Reiches verteidigt, so verteidigt er auch die deutsche Kunst – auch im die Erhaltung geistiger Werte geht dieser Krieg! » Heinrich Glasmeier, « Vorwort » dans *Wolfgang Amadeus Mozart: sein Leben und Schaffen dargestellt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages in 14 Sendungen des Grossdeutschen Rundfunks vom 7. September bis 7. Dezember 1941*, Berlin, Deutscher Verlag, 1941.

[123] « Klänge der Zauberflöte dringen unablässif in unsere Seelen. Keine Feuerprobe, die wir nicht bestehen würden, da solche magische Macht uns stärkt! So besteht für gar kein Wiederspruch zwischen der Tat der grauen Helden, die in der grimmigen Kälte des Osten als Soldaten des tapfersten Heeres dieser Erde ihren Auftrag ausführen und uns, die wir in der durch die Tapferen gesischerten Heimat das Lebenswert, oder besser, das Wert des ewigen Lebens, aufführen, das mit dem Begriff Wolfgang Amadeus Mozart verbunden ist. Auch diese ist eine Feier der Front, mehr als ein festliches Ereignis des Theaters und Konzertsaales! Wenn wir Mozarts gedenken, besennen wir uns zum Wesen unserer Kunst. Im Kriege bedeutet die Beschwörung seines Geistes eine Handlung im Sinne der kämpfenden Soldaten. » « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, art cit.

[124] « Zu seinem Gedächtnis haben wir uns versammelt. In seinem Zeischen rufen wir die Jugen Europas zum Krieg für ihre Kunst. » *Ibid.*

musique de Mozart fait partie de ce que nos soldats défendent contre l'assaut sauvage de la barbarie orientale.[125] »

Le sacrifice pour la culture allemande est aussi introduit dans la réinterprétation de la vie de Mozart par le régime. Le film biographique *Wen die Götter lieben*[126], prévu initialement pour accompagner le jubilé en 1941, mais dont la première n'a lieu que le 5 décembre 1942 à Salzbourg, sert pleinement l'argument du sacrifice. Le film héroïse le personnage de Mozart, mettant en scène sa mort comme la mort d'un héros, de manière à offrir aux spectateurs un parallèle avec la situation militaire[127].

Lors de la célébration du jubilé, Mozart n'est pas seulement célébré comme un grand artiste, mais comme un grand artiste allemand. L'appartenance du compositeur à la nation allemande n'est pas une nouveauté, puisque nous avons vu qu'il était déjà mis en avant de cette manière par le passé durant l'Empire des Habsbourg, la Première République ou même l'Austrofascisme. Ce qui change, c'est que Mozart, s'il était avant la figure d'une culture allemande du Sud, catholique et baroque, est désormais présenté sous un tout nouvel angle. Le Mozart dont les nationaux-socialistes font la promotion est l'expression de l'esprit allemand dans son ensemble, les spécificités auparavant liées à son appartenance à la culture allemande du Sud sont gommées au profit d'une identification globale. Ce processus s'inscrit dans un lissage des figures culturelles allemandes pour répondre au canon nazi, mais aussi dans la relégation de Vienne au statut de ville secondaire de l'Empire, derrière la seule capitale allemande, Berlin.

Vienne, une ville culturelle périphérique ?

L'*Anschluss* relègue, de fait, les institutions culturelles viennoises à des institutions de province, et non plus d'une capitale. Le statut de l'Opéra de Vienne, de l'Orchestre Philharmonique et d'autres ensembles artistiques évoluent donc avec cette nouvelle

[125] « […] Mozarts Musik gehöre mit zu dem, was unsere Soldaten gegen den wilden Ansturm des östlichen Barbarentums verteidigen. » « Das Reich huldigt Mozarts Genius in Wien », *Volks-Zeitung*, 5 déc. 1941.
[126] *Wen die Götter lieben*, Allemagne, 111min, 1942, film de Karl Hartl, scénario de Eduard Borsody, adpaté du roman de Richard Billinger et E. Strzgowski, avec Hans Holt, Winnie Markus, Walter Janssen, Rosa Albach-Retty et Irene von Meyendorff.
[127] C. Szabó-Knotik, « Mozarts schöner Heldentod – Die Anwendung musikalischer Klischees im nationalsozialistischen Kulturbetrieb », art cit.

configuration politique. D'un point de vue administratif, les salles qui appartenaient à l'État autrichien deviennent la propriété du Reich allemand et passent sous l'autorité de la chambre de musique du Reich, la *Reichmusikkammer*, elle-même sous l'autorité du ministère pour la Propagande – ces deux institutions étaient contrôlées par Joseph Goebbels.

L'Orchestre Philharmonique est statutairement une association : la question de sa dissolution ou de l'évolution de son statut se pose au moment de l'*Anschluss*, les associations autrichiennes sont contrôlées et potentiellement dissoutes, selon un jugement des autorités nationales-socialistes. Dès le 17 mars 1938, les correspondances entre différents fonctionnaires présentent toutefois l'Orchestre Philharmonique comme une « association culturelle nationale-socialiste ». L'orchestre est autorisé à se produire le 21 mars 1938 sous la direction de Hans Knappertsbusch dans la grande salle du *Musikverein*[128]. L'Orchestre Philharmonique est perçu, déjà à ce moment-là, comme un outil électoral déterminant pour le plébiscite et c'est tout naturellement qu'en avril 1938, juste après le plébiscite ayant "officiellement" validant l'*Anschluss*, l'Orchestre Philharmonique est invité à se produire à Berlin, pour un concert spécial devant le *Führer*. Si la musique est utilisée à des fins politiques, pour lier Vienne et l'Autriche au reste de l'Empire allemand des nazis, la politique culturelle du régime tient toutefois l'ancienne capitale au rang de ville périphérique de l'Empire. Le déplacement de l'Orchestre à Berlin et non celui d'Hitler à Vienne montre que le centre de gravité pour les artistes viennois a bel et bien changé.

Le concert d'avril 1938 à Berlin est le premier d'une longue série pour l'Orchestre de l'Opéra, qui se produit en majorité en Allemagne durant les années 1938 à 1945, avec quelques représentations en Pologne en 1939, en France et aux Pays-Bas en 1940, puis dans les territoires scandinaves en 1943[129]. Ils représentent l'*Ostmark*, nom attribué au territoire de l'ancienne Autriche par le régime national-socialiste juste après l'*Anschluss*. Les concerts des ensembles et artistes autrichiens en Allemagne ont légitimé l'annexion de l'Autriche, puisqu'ils ont montré qu'ils partageaient une culture commune. Ils sont

[128] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 133-134.
[129] *Ibid.*, p. 300.

souvent l'occasion de prises de parole par des responsables politiques locaux, qui mettent l'accent dessus. À Cracovie, le jeune journal *Krakauer Zeitung*, publication nationale-socialiste tirée juste après l'attaque sur la Pologne, titre après un concert des ensembles viennois que la « Cracovie [redevient] une fois encore un centre de la culture allemande.[130] »

Lors des concerts à l'étranger, en particulier ce premier concert en Pologne, les musiciens viennois ne sont pas présentés comme viennois, mais toujours comme allemands, tout comme la musique qu'ils jouent et la culture qu'ils représentent. La présence de l'Orchestre Philharmonique de Vienne en Pologne occupée se comprend néanmoins au regard de l'histoire de l'ancien empire des Habsbourg avec les royaumes de Galicie et Lodomérie : faire jouer des artistes viennois rappelle la domination passée de la région par un État germanophone[131]. D'une certaine manière, le choix d'envoyer un ensemble musical viennois plutôt que l'Orchestre de Berlin montre que Vienne conserve une certaine signification au sein des différentes scènes du Reich.

Avec le rattachement à l'Empire hitlérien, Vienne devient une scène périphérique, toutefois la rivalité entre l'ancienne capitale et Berlin reste particulièrement importante durant les années du régime national-socialiste. Entre 1939 et 1941, Fritz Trümpi identifie une période de batailles de juridiction au sujet des politiques culturelles à Vienne[132]. Plusieurs acteurs du côté de Vienne tentent d'obtenir une certaine indépendance pour les institutions viennoises, se heurtant à des décisions qui évoluent selon les interlocuteurs. La nomination en 1939 de Baldur von Schirach comme *Gauleiter*, chef de Gau de Vienne. Schirach marque un changement dans la politique culturelle, en particulier musicale à Vienne. Si Schirach n'entre pas toujours en accord avec les directives du ministère de la Propagande[133], il jouit d'une certaine liberté, concernant les scènes viennoises, dont l'Opéra de Vienne, sans jamais se positionner contre le régime et son idéologique. À la suite d'un conflit entre Joseph Goebbels et Richard Strauss, Schirach offre sa protection à Strauss et l'invite à venir présenter sa

[130] « Krakau wieder deutsches Kulturzentrum », *Krakauer Zeitung*, 18 déc. 1939.
[131] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 301-302.
[132] *Ibid.*, p. 164-179.
[133] E. Levi, *Music in the Third Reich*, *op. cit.*, p. 37.

dernière œuvre à Vienne, un opéra traitant de la fin de la Guerre de Trente ans. La première munichoise de l'opéra de Strauss, le 24 juillet 1938, n'avait pas eu lieu en présence d'Hitler. La première viennoise de son nouvel opéra, *Der Friedentag* est organisée le 10 juin 1939, dans le cadre de la Sixième édition du festival de théâtre du Reich, qui se déroule, cette année-là, à Vienne – comme l'année précédente[134]. Le *Führer* fait le déplacement pour assister à la représentation, dirigé par le chef d'orchestre Clemens Krauss et ressort impressionné par l'œuvre[135] (Figure 197 à Figure 199, p.355). Notons que cette œuvre fut jouée une seule et unique fois sur la scène de l'Opéra de Vienne[136].



Figure 197 – Agence Weltbild, Hitler à l'Opéra de Vienne pour la première de *Der Friedenstag* de Richard Strauss, 10 juin 1939, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 60/62.

[134] « Samstag den 10. Juni 1939 VI. Reichs-Theaterfestwoche 1939 - Festvorstellung. Zum ersten Male: Friedenstag. », *Theaterzettel des Hof-Operntheaters / Staatsoper*, 10 juin 1939.

[135] Erik Levi note qu'Hitler perçoit à travers les personnages du commandant et de sa femme les prototypes parfaits de l'homme et de la femme nazis. E. Levi, *Music in the Third Reich*, *op. cit.*, p. 188.

[136] Christian Glanz et al., *Der Friedenstag (Richard Strauss) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/190, 2015, (consulté le 14 septembre 2020). Outre *Friedenstag*, d'autres œuvres sont ajoutées au répertoire de l'Opéra de Vienne : *Königsballade* de Rudolf Wille le 2 février 1939 ; *Les Dragons de Villars* d'Aimé Maillart le 8 mars 1938 ; *Schwarzer Peter* de Norbert Schultze le 23 décembre 1939 ; *Daphne* de Richard Strauss le 25 avril 1940 ; la première mondiale de *Johanna Balk* de Rudolf Wagner-Régeny le 4 avril 1941 ; *Rodelinde* de Georg Friedrich Händel le 20 décembre 1941, *Carmina Burana* de Carl Orff le 5 février 1942 ; *Columbus* de Werner Egk le 3 mai 1942 ; et enfin, *Capriccio* de Richard Strauss le 1er mars 1944.



Figure 198 – Agence Weltbild, Hitler à l'Opéra de Vienne pour la première de *Der Friedenstag* de Richard Strauss, entouré d'Hugo Jury, de Joseph Goebbels, de Josef Bürckel et d'Alexander Löhr,10 juin 1939, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 246/35.



STAATSOPER

Samstag den 10. Juni 1939

Anfang 20 Uhr

VI. REICHS-THEATERFESTWOCHE 1939

Festvorstellung

FRIEDENSTAG

Oper in einem Aufzug von Joseph Gregor — Musik von Richard Strauss

Kassen-Eröffnung vor 19.30 Uhr Anfang 20 Uhr Ende 21.30 Uhr

Kartenverkauf

Figure 199 – Programme du Staatsoper, samedi 10 juin 1939, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB).

Baldur von Schirach utilise chaque événement pour rappeler le statut spécial de Vienne pour l'histoire culturelle du Reich. Lorsqu'en avril 1941, un climat de défiance gagne Vienne à partir après l'attaque de la Yougoslavie par les troupes militaires du Reich, il renvoie Heinrich Strohm, malade et fatigué et le remplace par Ernst August Schneider[137]. Schirach réussit à retourner les rares esclandres qui ont lieu à l'Opéra de Vienne. Oliver Rathkolb cite à ce sujet le mémoire non publié de Margit Oberlander, qui a relevé bon nombre d'incidents sur les scènes du *Burgtheater* et de l'Opéra de Vienne. Elle a notamment retrouvé les sources d'une manifestation à l'Opéra, où ont été lancés des feuillets dénonçant la présence de solistes « Allemands du Reich » de l'institution, à la suite aux célébrations du jubilé des 150 ans de la mort de Mozart en 1941[138]. Peu importe le type de protestation, Schirach parvient toujours à présenter les événements de manière à servir l'idéologie nazie, tout en rappelant le caractère profondément culturel de la ville de Vienne[139], comme lors de son discours du 28 novembre 1941 :

> L'irrésistible renouveau artistique de Vienne s'exprime dans la semaine Mozart. Et ce n'est pas du patriotisme local, mais bien à la gloire du Reich que cette ville, dont le *Führer* disait qu'elle était à ses yeux une perle, retrouve son éclat grâce à de telles manifestations ! Que serait la musique allemande sans Vienne, que serait Vienne sans musique ![140]

L'intégration de l'Orchestre Philharmonique de Berlin au ministère de la Propagande, les place sous la direction directe de Joseph Goebbels[141], mettant l'Orchestre de l'Opéra dans une situation de concurrence interne au Reich allemand, quant à la position politique des deux ensembles. En 1942, les deux orchestres fêtent un anniversaire : 100ans d'existence pour l'orchestre viennois, 50ans pour l'orchestre berlinois. Comme l'a

---

[137] Ernst August Schneider prend ses fonctions au 20 avril 1941. O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 233.

[138] Margit Oberlander, *Die „Verpreußung" Österreichs nach dem „Anschluss". Konflikte zwischen Altreichsdeutschen und Ostmärkern vom 1938-1945.*, Mémoire de maîtrise, Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Vienne, 1986.

[139] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 233.

[140] « Der unaufhaltsame künstlerische Wiederaufstieg Wiens findet in der Mozart-Woche seinen Ausdruck. Und es ist kein Lokalpatriotismus, sondern geschieht zum Ruhme des Reiches, wenn durch solche Veranstaltungen diese Stadt, von der der Führer gesagt, sie sei in seinen Augen einen Perle, neue Glanz erhält! Was wäre die deutsche Musik ohne Wien, was Wien ohne Musik! » « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, art cit.

[141] Misha Aster, *« Das Reichsorchester »: die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, Munich, Siedler, 2007, p. 112.

étudié Fritz Trümpi, les discours prononcés à l'occasion des festivités organisées dans les deux villes, montrent une vraie différenciation de ce que chaque orchestre, et par extension chaque institution et même chaque ville représente. Wilhelm Furtwängler met l'accent sur la relation entre l'Orchestre Philharmonique et Vienne, sans faire de mention directe au Reich, tandis que dans son discours à Berlin, l'Orchestre est présenté comme fondamentalement représentatif de la musique allemande et de l'Allemagne. Furtwängler insiste sur la nature spéciale de l'Orchestre viennois, en lien avec la « disposition à la musicalité » de la ville qui l'accueille, une connexion aussi soulignée par de l'écrivain viennois Aurel Wolfram[142]. Ce qui est défendu par ces interventions, c'est que l'Orchestre Philharmonique de Vienne, et par extension, l'Opéra de Vienne et toutes les autres institutions musicales de la ville, ne représentent pas l'Allemagne dans son intégralité, mais seulement une part de l'Allemagne qu'est Vienne[143]. Le *topos* de la *Musikstadt Wien* reste prégnant, même après l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne et une certaine volonté d'homogénéiser la culture.

L'image des ensembles musicaux à Vienne garde aussi une certaine réputation à l'étranger, les rendant particulièrement demandés. En 1943, la Suède demande à ce que l'Orchestre viennois soit invité pour des représentations[144]. Les musiciens n'ont pas eu l'opportunité de se produire à l'étranger autant que le Philharmonique de Berlin, les concerts au Danemark et en Suède sont donc accueillis avec enthousiasme du côté de Vienne :

> Après une longue période, l'Orchestre philharmonique de Vienne se prépare à nouveau à un grand voyage à l'étranger, afin de donner une idée de la grande qualité de la culture musicale de la ville du Danube, qui est d'ailleurs admirée partout, même au-delà des frontières du Reich.[145]

La tournée scandinave de l'Orchestre Philharmonique de 1943 est perçue par Joseph Goebbels comme une volonté de compétition de la part de Vienne envers Berlin. Entre

[142] Voir par exemple sa prise de position dans Aurel Wolfram, « Wien - Refugium der deutschen Seele », *Neues Wiener Tagblatt*, 29 sept. 1940.
[143] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 210-214.
[144] *Ibid.*, p. 305.
[145] « Die Wiener Philharmoniker rüsten nach längerer Zeit wieder zu einer großen Auslandfahrt, um auch jenseits der Reichsgrenzen einen Begriff von der hohen Qualität der übrigens überall bewunderten Musikkultur der Donaustadt zu geben. » « Die Philharmoniker gehen auf Reisen. Nach Dänemark und Schweden », Neues Wiener Tagblatt, 25 avr. 1943.

1940 et 1942, c'est l'Orchestre de Berlin qui s'était produit en Suède, au Danemark et en Norvège. Goebbels et Schirach entrent en conflit, Goebbels menaçant de ne pas payer les membres de l'Orchestre Philharmonique puisqu'ils ne pourront assurer les représentations à l'Opéra de Vienne durant leur tournée[146]. Grâce au soutien de Baldur von Schirach, l'Orchestre peut néanmoins, sous la direction de Wilhelm Furtwängler, pour sept dates à Copenhague, Malmö, Göteborg, Uppsala et Stockholm entre le 6 et le 14 mai 1943 – tandis qu'à l'Opéra de Vienne, les représentations continuent avec un orchestre remplaçant[147]. Les concerts sont un succès, la presse viennoise se félicite de l'affluence pour ces tournées internationales[148]. En rentrant à Vienne, le Philharmonique fait une halte à Berlin pour se produire, le 17 mai 1943, devant les ouvriers et les ouvrières d'une usine d'équipement[149]. Encore une fois, le concert est un succès (Figure 200, 360).

C'est dans ce contexte politique tendu entre Berlin et Vienne que Karl Böhm prend la direction de l'Opéra de Vienne. Alors qu'il dirigeait l'Opéra de Dresde, Böhm se rend à maintes reprises à Vienne pendant la saison 1942/1943 et conduit alors des opéras de Mozart et de Strauss, pour le plus grand plaisir du public viennois. Il est nommé comme nouveau directeur de l'Opéra de Vienne au mois de mars 1943 (Figure 201, p.360). Son arrivée à la tête de l'Opéra au printemps 1943 répond ainsi aux souhaits de faire jouer à Vienne davantage d'opéras significatifs de la culture "allemande". Karl Böhm n'est pas apolitique, au contraire de ce qu'il cherche à défendre après 1945 notamment dans ses mémoires[150]. Sa venue à l'Opéra se comprend dans une logique de carrière certes, mais il affiche aussi une certaine sympathie pour le régime allemand. Böhm a pris la nationalité allemande dès 1938 et se vante d'avoir la confiance personnelle du *Führer*[151].

[146] F. Trümpi, *Politisierte Orchester*, *op. cit.*, p. 305.
[147] Voir les *Theaterzettel des Hof-Operntheaters / Staatsoper* pour les représentations du 6 au 14 mai 1943 ; sont joués le 6 *Dalibor* ; le 7 *Le Barbier de Séville* ; le 8 plusieurs pièces à guichet fermé pour une soirée destinée aux jeunesses hitlériennes ; le 9 et le 10 *La Flûte Enchantée* ; le 11 *La Bohème* ; le 12 *Der Troubadour* ; le 13 *Der fliegende Holländer* ; et enfin, le 14 *Tosca*.
[148] « Die Wiener Philharmoniker in Schweden », *Das kleine Blatt*, 15 mai 1943.
[149] « Wiener Philharmoniker vor 6000 Rüstungsarbeitern », *Das kleine Blatt*, 18 mai 1943.
[150] Karl Böhm, *Ma Vie*, traduit par Elisabeth Bouillon, Paris, Editions Jean Claude Lattès, 1980.
[151] H. Krones, « Das 20. und 21. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart », art cit, p. 391.

Sous sa direction, la politique culturelle qu'appuient les nationaux-socialistes depuis l'*Anschluss* se poursuit : l'association de la culture musicale à l'idéologie de guerre. Alors que le Reich connaît des difficultés militaires à partir de 1943, l'investissement idéologique des espaces culturels devient d'autant plus primordial pour conserver l'adhésion de la population et le prestige national. À l'Opéra de Vienne, Böhm souhaite que Richard Strauss soit honoré presque au même titre que Mozart[152]. Strauss, allemand, a dirigé l'Opéra de Vienne pendant cinq ans après la Première Guerre mondiale, il incarne en ce sens l'alliance culturelle entre l'Allemagne et l'Autriche que cherche à promouvoir le régime national-socialiste. C'est à Vienne que Richard Strauss fête en grande pompe ses 80ans le 11 juin 1944. Le midi, Richard Strauss dirige l'Orchestre Philharmonique au *Musikverein* [153] *;* le soir, une représentation spéciale d'*Ariadne auf Naxos* a lieu à l'Opéra de Vienne sous la direction de Karl Böhm, la première d'un cycle Richard Strauss, prévu jusqu'au 14 juillet 1944[154]. Dans la presse, une fois encore, l'événement est décrit comme un grand jour dans l'histoire de la musique de Vienne, qui ne pouvait avoir lieu ailleurs : « C'était une fête de la musique, comme on ne peut en vivre probablement qu'à Vienne.[155] » L'article de Zeno von Liebl dans le *Neues Wiener Tagblatt* ancre aussi les célébrations de Strauss dans une continuité, puisqu'il rappelle aux lecteurs que « Richard Strauss a fêté son quatre-vingtième anniversaire (comme il l'avait déjà fait pour son soixante-quinzième) à Vienne.[156] »

[152] A. Witeschnik, « Wiener Opernkunst », art cit, p. 227.
[153] Heinrich Damisch, « Philharmoniker und Staatsoper feiern Richard Strauß. », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 12 juin 1944.
[154] « Sonntag, den 11. Juni 1944. Richard-Strauss-Zyklus zum 80. Geburtstag des Meisters: Ariadne auf Naxos », *Theater an der Wien – Theaterzettel*, 11 juin 1944.
[155] « Es war ein Musikfest, wie man es wohl nur in Wien erleben kann. » « Richard Strauß am Dirigentpult. Jubeltürme grüßen den Meister an seinem 80. Geburtstag », *Das kleine Volksblatt*, 12 juin 1944.
[156] « Seinen achtzigsten Geburtstag Richard Strauß (wie auch schon seinen fünfundsiebzigsten) in Wien gefeiert. » Zeno von Liebl, « „Geburtstagskonzert" für Richard Strauß », *Neues Wiener Tagblatt*, 12 juin 1944.


Wiener Philharmoniker in Berlin

(Lichtbild Weltbild-Hilscher)
In einem Berliner Rüstungswerk fand ein Werkkonzert mit den Wiener Philharmonikern unter Wilhelm Furtwängler statt.



Figure 200 – Photographie du concert de l'Orchestre Philharmonique de Vienne dans une usine d'équipement à Berlin, le 17 mai 1943, publiée dans *Das kleine Blatt*, 19 mai 1943, p. 3.
Figure 201 – Albert Hilscher (photographe), Karl Böhm, directeur de l'Opéra avec Baldur von Schirach, 1943, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 7566/1.





Figure 202 – Lothar Rübelt (photographe), Karl Böhm et Richard Strauss réunit pour les 80ans de Richard Strauss, 11 juin 1944, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 006_44_035_02_073_D_1B_04A.
Figure 203 – Lothar Rübelt (photographe), Karl Böhm et Richard Strauss réunit pour les 80ans de Richard Strauss, 11 juin 1944, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 006_44_035_02_073_D_1B_05A.

L'organisation d'événements culturels de premier plan, ainsi que l'insistance répétée dans les prises de parole d'acteurs politiques et musicaux sur la spécificité de Vienne comme ville de la musique donne à l'ancienne capitale autrichienne un statut particulier au sein des villes du Reich. Bien que ville périphérique de l'Empire, Vienne conserve une place particulière tant dans les yeux des artistes que dans ceux des spectateurs – même étrangers. L'idée que Vienne est avant tout une ville musicale en elle-même, presque autoréférentielle, tandis que Berlin est une synecdoque de la culture allemande, montre l'aboutissement d'années de discours politiques autour du *topos* de la *Musikstadt*.

L'anniversaire des 80ans de Richard Strauss est le dernier grand événement musical à Vienne. À l'été 1944, le gouvernement du Reich décide de fermer tous les théâtres du territoire à la fin de la saison, en raison de la guerre totale. La saison 1943/1944 s'achève le 30 juin 1944[157] avec une ultime représentation – prémonitoire ? – sous la direction de Hans Knappertsbusch. Le *Crépuscule des dieux*, dernier opéra du cycle de *L'Anneau du Nibelung* de Richard Wagner, semble en effet faire écho à la fin d'un monde en Autriche, scellant du moins le sort de l'Opéra de Vienne, puisqu'il est le dernier opéra joué dans la salle d'origine. Otto Strasser, membre de l'Orchestre Philharmonique de Vienne, en fait lui-même la remarque :

> Comme tout le monde s'en doutait, le *Crépuscule des dieux* de Wagner avait une signification symbolique : il signifiait la fin d'un système, d'un empire et peut-être d'une nation entière.[158]

[157] « Theater und Vergnügungen - Programm », (Österreichische) Volks-Zeitung, 30 juin 1944.

[158] « Wie alle ahnten, dass Wagners ‚Götterdämmerung' symbolische Bedeutung zukam, dass sie das Ende eines Systems, eines Reiches und vielleicht einer ganzen Nation bedeutete. » cité par Leo Mazakarini dans Leo Mazakarini, *Die Wiener Staatsoper: 50 Jahre - unser Leben*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 2005, p. 10.

III. L'Opéra, un patrimoine martyr

En septembre 1944, Vienne connaît de grosses attaques aériennes, alors que la ville avait auparavant été relativement épargnée des affres du conflit armé. De la première attaque aérienne le 10 septembre 1944 à celle du 12 mars 1945, la ville a subi en tout 53 bombardements[159], qui ont déjà détruit une partie des habitations, bâtiments artistiques et historiques. Le 12 mars 1945, entre 12h15 et 14h30[160], à la même date où l'Autriche fut "envahie" par l'Allemagne, la ville est à nouveau bombardée par les troupes américaines, après des raids aériens réguliers depuis le mois de février[161]. Les pertes humaines et matérielles sont considérables, de nombreuses habitations sont détruites, tout comme des bâtiments culturels parmi lesquels l'Opéra de Vienne, le Musée d'Histoire de l'art de Vienne, *Kunsthistorisches Museum*, le *Burgtheater* et la partie récente du palais *Hofburg*. Autour de l'Opéra de Vienne, le palais de l'Albertina est gravement touché, tout comme le *Heinrichhof*, bâtiment faisant face à l'Opéra de Vienne sur la *Ringstraße* (Figure 204, p.364). Ce raid aérien est alors qualifié de « destruction brutale, glaciale de haine[162] » et d'« attaque terroriste[163] » contre Vienne et sa culture par la presse de propagande du régime.

Le bombardement du 12 mars 1945

L'Opéra est touché par cinq bombes, principalement au niveau de la scène et de l'auditorium (Figure 205, p.364). Deux feux se déclarent suite au bombardement, ils atteignent rapidement l'ensemble du bâtiment, aggravant la situation. Plus que les bombes, ce sont les incendies qui provoquent les plus graves dégâts, menaçant la structure de l'édifice[164]. Même si l'Opéra de Vienne n'est plus au moment du

[159] K. Vocelka, *Trümmerjahre Wien 1945-1949*, *op. cit.*, p. 11.
[160] L. Mazakarini, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 10.
[161] Manfried Rauchensteiner, *Under Observation: Austria since 1918*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018, p. 231.
[162] « Gegen brutale Vernichtung eisiger Haß », *Kleine Wiener Kriegszeitung*, 13 mars 1945.
[163] « Terrorangriff auf Wien », Neues Wiener Tagblatt, 13 mars 1945.
[164] Anna Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 257.

bombardement en activité, des chanteurs, des musiciens et des techniciens s'y retrouvent toujours, afin d'utiliser la salle pour répéter[165]. Les costumes et les décors, stockés dans les parties techniques de part et autre de la scène, n'auraient pas été déplacés. Selon Maria Kramer[166], le jour du bombardement, les chanteurs et les techniciens se sont réunis sur scène, afin de répéter l'opéra de Friedrich von Flotow, *Martha*. Selon les sources, le bâtiment brûle entre 24[167] et 48[168] heures. Dans les archives, aucun document ne donne d'estimation du temps de combustion de l'édifice. La propagation de l'incendie est aggravée par la destruction des espaces coupe-feu à l'intérieur du bâtiment, mais aussi par une mauvaise réponse des pompiers face aux flammes. La mauvaise pression de l'eau dans les réseaux canalisés de Vienne et le manque de personnel qualifié déployé sur place ont gravement compliqué l'extinction de l'incendie[169](Figure 206 à Figure 208, p.365).

Les bombardements ont affecté la structure du bâtiment, mais, après l'extinction de l'incendie, l'Opéra de Vienne tient toujours debout. La façade et les murs extérieurs sont suffisamment stables pour ne pas s'être effondrés ; des gravats de pierre, de verre et de fer à l'intérieur et à l'extérieur de l'Opéra de Vienne témoignent néanmoins de l'ampleur des ravages. La façade et l'avant-corps du bâtiment ont été relativement épargnés ; les arcades de la loggia avaient été murées, renforçant ainsi la structure globale de l'avant-corps. Ce renforcement a sans doute permis de limiter les dommages sur cette partie plutôt fragile.

Sur les parties collatérales, les dégradations sont bien plus importantes. Malgré l'installation de plaques métalliques pour protéger les fenêtres demandées le 17 septembre 1941, celles des étages supérieurs ont été détruites par les bombardements, les travées qui ont été murées – notamment sur le collatéral droit – sont, quant à elles, toujours viables (Figure 209, p.366 à Figure 216, p.367).

---

[165] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 10.
[166] *Ibid.*, p. 12.
[167] *Ibid.*, p. 10.
[168] Richard Hiscocks, *The Rebirth of Austria*, Oxford, Oxford University Press, 1953, p. 231.
[169] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Carton « Wiener Staatsoper » 1945-1948, Dossier 1945, GZ, 30.091, 1/5/1945.



Figure 204 – Hans Gundacker (cartographe), Carte des dommages d'après-guerre dans la ville de Vienne, publiée dans l'article « Die Zerstörungen in Wien und ihre Behebung », *Der Aufbau*, n°1, Vienne, juillet 1946, p. 9.

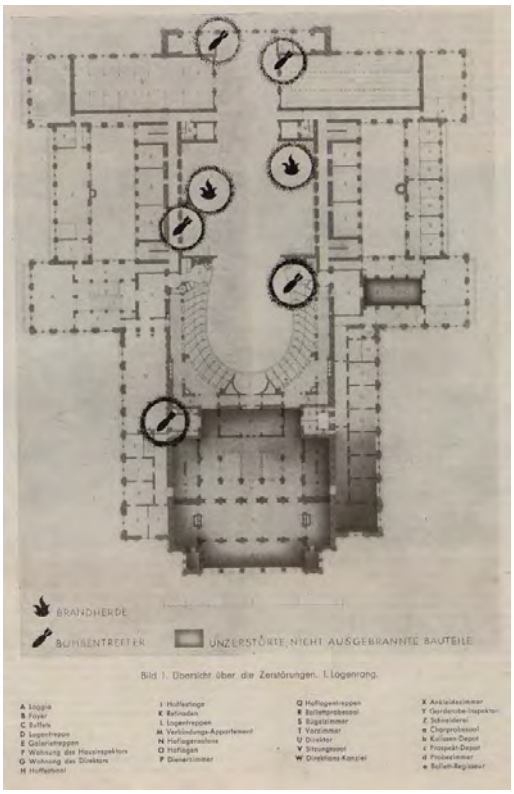


Figure 205 – Schéma de l'impact des bombes et des départs d'incendie dans l'Opéra de Vienne au 12 mars 1945. Publié ici par Eugen Ceipek, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, Vienne, décembre 1946, p.253.



Figure 206 - Anonyme, Incendie de l'Opéra d'État après le bombardement, 12 mars 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.





Figure 207 – Anonyme, Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 10EC7A27.
Figure 208 – Albert Hilscher (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 8546/13.





Figure 209 – Walter Lämmermann (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). Pk 5094, 265.
Figure 210 – Rudolf Spiegel (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1946, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Sp 28.

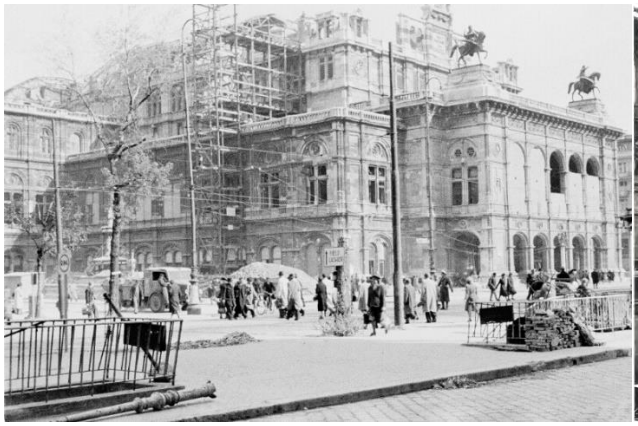




Figure 211 – Franz Freund (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 5094, 265.
Figure 212 – Bruno Reiffenstein (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne vue depuis la *Philharmonikerstraße*, 23 mai 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.



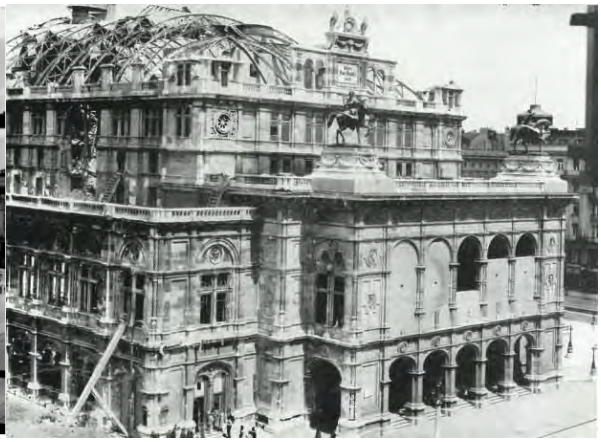


Figure 213 – Bruno Reiffenstein (photographe), L'Opéra d'État après le bombardement, vue depuis le *Ring*, 23 mai 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.
Figure 214 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.





Figure 215 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.
Figure 216 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue de l'un des collatéraux, 8 juin 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.





Figure 217 – Franz Freund (photographe), L'Opéra d'État après le bombardement depuis l'Albertina, 1945, Vienne, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), CL 1760, 13.
Figure 218 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.

Les détériorations les plus importantes se concentrent sur la partie arrière du bâtiment et le toit. Deux bombes sont tombées au niveau des coulisses et de l'arrière-scène. La structure métallique du toit d'origine est éventrée, elle a entraîné dans sa chute la partie supérieure du bâtiment. Les armatures métalliques de la structure du bâtiment ont partiellement fondu à cause des incendies. Les trois derniers étages, qui étaient essentiellement composés de magasins de stockage des costumes et des décors, sont détruits, tout comme les espaces techniques – notamment la régie lumière et tout le matériel qui s'y trouvait.

Le foyer et la cage d'escalier principale, tout comme les parties du côté *Ringstraße* sont dans l'essentiel préservés. La fumée a endommagé les décors peints et les sculptures, mais il s'agit d'atteintes superficielles. Les parties inférieures, dont le rez-de-chaussée du bâtiment, ont relativement peu souffert des bombardements et ne nécessitent que des restaurations. L'auditorium est complètement détruit, les bombes tombées à l'intérieur ont fait s'écrouler les arcades soutenant les galeries supérieures. La salle a aussi été le lieu de départ des deux incendies provoqués par les bombardements (Figure 219, p.369 à Figure 436, p.674). La riche décoration intérieure a intégralement brûlé : le plafond peint réalisé par Carl Rahl, le lustre magistral, les cariatides soutenant les piliers des loges du premier rang, les deux rideaux, en plus de celui en fer – celui de Carl Rahl pour les opéras-tragiques ; et celui de Ferdinand Laufberger pour les opéras-comiques et les ballets – ont été détruits. Les anciens appartements impériaux, eux-aussi, ont été en grande majorité atteints, causant la perte de tous les décors peints par Eduard von Engerth dans les différents salons et les cages d'escaliers. Le salon pour le thé, *Teesalon*, est l'un des seuls vestiges des anciens appartements impériaux. L'Opéra n'est plus qu'une ruine fumante en cette fin du mois de mars 1945, les photos prises dans les semaines suivantes laissent peu de place à l'espoir de "sauver" l'auditorium ou la scène.





Figure 219 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.
Figure 220 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.

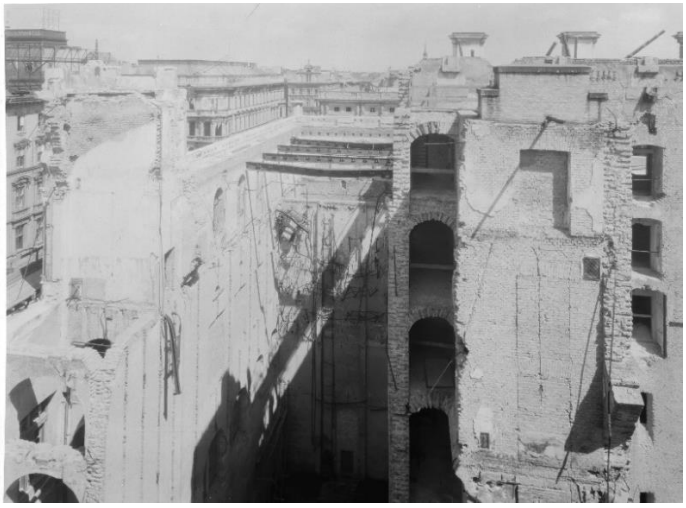




Figure 221 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra, 1945, Photographie, 17,8 x 23,5cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210419.
Figure 222 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra, 1945, Photographie, 23,5 x 17,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210420.

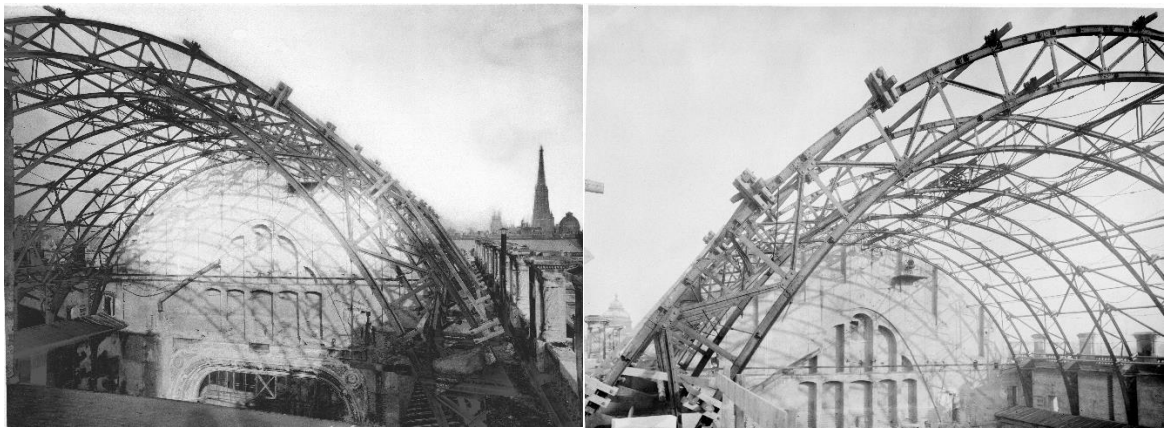


Figure 223 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,5 x 23,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210393.
Figure 224 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,5 x 23,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210395.

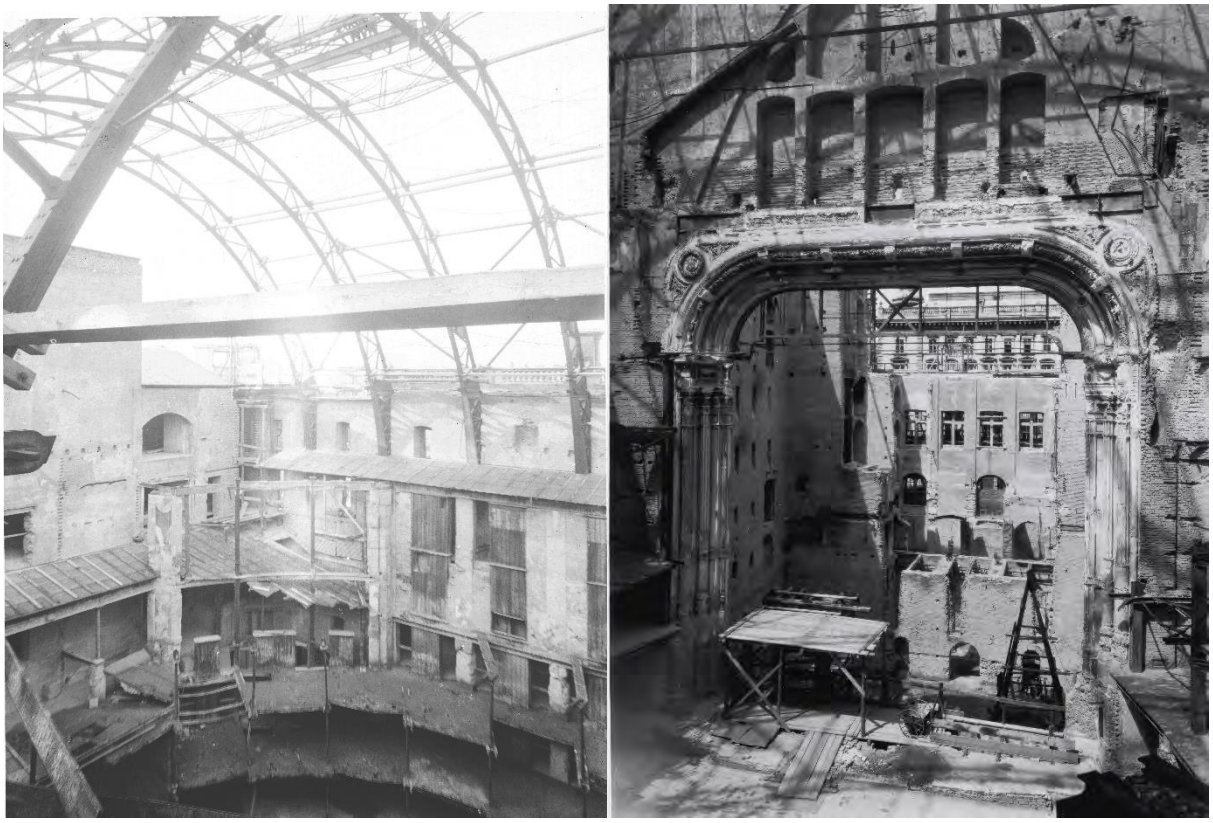


Figure 225 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,6 x 23,6 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 210394. © Wien Museum.
Figure 226 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue vers l'auditorium, 1945, Photographie, 23,6 x 17,6 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210392.



Figure 227 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la loge centrale sur la scène, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60590.
Figure 228 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la loge centrale sur la scène, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60591.

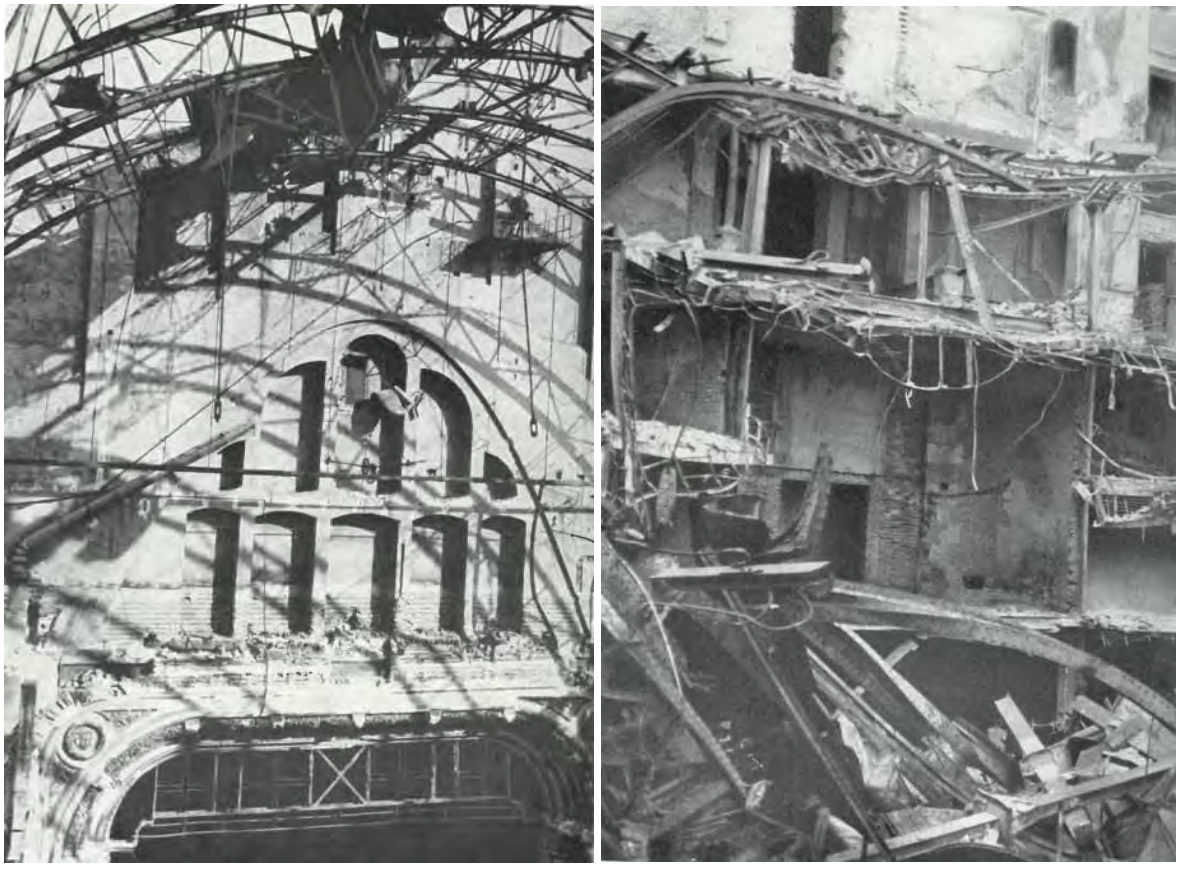


Figure 229 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.
Figure 230 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.



Figure 231 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la première rangée de loges, 19 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60596.
Figure 232 – Bruno Reiffenstein (photographe), Auditorium détruit, vue depuis l'escalier archiducal, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60598.



Figure 233 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue sur le proscenium de l'auditorium, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60595.
Figure 234 – Bruno Reiffenstein (photographe), Quatrième galerie de l'auditorium, côté droit, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60599.
Figure 235 – Bruno Reiffenstein (photographe), 19 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60606.

Le bombardement, puis l'incendie de l'Opéra fait l'objet d'une multitude de rumeurs, dont certaines perdurent encore aujourd'hui. Parmi celles-ci, l'une ayant eu un fort retentissement voulait que l'Opéra ait été pris pour cible à cause de sa ressemblance d'un point de vue aérien avec une gare ferroviaire. Les bombardiers américains auraient reçu l'ordre de détruire la gare sud de Vienne, la *Südbahnhof*, et auraient alors confondu l'Opéra avec cette gare. Richard Hiscocks, représentant du British Council en Autriche entre 1946 et 1949, rapporte cette version dans ses mémoires[170], tout en nuançant qu'une telle précision de tir de la part d'un pilote serait chose rare, surtout en temps de guerre. L'historien autrichien Manfried Rauchensteiner explique de son côté que ce raid aérien fut mené par des bombardiers quadrimoteurs de la *15th United States Army Air Forces* (USAAF), ayant pour but de détruire une raffinerie à Floridsdorf, mais aussi des bâtiments culturels viennois[171]. Cette version est d'autant plus plausible, que cette division aérienne était spécialisée dans le bombardement de raffineries et d'usines de production de carburants[172]. Dans son étude sur les bombardements anglo-américains en Autriche entre 1943 et 1945, Richard Hufschmied rapporte également que les industries lourdes étaient dans le pays la cible principale des bombardiers, expliquant ainsi pourquoi certaines villes et régions ont été beaucoup plus touchées que d'autres : Wiener Neustadt, Klagenfurt, Linz, Innsbruck, Graz[173].

"Show must go on" : continuer par la musique

Le bombardement du 12 mars 1945 marque à Vienne un certain point de non-retour : un mois plus tard, les troupes soviétiques sont dans la ville. Les Alliés gagnent peu à peu les autres territoires de ce qui est encore appelé *Ostmark* : les Soviétiques prennent Vienne le 13 avril 1945, le 27 avril, Karl Renner, ancien chancelier de la Première République, déclare l'indépendance de l'Autriche du Reich allemand et le début de la Seconde République. Le 1er mai, le gouvernement provisoire autrichien réadopte la

[170] R. Hiscocks, *The Rebirth of Austria*, *op. cit.*, p. 173.
[171] M. Rauchensteiner, *Under Observation*, *op. cit.*, p. 231.
[172] Maurer Maurer, *Air Force Combat Units of World War II*, Collingdale, DIANE Publishing, 1961, p. 470.
[173] Richard Hufschmied, « Der Anglo-Amerikanische Luftkrieg gegen das Gebiet des heutigen Österreich (1943-1945) », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2004, vol. 1/2, no 58, p. 478-479.

constitution de 1920 – dans sa forme actualisée de 1929, le 5 mai 1945 les Américains libèrent *Mauthausen*[174], le 8 mai, c'est la capitulation allemande et la fin de la guerre. Pour l'Autriche, débutent alors dix ans d'occupation alliée sur le territoire dans ses frontières d'avant l'*Anschluss*. Le pays est en ruines : matériellement, économiquement et politiquement, tout est à reconstruire.

Le 27 avril 1945, alors que Karl Renner déclare l'indépendance du pays et l'*Anschluss* comme nul, l'Orchestre Philharmonique, dirigé par Clemens Krauss joue au *Konzerthaus*, endommagé, des œuvres de Schubert, de Beethoven et de Tchaïkovski. Dans un article enthousiaste et fortement teinté de sentiment patriotique, Viktor Suchy remercie l'orchestre, en concluant que « l'Autriche est et a toujours été ce lieu de la musique.[175] » Ce premier concert place l'Opéra et ses ensembles comme « épicentre de la nation[176] ». La musique, utilisée durant les sept dernières années à dessein de propagande belliqueuse, redevient alors une célébration d'idéaux de paix. Elle reste encore une puissante arme politique pour le gouvernement provisoire autrichien, qui garde, malgré la tutelle alliée, la main sur les institutions culturelles.

Propriété de l'État depuis la Première République, l'Opéra, comme le reste des bâtiments à l'intérieur de la *Ringstraße*, fait partie de la zone internationale. Sa gestion dépend de l'administration fédérale des théâtres, la *Bundestheaterverwaltung*[177], elle-même rattachée au secrétariat d'État pour l'Instruction publique, l'Éducation et les Affaires culturelles[178]. Le ministère de l'Éducation jouit d'une relative autonomie, sous le contrôle de commissions alliées quadripartites dédiées aux affaires culturelles ou à

[174] P. Pasteur, *Histoire de l'Autriche*, *op. cit.*, p. 257-258.
[175] « *In diesem musikalischen Lager war und ist Österreich immer gewesen*. » Viktor Suchy, « Unsere Philharmoniker. Zum Konzert am 27. April », *Neues Österreich*, 27 avr. 1945.
[176] Susana Zapke, « Im Epizentrum der Nation. Die Staatsoper als Projektionsfläche und Katalysator der Nachkriegszeit » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 242-255.
[177] En 1999, l'administration fédérale des théâtres est privatisée. Aujourd'hui, le *Bundestheater holding* gère le Burgtheater, l'Opéra d'État de Vienne, le *Volksoper*, ainsi que l'Akademietheater. Le holding appartient à 100% à la République fédérale d'Autriche, il est aujourd'hui dirigé par Christian Kircher.
[178] En allemand « Staatssekretär im Staatsamt für Volksaufklärung, Unterricht und Erziehung und Kultusangelegenheiten ».

l'enseignement scolaire – elles-mêmes constituées par des commissions propres à chaque force alliée[179].

Dans le gouvernement provisoire de Karl Renner, ce poste est confié dans un premier temps au communiste Ernst Fischer, en exil à Moscou durant l'*Anschluss*. Felix Hurdes de l'ÖVP en récupère la charge de décembre 1945 à janvier 1952, suivent Ernst Kolb de l'ÖVP également de janvier 1952 à octobre 1954 et enfin Heinrich Drimmel, aussi de l'ÖVP, secrétaire d'État à la signature du Traité d'État en 1955[180]. La direction de l'Opéra est nommée ainsi par ce ministère, sous réserve d'accord par les puissances alliées[181] et répond au chef de la *Bundestheaterverwaltung*, poste occupé d'abord occupé par Hans Pertner[182], puis à partir de janvier 1946 par Egon Hilbert[183] et puis par Ernst Marboe en 1953[184].

Plébiscité par l'ensemble du personnel, le chanteur soliste Alfred Jerger assure dans un tout premier temps l'intérim de la direction de l'Opéra, le maire de Vienne Theodor Körner reconnaît officiellement son statut peu après la libération[185]. À la suite du concert symphonique organisé pour accompagner la déclaration du 27 avril 1945, il est chargé par les troupes soviétiques de prendre de manière provisoire la direction de l'Opéra de Vienne[186]. La destruction de l'Opéra le rend cependant inutilisable pour toute performance et de nombreux éléments de décors, des costumes et des partitions ont disparu dans les incendies. Cela ne stoppe pas l'activité musicale pour autant, puisque

[179] À ce sujet : Edith Blaschitz, « „Mit deinen Altersgefährten wirst du an Österreich weiterbauen". Österreichische und alliierte Bildungsmaßnahmen zur Demokratisierung von Kindern und Jugendlichen (1945 bis 1955) », *Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik*, décembre 2004, n° 50, p. 15-23.

[180] Bundesministerium - Bildung, Wissenschaft und Forschung, *Unterrichts- und Wissenschaftsminister/innen seit 1945*, https://www.bmbwf.gv.at/Ministerium/minister_alt.html, 2019, (consulté le 16 septembre 2021).

[181] Andreas Láng et Oliver Láng, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 285.

[182] Republik Österreich - Parlament, *Dr. Hans Pernter, Biografie*, https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_01180/index.shtml, 2021, (consulté le 17 septembre 2021).

[183] « Dr. Hilbert, Leiter der Bundestheaterverwaltung », *Salzburger Tagblatt*, 9 janv. 1946.

[184] « Manager oder Intendant? Keine Ruhe um die Staatstheater », *Die Zeit*, 26 nov. 1953.

[185] Cela est confirmé en 1953 dans un document du ministre de l'Éducation de l'époque, Ernst Kolb. Der Bundesminister für Unterricht ZI. 6662-Pr. I/52 (Ernst Kolb), « Antwort auf die Anfrage der Abgeordneten Holzfeind, Prosch, Reismann und Genossen, betreffend Vorsoge für die Eraltung der Volksoper (590/J vom 20. November 1952) », *Anfragebeantwortung*, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953. https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VI/AB/AB_00552/imfname_513790.pdf/, p. 2.

[186] Hubert Hackenberg et Walter Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil: 1945-1955*, Österreichischer Bundesverlag., Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1985, p. 13.

se met en place rapidement après le 27 avril 1945 une reprise des performances. Fort heureusement, d'autres bâtiments ont été préservés et peuvent être réexploités : le *Konzerthaus*, les salles de la Redoute dans le palais de la *Hofburg*, ainsi que le *Volksoper*.

C'est dans cette salle qu'est prévue la reprise des représentations des ensembles de l'Opéra de Vienne à partir du 1er mai 1945. La reprise est très attendue, car il s'agit de la première fois que les ensembles se produisent depuis l'arrêt de la vie musicale à l'été 1944. Dans un interview donné pour le quotidien *Neues Österreich*, Alfred Jerger s'exprime sur la reprise des productions :

> Nous sommes tous dévoués à rendre à Vienne son Opéra, même si provisoirement, ce sera sous une forme modifiée et simplifiée. Il ne faut cependant pas oublier que l'institution a perdu la totalité de ses richesses matérielles. Ont été perdus, les décors, les costumes, les perruques, les chaussures, les accessoires, bref, tout ce qui était nécessaire pour des représentations d'apparence somptueuse. [...] Si nous sommes contraints à certains compromis dans ce domaine, il n'y aura pas de compromis en ce qui concerne la qualité des prestations. Sur ce point précis, je suis absolument rassuré, il n'y aura pas de dérapage. Le haut niveau, qui a été atteint par la grande tradition artistique et préservé par l'idéalisme authentique de chacun des participants, sera en tout cas maintenu.[187]

Ce sont *Les Noces de Figaro* qui sont choisies pour ouvrir le bal. Le choix de l'œuvre pour cette représentation replace les ensembles de l'Opéra au sein d'une chronologie artistique, puisque la première des *Noces de Figaro* s'était déroulée dans l'ancien *Burgtheater* de la *Michaelerplatz* sous la direction de Mozart lui-même le 1er mai 1786[188]. Pour le critique musical Peter Lafite, il était évidemment qu'il fallait que ce soit cette œuvre qui soit jouée la première en reprise de la vie musicale viennoise :

> Avec *Les Noces de Figaro*, notre Opéra d'État s'est engagé vers un nouvel avenir dans ses locaux provisoires de la *Währingergürtel*. Ce n'est peut-être pas un hasard si, après avoir surmonté la plus grande crise de la tradition lyrique viennoise, c'est justement cet opéra qui a inauguré l'ère à venir, attendue avec impatience. Le *Figaro* de Mozart est plus qu'un

[187] « Wir alle sind mit Hingabe am Wien seine Oper, wenn auch vorläufig in veränderter, vereinfachter Form, zurückzugeben. Man darf jedoch nicht vergessen, daß das Institut seinen materiellen Reichtum zur Gänze verloren hat. Verloren sind die Dekorationen, die Kostüme, die Perücken, die Schuhe, die Requisiten, kurz alles, was für äußerlich prunkvolle Aufführungen benötigt würde. [...] Wenn wir auf diesem Gebiet auch zu gewissen Kompromisson gezwungen sind, so wird es doch keinerler Kompromisse geben, wo es sich um die Qualität der Leistungen handelt. Gerade in dieser Beziehung bin ich absolut beruhigt, da wird es kein Abgleiten geben. Das hohe Niveau, erreicht durch eine große künstlerische Tradition, bewahrt durch den echten Idealismus jedes einzelnen Mitwirkenden, wird auf jeden Fall erhalten bleiben. » « Die Oper beginnt. Gespräch mit Jerger », *Neues Österreich*, 30 avr. 1945.

[188] Ludwig Finscher, « Le nozze di Figaro » dans Carl Dahlhaus et Sieghart Döhring (eds.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Munich / Zurich, Piper, 1991, vol.4. Werke. Massine – Piccinni, p. 306-314.

> chef-d'œuvre de la scène lyrique, plus que le premier drame musical. *Figaro* est l'éternelle vérité dans le monde de la musique ; ses racines plongent au plus profond des régions de l'âme humaine, où l'humour et la tragédie trouvent leur origine commune. Et comme pour tout ce qui est véritablement grand, la simplicité du "dispositif", des moyens scéniques, techniques et orchestraux étonnent à chaque fois. *Figaro* représente de manière symptomatique la future mission de l'Opéra national : une qualité maximale pour un minimum de moyens.[189]

La mise en scène d'Oscar Fritz Schuh, les décors de Robert Kautsky et les voix d'Alfred Poell, Hilde Konetzni, Irmgard Seefried, Elisabeth Höngen, Maria Schober, ainsi que Sena Jurinac qui fait ses débuts à Vienne sont particulièrement salués. Le chef d'orchestre de cette première représentation reste cependant incertain : les journaux de l'époque rapportent la direction de Josef Krips, que le public viennois se réjouit « de pouvoir à nouveau après plusieurs années accueillir comme chef d'orchestre[190] », Hubert Hackenberg et Walter Herrmann, reprenant les mémoires d'Otto Strasser alors à la tête de l'Orchestre Philharmonique, affirment qu'Anton Paulik aurait dirigé ce premier concert, avant que Josef Krips ne reprenne les suivants[191].

Ces différences dans les récits sont symptomatiques de l'immédiate après-guerre : les sources d'archives sont fragmentaires, étant donné que le gouvernement provisoire se mettait tout juste en place. La plupart des ouvrages écrits sur l'Opéra et ses ensembles l'ont été par des membres ou des critiques musicaux, ce ne sont pas des travaux scientifiques. Loin de vouloir tromper le public, ces témoignages restent précieux, car ils renseignent sur le milieu musical et le quotidien des artistes. Ils permettent aussi de nuancer le récit officiel autour de la vie musicale d'après-guerre, Otto Strasser se souvient que « tourmentés par la faim et le froid, nous nous trouvions bien souvent

[189] « Mit „Figaro Hochzeit" begab sich unsere Staatsoper in inhrer provisorischen Heimstätte am Währingergürtel auf den Weg in eine neue Zukunft. Es mag ken Zufall gewesen sein, daß nach Überwindung der größten Krise in der Wiener Operntradition gerade diese Oper die kommende sehnsüchtig erwartete Ära einleitete. Mozarts „Figaro" ist mehr als ein Meisterwerk der Opernbühne, mehr als das erste Musikdrama. „Figaro" ist das Ewig-Wahre in der Welt der Musik; sein Wurzeln reichen zutiefst in die Regionen des Menschlischen hinab, wo Humor und Tragik ihren gemeinsamen Ursprung haben. Und wie bei allem wahrhaft Großen verblüfft jedesmal von Neuem die Einfachheit des „Apparats", der szenischen, technischen und orchestralen Mittel. Symptomatisch repräsentiert „Figaro" den künftigen Aufgabenkris der Staatsoper: höchste Qualität bei geringstem Aufwand. » Peter Lafite, « Wieder Staatsoper. "Figaros Hochzeit" im Volksoperngebäude », *Neues Österreich*, 3 mai 1945.

[190] « […] *Josef Krips, den wir nach mehreren Jahren wieder als Dirigent begrußen konnten* […]. » *Ibid.*

[191] H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 15.

devant une salle presque vide.[192] » Pourtant, l'image qui a longtemps été relayée était tout autre :

> Les ensembles de l'Opéra d'État se déplacent d'une maison détruite à une maison non détruite afin de préserver la continuité. Ce fut donc en réalité un exil des plus glorieux, porté par la volonté d'art du public, et ils se sont installés au final dans l'un des plus beaux théâtres du monde, qui, tout comme la salle sur le Ring, a une longue histoire musicale. Mais l'exil marqua aussi une césure dans l'histoire des opéras de l'Opéra d'État. Ce fut la dernière époque de l'idée d'ensemble, qui déjà après le réaménagement dans la maison reconstruite, fut abandonné et laissa place à une ère de vedettes friandes de voyage. L'exil de l'Opéra de Vienne a peut-être été l'une des expériences les plus précieuses de l'histoire ; on a appris à bien des égards à quel point l'art est nécessaire, même dans les périodes difficiles - ou justement surtout pendant les périodes difficiles -, et que les gens sont plus disposés à mourir de faim et de froid qu'à se passer d'art et de culture.[193]

Cette citation d'Herbert Moritz, ancien ministre de l'Éducation, de la Culture et des Sports, témoigne de l'impact que les récits d'après-guerre sur l'Opéra avaient encore dans les années 1980 au sujet de la réception de la vie artistique pendant la reconstruction du pays. L'exil mentionné par l'ancien ministre correspond à l'installation des troupes de l'Opéra d'État dans d'autres théâtres viennois, afin de poursuivre leurs activités musicales pendant la reconstruction de l'Opéra sur le Ring.

Hors de ses murs, l'Opéra en "exil"

Cet "exil" soulève une question sur le statut de monument de l'Opéra : si le monument est considéré comme le signe d'une relation signifiant-signifié, fait-il toujours sens sans son signifiant ? Le signifiant du monument, c'est la forme qu'il prend : dans le cas de l'Opéra de Vienne, il s'agit notamment de son bâtiment. Qu'il soit intentionnel ou

[192] Otto Strasser, « L'Orchestre » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 256.

[193] « Man wich aus einem zerstörten Haus in ein unzerstörtes aus, um die Kontinuität zu wahren. So war es eigentlich ein höchst glorioses Exil, getragen vom kunstsinnigen Wollen des Publikums, und man zog schließlich in eines der schönsten Theater der Welt, das, genauso wie das Theater am Ring, eine lange musikalische Geschichte hat. Aber das Exil war auch eine Zäsur in der Operngeschichte der Wiener Staatsoper. Es war die letzte Zeit des Ensemblegedankens, der schon bald nach dem Umzug ins wiederaufgebaute Haus aufgegeben wurde und einer Epoche reiselustiger Stars Platz machte.
Vielleicht war das Exil der Wiener Staatsoper eine der kostbaren Erfahrung in der Geschichte, man erfuhr auf vielfältige Weise, wie notwendig selbst – oder gerade? – in schlechte Zeiten die Kunst ist, daß Menschen eher zu hungern und zu frieren bereit sind, als auf Kunst und Kultur zu verzichten. » Herbert Moritz, « Vorwort » dans *Die Wiener Staatsoper im Exil: 1945-1955*, Österreichischer Bundesverlag., Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1985, p. 7.

accidentel[194], pour reprendre l'expression de Régis Debray, le signifiant est constitué de tous les éléments sensibles du monument. L'Opéra de Vienne est-il toujours lui-même, même hors de ses murs ?

La situation est différente lorsque les ensembles sont en tournées, puisqu'il s'agit d'événements ponctuels, programmés et, surtout, à la temporalité définie dans le temps. L'installation des ensembles de l'Opéra de Vienne dans les deux salles est certes temporaire et ponctuelle, mais elle n'est pas arrêtée dans une temporalité certaine, puisqu'elle dépend de l'évolution du chantier de reconstruction du bâtiment principal.

L'emploi récurrent dans la presse ou dans les discours politiques du terme *Wiener Staatsoper* ou simplement *Staatsoper* pour désigner à la fois le bâtiment, l'institution et ses ensembles crée l'illusion d'un amalgame complet de tous les éléments qui constitue l'Opéra de Vienne. L'exil au *Theater an der Wien* et au *Volksoper* prouve néanmoins que même sans bâtiment, l'Opéra de Vienne existe encore. Cette survivance montre que le statut de monument de l'Opéra de Vienne ne se résume pas à son simple édifice, mais qu'il est supporté par l'ensemble des éléments qui constitue l'Opéra, soit le bâtiment, certes, mais aussi les artistes, l'orchestre, les œuvres du répertoire et aussi, d'une certaine manière, son public.

À partir du mois de mai et tout le reste de l'été 1945, les représentations se poursuivent dans différentes salles de la capitale : dans le palais Auersperg, dans des écoles et au *Konzerthaus*.[195] Le *Wiener Blut* de Johann Strauss fils inaugure la réouverture dans la grande salle de la Redoute de la *Hofburg* le 5 juin 1945[196]. Beaucoup d'œuvres disparues des répertoires sous le régime national-socialiste sont à nouveau jouées dans les théâtres autrichiens, c'est le cas des œuvres de l'ancien directeur de l'Opéra, Gustav Mahler[197], ainsi que celles des compositeurs russes : *Boris Godounov* de Moussorgski

[194] Régis Debray, « « Le monument ou la transmission comme tragédie. Introduction générale », Paris, Fayard, 1999.
[195] O. Fritz, « Die Oper in Zahlen », art cit, p. 285.
[196] « Heute in Wien: Theater und Konzert », *Neues Österreich*, 5 juin 1945.
[197] « Der wiedergewonnene Gustav Mahler. Die Philharmoniker spielen seine Erste Symphonie », *Neues Österreich*, 5 juin 1945.

n'avait plus été joué depuis le 3 novembre 1933[198]. Pour les opéras de Tchaïkovski, la dernière représentation de *La Dame de Pique* datait du 20 février 1935[199] et du 14 décembre 1940 pour *Eugène Onéguine*[200]. Alfred Jerger faisait déjà part le 30 avril 1945 de son envie « sans négliger les créations locales [d']interpréter les œuvres les plus précieuses, anciennes et nouvelles, de la musique russe, française, italienne et tchèque.[201] » Petit à petit, les troupes parviennent à monter les grands opéras de leur répertoire : *Les Noces de Figaro* de Mozart, *La Bohème*, *Tosca* et *Madame Butterfly* de Puccini, *Il Barbiere di Siviglia* de Rossini, *Verkaufte Braut* de Smetana, *Der Waffenschmied* d'Albert Lortzing. Sous la direction de Josef Krips, ces performances sont accueillies au *Volksoper* et financées par la municipalité de Vienne, puisque la salle est alors gérée par la ville.

Projet porté par une association de Viennois des arrondissements de *Währing* et *Alsergrund*, le *Volksoper* a été inauguré le 14 décembre 1898[202] en tant que *Kaiser-Jubiläume-Stadttheater* (Figure 148, p.215). La scène n'a longtemps accueilli que du théâtre parlé – dont les pièces de Grillparzer, Raimund, Nestroy – avant que la programmation n'inclue des *Singspiels* et des opéras au début du XX^{e} siècle. Certaines œuvres d'abord refusées par l'Opéra impériale y ont été présentées –*Tosca* de Puccini ou *Salomé* de Strauss – tout comme des premières d'œuvres étrangères – *Boris Godounov* de Moussorgski, faisant de cette scène un lieu essentiel de la vie musicale viennoise[203]. Alors que l'Opéra d'État de Vienne appartient à l'État fédéral, le *Volksoper* est depuis 1938 une scène municipale. La salle est renommée en 1941 en *Opernhaus der Stadt*

[198] Christian Glanz et al., *Boris Godunow (Modest Mussorgski) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/75, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[199] Christian Glanz et al., *Pique-Dame (Pjotr Iljitsch Tschaikowski) Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/390, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[200] Christian Glanz et al., *Eugen Onegin (Pjotr Iljitsch Tschaikowski) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/156, 2015, (consulté le 8 septembre 2020).

[201] « Ich möchte, ohne das heimische Schaffen zu vernachlässigen, die wertvollsten alten und neuen Werke der russichen, französischen, italienischen und tschechischen Musik aufführen. » « Die Oper beginnt. Gespräch mit Jerger », *Neues Österreich*, art cit.

[202] « Wissenschaft und Theater - Repertoire des Kaiser-Jubiläume-Stadttheaters », *Wiener Zeitung*, 14 déc. 1898.

[203] Andrea Harrandt et Monika Kornberger, *Volksoper Wien*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_V/Volksoper.xml, 2020, (consulté le 16 septembre 2021).

Wien, salle d'opéras de la ville de Vienne[204]. Épargnée par les bombardements, la salle est l'une des scènes intactes dans la capitale après la guerre et accueille donc assez rapidement les spectacles de reprises des ensembles de l'Opéra. Pourtant, la question se pose rapidement de savoir si le *Volksoper* est bien le lieu le plus approprié pour accueillir l'Opéra de Vienne en exil.

Le 15 juin 1945, Franz Salmhofer est nommé officiellement directeur de l'Opéra d'État, il prend ses fonctions le 1er août – le même jour, Alfred Jerger apprend qu'il perd la tête de l'Opéra par un courrier de Theodor Körner. Selon Ernst Kolb, Ernst Fischer aurait déjà écrit le 18 juin 1945 à Alfred Jerger, pour le remercier d'avoir assuré la direction provisoire de l'Opéra et le relever de ce poste[205]. Fischer souhaitait que Karl Böhm reprenne la direction de l'Opéra une fois le gouvernement provisoire en place. Or, Böhm, conscient de sa position délicate à la tête de l'Opéra sous le régime national-socialiste et craignant les troupes soviétiques, avait fui Vienne quelques semaines avant la libération de la ville[206]. Franz Salmhofer a été de 1929 à 1945 le directeur musical du *Burgtheater*, pour lequel il avait composé plus de trois cents arrangements musicaux – il est aussi l'auteur de deux opéras du répertoire de l'Opéra d'État[207] Salmhofer est ainsi chargé d'organiser la saison 1945/1946 de l'Opéra et de proposer une programmation des plus complètes possible[208]. La scène du *Volksoper* n'était pas considérée comme optimale pour les représentations des ensembles de l'Opéra d'État[209], peut-être était-ce dû à son éloignement du centre-ville – le *Volkskoper* se trouvant sur la *Gürtel*, dans le 9ème arrondissement. L'administration fédérale des théâtres décide alors qu'une seconde salle doit accueillir les performances de l'Opéra, le *Theater an der Wien*. Le *Theater an der Wien*, en raison de sa localisation et de son histoire musicale, peut paraître plus appropriée pour accueillir les ensembles de l'Opéra d'État. Ayant été légèrement

[204] « Volksoper, Opernhaus der Stadt Wien », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 9 déc. 1941.
[205] Der Bundesminister für Unterricht Zl. 6662-Pr. I/52, *Anfragebeantwortung*, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953, p. 2.
[206] A. Láng et O. Láng, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 », art cit, p. 286.
[207] Uwe Harten, *Salmhofer, Franz*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_S/Salmhofer_Franz.xml, 2021, (consulté le 27 octobre 2020).
[208] « Franz Salmhofer », *Wiener Revue*, oct. 1945, p. 12.
[209] A. Láng et O. Láng, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 », art cit, p. 286.

endommagé par les bombardements, le bâtiment est restauré durant l'été 1945 (Figure 236, Figure 239, p.384-385), afin de pouvoir être inclus dans la programmation de la saison 1945-1946[210]. Si les ensembles de l'Opéra de Vienne trouvent refuge au *Theater an der Wien*, ils ne quittent pas pourtant autant le *Volksoper*. Deux salles sont désignées pour accueillir les ensembles durant les travaux de reconstruction et de restauration du bâtiment de l'Opéra. Tandis que les performances reprennent sur les deux scènes, le bâtiment de l'Opéra est quant à lui en chantier. Au *Theater an der Wien* et au *Volksoper*, le nom de « Staatsoper » est apposé sur les entrées, de manière à marquer dans l'espace public l'accueil de l'institution hors de ses murs (Figure 242 et Figure 243, p.386). Musiciens, techniciens, administrateurs et chanteurs s'y installent pour une durée indéterminée – ils y passeront en tout dix années.

La répartition des ensembles sur deux lieux pose néanmoins la question de l'équivalence entre les deux salles comme *ersatz* de l'Opéra d'État détruit. Des tensions émanent entre Egon Hilbert, directeur de l'administration fédérale des théâtres, Hermann Juch, nommé à la tête de l'Opéra d'État au *Volksoper* en mars 1946[211] et Franz Salmhofer, que la nomination de Juch rétrogradait de fait au rôle de directeur de l'Opéra d'État au *Theater an der Wien*. Salmhofer et Juch s'opposent aux décisions d'Egon Hilbert concernant la programmation notamment sa volonté de faire du *Theater an der Wien* la "vraie" scène remplaçante de l'Opéra d'État et de faire jouer au *Volksoper* des opéras plus légers et des opérettes[212]. La question est épineuse, puisqu'elle sous-entend que la scène désignée comme celle accueillant "officiellement" l'Opéra d'État jouirait des interprètes les plus prestigieux et de l'Orchestre Philharmonique. De plus, deux lieux représentent deux équipes, chacune devant répondre du niveau d'exigence attendu de l'Opéra d'État[213]. Juch et Salmhofer parviennent à ce que l'Orchestre, les solistes, le corps de ballet et les équipes techniques restent commun aux deux salles, le *Volksoper* est toutefois contraint de créer un nouveau chœur : « le *Volksoper* et le *Theater an der Wien*

[210] « Das Theater an der Wien wird Oper », *Die Bühne*, sept. 1945.
[211] « Neuer Direktor der Volksoper », *Österreichische Volksstimme*, 24 mars 1945.
[212] A. Láng et O. Láng, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 », art cit, p. 286.
[213] « Das Problem Volksoper », *Wiener Kurier*, 15 févr. 1946.

ne doivent pas être des salles concurrentes, mais un duo artistique de sœurs – pour honorer notre grande réputation musicale et pour le plaisir du public[214]. »

Le 6 octobre 1945, la salle inaugure la saison par une mise en scène de *Fidelio*, sous la baguette de Josef Krips. Cette première est précédée d'un discours par le ministre Hans Pernter et a lieu en présence de Karl Renner, du maire de Vienne Theodor Körner et d'autres représentants du gouvernement provisoire et des puissances alliées. Le caractère officiel est renforcé par la retransmission à la radio du discours et du concert[215]. « C'est [au *Theater an der Wien*] que l'Opéra d'État sans-abri installe sa seconde annexe de fortune.[216] »

Cette prise de parole officielle témoigne de la position de l'État quant à la répartition des salles. Le *Theater an der Wien* est perçu, dans les faits, comme la scène remplaçant de l'Opéra d'État, c'est là où se produit l'Orchestre Philharmonique et où sont accueillis les grands opéras. La programmation du *Volksoper* inclut au fil des années un plus grand nombre d'opérettes et de pièces légères. La différence dans le type d'œuvres jouées est cependant une opportunité pour Vienne de monter un grand nombre de spectacles dans des genres musicaux variés, tous sous le nom prestigieux de l'Opéra de Vienne. Cela permet d'abord de proposer un grand nombre de productions variées, mais aussi de refléter toute la richesse du patrimoine musical autrichienne, du plus haut art aux expressions populaires et festives qui ont donné à Vienne sa réputation de capitale musicale.

[214] « So sollen Volksoper und Theater an der Wien keine Konkurrenzunternehmungen, sondern ein künstlerisches Schwesternpaar sein – unserem großen musikalischen Ruf zur Ehre und den Zuhörern zur Freude. » « Volksoper selbstsändiger », *Wiener Zeitung*, 4 sept. 1946.
[215] « Radio Wien Samstag, 6. Oktober 1945 », *Neues Österreich*, 6 oct. 1945.
[216] « Hier sollte die obdachlose Staatsoper nun ihre zweite Notfiliale einrichten (…). » Hugo Huppert, « "Fidelio" im neueröffneten Theater an der Wien », *Österreichische Zeitung*, 10 oct. 1945.







Figure 236, Figure 237, Figure 238 – Franz Blaha (photographe), Reconstruction du *Theater an der Wien*, 1er octobre 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B5/585/13, OEGZ/B5/585/18, OEGZ/B5/585/22.







Figure 239, Figure 240, Figure 241 – Franz Blaha (photographe), Reconstruction du *Theater an der Wien*, 1er octobre 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B5/585/24, OEGZ/B5/585/25, OEGZ/B5/585/10.



Figure 242 – Franz Blaha (photographe), *Theater an der Wien*, 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), B 595/27.



Figure 243 – Anonyme, Guichet du *Volksoper*, non datée Fonds USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 11.747/7.

Conclusion du chapitre

D'une Autriche, seule véritable représentante de la culture allemande, à un État incorporé à un empire germanique de grande ampleur, après 1945, il s'opère un retournement complet de la rhétorique autour de la musique comme preuve de la culture allemande de l'Autriche. Les arguments avancés pour affirmer une supériorité artistique allemande sont désormais détournés au profit de l'expression de l'existence d'une culture autrichienne propre et distincte de l'Allemagne. Les mêmes figures, artistes et ensembles réinvestissement les champs musicaux de manière à prouver l'indépendance d'une Autriche, victime de l'Allemagne.

Autour du culte des grands maîtres, des héros et des victimes, de la guerre pour défendre la culture – au sens propre comme au sens figuré –, se dessinent les premiers contours d'une définition contemporaine de la culture autrichienne. Les trois périodes étudiées ici, le régime austrofasciste, la période sous le national-socialiste et enfin, les années d'après-guerre avec l'occupation alliée, correspondent à des périodes où l'Autriche connaît une instabilité politique. L'Opéra de Vienne incarne à chaque régime une certaine vision de la culture et de la musique. Il cristallise les enjeux et les projections politiques qui évoluent au gré de la situation du pays.

L'État austrofasciste, malgré la situation financière compliquée qu'il traverse, a utilisé l'Opéra de Vienne comme un outil de promotion de l'Autriche à la fois, véritable incarnation de la culture allemande face à l'Allemagne nationale-socialiste, mais aussi pour la projection d'une image de l'Autriche fantasmée. La réinterprétation de l'héritage des Habsbourg permet à l'État de se présenter tout naturellement comme le successeur des anciens empereurs du Saint-Empire. En poursuivant les efforts engagés sous l'Empire des Habsbourg, puis par la Première République pour associer l'image de Vienne et du pays à celle de la musique, le *Ständestaat* permet aux institutions culturelles d'accroître leur visibilité à l'international notamment le Festival de Salzbourg et l'Opéra de Vienne.

La situation politique et économique chaotique, tout comme le manque de clarté quant à la position face à l'Allemagne hitlérienne montrent toutefois les limites de la politique menée par le régime austrofasciste. L'argument autour de la préservation de la

vraie culture allemande en Autriche ouvre la voie à une réinterprétation par les Nationaux-socialistes : il n'y a pas de vraie ou fausse culture allemande, il y a surtout une culture allemande partagée, dont la célébration légitime l'*Anschluss*. Outre l'argument identitaire, la musique devient un argument de mobilisation militaire et la scène de l'Opéra de Vienne devient alors le théâtre d'un autre combat. Le trésor d'un génie allemand européen doit être défendu face aux menaces extérieures, mais aussi partagé et diffusé lors de grandes célébrations destinées tant à promouvoir la supériorité allemande qu'à réclamer l'héritage des grands maîtres pour servir l'idéologie du régime. La semaine Mozart à Vienne en 1941, une réussite sur le point de la communication du Reich et sa capacité à faire déplacer des délégations du monde entier, dessine cependant les limites de l'emprise nationale-socialiste à Vienne. La résistance de l'identité viennoise démontre que les racines du *topos Musikstadt Wien* sont si profondes, que même la propagande et les volontés politiques de Joseph Goebbels n'arrivent pas à placer Vienne dans l'ombre totale de Berlin.

La survivance du lien entre Vienne et la musique, qui s'exprime à travers ses institutions, l'Opéra de Vienne en tête, permet de comprendre le rôle que joue la musique, dès la libération du pays et la déclaration de son indépendance. L'Opéra de Vienne a été détruit, mais la musique résonne encore parmi les ruines, elle devient une ligne de vie à laquelle se raccroche le pays en convalescence, tandis que tout est à reconstruire. Les ensembles continuent à se produire, hors des murs, dans un exil qui s'offre comme métaphore du chemin de croix qu'entame le pays vers sa pleine et entière indépendance. Face à l'Opéra de Vienne endommagé, l'Autriche est amenée, en tant qu'État – mais peut-être aussi pour la première fois, en tant que nation – à se poser la question de ce qui constitue son histoire et sa mémoire et ce qu'elle retient de ces années troubles, désormais derrière elle.



CHAPITRE 5 – UN GRAND CHANTIER AUTRICHIEN

Le contexte politique de l'après-guerre est très différent de celui qu'avait connu le pays en 1918. La Première République était née des restes d'un empire, elle crée un petit pays, dont la population doit gérer un chaos politique et économique complexifiant les processus de construction des institutions. La Seconde République est portée au contraire par des partis politiques déjà existants. La population est davantage acquise à l'idée d'un État autrichien indépendant que ne l'étaient les Allemands d'Autriche de 1918. Sont rappelés au pouvoir des partis dont les membres étaient actifs pendant l'entre-deux-guerres : le Parti populaire autrichien, *Österreichische Volkspartei* (ÖVP), le parti social-démocrate autrichien, *Sozialdemokratische Partei Österreichs* (SPÖ) et le parti communiste autrichien, *Kommunistische Partei Österreichs*, (KPÖ). Karl Renner forme avec ces trois partis politiques un gouvernement provisoire composé de figures connues d'avant-guerre notamment Leopold Figl, Felix Hurdes, Lois Weinberger, Theodor Körner, Adolf Schärf, Ernst Fischer. Ils reprennent leurs fonctions après avoir été pour certains emprisonnés, d'autres en exil "intérieur". La question de la légitimité de ce gouvernement provisoire soulève auprès des alliés occidentaux des questions. Américains, Français et Britanniques présents sur le territoire autrichien dès le début du mois de mai 1945 font face à des troupes soviétiques qui soutiennent déjà la mise en place d'instances de gestion à l'échelle régionale et fédérale. Les alliés occidentaux souhaitaient d'abord régler les questions d'occupation militaire et de dénazification avant que ne soit mis en place un nouveau gouvernement autrichien. De ce fait, ils ne reconnaissent pas dans un premier temps le gouvernement de Renner, qu'ils jugent à la solde soviétique, il faut attendre le 26 septembre 1945 pour que le gouvernement fédéral soit élargi à l'ensemble du territoire – et non plus seulement la zone d'occupation soviétique – et le 19 octobre 1945 pour que les alliés occidentaux lui reconnaissent une légitimité pleine et entière[1]. Le pays est occupé par les alliés, divisé en secteurs sous contrôle militaire : le Royaume-Uni occupe la Carinthie et la Styrie ; la France occupe le Tyrol et le Vorarlberg, les États-Unis occupent le Land de Salzbourg, ainsi que la majeure partie de la Haute-Autriche, au sud du Danube, alors que les

[1] Ernst Bruckmüller (ed.), « Von der Unabhängigkeitserklärung zum zweiten Kontrollabkommen » dans *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955: Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 2006, p. 10.

Soviétiques occupent le Burgenland, la Basse-Autriche et le reste de la Haute-Autriche, au nord du Danube. Vienne est divisée en plusieurs zones d'occupation, selon les arrondissements. Le 1er arrondissement est considéré comme une zone internationale, c'est là où se trouve une part importante de monuments historiques endommagés, dont l'Opéra.

La ville de Vienne a été très impactée par les conflits, des bombardements aux combats dans la capitale. Si les alliés s'installent dans le pays et supervisent la vie politique d'après-guerre, certains domaines de gouvernance demeurent aux mains des Autrichiens. Parmi les compétences du gouvernement provisoire, il y a la reconstruction, et en particulier, celles des monuments historiques et artistiques. Les premiers débats sur la reconstruction de l'Opéra se tiennent quelques semaines après la libération de l'Autriche du contrôle du régime national-socialiste. En mai 1945, le ministère pour les Bâtiments publics, l'Économie de transition et la Reconstruction mentionne déjà la possibilité d'un concours pour reconstruire l'intérieur détruit de l'Opéra[2]. Julius Raab est à l'époque le ministère en charge de ces questions et sa prise de parole le 24 mai 1945[3] dans le *Neues Österreich* témoigne du travail débuté par son ministère au sujet du chantier de l'Opéra : il annonce la promesse de l'État de lancer un concours d'architecture pour que le bâtiment puisse rouvrir au plus tôt, mais surtout que l'Opéra rouvrira au même endroit, dans ses anciens murs. Cela soulève donc la question de savoir si le bâtiment doit être reconstruit en suivant l'ancienne architecture d'Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg ou non.

Au sortir des conflits armés, le patrimoine bâti détruit fait le plus souvent partie des dommages collatéraux. Certains monuments sont parfois même pris comme cible pour la portée symbolique que prendra leur destruction, alors que d'autres sont simplement détruits dans des raids aériens visant d'autres sites. La destruction des édifices et objets reconnus au titre de monuments en temps de guerre soulève des problématiques singulières : contrairement à l'usure due au temps, ces destructions ne sont, pour ainsi

[2] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Série « Wirtschaftsabteilung », Dossier « Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau (1945) », GZ, 30.020/I/5/1945.
[3] Julius Raab, « Wiederaufbau der Wiener Oper - Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab », *Neues Österreich*, 24 mai 1945.

dire, pas prévues – bien que dans certains cas, les autorités locales les anticipent et tentent de les prévenir. La cause de leur destruction n'est ni naturelle ni totalement accidentelle, mais le résultat d'actions ciblées par un groupe de personnes que l'on peut non seulement identifier, mais aussi blâmer.

Si la valeur d'ancienneté du monument matérialise le passage du temps, car il contient en lui-même la preuve que du temps s'est écoulé depuis sa création jusqu'au présent du spectateur, la destruction de guerre – perçue comme non-naturelle, car non due aux aléas du temps – bouleverse totalement son cycle de vie. Ainsi, la destruction étant un acte-trace historique – dans le sens où elle marque un événement de l'histoire dans la vie du monument –, le bâtiment détruit acquiert donc une valeur historique que toute restauration effacerait. Les stigmates de guerre témoignent, ils peuvent alors être préservés puisqu'ils documentent, informent et rappellent. Les stigmates peuvent même être considérés comme des monuments en eux-mêmes, puisqu'ils reprennent les caractéristiques propres des monuments.

Un autre point de vue s'oppose à cette conception : lorsque le cycle du monument a été interrompu de manière arbitraire, les dégradations de l'œuvre ne peuvent pas se justifier par la valeur d'ancienneté, la destruction arbitraire est un événement ne relevant pas de la nature. Il serait alors possible d'envisager une restauration, voire une restitution mimétique de la structure originelle. La valeur d'art de l'édifice, mais aussi la valeur historique – en tant qu'exemple d'architecture et de technique d'une époque donnée – justifieraient de rétablir le monument dans un état antérieur, afin d'en garantir l'expérience esthétique. Réapparaissent ainsi les deux faces d'une même pièce : le monument-document et le monument-œuvre. Chacune existe consubstantiellement à l'autre, mais sur quelle face retombera la pièce ?

I. Face aux ruines, quelles possibilités, quels enjeux ?

Les destructions des conflits de guerre, et en particulier celles de la Seconde Guerre mondiale par leur ampleur, ont engagé des processus réflexifs poussant les

conservateurs-restaurateurs du monde entier de prendre parti sur ces questions[4]. Lorsque le centre ancien d'une ville est complétement détruit, peut-on envisager la restauration de la même manière que s'il s'agissait d'intervenir sur une statue ou un bâtiment seul ? De même, est-ce que reconstruire le monument ne serait pas prendre le risque d'effacer toute trace de la guerre et donc risquer l'oubli ? À l'époque de la possibilité de destruction massive du bâti ancien – mais aussi à celle des matériaux permettant une reconstruction rapide – le statut de monument évolue en tant que régime de trace[5]. Le monument détruit prend dans de nombreux cas le rôle du document, public et partagé, qui sans parler témoigne, à l'instar des ruines antiques pour les érudits des Lumières. Mais la période d'après-guerre brouille ces régimes de traces entre monuments et documents. Là où les traces du passé nous étaient parvenues parfois par le hasard, la rupture provoquée par la destruction de guerre transforme le regard porté sur l'architecture ancienne et surtout le rapport qu'elle entretient avec l'histoire.

Si les débats de la fin du XIX^e^ siècle avaient ancré la conservation-restauration au rang de discipline, la Première Guerre mondiale en est le premier grand laboratoire – et chantier – qui soit mondial[6]. Là où, auparavant, il s'agissait de débattre du sort d'édifices détruits par le temps ou menacés par l'industrialisation et l'urbanisation, la guerre a créé des monuments martyrs, bombardés et saccagés, plus ou moins sciemment. Elle a aussi comme conséquence une internationalisation du débat sur la conservation-restauration : la première conférence internationale sur les monuments a lieu en 1931 à Athènes[7]. Une première charte est alors élaborée, qui appelle à une approche critique

[4] N. Detry, *Le Patrimoine martyr. Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica*, *op. cit.*, p. 122.
[5] L. Merzeau, « Monument et document : lequel conditionne l'autre et faut-il les associer ? », art cit, p. 89.
[6] Le conflit accélère la création de départements et d'équipes scientifiques pour prendre en charge les objets. Si le laboratoire du Staatliches Museum de Berlin existe depuis 1888, la création de laboratoires s'accélère après la Première Guerre mondiale : celui du British Museum par Harold James Plenderleith en 1918, le laboratoire du Musée d'Ethnologie du Trocadéro en 1928 grâce au soutien de Paul Rivet et Henri Georges Rivière, celui du Fogg Museum de Cambridge, Boston en 1929, et les laboratoires traitant des peintures et sculptures au Louvre en 1931 et de la National Gallery de Londres en 1934. Ces laboratoires prennent en charge l'entretien des collections, et donc parfois, leur restauration, tout en cherchant à mieux connaître les propriétés sensibles des objets de leurs collections.
[7] Deux années après, en 1933, Athènes accueillera une autre conférence architecturale, celle du CIAM – Congrès international d'architecture moderne – dont le thème « la ville fonctionnelle » a permis le

des monuments, portée par des études précises et la considération de l'ensemble des valeurs du monument[8]. Il existe face au bâti détruit plusieurs attitudes possibles, qui répondent chacune à des problématiques et soulèvent des enjeux spécifiques. Selon les pays et les traditions doctrinales, les postures adoptées sont différentes.

L'Opéra de Vienne n'est pas le seul bâtiment de spectacle ayant subi des dégâts – plus ou moins – importants en Europe : la plupart des salles allemandes et certaines salles italiennes ont également été endommagées. Face aux ruines, chaque ville, chaque État doit choisir la meilleure solution possible dans le cas donné. Les bâtiments de spectacles n'ont pas la même place dans la société européenne d'après-guerre que les églises, bien qu'ils jouent le plus souvent un rôle politique. Comme il s'agit d'édifices volumineux et à l'architecture particulière, leur chantier se conçoit à une échelle financière tout autre que ceux d'immeubles d'habitation ou de maisons. Dans le traitement des bâtiments publics notamment lorsqu'ils jouissent d'une certaine importance historique, artistique, politique ou symbolique, les autorités compétentes doivent analyser chaque situation de manière individuelle : que reconstruire et comment reconstruire ?

Steven W. Semes propose quatre types d'intervention sur l'architecture ancienne, quatre stratégies qui vont de la réplique littérale ou reconstruction à l'identique, l'invention ou réinvention – dans un même style, la référence abstraite et l'opposition intentionnelle[9]. Il définit cette gradation des interventions, allant de celle qui est pour l'œil la moins perceptible – la reconstruction à l'identique, la réplique – à celle la plus visible – l'opposition intentionnelle. Nous abordons ici les possibilités de trois manières : d'abord, les choix accordant une importance prépondérante au passé, soit la conservation des ruines ou, à son antinomie, la reconstruction à l'identique ; ensuite, les reconstructions modernes, dans l'optique d'une *tabula rasa*, projets portés par une

développement d'une charte traitant elle de l'urbanisme. Le Corbusier publiera le texte à la suite de la conférence, en 1941.

[8] La charte introduit la « *Carta del Restauro* », sept résolutions quant à la prise en charge des monuments. L'accent est mis sur les valeurs historiques des monuments, le recours aux techniques et matériaux contemporains pour l'intervention et à la pratique d'une conservation « active », c'est-à-dire un effort pour entretenir le monument tel quel. Le texte complet de la charte d'Athènes, issue de la conférence ayant eu lieu du 21 au 30 Octobre 1931, se trouve en annexe.

[9] S.W. Semes, *The future of the past*, *op. cit.*

volonté d'aller de l'avant et de se concentrer sur le futur ; enfin, les chantiers hybrides, ceux qui allient reconstruction, restitution et restauration, œuvrant à une conciliation des mémoires. Puisque d'autres pays ont été amenés à se poser des questions similaires face à leur bâti ancien détruit, il s'agit ici de mettre en perspective les avantages et inconvénients, ainsi que les enjeux – politiques, financiers et mémoriels – qui apparaissent au travers de chaque décision possible face aux ruines. Afin de conserver une échelle comparative similaire à celle de l'Opéra de Vienne, les exemples pour illustrer les différentes attitudes possibles ont été choisis en Allemagne et en Italie, afin de traiter de cas de bâtiments de spectacle détruits de manière similaire – majoritairement par bombardements aériens.

S'accrocher au passé : conservation des ruines ou reconstruction à l'identique

Les autorités en charge d'édifices détruits suite à des conflits armés peuvent vouloir faire prévaloir le passé lorsqu'il s'agit de décider du sort des bâtiments. Cela peut s'illustrer de deux manières différentes, pouvant apparaître comme antinomique : laisser la ruine en l'état ou reconstruire à l'identique. Dans les faits, ces deux options donnent la priorité à la valeur historique du lieu : les autorités jugent essentiel que soit préservée la valeur de témoignage historique du lieu, avec ou sans sa valeur d'usage.

Le premier cas de figure possible est de laisser la ruine telle quelle. Comme le précise Antoine Leblanc, il existe deux types de ruines, les ruines lentes et les ruines violentes ou traumatiques[10]. Par ruines lentes, il entend les bâtiments laissés à l'abandon et devenus ruines par le passage du temps long, tandis que les ruines violentes sont devenues ruines à la suite d'événements traumatiques – accident, catastrophe naturelle ou conflit armé. Chaque type de ruines détermine la manière dont les autorités compétentes approchent une intervention : conservation, entretien, restauration, reconstruction. Pour les ruines lentes, la décision de garder telles quelles les ruines d'un

[10] Antoine Leblanc, « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39, n° 3, p. 253-266.

bâtiment donne à voir le passage du temps : c'est la valeur d'ancienneté, comme théorisé par Riegl, qui est au cœur du choix d'intervention. Pour les ruines traumatiques, en plus de la valeur d'ancienneté, la conservation de la ruine permet de pérenniser le témoignage des affres de la guerre à l'intention des futures générations, matérialisant une rupture dans le tissu urbain.

Les ruines traumatiques soulèvent néanmoins d'autres problèmes, il est plus délicat de conserver un rappel d'un événement particulièrement douloureux : « la gestion de la ruine traumatique urbaine pose cette question : faut-il mettre les habitants face à leur douleur, ou bien essayer d'effacer la plaie ? [11]» Dans de très nombreux États, les ruines de la Seconde Guerre mondiale ont été conservées, de manière à empêcher les horreurs de la guerre de tomber dans l'oubli. C'est le cas pour des lieux très symboliquement chargés : l'exemple français le plus connu reste aujourd'hui encore Oradour-sur-Glane (Figure 244, p.399), en Angleterre, nous pouvons citer la cathédrale de Coventry (Figure 245, p.399) ou l'église de *Christchurch Geyfriars* (Figure 246, p.399). L'Allemagne donne à voir une multitude d'exemples, comme l'église Saint-Nicolas à Hambourg (Figure 247, Figure 248, p.400) et la *Gedächtniskirche,* l'église du souvenir de Berlin (Figure 249, à Figure 252, p.401). En tant qu'anciennes églises, ces ruines prêtent d'autant plus à la commémoration, le choix de les conserver afin de les transformer en monument de prévention de l'oubli leur octroie de fait une valeur de remémoration intentionnelle. Elles permettent de prévenir les générations futures des risques encourus s'ils ne se souviennent pas, mais aussi de donner une « vocation conjuratoire » et un sens posthume à l'événement traversé[12]. Puisque les autorités font le choix ni de reconstruire, ni de détruire, mais de conserver tel quel comme un témoignage, il s'opère d'une certaine manière l'attribution d'un sens mémoriel intentionnel, à destination des générations futures. Les édifices en ruines sont d'ailleurs souvent accompagnés de panneaux explicatifs et de plaques commémoratives, exprimant clairement le caractère intentionnel de la remémoration (Figure 253, p.401).

[11] *Ibid.*, p. 255.
[12] Henri-Pierre Jeudy, *La Machinerie patrimoniale*, Paris, Sens&Tonka, 2001, p. 92.

Il n'existe à notre connaissance aucun exemple de salle de spectacle laissée à l'état de ruines après sa destruction pendant la Seconde Guerre mondiale, des ruines qui pourraient donc entrer dans cette catégorie de ruines violentes ou traumatiques. Dans le cas des bâtiments de spectacle, les ruines conservées en l'état sont dans la plupart des cas des ruines lentes de théâtres et amphithéâtres antiques, conservées pour leur valeur de témoignage historique et leur valeur d'ancienneté. Certaines ont même été restaurées de manière à pouvoir accueillir toujours du public, garantissant de fait la continuité de leur valeur d'usage, comme à Nîmes, Arles ou Orange. Parmi les autres théâtres, beaucoup ont disparu de manière accidentelle, les structures étant majoritairement construites en bois, les incendies ne laissaient pas vraiment de ruines.

Au sujet de l'Opéra de Vienne, le bâtiment est une ruine violente, consécutive à un bombardement suivi d'un incendie. La possibilité de conserver la ruine telle quelle semble toutefois peu pratique, au regard de sa disposition centrale, sur l'axe de la *Ringstraße*, en plein centre-ville. Elle représente un coût financier important, puisqu'elle nécessite à la fois des frais de déblaiement et de sécurisation du site en ruine et la reconstruction d'un nouvel Opéra ailleurs. L'Opéra aurait, en outre, perdu sa fonction de bâtiment de spectacle, pour devenir une ruine, à but contemplatif, réflexif et mémoriel. Par sa nature, la ruine de l'Opéra n'aurait peut-être pas été aussi impactante que celle d'un lieu de culte, qui, en lui-même, est déjà un lieu de recueillement.

Il est d'ailleurs significatif que la plupart des ruines conservées en milieu urbain soit des églises. Le choix de conserver des ruines traumatiques dans un tissu urbain où vivent des personnes ayant été elles-mêmes témoins des causes de la destruction, peut poser un problème quant à la gestion de la douleur. Si « on dit bien que le désastre ne "doit" pas s'oublier […] les traces qu'il a provoquées sont rapidement effacées pour démontrer la volonté de survivre[13]. » Une présence trop importante de ruines violentes peut heurter la guérison d'une population. L'association des ruines aux lieux de cultes peut se comprendre comme une médiation entre le devoir de mémoire et le besoin de

[13] Henri-Pierre Jeudy, « Ruines en trompe-l'œil » dans *Faut-il restaurer les ruines ? Entretiens du patrimoine, Mémorial de Caen, 8-10 novembre 1990 ; organisés par la Direction du patrimoine avec le concours de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et de l'Association pour la connaissance et la mise en valeur du patrimoine*, Paris, Actes des colloques de la Direction du patrimoine, 1991, p. 49.

se reconstruire, car les églises sont déjà des lieux de recueillement. À Berlin, les ruines de l'église du souvenir ont été sauvées grâce à l'opposition des habitants, puisque suite au concours d'architecture remporté par Egon Eiermann, il avait été prévu dans un premier temps qu'elles soient détruites[14]. Cela montre bien qu'il y a une volonté de conservation des ruines comme des lieux de souvenir, même lorsque celle-ci n'est pas proposée par les autorités locales.



Figure 244 – Vue Est-Nord-Est sur la rue principale d'Oradour-sur-Glane, 13 décembre 2004 © JLPC.





Figure 245 – Ruines de la cathédrale de Coventry, 2 octobre 2006, Coventry © Andrew Walker.
Figure 246 – Ruines de l'église Christchurch Greyfriars, 16 septembre 2007 © Chris Downer.

[14] Pour le détail du chantier, voir Annemarie Jaeggi, *Egon Eiermann (1904-1970) die Kontinuität der Moderne*, Ostfildern-Ruit, Hatje Cantz, 2004.





Figure 247 – Sir George Gilbert Scotts (dessinateur), L'église Saint Nicolas de Hambourg, 1846, illustration publiée dans Eberhard Petzold et Robert M. Sylvester, *Mahnmal St. Nikolai*, Hambourg, Historika Photoverlag, 1995.
Figure 248 – Église Saint-Nicolas, 23 août 2009, Hambourg © H. Oldman.





Figure 249 – Anonyme, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, env. 1900, Berlin, Lithographie, Library of Congress, Prints and Photographs division, LC-DIG-ppmsca-00341.
Figure 250 – Sgt C.H. Hewitt (photographe), The war damaged Kaiser Wilhelm Memorial Church, 7 juillet 1945, Berlin, Imperial War Museum, BU 8686.



Figure 251 – Brodde (photographe), Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche, 26 janvier 1954, Berlin, photographie, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), Bundesarchiv, F001296-0004.
Figure 252 – Vue sur l'église du souvenir, 19 mars 2015, Berlin, photographie © Anagoria.



Figure 253 – Panneau installé par la municipalité sur les ruines de l'église Saint Nicolas, novembre 2006, Hambourg, photographie © Georg H.

La deuxième option face au bâti détruit est celle de la reconstruction à l'identique. Reconstruire à l'identique permet de privilégier la dimension sentimentale et symbolique de l'ancien édifice, bien que cela représente souvent un coût élevé et un défi technique plus important qu'une construction contemporaine. Il serait d'ailleurs plus correct de parler de restitution d'architecture, plutôt que de reconstruction, puisqu'il s'agit de donner à voir visuellement une architecture ressemblant à celle pré-destruction. Or, dans la grande majorité des cas, les travaux de reconstruction sont l'occasion d'opérer des modernisations techniques, ainsi que des améliorations acoustiques, sécuritaires ou sanitaires.

En Allemagne, la reconstruction à l'identique des salles a souvent été écartée par les autorités compétentes pour des raisons financières, urbaines ou politiques. Quelques exceptions sont tout de même à souligner, comme la reconstruction tardive – engagée quarante ans après la destruction en 1985 – de l'Opéra Semper de Dresde (Figure 254,

Figure 255, p.403)[15] ou celle, plus rapide, du *Nationaltheater* de Munich[16] (Figure 256, Figure 257, p.404).

En Italie, la reconstruction à l'identique du *Teatro di San Carlo* de Naples (Figure 259, Figure 260, p.404) et du *Teatro alla Scala* à Milan a été une priorité pour les municipalités napolitaine et milanaise. Elles ont voulu une reconstruction à l'identique, du moins une restitution visuelle des architectures originales, et cela, dans un calendrier très rapide après leur destruction, alors même que la guerre n'était pas finie. Le *Teatro alla Scala*, l'un des théâtres italiens les plus connus et réputés, a été bombardé le 15 août 1943 (Figure 261 à Figure 264 p.405). Mais les bombes n'ayant pas explosé, elles n'ont endommagé que le toit – détruisant la structure originale de la voûte – et les deux étages supérieurs avec certaines loges, laissant la structure du bâtiment intacte[17]. Le rideau coupe-feu, entre la salle et la scène, avait été baissé, protégeant la scène et les autres parties techniques du bâtiment. Le déblaiement des décombres commence

[15] Pour la reconstruction de l'Opéra de Dresde, voir Aini Teufel, *Semperoper Dresden: Tagebuch aus den Jahren des Wiederaufbaus 1980-1985*, Dresde, Thelem, 2015.
[16] Un livre, édité l'année suivant l'inauguration, revient sur le chantier Paul Schallweg, *Festliche Oper: Geschichte und Wiederaufbau des Nationaltheaters in München*, Munich, Callwey, 1964.
[17] Milan Museo Teatrale alla Scala, « Histoire de la Scala » - textes des panneaux d'exposition (exposition visitée le 16/11/2019).

en novembre 1943 ; la plupart de ces décombres ont été enterrés à l'intérieur même de la salle, créant un rehaussement d'environ 15cm, sur lequel le nouveau plancher fut construit. Alors que la guerre n'était pas encore finie, les travaux de reconstruction et de restauration s'accélèrent à partir de décembre 1944. Le chantier de restitution de l'architecture originale de Giuseppe Piermarini est confié à Luigi Lorenzo Secchi[18]. Le plafond et les loges endommagées sont reconstruits parfaitement à l'identique[19], donnant l'illusion que le théâtre n'a jamais connu aucun dégât durant la guerre : « *Com'era, dov'era* [20]», c'est-à-dire « Où il était, comme il était ». Le chantier est financé par une taxe de 2% sur les loisirs en Lombardie et l'argent de la vente des billets de matchs des équipes milanaises de football[21]. Le théâtre de la Scala rouvre le 11 mai 1946, avec un concert dirigé par Arturo Toscanini[22] et la saison reprend normalement son cours à partir du 26 décembre 1946[23].



Figure 254 – Avraham Pisarek (photographe), Opéra de Dresde, juillet 1945, Deutsche Fotothek, Sächsische Landesbibliothek, Dresde, df_pk_0000156_013.
Figure 255 – L'Opéra Semper, 21 juillet 2013, Dresde © Andreas von der Au.

[18] Karyl Charna Lynn, *Italian Opera Houses and Festivals*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2005, p. 44.
[19] Lorenzo Arruga, *La Scala*, Santa Barbara, California, Praeger Publishers, 1976, p. 28.
[20] Maria Antonietta Crippa, « Vittoriano Viganò e l'ambiente culturale milanese » dans Antonio Piva et Elena Cao (eds.), *Vittoriano Viganò. A come Asimmetria*, Rome, Gangemi Editore, 2009, p. 22.
[21] K.C. Lynn, *Italian Opera Houses and Festivals*, *op. cit.*, p. 44.
[22] M. Museo Teatrale alla Scala, « Histoire de la Scala - textes des panneaux d'exposition (exposition visitée le 16/11/2019) », art cit.
[23] K.C. Lynn, *Italian Opera Houses and Festivals*, *op. cit.*, p. 44.




Figure 256 – Johann Michael von Söltl (graveur), *Nationaltheater* à Munich, 1854, British Library, Londres, HMNTS 10231.g.9
Figure 257 – Vue sur le théâtre national détruit, 1945, Munich © Stadtarchiv München



Figure 258 –Façade du Théâtre national, 26 janvier 2019, Munich © Brukhard Mücke.

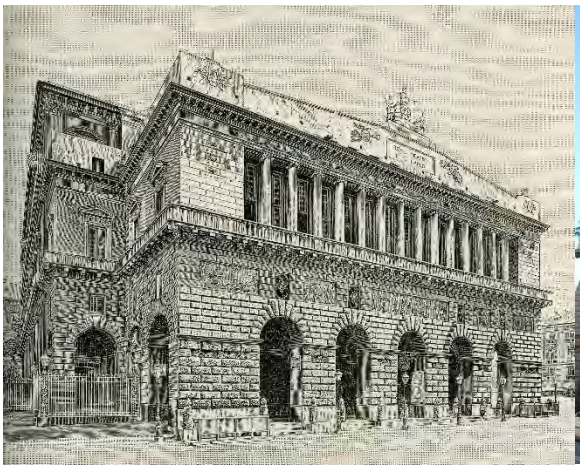



Figure 259 – Gustavo Strafforello (xylographe), Napoli Teatro san Carlo, publié dans *La patria, geografia dell'Italia. Parte Quarta – Italia Meridionale*, Turin, Unione Tipografico-Editrice, 1894.
Figure 260 – *Vue sur la façade du Théâtre San Carlo*, 16 novembre 2008, Naples, Photographie © Amanda Mancici.

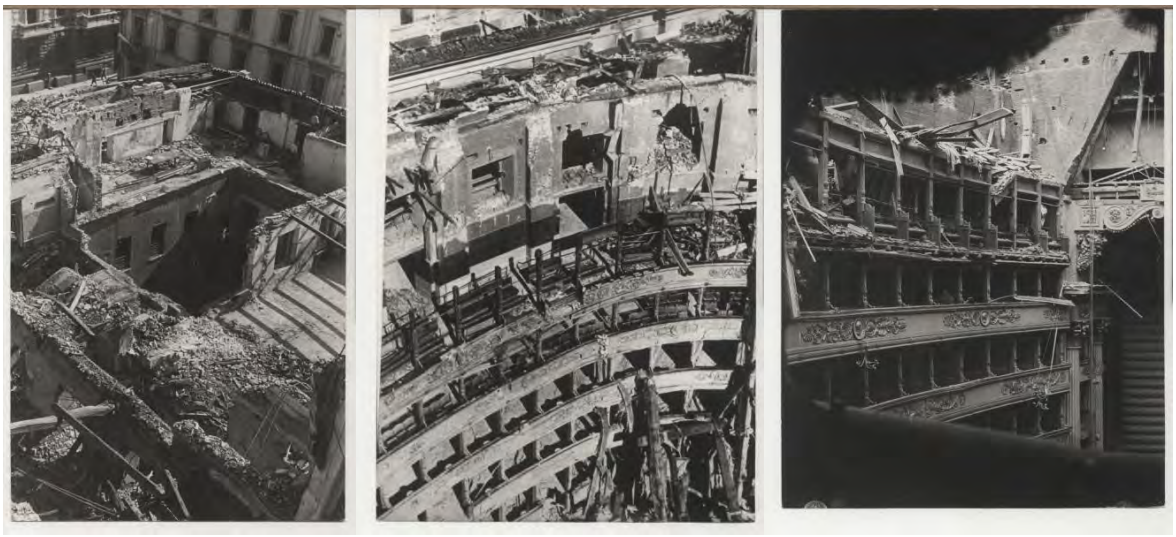


Figure 261 – Claudio Emmer (photographe), Effondrement du toit à l'intérieur de l'auditorium de l'Opéra de Milan, 16 août 1943, 23 x 18 cm, Archives historiques de la région de la Lombardie, Fonds Luigi Lorenzo, Sez. B, 22, Fasc. 5.

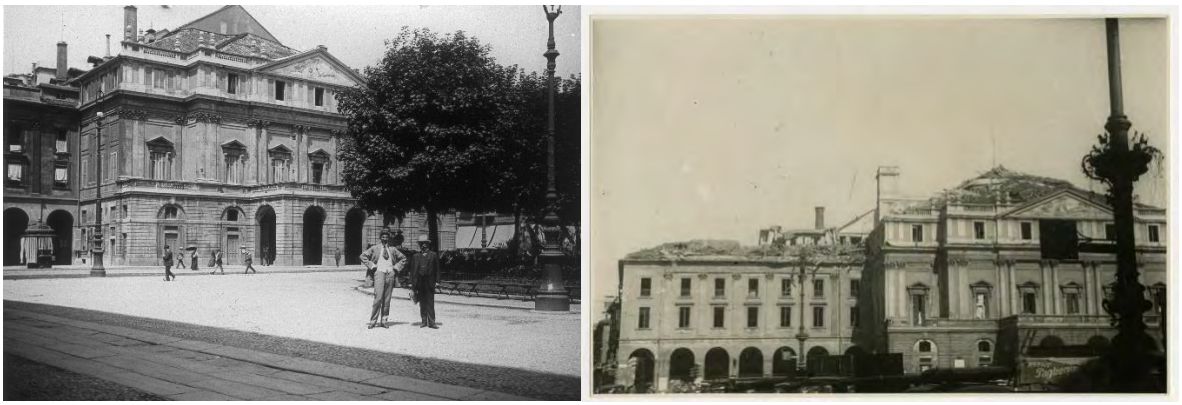


Figure 262 – Schoch Frigyes (photographe), Théâtre de la Scala, 1906, Milan, photographie, Archives Fortepan, 17789.
Figure 263 – Claudio Emmer (photographe), Vue sur l'Opéra de Milan détruit, 16 août 1943, Archives historiques de la région de la Lombardie, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Foto Milano, FM MIB 635.

Figure 264 – L'Opéra de Milan dit la Scala, 8 juin 1985, Milan © Gerd Eichmann.



La restauration à l'identique a fait l'objet de critiques dès le XIX^e siècle, alors que la conservation-restauration des monuments était élevée au rang de science. Une certaine dialectique se met en place entre les deux options d'intervention sur les monuments et leurs partisans. Il y a d'un côté la conservation en l'état, avec ou sans intervention de stabilisation, prônée par William Morris et John Ruskin en Angleterre pour qui expriment le souhait qu'« aucune substitution déshonorante et mensongère ne [...] vienne priver des devoirs funèbres du souvenir.[24] » De l'autre, il y a ceux pour qui la reconstruction à l'identique ou la reconstruction stylistique – dont Viollet-Le-Duc est l'un des plus fervents défenseurs – sont les solutions à adopter[25]. Si des premiers débats s'engagent au XIX^e siècle sur une possible conciliation, ce sont les destructions massives de la guerre de 1914-1918 qui font évoluer les conceptions théoriques. Le besoin de commémorer les traces de la guerre, de reconnaître cet épisode dans le cycle de vie des monuments, mais aussi dans la trame urbaine des villes, poussent les autorités locales à imaginer des manières nouvelles de reconstruire les villes et leurs édifices. Face à une ruine traumatique, la reconstruction à l'identique peut être une manière de fuir le poids de la destruction, de se réfugier vers un temps où la catastrophe ne se serait pas encore produite. La nostalgie peut alors nourrir la volonté d'une reconstruction à l'identique, comme un refus d'accepter la disparition d'un lieu jugé trop important. La part des émotions est très importante face au patrimoine détruit, en particulier en temps de guerre, elle a un impact indéniable sur les débats de conservation-restauration : « l'émotion devant l'œuvre détruite ou gravement endommagée fait jaillir instantanément le vœu collectif d'une "reconstruction à l'identique".[26] »

Pour d'autres, la volonté d'une reconstruction à l'identique peut même constituer un « refus de "vivre avec l'histoire" qui se traduit par une reconstruction absolument

[24] J. Ruskin, *Les Sept lampes de l'architecture*, *op. cit.*, p. 206.
[25] Une thèse a été soutenue en 2012 sur la dialectique conserver/restaurer, reprenant l'histoire et le développement des différentes postures : Mathieu Tanguay, *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti*, Université de Montréal, Montréal, 2012.
[26] Daniel Fabre, « Le patrimoine porté par l'émotion » dans Daniel Fabre (ed.), *Emotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 65.

identique des édifices détruits.[27] » Dans le cadre des destructions liées à des événements traumatiques, comme ici la guerre, la dimension symbolique et mémorielle est au cœur des questionnements de reconstruction importante. Si un bâtiment est reconstruit à l'identique, quel devenir pour les témoignages matériels du conflit ? Reconstruire à l'identique efface les traces d'une destruction qui est en elle-même un témoignage historique important – et une part de l'histoire de l'édifice, de la ville, du pays. Néanmoins, l'aspect du bâtiment avant sa destruction représente aussi le témoignage d'une époque et de ses techniques, justifiant une possible restitution pour les mêmes raisons de témoignage.

Le choix à opérer face à un bâtiment détruit est donc éminemment politique. En Italie, la réputation de ces scènes, ainsi que leur existence plus ancienne que les théâtres allemands précédemment mentionnés, expliquent peut-être la volonté de restitution de l'architecture originelle. Il est d'ailleurs important de parler dans ces cas-là de restitution que de reconstruction à l'identique, puisqu'au *Teatro alla Scala* comme au *Teatro San Carlo*, les parties accueillant du public – auditorium, salles de pause – ont été rétablies dans leur apparence d'avant-bombardement, mais la scène et les espaces techniques ont été modernisés. Cette hybridité entre bâti ancien et architecture contemporaine peut être plus ou moins affirmée et visible, dans certains cas, elle est même revendiquée.

Il y a bien eu des reconstructions à l'identique en Allemagne, de certaines salles et d'autres lieux historiques comme la Maison de Goethe et l'hôtel de ville de Münster, exemples étudiés par Gabriele Dolff-Bonkämper. Elle voit dans ces reconstructions des simulacres, reprenant « la fonction spatiale et sociale des originaux.[28] » Les reconstructions à l'identique suscitent alors bien des débats quant à la valeur historique,

[27] Nicolas Padiou, « Avec ou sans l'histoire ? L'exemple de la reconstruction des églises de Meurthe-et-Moselle (Lorraine française) après la Première Guerre mondiale » dans Nicholas Bullock et Luc Verpoest (eds.), *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 130.

[28] Gabi Dolff-Bonekämper, « Histoires sans abri – abris sans histoires. La valeur historique et sociale des monuments reconstruits » dans Nicholas Bullock et Luc Verpoest (eds.), *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 201.

artistique et mémorielle des édifices une fois reconstruits[29]. La volonté de reconstruire à l'identique répond à un besoin d'affirmation ou de légitimation d'instances publiques au regard de l'histoire. En ce sens, la reconstruction complète d'un édifice ayant disparu peut être interprétée comme relevant du "mensonge historique". Le Forum Humboldt de Berlin, reconstruction de l'ancien château de Berlin, le *Stadtschloss* détruit, sur l'emplacement du Palais de la République, *Palast der Republik*, a récemment provoqué de grands débats sur ces questions[30].

Faire table rase : reconstructions contemporaines

Face au bâti ancien détruit, les autorités compétentes peuvent à l'inverse faire le choix d'une construction contemporaine, sans garder trace de l'ancien édifice. C'est une solution qui a été choisie dans plusieurs villes allemandes. Si la question du sort des ruines traumatiques est toujours délicate dans des pays considérés comme coupables des crimes de guerre, la problématique y est d'autant plus complexe. De nombreux architectes, artistes et conservateurs-restaurateurs plaident ainsi contre les reconstructions à l'identique[31]. C'est le cas d'Hans Schwippert, selon qui :

> Rien ne sera accompli si, à chaque ruine que nous déblayons, à chaque route que nous nivelons, à chaque logement de secours que nous créons, nous ne déblayons pas en même temps les débris intérieurs, nous ne pavons pas les chemins de l'âme et de l'esprit, et nous ne reconstruisons pas les logements de la vertu et de l'intellect. Nous avons besoin d'équipes de nettoyage et de construction dans les trois champs de ruines : les ruines de la ville, les ruines de l'âme et les ruines de l'esprit.[32]

[29] Citons en exemple cette étude sur la reconstruction de l'église Saint-Paul de Francfort : Michael S. Falser, « Hat Wiederaufbau Denkmalwert? Die Paulskirche im Reigen Nachkriegszeitlicher Architekturikonen » dans Maximilian Liesner et al. (eds.), *Paulskirche. Eine politische Architekturgeschichte*, Stuttgart, Avedition, 2019, p. 104-121.

[30] À ce sujet, Friedrich Dieckmann, *Vom Schloss der Könige zum Forum der Republik: zum Problem der architektonischen Wiederaufführung*, Theater der Zeit., Berlin, Éditions Gegenstand und Raum, 2015.

[31] À ce sujet, consulter le chapitre Michael S. Falser, « Trauerarbeit an Ruinen - Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945 » dans Michael Braum et Ursula Baus (eds.), *Rekonstruktion in Deutschland: Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel, Birkhäuser, 2012, p. 60-97.

[32] « Nichts wird erreicht sein, wenn wir mit jeder Ruine, die wir aufräumen, mit jeder Straße, die wir ebnen, mit jeder Notbehausung, die wir zustande bringen, nicht gleichzeitig auch den inneren Schutt beseitigen, die seelischen und geistigen Wege bahnen und die Wohnungen der Tugenden und des Verstandes wiedererrichten. […] Wir brauchen Aufräumtrupps und Baukolonnen in allen drei Ruinenfeldern: in den Trümmern der Stadt, den Trümmern der Seele und den Trümmern des Geistes. » Hans Schwippert,

La construction contemporaine relève alors d'une *tabula rasa*, offrant à la population un nouveau départ, sans un rappel constant du traumatisme vécu par la persistance de ruines. En ce sens, la construction contemporaine offre une opportunité de créer quelque chose de nouveau, une sorte d'utopie à destination du futur.

Dans le cas des salles de spectacle, de nombreuses collectivités ont fait ce choix : à Berlin, à Stuttgart ou à Hambourg, de nouvelles salles sont reconstruites, tandis que les ruines des anciennes sont détruites pour laisser la place au nouvel édifice. Le *Deutsche Oper,* salle concurrente de l'Opéra royal de Berlin, a été construit au début du XX^{e} siècle. Le bâtiment est conçu par l'architecte Henrich Seeling, l'inauguration a lieu le 7 novembre 1912 avec une représentation du *Fidelio* de Beethoven sous la direction d'Ignatz Waghalter (Figure 265, Figure 266, p.412). Durant la période nationale-socialiste, la rivalité entre le *Deutsche Oper* et l'Opéra royal est importante, le *Deutsche Oper* devient une salle essentielle pour le programme de propagande du régime. La salle subit le 23 novembre 1943 un bombardement et les ruines sont ensuite détruites afin de laisser place nette pour la construction d'un nouvel édifice. En 1953, c'est le projet de Fritz Bornemann qui est sélectionné lors du concours d'architecture pour faire revivre le *Deutsche Oper*. Le chantier débute en 1957, la nouvelle salle, dans une architecture typique de la *Nachkriegsmoderne*, la modernité d'après-guerre, est inaugurée le 24 septembre 1961[33]. La reconstruction de la salle est postérieure à celle de l'ancien Opéra royal, qui, elle, est rouverte dès le 4 septembre 1955. Cette nouvelle salle berlinoise se caractérise par une grande modestie dans son ornementation, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur de l'édifice (Figure 267, Figure 268, Figure 269, p.412). Les matériaux – bois, béton, verre – sont travaillés brut, renforçant cet effet d'architecture épuré. L'agencement du nouvel auditorium est modifié, permettant ainsi aux balcons d'avoir une meilleure visibilité sur la scène. Le *Deutsche Oper* devient la salle principale de Berlin-Ouest, une fenêtre de projection de la RFA. Le style sobre permet de contraster avec l'Opéra *Unter den Linden*, qui a conservé pour sa reconstruction son

« Theorie und Praxis », *Bauwerk und Werkform*, 1947, n^{o} 1, 1947. 17-18. cité par Michael S. Falser, *op. cit.*, p. 61.

[33] Georges Horst, *Deutsche Oper Berlin*, Berlin, Stapp Verlag, 1964, p. 36-37.

apparence extérieure. En choisissant une reconstruction moderne, le message véhiculé par ce bâtiment semble être tourné vers le futur et la volonté de rupture avec le passé.

Dans d'autres salles, la construction d'une nouvelle salle moderne peut s'inscrire au sein d'un ensemble d'autres bâtiments préservés, ce qui est le cas à Stuttgart. Détruite par des bombardements entre février et septembre 1944[34], la *Kleines Haus* de la *Schauspielhaus* de Stuttgart avait été construite entre 1909 et 1912 sur les plans de Max Littmann (Figure 270 à Figure 274, p.413). Il s'agissait d'une double construction – à la *Kleines Haus* était adjointe la *Großes Haus,* aujourd'hui l'Opéra de Stuttgart. La décision a été prise en 1959 de rebâtir un nouvel édifice dans un style contemporain au même emplacement que la *Kleines Haus.* Le concours d'architecture pour l'édifice est remporté par les architectes stuttgartois Hans Volkart, Bert Perlia et Kurt Pläcking. Les travaux durent jusqu'en 1962, date d'inauguration du bâtiment[35]. Dans le cas de Stuttgart, la décision d'une reconstruction contemporaine est facilitée par la préservation des bâtiments principaux de l'Opéra et du *Schauspieltheater*. Comme ils ont pu être conservés, ils garantissent un certain degré de continuité historique, faisant du nouvel édifice un ajout contemporain mineur. L'ensemble des bâtiments offre une vision globale de l'histoire du lieu et de ses différentes évolutions.

À Hambourg, le choix de reconstruction de l'Opéra d'État s'inscrit dans une logique urbaine (Figure 275 à Figure 279, p.414). Située au niveau de la *Dammtorstraße* et du *Gänsemarkt*, au centre d'Hambourg, l'ancienne salle du *Hamburgische Staatsoper* est détruite dans la nuit du 2 au 3 août 1943[36]. Cet espace urbain a accueilli depuis le XVII[e] siècle plusieurs salles de théâtre et plusieurs compagnies (*Oper am Gänsemarkt Comödienhaus*, *Deutsches Nationaltheater*, *Stadttheater*). La construction d'une nouvelle salle est financée par des sponsors et par une fondation créée le 23 septembre 1952, la

[34] Schauspiel Stuttgart, *« Geschichte »* | *Spielstätten*, https://www.schauspiel-stuttgart.de/haus/spielstaetten/, (consulté le 3 mars 2020).
[35] Hannelore Schubert, *Moderner Theaterbau: internationale Situation, Dokumentation, Projekte, Bühnentechnik*, Stuttgart, Krämer, 1971, p. 138.
[36] Staatsoper Hamburg, *« Geschichte der Staatsoper Hamburg »*, https://www.staatsoper-hamburg.de/de/service/das_haus/geschichte_der_staatsoper_hamburg.php, (consulté le 3 mars 2020).

Stiftung Wiederaufbau der Hamburgischen Staatsoper[37]. La conception d'un nouvel édifice contemporain est confiée à Gerhard Weber, le chantier est mené entre 1953 et 1954, la salle est inaugurée le 15 octobre 1955[38]. En reconstruisant une nouvelle salle à l'architecture moderne sur le même espace où se situait l'ancienne salle permet d'assurer la continuité entre ancien et nouveau bâtiment – d'autant plus que l'Opéra qui a été détruit, était déjà une reconstruction d'un précédant bâtiment de spectacles. La salle de Carl Ludwig Wimmer, construite en 1827, avait elle-même été modifiée à plusieurs reprises notamment au niveau de la façade - transformation menée par l'architecte Martin Haller[39]. À Hambourg, l'institution de l'Opéra a connu plusieurs bâtiments, situés dans une aire géographique proche[40]. Il n'y avait peut-être pas le même attachement au bâtiment d'origine, au regard de ces nombreuses évolutions et déplacements. Un nouvel édifice permet de continuer à faire vivre l'institution, tout en s'inscrivant presque dans une certaine tradition de remodelage des édifices qui l'accueillent. Dans les faits, cela montre aussi que le statut de l'institution dépasse son incarnation symbolique par un bâtiment caractéristique – ce que Gabi Dolff-Bonekämper qualifie de signification sociale[41]. La signification sociale est l'un des quatre paramètres à questionner lorsque se pose la question de reconstruire un édifice – les autres étant le lieu, la substance historique et la forme[42]. Dans les deux exemples développés, les salles sont reconstruites dans une architecture contemporaine sur leur emplacement d'origine. En introduisant un nouvel édifice sur l'emplacement de l'ancien, les autorités créent une référence spatiale, ancrant une continuité de lieu, qui pallie une forme nouvelle et la disparition de la substance historique.

[37] Portée par Alfred Toepfer, la fondation permet de récolter plus de 1,5 million de Deutschemarks. Staatsarchiv Hamburg, Vereinigungen und Personen, 614-3/10 - Stiftung « Wiederaufbau der Hamburgischen Staatsoper » (1952-1957).
[38] T. Hilpert, *Century of Modernity*, *op. cit.*, p. 253.
[39] Dieter Schädel, *« Wie das Kunstwerk Hamburg entstand »: von Wimmel bis Schumacher : Hamburger Stadtbaumeister von 1841-1933*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2006, p. 34.
[40] Pour une histoire des origines de l'Opéra am Gänsenmarkt, voir Laure Gauthier, « Mutations de l'espace musical à Hambourg au lendemain de la guerre de Trente Ans. Aux origines du Gänsemarktoper » dans Jean-François Candoni et Laure Gauthier (eds.), *Les grands centres musicaux du monde germanique (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 49-70.
[41] G. Dolff-Bonekämper, « Histoires sans abri – abris sans histoires. La valeur historique et sociale des monuments reconstruits », art cit, p. 202.
[42] *Ibid.*



Figure 265 – A. Frankl (photographe), Deutsche Oper, 1939, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), Bild-P018782.
Figure 266 – Heinrich Seeling (architecte), Vue depuis la scène sur l'auditorium, 1913, Berlin, photographie publiée dans *Berliner Architekturwelt*, n°15, Berlin, 1913, Cahier 12, p. 481.



Figure 267 – Vue extérieure du Deutsche Oper, 13 octobre 2011 © Manfred Brückels.
Figure 268 – Vue extérieure du Deutsche Oper, avec la sculpture d'Hans Uhlmann, 13 octobre 2011 © Manfred Brückels.

Figure 269 – Auditorium du Deutsche Oper, 9 avril 2009, Berlin, photographie © Andreas Praefcke.

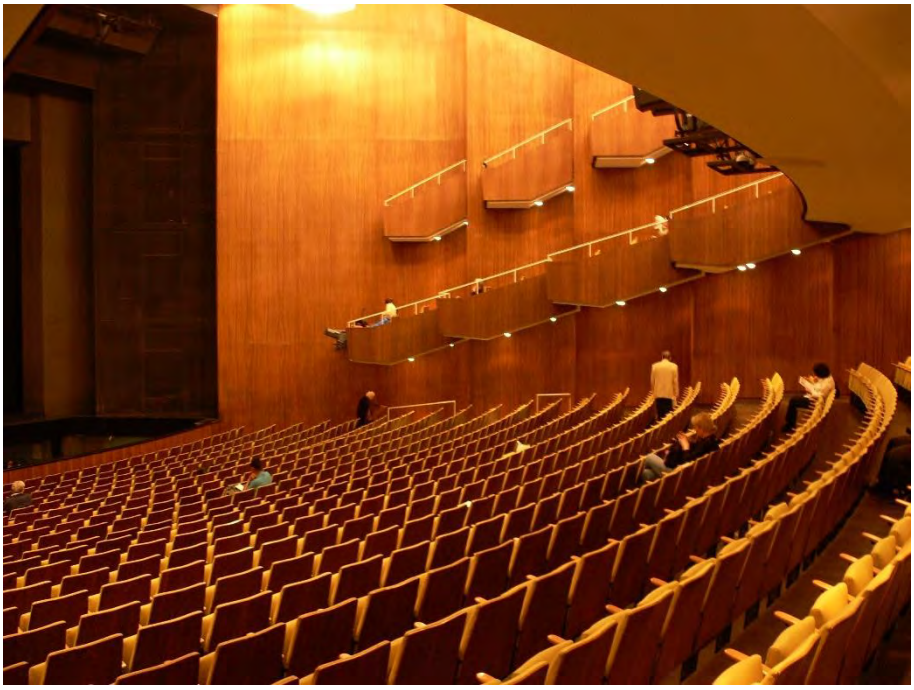




Figure 270 – Max Littmann (architecte), La « Kleines Haus » de Stuttgart, env. 1920, Carte postale des éditions Gebrüder Metz, Tübingen.
Figure 271 – Anonyme, La « Kleines Haus » détruite, env. 1945 © Staatstheater Stuttgart.



Figure 272 – Hans Volkart, Bert Perlia und Kurt Pläcking (architectes), Extérieur de la « Kleines Haus », 28 juin 2015 © Avishai Teicher.

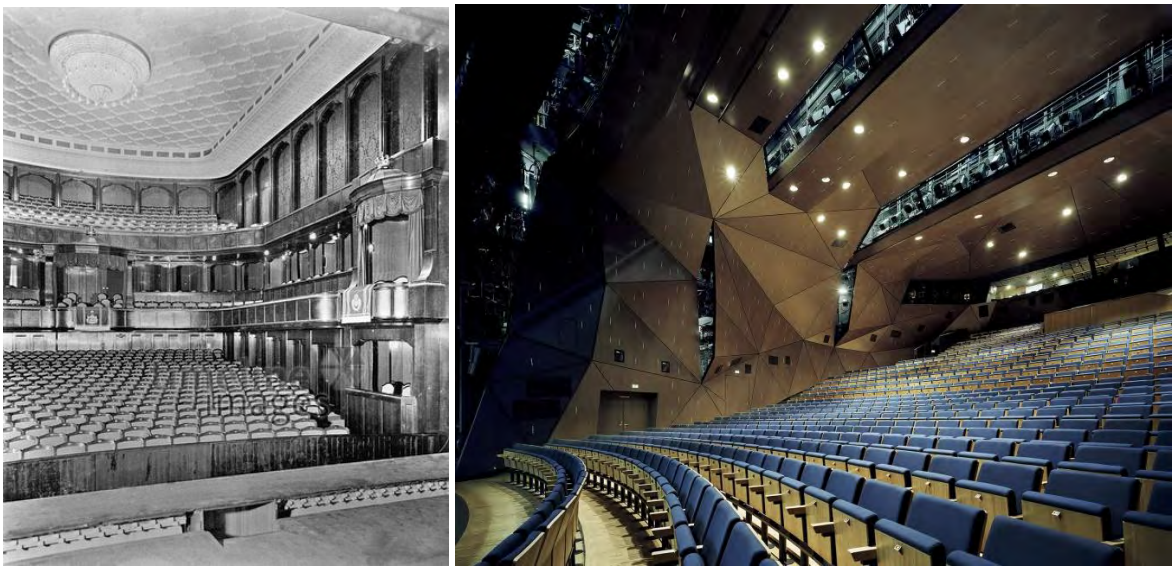


Figure 273 – Anonyme, Intérieur de la « Kleines Haus » de Stuttgart, 1912 @ Süddeutsche Zeitung.
Figure 274 – Brigida Gonzalez (photographe), Intérieure de la « Kleines Haus » de Stuttgart, 2012 © Brigida Gonzalez.

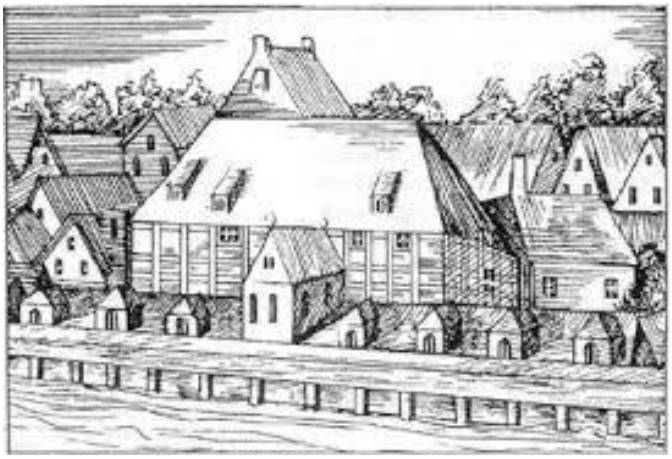



Figure 275 – Petrus Grooten (gravueur), Détail d'un plan d'Hambourg avec le *Gänsemarktoper*, 1690, publié par les éditions Strumper & Co. en 1880.
Figure 276 – Peter Heineken, L'Opéra d'Hambourg sur le Gänsemarkt (1677-1757), 1726, Dessin, © Staatsarchiv Hamburg.




Figure 277 – Anonyme, Théâtre dans *la Dammtorstraße*, env. 1865, photographie publiée dans Dieter Schädel (éd.), *Wie das Kunstwerk Hamburg entstand*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2006, p. 35.
Figure 278 – Georg Koppmann (photographe), L'Opéra d'Hambourg dans la *Dammtorstraße*, 1874, Hambourg, photographie. © Stiftung Historische Museen Hamburg.




Figure 279, Figure 280 – Rolf Unterberg (photographe), L'Opéra d'État d'Hambourg, 3 avril 1957, Hambourg photographie, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), F004310-0003, F004311-0001.

Certaines collectivités décident au contraire de ne pas utiliser l'ancien emplacement pour reconstruire une salle contemporaine. C'est le cas du Nationaltheater de Mannheim. Bombardé par la Royal Air Force britannique le 5 septembre 1943[43], l'idée d'une reconstruction – à l'identique ou contemporaine - sur l'emplacement d'origine est rapidement exclue, car la ville décide que le nouvel édifice doit pouvoir contenir dans la même salle les représentations de théâtre et d'opéras. Cela implique la cohabitation de deux auditoriums et de deux scènes[44]. Deux concours sont alors lancés en 1952 et en 1953, afin de déterminer le lieu d'implantation et le projet de construction. Comme pour Hambourg, le concours d'architecture pour le nouveau bâtiment est remporté par Gerhart Weber, alors que la *Goetheplatz* est choisie pour accueillir le nouvel édifice, inauguré le 13 janvier 1957[45]. Aujourd'hui une stèle a néanmoins été installée à l'emplacement de l'ancien théâtre, au niveau de la *Schillerplatz*, permettant que soit conservée la mémoire de l'événement et de l'ancien bâtiment.

À Cologne aussi, le choix d'une nouvelle localisation de l'Opéra est dû au besoin d'espaces afin de construire de plus grands édifices. Toutefois, rien ne témoigne de l'ancien Opéra à son emplacement d'origine sur le *Habsburgerring*. Bombardé en 1943, le bâtiment est dans un état de ruine au sortir de la guerre. Le concours d'architecture pour un nouvel Opéra est lancé le 17 septembre 1953, remporté le 6 mai 1954 par l'architecte Wilhelm Riphahn[46]. Le chantier du nouvel édifice débute le 4 juin 1955 sur la *Offenbachplatz*, emplacement de l'ancienne synagogue et du *Stadttheater*, tous deux détruits[47]. L'inauguration du nouvel édifice a lieu le 18 mai 1957.

En termes financiers, la construction d'un nouveau bâtiment est la solution la moins coûteuse, puisqu'elle permet d'une part l'utilisation de matériaux modernes et d'autre part, elle ne contraint pas les services en charge du chantier de se conformer aux

[43] H. Schubert, *Moderner Theaterbau: internationale Situation, Dokumentation, Projekte, Bühnentechnik*, *op. cit.*, p. 116.
[44] Melanie Mertens, « „Unsere modernste Bühne". Das Nationaltheater in Mannheim », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege*, 24 novembre 2017, vol. 46, nº 4, p. 314.
[45] Nationaltheater Mannheim, *NTM – Nationaltheater Mannheim - Kurzportrait*, https://www.nationaltheater-mannheim.de/de/das-theater/nationaltheater_geschichte.php, (consulté le 3 mars 2020).
[46] Oper Köln, *Geschichte und Architektur der Oper Köln – Oper Köln*, http://www.oper.koeln/de/geschichte-und-architektur, (consulté le 3 mars 2020).
[47] Christoph Zimmermann, « Offenbachplatz - Die neue Adresse (1956-1965) » dans *Oper in Köln: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weilerswist, Dittrich, 2007, p. 329-360.

anciens plans et décorations. Lorsque le bâtiment détruit dans son intégralité ou presque est relativement récent, qu'il s'agit d'un bâtiment civil ou qu'il n'est pas particulièrement remarquable – comme dans le cas des productions sérielles d'immeubles d'habitation – la disparition des ruines est vue comme une opportunité d'améliorer le tissu urbain et l'aménagement du territoire[48].

Cette solution permet en effet la construction de salles aux capacités techniques améliorées et modernisées, ce qui n'aurait pas été si facile à mettre en œuvre dans les édifices anciens. Toutefois, elle peut poser problème dans le sens où disparaît un édifice qui peut être très apprécié de la population. À Vienne, cette solution demanderait la destruction des parties subsistantes de l'Opéra – l'avant-corps notamment – alors qu'elles ont été relativement épargnées et contiennent un grand nombre d'œuvres d'art. Un autre risque est celui de l'oubli total de l'ancien bâtiment, si la construction contemporaine ne réutilise pas l'ancien emplacement. Là où la ville de Mannheim a toutefois décidé de garder trace de son ancien théâtre en installant à l'ancienne position du théâtre une plaque commémorative (Figure 283, p.417), rien ne témoigne de l'ancien Opéra de Cologne là où il s'élevait avant la guerre.

[48] Dans le cas de la ville de Vienne, Marcus Denk a étudié les opportunités offertes par les destructions de guerre dans le réaménagement urbain et les projets portés par la municipalité dans les années d'après-guerre : Marcus Denk, *Zerstörung als Chance? Städtebauliche Konzepte, Leitlinien und Projekte in Wien 1945-1958*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 2007.



Figure 281 – Mathias Artaria (peinte), Théâtre national de Mannheim, 1853 © Musée Reiss Engelhorn.



Figure 282 – Théâtre de Mannheim, 22 mars 2012 © Rudolf Stricker.



Figure 283 – Plaque commémorative de l'ancien théâtre de Mannheim sur la *Schillerplatz*, 4 septembre 2018 © Doovele.



Figure 284 – L'Opéra de Cologne sur la *Rudolfplatz*, env. 1911, Carte postale, Graphische Sammlung, Kölnisches Stadtmuseum, KSM 1974/502.



Figure 285 – Karl Hugo Schmölz (photographe), L'Opéra détruit par la guerre, sur la *Habsburgerring*, 1949 © Kölnisches Stadtmuseum, RBA.





Figure 286, Figure 287, Figure 288 – Teubner (photographe), L'Opéra de Cologne,16 mai 1957, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), F004426-0001, F004426-0005, F004427-0006.

Une autre troisième approche du bâti ancien détruit peut être envisagée : le rasement des ruines, sans reconstruction de l'édifice ailleurs, et la réaffectation de l'espace à une autre utilisation. Ce choix a été observé en Italie, avec le *Teatro Reinach* à Parme[49] (Figure 289, Figure 290, p.421) ou le *Teatro San Marco* de Livourne[50] (Figure 291 ; Figure 292, p.421). Face aux ruines de ces théâtres, les municipalités et les collectivités italiennes ont préféré les raser et ne se sont pas tournées vers la création contemporaine pour remplacer les bâtiments perdus. À Livourne, le théâtre avait pourtant une valeur historique, au-delà de sa valeur d'usage en tant que salle de spectacle, puisque c'est dans cette salle qu'a eu lieu le congrès constitutif du parti communiste italien en 1921[51]. Le parti communiste a toutefois fait installer une plaque commémorative en 1949, afin de rappeler l'événement malgré la disparition du théâtre (Figure 293, p.421).

À Vicence, deux des théâtres qui accueillaient des opéras sont détruits par les bombardements, le théâtre Eretenio et le théâtre Verdi (Figure 294, p.421). Les ruines sont rasées et il faut attendre 2001 pour que débute le chantier du *Teatro Comunale Città di Vicenza*, inauguré seulement en 2007[52]. Ce choix s'explique probablement par la survivance d'un troisième théâtre, le théâtre Olympique, œuvre d'Andrea Palladio (1580-1585). Ce théâtre est l'un des premiers théâtres couverts d'Europe, son état de préservation et sa valeur historique permettent de s'y produire, rendant moins urgent la construction d'une autre salle pour la ville.

Un autre exemple fort en Allemagne est celui de l'Opéra Kroll à Berlin. Il s'agit d'un exemple un peu particulier, puisqu'il cesse d'accueillir des opéras pour devenir, à partir de 1933, le siège du gouvernement national-socialiste. Ouvert en 1844, l'Opéra est l'œuvre des architectes Carl Ferdinand Langhans et Eduard Knoblauch (Figure 296 p.422). La salle est détruite pour être agrandie au début du siècle, suite à la volonté de

[49] Comune Parma, *Il teatro Reinach nella memoria della città*, https://web.archive.org/web/20060604215957/http://biblioteche2.comune.parma.it/archivio/reinach/presen t.htm, 4 juin 2006, (consulté la version archivée le 6 octobre 2021).
[50] Stefano Ceccarini, « La città scomparsa. Il Teatro San Marco », *Il Pentagono*, 4 avr. 2008, p. 10-11.
[51] Alberto Olivetti, *Quel piovoso 21 gennaio 1921 a Livorno*, https://centroriformastato.it/quel-piovoso-21-gennaio-1921-a-livorno, 30 janvier 2021, (consulté le 21 août 2022).
[52] Guido Cogo, *Nei teatri di Vicenza: storia, personaggi, curiosità, avvenimenti, 1585-1948*, Vicence, Arti grafiche delle Venezie, 1983, p. 11.

Guillaume II d'ériger un grand Opéra royal. Finalement le projet est achevé dans les années 1920, devenant la seconde salle berlinoise après l'Opéra Unter den Linden[53] (Figure 297, p.422). Le bâtiment est détruit en 1945, puis rasé complètement à l'automne 1957 (Figure 298, p.422). Aujourd'hui, une plaque commémorative – en allemand et en anglais – retraçant l'histoire de l'Opéra Kroll est visible dans le Grand Tiergarten (Figure 299, p.422). Cette plaque demeure le seul témoignage urbain de la présence passée de cette salle.

Dans ce cas précis, la décision de raser les ruines se comprend par la volonté de supprimer l'un des lieux – et donc symbole – du pouvoir national-socialiste dans la ville. La signification sociale du bâtiment avait déjà perdu toute connexion avec le spectacle, pour ne prendre qu'une connotation politique brune. Le choix de raser les ruines, sans laisser aucune évocation du passé, vide à la fois le lieu de sa substance historique et de sa signification sociale. Cela revient à créer un anti-monument, c'est-à-dire à effacer toute marque du souvenir, afin de prévenir des commémorations non souhaitées d'un passé dont les autorités refusent la célébration.

Dans des villes où les autorités peuvent s'appuyer sur des équipements pour assurer la continuité des représentations d'ensembles artistiques, lorsque l'offre théâtrale est déjà importante, ou, au contraire, si une chute de population ne justifie pas le besoin d'un équipement supplémentaire, il n'est pas surprenant que ces salles ne soient pas reconstruites.

[53] Thomas Wieke, *Vom Etablissement zur Oper: die Geschichte der Kroll-Oper*, Berlin, Haude & Spener, 1993.

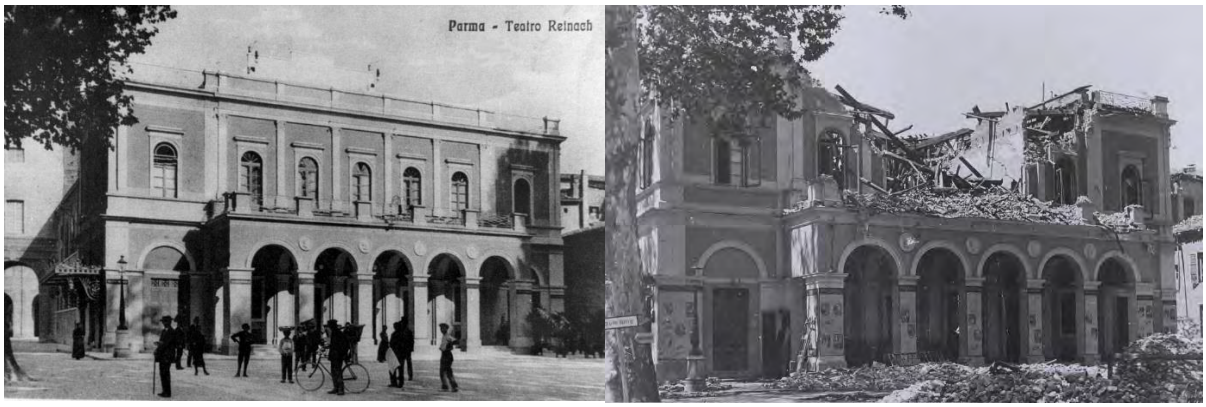


Figure 289 – Carte postale du théâtre Reinach, env. 1900, Bibliothèque nationale italienne, Archives de la Casa della Musica, Parme, C32.
Figure 290 – Le théâtre Reinach de Parme après le bombardement aérien du 13 mai 1944, Bibliothèque nationale italienne, Archives de la Casa della Musica, Parme, C39.



Figure 291 – Théâtre de San Marco, non datée, Livourne, photographie © Comune di Livorno.
Figure 292 – L'emplacement de l'ancien théâtre, aujourd'hui un nouveau bâtiment, 15 avril 2007, Livourne, photographie © Étienne Li.
Figure 293 – Plaque commémorative du congrès constitutif du parti communiste italien sur l'emplacement de l'ancien théâtre, 30 septembre 2010, Livourne, photographie © Fabio Rinnonce.

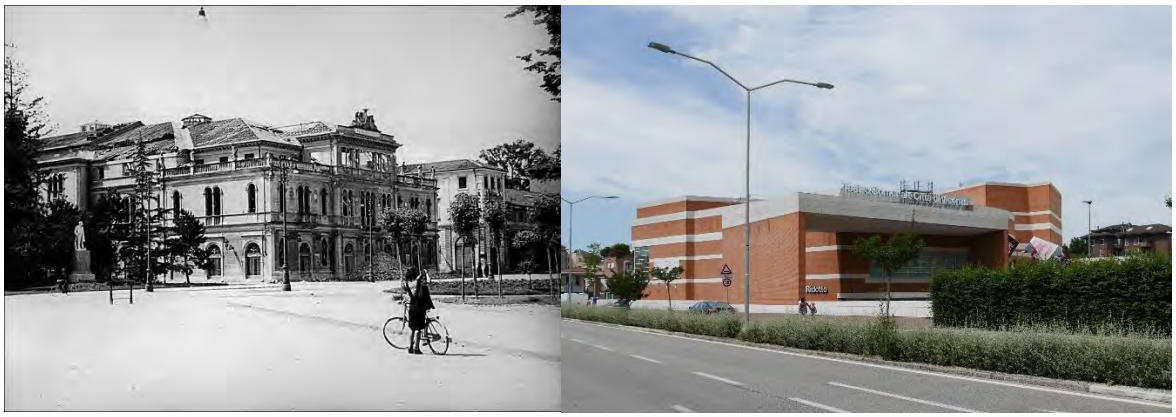


Figure 294 – Giacomo Salin (photographe), Théâtre Verdi détruit, 2 avril 1944, Biblioteca Civica Bertoliana, Fonds d'archives photographes de Giacomo Salin.
Figure 295 – Le Théâtre communale de Vicence, 13 juin 2018, Vicence © Claudio Gioseffi.



Figure 296 – Ludwig Eduart Lütke (éditeur), Le jardin d'hiver de Kroll àn Berlin, env. 1850, publié dans *Album von Berlin und Potsdam*.



Figure 297 – Anonyme, Opéra Kroll, janvier 1930, Bundesarchiv Deutschland, Aktuelle-Bilder-Centrale, Bild 102-09067.
Figure 298 – Otto Donath (photographe), Opéra Kroll détruit, 1945, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-M1015-322.



Figure 299 – Plaque commémorative de l'Opéra Kroll à la Große Querallee, Tiergarten, 9 février 2016, Berlin, photographie © OTFW, Berlin.

Concilier les mémoires : les interventions hybrides

Dans certains cas, une autre approche est privilégiée, que nous qualifions de reconstruction hybride. Par "hybride", nous entendons l'insertion d'architecture contemporaine au sein du bâti ancien. Cela concerne en réalité la plupart des chantiers de restauration et reconstruction : à partir du moment où des matériaux et des techniques modernes sont utilisés, une certaine hybridité entre en jeu. Les insertions d'éléments contemporains dans des bâtiments anciens sont pensées dans ces chantiers comme des modernisations, sans remettre en cause l'atteinte mémorielle possible sur l'édifice et ce qu'il représente. Elles ne dérangent pas ou peu, puisqu'elles répondent aux besoins évolutifs des usages d'un lieu par ses publics. Toutefois, nous entendons ici par reconstruction hybride le choix délibéré de reconstruire une partie d'un édifice dans une architecture contemporaine à l'époque de la reconstruction, et non de la construction originelle du lieu.

En pratique, cette solution est coûteuse et la plus complexe de toutes, puisqu'elle demande, d'une part, une organisation technique et logistique assez poussée – il faut en effet pouvoir monter des échafaudages à l'intérieur de murs d'enceinte déjà debout ; et d'autre part, chercher une harmonie d'agencement et de décors entre les anciennes parties de l'édifice et les nouvelles à créer. Cette solution nécessite enfin une réflexion pour lier les deux architectures – anciennes et modernes –, comme pour l'articulation des espaces et leur possible réaffectation. Cette approche permet néanmoins de trouver un équilibre entre le besoin de conserver un édifice destiné au spectacle, la volonté – voire la nécessité – de le moderniser, tout en restant dans le bâti ancien, afin de valoriser l'histoire du lieu.

L'insertion d'éléments d'architecture contemporaine au sein du bâti ancien est une pratique courante et commune : réutilisation d'anciens bâtiments avec des ajouts, voire l'emploi des matériaux du bâti ancien pour de nouvelles constructions « assorti[s] ou non d'aménagements ; fragmentation en pièces et morceaux, utilisables à des fins et en

des lieux divers.[54] » Néanmoins, ce n'est que récemment que s'est opérée une vraie différentiation entre la construction de nouveaux édifices et l'insertion d'éléments contemporains dans des édifices préexistants. La conciliation entre la reconstruction à l'identique et la conservation des ruines apparaît à la fin du XIX^e^ siècle, modifiant la perception des démolitions et des créations sur du bâti ancien. L'architecte italien Camillo Boito propose une conciliation des postures conservatrices et restauratrices, le restaurateur doit selon lui toujours se montrer critique et confronter l'état théorique et réel de l'édifice[55]. Boito prône ainsi une restauration minimale, ainsi que la reconnaissance des apports et altérations sur le bâtiment, puisqu'ils font intégralement partie de son histoire. Tout se situe justement sur la visibilité de l'intervention : si le spectateur ne peut faire la différence entre les ajouts contemporains, il y a mensonge[56]. L'architecte-restaurateur est alors un « restaurateur-interprète », dont l'intervention est un nouvel acte historique de la vie du monument, une posture défendue par les conservateurs-restaurateurs du XX^e^ siècle, Cesare Brandi, Paul Philippot et Renato Bonelli[57].

L'architecte en charge d'un chantier peut ainsi décider d'opter pour une intervention de restauration-reconstruction mêlant à la fois la restitution d'une partie des éléments anciens et l'introduction de nouveaux éléments contemporains. Lorsqu'il intervient sur des ruines traumatiques, les enjeux politiques et mémoriels peuvent l'inviter à emprunter cette voie, puisque l'insertion d'éléments nouveaux au sein d'un ancien édifice permet de marquer la rupture temporelle, tout en continuant d'utiliser le bâtiment dans sa fonction originelle – ou dans une nouvelle fonction. C'est la solution

[54] Françoise Choay cite notamment l'exemple d'un vase antique, utilisé comme vase de messe par l'Abbé Suger, ainsi que la réutilisation d'édifices de l'Antiquité comme églises pendant le Moyen Âge, quand les bâtiments ne servaient pas simplement de carrières. F. Choay, *L'Allégorie du patrimoine*, *op. cit.*, p. 33-34.

[55] Il met en scène un dialogue fictif entre Viollet-le-Duc et Ruskin sur leur posture respective, afin d'apporter un compromis entre eux deux. Les textes originaux de Boito *Il restauri in architettura* et *Questioni pratiche di belle art : restauri, concorsi, legislazione, profesione, insegnamento*, ont été rassemblé en français sous une seule publication Camillo Boito, *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, traduit par Jean-Marc Mandosio, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur, 2000.

[56] *Ibid.*, p. 27.

[57] Cesare Brandi, « La restauration aujourd'hui » dans *La restauration: méthode et études de cas*, traduit par Françoise Laurent et traduit par Nathalie Volle, Paris, Éditions Stratis, 2007, p. 59-62 ; Cesare Brandi, *Théorie de la restauration*, traduit par Monique Baccelli, 2e édition., Paris, Éditions Allia, 2015 ; Paul Philippot, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art*, décembre 1995, n° 32, p. 3-9 ; Renato Bonelli, *Architettura e restauro*, Venise, N. Pozza, 1959.

choisie pour plusieurs bâtiments endommagés après la Seconde Guerre mondiale, afin de concilier les témoignages du passé. Pour l'*Alte Pinakothek* de Munich, le projet d'Hans Döllgast en 1957 a permis de « gard[er] la cicatrice laissée par la bombe qui l'endommagea durant la Seconde Guerre mondiale pour dévoiler une partie de son histoire, et ce, en adoptant une approche moderne.[58] ». En rendant visible, et donc indéniable, l'intervention de restauration, l'architecte-restaurateur enrichit la valeur historique du bâtiment, tout en s'assurant de conserver sa valeur d'usage.

Pour les salles de spectacle, c'est une solution qui a été souvent choisie en Allemagne. L'Opéra de Halle, l'Opéra d'État de Hanovre, l'Opéra de Leipzig, l'Opéra de Kiel, le Théâtre national allemand de Weimar, l'Opéra d'État *Unter den Linden* de Berlin, ont, entre autres, bénéficié d'interventions hybrides. L'Opéra d'État de Berlin, dit « *Unter den Linden* » depuis 1991, a connu un sort particulier. Le premier Opéra de Berlin est une création de Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, l'architecte du palais Sanssouci de Postdam (Figure 300, p.427). Ce premier édifice est détruit par un incendie le 18 août 1843, Carl Ferdinand Langhans reconstruit alors un nouvel édifice inauguré à l'automne 1844 (Figure 301, p.427). Le bâtiment est ensuite remanié par Eduard Fürstenau, afin d'apporter un agrandissement nécessaire, le chantier se déroulant de 1926 à 1928. Victime d'un bombardement le 10 avril 1941, l'Opéra connaît un nouveau chantier, cette fois-ci de restauration, alors que la guerre est toujours en cours (Figure 302, p.427). L'Opéra est rouvert le 12 décembre 1942 avec une représentation des *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (*Meistersinger von Nürnberg*) de Richard Wagner, sous la direction de Wilhelm Furtwängler[59]. L'Opéra subit une nouvelle attaque aérienne le 3 février 1945, cette fois-ci la reconstruction n'est décidée qu'en 1951 (Figure 303, Figure 304, p.428). Le chantier est confié à Richard Paulick, tandis qu'est exclue dès le départ une reconstruction à l'identique pour des raisons pratiques et esthétiques. Paulick redessine l'agencement intérieur, en réinterprétant l'architecture de Knobelsdorff sans

[58] Alexandra Georgescu Paquin, *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2014, p. 4.

[59] Pour une étude plus poussée sur la reconstruction de l'Opéra de Berlin *Unter den Linden*, voir Frank Schmitz, *Kleine Baugeschichte der Staatsoper Unter den Linden, Ausstellungstafeln „Staatsoper. Zum 50. Jubiläum der Wiedereröffnung. Apollosaal der Staatsoper Berlin, Juillet-Août 2005*, https://www.staatsoper-berlin.de/downloads-b/de/media/2754/f8173f3492e6eea375071621f2b8f86b/KleineBaugeschichte.pdf, 2005.

tomber dans le pastiche. La première pierre est posée le 11 avril 1953 et l'Opéra est finalement rouvert en grande pompe le 4 septembre 1955[60] – soit deux mois avant la réouverture de l'Opéra de Vienne. L'opéra choisi pour l'inauguration est une fois encore les *Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (*Meistersinger von Nürnberg*) de Richard Wagner (Figure 305, p.428).

À Berlin, si l'Opéra a connu de nombreuses modifications depuis sa création, l'emplacement est resté le même. Richard Paulick travaille pour ses plans de reconstruction à partir du bâtiment original de Knobelsdorff. La reconstruction de la salle est un vrai enjeu politique pour le gouvernement de la RDA, alors que de l'autre côté de la ville, la reconstruction du *Deutsche Oper*, bombardé le 23 novembre 1943, n'a pas débuté. Comme le souligne Franck Schmitz, le choix de réinterprétation du passé sous une forme contemporaine fait écho à une volonté de la RDA, c'est-à-dire un équilibre à trouver entre un contenu démocratique et une forme nationale[61]. Si pour le *Deutsche Oper*, c'est l'option de la table rase qui est privilégiée, pour l'ancien Opéra royal, le gouvernement de la RDA et Richard Paulick cherchent plutôt à offrir un hommage au passé, une manière de réclamer un héritage en cohérence avec les préceptes du nouveau gouvernement de la RDA. Ainsi, l'agencement intérieur de l'auditorium, avec le système de rangées, correspond-il à l'idéal démocratique prôné par la RDA. Les loges présentes auparavant au niveau du proscenium sont toutefois supprimées (Figure 306, Figure 307, p.428). Enfin, l'inscription sur le fronton est également modifiée, passant de FRIDERICUS REX APOLLINI ET MUSIS à DEUTSCHE STAATSOPER, afin de refléter pleinement le basculement de régime et effacer les dernières traces de la monarchie prussienne – l'ancienne inscription est réinstaurée en 1986, suite à la réhabilitation de Frédéric le Grand en RDA[62]. Sans tomber dans la reconstruction à l'identique, à l'Opéra d'État de Berlin, Paulick cherche à élaborer une esthétique en réponse à celle de Knobelsdorff. Une plaque est d'ailleurs installée à des fins de commémoration de l'architecte de la

[60] Le site de l'Opéra d'État de Berlin date la réouverture au 4 octobre 1955, une erreur étrange, puisque l'inauguration a bien eu lieu le 4 septembre 1955, comme le mentionnaient de nombreuses sources et études de la littérature secondaire. Staatsoper Berlin, *Unter den Linden | Geschichte*, https://www.staatsoper-berlin.de/de/staatsoper/unter-den-linden/, (consulté le 21 août 2022).
[61] F. Schmitz, « Kleine Baugeschichte der Staatsoper Unter den Linden, Ausstellungstafeln „Staatsoper. Zum 50. Jubiläum der Wiedereröffnung". Apollosaal der Staatsoper Berlin, Juillet-Août 2005 », art cit.
[62] *Ibid.*

salle originelle (Figure 308, p.428). Ce qui prime alors, c'est l'harmonie générale du lieu, afin d'assurer une transition entre les deux architectures – et dans une certaine mesure, une transition entre les deux périodes.





Figure 300 – Johann Friedrich Schleuen (graveur), Vue sur l'Opéra royal, env. 1780, Gravure, 18,7 x 31 cm, Berlin © Antiquariat Clemens Paulusch GmbH.
Figure 301 – Erich Henning (lithographe), L'Opéra royal, env. 1840, Lithographie, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Schloss Wahn), publié dans Elmar Buck, *Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Erlensee, EFB-Verlag, 2000.



Figure 302 – Anonyme, Les pompiers éteignant le feu à l'Opéra d'État après une attaque aérienne, 10 avril 1941, Bundesarchiv Deutschland, Fonds Adolf von Bomhard, Bild 121-0545.



Figure 303 – L'Opéra après une nouvelle attaque aérienne, 1945, Berlin, photographie publiée dans Frank Schmitz*, Kleine Baugeschichte der Staatsoper Unter den Linden, Ausstellungstafeln „Staatsoper. Zum 50. Jubiläum der Wiedereröffnung". Apollosaal der Staatsoper Berlin*, Juillet-Août 2005.





Figure 304 – Illus Schmidtke (photographe), L'Opéra d'État, 26 juin 1951, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-11116-0001.
Figure 305 – Horst Sturm-Krueger (photographe), La réouverture de l'Opéra d'État, 4 septembre 1955, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-32698-0017.





Figure 306 – Schéma des places à l'intérieur de l'auditorium de l'Opéra royal de Berlin, 1912, publié dans Rudolph Hertzog, *Agenda 1912. Jahreskalender des Berliner Kaufhauses*, Collection Kuhn, p. 97.
Figure 307 – Reinsch (photographe), L'auditorium reconstruit de l'Opéra d'État, 11 août 1955, Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-32221-0001.

Figure 308 – Plaque commémorative pour Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 24 octobre 2018, Berlin, photographie © OTFW, Berlin.



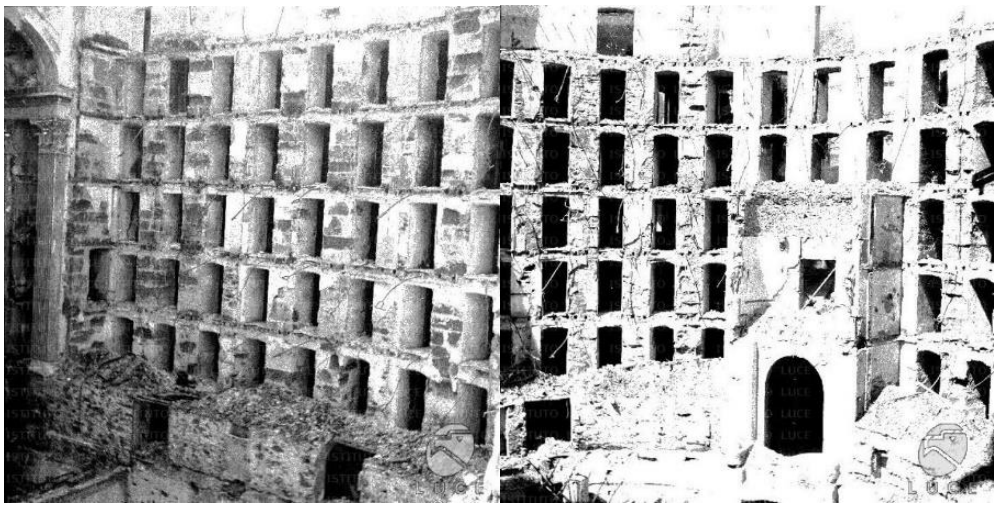
Il existe cependant des interventions bien plus tranchées dans les choix d'architecture, où l'architecte en charge du chantier décide de marquer une vraie scission esthétique entre les deux époques du bâti. C'est le cas du *Teatro Carlo-Felice* de Gênes – dont la reconstruction fut très longue et chaotique (Figure 309 à Figure 311, p.430). En Italie, la reconstruction hybride est plus rare dans les grandes salles, l'exemple du *Teatro Felice* est donc assez intéressant. Endommagé pendant la guerre, le concours pour sa reconstruction est lancé dès octobre 1946 par le conseil municipal, mais à cause de conflits politiques, l'appel est retiré[63]. Il est relancé suite à un nouveau remaniement à la mairie en 1949 et le 16 octobre 1951, c'est l'architecte Paolo Antonio Chessa qui le remporte. Néanmoins, ses plans ne convenant pas[64], il est remplacé par Carlos Scarpa, Luigi Croce et Zavellani Rossi. Les trois architectes proposent de garder la façade d'origine, tout en modernisant l'auditorium et les parties techniques. Les travaux débutent en 1977, alors que Scarpa décède au Japon ; la municipalité veut, alors, terminer le chantier le plus vite possible, et de nouveaux architectes sont associés au projet, Ignazio Gardella, Aldo Rossi et Angelo Sibilla. La première pierre est enfin posée le 7 avril 1987, le chantier dure 1000 jours, pour un coût total de 120 milliards de lires[65]. Le théâtre rouvre le 18 octobre 1991, à l'occasion de la commémoration des 500 ans de l'arrivée de Christophe Colomb en Amérique.

Le bâtiment est restauré à l'extérieur et reconstruit à l'intérieur : la façade conçue par Carlo Barabino, avec son portique hexastyle à colonnes est conservé, mais à l'intérieur, les architectes contemporains ont voulu recréer l'ambiance d'une *piazza* génoise et faire écho aux alentours du théâtre (Figure 315, p.431). À l'origine, la décoration intérieure extrêmement riche était d'un style rococo très marqué et recherché ; la reconstruction propose donc un style contemporain cassant l'image habituelle des théâtres italiens. La structure de l'auditorium est également modifiée, transformant le théâtre à loges en un théâtre à rangées.

[63] K.C. Lynn, *Italian Opera Houses and Festivals*, *op. cit.*, p. 30.
[64] Paolo Antonio Chessa souhaite mélanger moderne et ancien, il veut également proposer une partie hôtel – le conseil municipal lui demande de remanier son projet. En 1958, après avoir proposé une nouvelle architecture, Antonio est toujours en conflit avec la mairie, contre qui il porte plainte. Il perd le procès et le conseil municipal l'écarte définitivement du projet. Richard Stoddard, *Theatre and Cinema Architecture: A Guide to Information Sources*, Première édition, Detroit, Gale Research Company, 1978, p. 166.
[65] Roberto Iovino, *Il Carlo Felice. Due volti di un teatro*, Gênes, SAGEP Editori, 1991.



Figure 309 – Gustavo Strafforello (xylopgrahe), Le théâtre *Carlo Felice*, xylographie publiée dans *La patria, geografia dell'Italia. Provincie di Genova e Porto Maurizio*, Unione Tipografico-Editrice, Turin, 1892.
Figure 310 – Anonyme, Le théâtre *Carlo Felice* de Strafforello détruit, 7 ou 8 août 1943, Fonds Reparto Guerra, Archivio Luce, Istituto Luce Cinecittà, RG00069566.



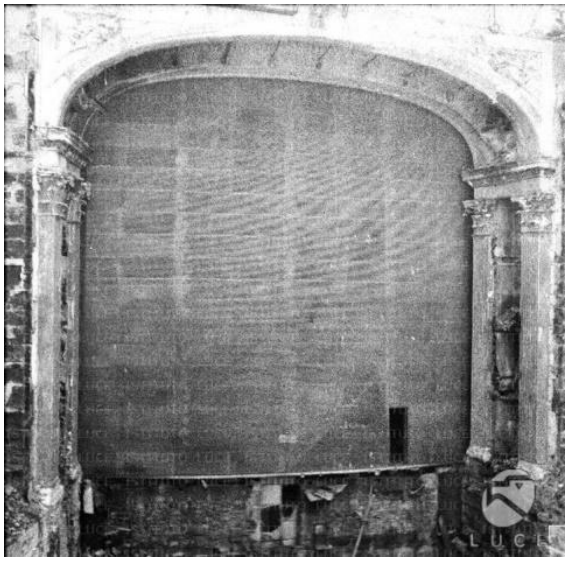


Figure 311, Figure 312, Figure 313 – Anonyme, Le théâtre *Carlo Felice* de Gênes après le bombardement, 7 ou 8 août 1943, Fonds Reparto Guerra, Archivio Luce, Istituto Luce Cinecittà, RG00069511, RG00069512, RG00069513.



Figure 314 – Théâtre *Carlo Felice*, 21 septembre 2014, Gênes, photographie © Daniele Tassiano.





Figure 315, Figure 316 – Théâtre *Carlo Felice*, 26 septembre 2016, Gênes, photographie © Maurizio Beatrici.

Dans les chantiers hybrides, les architectes peuvent proposer des variations dans leur manière d'aborder leur intervention au sein du bâti, comme l'a étudié Steven Semes[66]. L'écart stylistique entre l'architecture ancienne et contemporaine de l'époque de construction est plus ou moins important d'une époque à l'autre : à l'Opéra d'État *Unter den Linden*, l'aménagement intérieur choisi pour la reconstruction est proche de l'historicisme du XIX^e^ siècle. Il est tout à fait possible pour un spectateur non spécialiste d'architecture de penser l'auditorium d'origine. Richard Paulick a préféré proposer une invention dans un style proche de l'original, dans le but d'établir une continuité générale dans l'esthétique de l'Opéra *Unter den Linden*. Au contraire, au *Teatro Carlo-Felice* de Gênes, l'agencement très contemporain contraste totalement avec la façade du bâtiment, rendant impossible de croire les deux espaces comme ayant été conçu à une même époque de construction. L'auditorium a été pensé pour proposer une opposition assumée à l'ancienne architecture. Au regard du temps très long du chantier, la proposition pour l'auditorium a pu aussi être détachée des causes de la destruction – plus de cinquante années séparent la destruction de la réouverture.

Les différentes approches du bâti ancien détruit ne peuvent être associées à des pratiques normées, tant les situations des salles endommagées sont toujours uniques. Leur inscription dans le tissu urbain, les types de dégâts causés, les pouvoirs publics en charge de ces édifices, l'ancienneté et la renommée de la salle, chacun de ces facteurs entre en compte lors de la prise de décision quant au sort d'un théâtre ou d'un Opéra détérioré. Chaque bâtiment a une histoire propre et s'inscrit dans un contexte sociétal et politique particulier, influençant les choix pris par les autorités locales. Si ce sont les circonstances qui motivent les choix d'intervention de l'architecte, les opérations menées s'inscrivent également dans des cahiers des charges, afin de répondre aux exigences en matière de normes de sécurité ou d'hygiène.

Dans les exemples mentionnés, l'usage du bâtiment est souvent au cœur du choix de reconstruction : peu de lieux sont transformés en autre chose qu'une salle de spectacle – le spectacle pouvant être toutefois d'une autre nature que les arts de la scène. Pour

[66] S.W. Semes, *The future of the past*, *op. cit.*

certains d'entre eux, les collectivités préfèrent reconstruire un édifice dans une architecture contemporaine, l'option retenue témoigne de la volonté d'aller de l'avant après la guerre et de la réalité financière – c'est notamment le cas dans les villes allemandes ayant été gravement endommagées pendant le conflit. Au contraire, pour d'autres l'usage est indissociable de la facture de l'édifice, il est donc nécessaire de reconstruire à l'intérieur des murs qui ont été préservés. C'est le cas de l'Opéra de Vienne.

II. L'Opéra de Vienne, un bâtiment (encore) prioritaire

Les 8, 9 et 10 août 1945, Karl Graf Wilczek, membre de l'office fédéral des monuments, le *Bundesdenkmalamt*, a visité l'Opéra en ruines, afin de rédiger un rapport sur l'état des parties subsistantes pour l'État[67]. Il écrit que la loggia est intacte, tout comme le foyer et l'escalier principal, les autres parties de l'avant-corps sont restaurables sans trop de difficultés techniques, selon son opinion. Parmi les espaces complètement détruits, comme le salon-fumoir et surtout l'auditorium, « une restauration est exclue[68] ». Dans les salles impériales, certains éléments sont toujours debout, d'autres détruits, il y a possibilité selon Karl Wilczek de sauver une partie des peintures murales, dont la valeur artistique est selon lui inestimable. Ces éléments permettent de dresser un premier bilan de l'état de l'édifice, sur la base duquel peuvent agir l'État et ses services.

L'administration des bâtiments de l'État, *Staatsgebäudeverwaltung*, se réunit pour discuter de la conception du futur auditorium de l'Opéra une première fois le 12 juin 1945, puis une deuxième fois le 17 septembre 1945, cette fois en présence de la direction de l'Opéra d'État, du récemment nommé Franz Salmhofer[69]. Le but de cette réunion et double : d'une part, il s'agit d'établir le programme pour la reconstruction de

[67] Archives du BDA, Topographische Mappe „Staatsoper", ZI. 94/K/45, 10/08/1945 « Bericht über die erhaltenen und eventuell wieder herstellbaren Innenräume der Wiener Staatsoper von Dr. Karl Graf Wilczek.
[68] « […] an eine Wiederherstellung ist nicht zu denken. », « […] eine Wiederherstellung [ist] ausgeschlossen. » *Ibid.*
[69] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Série « Wirtschaftsabteilung », Dossier « Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau (1945) », GZ. 30.140/I/5/1945. ZI. 30.140/1945.

l'Opéra ; d'autre part, de déterminer les usages futurs ou nouveaux alloués à l'institution. C'est à ce moment qu'est une première fois stipulé que « l'aspect extérieur du bâtiment ne doit pas être modifié et que la structure interne doit être le plus possible conservée.[70] » Concernant les usages, rien n'est modifié quant à l'ancien bâtiment : l'Opéra doit pouvoir accueillir des performances scéniques, le bal de l'Opéra, ainsi que des manifestations officielles.

Ces premières lignes directrices définissent l'idée globale vers laquelle doit tendre le chantier. Sont ainsi décidés les prémices d'un cahier des charges : dimensions à respecter de l'édifice et nécessaires modernisations à opérer notamment en termes de confort et de sécurité. Les évacuations et sorties de secours doivent être impérativement améliorées, en réaménageant pour les troisièmes et quatrièmes galeries de meilleurs escaliers et en réutilisant les anciens accès de la famille impériale pour créer un escalier supplémentaire pour le public[71]. Il était aussi question de remplacer des éléments matériels auparavant en bois par du métal, plus résistants en cas d'incendie et de proposer plus de toilettes et de vestiaire pour les spectateurs. La réunion pointe aussi la nécessité d'aménager des salles pour accueillir le public avant les représentations et pendant les entractes, comme des salles de pause dans les anciens espaces réservés à la famille impériale et des terrasses de toit, aménagées sur les toits des collatéraux. Enfin, l'auditorium, la scène et les espaces techniques doivent être complètement reconstruits, puisque les bombes puis les incendies ont tout ravagé. Le besoin de réaménagement d'espaces à l'intérieur de l'Opéra remet en question la présence à l'intérieur du bâtiment des espaces de stockage et des bureaux administratifs, étant donné que le choix est fait de ne pas transformer la structure existante – et donc de ne pas agrandir les murs de l'édifice. De nouveaux espaces de stockage et administratifs seront aménagés à l'extérieur de l'Opéra pour permettre d'en conserver ses murs originaux – et donc sa forme.

[70] « […] die äußere Forme des Gebäudes nicht geändert und auch die innere Struktur möglichst erhalten soll. » *Ibid.*

[71] Comme le fait remarquer avec justesse Anna Stuhlpfarrer, les accès réservés à la famille impériale n'avaient été ni ouverts au public ni transformés après 1918. Il faut attendre la destruction du bâtiment, soit 27 ans après la fin de la monarchie, pour que ces espaces soient réaménagés. A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 261.

Un concours en deux temps

Le lancement du concours pour la reconstruction de l'Opéra piétine dans les derniers mois de 1945. Les premières élections de l'Autriche libérée, le 25 novembre, changent le gouvernement en place : Julius Raab est remplacé à la tête du – désormais nommé – ministère du Commerce et de la Reconstruction, *Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau*, par Eugen Fleischacker (ÖVP)[72]. L'administration des bâtiments de l'État est aussi dédoublée à partir de 1946 d'une seconde antenne, afin de faire face à l'ampleur des chantiers de reconstruction sur les bâtiments publics[73]. Le ministère valide seulement le 4 avril 1946 la création d'un comité du chantier de l'Opéra, *Opernbaukomitee*[74]. En collaboration avec l'administration des bâtiments de l'État, le comité a pour mission d'encadrer le futur chantier, de prodiguer des conseils et surtout de réunir les ressources financières suffisantes pour son bon déroulé[75]. Au moment de la constitution du comité du chantier de l'Opéra, Rudolf Schober, son président, reconnaît l'étendue des dommages causés par le bombardement et les incendies, mais suit la position de l'État autrichien : il réaffirme qu'il n'est pas d'actualité de raser les ruines du bâtiment d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard van Sicardsburg pour reconstruire un nouvel édifice moderne. L'aménagement proposé par les architectes pour la reconstruction doit se subordonner à l'ancien bâtiment, dans le respect de son histoire et de son héritage artistique[76].

Le comité se réunit pour la première fois le 11 juin 1946, établissant de manière effective que les prérogatives auparavant gérées par Matthäus Flitsch, alors directeur de

[72] Republik Österreich - Parlament, *Dr. Eugen Fleischacker, Biografie*, Eugen Fleischacker, 2021, (consulté le 29 septembre 2021).
[73] Bundesministerium für Handel und Wiederaufbau (ed.), *10 Jahre Bauen im Dienste von Staat und Wirtschaft*, Vienne, Internationale Werbegesellschaft, 1955, p. 5-7.
[74] Nous faisons le choix de traduire *Opernbaukomitee* par « comité de chantier de l'Opéra » puisque celui-ci gère à la fois les travaux de restauration, de reconstruction et de création contemporaine au cours du chantier. Cette traduction nous apparaît appropriée pour englober la totalité de ses missions.
[75] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 31.553/I/3/1946, ZI. 31.553/1946.
[76] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 262.

l'administration fédérale des théâtres, relèvent désormais de l'autorité de ce comité[77]. Il est composé de 14 membres, présidé par Rudolf Schober, chef de service au ministère du Commerce et de la Reconstruction. Il est accompagné d'Eugen Chavanne, Rudolf Kloss, Leo Qequard-Basche, Eugen Ceipek, issus du même ministère. Egon Hilbert, directeur de l'administration fédérale des théâtres à la suite de Matthäus Flitsch, Alphons Quiqueran-Beaujeau, directeur de l'office fédéral des monuments, Franz Salmhofer, directeur de l'Opéra d'État, ainsi qu'Edwin Zellwerker et Josef Musil, chefs de service au sein du ministère de l'Éducation en sont également membres. D'autres ministères sont aussi représentés : deux membres sont issus du ministère des Finances et un autre travaille pour le ministère de la Protection des biens et de la Planification économique, *Ministerium für Vermögenssicherung und Wirtschaftsplanung*. Le comité compte aussi trois représentants de la ville de Vienne, parmi lesquels Johann "Hans" Gundacker, directeur du bureau d'urbanisme municipal de Vienne – il y a aussi un fonctionnaire rattaché au bureau des finances, la *Finanzprokuratur*. À ces 14 membres permanents s'ajoute, selon les besoins du comité, de membres venant des cercles artistiques et techniques, pouvant apporter leur expérience et leur expertise[78]. Cela explique la présence des architectes Max Fellerer, également directeur de l'école des arts appliqués de Vienne, la *Kunstgewerbeschule*,[79], d'Oswald Haerdlt, professeur à la même école et de Karl Holey, le recteur de l'Université technique de Vienne. La création du comité est rendue publique la semaine suivante dans la presse, le 17 mai 1946[80].

En septembre 1946, tout est enfin prêt pour lancer le concours, qui est prévu en deux temps : d'abord un "concours d'idées"[81] puis un concours principal. Tout architecte volontaire est d'abord invité à soumettre des idées pour la reconstruction, ensuite, l'État

[77] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, Zl. 30091/46, procès-verbal de la session de création du comité.
[78] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 261-262.
[79] L'École des arts appliqués ou *Kunstgewerbeschule*, nom hérité de la période impériale, a connu de nombreux changements de nom depuis sa création en 1863 : en 1937, elle devient la *Staatliche Kunstgewerbeschule*, puis à partir de 1941 la *Reichshochschule für angewandte Kunst Wien*, en 1945 elle porte désormais le nom de *Hochschule für angewandte Kunst Wien* avant de devenir en 1948 l'*Akademie für angewandte Kunst Wien*.
[80] « Ein Opernbaukomitee », *Österreichische Zeitung*, 17 mai 1946.
[81] Cela correspond au terme allemand de *Ideenwettbewerb*.

convoquera pour le concours général les architectes aux projets intéressants, ainsi que des architectes déjà reconnus[82]. Ce concours est par ailleurs réservé aux seuls architectes à la nationalité autrichienne – tranchant ici avec le concours de 1860, lui ouvert à tous les architectes sans condition de nationalité. Pour pouvoir se présenter au concours, ils ne doivent pas avoir fait partie ni du NSDAP, ni d'une de ses organisations affiliées – SS, SA, NSKK, NSFK[83]. Le concours est publié dans la presse à partir du 8 septembre 1946[84], avec les noms des cinq membres du jury de sélection : Rudolf Schober, Max Fellerer, Oswald Haerdtl, Karl Holey, et comme jurés supplémentaires au besoin Otto Demus – nouveau directeur de l'office fédéral des monuments, ainsi que les architectes Jaro K. Merinsky et Karl Schartemüller. Il est précisé que jusqu'à dix projets peuvent être sélectionnés pour la seconde étape du concours et que chacun sera gratifié de 2 000 schillings. Chaque participant à la seconde phase du concours recevra 3 000 schillings, le jury classera néanmoins en fonction de leur préférence les projets pour déterminer un lauréat. Le dossier contenant les éléments de candidature est mis à disposition des candidats par le comité du chantier de l'Opéra pour une somme de 50 schillings. Il contient notamment les plans de l'ancien édifice, que le ministère pour les Bâtiments publics, l'Économie de transition et la Reconstruction a été contraint de reproduire[85] depuis le volume sur l'Opéra impérial dans la série *Wiener Monumental-Bauten*, publié en 1885[86]. Les projets doivent être soumis au 14 décembre 1946. Le 5 octobre 1946, le ministère du Commerce et de la Reconstruction décide néanmoins de repousser la date limite de rendu des projets au 2 janvier 1947, sur demande de l'association centrale des architectes[87].

[82] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952ZI. 3/1946 datée du 5 juillet 1946.
[83] Dans l'ordre, il s'agit de la *Schutzstaffel* (SS), de la *Sturmabteilung* (SA), *Nationalsozialistischer Kraftfahrkorps* (NSKK) soit le corps de transport national-socialiste ; et les *Nationalsozialistischer Kraftfliegerkorps* (NSFK), soit le corps d'aviateurs national-socialiste.
[84] « Ideenwettbewerb für den Wiederaufbau der Staatsoper », *Neues Österreich*, 8 sept. 1946 ; « Wettbewerb für den Wiederaufbau der Staatsoper », *Österreichische Volksstimme*, 8 sept. 1946 ; « Wettbewerb über den Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Wiener Zeitung*, 10 sept. 1946.
[85] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 261.
[86] A. Lehmann (ed.), *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Sicardsburg*, *op. cit.*
[87] « Wettbewerb für den Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Der Aufbau*, oct. 1946. L'appel du concours est retranscrit en annexe, Document 19.

Lors de la phase du "concours d'idées", treize architectes proposent aux autorités des projets[88] : Leo von Bolldorf, Karl Dorfmeister, Ludwig Bakalowits, Alois Maria Chyka, Karl Wieninger, Eugen Schlüsser et Josef Schilhab, Armin Dolesch, Gustav Schlüssler, Gottfried Neumann-Spallart, Friedrich Lang et Joseph Zimmel, Karl Tobisch-Labotyn, Julius Ferencsfy, Alfred L. Rinesch. Les propositions de Chyka et de Ferencsfy sont rapidement écartées, car elles ne correspondent pas aux demandes techniques du concours[89]. Rudolf Schober déplore que seul onze projets aient été présentés, alors que le dossier à l'intention des candicats au concours ait été retiré en trente-cinq exemplaires. Selon Schober, cela montre la difficulté du cas de l'Opéra comme chantier de reconstruction, en particulier dans les conditions de vie de l'Autriche d'après-guerre. Il souligne aussi l'épuisement des architectes autrichiens, sollicités dès 1946 par de très nombreux concours d'architecture et d'urbanisme – les berges du canal du Danube, la place de la cathédrale Saint-Étienne et de la *Karlsplatz*,[90]. Le 25 janvier 1947, le jury rend sa décision : sur les onze propositions, huit ont été jugées faibles, compte tenu des caractéristiques techniques de l'Opéra. Parmi les critiques les plus récurrentes revient le manque de considération pour les problèmes d'éclairage et la redistribution des escaliers. La nécessité d'adaptabilité de la salle pour d'autres fonctions que les représentations – notamment le bal de l'Opéra – fait aussi partie des reproches portés sur la majorité des projets[91]. Le jury considère qu'aucun des projets présentés ne répond aux exigences du concours, techniques comme artistiques, et que donc aucun classement ne peut être établi. Cependant, trois propositions sont récompensées, compte-tenu de leurs qualités techniques – et cela, malgré les lacunes artistiques : il

[88] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/1947. ZI. 30.913-1947.
[89] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 264.
[90] « Stimmen zu den Wiederaufbauproblemen », *Allgemeine Bauzeitung. Fachblatt für die gesamte Bauwirtschaft*, 26 févr. 1947.
[91] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/1947. ZI. 30.913-1947.

s'agit des projets de Ludwig Bakalowits[92], et celui d'Eugen Schüssler[93] et de Josef Schilhab[94]. Chaque projet est gratifié de 2 000 schillings en guise de dédommagement[95].

Après les résultats de la première phase du concours, le comité du chantier de l'Opéra reprend son travail. Il établit les lignes directrices pour le concours principal, seconde phase durant laquelle c'est au comité d'inviter des architectes à concourir. De manière indépendante des premiers projets présentés lors de la première phase, ce concours requiert des architectes de plancher sur trois aspects : la conception architectonique et artistique de l'édifice, le réagencement de la répartition des espaces intérieurs et la création de nouvelles salles d'accueil du public au premier niveau des collatéraux. À l'été 1947, après la première phase du concours d'idées, est lancé le concours principal. Le comité demande pour ce concours aux architectes de proposer un projet pour la reconstruction de l'auditorium et du toit, se concentrant sur :

> 1. la conception de l'auditorium
> 2. le réaménagement du plan de base pour apporter plus de clarté et pour alléger les structures
> 3. la création de nouvelles salles de réception et leur aménagement. [96]

Le jury insiste sur la nécessité d'allier dans les propositions les qualités artistiques et architectoniques. Les architectes doivent également penser le réagencement des espaces existants pour répondre aux nouveaux usages de l'Opéra d'après-guerre : la salle de spectacles doit pouvoir accueillir d'autres événements notamment politiques.

La question de la reconstruction à l'identique n'a pas encore été tranchée au moment du concours, bien que la réalisation d'une telle entreprise semble difficile au sortir de la guerre – tant pour des raisons techniques que financières. Dans le texte envoyé aux

[92] Ludwig Bakalowits est un architecte qui a travaillé au bureau d'Alfred Koller avec Erich Boltenstern dans les années 1920. Les deux architectes ont collaboré sur plusieurs projets, dont un pour concours du *Circulo Ecuestre* de Barcelone en 1920.
[93] Eugen Schüssler, architecte né en 1903, est un ancien élève de Josef Hoffmann et Clemens Holzmeister. Il a surtout travaillé à la conception d'immeubles d'habitation pour la ville de Vienne.
[94] Josef Schilhab est un architecte né à Schwechat en 1908. Il a gagné le concours pour la création en 1935 d'un monument à Dollfuss, projet qui n'a, au final, jamais été réalisé.
[95] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/1947. ZI. 30.913-1947.
[96] « 1. in der Gestaltung des Zuschauerraumes, 2. in der Umgestaltung des Grundrisses im Sinne einer größeren Uebersichtlichkeit und Auflockerung, 3. in der Schaffung neuer Festräume und deren Durchbildung. » Karl Gerabek, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », Allgemeine Bauzeitung. Fachblatt für die gesamte Bauwirtschaft, 25 févr. 1948.

architectes invités, il leur est demandé d'élaborer un projet artistique en tenant en compte des parties subsistantes et de l'impression générale de l'ancien édifice, afin de garder en mémoire malgré sa destruction le souvenir du travail d'Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg[97]. Le concours n'est cette fois pas publié dans la presse, puisque les architectes invités à concourir sont sélectionnés par le comité de construction de l'Opéra. Le choix des architectes a fait l'objet de nombreuses discussions : si le concours d'idée n'était ouvert qu'aux architectes autrichiens, pour le concours principal, il est envisagé dans un premier temps d'inviter des architectes étrangers – de Suède, de Suisse et d'Italie[98]. Cela peut s'expliquer par le peu d'architectes disponibles, étant donné qu'étaient automatiquement exclus ceux ayant été affiliés au NSDAP et à ses organisations[99]. En outre, de nombreux architectes autrichiens importants avaient choisi de rester dans leur pays d'exil : c'est le cas de Clemens Holzmeister ou de Josef Frank, dont Oswald Haerdtl avait mentionné le nom dans les réunions préliminaires[100].

Ce sont au final les architectes autrichiens Erich Boltenstern, Otto Niedermoser, Ceno Kosag, Otto Prossinger, Michel Engelhart et Friedrich Lehmann, qui sont invités, aux côtés de Gustav Schüssler, de Ludwig Bakalowits et d'Eugen Schüssler et Josef Schilhab, récompensés lors du "concours d'idées" à concourir pour la reconstruction de l'Opéra de Vienne. Clemens Holzmeister, qui alors vit encore à Ankara, est rajouté à la liste, après la publication en mai 1947 dans le journal *Die Presse* d'un texte où il exprime son envie de prendre part au concours[101]. La date limite pour la soumission par les architectes de leur projet est fixée par le comité au 1er décembre 1947, le jury de

[97] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947.
[98] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 264.
[99] Les architectes autrichiens persécutés par les régimes austro-fasciste et national-socialiste ont émigré partout dans le monde – États-Unis, Angleterre, Suisse, Turquie, Israël, Australie, Argentine… Otto Kapfinger et al., *Architecture in Austria: a Survey of the 20th Century*, Architektur Zentrum Wien., Vienne, Springer Science & Business Media, 1999, p. 123.
[100] Josef Frank, depuis New York, correspond avec Oswald Haerdtl au sujet de la reconstruction de Vienne notamment sur la question de réaménagement urbain de la place de la cathédrale Saint-Étienne. « Wiederaufbau in Wien, Innere Stadt. Ein Stück lokale Architekturgeschichte wird besichtigt. » dans *Wien 1945: davor, danach [Ausstellung « 1945, davor, danach »]*, Vienne, Brandstätter, 1985, p. 113.
[101] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 265.

sélection est constitué des mêmes membres que pour le "concours d'idées" – soit Rudolf Schober, Max Fellerer, Oswald Haerdtl, Karl Holey. Au moment d'examiner les propositions soumises par les dix architectes – ou duo d'architectes –, deux n'ont rien rendu – Michel Engelhart et Otto Niedermoser[102]. Le 18 décembre 1947, le comité décide d'attribuer aux huit projets un dédommagement de 10 000 schillings et de diviser en quatre groupes les propositions, en guise de classement – le premier groupe comprenant les meilleurs projets selon eux (Document 20, p.728). Le premier groupe comprend Erich Boltenstern, le duo Otto Prossinger et Felix Cevela ; le second groupe Ceno Kosak et Clemens Holzmeister ; le troisième groupe Friedrich Lehmann, Gustav Schüssler et le duo Josef Schilhab et Eugen Schüssler, enfin le quatrième groupe n'est constitué que du seul Ludwig Bakalowits. Fin décembre 1947, les résultats sont partagés par la presse[103].

Il est à souligner que certains des architectes prennent également part l'année suivante au concours pour la reconstruction du *Burgtheater* : Ceno Kosak, Clemens Holzmeister, Fritz Lehmann, Otto Prossinger et Felix Cevela, ainsi qu'Oswald Haerdtl, membre du jury pour le concours de l'Opéra[104].

Les projets soumis : historicisme ou modernisme ?

Les projets du concours principal sont présentés au public lors d'une exposition organisée à l'intérieur des salles subsistantes de l'Opéra : intitulée *Wiederaufbauplanung der Staatsoper*, elle débute le 24 janvier 1948[105]. Le public découvre alors les différents visages que pourrait avoir l'auditorium. Parmi les huit propositions architecturales soumises au concours, certaines font hommage à l'ancien auditorium de manière affirmée, d'autres offrent une interprétation bien plus contemporaine de la salle de

[102] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947. ZI. 178.713/1947.
[103] « Neugestaltung der Wiener Oper. Künstlerisches Niveau der Entwürfe zum Hauptwettbewerb », *Die Weltpresse*, 31 déc. 1947.
[104] Karl Gerabek, « Der Wiederaufbau des Burgtheaters », *Allgemeine Bauzeitung. Fachblatt für die gesamte Bauwirtschaft*, 8 sept. 1948.
[105] « Die neue Oper - würdig der großen Tradition. Ausstellung über die Wiederaufbauplanung eröffnet », *Die Weltpresse*, 24 janv. 1948.

l'Opéra. D'un projet à l'autre, la répartition de l'espace intérieur de l'auditorium varie d'ailleurs beaucoup – rappelons que dans l'ancien Opéra, le public se répartissait sur quatre rangées de loges et la galerie supérieure. Malgré la recherche dans différentes archives, publications et institutions, le projet de Ludwig Bakalovits, tout comme celui de Josef Schilhab et Eugen Schüssler n'ont pas pu être consultés. En reprenant les archives[106], ainsi que les comptes-rendus de Karl Gerabek[107] et Emil Pirchan[108], il est cependant possible de commenter leurs projets.

Dans le quatrième groupe, Ludwig Bakalovits soumet deux variantes de son projet : une première version de l'auditorium à gradins ou de type amphithéâtre (A), supprimant les colonnes de support des loges, l'avant-scène est prévue comme modulable, pour s'adapter aux opéras et aux autres manifestations. La seconde version (B) reprend la forme de l'auditorium à loges, mais dans un agencement rectangulaire et non plus dans la forme de fer à cheval, typique des théâtres italiens. Le jury déplore chez Bakalovits une décoration très sobre et sommaire, à teintes dominantes ivoire et jaune, ainsi que le peu de visibilité depuis les loges de sa seconde proposition[109].

Le projet de Josef Schilhab et Eugen Schüssler, dans le troisième groupe, reprend à la fois la forme d'auditorium à loges, mais également les anciennes couleurs de l'Opéra – blanc, doré, rouge. La référence directe à l'ancienne salle de van der Nüll et Sicardsburg apparaît clairement comme fil rouge de ce projet. Les jurés leur reprochent néanmoins une décoration trop monotone et l'impression d'étroitesse dégagée par leur vision de la salle – causée en outre par l'aménagement de la galerie supérieure[110].

La proposition de Gustav Schüssler est aussi en référence directe à l'ancienne salle de van der Nüll et Sicardsburg (Figure 317, p.445). Cela se voit dans le recours aux colonnes pour supporter le toit de l'auditorium au niveau des galeries supérieures, relevant

[106] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°1 – N°8.
[107] K. Gerabek, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », art cit.
[108] Emil Pirchan, « Plätze, Räume, Bauten der Wiener Opernaufführungen » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 9-96.
[109] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°4a, 4b.
[110] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°2.

davantage d'un choix esthétique qu'architectonique, puisque la structure peut tenir autrement. Pour la décoration, il fait réaliser par Carlos Riefel le dessin pour le plafond et repend également les éléments décoratifs de l'ancienne salle, comme les reliefs dorés sur les balustrades. Gustav Schüssler propose un agrandissement majeur de la capacité d'accueil de l'Opéra : il prévoit cinq rangées de loges en plus d'une galerie supérieure[111].

Enfin, le dernier projet du troisième groupe est celui de Friedrich Lehmann (Figure 318, Figure 319, Figure 320, p.445). Du point de vue de la décoration, il propose une approche plus moderne que Gustav Schüssler mais il ne convainc pas le jury sur ses qualités artistiques. Il se distingue surtout par le plan de réagencement de l'espace intérieur qu'il développe : en ouvrant les espaces clos, il crée la possibilité de mieux circuler à l'intérieur du bâtiment. Alors qu'il supprime une rangée de loges – il n'y en aurait plus que trois, l'élargissement au sol de l'auditorium permet de créer trois groupes de rangées au niveau du parterre. De cette façon, l'auditorium plus large pourrait accueillir jusqu'à 2 385 personnes. Cette disposition de l'espace rappelle celle qu'avait soumise Carl Hasenauer lors du concours originel de l'Opéra (Figure 24, p.77). Les solutions techniques apportées par Lehmann sont de loin les meilleures selon le jury[112]. Notons que chez Gustav Schüssler et Friedrich Lehmann, les sièges se scindent en trois parties au niveau du parterre et non en deux, comme pour les autres architectes.

Ceno Kosak, peintre en plus d'être architecte, est salué pour l'harmonie artistique dans la décoration qu'il propose pour l'auditorium et les salles[113]. Ceno Kosak, était un ancien élève de Clemens Holzmeister, avec qui il partage sa place dans le deuxième groupe (Figure 328, Figure 329, p.447). Clemens Holzmeister, exilé en Turquie pendant la guerre et ayant demandé à participer au concours, propose un projet d'une grande ambition (Figure 321 à Figure 325, p.446). Il réagence l'espace intérieur de manière à créer une impression de grandeur. L'avant-scène est bien plus importante, afin de

[111] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°5.
[112] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°6.
[113] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°3.

permettre aux metteurs en scène une grande flexibilité d'action. Il supprime ainsi une rangée de loges, qu'il remplace par une seconde galerie circulaire, courant sur l'ensemble de l'auditorium. Cela permet d'utiliser d'une tout autre manière le proscenium : il y crée une loge, surplombant une avant-scène plus large que celle d'origine. La séparation entre la salle et la scène est rendue de cette façon quasi caduque. Si la loge au-dessus du proscenium ne peut être utilisée pendant les spectacles – ne permettant aucune vue sur la scène, il faut souligner ici la réflexion de Holzmeister quant aux autres usages de l'Opéra, comme cela avait été demandé par le comité. La décoration proposée par Holzmeister relève elle aussi d'une approche moderne, une réinterprétation de l'ancienne salle, sans tomber dans le pastiche. Le jury apprécie peu l'agencement du plafond et le lustre, jugé trop massif, et surtout l'ajout de cette loge au-dessus du proscenium[114]. Les idées présentées lors du concours de l'Opéra se retrouvent dans les projets de ses réalisations futures : il existe une ressemblance entre les esquisses produites par Holzmeister au concours de l'Opéra et celles réalisées quelques années plus tard pour la *Großes Festspielhaus* de Salzbourg (Figure 326, p.447). Ces similitudes se retrouvent dans le réagencement et l'agrandissement du théâtre de Linz, également conçu par Holzmeister (Figure 327, p.447).

Le premier groupe distingue le projet d'Otto Prossinger et son assistant Felix Cevela, qui comme pour celui de Clemens Holzmeister privilégie une approche moderniste. Prossinger et Cevela reprennent les couleurs dominantes utilisées par van der Nüll et Sicard von Sicardsburg : blanc, doré et rouge. Les colonnes entre les loges rappellent celles de l'ancien auditorium, jusqu'aux galeries supérieures (Figure 334, Figure 335, p.448). Néanmoins le jury critique un agencement trop horizontal de l'auditorium, la forme choisie pour le toit, tout en saluant la justesse du choix des formes et l'harmonie générale de l'ensemble. Leur projet réduit toutefois le nombre de places à seulement 1 922, un inconvénient non négligeable pour le comité[115].

[114] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°1.
[115] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°8.



Figure 317 – Gustav Schüssler (architecte), Esquisse pour l'auditorium, 1947, publiée dans Max Fellerer, « Alt oder Neu? Zum Aufbau der Wiener Oper », *Die Wiener Bühne*, 1948.

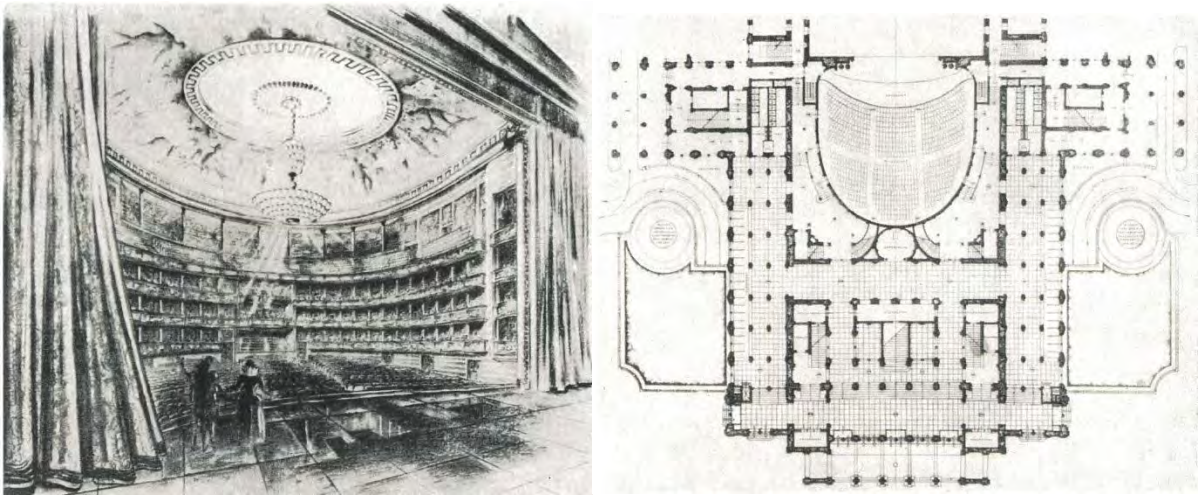




Figure 318, Figure 319, Figure 320 – Friederich Lehmann (architecte), Esquisse pour l'auditorium et plan de réaménagement, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 325.

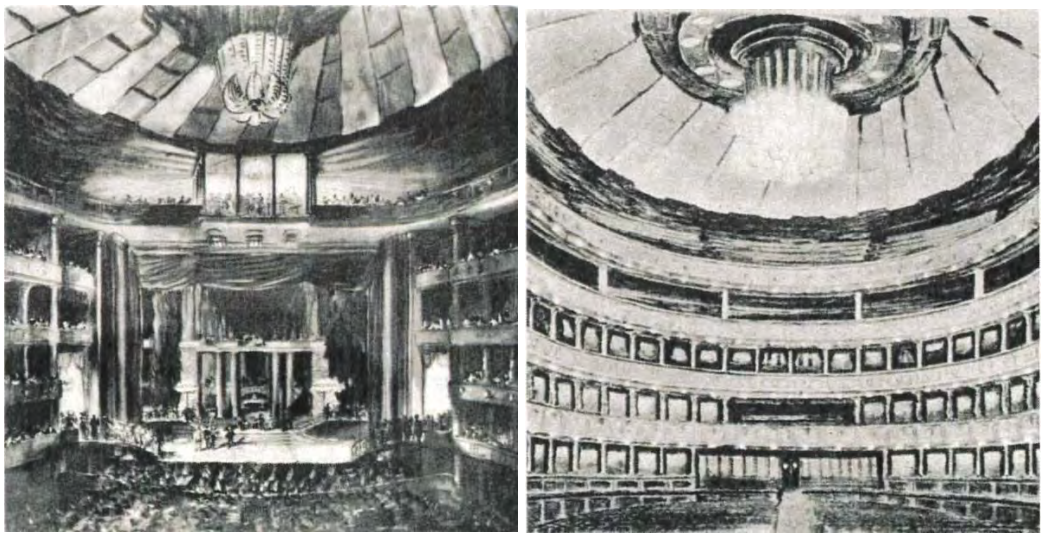


Figure 321, Figure 322 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour l'auditorium, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 322.

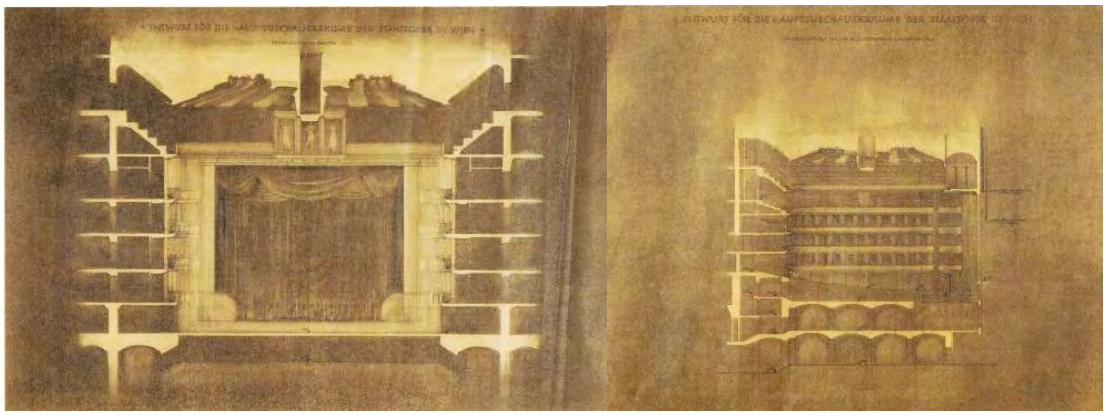


Figure 323, Figure 324 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour l'intérieur de l'auditorium, 1947, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.26-27.



Figure 325 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisse pour le plafond de l'auditorium, 1947, publiée dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.26-27.

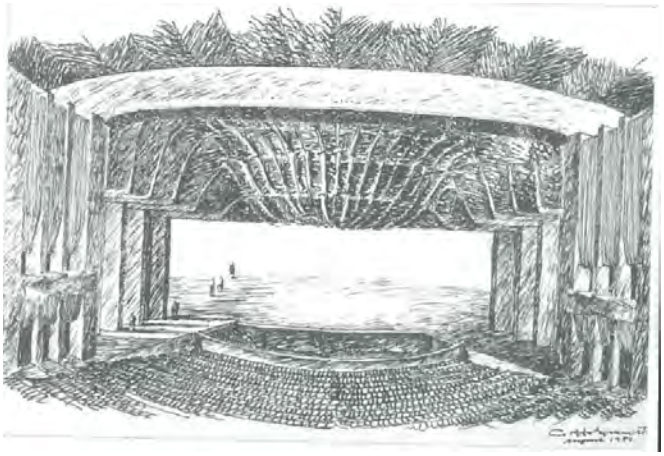


Figure 326 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour le palais des festival de Salzbour, 1954, publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau,* Vienne, Molden, 2005. p. 53.



Figure 327 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisse pour le théâtre régional de Linz, 1955, Dessin sur papier, 70,5 cm x 68 cm, Collections d'architecture, Musée Albertina de Vienne CLHA8/13/16.

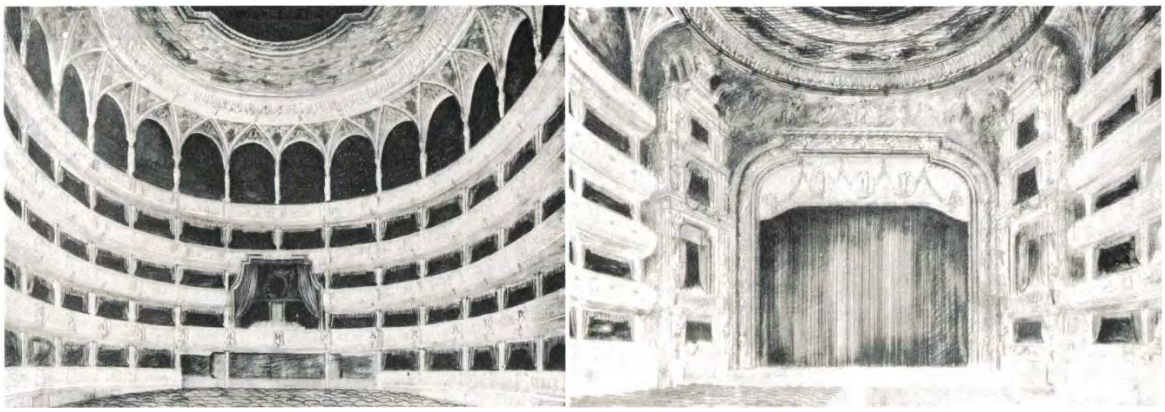


Figure 328, Figure 329– Ceno Kosak (architecte), Esquisses pour l'auditorium, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik, et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 323.

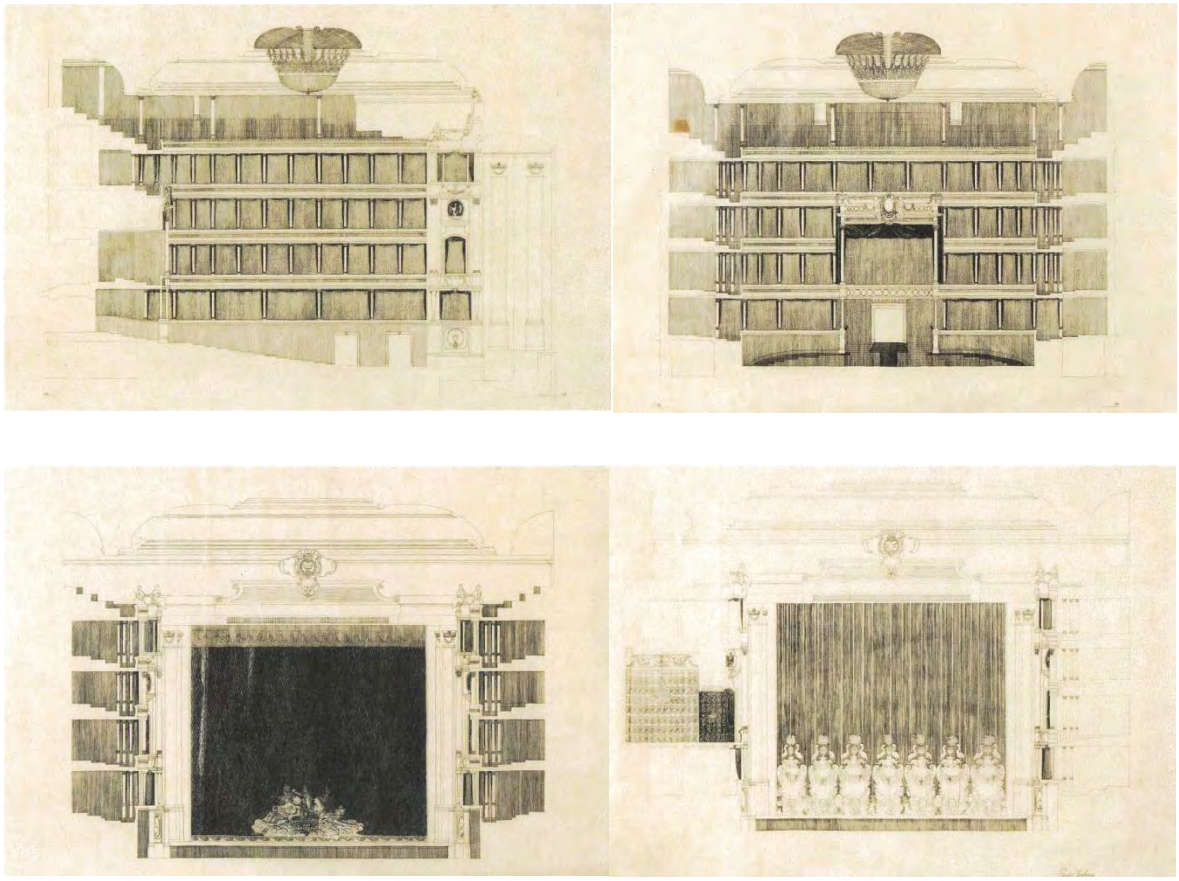


Figure 330, Figure 331, Figure 332, Figure 333 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architectes), Esquisses pour l'intérieur de l'auditorium, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.28-29.

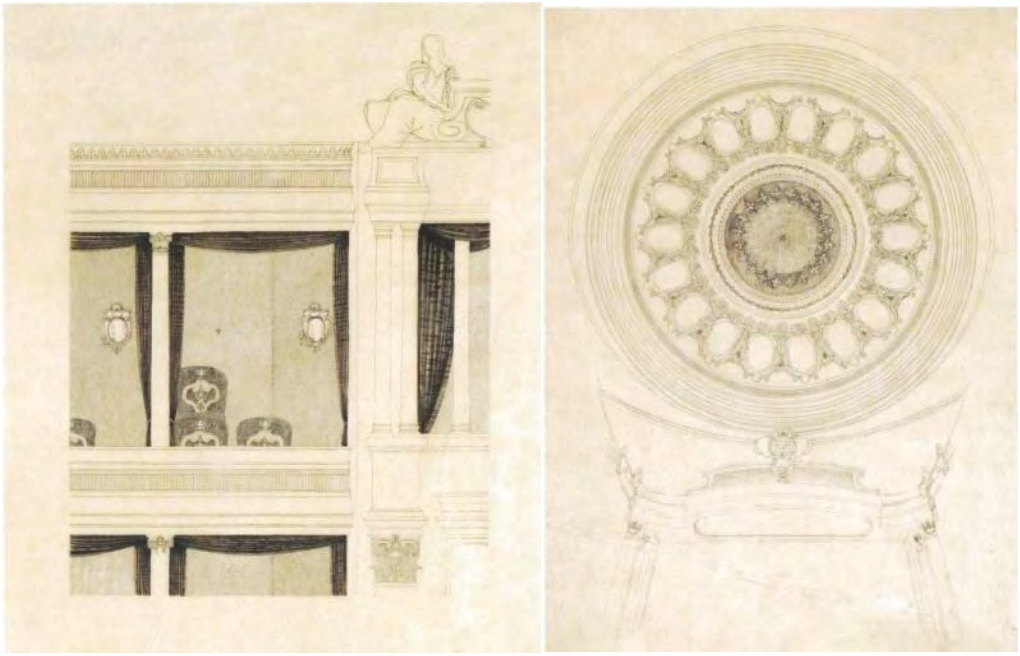


Figure 334, Figure 335– Otto Prossinger et Felix Cevela (architectes), Esquisses pour le toit de l'auditorium et détails des loges, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p. 30-31.

Quant à Erich Boltenstern, son travail est salué pour ses propositions techniques et artistiques. Boltenstern a fait appel au peintre Günter Baszel pour les dessins du plafond peint et du rideau de fer dans ses projets. Ses propositions pour le plan de base permettent de réutiliser l'espace pratique, sans nécessiter trop de travaux de gros œuvre. Tant dans sa proposition A d'un auditorium à loges (Figure 336, p. 450) que dans la B d'un auditorium à gradins ou de type amphithéâtre (Figure 337, p. 450), l'agencement est décrit comme harmonieux, en adéquation avec l'ancienne salle sans toutefois chercher la copie. Si pour le jury, la proposition B manque du caractère festif propre à un Opéra, il apprécie la simplicité et le classicisme de la décoration de la proposition A[116].

Pour trancher entre les deux projets du premier groupe, le comité fait réaliser pour le 8 juillet 1948 des maquettes pour les projets de Boltenstern – la version à loges – et du duo Prossinger/Cevela[117]. Le comité choisit la proposition de Boltenstern pour l'auditorium, dont les qualités artistiques des esquisses font hommage à l'ancien auditorium sans ni le dénaturer, ni le copier[118]. Boltenstern est aussi retenu, car il jouit en raison de son expérience avec les grands édifices. Otto Prossinger et son assistant Felix Cevela se voient confier la conception d'une des nouvelles salles de pause, la seconde est attribuée à Ceno Kosak[119].

[116] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.034/I/5/1947, ZI. 179.100/1947, Résultat du jury pour le concours de l'Opéra – Projet N°7.
[117] A. Stuhlpfarrer, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb », art cit, p. 265.
[118] L.W. Rochowanski, « Wiener Bauprobleme. Zum Wettbewerb für die künstlerische Gestaltung der Staatsoper », *Welt am Abend*, 21 janv. 1948.
[119] « Wiederaufbau der Staatsoper », *Salzburger Nachrichten*, 28 oct. 1948.

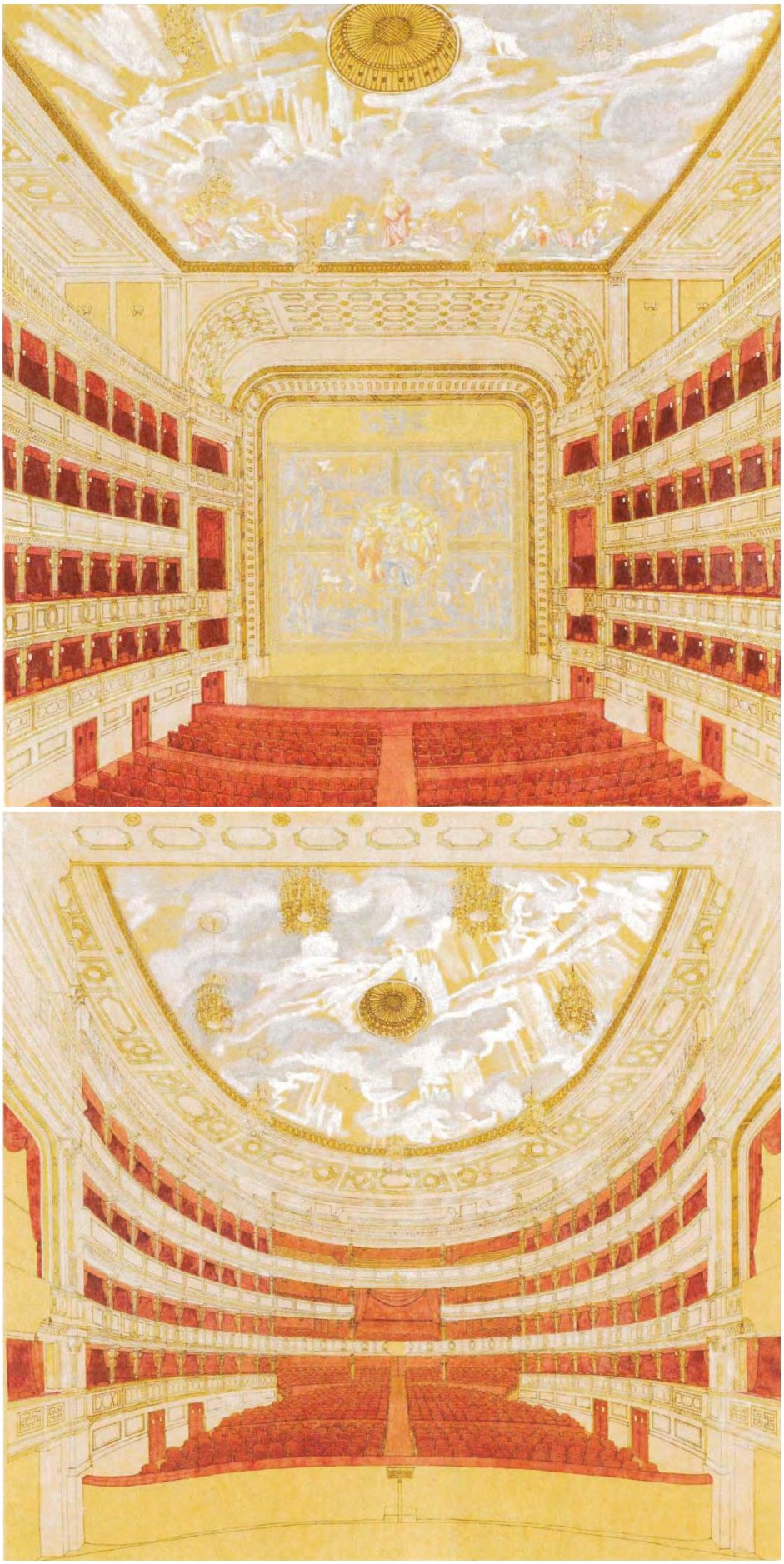


Figure 336, Figure 337 - Erich Boltenstern (architecte), Esquisses des l'aménagement décoratif des balcons des loges de l'auditorium, sans date (env. 1947 à 1955), Archives du Architekturzentrum Wien, Fonds « Erich Boltenstern », non répertoriés.

Erich Boltenstern, « un rénovateur doux »

Le choix de Boltenstern répond pour Maria Kramer au besoin de compromis entre l'architecture de l'époque *Ringstraße* et le modernisme d'après-guerre, elle le qualifie d'ailleurs de « rénovateur doux[120] ». Son projet reçoit un accueil plutôt positif de la presse, qui salue la modernité sobre de ses propositions :

> Il préserve avec une délicatesse particulière, la tradition architecturale de l'ancien édifice sans tomber dans l'imitation de style stérile. Son travail montre un tel degré de sensibilité et de compétence artistiques que l'on ne peut que féliciter le jury pour sa décision.[121]

Car c'est bien là toute la difficulté qu'il y avait dans ce concours : proposer un nouvel agencement de l'auditorium, tout en respectant non seulement une cohérence avec les parties subsistantes de l'édifice mais aussi l'héritage artistique d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg.

Erich Boltenstern est né le 21 juin 1896 à Vienne, où il grandit et obtient son *matura* en 1915. C'est à cette date qu'il est enrôlé dans l'armée pendant la Première Guerre mondiale. Boltenstern débute à la fin de la guerre des études d'architecture à la *Wiener Technische Hochschule* – nouveau nom du *k.k. Polytechnisches Institut*. Au terme de sa formation, il travaille dans des bureaux étrangers, à Berlin et à Barcelone, avant de revenir s'installer en Autriche, d'abord à Vienne en 1925, puis à Linz en 1927. Il retrouve Vienne en 1928, où il assiste à la classe d'Oskar Strnad à la *Kunstgewerbeschule*, l'École des arts appliqués de Vienne. Boltenstern est particulièrement intéressé par la double activité de Strnad, à la fois architecte et scénographe de théâtre[122]. Erich Boltenstern obtient ses premiers chantiers au début des années 1930 : il remporte le concours pour le crématorium de Graz en 1930[123]. Il rejoint en 1934 l'Académie des Beaux-Arts de

---

[120] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 55.

[121] « Es wahrt mit besonderem Taktgefühl die bauliche Tradition des alten Hauses, ohne in leere Stilimitation zu verfallen. Die Arbeit zeigt ein solches Mass von Einfühlungsvermögen und künstlerischem Können, dass man das Preisgericht zu seinem Entschluss nur beglückwünschen muss. » « Wiens neues Opernhaus - vorläufig auf dem Papier. Eröffnung der Ausstellung "Wiederaufbau der Staatsoper" », *Neues Wiener Tagblatt*, 25 janv. 1948.

[122] Oskar Strnad enseigne de 1914 à 1935 à la *Wiener Kunstgewerbeschule*. Il débute son activité de scénographe en 1919 d'abord pour le *Volkstheater*, puis à partir de 1924 pour d'autres scènes viennoises. Ursula Prokop, *Oskar Strnad*, http://www.architektenlexikon.at/de/635.htm, 31 mars 2011, (consulté le 28 septembre 2021).

[123] « Die Grazer Feuerhalle - Baubeginn im Frühjahr », *Grazer Tagblatt*, 29 sept. 1930.

Vienne comme assistant de Clemens Holzmeister, à la tête de l'enseignement d'architecture[124]. Boltenstern remplace à de maintes reprises Holzmeister quand celui-ci voyage – Holzmeister enseigne également à l'Académie des arts de Düsseldorf – et en 1937, Boltenstern récupère la classe précédemment donnée par Peter Behrens. Après 1938, Boltenstern perd son poste à l'Académie mais n'est pas contraint de rejoindre l'armée au déclenchement de la guerre. Il travaille à Vienne pour le bureau des architectes allemands Bodo Denk et Rudolf Thomsen à partir de 1938 et rejoint l'année suivante la chambre des arts du Reich, *Reichskammer der bildenden Künste*. Bien qu'il perde le droit d'exercer comme architecte en 1940, il continue de travailler pour Denk et Thomsen, menant même quelques projets indépendants en Basse-Autriche et à Vienne[125]. À la libération de Vienne, puis suite à l'indépendance de l'Autriche, Boltenstern est l'un des rares architectes de sa génération qui soit toujours présent dans la capitale et sans attache au NSDAP. Il est alors nommé à la tête de la classe d'architecture de l'Académie des Beaux-Arts dès le 1er mai 1945[126], celle où il avait auparavant assisté Clemens Holzmeister, qui lui quitte l'Autriche pour s'exiler à Istanbul en 1938[127].

Erich Boltenstern semble le choix de la continuité pour ce chantier, puisqu'il partage avec les architectes originaux de l'Opéra quelques similitudes de parcours. Erich Boltenstern a fait ses études d'architecte à l'*École polytechnique de Vienne*, la même institution qui a formé Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. En outre, que le chantier soit celui de l'Opéra, cela prend un sens tout particulier pour Boltenstern, dont la mère, Louise Godina, était chanteuse d'opéra. Enfant, il suivait sa mère dans ses tournées, Boltenstern avait ainsi développé un certain goût des scènes d'Opéras et avait suivi une formation en chant[128]. Cependant, Boltenstern subit à l'instar de van der Nüll et Sicard von Sicardsburg des critiques sur son projet : ses confrères

[124] Petra Schumann, Ursula Prokop et Inge Scheidl, *Clemens Holzmeister*, http://www.architektenlexikon.at/de/241.htm, 24 avril 2014, (consulté le 28 septembre 2021).
[125] Une liste chrono-thématique des projets d'Erich Boltenstern est présentée dans le lexique des architectes du Centre Viennois d'Architecture : Petra Keplinger, *Erich Boltenstern*, http://www.architektenlexikon.at/de/1367.htm, 24 septembre 2013, (consulté le 28 septembre 2021).
[126] Judith Eiblmayr, « Die Biografie » dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (eds.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005, p. 17.
[127] P. Schumann, U. Prokop et I. Scheidl, « Clemens Holzmeister », art cit.
[128] J. Eiblmayr, « Die Biografie », art cit, p. 15.

architectes et d'autres artistes contemporains lui reprochent au moment de la publication des résultats le manque d'audace de son projet, certains affirmant même leur préférence pour la proposition de Clemens Holzmeister. Joseph Gregor : « n'hésite pas à déclarer ici qu'à [s]on sens, le rejet de la solution géniale de Holzmeister porte un coup dur à l'architecture et au théâtre de Vienne et qu'[il] ne pui[t] qu'espérer que les faits me contrediront.[129] » Wilhelm Holzbauer aussi considérait le projet de Clemens Holzmeister, son ancien professeur, « d'une autre étoffe[130] ». La comparaison entre les deux hommes n'était pas liée uniquement à leur projet pour l'Opéra, Boltenstern avait aussi repris le poste de professeur d'Holzmeister. Judith Eiblmayr souligne que si l'on parle souvent d'une école Holzmeister – dont les élèves Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt formèrent le célèbre *Arbeitsgruppe 4*[131], il n'est pas possible de parler d'école Boltenstern[132]. Ses élèves, comme Josef Krawina, témoignent néanmoins de sa grande disponibilité, de son écoute et de sa bienveillance : « [Boltenstern] était un pôle d'équité, de calme, de sérieux et de solidité pour tous les étudiants de l'Université Technique de Vienne à cette époque.[133] » Pour son collègue à l'Université Technique de Vienne, Kurt Eckel, « s'il avait eu un minimum de courage, comme Holzmeister, il aurait eu la stature de Frank Lloyd Wright.[134] » Boltenstern lui-même était conscient de n'être ni un rénovateur, ni un pionnier, mais il donnait toujours le meilleur de lui-même pour ses projets[135]. Il était déjà reconnu à cette époque pour sa personnalité diplomate, conciliante et peu prompte aux conflits. Kurt Eckel ajoute que Boltenstern était « une figure de liaison entre l'ancien et le nouveau, noble, un brin trop peu courageux.[136]» C'est

[129] W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 45.
[130] *Ibid.*, p. 44.
[131] Au sujet de ce groupe, représentatif de l'architecture *Nachkriegsmoderne*, soit « modernité d'après-guerre », qui a été très actif à partir des années 1950 : Architekturzentrum Wien (ed.), *Arbeitsgruppe 4: Wilhelm Holzbauer, Friedrich Kurrent, Johannes Spalt, 1950-1970*, Salzbourg, Müry Salzmann, 2010.
[132] J. Eiblmayr, « Die Biografie », art cit, p. 20.
[133]« [Boltenstern] *war für alle damals an der Wiener Technik Studierenden ein Pol der Fairness, der Ruhe, der Ernsthaftigkeit und der Solidarität.* » Josef Krawina, « Pol der Solidität. Im memoriam Erich Bolternstern », *bau*, 1991, vol. 6-7, 1991, p. 16.
[134] « […] *eine Verbindungsfigur zwischen alt und neu, nobel, eine Spur zu wenig mutig.* » Propos collectés de Kurt Eckel par Judith Eiblmayr le 15 janvier 2001. J. Eiblmayr, « Die Biografie », art cit, p. 19.
[135] Selon les propres mots de Boltenstern, cité depuis les archives de la reconstruction de la Bourse de Vienne, cités par Judith Eiblmayr. *Ibid.*, p. 20.
[136] « […] *eine Verbindungsfigur zwischen alt und neu, nobel, eine Spur zu wenig mutig.* » Propos collectés de Kurt Eckel par Judith Eiblmayr le 15 janvier 2001. *Ibid.*, p. 19.

peut-être justement cette position de liaison entre l'ancien et le nouveau qui explique le choix d'Erich Boltenstern plutôt que celui très moderne de Clemens Holzmeister – dont rappelons-le, le projet n'est classé que quatrième. Clemens Holzmeister se voit néanmoins confier entre 1954 et 1955 les chantiers de réaménagement de la *Festspielhaus* de Salzbourg et du théâtre de Linz, où ses projets sont cette fois célébrés (Figure 326, Figure 327, p.447). Pour Wilhelm Holzbauer le « choix du projet du prudent Erich Boltenstern [...] ne pouvait heurter personne.[137] » Dans le climat politique et culturel d'après-guerre, Boltenstern offre à l'État une possibilité de transition douce et consensuelle. Sa personnalité permet surtout un dialogue, au comité de le solliciter pour des modifications du projet – qui seront en effet très nombreuses.

Malgré sa première place au concours, Boltenstern n'est pas assuré dans un premier temps de la réalisation de son projet, car à la signature de son précontrat avec le ministère du Commerce et de la Reconstruction en février 1949, le comité précise dans ce document que l'architecte mènera la reconstruction de l'auditorium selon les plans existants de Sicardsburg[138]. Le 14 juillet 1949, Boltenstern présente aux membres du comité des plans prévisionnels, s'éloignant toutefois des plans originaux de Sicardsburg. Il y apporte notamment des corrections techniques et des modernisations architectoniques. Boltenstern propose, comme dans ses dessins pour le concours, la suppression des colonnes de support au grâce à une structure de toit en acier, faisant disparaître l'agencement de l'ancien plafond avec les arcades créées par les colonnes et la voûte à lunettes[139]. Les membres du comité craignent que ce changement architectonique ne fasse perdre à l'auditorium son unité stylistique, ils ne se prononcent pas durant cette réunion, et reportent à l'automne ce sujet, qui implique trop de considérations techniques et esthétiques. À la session de septembre 1949, des voix s'élèvent clairement en faveur de la reconstruction à l'identique de l'ancienne architecture. D'après Maria Kramer, Otto Demus, membre du comité et directeur de

[137] W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 42.
[138] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Fonds « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.649/I/5/1949, ZI. 32.370/1949.
[139] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 14 juillet 1949.

l'office fédéral des monuments appuie le choix de restituer l'architecture, fort de la réussite du chantier de restauration de l'architecture originale au Belvédère[140]. Au cours de la session de septembre 1949, Otto Demus exprime à plusieurs reprises la difficulté des architectes à faire le grand écart entre les parties subsistantes de l'édifice et la proposition d'un auditorium moderne. Egon Hilbert, membre du comité du chantier de l'Opéra en sa qualité de directeur de l'administration fédérale des théâtres, plaide aussi pour l'ancienne architecture, se faisant le porteur des voix du monde musical – il cite Erich Kleiber, Bruno Walter, Hans Knappertsbusch – souhaitant voir renaître l'ancienne salle dans sa forme originelle[141].

D'autres membres du comité de l'Opéra sont au contraire plus indécis, comme l'architecte Max Fellerer. Ce dernier exprime des doutes quant à la reconstruction selon l'ancien modèle. Lorsqu'il commente les résultats du concours d'architecture en 1948, Fellerer pointe la difficulté de trancher dans le cas de l'Opéra pour plusieurs raisons. D'abord, la question ne se poserait pas selon lui si l'Opéra avait été intégralement détruit, les ruines de l'Opéra dans leur état d'après-guerre permettent une reconstruction, ce qui nécessite de se poser la question de savoir « s'il est possible de recréer une œuvre qui n'existe plus[142]. » Comparant la situation de l'Opéra de Vienne à celle du *Teatro alla Scala* de Milan, il explique à ceux qui souhaitent retrouver la salle d'antan :

> La Scala de Milan a été reconstruite telle quelle et cela a été très bien réussi. Mais elle n'a pas été détruite dans la même mesure que l'auditorium de l'Opéra [de Vienne]. Là-bas, il a été possible de couler dans du plâtre les éléments architecturaux et les décorations restantes, afin de les recréer. Il serait bien possible de reconstruire l'espace dans son squelette architectural si l'on s'abstenait d'y introduire certaines améliorations pratiques. Il n'est toutefois pas possible de reproduire à l'ancienne l'embellissement de la salle architectonique, atteint grâce aux profilés, ornementations, peintures, plastiques, par les matériaux et les couleurs, car les possibilités pratiques font tout autant défaut que la sensibilité artistique liée à cette époque. L'espace restauré serait alors une copie

[140] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 53.
[141] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 16 septembre 1949.
[142] « *ob es möglich ist, ein geschaffenes Werk, das nun einmal nicht mehr da ist, wieder neu erstehen zu lassen*. » Max Fellerer, « Alt oder Neu? Zum Aufbau der Wiener Oper », *Die Wiener Bühne*, 1948, vol. 3, 1948, p. 4.

> inadéquate, elle représenterait une grave déception, surtout pour ceux qui espéraient retrouver l'ancienne salle.[143]

De plus, selon Fellerer, « l'exigence justifiée d'introduire des améliorations pratiques […] rend le maintien de l'ancien espace impossible dès le départ. Ainsi la copie serait-elle une adaptation du projet de Van der Nüll, elle serait de toute façon une inadéquation.[144] » Pour Max Fellerer, la seule position possible est celle adoptée par Erich Boltenstern, d'un architecte qui renonce à la copie mais qui offre une variation sur le thème d'origine, laissant « sa propre personne passer au second plan par respect pour l'œuvre d'art ancienne.[145] » Fellerer a lui-même travaillé à la reconstruction de lieux viennois touchés par les bombardements – le parlement autrichien, le complexe balnéaire de Gänsehäufel et la deuxième maison Haas face à la cathédrale Saint-Étienne[146]. Il se positionne dans son texte plutôt contre la reconstruction à l'identique, qu'il juge non seulement inatteignable, mais surtout inadéquate.

Theodor Körner, alors maire de Vienne, ne semble pas non plus convaincu par une reconstruction à l'identique. Körner fait part dans une lettre écrite à Ernst Kolb, ministre du Commerce de l'époque, qu'Egon Hilbert communique au comité de ses doutes quant à la reconstruction du bâtiment dans sa forme originelle, insistant sur la fonction sociale

---

[143] « Die Mailänder Scala ist wieder aufgebaut worden, wie sie war und es ist sehr gut gelungen. Sie war aber bei weitem nicht in dem Maße zerstört, wie der Zuschauerraum der [Wiener] Oper. Dort war es möglich, stehengebliebenen Bauteile und Dekorationen in Gips abzugießen und danach wiederholen. Nun wäre es ja möglich, den Raum in seinem architektonischen Gerippe wieder zu bauen, wenn man darauf verzichtet, gewisse praktische Verbesserungen einzuführen. Nicht aber möglich ist es, die Veredelung des architektonischen Raumes, die durch Profile, Ornamente, Malerei und Plastik, durch Stoffe und Farbe erreicht war, in der alten Weise durchzuführen, weil die praktischen Möglichkeiten eben fehlen wie das an die Zeit gebundene künstlerische Gefühl. Der wiederhergestellte Raum würde eine unzulängliche Kopie werden, die eine arge Enttäuschung darstellen würde, besonders für diejenigen, die sich den alten Raum wieder erhofften. […] *Aus der Kopie würde eine Adaptierung des van der Nüllschen Entwurfes, also auf alle Fälle eine Unzulänglichkeit werden*. » *Ibid.*

[144] « Die Forderung aber, die berechtigterweise gestellt wurde, praktische Verbesserungen einzuführen, wie die Horizontalstellung des Bühnenbodens und die dadurch bedingte Hebung des Parterres, die möglichste Vermeidung der die Sicht hindernden Säulen und vieles mehr, macht die Beibehaltung des alten Raumes von vornherein unmöglich. Aus der Kopie würde eine Adaptierung des Van der Nüllschen Entwurfes, also auf alle Fälle eine Unzulänglichkeit werden. », *Ibid.*

[145] « […] seine eigene Person aus Respekt vor dem alten Kunstwerk in den Hintergrund treten zu lassen », *Ibid.*

[146] La première maison Haas a été construite en 1867 par les mêmes architectes que l'Opéra de Vienne, Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. Elle est détruite par les bombardements de 1945, un nouveau bâtiment est érigé entre 1951 et 1953 par Max Fellerer et Carl Appel. Max Fellerer se trouve ainsi quelques années plus tard dans la même situation qu'Erich Boltenstern. En 1985, la maison Haas de Fellerer et Appel est détruite, un troisième bâtiment est inauguré en 1991, projet de l'architecte Hans Hollein. C'est ce dernier qui fait aujourd'hui face à la cathédrale Saint-Étienne.

que joue l'Opéra[147]. Comme le rappelle Philippe Dufieux « la question des loges demeure indissociablement liée à la finalité édifiante du théâtre, réunissant le public dans une communauté de valeurs morales et sociales.[148] » Le maire de Vienne, membre du SPÖ, mène au même moment la reconstruction de Vienne[149] en cherchant le juste équilibre entre la célébration des anciens édifices historiques et artistiques et le besoin de moderniser et de démocratiser la ville pour ses habitants, « car il ne s'agit pas seulement de réparer les dégâts, mais aussi de construire de nouvelles et de meilleures formes pour la vie et l'économie et de se mettre en phase les progrès du monde.[150] » Körner pointe donc ici aux membres du comité le besoin de repenser l'institution pour sa fonction future et il critique donc le choix d'écarter la forme de l'auditorium à gradins de type amphithéâtre au profit de l'ancienne forme à loges. Il s'agit en réalité d'un reproche auquel le comité avait déjà fait face lors du concours principal, où les deux propositions d'auditorium à gradins – dont celle de Boltenstern – avaient été refusées[151]. L'auditorium à loges est la forme traditionnelle du théâtre italien, associé à l'aristocratie et à la grande bourgeoisie puisque chaque loge est occupée par une famille. Au contraire, l'auditorium à gradins, de type amphithéâtre, repopularisé par la *Festspielhaus* de Bayreuth, conçue par Richard Wagner, propose un agencement plus démocratique de l'espace intérieur, sans séparation physique entre les spectateurs.

La question de la forme de l'Opéra est le point de tension récurrent dans les débats sur la restitution de l'architecture de van der Nüll et Sicard von Sicardsburg. Boltenstern

[147] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 16 septembre 1949.

[148] Philippe Dufieux, « Du Grand Théâtre de Lyon à l'Opéra Nouvel » dans Caroline Giron-Panel et Solveig Serre (eds.), *Les lieux de l'opéra en Europe: XVIIe-XXIe siècle [actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, Opéra comique, 21-23 novembre 2013]*, Paris, École des chartes, 2017, p. 179.

[149] La municipalité lance notamment une grande enquête pour la reconstruction, « *Enquete über den Wiederaufbau* », afin de réfléchir aux besoins et aux améliorations possibles à apporter à l'urbanisme. Plusieurs comités sont créés pour travailler sur les thématiques de la reconstruction notamment l'image de la ville et les édifices historiques. Les résultats sont publiés dans le mensuel *Der Aufbau*, de juillet à septembre 1946. Hermann Maetz, « Die Enquete über den Wiederaufbau der Stadt Wien I », *Der Aufbau*, juill. 1946, p. 17-18.

[150] « Denn es geht nicht allein um die Beseitigung der Schäden, sondern zugleich um den Aufbau neuer und besserer Lebens- und Wirtschaftsformen und um den Anschluß an die Fortschritte der Welt. » La citation est extraite du catalogue de l'exposition « Wien baut auf! » présentant les résultats de l'enquête pour la reconstruction menée par la municipalité. Hans Riemer, *Wien baut auf!*, Vienne, Verlag für Jugend und Volk, 1947, p. 116. Hans Riemer, du SPÖ, est directeur du service presse de la ville.

[151] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 34.

s'oppose fermement à ce que les colonnes soutenant la voûte du plafond soient reconstruites, car il est possible de soutenir le toit d'une autre manière et que ces colonnes bloquent la vue depuis la galerie vers la scène. Il produit plusieurs esquisses et plans alternatifs, afin de contenter le comité et de montrer l'ensemble des possibilités pour l'auditorium. Face aux réticences d'Otto Demus et d'Egon Hilbert, il insiste sur la permanence de la forme en fer à cheval et des loges de la salle, qui malgré la disparition des colonnes n'affecterait que peu la forme du toit – et cela pour des raisons architectoniques. Eugen Ceipek, conseiller au ministère du Commerce et de la Reconstruction, souligne durant les discussions que reconstruire ces colonnes soumettrait le comité – et donc l'État – à de nombreuses critiques : d'une part, quant au coût d'une telle construction superflue à la structure de l'édifice et d'autre part, à cause d'un choix préférant l'esthétique à la garantie d'une bonne visibilité depuis la galerie, fréquentée par des populations plus modestes et déjà éloignées de la scène[152]. Eugen Ceipek semble convaincre les autres membres du comité, qui décide de clore la session en s'offrant la possibilité d'un retour en arrière sur la décision de la reconstruction de l'auditorium selon les plans originaux :

> Il est en outre établi que la décision du comité du chantier de l'Opéra à ce moment-là ne pensait pas à une réplique formaliste, voire minutieuse de chaque détail, mais déclarait simplement que la reconstruction de l'Opéra devrait posséder principalement l'ancien style architectural tant célébré.[153]

La décision est une fois encore reportée à la prochaine session. En novembre 1949, le comité se rassemble et tranche enfin la question de la forme de l'auditorium[154]. Entre temps, Boltenstern a travaillé sur sa proposition d'agencement sans les colonnes, il a construit un modèle à 1:25 de l'auditorium et dessiné des vues de la salle afin de

[152] Cela concerne à minima 124 places de la galerie, sans compter les autres sièges dont la vue peut aussi être bloquée par les colonnes.

[153] « Ergänzend wird festgestellt, dass der seinerzeitige Beschluss des Opernbaukomitees nicht an eine formalistische oder gar krampfhafte Nachbildung jeder Einzelheit gedacht, sondern lediglich festgestellt hat, dass der Wiederaufbau der Oper im wesentlichen den so oft gerühmten alten Stil der Innenarchitektur besitzen soll. » AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 16 septembre 1949.

[154] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 18 novembre 1949.

convaincre les membres du jury de sa vision. Après la présentation de Boltenstern et certainement dans la crainte des critiques possibles de l'opinion publique, le comité revient officiellement sur sa décision et renonce à la reconstruction des colonnes soutenant les galeries supérieures[155].

À chaque session du comité, Erich Boltenstern s'efforce à produire croquis et solutions. Face à des membres du comité récalcitrants, il maintient son projet, tout en se montrant prêt à modifier des éléments. En ce sens, le choix de Boltenstern, professeur calme et conciliant, a été une bonne chose, car il a su modifier et adapter son projet. Il n'est pas sûr que d'autres architectes auraient pu autant jouer de souplesse que Boltenstern, pris entre les demandes du comité poussant pour la restitution de l'architecture ancienne et les critiques des pairs, lui reprochant de ne pas être allé assez loin dans le modernisme. Boltenstern prend très à cœur ce projet, qui représentait pour lui le plus important défi de sa carrière, il « vivait avec ce bâtiment de toutes les fibres de son cœur[156] ». Boltenstern réalise des dizaines de versions différentes de l'auditorium, dans des versions à loges ou de type amphithéâtre, avec des gradins. Ses archives, conservées en partie au Centre d'Architecture de Vienne (AZW), témoignent de la réflexion engagée par l'architecte pour trouver cet équilibre – et des heures de travail pour parvenir à un résultat satisfaisant pour tous[157].

III. Un double chantier de restauration et de reconstruction

Stabilisation du bâti restant, travaux de restauration et gros œuvre

En parallèle des discussions menées par le comité sur les questions de reconstruction, les premiers efforts de stabilisation et de protection du bâtiment débutent dès l'incendie maîtrisé, mais Vienne étant à ce moment-là un terrain de guerre, les travaux de sécurisation et d'évacuation des gravats ne commencent réellement qu'au

[155] *Ibid*.
[156] Wilhelm Holzbauer rapporte ici la réponse d'Erich Boltenstern face aux critiques sur son projet. W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 42.
[157] Architekturzentrum Wien (AZW), Fonds Boltenstern – archives encore non répertoriées. Quelques exemples parmi les autres dessins sont présentés en annexe, Document 21.

mois de mai 1945. Du début de l'été à l'automne s'opèrent les premiers travaux de déblaiement de l'Opéra, alors que les fonctionnaires de l'Office fédéral des monuments procèdent à différentes inspections du bâtiment afin d'établir un état des lieux complet. Malgré le manque de matériaux et de main-d'œuvre[158], les meubles et éléments de décors encore viables sont stockés par l'État, tandis que les décombres sont d'abord amassés dans la *Operngasse*, avant leur transport par tramway jusqu'à une décharge aménagée pour les accueillir. La structure déjà fragilisée par les bombardements, est encore plus affaiblie après les incendies, mais elle est suffisamment pour tenir. L'accès à l'auditorium, à la scène et aux coulisses est bloqué par l'effondrement de l'ancienne structure métallique du toit (Figure 221, p.369 à Figure 235, p.372)[159]. L'avant-corps du bâtiment ayant été relativement épargné par les bombes et les incendies, il est impératif de les protéger afin de pouvoir sauvegarder les riches décors, mais aussi de ne pas laisser empirer la situation en raison des dégradations causées par le vent ou la pluie. Dès l'été 1945, l'Office fédéral des monuments intervient ainsi au sein du bâtiment, en exigeant la protection la plus rapide possible des parties anciennes découvertes avant que l'automne – et la pluie – n'arrive. L'Office fédéral des monuments fait la demande auprès de l'État d'un renfort de vingt personnes pour sécuriser les œuvres sauvegardées dans la destruction de l'Opéra, en posant des toits, couvertures et toiles de protection provisoires. L'administration des bâtiments d'État ne pouvant fournir aucun personnel, elle suggère de recourir aux étudiants[160]. Les fonctionnaires de l'Office fédéral des monuments encadrent et réalisent les premiers les travaux de sécurisations des parties anciennes préservées notamment sur les peintures murales de la loggia et du foyer. Une partie des peintures et des sculptures de la loggia, du foyer et de la cage d'escalier est transportée dans les ateliers de restauration de l'office fédéral des monuments, afin de procéder à leur restauration notamment des décors peints de Moritz von Schwind[161].

[158] À partir d'août 1945, les civils sont mobilisés pour participer aux déblaiements des rues et bâtiments de Vienne, en échange de matériaux qui leur sont donnés pour reconstruire eux-mêmes leur habitation.
[159] La *Staatsgebäudeverwaltung*, l'Administration des bâtiments d'État mandate l'entreprise *Wiener Brückenbau* pour voir s'il est possible de réutiliser les poutres d'une manière ou d'une autre dès le début du mois de juin 1945 AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Zl. 2/1945, 10035/1945.
[160] Archives du BDA, Topographische Mappe „Staatsoper", Zl. 118, Z 94/k/45, lettre du 16 novembre 1945.
[161] Archives du BDA, Topographische Mappe „Staatsoper", Zl. 94/k/45, lettre du 20 novembre 1945.

De juillet 1945 à l'été 1946, plus de 5 000m² de toiles sont installés au-dessus des parties à préserver – le foyer, la loggia, l'escalier principal et les collatéraux[162], alors que l'auditorium, la scène et les coulisses restent découverts[163].

Les gros travaux de sécurisation commencent à l'été 1946, avec l'installation d'échafaudages afin de soutenir les murs, à l'intérieur comme à l'extérieur. En raison de la pénurie de bois que traverse le pays, tous les espaces ne peuvent être sécurisés en une seule fois. La situation des murs de l'arrière, ceux ayant le plus souffert des bombardements, est particulièrement critique, il faut impérativement les empêcher de s'effondrer et entraîner le reste du bâtiment, ils sont donc prioritairement consolidés. Des campagnes d'appel aux dons – qu'il s'agisse d'argent ou de matériels – sont lancées dès 1945, afin d'encourager les Viennois et tous les amoureux de la musique à participer à l'effort de reconstruction, en l'échange d'un ticket pour la première dans l'Opéra reconstruit[164] (Figure 338, p.464). Des compagnies et institutions versent de l'argent au fonds de reconstruction, tandis que des artistes autrichiens exilés à l'étranger organisent également une collecte de fonds aux États-Unis pour le chantier de l'Opéra[165]. Toutefois, cela ne suffit pas à financer un chantier dont le budget ne cesse de croître de jour en jour. L'État doit compter sur les fonds étrangers, qui déjà dessinent les intérêts et ambitions de deux blocs, alors que débute la guerre froide[166]. Les Soviétiques, d'abord, agissent dès les premiers mois de la libération : leur solidarité est célébrée dans la presse communiste – les journaux *Österreichische Zeitung* et *Österreichische Volksstimme* enthousiastes relatent les dons considérables de matériaux : 300 tonnes de ciment, 36 tonnes de tôle, 58 tonnes de clous, 10,8 tonnes de carburant, permettant la fonte de la structure métallique du toit. Au total, le don soviétique a une valeur de

[162] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau 1945-1958 », Dossier « Opernbaukomitee », sur l'année 1945, un tiers des documents d'archives traitent de la question de toiles de protection.

[163] Eugen Ceipek, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Der Aufbau*, décembre 1946, p. 30.

[164] « Bausteine für den Aufbau der Wiener Staatsoper », *Neues Österreich*, 25 août 1945 ; « Wien spendet für seine Staatsoper », *Neues Österreich*, 25 août 1945 ; « Für den Wiederaufbau der Staatsoper », *Neues Österreich*, 8 juill. 1945 ; « 1,000.000 Schilling übergeben », *Neues Österreich*, 17 oct. 1945.

[165] À ce sujet, Fritz Trümpi, « Umstrittene Charity aus den USA. Perspektiven aus dem Exil auf den "Wiederaufbau" der Wiener Staatsoper 1945–1948 » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 272-283.

[166] Pour une étude plus approfondie, voir F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit.

2 millions de schillings[167]. Les forces alliées américaines et britanniques ont à leur tour fait don fin juin 1946 de camions, pelleteuses et autres outils de chantiers, facilitant l'évacuation des gravats par le réseau des tramways[168].

Au début de l'été 1946, l'auditorium, les coulisses, la scène sont dégagés, 150 wagons de débris ont jusqu'alors transporté 6 000 tonnes de gravats à l'extérieur de l'Opéra. En octobre 1946, des visites ont lieu dans le bâtiment, afin d'accueillir le public et de montrer à tous l'avancée des travaux pendant la foire d'automne de Vienne, *Wiener Herbstmesse*[169]. Les travaux stagnent durant les premières années du chantier, en raison du manque de capitaux et de mains-d'œuvre. La question du financement de la reconstruction est d'autant épineuse que le chantier est long et qu'il est priorisé alors que de nombreux Viennois sont encore privés de logement. Pendant la session du comité du 20 décembre 1946, certains fonctionnaires du ministère du Commerce et de la Reconstruction craignaient que l'abondance de communiqués de presse sur l'état du chantier ne cause du tort au gouvernement, alors que la situation du logement à Vienne était encore critique. Il est alors décidé de mettre en avant que la reconstruction des immeubles et celle de l'Opéra ne requièrent pas les mêmes matériaux et que le chantier de l'Opéra n'entrave en rien celui de la reconstruction des logements[170].

En juin 1947, plus de deux cents personnes sont actives sur le chantier[171], l'État emploie des entreprises locales pour les différentes tâches à effectuer sur les parties de l'Opéra[172]. Les tailleurs de pierre travaillant sur les murs intérieurs et extérieurs de l'édifice, sous le contrôle de l'architecte-chef Karl Waska, les pierres calcaires utilisées

[167] « Große Hilfsaktion der Sowjetunion für den Wiederaufbau der Wiener Staatsoper. Die Sowjetregierung stellt Geldmittel, Baumaterialen und Transportmittel zur Verfügung », *Österreichische Zeitung*, art cit ; « Großer Beitrag zum Aufbau. Aller erforderlichen Mittel zur Wiederherstellung der Oper », *Österreichische Zeitung*, 17 févr. 1946 ; « Wiederaufbau der Staatsoper gesichert. Sowjetregierung und Rote Armee spenden zwei Millionen Schilling, sieben Lastkraftwagen und nötiges Baumateria », *Österreichische Volksstimme*, art cit.

[168] « Amerikanische Hilfe bei den Arbeiten an der Staatsoper », *Neues Österreich*, 29 juin 1946.

[169] « Besichtigung der zerstörten Staatsoper », *Wiener Kurier*, 3 janv. 1946. ; « Ab Sonntag Führungen durch die Staatsoper », *Welt am Abend*, 4 oct. 1946.

[170] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 20 décembre 1946.

[171] « Rundgang durch die Operruine », *Österreichische Volksstimme*, 15 juin 1947.

[172] Une liste des entreprises recensées dans les archives et publications se trouve en annexe, Document 23.

pour la reconstruction sont issues des carrières de la montagne de la Leitha[173]. Il y a aussi les restaurateurs, qui travaillent sur les parties anciennes intérieures. Le sculpteur Franz Barwig, dit "le jeune", s'attèle à la restauration des médaillons extérieurs – comme l'atteste la présence de sa signature (Figure 344, p.465)

Les feuilles d'or des décorations d'origine ont pour la plupart fondus, l'office fédéral des monuments estime qu'il faut un demi-kilo d'or au moins pour restaurer entièrement les salles anciennes[174]. L'État fait alors encore appel à la générosité des Viennois et des Autrichiens pour faire don d'or pour la restauration de ces parties[175]. Josef Sezemsky, doreur viennois membre de l'équipe de restaurateurs, s'attelle à récupérer au maximum les anciennes feuilles, pendant que les peintres Eduard Giuliani et Hedwig Ecker travaillent sur les peintures du foyer, abîmées par la fumée des incendies, puis l'humidité[176]. En septembre 1947, le bâtiment est à nouveau ouvert aux visites du public à l'occasion de la *Wiener Herbstmesse*[177]. Peintres, doreurs et tailleurs de pierre travaillent de 1947 à 1949 à la restauration des parties subsistantes de l'ancien Opéra (Figure 338, p.464 à Figure 344, p.465).

L'année 1948 voit l'achèvement des travaux de sécurisation sur la structure, permettant au comité de prévoir la construction des toits. Cela est rendu possible par la signature du Plan Marshall cette même année. Malgré l'instance d'Egon Hilbert, les fonds ne sont pas directement alloués à l'Opéra, comme le rappelle Fritz Trümpi[178]. Toutefois, la reprise économique et industrielle qu'ils permettent favorise la reprise du chantier[179]. Les toits-terrasses accessibles au niveau intermédiaire sont ainsi érigés à l'avant de l'édifice et au-dessus des collatéraux.

[173] « Rundgang durch die Operruine », *Österreichische Volksstimme*, art cit.
[174] *Ibid.*
[175] « Spendet Bruchgold für die Staatsoper », *Neues Österreich*, 9 sept. 1947. ; « Staatsoper bittet um Gold », *Das kleine Volksblatt*, 10 sept. 1947. ; « Die Staatsoper braucht Gold », *Die Weltpresse*, 11 sept. 1947.
[176] « Restaurierung der Decke des Opernfoyers beinahe abgeschlossen. Künstler auf dem Baugerüst », *Die Weltpresse*, 6 avr. 1949.
[177] « Führungen durch die Staatstheater », *Wiener Zeitung*, 6 sept. 1947.
[178] F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit, p. 73-78.
[179] « Wiederaufnahme der Aufbauarbeiten an der Staatsoper », *Österreichische Zeitung*, 26 juin 1949.

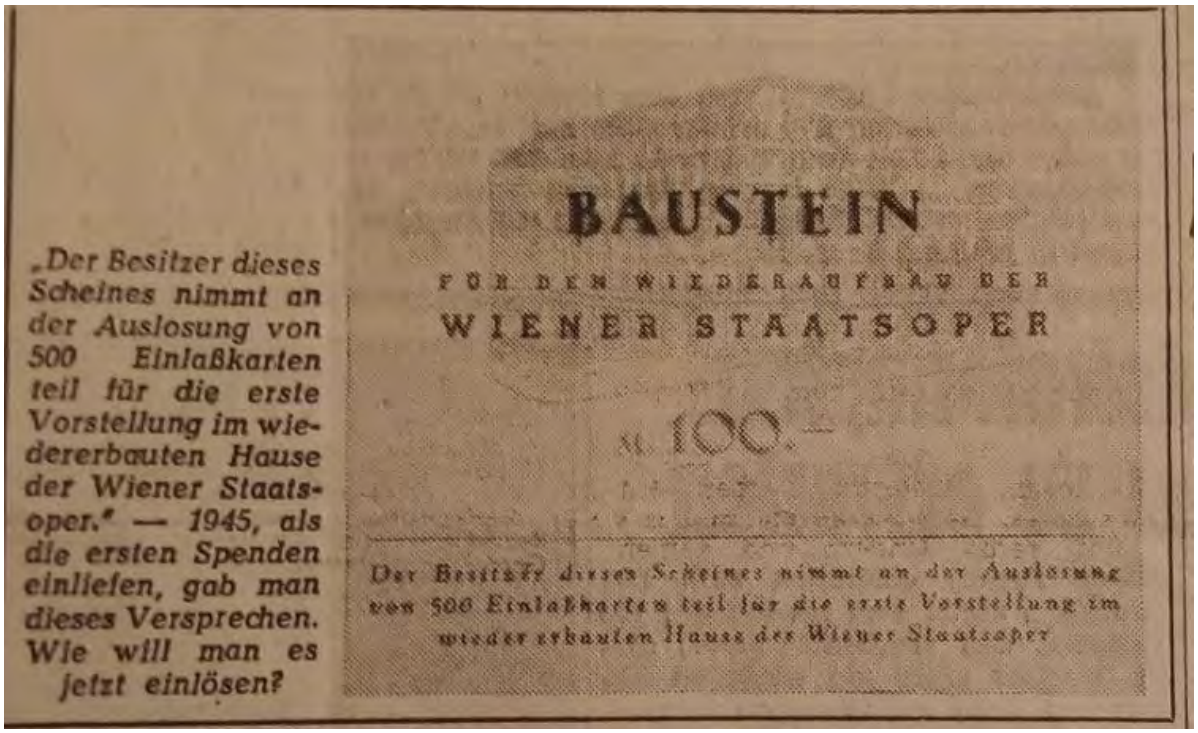


Figure 338 – Visuel d'un des bons octroyés en l'échange d'un don financier, publié dans l'article « Mit dem Privatclipper zur Operneröffnung », *Wiener Bildtelegraf*, 22 janvier 1955



Figure 339, Figure 340 – Anonyme, Travaux de restauration dans les parties anciennes de l'Opéra d'État de Vienne avec les restaurateurs Eduard Giuliani, Hedwig Ecker et Josef Sezemsky, env. 1947-1949, Archives de l'Opéra d'État de Vienne




Figure 341, Figure 342 – Anonyme, Travaux de restauration dans les parties anciennes de l'Opéra d'État de Vienne avec les restaurateurs Eduard Giuliani, Hedwig Ecker et Josef Sezemsky, env. 1947-1949, Archives de l'Opéra d'État de Vienne.

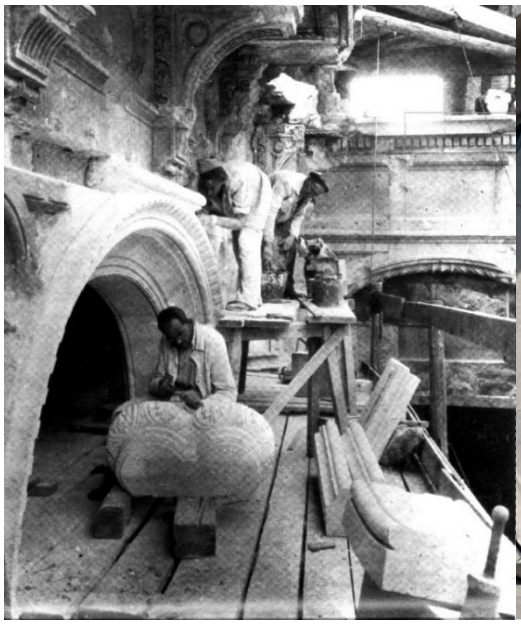



Figure 343 – Anonyme, *Les tailleurs de pierre sur l'extérieur de l'Opéra de Vienne*, env. 1947-1949, publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 64.
Figure 344 – Détails sur un médaillon de la façade de l'Opéra avec la signature « F. Barwig D.J. », photographie prise le 23 juillet 2020, Vienne © Viennpixelart.

Le 13 octobre 1948, au cours de l'émission hebdomadaire de la *Radio Wien* « *Oesterreich bauf auf* », est diffusé un reportage sur les travaux du toit de l'Opéra, après la visite de Walter Niessner, journaliste de la RAVAG sur le chantier[180]. Fin 1948, la structure est prête à accueillir le nouveau toit au-dessus de l'auditorium : le 24 décembre 1948, les deux premiers arcs métalliques sont posés (Figure 345 à Figure 349, p.468). En tout, huit arcs d'une hauteur de 35m de haut, pour un poids avoisinant les 20 tonnes constituent la nouvelle charpente[181].

L'année 1949 voit la fin des travaux de restauration des parties anciennes, permettant d'accueillir désormais dans ces espaces de nombreuses manifestations – concerts[182], expositions, mais aussi des présentations de livres[183] et des défilés de mode[184] (Figure 350, p.469 à Figure 364, p.471). Le coût des travaux effectués du printemps 1945 à l'automne 1949 s'élève déjà à plus de 27 millions de schillings[185]. Les travaux pour les structures portantes des loges sont mis en route à l'automne 1950[186] et achevés un an plus tard[187]. En juillet 1950, le toit au-dessus de la scène est monté à son tour, les travaux se poursuivent à l'été et le 5 octobre 1950 est célébré le bouquet final – fête traditionnelle marquant sur les chantiers la pose du toit[188]. 85 ans après le bouquet final organisé pour la pose de la toiture de l'Opéra originel, cet événement rassemble dans le bâtiment 700 personnes dont 350 ouvriers ayant œuvré sur le chantier. Erich Boltenstern est lui aussi présent (Figure 365, p.471). La presse salue le nouvel

[180] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2Rep - BMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Zl. 250/1948, Retranscription écrite du texte pour l'émission « Oesterreich baut auf: Vom Dachbau der Wiener Staatsoper ».

[181] « Die Oper bekommt ihr neues Dach. Ein einzigartiges technisches Schaspiel in 26 Meter Höhe - Am 24. Dezember wurden die ersten beiden Stahlbogen montiert », *Neues Österreich*, 7 janv. 1949.

[182] « Im nächsten Sommer; Die ersten Konzerte in der Staatsoper », *Neues Österreich*, 27 oct. 1949.

[183] « Buchausstellung im Foyer der Staatsoper », *Wiener Kurier*, 25 nov. 1950.

[184] SDA productions, « Robes du soir et tenues de soirée à l'Opéra de Vienne », *Les Actualités Françaises du 1er janvier 1952*, Institut National de l'Audiovisuel (INA), Fonds « Actualités », ID Notice AFE03000490.

[185] « Im nächsten Sommer: Die ersten Konzerte in der Staatsoper », *Neues Österreich*, art cit.

[186] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 15 novembre 1950.

[187] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 23 octobre 1951.

[188] Wien Museum, Collections du musée de la ville de Vienne, IN 930571-36, Livre souvenir du chantier de l'Opéra de Vienne, offert par le maître d'œuvre sur le chantier, l'entreprise Franz Jakob à Theodor Körner, maire de Vienne, édité pour le bouquet final du 5 octobre 1950.

agencement et la modernisation des espaces accueillant le public, le système d'aération et de chauffage, ainsi que les installations techniques de la scène. À ce moment, il est aussi annoncé une nouvelle date pour la réouverture de l'Opéra, cette fois-ci prévue pour l'année 1953. Compte tenu de la fin du gros œuvre, les travaux de décoration intérieure peuvent débuter dès l'hiver 1950[189].



Figure 345 – Ernst Hausknost (photographe), Reconstruction de l'Opéra, datée 1950-1955 par le musée mais probablement 1948-1949, Vienne, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 200903. © Ernst Hausknost, Wien Museum.



Figure 346, Figure 347 – Albert Hirscher (photographe), Reconstruction de l'Opéra, Vienne, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/H8608/1 ; OEGZ/H8608/2.

[189] « Heute Gleichenfeier am Staatsopernbau. Schönstes Haus des österreichischen Volks », *Das kleine Volksblatt*, 5 oct. 1950 ; « In drei Jahren ist die Oper fertig. Heute Gleichenfeier - Mit Expreßlift zu den Galerien », *Die Weltpresse*, 5 oct. 1950 ; « Festtag im Opernhaus: nach 85 Jahren zweite Dachgleichenfeier. Neue Oper erhält modernste technische Einrichtungen », *Wiener Kurier*, 5 oct. 1950.

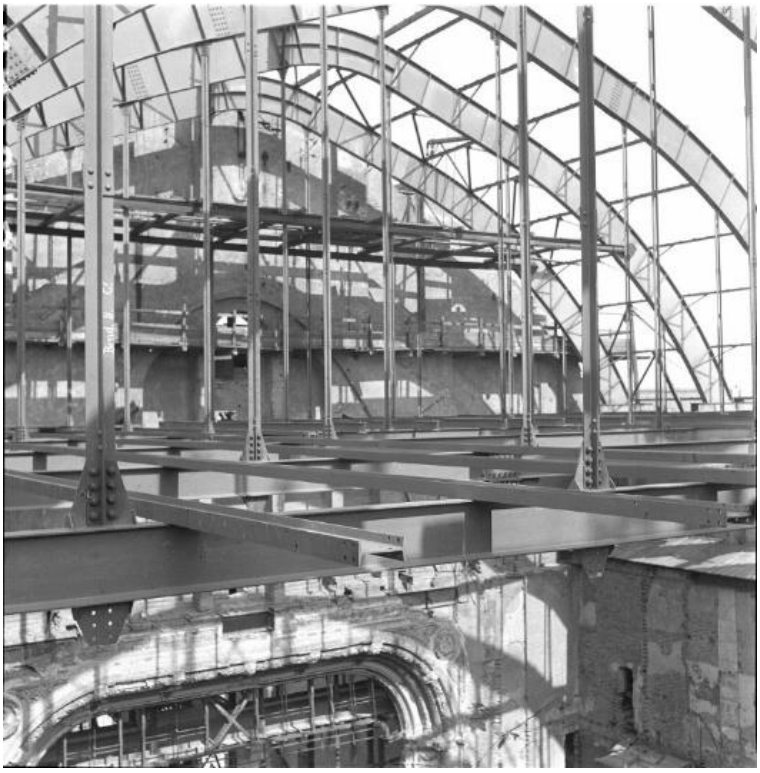


Figure 348 – Anonyme, L'Opéra de Vienne, 1949, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 122.843A(B).

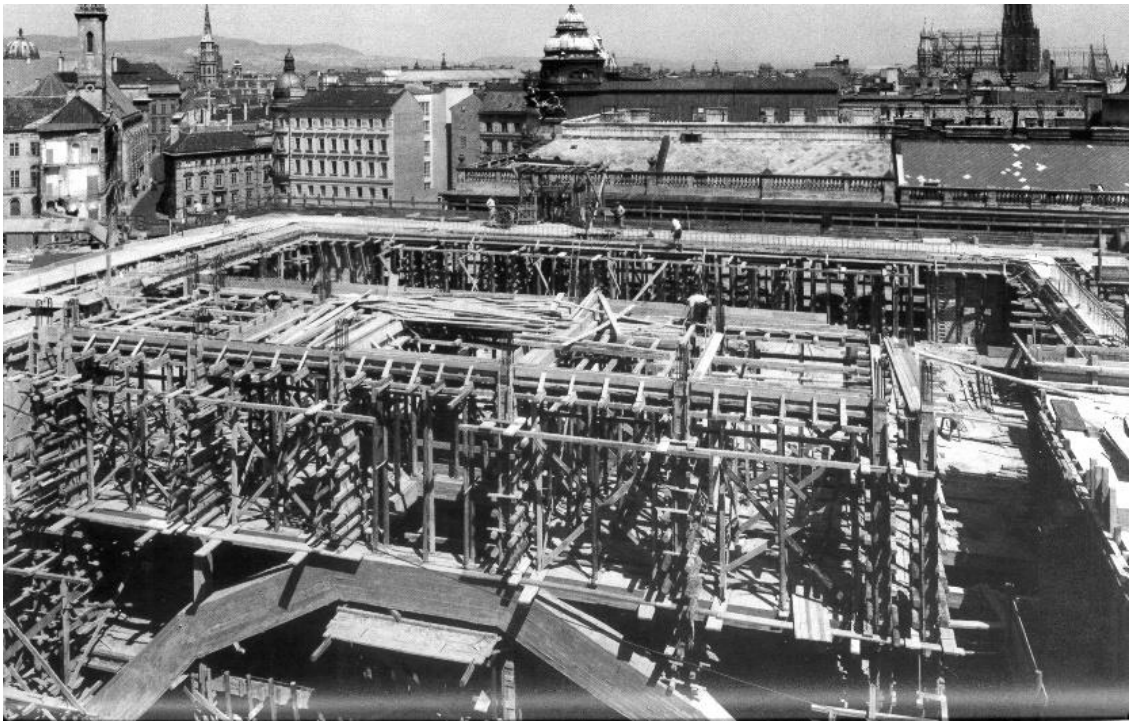


Figure 349 – Anonyme, Montage des toits-terrasses sur les collatéraux de l'Opéra de Vienne, env. 1949, photographie publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 68.



Figure 350, Figure 351 – Photographies de la restauration des parties anciennes de l'Opéra, 9 novembre 1950, Fonds USIS, Bildarchiv,Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 9125/1, US 9125/2.



Figure 352, Figure 353 – *Ibid*, US 9125/3 ; US 9125/4.



Figure 354, Figure 355 – *Ibid*, US 9125/5 ; US 9125/6.




Figure 356, Figure 357 – Ibid, US 9125/7 ; US 9125/8.






Figure 358, Figure 359, Figure 360 – Ibid, US 9125/10; US 9125/11, US 9125/12.





Figure 361, Figure 362 – *Ibid*, US 9125/13 ; US 9125/14.

Figure 363 – Anonyme, Reconstruction de l'Opéra, 1950, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, FO402933/01 POR MAG.



Figure 364 – Anonyme, Reconstruction de l'Opéra, 1950, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, FO402933/02 POR MAG.



Figure 365 – Erich Boltenstern célébrant le bouquet final du gros œuvre, 17 août 1945, Archives d'Erich Boltenstern, publiée dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (éd.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005, p. 17.



La décoration des nouveaux espaces de l'Opéra

Pendant que les ouvriers montent les structures en béton armé à l'intérieur de l'auditorium, Boltenstern et le comité travaillent encore sur l'agencement de l'auditorium. En mai 1951, le comité approuve la disparition des loges latérales au niveau du troisième étage, afin de créer deux grandes loges, et tranche sur le plafond de l'auditorium. Boltenstern avait proposé dans ses esquisses pour le concours un plafond peint sur les dessins de Günter Baszel, puis d'autres visions du plafond avec cette fois des lustres. Un concours pour le plafond peint a été un temps envisagé, afin de faire écho à l'ancien plafond peint par Carl Rahl au final, un grand plafonnier est aménagé[190].

Boltenstern a fait le choix de reprendre les couleurs de l'ancien auditorium – le rouge, le doré et le blanc ivoire qui devient dominant, mais il propose une décoration plus sobre que celle d'Eduard van der Nüll (Figure 366, Figure 368, p.474). Boltenstern travaille avec les sculpteurs Robert Obsieger, et Ludwig Franta, ainsi que la graphiste Hilde Schmid-Jesser[191] pour les bas-reliefs aux motifs de rinceaux pour le décor du balcon des loges (Figure 367, p.474)[192]. Les doreurs mettent trois mois à décorer l'intérieur de l'auditorium – loges, escaliers et murs[193]. Pour des raisons d'acoustique, Boltenstern recourt au bois pour recouvrir le béton armé de l'armature des loges. Selon Maria Kramer, Boltenstern aurait consulté Arturo Toscanini afin de parfaire l'acoustique de l'auditorium[194]. Boltenstern s'occupe également de l'aménagement des espaces intermédiaires et des salles techniques et administratives et crée les nouveaux espaces desservant les galeries supérieures de l'Opéra[195].

---

[190] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 25 mai 1951.

[191] Erich Boltenstern, « Vom Wiederaufbau der Staatsoper », *Der Aufbau*, nov. 1955, p. 425-433, ici p. 430.

[192] À l'instar des différents dessins pour l'agencement de l'auditorium, les esquisses d'Erich Boltenstern pour la décoration sont à retrouver en annexe, Document 21.

[193] Franz Hausmann, « Arbeitsymphonie in Gold, Stahl und Beton. Die "Philharmoniker" sind die Techniker und Kunsthandwerker in der neuen Oper », *Neuer Kurier*, 24 déc. 1954.

[194] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 72.

[195] Des photographies de ces espaces sont présentées en annexe, Document 24.

Au début de l'été 1951, les travaux d'aménagement pour les nouvelles salles de pause, occupant les anciens appartements impériaux et espaces administratifs, débutent à leur tour. Lors de la session du comité du 27 juin 1951, la question de l'agencement de ces salles est débattue par les membres du comité : ces derniers insistent sur le niveau d'excellence que doivent avoir ces salles situées à côté du foyer ancien[196]. Leur réalisation est confiée aux architectes arrivés juste après Erich Boltenstern au concours : Otto Prossinger et son assistant Felix Cevela ont en charge la salle de pause côté *Operngasse*, alors que Ceno Kosak est chargé d'imaginer la salle de pause côté *Kärtnerstraße*.

Côté *Operngasse*, un accès aux loges latérales du proscenium est aménagé à partir de ces espaces (Figure 369, p.475), Wander Bertoni réalise sur demande d'Erich Boltenstern deux reliefs pour habiller ce nouvel espace[197]. Il sculpte deux figures de musiciens au-dessus des portes d'accès aux loges, toutes deux jouant d'un instrument à cordes (Figure 370, p.475). Otto Prossinger et Felix Cevela ont en charge l'espace des anciens appartements impériaux et du fumoir – aménagé en 1936. Selon le procès-verbal de la session du comité de juin 1951, une première version de la salle aurait proposé une tout autre approche de la décoration : des colonnes auraient entouré des tableaux de la galerie secondaire du Musée d'histoire de l'art de Vienne et des statues nichées dans les murs, accompagnés de décors muraux en stuc[198]. Finalement, le projet n'a pas été concrétisé et disparaît des mentions dans les procès-verbaux. La salle est décorée plus sobrement, deux panneaux de marqueterie de marbre, réalisés par le sculpteur Heinz Leinfellner, sont installés sur le mur face aux fenêtres[199] (Figure 371 à Figure 375, p.476). Chacun de ces panneaux représente la vie des coulisses d'un Opéra – les salles de

[196] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 27 juin 1951.
[197] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 85.
[198] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 27 juin 1951.
[199] Heinz Leinfellner est un sculpteur autrichien né en 1911. Étudiant à la *Kunstgewerbeschule* et à l'Académie des Beaux-Arts, il travaille dans l'atelier de Fritz Wotruba entre 1946 et 1948. Il est membre fondateur du « Art-club » en 1947. En 1950, il est récompensé du prix de la ville de Vienne pour les Beaux-Arts dans la catégorie sculpture. Wien Geschichte Wiki et Stadt Wien, *Heinz Leinfellner*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heinz_Leinfellner, 2021, (consulté le 20 octobre 2021).

répétition du chœur, du corps de ballet, les ateliers de scénographes, costumiers, perruquiers, les dépôts des accessoires, etc. Heinz Leinfellner réalise aussi quatre plus petites pièces, installées au-dessus des portes de la salle. Leinfellner choisit d'allier des marbres naturels – qui proviennent de carrières différentes – et artificiels, de couleurs – bleu, blanc, gris, marron, noir[200].

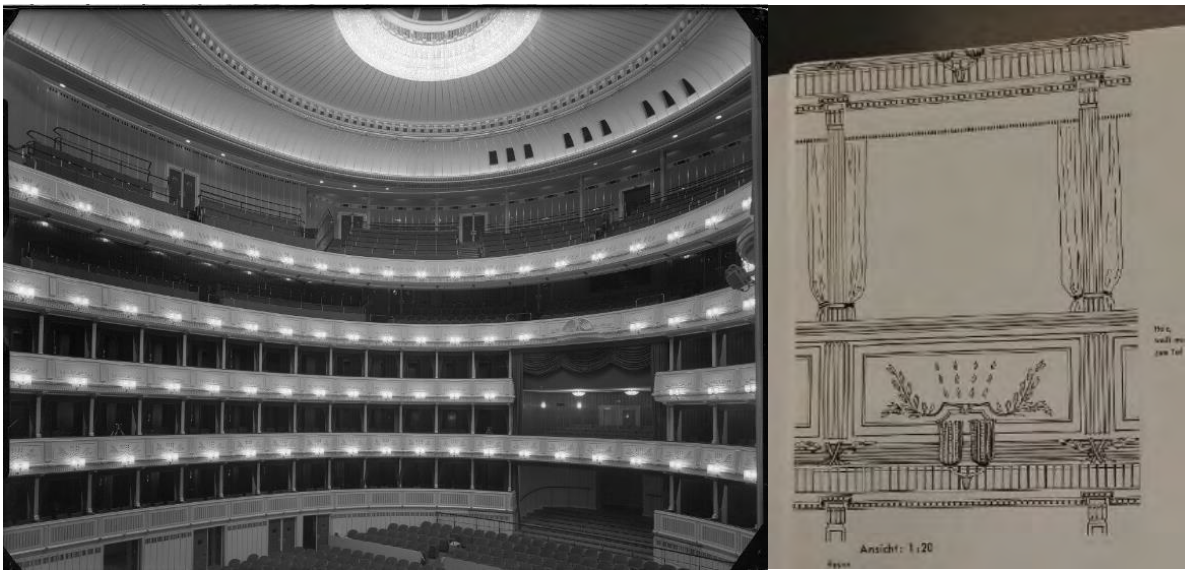


Figure 366 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Espace de pause réaménagé par E. Boltenstern, 1955, 18 x 13 cm, Phographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 817 POR MAG.
Figure 367 – Erich Boltenstern, Plans et dessins pour les détails décoratifs de l'auditorium, publié dans « Vom Wiederaufbau der Staatsoper », *Der Aufbau*, N°11, Vienne, 1955, p. 432.



Figure 368 – Auditorium de l'Opéra de Vienne, vue depuis la loge centrale, 26 août 2021 © Hugo Tardy.

[200] Au sujet des panneaux de marqueterie de marbre, voir Alfred Schmeller, « Marmorbilder in der Wiener Staatsoper », *der Bau*, 1955, nº 9-10, 1955, p. 216-218.



Figure 369 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle crée par E. Boltenstern dans le prolongement de la salle de pause, 1955, 18 x 13 cm, Photographie Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 852 C POR MAG.



Figure 370 – Wander Bertoni (sculpteur), Sculptures décoratives, non daté © Wiener Staatsoper/Michael Pohn.





Figure 371, Figure 372 – Heinz Leinfellner (sculpteur), Détails des panneaux de marqueterie de *marbre*, non datée © Wiener Staatsoper/Michael Pohn.



Figure 373 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause côté Operngasse, dite "Salle des marbres", 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 868 C POR MAG.
Figure 374 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause côté Operngasse, dite "Salle des marbres", 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 863 C POR MAG.





Figure 375 – Anonyme, Heinz Leinfellner devant son tableau de marbre pour l'Opéra, non datée, publiée dans *Festschrift zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper*, Vienne, Bundestheaterverwaltung, 1955, p. 43.
Figure 376 – Heinz Leinfellner (sculpteur), Détails au dessus des portes dans la salle dite "des marbres" de l'Opéra de Vienne, 26 août 2021 © Hugo Tardy.

Dans l'autre salle de pause, côté *Kärtnerstraße*, Ceno Kosak prévoit initialement une salle décorée de tapisseries, entrecoupées par des statues sur de hauts piédestaux – l'idée aurait été de recourir aux sculpteurs autrichiens contemporains pour réaliser ces statues. Les tapisseries, au nombre de treize, sont l'œuvre de Rudolf Hermann Eisenmenger, contacté par Ceno Kosak[201]. Le comité décide d'écarter au final les statues prévues, les tapisseries devenant alors l'élément principal de décoration de la salle[202] (Figure 377, p.479). Ceno Kosak imagine initialement des motifs floraux, mais Rudolf Hermann Eisenmenger choisit de représenter des scènes de *La Flûte Enchantée* de Mozart (Figure 378, p.479), faisant le lien avec les scènes peintes du même opéra, réalisées par Moritz von Schwind dans la loggia[203] (Figure 81 à Figure 85, p.162-163). Les treize tapisseries, chacune de dimension 4,71m x 2,85m[204], sont tissées dans la

[201] Rudolf Hermann Eisenmenger signe le 30 janvier 1950 un contrat pour la réalisation des tapisseries, il est prévu de le payer 53 000 schillings – en incluant les frais de confection. AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.002/I/1950, ZI. 32.664/1950.
[202] AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 27 juin 1951.
[203] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952, GZ. 30.002/I/5/1950. ZI. 40.937/1950.
[204] F. Hausmann, « Arbeitssymphonie in Gold, Stahl und Beton. Die "Philharmoniker" sind die Techniker und Kunsthandwerker in der neuen Oper », art cit.

"manufacture des gobelins de Vienne", *Wiener Gobelinmanufaktur*, située dans la *Hofburg*[205]. La superficie totale des treize tapisseries représente près de 170m², soit l'équivalent de la superficie du rideau de fer : selon Maria Kramer, il s'agit à l'époque de la plus grande réalisation de tapisserie en Autriche[206].

Les travaux des parties techniques sont supervisés par Erich Boltenstern. La scène est l'espace où doivent être apportées les plus importantes modernisations. Nous résumons ici rapidement les principaux agencements[207]. Reprenant les mêmes dimensions originales de l'arc d'ouverture de 36m de hauteur et de la superficie de la scène, soit 162m², Boltenstern agrandit considérablement l'espace scénique et le rend entièrement modulable. Les espaces des anciens appartements impériaux dans le collatéral gauche sont réutilisés pour loger des installations élévatrices, alors qu'une plateforme hydraulique au niveau de l'arrière-scène permet de stocker les décors dans l'espace sous-scène. Boltenstern agence la scène de manière à la rendre modulable selon les besoins de la mise en scène – mais aussi du bal de l'Opéra. La fosse d'orchestre, profonde de 7m et d'une superficie de 123m², est aménagée selon les demandes de l'orchestre philharmonique. Modulable comme la scène, elle est desservie par les vestiaires et les salles de répétition de l'orchestre. La régie électrique et technique est installée au niveau du proscenium, dans des espaces dédiés[208]. Dans les derniers mois du chantier, Erich Boltenstern contacte le peintre Giselbert Hoke, à qui il commande en avril 1955 deux peintures pour le fumoir – pour achever ses œuvres, Hoke travaille même de nuit dans l'Opéra[209] (Figure 379, p.480). Le plafonnier de l'auditorium est monté à partir du printemps 1955 (Figure 380 à Figure 383, p.481), réalisé par l'entreprise Lobmeyr sur les dessins de Boltenstern. D'un diamètre de 6m

[205] Cette manufacture, créée en 1921 dans les anciens ateliers de restauration du palais, par August Mader, produit pour l'Autriche des tapisseries d'artistes sur le modèle de la manufacture des Gobelins française. Angela Völker, *Textilkunst aus Österreich 1900-1979*, Eisenstadt, Burgenländische Landesregierung, 1979, p. 6-7.

[206] M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 75.

[207] Pour un commentaire plus détaillé sur les aménagements techniques de l'Opéra, voir Wolfgang Teubner, « Die bühnentechnischen Einrichtungen der neuen Wiener Staatsoper », *Bühnentechnische Rundschau*, 1956, nº 1, 1956, p. 12-20.

[208] Wolfgang Teubner, « Die maschinellen und elektrischen Einrichtungen der Staatsoper », *Der Aufbau*, 1955, p. 434-436.

[209] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 85.

environ, il est fait de cristal, accueille 1 100 ampoules et pèse plus de 3 tonnes[210]. Les autres luminaires sont produits par l'entreprise J.T. Kalmar (Figure 384 à Figure 362, p.481).



Figure 377 – Ceno Kosak (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause aménagée par Ceno Kosak, 1955, Vienne, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 872 C POR MAG.



Figure 378 – Rudolf Eisenmenger, Tapisseries sur le thème de la Flûte Enchantée, non datées © Wiener Staatsoper/Michael Pohn.

[210] Peter Rath et J. und L. Lobmeyr, *Lobmeyr 1823: helles Glas und klares Licht*, Vienne, Böhlau, 1998, p. 103-104.



Figure 379 – Giselbert Hoke (peintre), L'un des tableaux commandés pour le nouveau fumoir, 13 avril 2012 © Maclemo.

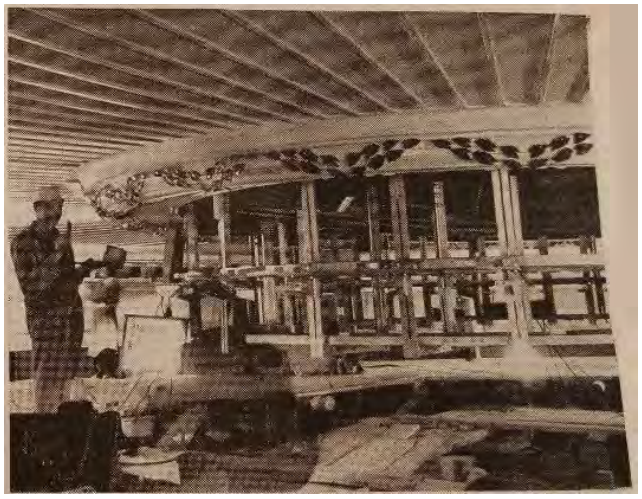


Figure 380 – Franz Hausmann (photographe), Montage du lustre dans l'auditorium, 1954, photographie publiée dans Franz Hausmann, « Arbeitssymphonie in Gold, Stahl und Beton. Die "Philharmoniker" sind die Techniker und Kunsthandwerker in der neuen Oper », *Neuer Kurier*, 24 décembre 1954.

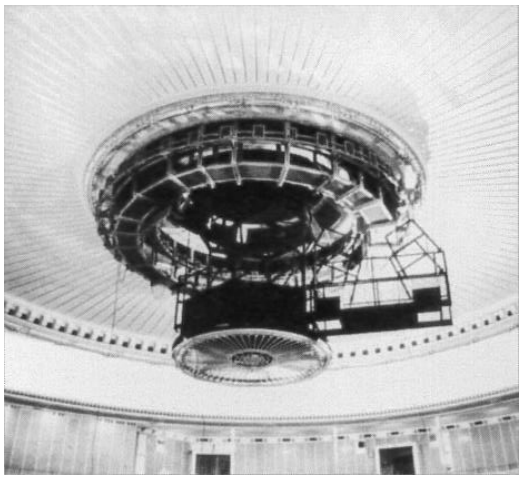


Figure 381 – Anonyme, Montage du lustre dans l'auditorium, env. 1955, photographie publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 72.



Figure 382 – Anonyme, Montage du lustre dans l'auditorium, env. 1955, photographie publiée dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (eds.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005, p. 17.
Figure 383 – Lucca Chmel (photographe), Plafonnier de l'auditorium, 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 822 C POR MAG.

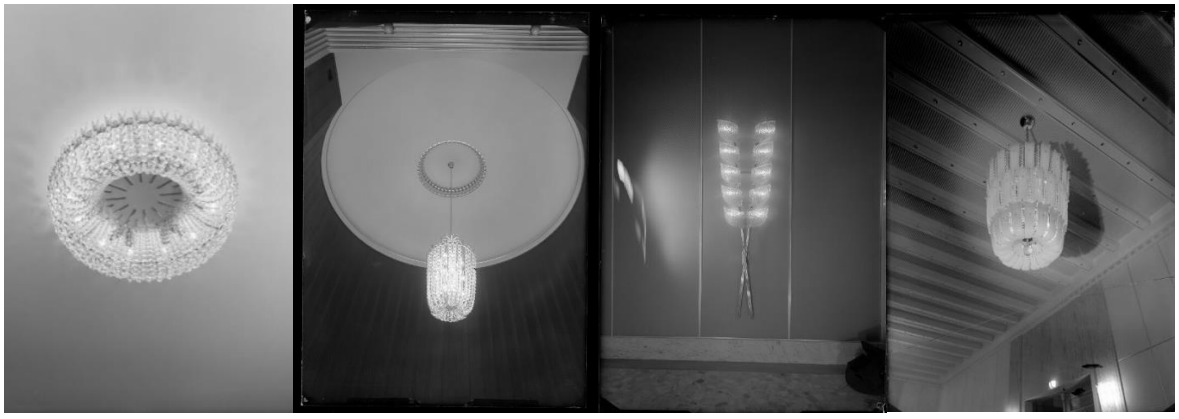


Figure 384, Figure 385, Figure 386, Figure 387 – Lucca Chmel (photographe), Luminiaires en cristal dans les espaces reconstruits, 1955, Vienne, 18 x 13 cm, Photographies, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 880 C POR MAG, CHM 883 C POR MAG, CHM 877 C POR MAG, CHM 879 C POR MAG.

L'autre grand chantier du programme artistique concerne le rideau de fer séparant la scène de la salle d'auditorium. Les deux anciens rideaux de fer conçus par Ferdinand Laufberger (Figure 64, p.151) et par Carl Rahl (Figure 65, p.152) ont été détruit en 1945. Le troisième rideau d'Anton Brioschi a été ajouté entre 1881 et 1882 à la suite d'un départ de feu à l'intérieur de l'Opéra (Figure 388, p.484). Il faut donc pour le nouvel auditorium un rideau de fer afin de séparer la salle de la scène. Un concours pour le rideau est lancé en 1954[211], une fois encore réservé aux seuls artistes autrichiens[212] : le dessin soumis doit couvrir les 170m² d'espace du rideau de fer[213]. Le concours a lieu en plusieurs phases, car le jury de sélection, composé en majorité de fonctionnaires[214], ne parvient pas à tomber d'accord. Il y a en tout seize artistes qui proposent plus de soixante-dix-huit esquisses pour le rideau de fer, parmi lesquels des peintres et des scénographes de théâtre[215] : Rudolf Hermann Eisenmenger, Herbert Boeckl, Günther Baszel, Robin Christian Andersen, Robert Fuchs, Stefan Hlawa, Robert Kautzky, Walter Hoesslin, Henrick Foitik, Othmar Hartmann, Johann Wolfsberger, Max Weiler, Georg Jung, Wolfgang Hutter, Fritz Wotruba, ainsi qu'Erich Boltenstern[216].

Le comité se réunit une première fois le 22 juin 1954 autour des premières propositions – en présence exceptionnelle d'Erich Boltenstern, sans qu'aucun accord ne puisse être trouvé sur les propositions effectuées[217]. Le 1er octobre 1954, alors que le

[211] Au sujet du concours, voir Susanne Fischer, *Der Wettbewerb um die Gestaltung des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper 1954/55*, Mémoire de maîtrise, Universität Passau, Passau, 2007.

[212] La rumeur d'une participation de Marc Chagall court au sujet du concours pour le rideau de fer, or comme le soulignent Maria Kramer et Christine Oertel, le concours était réservé aux Autrichiens, aussi malgré la potentielle volonté de Chagall de participer, celui-ci n'aurait pas pu soumettre un projet au concours. M. Kramer, *Die Wiener Staatsoper*, *op. cit.*, p. 83 ; Christine Oertel, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang » dans Kaspar Mühlemann Hartl et Dominique Meyer (eds.), *Curtain - Vorhang*, Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2017, p. 200.

[213] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Carton 122, GZ. 30.649/I/2/1954, ZI. 33.011/1954.

[214] Parmi les membres du jury, il y a notamment Udo Illig, ministère du Commerce et de la Reconstruction, Heinrich Drimmel, ministre de l'Éducation, Ernst Marboe, directeur de la *Bundestheaterverwaltung*, Otto Demus, directeur du *Bundesdenkmalamt*. Erich Boltenstern ainsi que Clemens Holzmeister sont également dans le jury.

[215] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 108.

[216] Les dessins d'Erich Boltenstern pour le concours du rideau de fer ne sont pas conservés avec le reste de ses archives au Centre d'Architecture de Vienne, mais dans les collections d'architecture du musée Albertina.

[217] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Carton 122, GZ. 31.840/I/7/1954, ZI. 42.476/1954.

ministre du Commerce et de la Reconstruction Udo Illig rappelle l'urgence du chantier, alors que les débats entre les partisans d'un dessin historisant et ceux d'une représentation moderne[218].

Devant un jury final, composé de membres du gouvernement, d'artistes et de scénographes de théâtre, au terme de quatre phases de sélections, Rudolf Eisenmenger est distingué parmi toutes les propositions (Figure 389 à Figure 391, p.485). Il signe le 14 décembre 1954 son contrat[219]. Eisenmenger a choisi de représenter le thème d'Orphée et Eurydice s'échappant des enfers, en hommage à l'œuvre de Christoph Gluck (Figure 392, p.486). Il reprend ainsi le même motif que pour l'ancien rideau de fer tragique de Carl Rahl et aussi celui des peintures d'Eduard von Engerth dans l'ancien escalier de l'empereur, désormais détruit. Bénéficiant d'un budget de 120 000 schillings – comprenant ses honoraires, Eisenmenger est sommé de travailler dans l'urgence, puisqu'il doit avoir terminé le rideau au 30 avril 1955 (Figure 393, p.486). Le choix d'Eisenmenger est critiqué dans la presse, pour le peu de prise de risque et la volonté de récompenser une fois encore une approche plutôt conservatrice[220]. À l'inverse, les peintures très contemporaines de Giselbert Hoke, installées dans le fumoir, ont tant déplu au ministre Udo Illig, qu'il demande à ce qu'elles soient cachées par un paravent le jour de la réouverture[221]. Il semble donc que ce soit le gouvernement qui ait voulu privilégier une certaine retenue dans les choix artistiques de la reconstruction.

Au printemps 1955, la date du 5 novembre 1955 est annoncée pour la réouverture de l'Opéra, bien que la presse soit encore sceptique sur la capacité de l'État à tenir ce délai[222]. En mai et juin 1955, les premières répétitions ont lieu dans l'auditorium[223] et la salle est achevée pour l'automne 1955, à temps pour le festival organisé afin de célébrer en grande pompe la réouverture du bâtiment. Celle-ci a lieu dix ans et sept mois après

[218] Les différentes propositions pour le concours sont présentées en annexe, Document 25.
[219] AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Carton 122, GZ. 30.649/I/2/1954, ZI. 56.082/1954.
[220] C. Oertel, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang », art cit, p. 200.
[221] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 85.
[222] « Endspurt in der Oper: Alles dreht sich, alles bewegt sich. Ein Blick vor und einer hinter den eisernen Vorhang der Staatsoper », *Arbeiter Zeitung*, 1 avr. 1955.
[223] « Das Lever der Staatsoper. Zaungast bei der ersten Probe auf der Bühne der Staatsoper am Ring », *Der Abend*, 3 mai 1955 ; « Die ersten Klänge in der neuen Staatsoper », *Die Presse*, 14 juin 1955.

la destruction par bombardement de l'Opéra. Dans le vestibule, une plaque est installée afin de commémorer le chantier de reconstruction (Figure 394, p.487). Il y est inscrit :

> Ce bâtiment a été détruit par un incendie en l'an de guerre 1945. La reconstruction a été conduite entre 1946 et 1955 et elle a été achevée sous le gouvernement du président fédéral Dr.h.c. Theodor Körner, le chancelier fédéral Ing. civ. Julius Raab, le ministre fédéral pour le Commerce et la Reconstruction, Dr. Udo Illig et le secrétaire d'État, Dr. Fritz Bock. Le bâtiment a été rouvert le 5 novembre 1955 par le ministre fédéral pour l'Enseignement, Dr. Heinrich Drimmel.[224]

Aucune mention n'est faite de l'architecte ayant mené la reconstruction, Erich Boltenstern, ni des autres architectes, artistes, restaurateurs, artisans et ouvriers ayant pris part au chantier. Anna Stuhlpfarrer rappelle à raison qu'aucune plaque ne rend non plus hommage à la mémoire des cinq personnes décédées sur le chantier de l'Opéra[225] : Franz Pfeifer, Leopold Reinhold, Herbert Rambousek, Anton Noll et Franz Nikolini – le *Arbeiter Zeitung* toutefois leur consacre un article, le lendemain de l'inauguration, le 6 novembre 1955[226].



Figure 388 – Anton Brioschi, Rideau de fer dans l'auditorium de l'Opéra, 1882, photographie publiée dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019, p. 110.

[224] « *Dieses Haus wurde im Kriegsjahr 1945 durch einen Großbrand zerstört. Der Wiederaufbau wurde in den Jahren 1946 bis 1955 durchgeführt und unter Bundespräsident Dr. H.C. Theodor Körner, Bundeskanzler Ing. Julius Raab, Bundesminister für Handel und Wiederaufbau DD.Dr. Udo Illig und Staatssekretär Dr. Fritz Bock vollendet. Das Haus wurde am 5. November 1955 unter Bundesminister für Unterricht Dr. Heinrich Drimmel wiedereröffnet.* » (Figure 394, p.487).

[225] A. Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, *op. cit.*, p. 42.

[226] « Sie starben für die Oper », *Arbeiter Zeitung*, 6 nov. 1955.







Figure 389 – Anonyme, Concours et remise des prix pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/2.
Figure 390 – Anonyme, Esquisse gagnante du concours pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/11.
Figure 391 – Anonyme, Rudolf EIsenmenger devant son esquisse gagnante du concours pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/14.



Figure 392 – Rudolf Eisenmenger (peintre), Rideau de fer de l'Opéra de Vienne, 1954, Vienne photographie © Dr. Maria Missbach.



Figure 393 – Lucca Chmel (photographe), Rudolf Eisenmenger travaillant sur le rideau de fer, 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM7459, 8 B.

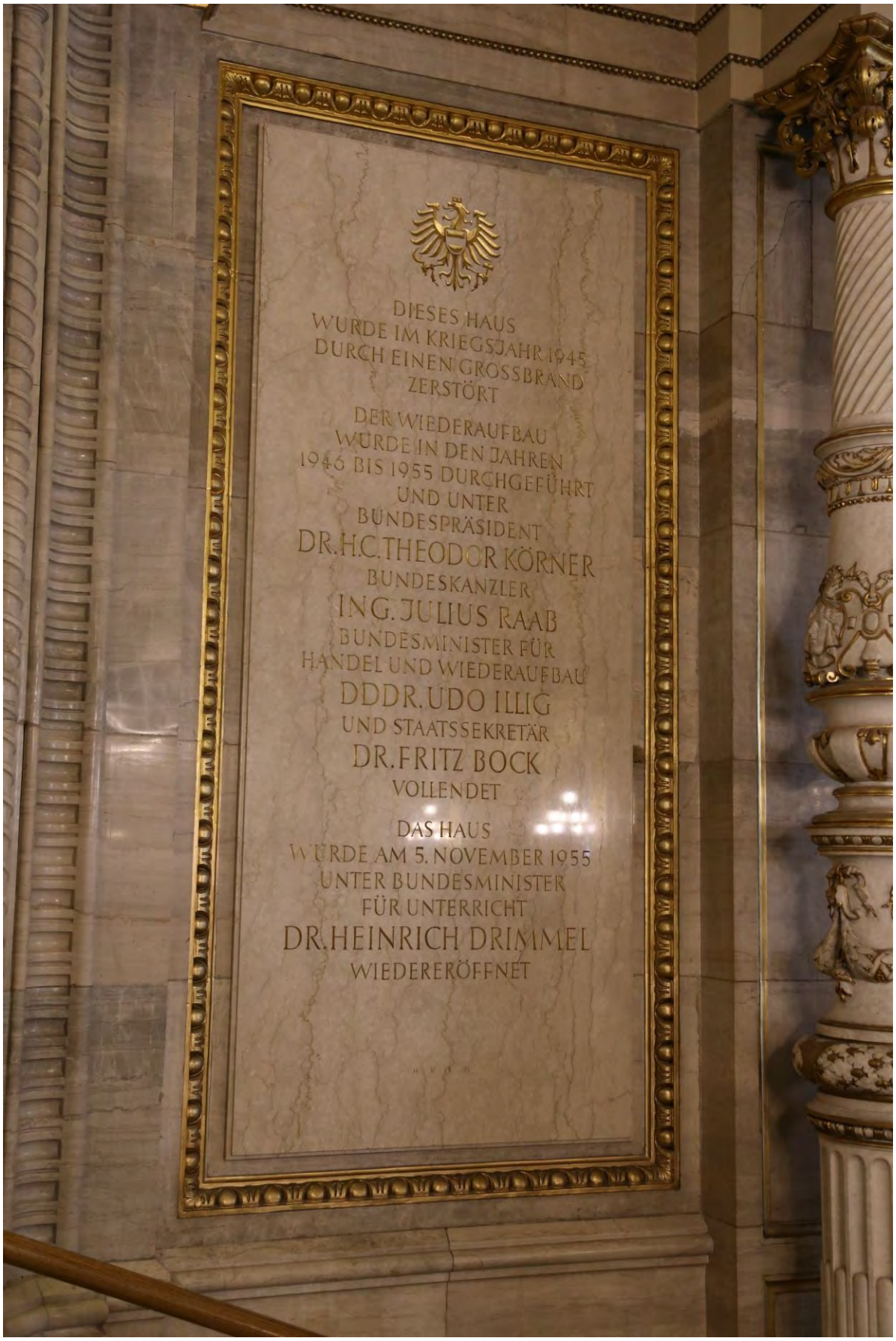


Figure 394 – Plaque commémorative de la reconstruction de l'Opéra de Vienne, dans le vestibule d'entrée, 26 août 2021 © Hugo Tardy.

Critiques et réception du bâtiment

Lors de la réouverture de l'Opéra, la presse autrichienne s'enthousiasme pour ce « couronnement autrichien » soulignant l'effort de la reconstruction en période de crise politique et économique et surtout de famine[227]. Le nouvel agencement est peu commenté, les journalistes parlant d'un « auditorium que l'on ne peut imaginer plus splendide, éblouissant et représentatif[228] », qui « a suscité l'admiration de tous[229]. » Certains articles sont consacrés à la salle, peu avant la réouverture, louant les architectes pour l'aménagement de l'auditorium et des salles de pause, qualifiant le tout d'une « heureuse harmonie dans l'utilisation des anciennes parties, respectueuse de la tradition[230]» et de « symphonie en blanc-or-rouge[231] ». Même les installations lumineuses sont saluées[232]. Les critiques négatives sur le nouvel agencement de l'Opéra sont à vrai dire peu nombreuses à sa réouverture, les journaux relatent davantage la joie de retrouver les parties anciennes et les travaux de restauration et les articles traitent essentiellement de la dimension symbolique de la réouverture. La presse souligne à cette occasion la solidarité des Autrichiens : le chantier a été coûteux et long « mais personne dans tout le pays – ô miracle autrichien ! – n'a été contrarié par cela[233]. » Une foule importante se masse aux abords de l'Opéra lors de sa réouverture et de nombreuses personnes campent les jours précédents, dans l'espoir de se procurer des "*Stehplätze*", les places debout à bas prix[234]. La presse internationale reprend aussi l'idée d'une union sacrée des Autrichiens autour de leur Opéra et du symbole qu'il

[227] « Oesterreichische Krönung », *Neues Österreich*, 5 nov. 1955.
[228] « *einem Auditorium, das nicht glanzvoller und repräsentabler gedacht werden kann* ». « Oesterreichische Krönung », *Neues Österreich*, 5 nov. 1955.
[229] « *erregte die Bewunderung aller*. » « Operneröffnung - globales Kunstereignis », *Wiener Zeitung*, 6 nov. 1955.
[230] « *in glücklicher Harmonie, unter Verwendung der alten Bauteile traditionsbewußt* » Eduard Wachner, « Die neue Wiener Staatsoper », *Die österreichische Furche*, 5 nov. 1955.
[231] « *Symphonie in Weiß-Gold-Rot* » F. Hausmann, « Arbeitsymphonie in Gold, Stahl und Beton. Die "Philharmoniker" sind die Techniker und Kunsthandwerker in der neuen Oper », art cit ; « Die Krone des Aufbauwerkes. Von der Brandruine zum Weltstar Nr. 1 - Wie die Wiener Staatsoper wiedererstand », *Wiener Zeitung*, 30 oct. 1955.
[232] « Lichtvolles in der Staatsoper », *Arbeiter Zeitung*, 23 oct. 1955.
[233] « *Aber darüber hat sich – o österreichisches Wunder! – kein Mensch im ganzen Land aufgeregt*. » Franz Hrastnik, « Die Wiener Oper: Erbe und Besitz », *Wiener Samstag*, 5 nov. 1955.
[234] « Wieder Menschenschlange vor der Oper », *Die Weltpresse*, 2 nov. 1955. ; « Endstation Sehnsucht 1955: Kassenraum der Staatsoper. », *Bild Telegraf*, 2 nov. 1955.

représente[235]. La plupart des articles traite ainsi de cet aspect et de la qualité des performances artistiques durant la première et tous insistent sur la dimension hautement symbolique de la réouverture :

> Lorsqu'une nouvelle Autriche s'est relevée des ruines, la reconstruction de l'Opéra d'État a été une évidence dès le début, indépendamment de toutes les interrogations et contradictions et de tout clivage. Il devait renaître sur l'ancien site dans sa beauté d'antan, telle la fière possession d'un peuple qui aime la musique plus que tout ce que l'argent peut acheter et que l'homme peut détruire.[236]

Durant le chantier, la presse autrichienne s'est montrée plutôt critique au sujet du coût et du retard des travaux, en particulier les journaux socialistes et communistes. L'annonce de Julius Raab en mai 1945 prévoyait une réouverture rapide de l'Opéra, à l'instar du chantier du XIX^e^ siècle, la date d'inauguration de l'édifice est sans cesse repoussée. Initialement annoncée pour une réouverture en 195 et un chantier coûtant 30 millions de schillings[237], en 1950, on espère encore l'inauguration de l'Opéra pour 1953[238]. La presse notamment communiste, demande en vain quand le chantier se terminera[239]. En décembre 1953, 246 478 074 schillings ont déjà été dépensés pour le chantier de l'Opéra – manquent encore la réalisation du rideau de fer et d'autres éléments décoratifs, ainsi que quelques installations techniques[240]. Au total, la reconstruction de l'Opéra s'élève à plus de 260 millions de schillings[241], alors qu'était prévu initialement un plafond de 125 millions de schillings par l'administration fédérale

[235] L'article d'Antoine Goléa dans le journal *Témoignage Chrétien* est un exemple parfait de la rhétorique du symbole. Antoine Goléa, « La réouverture de l'Opéra de Vienne : un symbole », *Témoignage chrétienne*, 9 déc. 1955.

[236] « Aus Trümmern ein neues Österreich aufstieg, war der Wiederaufbau der Staatsoper über alle Fragen und Gegensätze hinweg von Anfang an eine Selbstverständlichkeit. Auf dem alten Platz sollte sie in alter Schönheit wieder erstehen, stolzer Besitz eines Volkes, das die Musik mehr liebt als alles, was Geld kaufen und der Mensch zerstören kann. » Eva H, « Wir stellen von: Die Wiener Staatsoper », Die Frau, 19 nov. 1955.

[237] « 30 Millionen kostet die neue Staatsoper », *Wiener Kurier*, 4 oct. 1946.

[238] « Heute Gleichenfeier am Staatsopernbau. Schönstes Haus des österreichischen Volks », *Das kleine Volksblatt*, art cit.

[239] « Wann wird die Oper fertig? Mit Jahresende droht neue Einstellung des Baues », *Österreichische Volksstimme*, 30 oct. 1949.

[240] F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit, p. 78.

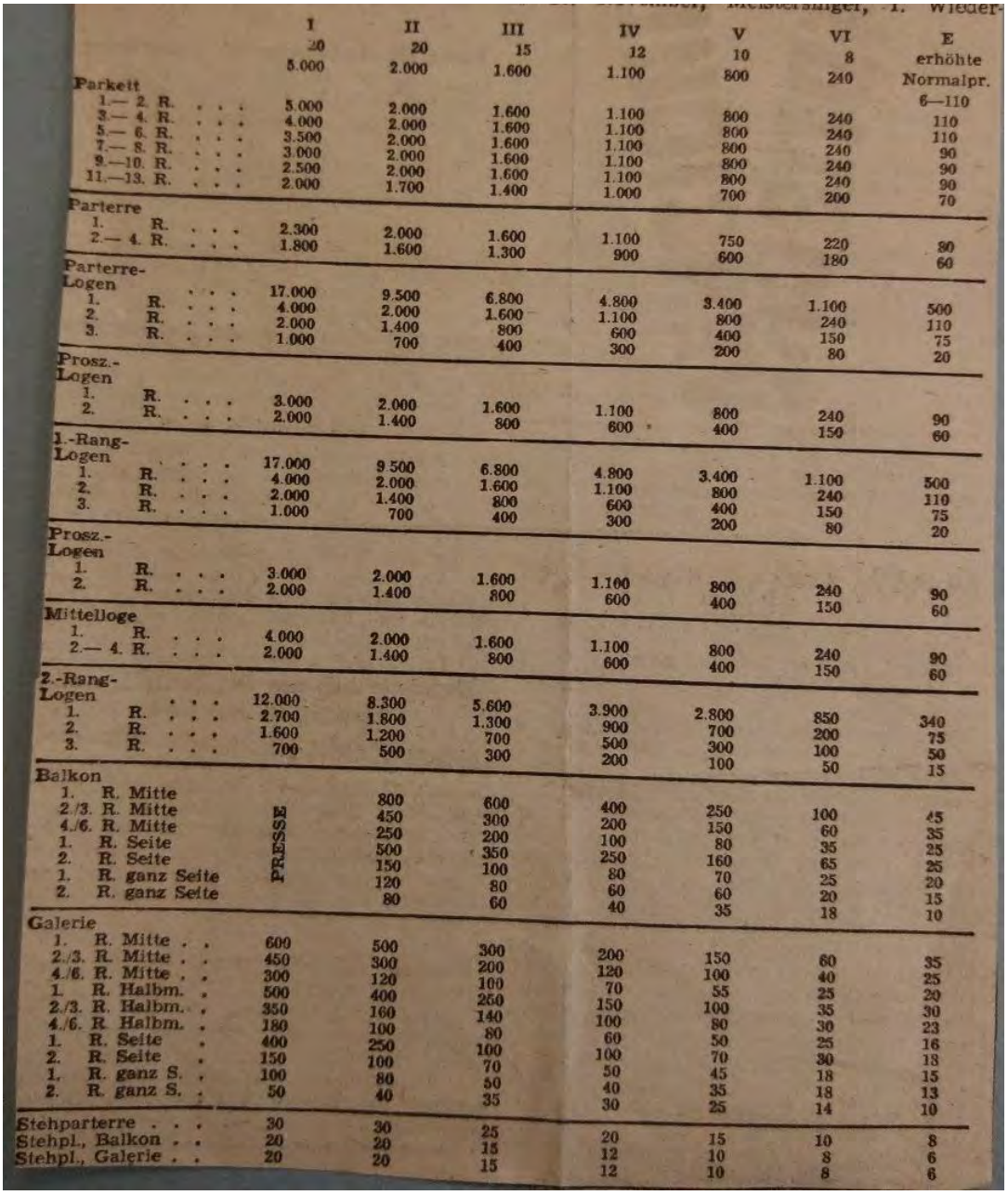
[241] Cela équivaut en 2021 à une somme de plus de 145 millions d'euros. Oesterreichische Nationalbank, *Historischer Währungsrechner*, https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner, 2019, (consulté le 25 octobre 2021).

des théâtres, pour la reconstruction de l'Opéra et du *Burgtheater*[242]. La somme dépensée pour le chantier de l'Opéra représente plus de 10% des dépenses allouées à la reconstruction sur l'ensemble du territoire fédéral[243]. Le coût élevé du chantier est justifié par Egon Hilbert et d'autres membres du comité du chantier de l'Opéra, « en raison de sa grande importance en ce moment même pour la renommée de l'Autriche à l'étranger[244]. »

Une autre critique récurrente venant de la presse socialiste et communiste montre bien l'enjeu de pouvoir et de représentativité de ce lieu : le choix de reprendre la forme d'un auditorium à loges traduit selon eux que « la visite [de l'Opéra] reste principalement réservée à un public aisé. Ceux qui ne peuvent pas se le permettre devront cacher leur visage derrière une colonne.[245] » Ce reproche d'un manque de "démocratisation" de l'Opéra se retrouve aussi durant les mois précédant la réouverture de l'institution, lorsqu'est annoncé le prix des tickets pour le festival de novembre 1955. La presse autrichienne – de toute couleur politique – reproche aux dirigeants de ne pas penser cette réouverture pour tous les Autrichiens, du fait des prix élevés des tickets pour le festival de la réouverture[246] et de la présence massive de personnalités étrangères[247] – rapportant même que l'État craint de ne pas pouvoir tenir sa promesse de tickets pour celles et ceux ayant donné pour le fonds de reconstruction[248]. La grille tarifaire des places pour le festival de réouverture va de 6 schillings à 5 000 schillings

[242] Le chantier de reconstruction et de restauration du Burgtheater a coûté lui 114 millions de schillings.
[243] La somme dépensée pour la reconstruction des bâtiments fédéraux s'élève à plus de 2,1 milliards de schillings. P. Stachel, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik », art cit, p. 94.
[244] « *wegen ihrer gerade jetzt so ungeheuer grossen Bedeutung für die Geltung Oesterreichs im Ausland*. » AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », Procès-verbal de la session du comité du 20 décembre 1946.
[245] « Der Besuch bleibt also hauptsächlich einem zahlungskräftigen Publikum vorbehalten. Wer sich's nicht leisten kann, verdeckt eben sein Gesicht hinter einer Säule. » « Wann wird die Oper fertig? Mit Jahresende droht neue Einstellung des Baues », *Österreichische Volksstimme*, art cit.
[246] « Österreichs Opernfest ohne Österreicher? », *Arbeiter Zeitung*, 24 févr. 1955.
[247] « Bereits Agiotage mit Opernkarten. Ausländische Bestellungen sollen Bezugsquellen werden », *Bild Telegraf*, 1 févr. 1955.
[248] « Mit dem Privatclipper zur Operneröffnung. Wer bekommt Karten? Die "Baustein"-Besitzer müssen auch berücksichtigt werden », *Bild Telegraf*, 22 janv. 1955.

(Figure 395, p.491). Les prix élevés sont même critiqués par la presse étrangère[249], voire caricaturés (Figure 396, p.492).



	I	II	III	IV	V	VI	E
	20	20	15	12	10	8	erhöhte
	5.000	2.000	1.600	1.100	800	240	Normalpr.
Parkett							6—110
1.— 2. R.	5.000	2.000	1.600	1.100	800	240	110
3.— 4. R.	4.000	2.000	1.600	1.100	800	240	110
5.— 6. R.	3.500	2.000	1.600	1.100	800	240	90
7.— 8. R.	3.000	2.000	1.600	1.100	800	240	90
9.—10. R.	2.500	2.000	1.600	1.100	800	240	90
11.—13. R.	2.000	1.700	1.400	1.000	700	200	70
Parterre							
1. R.	2.300	2.000	1.600	1.100	750	220	80
2.— 4. R.	1.800	1.600	1.300	900	600	180	60
Parterre-Logen							
1. R.	17.000	9.500	6.800	4.800	3.400	1.100	500
2. R.	4.000	2.000	1.600	1.100	800	240	110
3. R.	2.000	1.400	800	600	400	150	75
	1.000	700	400	300	200	80	20
Prosz.-Logen							
1. R.	3.000	2.000	1.600	1.100	800	240	90
2. R.	2.000	1.400	800	600	400	150	60
1.-Rang-Logen							
1. R.	17.000	9.500	6.800	4.800	3.400	1.100	500
2. R.	4.000	2.000	1.600	1.100	800	240	110
3. R.	2.000	1.400	800	600	400	150	75
	1.000	700	400	300	200	80	20
Prosz.-Logen							
1. R.	3.000	2.000	1.600	1.100	800	240	90
2. R.	2.000	1.400	800	600	400	150	60
Mittelloge							
1. R.	4.000	2.000	1.600	1.100	800	240	90
2.— 4. R.	2.000	1.400	800	600	400	150	60
2.-Rang-Logen							
1. R.	12.000	8.300	5.600	3.900	2.800	850	340
2. R.	2.700	1.800	1.300	900	700	200	75
3. R.	1.600	1.200	700	500	300	100	50
	700	500	300	200	100	50	15
Balkon							
1. R. Mitte		800	600	400	250	100	45
2./3. R. Mitte		450	300	200	150	60	35
4./6. R. Mitte		250	200	100	80	35	25
1. R. Seite		500	350	250	160	65	25
2. R. Seite		150	100	80	70	25	20
1. R. ganz Seite		120	80	60	60	20	15
2. R. ganz Seite		80	60	40	35	18	10
Galerie							
1. R. Mitte	600	500	300	200	150	60	35
2./3. R. Mitte	450	300	200	120	100	40	25
4./6. R. Mitte	300	120	100	70	55	25	20
1. R. Halbm.	500	400	250	150	100	35	30
2./3. R. Halbm.	350	160	140	100	80	30	23
4./6. R. Halbm.	180	100	80	60	50	25	16
1. R. Seite	400	250	100	100	70	30	18
2. R. Seite	150	100	70	50	45	18	15
1. R. ganz S.	100	80	50	40	35	18	13
2. R. ganz S.	50	40	35	30	25	14	10
Stehparterre	30	30	25	20	15	10	8
Stehpl., Balkon	20	20	15	12	10	8	6
Stehpl., Galerie	20	20	15	12	10	8	6

PRESSE

Figure 395 – Tableau des prix pour les tickets d'entrée à l'Opéra de Vienne lors du festival de réouverture de novembre 1955, publié dans *Das kleine Volksblatt*, 13 mars 1955.

[249] Raymund Hörhager, « 2000 DM für Premieren-Platz. Glanzvolle Eröffnung der Wiener Oper vorgesehen », *Ruhr-Nachrichten*, 10 nov. 1954 ; « 2000 DM Für Premieren-Platz. Wiener Operneröffnung - Glanzvollstes Ereignis der Nachrkriegszeit », *Bad. Neueste Nachricten*, 21 déc. 1954 ; Hans Rambousek, « Zehntausend Mark für eine Premierenkarte… Das Wettrennen um den teuersten Platz bei der Wiedereröffnung der Wiener Oper hat begonnen », *Münchner Merkur*, 26 janv. 1955 ; Helmfried Burger, « 800 DM kostet eine Premierenkarte », *Echo der Zeit*, 15 mai 1955. ; « "Opera fever" in Vienna [for] Millionaires », *Egyptian Gazette*, 31 oct. 1955.



Figure 396 – Caricatures publiées dans « Triumph der Wiener Musik », *St Galler Tagblatt*, Abendblatt, N° 524, 9 nov. 1955.

Pour John Russell du magazine anglais *Opera*, les prix insensés des sièges n'étaient justifiés que par l'hystérie autour d'une réouverture présentée comme un événement mondial – oubliant donc le premier public de cet Opéra, les Viennois. John Russell ajoute néanmoins apprécier le nouvel auditorium à taille humaine conçu par Boltenstern, les possibilités techniques offertes par les aménagements modernes de la scène et les terrasses extérieures sur les toits[250]. À l'instar de la presse autrichienne, les journaux étrangers traitent majoritairement de la représentation artistique et de la présence de nombreuses célébrités. Ils commentent peu le nouvel aménagement et les retours sont plutôt positifs : *Jours de France* intitule son article sur la réouverture « Pour Vienne en fête, cette salle était un diadème.[251] ». Nicole Hirsch du journal *Toute la danse* note que « l'intérieur constitue [...] un heureux compromis entre la décoration du 19e siècle et le goût moderne qui exige plus de dépouillement.[252] » Pour le *Badisches Tagblatt*, « le professeur Boltenstern adapte avec goût la forme d'origine de l'auditorium à loges original grâce à des lignes simplifiées.[253] »

[250] John Russell, « The New Vienna Oper », *Opera*, vol. 6, no 11, nov. 1955, p. 687-690.
[251] « Pour Vienne en fête, cette salle était un diadème », *Jours de France*, 19 nov. 1955, p. 43-49.
[252] Nicole Hirsch, « L'Opéra de Vienne », *Toute la danse*, déc. 1955.
[253] « Das Wiener Opernfest kündigt sich an. Ein Blick in das wiedererstandene Opernhaus », *Badisches Tagblatt*, 29 avr. 1955.

Les critiques négatives sur le nouvel Opéra sont essentiellement portées par des jeunes architectes. L'un d'entre eux, Franz Schuster, publie dans les pages de *Der Aufbau* en septembre 1948 un texte en réaction au concours d'architecture de l'Opéra, où il rappelle que déjà à l'époque de sa construction, l'architecture de l'Opéra faisait l'objet de critiques, il déplore le retour à l'architecture du XIX[e] siècle, qui est selon lui une erreur :

> Quel est le plus gros risque ? Donner aux auditoriums des deux salles une forme inspirée de l'ancien, aux apparences somptueuses ; parce que la tradition l'exige, et risquer que les générations futures ne s'y sentent jamais chez elles, ou bien chercher une nouvelle forme pour les auditoriums, afin de donner une nouvelle spiritualité, sensibilité, société le cadre qui leur convient, en espérant, qu'ils créeront une nouvelle tradition d'expériences musicales de la puissance du verbe et une nouvelle tradition festive, dans laquelle un Gluck, un Mozart et un Beethoven, un Shakespeare, un Goethe et un Grillparzer auront de toute manière eux aussi leur place ? Le cadre pompeux n'a servi que la vanité et la coquetterie d'une époque éphémère ; les œuvres des grands n'en ont jamais eu besoin. Ils n'en auront certainement pas besoin à l'avenir, pas plus que toute société future qui souhaite non seulement des festivités somptueuses, mais aussi être élevée et exaltée à sa manière.[254]

Wilhelm Holzbauer aussi fait part d'un état d'esprit similaire au sein de la jeune génération d'architectes, disciples de Clemens Holzmeister :

> […] de nombreux collègues de l'ancienne génération comme de la nouvelle continuèrent à penser – pour des raisons en fait diamétralement opposées – que l'on avait laissé passer une chance en confiant la reconstruction de l'Opéra à Boltenstern. Alors que d'aucuns défendaient une reconstitution intégrale du bâtiment, jusqu'à la salle de spectacle et aux grandes salles d'entractes latérales, nous, les jeunes futurs architectes, nous étions convaincus que seule une construction entièrement nouvelle, inspirée des concepts théâtraux les plus révolutionnaires, avait un sens. Depuis la *Ringbühne* d'Oskar Strnad jusqu'au théâtre total de Walter Gropius, n'importe quel type d'architecture théâtrale d'avant-garde nous paraissait plus approprié à une époque qui était censée symboliser un nouveau départ, que la reconstruction du bâtiment de l'Opéra de Vienne, synonyme du « style de la Ringstrasse », peu prisé à l'époque.[255]

---

[254] « Was ist das größere Wagnis: den Zuschauerräumen der beiden Häuser eine altangleichende, scheinbar prunkhafte Form zu geben; weil es die Tradition verlangt, und zu riskieren, dass die kommenden Generationen sich nie darin heimisch fühlen werden, oder für die Zuschauerräume eine neue Form zu suchen, um der neuen Geistigkeit, Erlebnisfähigkeit und Gesellschaft den ihr eignenden Rahmen zu geben und zu hoffen, dass sie eine neue Tradition der Musikerlebnisse, der Wortwirkung und der Festlichkeit schaffen, in der auf jeden Fall auch ein Gluck, Mozart und Beethoven, ein Shakespeare, Goethe und Grillparzer bestehen werden? Der prunkhafte Rahmen diente nur der Eitelkeit und Gefallsucht einer kurzlebigen Zeit; die Werke der Großen bedurften seiner nie. Sie brauchen ihm bestimmt auch künftig nicht und es braucht ihn auch keine kommende Gesellschaft, die nicht nur rauschende Feste sondern auf ihre Art erhoben und begeistert sein will. » Franz Schuster, « Burgtheater- und Opernumbau. Eine Entgegnung auf eine offene Frage », *Der Aufbau*, 1948, p. 30.

[255] W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 42. Traduction d'Odile Demange.

Pour beaucoup d'architectes, l'Opéra reste un espoir déçu pour l'art autrichien d'après-guerre : le rejet des propositions modernistes par les jurys de sélection des concours artistiques est vécu comme une accroche au passé qui n'a pas lieu d'être dans un pays qui doit désormais se tourner vers l'avenir.

Le festival se poursuit jusqu'à la fin du mois de novembre 1955 avec une fréquentation plus autrichienne, mais toujours peu satisfaisante. L'administration fédérale des théâtres annonce fixer de nouveaux prix, à partir du 6 décembre 1955, soit au début de la saison 1955/1956[256].

Conclusion du chapitre

Le chantier de l'Opéra a occupé le gouvernement autrichien pendant dix ans. La population a suivi dans les journaux au fil des mois l'évolution d'un édifice dont le destin a reflété celui de son pays. Bien que l'Opéra soit pour les partis politiques autrichiens de l'époque un certain terrain d'entente, il cristallise aussi les tensions politiques intérieures de l'Autriche et les sphères d'influence soviétique et américaines. Chaque sujet devient prétexte à débats houleux entre l'ÖVP, le SPÖ et le KPÖ : déclenchés par le rappel de l'origine américaine des bombardements de l'Opéra dans un article du journal *Die Presse* en septembre 1950, ou l'utilisation – directe ou indirecte – des fonds du Plan Marshall pour la reconstruction[257]. En 1948, alors que les travaux piétinent faute de moyens, la *Radio Wien* dans son reportage sur le montage du toit rappelle aux auditeurs :

> Existe-t-il une institution plus intéressante, non seulement pour notre pays, mais pour toute l'Europe, peut-être même pour le monde entier, que notre Opéra de Vienne ? Qui appartient non seulement à notre ville mais aussi à l'ensemble des mélomanes de l'humanité ?[258]

[256] « Oper öffnet für den "kleinen Mann" », *Bild Telegraf*, 29 nov. 1955.
[257] F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit, p. 79-85.
[258] « Gibt es eine Institution, die nicht nur für unser Land, nein, für ganz Europa, vielleicht sogar für die ganze Welt, interessanter ist, als unsere Wiener Staatsoper? Die ja nicht nur unserer Stadt gehört, sondern der ganzen musikinteressierten Menschheit? » AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee », ZI. 250/1948, Retranscription du texte pour l'émission « Oesterreich baut auf: Vom Dachbau der Wiener Staatsoper ».

L'Opéra catalyse d'une certaine manière les visions conflictuelles de la société autrichienne d'après-guerre et joue pendant cette période de transition sous la tutelle alliée un rôle tant sur le plan national, qu'international. L'Autriche se trouve forcée de chercher son identité entre tradition héritée du passé et modernité d'un futur à construire. Cette opposition est d'autant plus présente à l'Opéra que les choix architecturaux imposés par le comité mettent en exergue la difficulté de se couper de l'héritage de l'ancien Opéra impérial.

Compte tenu de l'état du bâtiment après sa destruction, il n'était pas concevable de faire disparaître ce qui avait survécu, il fallait donc trouver un compromis. Le choix de raser les ruines pour reconstruire un édifice contemporain ou reconstruire à l'identique aurait alors été trop extrême. La richesse artistique de la décoration des parties anciennes, tout comme un certain attachement au passé, scelle la décision du comité de garder le bâti existant – sa valeur artistique justifie de se lancer dans un double chantier, une restauration et une reconstruction. De ce fait, il est difficile de caractériser le chantier de l'Opéra par un seul terme : il s'agit à la fois d'une rénovation, d'une restauration, d'une reconstruction – voire d'une construction pleine et entière pour l'auditorium. Pourtant, impossible de proposer un vrai geste architectural contemporain, tant l'omniprésence du passé dans les vestiges du bâtiment et dans la mémoire des membres du comité forçait l'hommage et la fidélité à l'architecture d'origine. Les travaux de restauration sur les parties anciennes menées en même temps que le concours d'architecture rendait d'autant plus difficile pour les architectes contemporains de s'éloigner de l'ancien : la reconstruction impliquait donc la nécessaire cohabitation de deux architectures, et donc le respect de la nature et de l'esprit du bâtiment. Le rejet des projets trop modernes montre bien la frilosité du comité à considérer la reconstruction comme une opportunité de se projeter dans l'avenir. Boltenstern devait essentiellement réinterpréter la salle ancienne, sa structure, ainsi que ses ornementations et sa décoration sans tomber dans le pastiche. Les salles de pause, différente l'une de l'autre et un peu plus modernes dans leur agencement, matérialisent ainsi le fait qu'elles occupent des espaces auparavant différenciés et nouvellement créés. Tous ces espaces ne devaient en aucun cas faire concurrence aux anciennes parties, mais les compléter et surtout les sublimer. Il en résulte une sobriété générale des aménagements, qui permet

de donner l'impression d'une véritable intemporalité aux espaces des années 1950. Wilhelm Holzbauer partage d'ailleurs ce constat : « par sa prudence délibérée, l'architecte [Boltenstern] est parvenu à conférer à cette salle un aspect presque intemporel.[259] » Le travail de Boltenstern a été particulièrement délicat : il a dû complètement s'effacer face à van der Nüll et Sicard von Sicardsburg, créer de nouveaux espaces tout en s'inscrivant dans un hommage artistique à une époque passée sans la parodier. En ce sens, le chantier de l'Opéra est en quelque sorte une réinterprétation du passé ou du moins une manière de s'inscrire dans la continuité du passé, sans toutefois se montrer nostalgique d'une époque révolue.

[259] W. Holzbauer, « L'architecture de l'Opéra de Vienne », art cit, p. 50. Traduction d'Odile Demange.

CHAPITRE 6 – UN SYMBOLE DE RENAISSANCE



La réouverture de l'Opéra de Vienne, célébrée le 5 novembre 1955, marque une double renaissance : celle de la « plus belle maison de toute la population autrichienne[1] », et aussi celle de l'Autriche.

Ernst Bruckmüller rappelle l'insistance dans les travaux traitants de l'après-guerre de ce cliché de la renaissance autrichienne, avec l'emploi des termes *Wiedergeburt*,[2] renaissance, par les contemporains, repris ensuite par les historiens dans leurs travaux pendant de nombreuses décennies[3]. Rien n'illustre mieux ce cliché de la renaissance autrichien que l'Opéra de Vienne, dont le chantier de reconstruction accompagne le retour à la souveraineté nationale. La destruction du bâtiment a provoqué auprès de la population un effroi, amplifié par les discours politiques et médiatiques. La perte de l'Opéra unit les Viennois, les Autrichiens et tous les « amoureux de la musique » - expression qui revient régulièrement dans la presse d'après-guerre – au sein d'une communauté émotionnelle[4]. Les larmes et la tristesse face à la perte de l'édifice sont partagées, tout comme sa reconstruction, qui fait le fruit d'un effort commun, porté par la participation d'un grand type d'acteurs, publics ou privés, nationaux ou internationaux. À partir des ruines des édifices détruits, les autorités autrichiennes font des monuments autrichiens un patrimoine martyr, qui entrent au service du discours sur le statut de victime de guerre du pays. La gestion des édifices détruits permet de rétablir l'État comme le garant de la conservation-restauration des monuments, et donc, des biens culturels du pays.

Le chantier de l'Opéra de Vienne se fait l'écho d'un autre grand chantier de l'Autriche en 1945, celui de la définition de son identité, non seulement en tant qu'État, mais surtout en tant que peuple et en tant que nation. Pour définir cette Autriche *post-bellica*, il est nécessaire d'en identifier les spécificités, particulièrement les grands marqueurs

[1] « Heute Gleichenfeier am Staatsopernbau. Schönstes Haus des österreichischen Volks », *Das kleine Volksblatt*, art cit.
[2] « Wiedergeburt der österreichischen Kultur », *Österreichische Zeitung*, 30 avr. 1945.
[3] E. Bruckmüller (ed.), *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955*, *op. cit.*
[4] Nous l'entendons ici au sens théorique développée par l'historienne Barbara Rosenwein dans ses travaux notamment Barbara H. Rosenwein, « Les communautés émotionnelles et le corps », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, 20 décembre 2011, vol. 61, n° 61, p. 55-75.

culturels. Le processus d'identification engendre de fait une désidentification[5], de manière à faire émerger une culture autrichienne désormais distincte de la culture allemande. La musique, qui a longtemps été un argument pour justifier de la supériorité de la culture austro-allemande, porte désormais par ses figures tutélaires et les grandes œuvres d'un répertoire autrichien en construction une connotation nationale.

À chaque tournant politique, en 1430, en 1740, en 1848, en, 1918 en 1933 et en 1938, la musique sert de dispositif d'identification et de projection au service de l'État[6]. L'association entre la musique et l'identité autrichienne ne débute pas en 1945, comme nous l'avons vu tout au long de cette thèse : dès les années 1930, certains critiques musicaux – même les pangermanistes mentionnaient la spécificité de la relation entre l'Autrichien et la musique, comme Alfred Orel expliquait que « dans l'esprit des habitants de l'Autriche d'aujourd'hui, la musicalité du pays doit avoir sa raison d'être ultime.[7] »

Outre sa valeur à l'échelle locale, les autorités savent pertinemment que l'Opéra est un outil précieux pour la réputation de l'Autriche dans le monde entier. Alors que les premiers rapports de force se mettent en place en ce début de guerre froide[8], le gouvernement autrichien fait la réouverture de l'institution, mais aussi de la visibilité de ses artistes une priorité absolue :

> De toutes les institutions artistiques viennoises qui ont pu reprendre leurs activités peu après la Libération, l'Opéra d'État de Vienne est l'un des plus importants pour la vie artistique de Vienne et pour notre réputation artistique à l'étranger.[9]

[5] Pierre-Henri Frangne, « Conclusion. Patrimoine, identité et culture. L'éclairage de la philosophie et de l'esthétique. » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 265-282.

[6] Nous empruntons ce découpage temporel à S. Schmidl, « 1945-1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit », art cit, p. 187.

[7] « Im Wesen des Volkes des heutigen Österreichs muss die Musikalität des Landes ihren letzten Grund haben. » Alfred Orel, « Die Musikalität des Österreichers », *Österreichische Rundschau: Land, Volk, Kultur*, 1, 1934-1935, p. 50 Cité par A. Giger, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », art cit, p. 190.

[8] Au sujet de la situation politique de l'Opéra de Vienne notamment dans le contexte du début de la guerre froide, le sujet a été traité par F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit.

[9] « Von allen Wiener Kunstinstituten, die bald nach der Befreiung ihre Tätigkeit wiederaufnehmen konnten, ist die Wiener Staatsoper eines der wichtigsten für das Kunstleben Wiens und für unseren künstlerischen Ruf im Ausland. » « Ungerechtfertiger Angriff auf die Staatsoper », *Österreichische Zeitung*, 25 déc. 1945.

L'investissement sur l'Opéra de Vienne, tant sur le chantier du bâtiment que sur la réputation de ses artistes, permet au pays de retrouver une place sur la scène internationale. Choisissant de se concentrer sur un passé lointain, glorieux et qu'il est facile de se réapproprier, cette stratégie évite au gouvernement de se lancer dans une véritable réflexion sur son rôle durant la guerre et la responsabilité des Autrichiens. Grâce à un discours construit en sélectionnant les éléments d'un passé nostalgique et fantasmé, c'est une image positive du pays qui se met en place dans les années d'après-guerre, et qui, jusqu'à nos jours, influence la perception que nous avons tant de Vienne que de l'Autriche.

I. Un (re)construction personnifiée

L'un des domaines où l'État autrichien conserve son autorité directe, malgré la présence alliée, concerne la gestion de la conservation-restauration des monuments du pays. L'État décide de comment doivent être restauré ou reconstruit les édifices détruits sur son territoire. La tutelle alliée n'intervient pas sur les questions de reconstruction : dans un échange entre le Major Brooke et Josef Zyklan, fonctionnaire du BDA, le Britannique considère que s'impliquer dans la reconstruction de la cathédrale Saint-Étienne relèverait de l'ingérence[10]. Certes, l'appui des puissances alliées reste toutefois nécessaire pour obtenir des véhicules et du matériel de chantier, mais aussi de certains agents chimiques, dont ont besoin les restaurateurs pour travailler dans les ateliers de restauration[11]. Il est toutefois clair que ce domaine, celui de la conservation-restauration, apparaît comme un autre outil d'affirmation politique pour le jeune État autrichien ressuscité, non seulement puisque le gouvernement autrichien reste entièrement décisionnaire de l'avenir des édifices du pays, mais surtout, car il permet de rattacher l'État autrichien à une tradition administrative et scientifique, se faisant,

[10] T. Brückler, « Die österreichische Denkmalpflege 1945-1947: „Resurrectio" oder „Reanimatio"? », art cit, p. 409.

[11] Outre les quatre puissances alliées, d'autres pays font dons d'agents chimiques pour les restaurations d'œuvre d'art, parmi lesquels les Pays-Bas, la Hongrie et la Suisse. « Materialbeschaffung », Archives du BDA, Mappe „Allgemein" n 30, Fasz. 9, Zl. 118/1945, 19/1945, 120/1945, 121/1945, 122/1945.

donnant du poids à l'existence de l'Autriche en tant qu'État indépendant – et même victime – de l'Allemagne.

Reconstruire les monuments, reconstruire l'État

À la réinstauration de l'État autrichien après la déclaration d'indépendance de l'Autriche du 27 avril 1945, la question de restauration et la reconstruction des édifices détruits, en particulier des monuments artistiques et historiques représentent évidemment un enjeu majeur. Avant même le début d'un quelconque chantier, le rétablissement de l'appareil administratif autrichien en matière des monuments s'avère déjà extrêmement politique. Ce retour en arrière donne à voir les lignes d'une politique patrimoniale d'après-guerre, qui s'inscrit dans une affirmation d'une doctrine d'État de la conservation-restauration et d'un patrimoine culturel, artistique et historique propre au pays en opposition à celle de l'Allemagne. La gestion des monuments détruits et de leur sort devient, pour le jeune État autrichien sous tutelle alliée, une manière de réinvestir sa souveraineté sur son territoire et oriente les décisions prises pour la conduite des chantiers.

À la suite du retour à la constitution de 1929 par la loi du 1er mai 1945[12], le gouvernement provisoire réinvestit l'administration dans ses compétences souveraines[13]. Une loi sur la transition des autorités administratives de juillet 1945 rétablit à cette occasion que « les activités, qui étaient prises en charge par le bureau central de protection des monuments de Vienne [qui] seront désormais confiées à l'office d'État des monuments pour l'ensemble de territoire étatique.[14] » Le BDA est rétabli comme indépendant, sur la base juridique des lois de protection des monuments

[12] Provisorische Staatsregierung, Verfassungsgesetz vom 1. Mai 1945 über das neuerliche Wirksamwerden des Bundes-Verfassungsgesetzes in der Fassung von 1929 (Verfassungs-Überleitungsgesetz – V-ÜG.), Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 2, 01/05/1945, p. 7, 4/1945.

[13] Provisorische Staatsregierung, *Gesetz vom 22. August 1945 zur Wiederherstellung österreichischen Beamtentums (Beamten-Überleitungsgesetz)*, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 31, 30/08/1945, p. 173, 134/1945.

[14] « Die Geschäfte, die von der Zentralstelle für Denkmalschutz in Wien besorgt wurden, übernimmt für das ganze Staatsgebiert das Staatsdenkmalamt Wien. » Provisorische Staatsregierung, *Gesetz vom 20. Juli 1945 über die Überleitung der Verwaltungs- und Justizeinrichtungen des Deutschen Reiches in die Rechtsordnung der Republik Österreich (Behörden-Überleitungsgesetz-Behörden-ÜG.)*, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 23, 28/07/1945, p. 115, 94/1945. §23.

et de la nature votées dans les années 1920. Ernst Fischer[15], ministre communiste de la culture, nomme provisoirement à sa tête, Karl Krenn, alors directeur de la section préhistorique du musée d'histoire naturelle de Vienne et sans attache au NSDAP[16]. L'institut est alors placé dans un premier temps sous la tutelle américaine, « le temps que soit mis en place définitivement un ministère autrichien de l'Éducation[17] ». Compte tenu de l'appartenance d'Ernst Fischer au KPÖ, la réticence des Américains d'accepter cette nomination est assez compréhensible. Alphons Quiqueran-Beaujeu remplace Krenn dès le 9 août 1945[18].

La restauration du BDA permet à l'État autrichien, tout juste rétabli sous la tutelle alliée, de revenir vers une organisation, et surtout une doctrine autrichienne de la conservation-restauration et des monuments. En tant qu'institution d'État, le BDA donne à voir les stratégies et discours officiels mis en place par le gouvernement provisoire, avec l'aide des puissances alliées, autour de l'héritage et de la définition d'une culture autrichienne. Elle permet à l'administration autrichienne de se distancer de l'Allemagne, sa culture et sa politique de gestion des monuments, tout en réaffirmant l'idée d'une tradition autrichienne spécifique de la conservation-restauration. Ce point est essentiel, puisqu'il permet de donner à voir l'existence administrative, scientifique et artistique d'une Autriche avant l'*Anschluss*. Les deux directeurs du BDA durant la période de l'occupation alliée œuvrent pleinement à soutenir cette rhétorique, en particulier dans leurs prises de parole publique.

Alphons Quiqueran-Beaujeu tient un discours à la radio au sujet des missions du BDA, retranscrit dans le journal *Das kleine Volksblatt* du samedi 26 janvier 1946 (Document 26, p.742). Ce texte contient déjà les trois éléments fondateurs du discours autour de la

[15] Ernst Fisher (KPÖ) est nommé ministre de l'Éducation dans le gouvernement provisoire au 27 avril 1945, il sera ensuite remplacé à partir du 20 décembre 1945 par Felix Hurdes (ÖVP).
[16] Katinka Gratze-Baumgärtner, *Krenn, Karl*, https://www.lexikon-provenienzforschung.org/krenn-karl, 2019, (consulté le 28 juin 2021).
[17] « […] bis zum Zeitpunkt der definitiven Einsetzung eines österreichischen Erziehungsministeriums […]. » « Denkmalpflege durch die USA-Streitkräfte », *Wiener Kurier*, 19 sept. 1945, p. 4.
[18] Alphons – parfois orthographié Alfons – Quiqueran-Beaujeu, né à Zagreb en 1881, est un architecte, nommé conservateur de la Styrie en 1912. Il est mobilisé pendant la Première Guerre mondiale pour sécuriser les œuvres d'art jusqu'en novembre 1918. Ayant pris sa retraite en 1937, Quiqueran-Beaujeau est rappelé à reprendre son activité à la fin de l'année 1945 ; afin d'assurer la transition du nouvel office d'État. Theodor Brückler et Ulrike Nimeth, *Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege (1850-1990)*, Vienne, Berger, 2001, p. 216.

conservation des monuments en Autriche dans l'après-guerre : la référence au fondement théorique et historique de la discipline pour le pays ; le rôle primordial de l'État dans cette mission ; et la destruction par le régime nazi non seulement des monuments autrichiens, mais surtout de leur gestion spécifique.

La conservation-restauration est devenue à partir du XIX^e^ siècle un objet politique, liée de près au développement des doctrines nationales dans des pays se dotant alors d'un appareil administratif officiel, afin de produire un savoir scientifique, et le plus souvent nationaliste sur l'histoire et l'art. À ce titre, l'Autriche a développé une tout autre approche de la conservation-restauration, au regard de son histoire politique. Les sciences du patrimoine se sont construites en Autriche dans une opposition au reste de l'Europe, et surtout à l'Allemagne, ce que Quiqueran-Beaujeu tient à rappeler dans son discours :

> L'Autriche est le premier pays au monde, où la conservation-restauration des monuments est la plus profondément fondée. Dès ses débuts, les hommes qui l'ont promue et soutenue n'étaient pas portés par l'esprit du Romantisme ou par un regard tourné vers le passé.[19]

Les références appuyées à l'histoire de la conservation autrichienne ont pour objectif de rappeler que l'Autriche possède une histoire scientifique et pratique de la gestion des monuments, construite à rebours de celle de l'Allemagne. La filiation – et surtout la réclamation de l'héritage impérial – est à nouveau au cœur d'une autre prise de parole par Quiqueran-Beaujeu. Dans un article de la *Weltpresse*, journal publié avec le concours de l'occupant britannique, le directeur du BDA revient à nouveau sur ces points :

> Au cours de son existence multiséculaire, l'Autriche a offert à l'humanité de précieux dons dans presque tous les arts, et ceux, malgré de nombreux revers. Outre les créations musicales qui ont conquis le monde entier, des chefs-d'œuvre de l'architecture, de la peinture et de la sculpture ont vu le jour à de nombreuses époques. En Autriche, comme dans d'autres pays, leur protection et leur conservation ont été reconnues d'intérêt général, ce qui s'est traduit par la création d'une préservation étatique des monuments, qui peut se prévaloir de presque un siècle d'histoire[20].

[19] « Oesterreich hat die erste und am tiefsten fundierte Denkmalpflege der ganzen Welte. Von Anfang an, damals nicht getragen vom Geiste der Romantik und zurückschauend auf die Vergangenheit, wurde ihr ein gewaltiges Profil gegeben durch die Männer, die fördernd und tragend in Erscheinung traten. » Alphons Quiqueran-Beaujeu, « Denkmalpflege im Wiederaubau Oesterreichs », *Das kleine Volksblatt*, 26 janv. 1946.

[20]« Österreich hat im Laude seines vielhundertjährigen Bestehens trotz so manchen Rückschlägen in fast allen Bereichen der Kunst der Menschheit wertvollste Gaben beschert. Neben den Schöpfungen der Musik,

Otto Demus, qui succède à Alphons Quiqueran-Beaujeu dès son retour en Autriche en 1946, s'attache lui aussi à rappeler la trajectoire contraire de la conservation autrichienne, face à celle allemande. Alors qu'il est invité à participer à la publication commémorant les cent ans d'existence du ministère de l'Instruction en Autriche, Otto Demus présente l'histoire de la conservation-restauration dans le pays comme ceci :

> En effet, en jetant un regard sur l'histoire et surtout sur la préhistoire de la conservation des monuments historiques en Autriche, nous apprenons que cette idée n'a pas surgi chez nous des profondeurs de la conscience nationale du peuple, de la vénération romantique pour les valeurs du passé, mais qu'elle est venue en quelque sorte d'en haut. La conservation des monuments en Autriche n'est pas le fruit du Romantisme, mais celui de l'absolutisme éclairé.[21]

L'absolutisme éclairé dont parle ici Demus, c'est celui de l'État autrichien, dont le système centralisé est hérité de la vision universaliste portée par les conservateurs de l'Empire. Celui-ci s'oppose à une conservation-restauration romantique, c'est-à-dire basée sur les émotions, et non sur de solides travaux scientifiques. Ce reproche se retrouvait déjà au début du siècle, dans les échanges entre Georg Dehio et Alois Riegl. Riegl reprochait justement la vision nationaliste, et donc peu scientifique, prônée par Dehio[22]. L'Allemagne hitlérienne avait repris le système de gestion prussienne de l'art et de l'histoire, favorisant l'émergence des *Heimatmuseum*, qui, selon Dominique Poulot, marquait le « reflet d'une volonté de valoriser la culture de chaque "petite patrie" au sein d'une "nation de provinciaux"[23]. » Suite au rattachement de l'Autriche au système administratif du Reich, les fonctionnaires des territoires de l'*Ostmark*, puis des provinces

---

die wohl die ganze Welt eroberten, sind in vielen Epochen Meisterwerke auf den Gebieten der Architektur, der Malerei, der Bildhauerei entstanden. Wie anderen Staaten waren auch in Österreich ihr Schutz und ihre Erhaltung im allgemeinsten Interesse gelegen, das sich in der Schaffung der staatlichen Denkmalpflege kundgab. die auf eine fast hundertjährige Geschichte zurückblicken kann. » Alphons Quiqueran-Beaujeu, « Oesterreichs staatliche Denkmalpflege und ihre Nachkriegsaufgaben », *Die Weltpresse*, 5 juin 1946.

[21] « Tatsächlich lehrt ein Blick auf die Geschischte und vor allem auf die Vorgeschichte der österreichischen Denkmalpflege, daß der Gedanke bei uns nicht aus den Tiefen des nationalen Volksbewußtseins, aus der romantischen Verehrung fur die Werte aus der Vergangenheit, aufgestiegen, sondern gewissermaßen von oben herab gekommen ist. Die Denkmalpflege ist in Österreich nicht ein Kind der Romantik, sondern des aufgeklärten Absolutismus. » Otto Demus, « Die österreichische Denkmalpflege » dans *100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948*, Vienne, Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien, 1948, p. 394.

[22] A. Riegl, « Neue Strömungen in der Denkmalpflege », art cit.

[23] D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 146.

dites "des Alpes et du Danube" sont forcés de se conformer au découpage administratif et à une répartition des compétences régionales, alors qu'auparavant, l'administration autrichienne avait conservé le système de fonctionnement impérial, soit une administration centralisée, déconcentrée – et non décentralisée – en région.

Le retour à la gestion à l'échelle fédérale, et non plus à celle des états fédérés, est tout de suite mis en place, non sans quelques réticences de la part de certains conservateurs régionaux, nommés durant les années sous le régime nazi[24]. Le système centralisé permet fondamentalement de trancher avec le système allemand et l'approche régionaliste de l'héritage et de la culture. La centralisation entend traiter de tous les moments, de toutes les époques, de la même manière au sein des frontières autrichiennes. Elle présente de fait les monuments historiques, artistiques et culturels en Autriche comme étant un héritage partagé pour et par tous. Cela reprend l'idée de Maximilian Bauer, ancien fonctionnaire impérial, qui affirmait que « la valeur esthétique du monument vaut pour tous dans l'État et pas seulement aux membres seuls des provinces.[25] » Dès son arrivée à la tête du BDA, Otto Demus fait justement attention à entretenir ce discours :

> Le domaine d'activité de l'Office fédéral autrichien des monuments historiques s'étend naturellement à l'ensemble du territoire fédéral [...] Nous avons également un travail considérable à faire dans de nombreuses villes et petites villes d'Autriche.[26]

En montrant l'intérêt porté par le patrimoine de l'ensemble du territoire, il veille d'abord à ne pas froisser les gouvernements et les habitants des Länder, à les faire se sentir inclus dans l'effort de reconstruction du pays mené par le gouvernement fédéral. Il présente aussi les enjeux autour des monuments comme un problème commun à l'ensemble du territoire autrichien, sous-entendant de fait une unité, et donc une identité culturelle partagée entre les Länder.

[24] T. Brückler, « Die österreichische Denkmalpflege 1945-1947: „Resurrectio" oder „Reanimatio"? », art cit, p. 419-421.
[25] « Der ästhetische Wert des Denkmals gilt für alle im Staat und nicht bloß für die Angehörigen einzelner Länder. » B. Euler-Rolle, « Zur genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege », art cit, p. 28.
[26] « Die Arbeit des Bundesdenkmalamtes. Dr. Demus über seine zukünftigen Aufgaben », *Wiener Kurier*, 11 juill. 1946.

Non seulement Quiqueran-Beaujeu et Demus reconnaissent et revendiquent la filiation à l'administration impériale et son héritage théorique, mais ils se placent surtout en opposition à la conservation-restauration née du Romantisme, globalement liée aux États-nations et qui est ici une référence claire et directe à l'Allemagne. En déplorant la suppression du système centralisé au profit d'un calquage sur le système régionaliste allemand, Quiqueran-Beaujeu et Demus présentent le régime nazi comme le bourreau à la fois dans la destruction de la tradition autrichienne en matière de monument, mais aussi des monuments en eux-mêmes. Ces discours témoignent du début de l'affirmation des biens artistiques et historiques autrichiens comme étant propre à l'expression du pays, faisant donc des attaques contre les biens culturels et leur administration des attaques contre l'Autriche et sa culture[27].

Le discours répété sans cesse sur le type d'organisation centraliste de l'Autriche pré-*Anschluss* ne relève pas du simple besoin administratif. Il rappelle aux Autrichiennes et Autrichiens, comme aux puissances alliées d'occupation, l'existence antérieure des institutions propres à l'État autrichien, soulignant les années sous le régime nazi comme une parenthèse, davantage subie que voulu. La revendication de l'héritage autrichien pré-*Anschluss* doit alors se comprendre comme une réclamation d'héritage et de filiation directe avec des ancêtres autrichiens, bien différents des Allemands à qui sont imputées ces destructions. En désignant à la fois le système administratif autrichien et les monuments culturels comme des victimes directes du régime nazi, Alphons Quiqueran-Beaujeau et Otto Demus cimentent l'idée d'une attaque contre l'existence culturelle propre de l'Autriche, sous-entendant, une fois de plus, sa distinction nette avec la culture allemande.

[27] Notons que Bernd Euler-Roller identifie d'ailleurs le centralisme et la prérogative étatique en matière de monuments, ainsi que la revendication d'une gestion à partir de solides études scientifiques comme étant les éléments du « code génétique » de la conservation-restauration en Autriche. B. Euler-Rolle, « Zur genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege », art cit.

Expiation à travers la destruction

Au début de la guerre, le territoire de l'ancienne République d'Autriche étant relativement éloigné des combats, le patrimoine "local" est peu menacé. Après rattachement au régime national-socialiste, les fonctionnaires en charge de la conservation-restauration en Autriche sont placés sous l'autorité de Berlin. Durant les premières années du conflit, ils sont essentiellement mobilisés pour protéger le patrimoine mobilier des territoires exposés aux combats : ils doivent réceptionner et cacher des tableaux, meubles et autres objets précieux, dans les cavernes et mines alpines[28]. À l'été 1943 débutent toutefois sur les provinces des Alpes et du Danube les premières campagnes stratégiques de bombardement aérien alliées, pour affaiblir les infrastructures nazies[29]. Pourtant, le 1er novembre de la même année, les Alliés signaient la déclaration de Moscou, souhaitant le rétablissement de l'Autriche dans ses anciennes frontières, à l'issue du conflit. Les conservateurs-restaurateurs doivent désormais protéger les œuvres d'art et édifices historiques sur les territoires géographiques plus spécifiques de l'ancienne Autriche[30]. Certains conservateurs estimaient que la déclaration de Moscou protégerait le territoire, reconnu comme étant le futur État autrichien, des bombardements, mais il n'en est rien[31]. Cela ne stoppe pas les bombardements, qui se poursuivent sur l'ensemble du territoire d'un futur État autrichien, défendu sur le papier par les Alliés. Ce double statut, celui de la reconnaissance de frontière géographique d'un État à "sauver" et d'une zone du Reich à affaiblir, résume bien l'ambivalence du statut de l'Autriche pendant et après le conflit.

L'historien Johann Ulrich estime que les villes dans l'actuel territoire autrichien ont connu à minima 332 attaques aériennes[32]. Le bombardement de Wiener Neustadt

[28] E. Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, *op. cit.*, p. 309-338.
[29] Le bombardement du 13 août 1943 sur Wiener Neustadt par l'US Air Force. R. Hufschmied, « Der Anglo-Amerikanische Luftkrieg gegen das Gebiet des heutigen Österreich (1943-1945) », art cit, p. 477.
[30] E. Frodl-Kraft, *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, *op. cit.*, p. 312-319.
[31] Evan Burr Bukey, *Hitler's Austria : popular sentiment in the Nazi era, 1938-1945*, Chapel Hill, N.C, University of North Carolina Press, 2000, p. 208.
[32] Dans les villes principales, il en estime 53 à Vienne, 56 à Graz, 22 à Linz, 15 à Salzbourg, 48 à Klagenfurt, 22 à Innsbruck et 37 à Villach. J. Ulrich, *Der Luftkrieg über Österreich*, *op. cit.*, p. 24.

en août 1943 a détruit 90% de la ville[33], tandis que celui du 12 mars 1945 représente la plus grosse attaque aérienne que connaît l'Autriche pendant le conflit. La flotte aérienne américaine décolle d'Apulie avec 1 080 bombes, en fin de compte 747 sont lâchées sur la ville, soit 1 667 tonnes pendant une heure et vingt minutes d'attaque[34]. La prise de Vienne entre le 6 et le 13 avril 1945 crée de nouveaux dégâts sur des bâtiments alors encore épargnés, de manière plus ou moins directe – c'est le cas de la cathédrale Saint-Étienne, puisque c'est un incendie accidentel qui ravage le bâtiment[35].

Puisque la menace aérienne remet en question l'intégrité physique des bâtiments, et d'ensembles urbains entiers, la vulnérabilité de ces territoires met non seulement les spécialistes du patrimoine, mais aussi la population civile face à la réalité de la perte de l'héritage artistique et historique de lieux à haute valeur selon les critères de protection de l'ancienne administration. Ce phénomène est étudié par Dominique Poulot, pour qui, les populations, face à la perte des objets et édifices « s'éprouvent concrètement mortelles notamment dans la définition de leur héritage.[36] »

La dimension de perte est intégrée par les hommes politiques. Dès le 27 avril 1945, jour de la déclaration d'indépendance par Karl Renner, le *Neues Österreich* publie un article intitulé « Österreichischer Patriotismus » qui appelle les Autrichiens à la fierté de leur culture et met en exergue la perte des monuments :

> Nous sommes un peuple avec sa propre histoire et sa propre culture. Nous savons que tout n'est pas louable dans notre évolution et notre nature, mais nous pouvons aussi faire état d'une contribution remarquable à la culture mondiale. Nous ne le nions pas : nous sommes fiers de Haydn et de Mozart, de Schubert et de Bruckner, de Grillparzer, de Raimund et de Nestroy, nous sommes fiers des grands bâtisseurs qui ont érigé la cathédrale Saint-Étienne, l'église Saint-Charles, le Belvédère et bien d'autres monuments éternellement beaux que l'Allemagne hitlérienne a entrepris de "gommer" [...][37].

---

[33] *Ibid.*, p. 59.
[34] R. Hufschmied, « Der Anglo-Amerikanische Luftkrieg gegen das Gebiet des heutigen Österreich (1943-1945) », art cit, p. 486.
[35] Manfried Rauchensteiner et Heeresgeschichtliches Museum (eds.), *Der Krieg in Österreich '45. Ausstellung im Heeresgeschichtlichen Museum Arsenal, 1030 Wien. Katalog zur Sonderausstellung.*, Vienne, Heeresgeschichtliches Museum / Militärhistorisches Institut Wien, 1995, p. 86-87.
[36] D. Poulot, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, *op. cit.*, p. 144.
[37] Wir sind ein Volk mit seiner eigenen Geschichte, mit seinem eigenen Kulturantlitz. Wir wissen, es ist nicht alles lobenswert an unserem Werden und unserem Wesen, aber wir können auch auf einen beachtenswerten Beitrag zur Weltkultur hinweisen. Wir leugnen nicht: wir sind stolz auf Haydn und Mozart, auf Schubert und Bruckner, auf Grillparzer, Raimund und Nestroy, wir sind stolz auf die großen Baumeister, die den Stephansdom, die Karlskirche, das Belvedere und viele andere ewig-schöne Denkmäler errichteten,

La définition qu'offre Karl Renner de la culture autrichienne rassemble ici des éléments que nous avons déjà eu l'occasion d'évoquer dans les chapitres précédents : la musique, le théâtre, les édifices baroques et le lien avec l'Église catholique. Or, Renner accuse ici l'Allemagne hitlérienne d'être à l'origine des destructions des monuments, pourtant ce sont bien les bombardements alliés qui ont détruit en grande partie le pays et ses monuments.

Entre la libération du pays et la fin de l'année 1945, la presse d'après-guerre, multiplie les articles mettant en cause les autorités nazies dans le vol et la destruction d'œuvres d'art partout en Europe, et surtout en Autriche[38]. Les autorités nazies sont tenues pour coupable de la perte des monuments de la culture autrichienne, certains auteurs accusant même une certaine intentionnalité dans la destruction. Karl Stark, architecte-ingénieur, porte ce discours dans le même numéro du *Neues Österreich* du 27 avril 1945 :

> Déchirés par les bombes et les obus, les monuments profanés de Vienne se dressent comme de muets accusateurs. Telle est la version qu'Hitler destinait à la perle qu'est Vienne. Effacer au plus vite ces traces de dévastation insensée est, avec l'inquiétude de l'alimentation, l'une des tâches les plus urgentes des édiles conscients de leurs responsabilités.[39]

Tous les courants politiques sur la seule culpabilité du régime nazi dans le vol et la destruction des œuvres d'art, comme si les conservateurs-restaurateurs autrichiens n'avaient pas participé au déplacement d'œuvres sur les anciennes provinces dites "des Alpes et du Danube". La presse d'après-guerre, l'époque contrôlée par les partis politiques et les alliés, reflète ces différentes prises de position sur la responsabilité

---

die „auszuradieren" Hitler-deutschland sich unterfing […]. « Österreichischer Patriotismus », *Neues Österreich*, 27 avr. 1945.

[38] « Raub und Zerstörung an Wiener Kunstbesitz », *Neues Österreich*, 4 mai 1945. ; « Sie zerstören Kulturdenkmäler », *Österreichische Zeitung*, 29 mai 1945. ; « Görings Millionenbeute », *Kärntner Nachrichten*, 30 mai 1945. ; « Verschleppte Kunstwerke », *Salzburger Nachrichten*, 8 juin 1945 ; « Kunstwerke auf der Wanderschaft », *Salzburger Nachrichten*, 16 juin 1945. ; « Nazi-Räubereinen an unseren Kunstschätzen », *Das kleine Volksblatt*, 9 sept. 1945.

[39] « Von Bomben und Granaten zerfetzt, ragen die geschändeten Bauwerke Wiens als stumme Ankläger empor. So sieht die Fassung aus, die der Perle Wien von Hitler zugedacht war. Diese Spuren sinnloster Verwüstung baldigst zu verwischen, zählt, neben der Sorge um die Ernährung, zu den vordinglichsten Aufgaben verantwortungsbewußter Stadtväter. » Karl Stark, « Um unser Stadtbild », *Neues Österreich*, 27 avr. 1945.

dans la destruction des chefs-d'œuvre de l'art autrichien (Figure 397, p.511 et Figure 398, p.511).



Figure 397 – Caricature pour illustrer l'article « Nazi-Räubereien an unserem Kunstschätzen », publiée dans le journal *Das neue Volksblatt* le 9 septembre 1945, p.7.



Figure 398 – Caricature pour illustrer l'article « Raub und Zerstörung an Wiener Kunstbesitz » publiée dans le journal *Neues Österreich* le 4 mai 1945, p. 3.

Les membres de l'administration d'après-guerre appuient également cette rhétorique, comme Alfons Quiqueran-Beaujeu au mois de janvier 1946 :

> Les dommages de guerre ont naturellement multiplié les tâches, mais le BDA s'efforce de protéger et de prendre soin de ce que le nazisme et la guerre ont laissé de nos biens culturels.[40]

[40] « das Bundesdenkmalamt ist an der Arbeit, von unseren Kulturgütern zu schützen und zu pflegen, was uns Nazismus und Krieg übrig gelassen haben. » Alphons Quiqueran-Beaujeu, « Denkmalpflege im Wiederaubau Oesterreichs », *Das kleine Volksblatt*, 26 janv. 1946.

Ce statut victimaire est renforcé par la mise en avant par Otto Demus d'une résistance autrichienne à l'administration nazie. Selon lui, « le bureau central a opposé une résistance farouche et efficace aux efforts de dissolution des nationaux-socialistes[41]. » Les objets d'art et les édifices historiques détruits, mais aussi les fonctionnaires qui en ont la charge, servent pleinement après la guerre la *Opferthese*, *Ofpertheorie* ou *Opferdoktrin*, thèse d'une Autriche victime de la guerre[42] – et non complice –, puisqu'ils donnent à voir, sur le sol autrichien, les preuves de son martyr.

Le mot martyr signifie en grec le « témoin[43] », et c'est bel et bien le rôle projeté sur l'Opéra de Vienne à partir de 1945, celui de témoigner, aux yeux des Viennois et du monde, la destruction qu'a connue le pays et son statut de victime de guerre. Christina Kott souligne la proximité entre la perte des monuments détruits et les pertes humaines, car l'une comme l'autre partage une vulnérabilité et un caractère insubstituable[44]. Déjà après la Première Guerre mondiale, « les nations en guerre ont largement instrumentalisé leur patrimoine respectif – qu'il soit détruit, endommagé, disparu, retrouvé ou resté intact – pour accroître l'effort de guerre et la cohésion nationale, en exploitant notamment – intentionnellement ou non – sa charge émotionnelle.[45] » Cet instrumentalisation se retrouve avec les objets et édifices artistiques et historiques en Autriche après la Seconde Guerre mondiale. Le retour sur le territoire autrichien des œuvres d'art qui avaient été déplacées en Allemagne est célébré par la presse par l'emploi du terme « *Heimkehrer*[46] », laissant entendre le statut de prisonnier de guerre de l'art autrichien durant le conflit. D'une certaine manière, l'Opéra,

[41] « Die Zentralstelle setzte den Auflösungsbestrebung der Nationalsozialisten einen heftigen und erfolgreichen Widerstand entgegen. » O. Demus, « Die österreichische Denkmalpflege », art cit, p. 404.
[42] Au sujet de l'*Opferthese*, voir M.R. Lepsius, « Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des "Großdeutschen Reiches" », art cit ; Gerhard Botz, « Geschischte und kollektives Gedächtnis in der Zweiten Republik. „Operthese", „Lebenslüge" und „erste Geschichtstabu" in der Zeitgeschichtsschreibung » dans Wolfgang Kos et Georg Rigele (eds.), *Inventur 45/55: Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Vienne, Sonderzahl, 1996, p. 311-328 ; H. Uhl, « Das „erste Opfer ". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der zweiten Republik », art cit ; Susanne Frölich-Steffen, *Die österreichische Identität im Wandel*, Vienne, Braumüller, 2003.
[43] A. Bailly, « Μάρτυς » dans *Le Grand Bailly - Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 1228.
[44] C. Kott et B. Savoy, *Mars und Museum*, *op. cit.*, p. 119.
[45] Christina Kott, « Guerre et patrimoine. L'« Exposition des œuvres d'art mutilées » de 1916 » dans Daniel Fabre (ed.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2013, p. 120.
[46] « Kunstwerke als Heimkehrer. Festlicher Empfang in der Hofburg », *Neues Österreich*, 20 déc. 1945.

en tant que corps bâti, personnifie le corps autrichien, meurtri après la guerre : il donne à voir les stigmates du pays.

L'analogie religieuse est d'ailleurs très prégnante dans les discours portés sur l'Opéra de Vienne. Le bâtiment est évoqué par un vocabulaire religieux, dans un registre qui oscille entre le tragique et l'épique : on parle de sa de son exil, *Exil* [47] ; et de son calvaire, *Leidensweg*[48], et même de sa résurrection, *Wiederauferstehung*[49]. La mobilisation d'un tel vocabulaire montre la sacralisation de l'Opéra de Vienne et le caractère cultuel que perçoive et projette sur l'édifice une certaine partie des Autrichiens – responsables politiques en tête.

Steven J. Mock a étudié l'impact et le rôle des symboles de défaite pour les processus de construction nationale, arrivant à la conclusion qu'un tel symbole fonctionne d'une manière similaire à celle d'un sacrifice, à partir duquel se génère une communauté de perte. Il a notamment pointé la force fédératrice des symboles détruits, puisqu'ils représentent au sein de la population, pour laquelle l'objet ou l'édifice détruit était l'un de leurs emblèmes ou symboles représentatifs, une rupture temporelle entre le passé vécu et l'avenir prospectif. Steven J. Mock compare ces symboles à des totems, dont le sacrifice permet à la communauté de retrouver un ordre social pacifié, à l'instar d'anciennes pratiques religieuses[50].

Son travail nous offre un angle d'approche très pertinent pour le cas de l'Opéra. La manière dont l'Opéra de Vienne est décrit et présenté par la presse et les figures politiques et musicales esquisse les contours d'une communauté de perte. Dans le discours tenu par Julius Raab au sujet de la reconstruction du bâtiment, il parle des « nombreuses larmes, qui n'ont pas pu être retenues, lorsque la nouvelle de l'incendie

[47] « Neubau der Staatsoper muß bevorzugt behandelt werden », *Neues Österreichs*, 25 oct. 1947.
[48] Dr. J., « Jubiläum einer Genesenden. Zur Eröffnung der Wiener Oper vor 80 Jahren », *Das kleine Volksblatt*, 25 mai 1949.
[49] « Die Festvorstellung in Theater an der Wien "Österreichische Kultur lebt und schafft" », *Neues Österreich*, art cit ; « Die Staatstheater noch vor dem Winter unter Dach », *Neues Österreich*, 11 juin 1948.
[50] S.J. Mock, *Symbols of defeat in the construction of national identity*, *op. cit.*

s'est répandue.[51] » L'image des larmes avait aussi été utilisée par l'écrivain et critique littéraire Viktor Suchy :

> Cette ville saigne de mille blessures. Des larmes de souffrance et d'amertume coulent de millions d'yeux sur notre ville, si durement touchée par la peste brune jusqu'à la fin. Eux qui se sont toujours vantés d'être les garants de la culture occidentale, les patrons de l'art et de la science, ont profité de leur maigre départ pour briser presque entièrement l'une des pierres précieuses les plus brillantes de cette culture. Presque - mais pas complètement. Il nous est resté l'éternité de cette ville, l'esprit toujours en éveil qui se construit un corps. [52]

Le vocabulaire religieux utilisé pour parler de l'Opéra de Vienne, de son état et de son destin fait écho à ce statut de monument-totem, l'élevant, comme ce fut déjà le cas par le passé, au rang de lieu cultuel.

Cette dimension religieuse est renforcée par la tenue en janvier 1947, puis en juin 1949, lorsqu'ont lieu, dans les anciennes parties de l'Opéra encore en chantier, les obsèques de la soprano Anna Bahr-Mildenburg, morte le 27 janvier 1947, puis celle de la chanteuse Maria Cebotari, décédée le 9 juin 1949 d'un cancer du foie (Figure 399 à Figure 406, p.515-516). En présence de personnalités politiques, comme le maire de Vienne, Theodor Körner, les Viennois lui rendent un dernier hommage au sein de l'institution où elle s'est régulièrement produite. Ces cérémonies rappellent que l'Opéra est avant tout un temple des arts et des artistes, un lieu où leur mémoire est célébrée et pérennisée. D'organiser des obsèques à l'Opéra de Vienne alors que débutent ou s'achèvent les travaux de restauration des parties ayant survécu à la destruction et que commencent ceux du nouvel auditorium, évoque d'une certaine façon le passage vers une nouvelle époque, une transition entre deux mondes. Les rites funéraires sont aussi des rites de passage, « un état de marge pour les survivants, dans lequel ils entrent par des rites de séparation et d'où ils sortent par des rites de réintégration dans la société

[51] « […] manche Träne nicht unterdrückt werden konnte, als sich die Kunde von der Zerstörung und vom Brand der Oper verbreitete » J. Raab, « Wiederaufbau der Wiener Oper - Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab », art cit.

[52] « Aus tausend Wunden blutet diese Stadt. Aus Millionen Augen fließen Tränen des Leides und der Bitterkeit über unsere von der braunen Pest bis zuletzt noch so schwer heimgesuchte Stadt. Sie, die sich stets als die Garanten abendländischer Kultur, als die Schirmherren von Kunst und Wissenschaft blähten und brüsteten, haben ihren schmälichen Abgang dazu benützt, einen der leuchtendsten Edelsteine dieser Kultur fast gänzlich zu zertrümmern. Fast – doch nicht vollends. Dann das Ewige dieser Stadt ist uns geblieben, der immer wache Geiste, der sich den Körper baut. » V. Suchy, « Unsere Philharmoniker. Zum Konzert am 27. April », art cit.

générale (rites de levée du deuil).[53] » D'une certaine façon, les funérailles, et le deuil accompagnant la mort des deux chanteuses, entrent en analogie avec celui traversé par l'Autriche, que l'Opéra de Vienne donne à voir[54].



Figure 399 – Franz Blaha (photographe), Dépouille d'Anna Bahr-Mildenburg à l'Opéra de Vienne, 31 janvier 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B2/2047.



Figure 400, Figure 401 – Franz Blaha (photographe), Enterrement d'Anna Bahr-Mildenburg 1er février 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖN ÖNB B), 2048/12 ; 2048/15.

[53] Arnold van Gennep, *Les Rites de passage : études systématiques des rites*, Paris, A. & J. Picard, 1981, p. 221.
[54] Jean-Didier Urbain, « Le Monument et la mort : deuil, trace et mémoire », Paris, Fayard, 1999.



Figure 402, Figure 403, Figure 404, Figure 405 – United States Information Service (USIS), Obsèques de Maria Cebotari, 13 juin 1949, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 8620 ; US 8620/1 ; US 8620/2 ; US 8620/4.



Figure 406 – Erich Lessing (photographe), Obsèques de Maria Cebotari, 13 juin 1949, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB ÖNB LE 48010201.

Ce n'est d'ailleurs pas surprenant que les deux bâtiments qui cristallisent le plus d'intérêt, quant à leur reconstruction après 1945, soient l'Opéra de Vienne et la Cathédrale Saint-Étienne. Chacun d'entre incarne une des caractéristiques selon lesquelles se définit l'Autriche depuis le XIX^{e} siècle : la tradition de la musique et le catholicisme. L'Opéra et la cathédrale sont deux totems, dont la destruction fédère la population autour de la perte de ce qui fait la spécificité du pays et de sa culture. Leur sacrifice est alors nécessaire pour que l'Autriche puisse se présenter comme victime d'une guerre dont elle rejette la responsabilité, marquant alors concrètement dans l'espace urbain une rupture temporelle nécessaire pour continuer à vivre. La destruction de ces biens permet aux Autrichiens de se distancer du passé immédiat, en romantisant un passé plus antérieur. Si la cathédrale est reconstruite à l'identique, certainement dans l'idée de donner à voir la continuité et la pérennité du catholicisme dans la société, la reconstruction hybride de l'Opéra de Vienne permet à la fois de matérialiser la rupture temporelle entre le national-socialisme et la Seconde République, mais également de créer un lien visuel et symbolique entre deux époques, la gloire du XIX^{e} siècle et du règne de François-Joseph et les années 1950 et les espoirs portés par la Seconde République.

Une mise en récit de la reconstruction nationale

Le chantier de reconstruction de l'Opéra de Vienne est une vraie surface de projection pour l'Autriche d'après-guerre, devenant un « symbole principal de la reconstruction – aussi bien de Vienne que de l'Autriche toute entière[55] ». La destruction de l'édifice a généré une communauté émotionnelle autour de la perte, sa reconstruction engendre à son tour une nouvelle communauté, cette fois, autour de la re-création.

Le statut de monument-martyr, de totem sacrificiel, justifie d'une certaine manière l'implication et la priorité donnée à la reconstruction de l'Opéra. Julius Raab le sous-entend dans son allocution du 24 mai 1945, lorsqu'il s'exprime sur la question de la

[55] « Leitsymbol des Wiederaufbaus – sowohl Wiens als auch ganz Österreichs » S. Zapke, « Im Epizentrum der Nation. Die Staatsoper als Projektionsfläche und Katalysator der Nachkriegszeit », art cit, p. 244.

reconstruction. Non seulement il rappelle la tristesse provoquée auprès de la population par la destruction, la présentant comme une peine commune et partagée, mais il lie l'existence de Vienne et de l'Autriche avec celle de l'Opéra :

> Cela [la tristesse face à la destruction de l'Opéra de Vienne] n'a rien d'étonnant, car Vienne ne serait pas Vienne sans la musique et son plus remarquable lieu d'épanouissement ; et l'Autriche ne serait pas l'Autriche sans culture, tout particulièrement sans musique. Et l'on est fondé de dire que Vienne sans Opéra serait comme un monde sans soleil. Mais l'Opéra n'est pas seulement un bien culturel de premier rang pour nous autres Autrichiens, il est aussi considéré par de nombreux cercles étrangers, et notam ent par les cercles les plus qualifiés, comme le centre musical du monde.[56]

Cette prise de parole et l'urgence, selon Raab, à rouvrir l'Opéra de Vienne, alors que Vienne et l'Autriche sont encore sous les gravats peut sembler dérisoire. Face au besoin de structures sanitaires et de logements[57], l'Opéra demeure toutefois une priorité pour l'État, car Raab le dit :

> L'économie et la culture ne sont pas aussi étrangères l'une à l'autre qu'il peut sembler à première vue, elles sont liées depuis toujours. L'économie a toujours été le porte-drapeau de la culture.[58]

Pour des raisons financières, l'État fait donc appel aux Viennois, aux Autrichiens, mais aussi à tous les « amoureux de la musique et aux amis de l'opéra[59] », afin de les aider dans l'entreprise de reconstruction de l'Opéra de Vienne. Des campagnes d'appel aux dons sont lancées dès le mois de juin 1945[60]. Le tout premier appel aux dons concerne des demandes de partitions des grands opéras, afin de pouvoir monter de nouvelles productions pour la saison 1945/1946. Suivent des appels aux dons d'argent – sous la forme de l'achat d'une *Bausteine* (Figure 338, p.464) selon la somme versée entre 10 à

[56] « Es ist dies nicht weiter verwunderlich, denn Wien wäre ohne Musik und deren hervorragendste Pflegestätte nicht Wien, Österreich ohne Kultur mit besonderer Betonung des Musikalischen nicht Österreich. Und man kannwohl mit Recht sagen, Wien ohne Oper wäre wie die Welt ohne Sonne. Aber nicht nur uns Usterreichern ist die Oper ein Kulturgut ersten Ranges, sie gilt auch in weiten und gerade in den berufenen Kreisen des Auslandes als das Musikzentrum der Welt überhaupt. » J. Raab, « Wiederaufbau der Wiener Oper - Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab », art cit.

[57] Au sujet de la situation urbaine de Vienne après la guerre, voir K. Vocelka, *Trümmerjahre Wien 1945-1949*, *op. cit.*

[58] « Wirtschaft und Kultur sind einander ja nicht so fremd, wie es vieilleicht bei oberflächlicher Betrachtung scheinen mag, sie sind seit alters her en miteinander verknüpft. Immer schon war die Wirtschaft Bannerträger der Kultur. » J. Raab, « Wiederaufbau der Wiener Oper - Erklärungen des Staatssekretärs Ing. Raab », art cit.

[59] Peter Lafite, « Spendet Notenmaterial für die Staatsoper! », *Neues Österreich*, 22 juin 1945.

[60] *Ibid.*

1 000 RM – ainsi que des demandes pour des objets particuliers : meubles, vêtements, perruques, l'incendie de l'Opéra a détruit les costumes et les décors de l'institution[61]. Les journaux relaient également des appels pour le recrutement de musiciens[62] et à partir de 1947, pour la restauration des parties anciennes, il est aussi fait appel à la générosité de la population pour faire don d'or à fondre[63].

La presse, rappelons-le, sous contrôle des partis politiques et des alliés[64], relaie justement les dons importants versés pour le chantier, pour montrer d'une part l'investissement déjà réalisé, et d'autre part, inciter celles et ceux n'ayant pas encore participé à le faire. Sont ainsi présentés avec enthousiasme les dons de l'Orchestre Philharmonique[65] , des membres du chœur de l'Opéra de Vienne[66] ; des sociétés de production cinématographique *Austria-Film* et *Wien-Film*[67], des services municipaux comme la police ou de certaines mairies d'arrondissement de Vienne[68]. Dans les campagnes destinées à susciter les dons, l'accent est mis sur la participation collective : il faut dresser la liste de ceux qui ont répondu à l'appel, afin de donner envie à d'autres de les rejoindre et de participer à la reconstruction (Figure 407, p.522). La presse donne aussi en 1945 et 1946 une tribune aux grands artistes, autrichiens comme internationaux, habitués de la scène de l'Opéra de Vienne, qui clame leur amour de leur pays, de Vienne et surtout de l'Opéra de Vienne disparu[69]. Leur prise de parole ou leur don invitent aussi à s'engager financièrement ou physiquement dans le chantier de reconstruction, afin de pouvoir les retrouver à nouveau et rapidement sur les planches de l'Opéra.

[61] Peter Lafite, « Spendet Notenmaterial für die Staatsoper! », *Neues Österreich*, 22 juin 1945 ; « Dringende Wünsche der Staatsoper - Vor allem werden Bügeleisen benötigt », *Das kleine Volksblatt*, 18 août 1945.
[62] « Musiker gesucht! », *Österreichische Zeitung*, 19 mars 1946.
[63] « Spendet Bruchgold für die Staatsoper », *Neues Österreich*, art cit.
[64] Nous avons produit un tableau récapitulant quel parti et quelle puissance allié contrôle quels journaux en Autriche entre 1945 et 1955, voir en annexe, Document 27.
[65] « Spenden der Philharmoniker », *Neues Österreich*, 11 août 1945.
[66] « Spenden für den Wiederaufbau der Staatsoper und des Burgtheaters », *Neues Österreich*, 11 juill. 1945.
[67] « Namhalte Wiederaufbauspende der Wien-Film Gesellschaft m. B. H », *Neues Österreich*, 24 août 1945.
[68] « Wien spendet für seine Staatsoper », *Neues Österreich*, art cit.
[69] Quelques exemples d'artistes étrangers s'exprimant sur l'Opéra de Vienne notamment le danseur et chorégraphe russe Vaslav Nijinsky et le chef d'orchestre américain Carl Krügers : « Tragödie des Tänzers Vaslav Nijinsky. Bange und hoffnungsvolle Stunden », *Die Weltpresse*, 20 déc. 1945. ; « Professor [Carl] Krügers Spende für die Wiener Staatsoper », *Salzburger Volkszeitung*, 11 avr. 1946.

Les dons, peu importe leur provenance ou leur type, participent à élaborer cette communauté créatrice et fédératrice. Ils impliquent la population viennoise et autrichienne, qui se sent à la fois actrice et spectatrice du chantier. Chaque donateur peut sentir une fierté de savoir qu'il a participé à ce projet collectif, apercevant même peut-être sur scène lors d'une représentation un meuble ou un élément de costume qu'il a donné. De cette manière, chacun a la possibilité de participer au chantier, à la hauteur de ses moyens. La mobilisation des habitants sur les chantiers participe activement au récit de la reconstruction face à une blessure commune.

Outre les dons, la population est mobilisée pour déblayer les gravats dans les rues et dans les bâtiments, certains rejoignant même les étudiants de l'Académie des Beaux-Arts et de l'Institut d'histoire de l'art, dont les étudiants ont été réquisitionnés pour prêter main forte et travailler directement sur les monuments endommagés aux côtés des restaurateurs[70]. Les entreprises qui ont participé à la reconstruction de l'Opéra de Vienne, que ce soit pour le gros œuvre ou l'équipement, font d'ailleurs état de leur engagement dans leur publicité, accentuant encore l'effet d'effort collectif et montrant aussi une certaine fierté d'avoir œuvré à la reconstruction d'un tel édifice[71]. Le chantier est ouvert aux visites à partir du mois d'octobre 1946, donnant à voir au public l'avancée du chantier, le résultat de leur engagement et des efforts communs pour œuvrer à la reconstruction de l'Opéra de Vienne[72].

Reinhard Johler pointe la difficulté de l'État autrichien de concilier les mémoires à la suite à la Seconde Guerre mondiale et plus généralement, l'ambivalence dans l'usage des lieux de mémoire héroïques et politiques. L'Autriche d'après 1945 se débarrasse selon lui de son passé militaire et politique pour se définir comme un autre type de puissance : sportive, culturelle, naturelle[73]. Dans cette période de l'immédiate après-guerre, se concentrer sur l'héritage artistique du passé permet d'une certaine manière

[70] Les dispositions de mobilisation des étudiants sont conservées dans un dossier des archives du BDA, Fasz. Studenteneneinsatz.
[71] Quelques exemples de ces publicités se trouvent en annexe, Document 28.
[72] « Besichtigung der zerstörten Staatsoper », *Wiener Kurier*, 3 janv. 1946. ; « Ab Sonntag Führungen durch die Staatsoper », *Welt am Abend*, 4 oct. 1946.
[73] Reinhard Johler, « "Malheur au peuple qui a besoin de héros" ou pourquoi les Autrichiens n'ont-ils pas besoin de héros nationaux ? » dans Daniel Fabre, Françoise Zonabend et Pierre Centlivres (eds.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, 2015, p. 211-230.

d'éviter d'adresser les enjeux mémoriels du présent et de mobiliser les habitants dans toute leur diversité à l'élaboration d'un projet commun.

Au fur et à mesure que sont reconstruits les monuments, le pays tout entier se relève ensemble. Le gouvernement assure, par le biais de la solidarité, une union de la population autour de la renaissance des symboles détruits, qui fait elle-même écho à celle du pays. Outre l'Opéra de Vienne, la cathédrale Saint-Étienne est l'autre bâtiment qui illustre cette dynamique réflexive. Michael Mitterauer note justement le rôle particulier de la cathédrale Saint-Étienne, devenue symbole analogique de la reconstruction de l'État.

> La cathédrale a acquis une importance particulière sous la Seconde République. Sa reconstruction après les destructions de la Seconde Guerre mondiale a été érigée en symbole de la reconstruction de l'État autrichien. […] Pour ceux qui ont participé à la reconstruction de l'Autriche et de la cathédrale Saint-Étienne, celle-ci est sans aucun doute une "mémoire de l'Autriche" - sans doute la plus importante d'entre elles.

Les chantiers de reconstruction des grands monuments deviennent ainsi des vitrines de l'action de l'État pour et par les Autrichiens. En associant la population aux chantiers, l'État les fait se sentir responsable et concerné, mais il reprend aussi sa place de maître d'ouvrage et de maître d'œuvre et s'affiche comme tel (Figure 408, p.522).

L'avis de la population sur ce chantier de 260 millions de schillings, mené alors que de nombreuses infrastructures n'avaient pas encore été rétablies et que nombre de logements manquaient encore, est pourtant toujours présenté comme positif et même enthousiasme[74]. Une fois encore, tout est fait pour donner à voir une communauté soudée autour de la reconstruction de son Opéra.

[74] Manfred Wehdorn, *Das kulturelle Erbe: vom Einzeldenkmal zur Kulturlandschaft*, Innsbruck, Studien-Verlag, 2005, p. 19.



Figure 407 – Affiche d'appel aux dons pour la reconstruction de l'Opéra de Vienne, publiée Herbert Gigler, *80 Jahre Wiener Oper 1869-1949* [Hsg. anläßlich der 80. Wiederkehr des Eröffnungstages des Wiener Opernhauses am Ring], Vienne, Renaissance-Verlag-Gesellschaft, 1949, p. 65.



Figure 408 – Otto Croy (photographe), Panneau devant l'Opéra, avec une affiche pour le film *Der Leidensweg Österreichs* en premier plan, 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), CRO 9814W.

L'usage systématique de la première personne du pluriel ancre d'ailleurs la dimension collective du bâtiment, de son chantier et de son appartenance. Ce procédé fait partie des outils rhétoriques classiques pour susciter l'adhésion et l'identification du lecteur ou de l'auditeur. Ce récit autour du chantier de l'Opéra de Vienne permet aux différents individus présents sur le territoire autrichien d'utiliser le « nous », qui est, comme le formule Ernst Bruckmüller, est le cœur de l'identité des membres du groupe[75]. Par l'emploi du « nous », l'Opéra est présenté comme appartenant à tous les Autrichiens.

La communauté de la reconstruction s'étend même hors des frontières du pays – l'appel avait été adressé, après tout, à tous les amoureux de la musique et amis de l'opéra. Les artistes autrichiens exilés participent à des collectes à destination de la reconstruction de l'Opéra de Vienne, en particulier celles et ceux ayant trouvé refuge aux États-Unis[76]. Les puissances alliées d'occupation font aussi des dons de matériaux et de capitaux : les Soviétiques d'abord, puis les Américains, les Britanniques, et dans une bien moindre mesure les Français[77]. Entre 1945 et 1948, soit avant l'arrivée des aides du plan Marshall, les travaux de restauration et reconstruction sur les monuments bâtis, les sculptures, les tableaux, et les biens d'église se chiffrent déjà à plus de 170 millions de schillings[78]. Les aides du plan Marshall ont permis de financer le chantier très onéreux de l'Opéra de Vienne – sans qu'il soit possible d'exactement chiffrer la part du plan Marshall[79], dans les 260 millions de schillings qu'ont coûtées la restauration et la reconstruction[80].

L'implication d'acteurs étrangers au pays pourrait entraver l'idée d'une reconstruction par et pour les Autrichiens, elle permet au contraire de replacer Vienne dans son statut

[75] E. Bruckmüller, *Nation Österreich*, *op. cit.*, p. 16.
[76] Fritz Trümpi a traité ce sujet en détail dans F. Trümpi, « Umstrittene Charity aus den USA. Perspektiven aus dem Exil auf den "Wiederaufbau" der Wiener Staatsoper 1945–1948 », art cit.
[77] « Aufbau der Staatsoper beginnt. Die Sowjetunion spendet zwei Millionen Schilling und Baumaterial », *Neues Österreich*, 13 oct. 1945. ; « Amerikanische Hilfe bei den Arbeiten an der Staatsoper », *Neues Österreich*, art cit.
[78] T. Brückler, « Die österreichische Denkmalpflege 1945-1947: „Resurrectio" oder „Reanimatio"? », art cit, p. 441.
[79] Dans les dépenses prévues du plan Marshall, un budget de 20 à 30 millions de schillings était prévu pour le chantier de l'Opéra de Vienne. Or, puisqu'il s'agissait d'un versement a l'État autrichien, qui ensuite redistribuait les fonds, il est quasiment impossible de savoir la part réelle provenant du plan Marshall. F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit, p. 73-78.
[80] A. Witeschnik, *Vienna State Opera : Opera House Guide*, *op. cit.*, p. 21.

de capitale musicale internationale. La volonté d'aider des pays étrangers, indéniablement liée aux manœuvres d'influence politique en ce début de Guerre Froide[81], peut toutefois être interprétée d'une tout autre manière, au service du récit de la reconstruction autrichienne. Dans l'article du *Neues Österreich*, le don de deux millions de schillings et des tonnes de matériaux que fait l'Union soviétique à l'Autriche est salué en présentant les deux pays comme traversant une épreuve commune, celle de la destruction des monuments bâtis historiques :

> L'Union soviétique a ainsi permis que l'œuvre de reconstruction [de l'Opéra de Vienne] puisse immédiatement commencer et qu'un site artistique, dont la destruction avait douloureusement touché notre sentiment d'appartenance à la patrie, bien au-delà du cercle des amateurs d'art, puisse renaître. Il ne faut pas oublier que des destructions et des ravages similaires, de bien pire nature, ont été causés en Union soviétique, et ce, par l'armée allemande, à laquelle appartenaient malheureusement aussi des soldats autrichiens. Des monuments irremplaçables tels que le palais de Peterhof, le palais Catherine de Tsarskoïe Selo, les cathédrales de Minsk et de Smolensk et de nombreux autres ouvrages d'art de grande valeur ont été réduits en cendres.[82]

Par cet argument, le journal intègre l'Autriche dans une autre communauté de perte, à l'échelle internationale – du moins européenne – et rappelle, cette fois-ci de manière plus nuancée avec la mention de l'inclusion des soldats autrichiens dans l'armée allemande – son statut de victime de guerre.

Si le chantier de sa reconstruction joue un rôle essentiel pour fédérer la population après la guerre, son importance est également perçue à l'étranger :

> Il faut avoir vécu à Vienne durant les premières années de l'après-guerre pour comprendre à quel point la destruction de l'Opéra a éprouvé la capitale autrichienne. Chaque Viennois ou presque a ressenti le bombardement et l'incendie du *Staatsoper*, quelques jours avant la fin de la guerre, comme une douloureuse perte personnelle.[83]

---

[81] F. Trümpi, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 », art cit.

[82] « Dadurch hat es die Sowjetunion ermöglicht, daß mit dem Aufbauwerk sofort begonnen werden kann und daß eine Kunststätte, durch deren Zerstörung weit über den Kreis der Kunstfreunde hinaus unser Heimatgefühl schmerzlichst getroffen wurde, zu neuem Leben erwachen wird. Man darf nicht vergessen, daß ähnliche Zerstörungen und Verwüstungen weit schlimmerer Natur in der Sowjetunion selbst angerichtet wurden, und zwar durch die deutsche Arme, der leider auch österreichische Soldaten angehörten. Unersetzliche Baudenkmäler wie das Schloß Peterhof, das Katharinenschloß, die Katheralen von Minsk und Smolensku und viele andere wertvolle Kunstbauten wurden in Schutt und Asche gelegt. » « Wiederaufbau der Staatsoper. Die Sowjetunion spendet Baumaterialien und zwei Millionen Schilling », *Neues Österreich*, art cit.

[83] « Lever de rideau à l'Opéra de Vienne », *Chez Nous*, 31 déc. 1955p.

Le chantier de l'Opéra devient est donné à voir aux dignitaires étrangers de passage à Vienne, ainsi que les anciens artistes exilés de retour en Autriche, pour entretenir à la fois le statut de victime et montrer au monde que le pays, envers et malgré tout, se relève de cette épreuve. Parmi les visites importantes, citons celle de Maria Jeritza le visite le 19 septembre 1953 (Figure 409 et Figure 410 p.525) ; celles d'une délégation de diplomates conduite par Leopold Figl le 6 avril 1955 (Figure 411 et Figure 422, p.525) ; ou encore puis celle de Nehru et Indira Gandhi, qui s'y rendent le 27 juin 1955 (Figure 413, p.526).

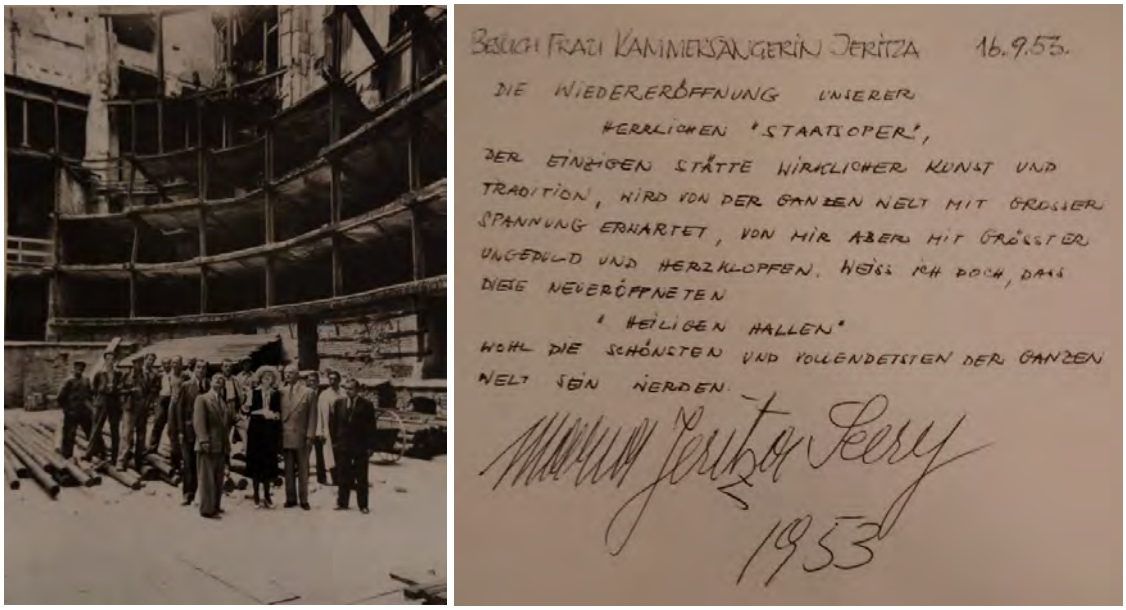


Figure 409, Figure 410 – Musée du Théâtre, Bibliothèque et archives du musée du Théâtre de Vienne Carton « Wiener Staatsoper », Photographies, 19 septembre 1953, non répertoriées.



Figure 411, Figure 412 – Anonyme, Le ministre des Affaires Étrangères, Leopold Figl fait visiter à des diplomates l'Opéra de Vienne, 6 avril 1955, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 12.809/1, US 12.809/3.

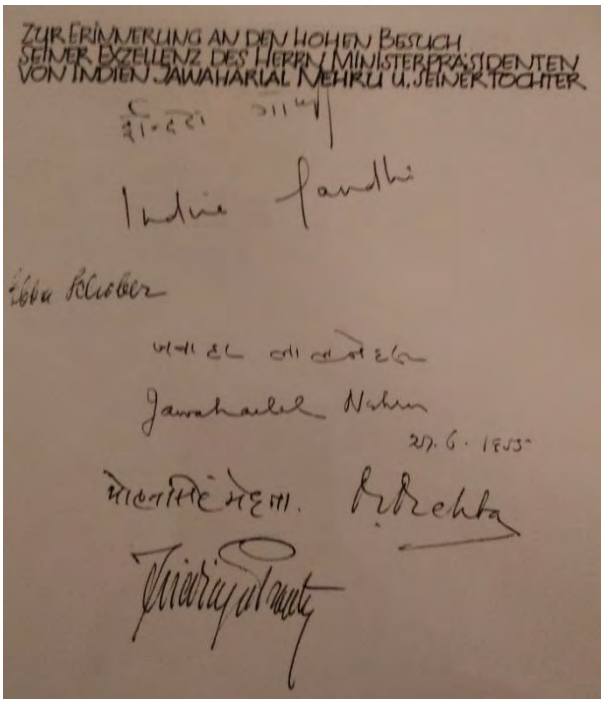


Figure 413 – Musée du Théâtre, Bibliothèque et archives du musée du Théâtre de Vienne, Carton « Wiener Staatsoper », Photographie, 27 juin 1955, non répertoriée.

L'Opéra de Vienne personnifie le chantier de reconstruction du pays, mais aussi la population autrichienne et les épreuves qu'elle doit traverser : la destruction de l'Opéra de Vienne et de la cathédrale Saint-Étienne correspond à une *Stunde Null*, une heure zéro pour la nouvelle Autriche, leitmotiv qui revient souvent dans les témoignages écrits de l'époque, comme le 6 octobre 1945, lors du discours d'Hans Pertner à la représentation du *Fidelio* de Beethoven au *Theater an der Wien*. Le ministre prend la parole au sujet de l'accueil des ensembles de l'Opéra de Vienne dans cette salle :

> Nous voulons y rester jusqu'à ce qu'il nous soit possible de transférer à nouveau les représentations artistiques dans notre maison mère sur l'*Opernring*. Nous voulons tout mettre en œuvre pour rajouter un nouvel éclat à l'ancienne splendeur de cette maison. Avec le spectacle d'ouverture d'aujourd'hui, nous avons posé une pierre importante pour la reconstruction de notre vie artistique. Nous voulons annoncer au monde que la culture autrichienne est vivante et créatrice. Nous sommes à la fois fiers et heureux de pouvoir l'annoncer : des ruines, une nouvelle vie s'épanouit dans la nouvelle Autriche ![84]

[84] « Wollen wir so lange bleiben, bis es uns möglich sein wird. die künstlerischen Darbietungen wieder in unser Stammhaus auf dem Opernring zu verlegen. Wir wollen alles daransetzen, um dem alten Glanz dieses Hauses einen neuen Glanz hinzuzufügen. Mit der heutigen Eröffnungsvorstellung haben wir einen wichtigen Baustein zum Wiederaufbau unseres Kunstlebens gelegt. Wir wollen der Welt verkünden, daß die österreichische Kultur lebt und schafft. Stolz und zugleich freudig wollen wir verkünden dürfen: Aus den

Cette idée se retrouve aussi dès le début de l'article Hermann Juch, publié en 1946 dans la revue *Österreichische* Musikzeitschrift, où il évoque pleinement la personnification du chantier, la réification de l'esprit autrichien au travers de l'Opéra :

> Lorsque, le 12 mars 1945, le fier bâtiment de l'Opéra d'État de Vienne fut victime de la furie démente de la guerre, lorsque le noble visage de la maison bien-aimée s'embrasa dans une sinistre "magie de feu" de destruction, il nous sembla à tous qu'avec le bâtiment de l'Opéra, c'était aussi sa substance qui sombrait, avec son corps, c'était aussi son âme qui tombait en ruines. - L'Opéra n'est plus ! L'Opéra de Vienne est mort ! - Nous évoquions en esprit les sons brillants de la plus fière histoire de l'Opéra qui, pendant plus de 75 ans, avait conféré à cette maison la consécration de l'unicité et qui semblait désormais sombrer avec l'image si chaleureusement familière de l'incomparable édifice dans le tombeau de ses ruines. Et pourtant - l'Opéra est vivant ! Aujourd'hui, après toutes les horreurs du passé récent, parmi les difficultés et les soucis de notre époque et dans le nouveau foyer étroit, c'est peut-être encore une vie modeste, mais c'est la vie d'une continuation continue de la tradition de l'opéra viennois, qui a fleuri il y a trois siècles à la source de fêtes théâtrales riches et prodigues de la splendeur courtoise et qui, transmise de génération en génération avec les soins les plus attentifs, est devenue de plus en plus le bien commun du peuple, particulièrement sensible au théâtre et à la musique à Vienne.)[85]

Cette rupture temporelle se retrouve encore sous la plume d'Heinrich Kralik, dans l'ouvrage publié pour accompagner la réouverture en 1955 de l'Opéra de Vienne, lorsqu'il en mentionne la destruction : « C'est à partir de cette situation chaotique, de ce point zéro de l'existence, qu'a commencé l'épopée du renouveau et de la découverte, de la renaissance et de l'ascension.[86] »

Ruinen blüht neues Leben im neuen Osterreich! » « Die Festvorstellung in Theater an der Wien "Österreichische Kultur lebt und schafft" », *Neues Österreich*, art cit.

[85] « Als am 12. März 1945 das stolze Gebäude der Wiener Staatsoper der wahnsinnigen Kriegsfurie zum Opfer fiel, als das edle Antlitz des geliebten Hauses in einem schaurigen „Feuerzauber" der Vernichtung erglühte, da war es uns allen, als versänke mit dem Gebäude der Oper auch ihre Substanz, mit dem Körper auch ihre Seele in Schutt und Asche. — Die Oper ist nicht mehr! Die Wiener Oper ist tot! — Wir beschworen im Geist die glänzenden Klänge stolzester Operngeschichte, welche diesem Hause in mehr als 75 Jahren die Weihe der Einmaligkeit verlieh und die nunmehr mit dem so herzlich vertrauten Bild des unvergleichlichen Bauwerkes in die Grabstätte seiner Trümmer zu versinken schien.
Und dennoch — die Oper lebt! Heute, nach all den Schrecknissen der jüngsten Vergangenheit, unter den Schwierigkeiten und Sorgen unserer Tage und in dem neuen engeren Heim vielleicht noch ein bescheidenes Leben, aber es ist das Leben einer kontinuierlichen Fortsetzung der Wiener Operntradition, die vor drei Jahrhunderten aus der Quelle verschwenderisch reicher Theaterfeste höfischen Prunkes erblühte und, von Generation zu Generation in sorgsamster Pflege vererbt, immer mehr Gemeingut des gerade in Wien für Theater und Musik so besonders empfänglichen Volkes geworden ist. » Hermann Juch, « Heimstätten der Oper in Wien », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 1946, vol. 1, n° 1, p. 18.

[86] « Aus dieser chaotischen Situation, von diesem Nullpunkt des Daseins begann die Epopöe der Erneuerns und Sichfindes, der Wiedergeburt und des Aufstiegs. » Heinrich Kralik, *Das Opernhaus am Ring*, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1955, p. 85.

II. La musique, le plus puissant des outils diplomatiques

L'Opéra d'État de Vienne est, comme son nom le laisse transparaître, une institution appartenant à l'État. Tandis que le bâtiment de l'Opéra est en cours de reconstruction, l'Autriche cherche à regagner sa place de capitale culturelle sur la scène internationale. Les représentations des ensembles en Autriche et à l'étranger deviennent déterminantes pour le pays, tout comme l'accueil d'artistes étrangers.

Les décisions concernant les tournées ou la nomination du directeur de l'Opéra sont prises par le gouvernement, elles sont le reflet de volontés politiques et témoignent de la dimension politique et surtout diplomatique que prend l'Opéra de Vienne et ses ensembles au lendemain de la guerre.

Replacer Vienne comme capitale musicale à l'international

La réputation de la scène viennoise est au cœur de tous les projets de l'État. Egon Hilbert, à la tête de l'administration fédérale des théâtres, œuvre à faire retrouver à Vienne sa renommée et son statut d'avant-guerre. Malgré les pénuries de matériaux pour construire les décors et créer de nouveaux costumes, les nouvelles mises en scène parviennent ainsi à s'enchaîner, permettant au répertoire de se diversifier. Hilbert fait revenir à Vienne Hans Knappertsbusch[87], Clemens Krauss[88] et Karl Böhm[89], ainsi de grands chanteurs : Ljuba Welitsch, Anny et Hilde Konetzni, Maria Reining, Elisabeth Höngen, Max Lorenz, Julius Plötzer, Georg Hann, Paul Schlöffer, Hilde Güden, Giuseppe Taddei, Maria Cebotari[90].

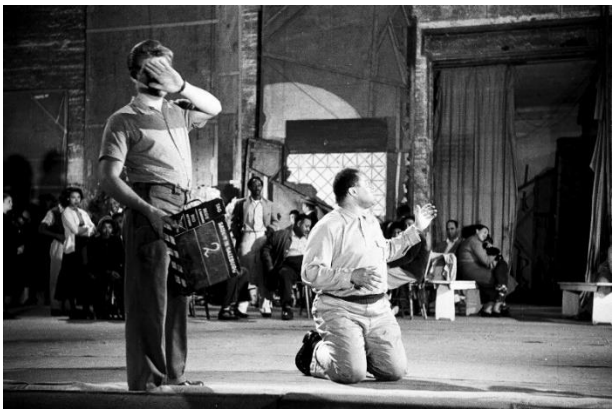
Les représentations des ensembles de l'Opéra de Vienne sont très importantes, malgré les conditions : leur présence systématique lors de cérémonies de réouverture,

[87] Franz Tassié, « Neuinszenierung in der Volksoper: „Der Freischütz" von C.M. v. Weber », *Die Weltpresse*, 2 oct. 1945.
[88] « Clemens Krauß dirigiert „Boris Godunow" », *Wiener Kurier*, 21 nov. 1947.
[89] Max Graf, « Puccinis „Turandot" in der Staatsoper », *Die Weltpresse*, 27 déc. 1948.
[90] Egon Hilbert réussit à contourner des contrats avec d'autres salles pour faire revenir les artistes à Vienne, c'est notamment le cas de Ljuba Welitsch, engagée jusqu'en 1946 avec l'Opéra d'État de Munich, qu'Hilbert parvient à récupérer pour Vienne. H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 33.

de la venue d'invités de marque à Vienne ou de l'inauguration de nouveaux édifices montre la manière dont l'État associe l'Opéra à la vie quotidienne de Vienne et des Viennois. Notons par ailleurs que même lorsque toutes les autres salles sont fermées à l'hiver 1945/1946 en raison des conditions climatiques très difficiles, seuls les ensembles de l'Opéra de Vienne maintiennent leur représentation. Otto Strasser se souvent que le public était en majorité composé de soldats d'occupation, pour la plupart des Soviétiques.[91]

Dès l'année 1946, la capitale autrichienne accueille à nouveau des artistes étrangers : des ensembles provenant majoritairement des puissances alliées d'occupation jouent sur les scènes viennoises. L'Armée rouge se produit au *Volksoper* le 28 mai 1946[92], puis du 26 au 28 juin 1946[93] ; la troupe de l'Opéra de Paris interprète *Pelléas et Mélisande* le 8 et le 9 novembre 1946 au *Theater an der Wien* sous la direction de Roger Désormière[94] ; du 5 au 14 octobre 1946, le *Volksoper* accueille le ballet Sadlers-Wells de Londres[95]. Les ballets du Théâtre de l'Opéra de Paris se rendent à trois reprises à Vienne : du 8 au 11 novembre 1948, du 18 au 20 mars 1950[96], puis du 8 au 10 mars 1952. Leontyne Price et William Warfield ouvrent leur tournée européenne au *Volksoper* du 6 au 12 septembre 1952 avec le *Porgy and Bess* de Georg Gershwin (Figure 414 à Figure 417, p.530). Du 12 au 18 juin 1953 se sont les troupes de l'*American National Ballet Theatre* qui se produisent au *Volksoper* (Figure 418 à Figure 421, p.531).

[91] O. Strasser, « L'Orchestre », art cit, p. 256. Traduit par Odile Demange.
[92] « Rotarmistenensemble in der Volksoper », *Österreichische Volksstimme*, 24 mai 1946.
[93] « Von der Staatsoper: Das "Rotanmistenensemble der sowjetischen Truppen in Oesterreich" wiederholt sein erfolgreiches Gastspiel (…) », *Österreichische Zeitung*, 23 juin 1946.
[94] « „Pelleas und Melisande". Zum heutigen Pariser Gastspiel im Theater an der Wien », *Welt am Abend*, 8 nov. 1946.
[95] « Die Geschichte des Salders-Wells-Ballets. Am 3. Oktober wird das berühmte Ballett in der Wiener Oper Volksoper einen großen Tanzabend geben », *Die Weltpresse*, 26 juin 1946. Malgré l'annonce en juin, la première a bien lieu le 5 octobre 1946.
[96] F B, « Grazie aus Paris. Gastspiels des Ballets de l'Opéra de Paris », *Wiener Zeitung*, 21 mars 1950.



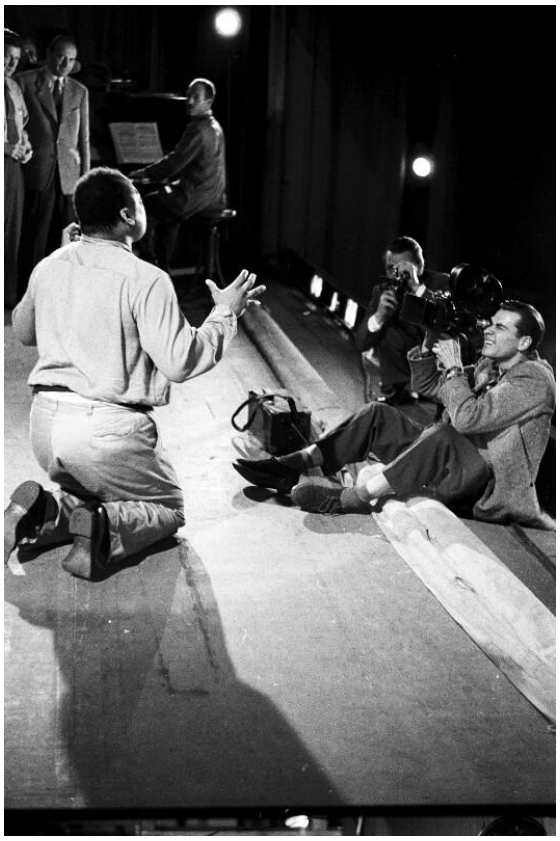




Figure 414, Figure 415, Figure 416 – Yoichi Okamoto (photographe), Répétition pour *Porgy and Bess*, 1952, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OKA03_088_04 ; OKA03_088_05 ; OKA03_088_06.

Figure 417 – Yoichi Okamoto (photographe), Réception après les répétitions de *Porgy and Bess*, 1952, Fonds USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OKA03_088_07.





Figure 418 – Harry Weber (photographe), *American National Ballet* - la primadonna rencontre Egon Hilbert, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). HWBox004-012321.
Figure 419 – Harry Weber (photographe), Des danseuses de l'*American National Ballet*, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012304.



Figure 420 – Harry Weber (photographe), American National Ballet, répétition d'un ballet moderne, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012401.



Figure 421 – Harry Weber (photographe), Theodor Körner assiste à une représentation de l'American National Ballet, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012403.

Cette présence de troupes internationales est le fruit des politiques culturelles des Alliés, mais elle replace aussi Vienne dans son rôle de scène mondiale. Très rapidement, le gouvernement autrichien souhaite rendre possible une tournée en Europe des ensembles de l'Opéra d'État. Une série de concerts dans les grandes villes de Suisse, de France, de Belgique et des Pays-Bas est prévue dans le cadre de la célébration du jubilé des « 950ans de l'Autriche[97] ». Le but est de célébrer l'Autriche millénaire et sa culture à l'étranger et de rappeler au monde les raisons de la renommée artistique de sa capitale, Vienne. Les premières évocations dans la presse font état de ces tournées dès le mois d'avril 1946 :

> Une tournée de l'Orchestre philharmonique en Suisse a pu être organisée pour l'automne ; l'orchestre donnera des concerts dans plusieurs grandes villes, dont Zurich, Bâle et Genève, et se rendra ensuite probablement en France. [...] Mais il semble probable qu'un ensemble de l'Opéra d'État donne des représentations en Suisse et en France ainsi qu'en Angleterre aux mois d'automne.[98]

Alors que le départ est prévu pour le 23 septembre, le gouvernement autrichien se heurte à une impossibilité pour les artistes de quitter le territoire. Felix Hurdes, ministre de l'Éducation, adresse le 6 septembre 1946 au haut-commissariat français une requête quant à l'obtention de laissez-passer nécessaires pour quitter le territoire. Ces papiers ont été refusés une première fois aux membres de l'Orchestre Philharmonique[99]. Dans une note au haut-commissariat américain, les autorités françaises révèlent que les visas n'ont pas été délivrés à certains artistes, en raison de leur ancienne appartenance au NSDAP[100]. À l'instar des autres institutions autrichiennes, la dénazification des ensembles

[97] Au sujet de ce jubilé, voir Karl Gutkas, « Die Feiern "950 Jahre Österreich" im Jahre 1946. », *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, 1996, vol. 62, p. 665-686 ; et Stefan Spevak, *Das Jubiläum « 950 Jahre Österreich »: eine Aktion zur Stärkung eines österreichischen Staats- und Kulturbewusstseins im Jahr 1946*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2003.

[98] « Es ist gelungen, für Herbst eine Reise der Philharmoniker durch die Schweiz zustande zu bringen, das Orchester wird in mehreren großen Städten, so unter anderem in Zürich, Basel und Genf, konzertieren und dann voraussichtlich noch nach Frankreich weitereisen. [...] Aber auch ein Ensemble der Staatsoper wird ebenfalls voraussichtlich in den Herbstmonaten Gastspiele in der Schweiz und in Frankreich sowie auch in England veranstalten. » « Oper und Philharmoniker ins Ausland. Interessante Pläne Direktor Gruder-Guntrams », Wiener Kurier, 11 avr. 1946.

[99] Archives diplomatiques françaises, Fonds zone française d'occupation en Allemagne et en Autriche (ZFO) – Haut-commissariat de la République française en Autriche, AUT 256, Lettre du ministre Felix Hurdes, au Général Cherrière, traduite en français, datée du 6 septembre 1946.

[100] Archives diplomatiques françaises, Fonds zone française d'occupation en Allemagne et en Autriche (ZFO) – Haut-commissariat de la République française en Autriche, AUT 256, Lettre du Général de Brigade

de l'Opéra révèle les limites de la politique mise en place par le gouvernement provisoire d'après-guerre[101]. Certes, la loi du 8 mai 1945[102] et la pression des alliés ont permis à ce que les membres fortement impliqués du NSDAP soient arrêtés et démis de leur fonction, cependant un certain nombre d'artistes qualifiés de *Mitläufer*, c'est-à-dire de "suiveur" ont pu regagner les scènes viennoises après examen en commission de leur demande. Le sujet de la dénazification des ensembles de l'Opéra a fait l'objet de travaux par Tamara Ehs, qui conclut qu'après la guerre, il était plus important pour les responsables autrichiens, dont Ernst Fischer et Egon Hilbert, de relancer la vie artistique et culturelle autrichienne que de la dénazifier[103]. L'Autriche se présente depuis l'inauguration de son Opéra en 1869 comme une puissance culturelle, en opposition à la puissance militaire qu'incarnait la Prusse. L'idée d'une nation culturelle, « *Kulturnation* », était portée par ses artistes ; or ceux-ci devaient donc être irréprochables après la guerre, au risque sinon de faire effondrer l'image que cherchait le gouvernement à véhiculer. Cela transparaît parfaitement dans le plaidoyer du ministre Felix Hurdes auprès du général Béthouart, afin d'obtenir des Alliés les autorisations de sortie du territoire et les visas nécessaires à la tournée de l'Opéra de Vienne en Europe :

> Le ministre [Felix Hurdes] a insisté pour que le voyage prévu puisse se réaliser, demandant cette autorisation comme un service rendu à la cause de l'Autriche démocratique. Ce voyage, dit-il, serait le symbole du retour de son pays dans le concert des nations, c'est sur le plan culturel l'expression de la confiance que le nouvel accord de contrôle exprime dans la destinée de la démocratie en Autriche. Interdire ce voyage serait au contraire amener les musiciens autrichiens à se replier sur eux-mêmes, à couper les ponts avec le reste du monde civilisé, à se renfermer dans un isolement national orgueilleux. Ainsi ce serait faire le jeu des éléments nazis qui éliminés dernièrement, s'efforcent de tout leur pouvoir de saper les efforts tendant à mettre l'Autriche dans la voie de la collaboration avec les occupants. Ce serait en quelque sort donner raison à ceux qui prêchent l'abstention.[104]

Cherrière, au Brigadier-Général R.H. Tate, adjoint du haut-commissaire américain en Autriche, datée du 21 septembre 1946.

[101] Sur ces questions, deux ouyrages de référence : Dieter Stiefel, *Entnazifizierung in Österreich*, Vienne, Europaverlag, 1981 ; S. Meissl, K.-D. Mulley et O. Rathkolb, *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne*, *op. cit.*

[102] Provisorische Staatsregierung, *Verfassungsgesetz vom 8. Mai 1945, über das Verbot der NSDAP (Verbotsgesetz)*, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 4, 06/06/1945, p. 19, 13/1945.

[103] T. Ehs, « Entnazifizierung an der Wiener Staatsoper », art cit, p. 54.

[104] Archives diplomatiques françaises, Fonds zone française d'occupation en Allemagne et en Autriche (ZFO) – Haut-commissariat de la République française en Autriche, AUT 256, Note pour Monsieur le Général, Adjoint

La crainte d'un manque de personnel artistique, mais aussi administratif et techniques a poussé les membres de la commission en charge de la dénazification de l'Opéra, *Sonderkommission erster Instanz bei der Staatstheaterverwaltung für die Bediensteten der Staatstheater, Senat Staatsoper,* a un certain laxisme dans leur mission[105]. Gérée par le gouvernement autrichien, cette commission n'était ni soumise à une tutelle alliée pour surveiller ses décisions, ni à l'obligation de rendre des comptes sur ses décisions[106]. Cela explique la difficulté d'obtention de visas pour sortir du pays, puisque les puissances alliées reconnaissaient, elles, ces personnes comme des membres du NSDAP, bien qu'elles aient été relaxées par le gouvernement autrichien.

La question des voyages pour les artistes viennois arrive néanmoins à être réglée assez rapidement, grâce au soutien des Alliés qui amnistient et administrent des visas aux ensembles de l'Opéra[107]. Au printemps 1947, ils sont autorisés à quitter l'Autriche pour se produire en France : d'abord à Nice[108], puis à Paris[109]. Les œuvres choisies pour ces premières représentations à l'étranger, *Don Giovanni* et *Cosi fan tutte*, sont jouées pour rappeler à l'Europe que Mozart était bel et bien un génie musical autrichien. À l'automne 1947, les troupes se rendent à Londres, pour une série de concerts sous la direction de Josef Krips et Clemens Krauss à Covent Garden. Leur arrivée est précédée de manifestations d'opposition à leur performance[110], ce qui n'empêche pourtant pas les

au Général de Corps d'Armée, Haut-Commissaire de la République Française en Autriche, Membre Français du Comité Exécutif, Voyage en France de l'Orchestre Philharmonique, datée du 19 septembre 1946.

[105] Selon Oliver Rathkolb, ce laxisme aurait coûté à Matthäus Flitsch, nommé en avril 1945 comme directeur administratif de l'Opéra d'État son poste. Egon Hilbert le remplace par Heinrich Reif-Gintl. O. Rathkolb, *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945-1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*, *op. cit.*, p. 307.

[106] T. Ehs, « Entnazifizierung an der Wiener Staatsoper », art cit, p. 55.

[107] Archives diplomatiques françaises, Fonds zone française d'occupation en Allemagne et en Autriche (ZFO) – Haut-commissariat de la République française en Autriche, le fonds AUT 323-2a contient les différents échanges sur ces questions jusqu'à l'obtention des visas pour la France pour un départ prévu en mars 1947.

[108] « Staatsoper und Philharmoniker in Nizza umjubelt », *Die Weltpresse*, 7 mars 1947 ; « Großer Erfolg der Staatsoper in Nizza », *Wiener Kurier*, 7 mars 1947.

[109] « Großer Erfolg der Wiener Staatsoper in Paris », *Österreichische Zeitung*, 14 mars 1947 ; « Wiener Staatsoper in Paris bejubelt Sänger, Dirigent und Orchester errangen großen Erfolg », *Die Weltpresse*, 14 mars 1947.

[110] « Streit um die Philharmoniker. Aber sämtliche Vorstellungen der Wiener Staatsoper bereits ausverkauft. », *Die Weltpresse*, 9 sept. 1947 ; « Der Streit [gegen die Wiener Staatsoper] geht weiter in London », *Die Weltpresse*, 10 sept. 1947.

concerts d'avoir lieu en présence même de la famille royale britannique[111]. Suivent d'autres concerts internationaux : en mai 1948 à Anvers et Bruxelles, en présence également de la famille royale belge ; de décembre 1948 à janvier 1949 à Milan, Florence et Rome ; puis à partir de 1949 à Paris, Florence, Bruxelles, Amsterdam, La Hague, etc. Ce n'est qu'en mai 1950 qu'a lieu le premier concert en Allemagne depuis que l'*Anschluss* a été déclaré comme nul et non avenu. Les ensembles de l'Opéra de Vienne sont invités à se produire dans le cadre du festival de mai, *Maifestspiele* à Wiesbaden[112]. Sous la direction de Josef Krips sont présentées deux opéras de Mozart, *L'Enlèvement au sérail* le 29 mai et *Les Noces de Figaro* le 30 mai[113]. Les tournées se poursuivent en 1951 – Paris et Bruxelles – en 1952 – Paris, Bruxelles et Wiesbaden, en 1953 – Wiesbaden – et en 1954 – Wiesbaden, Bruxelles, Londres[114]. À ces tournées, il faut ajouter les chanteurs et chanteuses solistes de l'Opéra, ainsi que des chefs d'orchestre en performance sur d'autres scènes pendant la période d'après-guerre, participant aussi à regagner la renommée de Vienne à l'international[115].

Qui pour diriger l'Opéra de Vienne à sa réouverture ?

À partir de l'année 1950, Egon Hilbert essuie quelques revers quant à sa gestion des ensembles de l'Opéra de Vienne : le 12 janvier, les machinistes et techniciens des théâtres fédéraux demandent une augmentation de 20% de leur salaire[116]. Les négociations n'aboutissant pas, ils se mettent en grève dès le lendemain, le 13 janvier[117]. Les scènes fédérales restent fermées jusqu'au 12 février 1950[118], faisant annuler deux

[111] « Staatsoper in London gefeiert. Glanzvolle Aufführung von "Don Giovanni" im Covent Garden », *Wiener Kurier*, 17 sept. 1947. ; « Londoner Triumph unserer Staatsoper », *Österreichische Volksstimme*, 18 sept. 1947.
[112] H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 38.
[113] O. Fritz, « Die Oper in Zahlen », art cit, p. 293.
[114] Pour une liste détaillée des performances des ensembles de l'Opéra à Vienne et à l'étranger, voir Andreas Láng et Oliver Láng, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945 bis 2005: Aufführungen, Besetzungen, Künstlerverzeichnis*, Vienne, Löcker Verlag, 2006.
[115] Les solistes et chefs d'orchestre de l'Opéra de Vienne participent par exemple à 145 performances d'opéras de Wagner en Europe et aux Amériques entre 1946 et 1955. H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 99-102.
[116] « Bundestheater von Streik bedroht », *Wiener Kurier*, 12 janv. 1950.
[117] « Heute Streil in Bundestheatern - Keine Vorstellungen », *Wiener Kurier*, 13 janv. 1950.
[118] « Teilerfolg der Bühnenarbeiter », *Neue Zeit*, 13 févr. 1950. ; « Nach Wiedereröffnung der Bundestheater kein Rekordbesuch zu verzeichnen », *Wiener Kurier*, 13 févr. 1950.

nouvelles mises en scène prévues en ce début d'année : *Oberon* et *Iphigenie in Aulis*[119]. L'administration et son chef font aussi l'objet de critiques de la part des députés SPÖ au parlement[120]. Suite au vote du 23 janvier 1952, le gouvernement autrichien de coalition Figl-Schärf – ou gouvernement Figl II – remanie ses ministres : Felix Hurdes est remplacé au ministère de l'Éducation par Ernst Kolb, ancien ministre des Finances et de la Reconstruction. Ernst Kolb n'est pas tout à fait satisfait de la manière dont Egon Hilbert gère la *Bundestheaterverwaltung*.

Le 20 novembre 1952, les députés SPÖ Edmund Holzfeind, Anton Proksch et Edmund Reismann demandent au ministre Kolb des clarifications quant à la situation du *Volksoper*. Des rumeurs racontent que Clemens Krauss, fort d'une future nomination à la tête de l'Opéra d'État, souhaiterait que les ensembles de l'Opéra d'État quittent la salle pour ne se produire plus qu'au *Theater an der Wien*. Défendant cette scène et son importance pour l'opérette classique, les députés veulent savoir si ces rumeurs sont vraies, et surtout, si « le ministère de l'Éducation a-t-il l'intention de confier au professeur Clemens Krauss la direction de l'Opéra d'État ?[121] » Le 10 janvier 1953, Ernst Kolb répond « à la question sur l'intention de confier au Professeur Clemens Krauss la direction de l'Opéra d'État en ce qui concerne la future maison sur le Ring, par « oui ».[122] » S'en suit un long texte dans lequel le ministre adresse d'abord les inquiétudes quant au sort du *Volksoper*, puis justifie le choix de Clemens Krauss par son parcours artistique et ses liens à Vienne. Ernst Kolb détaille aussi ce que le gouvernement attend de l'institution et surtout de son directeur :

---

[119] H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 37.

[120] Par exemple, celles du député Max Neugebauer, qui regrette les économies du ministère de l'Éducation sur le secteur scolaire, quand une administration comme la Bundestheaterverwaltung jouit elle de 64 postes pleins. Max Neugebauer, *Stenographisches Protokoll*, 19. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 15 mars 1950. P. 583. Il y a aussi les critiques d'Edmund Reismann sur les tournées et le cachet des nouveaux artistes. Edmund Reismann, *Stenographisches Protokoll*, 38. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 8 décembre 1950. P. 1536-1538. https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VI/NRSITZ/NRSITZ_00038/imfname_159421.pdf.

[121] « Besteht seitens des Unterrichtsministeriums die Absicht, Hernn Prof. Clemens Krass mit der Leitung der Staatsoper zu betrauen? » « Anfrage der Abg. Holzfeind, Proksch, Reismann und Genossen an den Bundesminister für Unterreicht, betreffend Vorsorge für die Erhaltung der Volksoper (Staatsoper in der Volksoper) », *Beiblatt zur Parlamentskorrespondenz*, 10. Beiblatt, 590/J, VI. GP, 20 novembre 1952. https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VI/J/J_00590/imfname_510383.pdf.

[122] « […] die Frage nach der Absicht Prof. Krauss mit der Leitung der Staatsoper zu betrauen, bezüglich des künftigen Hauses am Ring mit "Ja". » Der Bundesminister für Unterricht ZI. 6662-Pr. I/52, Anfragebeantwortung, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953, p. 1.

> L'Opéra doit également reprendre ses devoirs qui ont été inévitablement relégués au second plan à partir de 1945. À cette époque, l'état d'esprit général visait à retrouver un pont vers le monde. Il ne s'agit plus seulement d'être présent au niveau international. Mais ce qui était sans aucun doute il y a quelques années une grande réussite en termes d'organisation et de propagande est aujourd'hui un devoir lambda auquel se plie Berlin, Francfort, Hambourg ou Wiesbaden. Outre Salzbourg, il y a Édimbourg, Bayreuth, Wiesbaden, Florence. Il ne s'agit donc plus seulement d'être présent au niveau international. [L'Opéra] doit [...] aussi penser à sa famille, c'est-à-dire l'Autriche, celle qui après tout paie pour l'Opéra et qui a besoin de ses forces pour son développement culturel. Le directeur de l'Opéra doit certes veiller au parfait fonctionnement artistique de l'institution, mais il doit aussi entretenir des liens avec les académies de musique, les ensembles lyriques des capitales provinciales, avec l'ensemble de l'enseignement musical ; il doit non seulement s'assurer de garder de grands noms, mais de développer aussi sans cesse de nouveaux noms. Il doit disposer de l'autorité nécessaire dans son domaine et en assumer l'entière responsabilité devant son institution et devant le public[123].

Cette description est une critique acerbe de la manière dont Egon Hilbert, alors encore à la tête de la *Bundestheaterverwaltung* a mené jusqu'à présent sa politique de gestion de l'Opéra et ses ensembles : faire venir de grands noms et organiser de grandes tournées à l'international. La réponse d'Ernst Kolb ne laisse pas de place au doute quant au sort réservé à Egon Hilbert et à Franz Salmhofer à la suite de la réouverture du bâtiment sur le Ring. Compte tenu du rôle représentatif de l'Opéra sur le plan national et international, le choix du directeur est crucial. Pendant la période d'occupation alliée, les jeux d'influence autour des postes en lien avec la culture notamment pour la direction de l'Opéra mais aussi de la *Bundestheaterverwaltung* témoignent bien des stratégies politiques en lien avec ces questions.

Malgré une hostilité de la part du gouvernement, Egon Hilbert conserve toutefois le soutien des artistes de l'Opéra. Le 2 octobre 1953, Ernst Kolb intente une action disciplinaire contre Hilbert et le suspend de ses fonctions, deux jours plus tard, le 4

[123] « Auch muß die Oper wieder Aufgaben wahrnehmen, die ab 1945 zunächst zwangsläufig etwas zurücktraten. Damals war die Grundstimmung, wieder eine Brücke in die Welt zu gewinnen. Was aber noch vor wenigen Jahren zweifellos eine Großleistung der Organisation und der Propaganda war, ist heute die Durchschnittsaufgabe, die auch Berlin, Frankfurt, Hamburg oder Wiesbaden gestellt ist. Und außer Salzburg gibt es Edinburg, Bayreuth, Wiesbaden, Florenz. Es kommt also nicht mehr bloß darauf an, auch international da zu sein. [Die Oper] muß [...] auch an die Familie denken, nämlich an Österreich, das schließlich die Oper bezahlt und ihre Kräfte für seine kulturelle Entwicklung braucht. Der Direktor der Oper muß gewiß für den vollendenten künstlerischen Betrieb an der Oper sorgen; er muß aber auch die Verbindungen mit den Musikakademien, mit den Opernensembles in Landeshauptstädten, mit der gesamten Musikerziehung aufrechterhalten; er darf sich nicht nur die großen Namen sichern, sondern mußs immer neue heranbilden. Er muß hiezu in seinem Bereich die notwendige Machtvollkommenheit haben und vor dem Haus und der Öffentlichtkeit die ganze Verantwortung tragen. » Der Bundesminister für Unterricht ZI. 6662-Pr. I/52, Anfragebeantwortung, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953, p. 3.

octobre, a lieu une représentation de *Don Giovanni* sous la direction de Wilhelm Furtwängler. George London prend la parole à la fin du premier acte, en soutien d'Egon Hilbert et demande au gouvernement de le réintégrer[124]. Bien que sa suspension soit levée le 9 octobre 1953, Hilbert est soumis par l'administration fédérale à de nouvelles contraintes limitant grandement son champ d'action [125]. Il démissionne le 28 octobre 1953. Son départ provoque dès le mois de décembre 1953 de vifs débats au parlement autrichien notamment entre l'ancien ministre et désormais député communiste Ernst Fischer[126] et le député et fondateur du *Verband der Unabhängigen* (VDU) Viktor Reimann[127]. Ce dernier refuse à Hilbert toute reconnaissance quant au prestige regagné après la guerre, selon Reimann, la renommée de l'Opéra d'État ne serait due qu'au travail de Karl Böhm avant la libération, puis de Clemens Krauss. Egon Hilbert est remplacé à la tête de la *Bundestheaterverwaltung* par Ernst Marboe[128], membre de l'ÖVP. Jusqu'alors, Marboe était en charge du service de presse de l'État.

Ernst Marboe a comme mission première de déterminer qui dirigera l'Opéra de Vienne une fois que les ensembles seront réinstallés dans le bâtiment reconstruit. L'actuel directeur des ensembles dans le *Theater an der Wien*, Franz Salmhofer est écarté, la *Bundestheaterverwaltung* préférant lui confier la direction du *Volksoper* une fois que la salle sera de nouveau libre des troupes de l'Opéra d'État – tandis qu'Hermann Juch, directeur des ensembles au *Volksoper* est promis à la direction du « *Neues Deutsche Oper am Rhein* » à Düsseldorf en 1955[129]. Bien qu'Ernst Kolb ait déjà mentionné en 1952 que le gouvernement considérait la nomination de Clemens Krauss à la direction de l'Opéra d'État pour sa réouverture, rien n'était assuré. La question de la nomination est

[124] « George London Protests for Colleagues In Suspension of Vienna Opera Chief », *The New York Times*, 5 oct. 1953.
[125] H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 39.
[126] Le journal communiste *Der Neue Mahnruf* salue aussi le travail d'Hilbert, alors même que ce dernier n'était pas membre du KPÖ. « Sektionschef Dr. Egon Hilbert ist nicht unser Mann. Aber… », *Der Neue Mahnruf*, oct. 1953.
[127] Ernst Fischer, *Stenographisches Protokoll*, 25. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 9 décembre 1953. P. 921-931; Viktor Reimann, *Stenographisches Protokoll*, 25. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - IVI. G.P. 9 décembre 1953. P. 952-955.
https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VII/NRSITZ/NRSITZ_00025/imfname_158396.pdf.
[128] A. Láng et O. Láng, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 », art cit, p. 287.
[129] Nikolaus Bachler (ed.), *Die Volksoper: das Wiener Musiktheater*, Vienne, Holzhausen, 1998, p. 121.

éminemment politique et revient d'ailleurs dans les débats du parlement autrichien à plusieurs reprises. Ernst Kolb avait bien débuté les négociations auprès de Krauss ; or l'élection en 1953 du nouveau chancelier Julius Raab changeait la donne. Raab désapprouve le choix de Clemens Krauss et lui préfère Karl Böhm[130]. Parmi les autres potentiels directeurs, le chef d'orchestre Erich Kleiber, exilé pendant la guerre à Buenos Aires[131], est aussi en lice, tout comme Herbert von Karajan, soutenu par Viktor Reimann du VdU[132] - et selon Egon Seefehlner, par Ernst Marboe dans un premier temps[133]. Seefehlner, alors secrétaire général du *Konzerthaus*, se souvient d'une conférence de presse d'Erich Kleiber, où ce dernier aurait un peu trop critiqué le niveau musical du *Theater an der Wien*, lui coûtant ainsi la direction potentielle de l'Opéra d'État. Il estime aussi que le cercle d'amis de Böhm – dont l'influent Manfred Mautner Markhof Senior – lui a permis de s'imposer comme le choix idéal pour la direction de l'Opéra d'État[134]. Julius Raab a le dernier mot et c'est Karl Böhm qui est choisi pour reprendre son poste à la tête de l'Opéra d'État. Clemens Krauss décède d'une crise cardiaque le 16 mai 1954[135] à Mexico pendant une tournée avec l'Orchestre Philharmonique, il ne verra pas la réouverture de l'Opéra sur le Ring. Böhm est nommé directeur avec prise de ses fonctions au 1er septembre 1954, afin de préparer la réouverture dans l'édifice reconstruit. Ernst Kolb démissionne de son poste en protestation de la nomination de Böhm, il est replacé le 1er novembre 1954 par Heinrich Drimmel (ÖVP) au ministère de l'Éducation[136].

---

[130] H. Hackenberg et W. Herrmann, *Die Wiener Staatsoper im Exil*, *op. cit.*, p. 40.

[131] Harald Haslmayr et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, *Kleiber, Erich*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Kleiber_Familie.xml, 2021, (consulté le 27 mai 2020).

[132] Viktor Reimann, *Stenographisches Protokoll*, 53. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VII. G.P. 2 décembre 1954, p. 2399-2401.
https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/VII/NRSITZ/NRSITZ_00053/imfname_158503.pdf

[133] Egon Seefehlner, « Les directeurs et leurs troupes » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 133.

[134] *Ibid.*

[135] Uwe Harten, Monika Kornberger et Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen, *Krauss, Familie*, www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_K/Krauss_Clemens.xml, 2021, (consulté le 21 septembre 2021).

[136] Index zu den Stenographischen Protokollen des Nationalrates und des Bundesrates - I. Band: Personenregister - A. Bundesregierung, Staatssekretäre, Präsident und Vizepräsident des Rechnungshofes sowie Volksanwälte, VII. GP. Publication de la nomination au journal officiel du 3 novembre 1954.

Le choix de Karl Böhm peut paraître étrange, puisqu'il a dirigé pendant la guerre et donc sous le régime national-socialiste l'Opéra de Vienne. Néanmoins, Böhm faisait l'objet de doutes au sein du régime national-socialiste durant les derniers mois qu'il a passés à la tête de l'Opéra. Oliver Rathkolb a retrouvé des rapports de Rainer Schlösser mettant en cause l'attitude de Böhm et sa position politique mal définie, faisant douter le régime de sa loyauté. Selon Schlösser, Böhm agissait surtout pour servir ses intérêts personnels, il pensait que le régime allait bientôt tomber et était prêt à rediriger Mozart, mais cette fois au nom de la reconstruction de l'Autriche[137]. Au final, l'attitude ambigüe de Böhm et ses amitiés lui permettent de retrouver la tête de l'Opéra dix ans après l'avoir quittée.

Karl Böhm, accompagné d'Egon Seefehlner qu'il nomme comme adjoint à sa direction[138], prépare pour la réouverture de l'Opéra d'État un grand programme d'inauguration. Böhm choisit pour le premier soir de réouverture une nouvelle mise en scène du *Fidelio* de Beethoven, avec Heinz Tietjen en régie et Clemens Holzmeister aux décors. Suivront *Don Giovanni* de Mozart ; *Die Frau ohne Schatten* de Richard Strauss ; *Aïda* de Verdi ; *Les Maîtres Chanteurs de Nuremberg* (*Meistersinger von Nürnberg*) de Wagner ; *Die Rosenkavalier* de Richard Strauss puis *Wozzeck* d'Alban Berg (Figure 422, p.541).

[137] O. Rathkolb, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 », art cit, p. 236-237.

[138] Seefehlner raconte que Böhm ne s'entendait pas avec Heinrich Reif-Gintl, directeur administration de l'Opéra, nommé quelques années plus tôt par Egon Hilbert. Seefehlner faisait office d'intermédiaire entre les deux. E. Seefehlner, « Les directeurs et leurs troupes », art cit, p. 133.



Figure 422 – Elbemühl (imprimeur), Programme du festival de réouverture de l'Opéra de Vienne, Affiche imprimée, 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PLA16550150.

Une re-présentation de l'Autriche : le 5 novembre 1955

« L'image est re-présentation, c'est-à-dire en définitive résurrection[139] » disait Roland Barthes, et la réouverture de l'Opéra de Vienne le 5 novembre 1955 en est l'illustration parfaite. Comme le concert du 6 octobre 1945 qui avait été retransmis à la radio autrichienne et internationale[140], la grande première dans le nouvel auditorium de l'Opéra d'État doit aussi être retransmise, et cette fois même à la télévision grâce à l'Eurovision. La perspective de la retransmission de cette première et de l'impact politique qu'elle aura sur le public incite d'ailleurs l'État à investir dans le matériel d'enregistrement et de retransmission dans le chantier de reconstruction de l'Opéra avant même que le Traité d'État soit signé[141]. Julius Raab explique les raisons pour lesquelles il souhaite voir *Fidelio* diffuser sur les ondes européennes, lorsqu'il s'adresse aux Alliés, peu avant la signature du Traité d'État autrichien :

> Cet automne, le peuple autrichien et avec lui le monde entier célèbrera un événement culturel d'une importance unique. Je fais référence à l'inauguration de l'Opéra d'État de Vienne, à laquelle le monde entier assistera et que des millions de personnes vivront à la radio et à la télévision. Le 5 novembre 1955, le "Fidelio" de Beethoven sera joué dans la nouvelle *Haus am Ring*. Ce serait un merveilleux cadeau pour le peuple autrichien lorsque cet hymne immortel à la liberté et à l'humanité du plus grand compositeur de tous les temps pourra être entendu dans une Autriche libre et indépendante. Le monde entier se réjouira quand les sons immortels du chœur des prisonniers de "Fidelio" « *Loué soit le jour, louée soit l'heure* », si ardemment désirés, résonneront depuis une Autriche enfin libérée. Par conséquent, nous demandons aux quatre puissances alliées de faire vite et de nous donner l'occasion d'allier cet événement mondial à la célébration de notre libération définitive ! L'Autriche s'acquittera de la tâche qu'elle a volontairement entreprise dans un esprit de véritable humanité et une vraie volonté de paix, comme le dit encore "Fidelio" : « *Un frère cherche ses frères, et s'il peut aider, il aide volontiers*. » Tel devrait être le principe directeur de l'Autriche pour l'avenir. C'est dans cet esprit, membre de l'assemblée, que nous voulons vivre et travailler comme un peuple libre, indépendant et épris de paix au cœur de l'Europe centrale ![142]

---

[139] Roland Barthes, « Rhétorique de l'image [1964] » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, vol.2-1962-1967, p. 574.

[140] « "Fidelio" in Radio Wien », *Neues Österreich*, 6 oct. 1945.

[141] Wolfgang Pensold, *Zur Geschichte des Rundfunks in Österreich. Programm für die Nation.*, Wiesbaden, Springer, 2018, p. 139-140.

[142] « Im Herbst dieses Jahres wird das österreichische Volk und mit ihm die ganze Welt ein kulturelles Ereignis von einmaliger Bedeutung feiern. Ich meine hier die Eröffnung der Wiener Staatsoper, zu der die ganze Welt bei uns zu Gaste sein wird und welche Millionen von Menschen im Rundfunk und am Fernsehapparat miterleben werden. Am 5. November 1955 wird im neuerbauten Haus am Ring Beethovens "Fidelio" erklingen. Es wäre ein schönes Geschenk an das österreichische Volk, wenn dieser unsterbliche Hymnus für Freiheit und Menschlichkeit des größten Komponisten aller Zeiten in einem freien und

Le vœu de Raab est exaucé : les Alliés signent le Traité d'État le 15 mai 1955 et quelques mois plus tard, les deux grandes institutions culturelles viennoises sont rouvertes après des travaux de reconstruction : le *Burgtheater* le 14 octobre 1955 et l'Opéra d'État le 5 novembre 1955. La reprise de ces deux grandes scènes viennoises correspond à la fin de l'occupation alliée, fixée, lors de la signature du Traité d'État, au 25 octobre 1955. Interprétée comme une « coïncidence historique[143] », les dates choisies pour la reprise des deux institutions associent le retour à la souveraineté à la reprise de la vie musicale et théâtrale sur les deux scènes principales du pays. De cette manière, l'Autriche renaît symboliquement par la musique et le théâtre, et s'offre au monde comme la grande puissance culturelle qu'elle veut être.

Les œuvres mises en scène lors des deux premières portent également ce message politique. Au *Burgtheater*, le rideau s'ouvre avec une représentation de Mozart, *Kleine Nachtmusik*, puis un extrait de *Faust* de Goethe. Le lendemain est jouée une pièce de Grillparzer, *König Ottokars Glück und Ende*, une œuvre qualifiée d'« autrichienne » et préférée à *Egmont* de Goethe, malgré son thème sur la liberté[144].

Pour la réouverture de l'Opéra de Vienne, le choix de l'opéra pour l'inauguration doit avoir une portée tout autant symbolique. Si certaines voix ont plaidé pour que l'Opéra de Vienne débute avec *Don Giovanni*, pour faire écho à son inauguration le 25 mai 1869,

---

unabhängigen Österreich erklingen könnte. Die ganze Welt würde es begrüßen, wenn die unsterblichen Klänge des Gefangenenchores aus „Fidelio" „Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde, die lang ersehnt" aus einem endgültig befreiten Österreich ertönen würden. Daher unsere Bitte an die vier Großmächte: Leistet rasche Arbeit und gebt uns Gelegenheit, dieses kulturelle Weltereignis mit der Feier unserer endgültigen Befreiung zu vereinen! Österreich wird die Aufgabe, die es freiwillig übernimmt, im Geiste der wahren Menschlichkeit und eines echten Friedenswillens durchführen, so wie es wieder im „Fidelio" heißt: „Es sucht der Bruder seine Brüder, und kann er helfen, hilft er gern." Dies soll Österreichs Leitmotiv für die Zukunft sein. In diesem Sinne, Hohes Haus, wollen wir als freies, unabhängiges und friedliebendes Volk im Herzen Mitteleuropas leben und arbeiten! » Bundeskanzler Ing. Raab, *Gedenksitzung des N. R. und des B. R. der Republik Österreich aus Anlaß der zehnten Wiederkehr des Tages der Proklamation der Unabhängigkeit Österreichs*, 27 avril 1955. P. 11.

[143] Oswald Panagl, « Musik als Spiegel von Politik und Geistersgeschichte. Dramaturgische Notizen zum Opernspielen der Zwieten Republik » dans Wolfgang Mantl (ed.), *Politik in Österreich: die Zweite Republik - Bestand und Wandel*, Vienne, Böhlau, 1992, p. 902.

[144] Sur le *Burgtheater* durant les années de l'occupation alliée, voir Hilde Haider-Pregler, « „Das Burgtheater ist eine Idee…" Die Hagre 1945 bis 1955 - eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters? » dans Hilde Haider-Pregler et Peter Roessler (eds.), *Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945*, Vienne, Picus-Verlag, 1998, p. 84-122.

c'est au final *Fidelio* qui est choisi pour la première dans l'Opéra reconstruit[145]. Le choix de *Fidelio* comme tout premier opéra à jouer dans la salle reconstruite se veut symbolique : les thèmes de liberté et de fraternité expriment sur scène le destin de l'Autriche de 1955[146]. L'opéra de Beethoven a souvent été associé à des célébrations de moments politiques importants[147]. *Fidelio* a en outre été joué pour la toute première fois à Vienne, au *Theater an der Wien* le 20 novembre 1805[148], repris dans sa seconde version le 23 mai 1814[149] au *Kärtnertotheater*. De le produire dans le nouvel auditorium de l'Opéra d'État rappelle ainsi le rôle de capitale musicale mondiale que joue Vienne depuis des générations. L'opéra de Beethoven est aussi celui choisi en 1933 pour célébrer lors des *Gesamtdeutsche Katholikentag* à Vienne, l'anniversaire des 250 ans de la « *Türkenbefreiung* », c'est-à-dire la libération de Vienne en 1683 contre l'armée ottomane[150]. Le régime national-socialiste avait aussi choisi *Fidelio* pour les mêmes raisons, cette fois dans la lignée de la célébration de l'*Anschluss* et de l'unité culturelle germanique autour de la musique. C'était aussi *Fidelio* qui avait inauguré le 6 octobre 1945 l'installation des ensembles de l'Opéra d'État au *Theater an der Wien*, célébration, cette fois-ci, de la libération de l'Autriche du régime national-socialiste.

L'œuvre de Beethoven a ainsi été interprétée selon les besoins politiques des gouvernements en place au moment de la performance : célébration de la place de l'Autriche au sein du catholicisme, célébration de réunion à l'Allemagne, célébration de la libération par les alliés, célébration de la liberté retrouvée grâce au Traité d'État. En cela, elle a été utilisée comme l'Opéra d'État : tantôt symbole d'appartenance à une

[145] P. Stachel, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik », art cit, p. 96.
[146] À ce sujet, le chapitre de P. Stachel, « Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik », art cit.
[147] Kurt Pahlen, *Ludwig van Beethoven. Fidelio Textbuch. Einführung und Kommentar*, Mayence, Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1997, p. 123-182.
[148] « Mittwoch den 20. November 1805 wird in dem k. auch k.k. priv Schauspielhaus an der Wien gegebn: Zum Erstenmal: Fidelio, oder Die ehliche Liebe », *Theater an der Wien – Theaterzettel*, 20 nov. 1805.
[149] « Montag den 23. Mai 1814 wird in beiden k.k. Hoftheater aufgeführt werden: Im Theater nächst dem Kärthnerthor von den k.k. Hof-Operisten: Zum ersten Mahl: Fidelio », *Theaterzettel der beiden k.k. Hoftheater und des k.k. priv. Theaters an der Wien und ihrer Nachfolgerinstitutionen*, 23 mai 1814.
[150] Au sujet des célébrations de 1933, voir le projet sur la mémoire du « *Türkenbefreiung* » de l'Académie des Sciences autrichiennes (ÖAW) notamment l'entrée rédigée par Silvia Dallinger, Katholikentag & Staatliche Türkenbefreiungsfeier, https://www.oeaw.ac.at/tuerkengedaechtnis/home/feiern/250-jaehriges-jubilaeum-1933/katholikentag-staatliche-tuerkenbefreiungsfeier, (consulté le 17 octobre 2021).

communauté culturelle commune, tantôt preuve d'une Autriche victime de la guerre. Heinrich Kralik insiste sur la dimension émotionnelle que provoque cet opéra, faisant implicitement le lien avec ce que l'Autriche a traversé durant les dernières années avant la réouverture :

> C'est peut-être aussi parce que la musique de *Fidelio* nous saisit si fortement, si profondément, qu'elle rend en quelque sorte perceptible la sublimation de ce martyre de l'esprit créateur. C'est peut-être pour cela que le public viennois et l'Opéra de Vienne y sont si intimement attachés, parce qu'il s'y dégage beaucoup de choses personnelles et humaines. L'opéra de Beehtoven nous tient à cœur. En 1869, lorsque l'Opéra fut ouvert, *Don Juan* fut suivi de *Fidelio*. En 1955, c'est Beethoven qui occupe la première place.[151]

C'est autant l'œuvre, que son compositeur ou ce qu'elle représente pour le statut de capitale musicale de Vienne qui explique le choix de *Fidelio* pour la première sur la nouvelle scène de l'Opéra. Dans la prise de parole de Julius Raab devant le parlement, il fait de *Fidelio* et des valeurs véhiculées par l'œuvre un leitmotiv pour le futur de l'Autriche[152]. Elle a même été envisagée un temps pour devenir le nouvel hymne fédéral de l'Autriche[153]. Le « Loué soit le jour, louée soit l'heure[154] » prend une autre signification au regard de la connotation politique associée à cette première. Le soir du 5 novembre 1955, la réouverture de l'Opéra célèbre ainsi la liberté retrouvée de l'Autriche aux yeux du monde entier, mais donne aussi le ton de ce qui constitue l'identité culturelle du pays. Les journaux, peu importe leur bord politique, soulignent l'événement pour son importance historique, le qualifiant de « joyau du couronnement de notre liberté[155] ». La réouverture de l'Opéra de Vienne, près de dix jours après le retrait des troupes alliées du pays, marque le vrai début de la Seconde République,

[151] « Vielleicht ergreift uns die Fidelio-Musik auch deshalb so stark, so tief, weil sie die Sublimierung dieses Märtyrertums des schöpferischen Geisters irgendwie spürbar werden läßt. Vielleicht ist sie deshalb den Wiener Publikum und der Wiener Oper so innig ans Herz gewachsen, weil sie viel Persönliches und Menschliches mitschwingt. Beehtovens Oper is uns Herzenssachen. 1869, beim Einzug ins Opernhaus, kam nach „Don Juan" gleich „Fidelio". 1955 steht Beethoven an erster Stelle. » H. Kralik, *Das Opernhaus am Ring*, *op. cit.*, p. 106.

[152] Bundeskanzler Ing. Raab, *Gedenksitzung des N. R. und des B. R. der Republik Österreich aus Anlaß der zehnten Wiederkehr des Tages der Proklamation der Unabhängigkeit Österreichs*, 27 avril 1955. P. 11.

[153] P. Stachel, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik », art cit, p. 95.

[154] « Heil sei dem Tag, Heil sei der Stunde ».

[155] « Die Staatsoper - das Krönungsjuwel unserer Freiheit », *Arbeiter Zeitung*, 6 nov. 1955.

« que le cadeau de l'Opéra d'État - Vienne comme pont [...] d'un instant à l'éternité.[156] » La renaissance de l'Autriche ne pouvait ainsi se faire que par la musique.

Ce discours autour de la libération de l'Autriche, incarnée par cette œuvre le soir de la réouverture de l'Opéra de Vienne, dépasse par ailleurs les frontières du pays. La presse étrangère présente l'événement sous un jour similaire : l'*Egyptian Gazette* parle d'une « fièvre de l'opéra à Vienne[157] » ; le *Deutsche Zeitung* du « grand jour de l'Autriche et [...] et du couronnement de l'Opéra[158] » le *St. Galler Tagblatt* de « couronnement autrichien ». Les journaux soulignent également l'aspect éminemment politique de l'événement : « la réouverture de l'Opéra de Vienne fera de l'Autriche le point de mire indéniable de l'intérêt mondial sur le point culturel.[159] » *Témoignage chrétien*, journal français résume parfaitement la stratégie politique autour de la réouverture de l'Opéra :

> L'Autriche a senti, dès ce moment-là [la fin de l'Empire des Habsbourg] que sa mission de grande puissance politique ayant pris fin, celle de grande puissance de civilisation et de culture lui restait toujours ouvert, mieux, était pour elle une stricte obligation. [...] On dit souvent que le rayonnement artistique et culturel d'un peuple est fonction de sa richesse, de sa grandeur, de son importance politique et militaire ; et il existe, en effet, bien des exemples dans l'histoire qui démontrent que la décadence politique a entraîné la décadence des arts et des activités de l'esprit. Le phénomène autrichien est, à cet égard, extrêmement réconfortant ; il prouve qu'un petit peuple, qui a une conscience suffisamment aiguë de ses responsabilités dans le domaine spirituel, peut vaincre les adversités du sort et rester grand dans ce domaine, à condition de lui sacrifier un peu de son confort, de son bien être purement matériel.[160]

Si la presse étrangère s'extasie sur le nouvel auditorium et la qualité des performances durant la réouverture, elle point aussi le prix exorbitant des tickets d'entrée – en offrant des comparaisons des tarifs selon leur propre devise[161]. Les prix très élevés des places bloquent l'accès à la grande majorité de la population

---

[156] « [...] das Geschenk der Staatsoper – Wien als Brücke [...] vom Augenblick zur Ewigkeit. » *Ibid.*

[157] « "Opera fever" in Vienna », *Egyptian Gazette*, art cit.

[158] « Österreichs großer Tag... und der weitere Verlauf der Opern-Coronation », *Deutsche Zeitung*, 12 nov. 1955.

[159] « L'Opéra de Vienne va rouvrir ses portes », *La Métropole*, 25 avr. 1955.

[160] A. Goléa, « La réouverture de l'Opéra de Vienne : un symbole », art cit.

[161] Les équivalences données de 2 000 à plusieurs dizaines de miliers de Mark, « 2000 DM Für Premieren-Platz. Wiener Operneröffnung - Glanzvollstes Ereignis der Nachrkriegszeit », *Bad. Neueste Nachricten*, art cit ; H. Rambousek, « Zehntausend Mark für eine Premierenkarte... Das Wettrennen um den teuersten Platz bei der Wiedereröffnung der Wiener Oper hat begonnen », art cit ; dans le journal égyptien, il est mentionné que les invités assistant à la première sont des « millionaires », « "Opera fever" in Vienna », *Egyptian Gazette*, art cit ; de 1 000 à 2 000 couronnes suédoises, Bertil Hagman, « Wieneoperans Glansfulla Pånyttfödelse », *Observer*, déc. 1955. ; et 70 000 francs, A. Goléa, « La réouverture de l'Opéra de Vienne : un symbole », art cit.

autrichienne au festival de réouverture. Pour ceux n'ayant ni donné de l'argent pour obtenir une « *Bausteine* », ni gagné de places aux différentes loteries mises en place pour offrir des places, la première n'est vécue que par retransmission, qu'il s'agisse de celle à la radio, à la télévision ou même à l'extérieur de l'édifice, puisque des haut-parleurs diffusent l'opéra joué à l'intérieur de la salle aux abords de l'Opéra. La foule amassée le long des trottoirs de l'Opéra atteste de l'intérêt des Viennois pour cette représentation, et cela, malgré le froid d'une soirée de novembre (Figure 423 à Figure 431, p.549-551).

La retransmission de la première lui octroie une portée nationale et internationale, permettant à chacun de prendre part au spectacle, même sans être présent dans la salle (Figure 428, Figure 429, p.550). La diffusion de la première s'inscrit dans une logique de diffusion internationale lancée avec la retransmission du couronnement de la reine Élisabeth II, le 2 juin 1953. Lorsque la presse nationale et internationale parle de « couronnement de l'Autriche », il s'agit d'une allusion directe au couronnement de la reine – qui était par ailleurs conviée à la réouverture, sans qu'elle ne puisse s'y rendre[162]. Parmi les invités de prestige se trouvent Theodor Körner, président de l'Autriche et Julius Raab, chancelier, tous les membres du gouvernement autrichien, les présidents des Länder autrichiens, un très grand nombre d'ambassadeurs, le ministre américain des Affaires étrangères John Foster Dulles, mais aussi notamment Dimitri Shostakovitch, Arturo Toscanini, Maria Jeritza, Gottfried von Einem, Werner Egk, Carl Orff, Gian Carlo Menotti, Emil Schippers, Bruno Walter, Paul Wessely, Curd Jürgens, Lotte Lehmann, Alfred Piccaver ; et encore des personnalités issues du monde de l'industrie comme Harvey S. Firestone Junior ou Heinz Nordhoff. Le coût des tickets, tout comme l'invitation d'une foule de célébrités, personnalités politiques, artistiques, industrielles, montrent bien à qui est véritablement destinée cette première. Le festival organisé pour la réouverture est l'occasion pour Vienne et l'Autriche d'attirer des touristes du monde entier : des vols spéciaux New-York – Vienne sont prévus pour acheminer les

[162] P. Stachel, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik », art cit, p. 104.

spectateurs américains[163], tout comme des visites en autocar de la capitale sont proposées aux visiteurs durant le mois de novembre[164].

L'Opéra garde ainsi une place stratégique pour la politique du gouvernement, la soirée de réouverture doit donner le ton pour l'Autriche d'après 1955, celle ayant retrouvé son indépendance. La soirée du 5 novembre 1955 donne à voir un condensé de ce qui constitue la diplomatie culturelle autrichienne à l'échelle internationale. Le pays s'offre au monde comme un havre de culture, un haut lieu d'une tradition musicale et de villégiature tournée vers la nature[165]. Tout est fait pour véhiculer l'image d'une Autriche musicale, accueillant des invités du monde entier pour célébrer les trésors de la tradition de la *Musikstadt Wien* et du *Musikland Österreich*[166]. L'usage politique qui est fait de la culture répond, certes, à une nécessité internationale, mais permet aussi de bâtir un socle culturel absolument indispensable pour l'épanouissement du modèle de la nation culturelle, ou « *Kulturnation* ». L'image avec laquelle l'Autriche choisit donc de se re-présenter au monde, soit celle qui est censée incarner sa résurrection selon Roland Barthes, c'est bien celle de la musique.

[163] « Lever de rideau à l'Opéra de Vienne », *Chez Nous*, art cit.
[164] « L'Opéra de Vienne va rouvrir ses portes », *La Métropole*, art cit.
[165] Le développement du tourisme liée à la nature, et plus particulièrement le rôle des Alpes, des paysages de montagne et des sports d'hiver a été étudié par R. Johler, « "Malheur au peuple qui a besoin de héros" ou pourquoi les Autrichiens n'ont-ils pas besoin de héros nationaux ? », art cit.
[166] Nous avions sciemment choisi de laisser de côté le rôle du Festival de Salzbourg dans la construction de l'identité autrichienne, puisqu'il a fait l'objet d'une thèse, qui revient sur ces grands points notamment lors des éditions du festival après 1945. Ainsi, à ce sujet, voir A. Charnay, *Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne 1917-1950*, *op. cit.*



Figure 423 – Anonyme, La foule rassemblée devant l'Opéra de Vienne pour la réouverture, 5 novembre 1955, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 12.940.

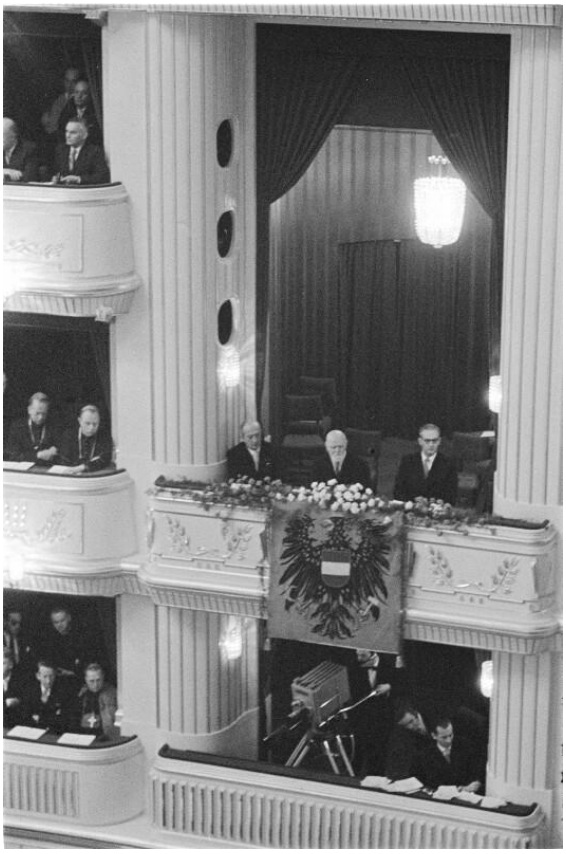




Figure 424 – Harry Weber (photographe), Theodor Körner dans la grande loge latérale, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HW1955-719fol4-22.
Figure 425 – Lother Rübelt (photographe), Vue sur l'auditorium, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 016_55_056_02_067_B_1A_30.



Figure 426 – Erich Lessing (photographe), Bruno Walter et Carl Ebert en loge, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 4583, 86.
Figure 427 – Albert Hilscher (photopgraphe), Clemens Holzmeister, concepteur des décors de scène pour *Fidelio*, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/H10268/7.

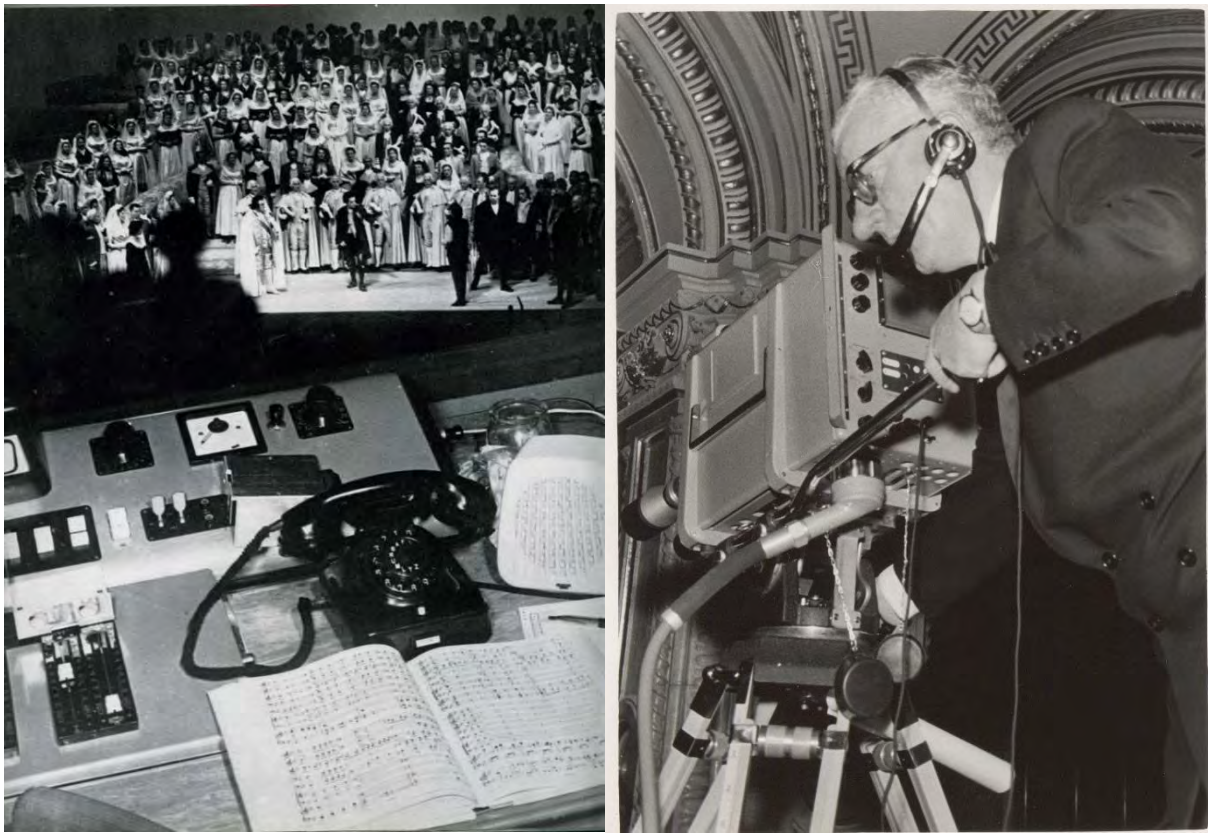


Figure 428 – Anonyme, Régie technique à l'Opéra de Vienne, 1955, Archives de l'Österreichischer Rundfunk (ORF) © ORF.
Figure 429 – Ernst Hausknost, (photographe), Réouverture de l'Opéra, 5 novembre 1955, Collections du Wien Museum, 208976 © Ernst Hausnost, Wien Museum.





Figure 430 – Ernst Hausknost, (photographe), Les Viennois écoutant le concert à l'extérieur de l'Opéra, 5 novembre 1955, Collections du Wien Museum, 208973 © Ernst Hausnost, Wien Museum.
Figure 431 – Agence de presse Votiva Wien, Les Viennois écoutant le concert à l'extérieur de l'Opéra, 5 novembre 1955, publiée dans Andrea Seebohm. *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange. Paris, Éditions du Seuil, 1987.

III. Faire renaître l'Autriche au son de la musique

En 1940, Max Graf publie un article intitulé *La Mort d'une ville de musique*, dans lequel il revient sur la perte du statut de capitale musicale de Vienne[167]. Graf, grand critique et musicologue, quitte l'Autriche en 1938 avec sa famille pour les États-Unis[168]. Il écrit après sa fuite du pays ; l'observant depuis son exil. Comparant Vienne à Venise, Max Graf en brosse le portrait d'une ville comme disparue, générant une perte incommensurable pour le monde. Il reprend la rhétorique développée depuis le XIX^{e} siècle, d'une Vienne capitale de la musique pour l'Europe et le monde entier. Il lie le destin de la ville, du pays et de ses habitants avec celui de la musique, reprenant les éléments des topoï *Musikstadt Wien* et *Musikland Österreich* et retraçant l'histoire de l'art lyrique dans la capitale. Dans son récit, Max Graf date la mort de Vienne comme ville musicale en 1938,

[167] « For Vienne was a European music capitale, and it made music not just for the Danube Valley or for Austria but for the whole of Europe, nay, even for the world. » Max Graf, « The Death of a Music City », *The Musical Quarterly*, traduit en anglais par Arthur Mendel, 1940, XXVI, n^{o} 1, p. 8-18.
[168] Cornelia Szabó-Knotik, Musiklexikon - Institut für kunst- und musikhistorische Forschungen et Meike Wilfing-Albrecht, *Graf, Familie*, https://dx.doi.org/10.1553/0x00020971, 2022, (consulté le 18 février 2022).

soit l'année de son départ et de l'*Anschluss*. Selon lui, ce jour a sonné le glas de la ville, qui ne pourrait jamais retrouver son statut d'avant-guerre :

> La force de Vienne n'était nullement épuisée ; en tant que siège de la culture, elle est restée un trésor spirituel et artistique de premier plan ; et elle n'est pas morte de vieillesse. Elle a été écrasée sous le talon de l'envahisseur militaire qui a débarqué le 13 mars 1938. Ce qui a été détruit ce jour-là, c'est la Vienne qui osait encore se sentir membre de la communauté européenne, la Vienne qui réunissait différents peuples et différentes cultures dans une atmosphère de liberté d'esprit, la ville qui appartenait au monde entier ; ce qui a été détruit ne pourra jamais être ressuscité, car les traditions qui ont été interrompues ne peuvent jamais être ramenées à la vie. Les traditions ont besoin de soins constants. Au cours des trois cents ans d'histoire musicale de Vienne, il n'y a pas eu un jour où le passé n'est pas entré en union féconde avec le présent ni un jour où la totalité de la musique viennoise n'a pas été complétée. Vienne, la ville de la musique, est aussi morte que Venise, la ville de la peinture. L'histoire monumentale de ce foyer unique de la musique est terminée. Il ne reste plus que de vieux bâtiments dans lesquels la grande musique a été écrite et les tombes de grands musiciens, souvenirs mélancoliques, comme les palais de Venise, d'un passé glorieux.[169]

Si Max Graf date la mort de Vienne comme capitale musicale en 1938, il voit, lui aussi, en 1945 avec la libération de l'Autriche, et surtout, la reprise de la vie musicale des institutions désormais "libres" la renaissance de l'Autriche et des Autrichiens : « de la guerre et de la dévastation, de la nécessité et des luttes sociales, naîssent une nouvelle époque, une nouvelle musique et une nouvelle relation entre la musique et la société.[170] »

La musique, cœur de l'identité autrichienne ?

Le lien entre identité autrichienne et musique fait partie des poncifs d'après-guerre, revenant systématiquement lors des prises de parole d'hommes politiques ou d'acteurs

[169] « Vienna's strength was by no means exhausted; as a seat of culture i tremained a spritirual and artistic treasure of the first order; and not of old age did it die. It was crushed under the heel of the military invader who tramped in on the 13th March, 1938. What was destroyed that day was the Vienna that still dared feel itself a member of the European community, the Vienna that bound different peoples and different culturels together in an atmosphere of freedom of the spirit, the city that belonged to the whole world; What was destroyd can never be revived, for traditions that have once been interrupted can never be brought to life again. Traditions need constant care. In the three-hundred-year musical history of Vienna there had not been a day when the past had not entered into fruitful union with the present, nor a day on which the sum total of Viennese music had not been added to. Vienna, the music city, is dead—dead as Venice, the city of painting. The monumental history of this unique home of music is ended. What remains is nothing but old buildings in which great music once was written, and the graves of great musicians—melancholy reminders, like the palaces of Venice, of a glorious past. » M. Graf, « The Death of a Music City », art cit, p. 18.

[170] Max Graf, *Legend of a Musical City: The Story of Vienna*, New York, NY, Philosophical Library, 1945, p. 274.

du milieu culturel – en particulier les critiques musicaux. Au travers de ces discours téléologiques, l'idée que l'Autrichien se caractérise par son rapport particulier à la musique ancre celle-ci comme un socle commun et partagé par tous. Dès le 27 avril 1945, alors que l'Orchestre Philharmonique se produit au *Konzerthaus* après la déclaration d'indépendance de l'Autriche, Viktor Suchy associe âme autrichienne et musique, voyant justement dans celle-ci la raison de la survivance d'une identité autrichienne, même durant les années sous le régime national-socialiste :

> Même en sept ans d'oppression, ils n'ont pas pu nous voler une chose, l'âme autrichienne, qui s'est profondément incarnée dans notre musique bien-aimée. Des générations ont trouvé en elle, précisément à Vienne, le cœur musical de l'Europe, un réconfort et un renouveau. Nous avons maintenant la chance de posséder dans notre ville un corps sonore dont la quintessence est justement l'âme musicale autrichienne.[171]

Cet élément discursif se retrouve également dans la prise de parole du ministre Hans Pertner, au *Theater an der Wien*, le 6 octobre 1945 à la première de *Fidelio* :

> Ce nouveau départ est plus qu'un événement théâtral, plus qu'un épisode local, c'est l'expression même de la volonté de vivre autrichienne, qui ne peut être brisée par aucune détresse ou souffrance et qui surmonte toutes les difficultés et tous les obstacles, même ceux qui semblent insurmontables.[172]

À la réouverture de l'Opéra de Vienne en 1955, Heinrich Kralik reprend les mêmes éléments discursifs autour de l'âme autrichienne et son rapport particulier à la musique :

> […] il convient d'évoquer la capacité musicale de l'Autrichien, véritable faiseur de miracles, à l'origine du "miracle autrichien". Grâce à sa capacité musicale [l'Autrichien] a fait preuve d'un véritable héroïsme. […] Le premier chapitre de cette communauté nouvellement formée fut la musique.[173]

---

[171] « Sie konnten uns auch in siebenjährige Unterdrückung eines nicht rauben, die österreichische Seele, die zutiefst in unserer geliebten Musik Gestalt geworden ist. Generationen haben in ihr gerade in Wien, dem musikalischen Herzen Europas, immer wieder Trost und Aufbruch gefunden. Wir haben nun das Glück in unserer Stadt einen Klangkörper zu besitzen, dessen Quintessenz gerade Österreichs musikalische Seele ist. » V. Suchy, « Unsere Philharmoniker. Zum Konzert am 27. April », art cit.

[172] « Dieser Neubeginn ist mehr als ein Theaterereignis, ist mehr als eine Lokalepisode, es ist der Ausdruck des österreichischen Lebenswillens selbst, der durch keine Not und kein Leid zu brechen ist und jede Schwierigkeit und jedes, auch das scheinbar unüberwindliche Hindernis meistert. » « Der Staatsoper zum Gruß! », *Wiener Kurier*, 8 oct. 1945.

[173] « […] muss sinngemäss auf die musische Kapazität des Österreichers hingewiesen werden, als die eigentliche Wundertäterin, die das „Wunder Österreich" bewirkte. Mit dieser seiner musischen Kapazität aber betätigte er sich wahrhaft heroisch. […] Das erste Kapitel des neuerstehenden Gemeinwesens war Musik. » H. Kralik, *Das Opernhaus am Ring*, *op. cit.*, p. 85.

Ces trois extraits sont caractéristiques du processus de définition de l'identité autrichienne qui se met en place après 1945. Que ce soit Hans Pertner, Viktor Suchy ou Heinrich Kralik, chacun participe à l'édification d'un discours mythifiant sur ce que l'Autriche et les Autrichiens sont, s'inscrivant dans l'affirmation qu'il existe bel et bien une nation autrichienne et que celle-ci est une nation culturelle.

Comme l'a montré Susana Zapke, le discours autour de la musicalité de l'Autrichien comme une caractéristique commune et partagée relève d'une stratégie d'évitement, afin de ne pas avoir à engager une réflexion collective sur le rôle joué par les Autrichiens dans leur passé immédiat[174]. Se tourner vers un passé plus lointain permet de fuir la réalité de la situation présente et se réimaginer ce que l'Autriche pourrait être, au regard de ce qu'elle a été par le passé.

La musique devient un objet à partir duquel se développe une utopie de la nation autrichienne, toutefois cette utopie n'est pas prospective, mais davantage réflexive[175]. La nation est envisagée en se réclamant de traditions, de figures et de pratiques, présentées comme constitutives de l'identité autrichienne. Se retrouve ici ce que nous avons évoqué plus tôt, un processus de patrimonialisation, puisqu'au sein des éléments du passé sont sélectionnés ceux qui répondent aux besoins actuels du pays. Dans le cas de l'Autriche, la construction nationale se fait à deux échelles : à l'intérieur des frontières du pays, mais aussi à l'international. Ce processus simultané d'élaboration d'une identité collective se comprend en raison de la situation politique et historique de l'État et de son besoin de s'éloigner d'exister face à l'Allemagne.

Il ne s'agit d'ailleurs pas de n'importe quelle musicalité et de n'importe quelle musique. Le répertoire des représentations d'après-guerre, tout particulièrement pour les ensembles de l'Opéra de Vienne, se concentre sur des œuvres du classicisme viennois et certaines grandes figures liées explicitement à la vie musicale de la capitale : Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Mahler, Bruckner, Strauss, Lanner – les mêmes

[174] Susana Zapke, *Musikstadt Wien reloaded: anno 1945 – anno 1955. Der Wiederaufbau und die kulturpolitischen Diskurse um den Austriazismus*, https://immv-map.cvast.tuwien.ac.at/, 2020.
[175] S. Schmidl, « 1945-1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit », art cit, p. 187.

noms qu'évoque Leopold Figl dans son article « *Was ist Österreich ?* » en 1945[176]. Figl mentionne des artistes qui avaient été exclus du répertoire musical par le régime national-socialiste notamment Gustav Mahler.

La référence à des artistes d'un passé relativement lointain permet d'ancrer l'existence d'une nation autrichienne, culturelle et spécifique – à l'instar du discours sur la conservation-restauration. Le choix très réfléchi des figures tutélaires pour l'Autriche d'après-guerre permet aussi de recouper la chronologie du pays, de manière à "sauter" des années troubles. Dans son article du premier numéro de la *Österreichische Musikzeitschrift* en janvier 1946, Hermann Juch, directeur de l'Opéra de Vienne au *Volksoper*, revient sur la production musicale sur la scène de l'Opéra de Vienne. De manière saisissante, il arrête sa chronologie en 1910, avec l'opéra de Richard Strauss, *Salome*.[177] Bien que quelques allusions à la période d'entre-deux-guerres soient toutefois perceptibles – il cite Franz Schalk et Robert Haas –, Hermann Juch sous-entend ici que la reprise de la vie artistique de l'Opéra après 1945 s'inscrit dans une continuité directe de la période d'avant la Première Guerre mondiale. Il place l'Autriche post-1945 comme une héritière directe de l'Empire des Habsbourg.

Les œuvres les œuvres les plus jouées entre 1945 et 1955 – avant la réouverture de son bâtiment principale –, par les ensembles de l'Opéra de Vienne sont des œuvres traditionnelles du répertoire viennois : *Don Giovanni* avec 151 représentations[178] ; de *La Flûte Enchantée*, 200 [179]; les *Noces de Figaro*, 218 [180] ; tandis que *Fidelio* est interprété 163 fois[181] . La répétition du même répertoire, s'il peut se comprendre pour des raisons

[176] Susana Zapke, *Musikstadt Wien reloaded: anno 1945 – anno 1955. Der Wiederaufbau und die kulturpolitischen Diskurse um den Austriazismus*, https://immv-map.cvast.tuwien.ac.at/, 2020.
[177] H. Juch, « Heimstätten der Oper in Wien », art cit, p. 26.
[178] Christian Glanz et al., *Don Giovanni (Mozart, Wolfgang Amadeus) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/117, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[179] Christian Glanz et al., *Die Zauberflöte (Mozart, Wolfgang Amadeus) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/543, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[180] Christian Glanz et al., *Le Nozze di Figaro (Mozart, Wolfgang Amadeus) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/230, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).
[181] Christian Glanz et al., *Fidelio (Beethoven, Ludwig van) - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/web/opus/174, 2015, (consulté le 14 septembre 2020).

financières – car costumes et décors sont déjà faits – ancre également les compositeurs à l'origine de ces opéras comme fondamentalement liés à l'Autriche et à la scène viennoise. Les performances réinvestissent ces artistes comme des figures tutélaires d'un panthéon autrichien et en font des artistes emblématiques de la nation.

Ce sont d'ailleurs ces mêmes œuvres qui constituent les programmes des concerts donnés par les ensembles de l'Opéra de Vienne lors des tournées internationales : *Don Giovanni*, *Les Noces de Figaro*, *Cosi fan tutte*, *Fidelio* sont joués à Nice[182], Paris[183] et Londres[184]. L'identité autrichienne se construit aussi par le regard que portent les étrangers sur le pays. À ce titre, la musique constitue l'un des outils de diffusion déterminants pour l'Autriche à l'international. Le pays est perçu dans l'imaginaire étranger comme celui des traditions du passé et de la nature, ce qui véhicule une image positive et pacifique du pays, déterminante pour distinguer l'Autriche en tant qu'État indépendant de l'Allemagne[185].

Ce rapport fantasmé au passé se retrouve dans les productions culturelles destinées à l'exportation hors des frontières du pays, comme la production de films historiques. Parmi plusieurs exemples, citons, en 1947, une comédie musicale de Gustav Ucicky, *Singende Engel*,[186] produite par la *Vindobona Film*, retrace l'histoire des Petits Chanteurs de Vienne et fait apparaître Joseph Haydn et Franz Schubert – dans une présentation plus nostalgique qu'historique. Le chœur de la chapelle de la *Hofburg* se produit dans le film, sous la direction de Josef Krips et des œuvres de Mozart, Beethoven, Haydn, Schubert, Bruckner sont utilisés pour la musique. Haydn, Salieri, un tout jeune Schubert

[182] « Großer Erfolg der Staatsoper in Nizza », *Wiener Kurier*, art cit.
[183] « Wiener Staatsoper in Paris bejubelt Sänger, Dirigent und Orchester errangen großen Erfolg », *Die Weltpresse*, art cit.
[184] Ici, il s'agit du programme pour le concert à Londres des ensembles de l'Opéra de Vienne en 1947 « Das Londoner Gastspiel », *Die Weltpresse*, 15 févr. 1947.
[185] Anita Mayer-Hirzberger, « Im Schatten der Vergangenheit. Musikgeschichtsbilder als Mittel der Identitätsstiftung in der jungen Zweiten Republik » dans Markus Grassl et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre-Verl, 2006, p. 13-14.
[186] *Singende Engel*, Autriche, 101min, S/W, 1947, film de Gustav Ucicky, scénario de Rolf Olsen et Gustav Ucicky, musique par Willy Schmidt-Gentner, avec Hans Holt, Gustav Walda, Inge Konradu, Käthe Dorsch, Wilhelm Heim.

et les petits chanteurs sont pensés pour servir « ambassadeurs de la nation culturelle qu'est l'Autriche » dans cette période d'après-guerre[187].

Les compositeurs sont l'objet parfait pour des films mettant en avant le passé culturel de l'Autriche et une fois encore, Mozart occupe une place toute particulière[188]. Deux films qui traitent du compositeur sortent durant cette période : tout d'abord, sort en 1954, *Unsterblicher Mozart*, un film documentaire monté grâce à des extraits d'opéras interprétés par les ensembles de l'Opéra de Vienne sous la direction de Rudolf Moralt[189]. En 1955, Karl Hartl réalise un nouveau film biographique sur Mozart, simplement intitulé *Mozart* – ou *Reich mir die Hand, mein Leben* en Allemagne[190]. La vie de l'artiste y est une fois encore romancée, loin d'un récit fidèle de la réalité historique. Mais le film qui exprime le mieux cette utopie nostalgique basée sur le passé reste évidemment le film *Sissi* d'Ernst Marischka, dont le succès international participe dans le monde entier à diffuser une image de l'Autriche au passé riche et grandiose et aux beaux paysages naturels[191]. Ces films reflètent parfaitement l'image que l'Autriche souhaite projeter de son histoire et de son territoire : un pays pacifique, naturel, où les grandes figures historiques font preuve de génie, de bienveillance et d'universalisme, tout en étant profondément autrichiennes.

C'est cette même image que projette l'Opéra en tant que lieu symbolique à la fois pour l'Autriche du passé, celle des Habsbourg et l'Autriche d'après-guerre, celle qui est en plein (re)construction nationale.

---

[187] ORF III, *70 Jahre Film in rot-weiß-rot: Singende Engel*, 2013, page archivée https://web.archive.org/web/20150419233248/https://tv.orf.at/orf3/stories/2705454/, 19 avril 2015, (consulté le 18 octobre 2021).

[188] À ce sujet, voir Günther Krenn, « The portrait of o young man as an artist - (de)constructing Mozart » dans Günther Krenn (ed.), *Mozart im Kino. Betrachtung zur kinematographischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart*, Vienne, Filmarchiv Wien, 2005, p. 7-29.

[189] *Unsterblicher Mozart*, 97min, S/W, 1954, film documentaire d'Alfred Stöger, en collaboration avec Oskar Fritz Schuch, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, avec Wilma Lipp, Emmy Loose, Hilde Güden, Rudolf Christ et Peter Klein.

[190] *Mozart*, 100min, S/W, 1955, film de Karl Hartl, scénario de Karl Hartl, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, avec Oskar Werner, Gertrud Kückelmann, Johanna Matz, Nadja Tiller et Erich Kunz.

[191] La construction du personnage de Sissi dans la trilogie de films d'Ernst Marischka au regard de son contexte de production a été le sujet de notre mémoire de master, sous la direction d'Elisabeth Kargl et de Reinhold Görling.

Un pont entre les héritages

En considérant l'importance politique qu'occupe la musique pour le processus de construction identitaire autrichien au lendemain de la guerre, il est facile de comprendre la place centrale qu'occupe l'Opéra de Vienne, tant son chantier que ses ensembles dans la société. Toute la rhétorique autour de la musique participe à renforcer l'idée de communauté, élevant l'Opéra au rang de symbole national et international.

L'Opéra de Vienne matérialise visuellement un lien direct entre l'héritage impérial et la jeune Autriche d'après-guerre. Les choix de reconstruction et de restauration permettent une alliance visuelle entre ces deux périodes. Comme nous l'avons vu, la question de l'intervention a soulevé des débats auprès des acteurs du comité de chantier de l'Opéra notamment au sujet de l'auditorium. Le type de destruction qu'a connu l'Opéra de Vienne a motivé des choix de restauration et de reconstruction particuliers : s'il s'était agi d'une destruction accidentelle ou d'un chantier de modernisation de l'édifice, alors les problèmatiques liées aux choix architecturaux auraient été tout autre. Dans le cas de l'Opéra de Vienne, le type de dégâts a provoqué une double réponse : une restauration des parties qu'il était possible de conserver et la reconstruction des autres espaces, afin de répondre aux besoins contemporains. Lorsqu'il s'agit de ruines traumatiques, la question de l'intervention sur l'architecture détruite soulève d'autant plus de questions quant à la manière de faire interagir les éléments d'architecture anciens avec ceux qui lui sont ajoutés ou apposés.

À la suite de la Première Guerre mondiale, les conservateurs-restaurateurs de plusieurs pays ont collaboré à l'élaboration d'une charte, afin de proposer un guide des bonnes pratiques pour mener à bien les interventions et les chantiers. Une approche plus respectueuse de l'édifice est prônée notamment dans la charte d'Athènes de 1930, encourageant la restauration-critique, visant à évaluer toutes les valeurs de l'édifice avant de prendre une décision quant à une quelconque intervention. Paul Philippot

parle alors d'un « restaurateur-interprète[192] », qui envisage la restauration comme un double processus critique et créatif, une idée développée aussi par Renato Bonelli[193].

Cette posture à la fois critique et créative se retrouve au lendemain de la Seconde Guerre mondiale dans une tout autre ampleur. Le chantier de l'Opéra de Vienne fut celui d'une reconstruction hybride, puisqu'il alliait la restauration de parties anciennes, avec la reconstruction des parties détruites, et donc, l'insertion d'une architecture contemporaine au sein du bâti ancien. Les architectes et artistiques impliqués sur le chantier ont toutefois fait en sorte de composer avec les éléments déjà présents au sein de l'édifice, sans jamais tomber dans le pastiche ou la parodie.

L'auditorium est le cœur d'un Opéra : c'est là où tout se joue, l'espace dont le spectateur se souvient, la reconstruction en était donc des plus délicates. C'est d'ailleurs sur ce point qu'évoque Erich Boltenstern en 1955, lorsqu'il revient sur le chantier dans un texte publié dans le journal *Der Aufbau :*

> Les problèmes les plus difficiles à résoudre se situaient au niveau de l'auditorium. Il ne restait pratiquement rien de l'ancien. […] La tâche confiée à l'architecte était celle de préserver le souvenir de l'ancienne salle. Même si la forme de base du bâtiment a été conservée pour des raisons internes, huit années de travaux intensifs ont abouti à une rénovation complète de l'apparence de l'édifice.[194]

Boltenstern n'a pas une tâche facile : il doit proposer une architecture nouvelle pour l'auditorium, alors que le souvenir de l'ancienne salle est encore très présent. Sans tomber dans le pastiche, Erich Boltenstern se met pleinement au service des parties anciennes et propose une réinterprétation contemporaine des anciens thèmes décoratifs, afin de rendre hommage sans remplacer. Cela passe par l'évocation, grâce notamment à la palette de couleurs et à une décoration discrète, et non par un remplacement ou une reproduction. L'esthétique épurée que Boltenstern a développée pour l'auditorium permet de conserver l'attention du spectateur ou du visiteur sur les parties anciennes, tout en matérialisant physiquement la coupure opérée par la

[192] P. Philippot, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », art cit, p. 3-4.
[193] R. Bonelli, *Architettura e restauro*, *op. cit.*
[194] « Schwierige Probleme gab es beim Zuschauerraum zu lösen. Von dem alten war so gut wie nichts mehr vorhanden. […] Die Aufgabe […] lautete außerdem, das Erinnerungsbild des alten Raumes zu erhalten. Wenn nun auch aus inneren zwingenden Überlegungen die Grundform des Hauses beibehalten wurde, so ergab sich doch im Laufe einer achtjährigen intensiven Arbeit eine völlige Erneuerung in der Erscheinung des Hauses. » E. BOLTENSTERN, « Vom Wiederaufbau der Staatsoper », *Der Aufbau*, 11, 1955, p. 430.

destruction entre les deux époques de création. Il réussit à lier au passé ce présent de création, qui s'offre en hommage, sans se prétendre supérieur à la création originelle, ni s'en écarter totalement. Boltenstern embrasse pleinement son rôle de restaurateur-interprète, facilitant la transition entre les parties anciennes et le nouvel auditorium, entre l'Autriche d'avant-guerre et celle d'après-guerre.

Si l'auditorium sert à évoquer le souvenir de l'ancienne salle, les nouvelles salles de pause créées dans les anciens appartements impériaux et bureaux administratifs sont pensées d'une autre manière. Ceno Kosak et Otto Prossinger et Felix Cevela ont aménagé des pièces dont l'Opéra n'avait plus l'utilité, pour répondre à ses nouveaux besoins. Le lien entre l'ancien et le nouveau est porté par la réinterprétation des thèmes artistiques par Heinz Leinfellner et Rudolf Eisenmenger : les deux salles prolongent les parties subsistantes du bâti ancien, en conservant une unité thématique, et non une unité stylistique, réactualisée au regard des valeurs esthétiques de la modernité d'après-guerre.

Dans la salle dite des marbres, les tableaux de marqueterie d'Heinz Leinfellner portent sur le thème des métiers de l'Opéra (Figure 371 à Figure 376, p. 477), en continuité avec les médaillons que Carl Radnitzky, Josef Cesar et Johann Preleuthner ont sculptés sur les façades extérieures, rendant hommage au travail des compositeurs, des interprètes, des concepteurs de décor, des maîtres de ballet, des costumiers, etc (Figure 90, p.165). Les tapisseries de Rudolf Eisenmenger, dans la salle dite aujourd'hui "salle Gustav Mahler" (Figure 378, p.479), présentent des scènes de *La Flûte Enchantée*, que Moritz von Schwind avait mise à l'honneur pour les fresques de la loggia (Figure 81 à Figure 85, p.162-163). Notons que ces éléments du décor sont encore visibles aujourd'hui, car ils ont pu être restaurés après 1945. Le choix de reprendre ces mêmes thèmes pour les nouveaux espaces créés au sein du bâtiment lors de sa reconstruction permet de lier non seulement symboliquement, mais visuellement les deux époques de construction, et les placer dans la lignée l'une de l'autre.

Le réaménagement des espaces pour les salles de pause permet de faire le lien entre l'ancien et le nouveau, de marquer la rupture entre l'ancien usage de ces espaces – administratifs ou impériaux. La reprise des thèmes de la décoration des parties

anciennes de manière contemporaine permet de faire un clin d'œil fait aux spectateurs de l'ancienne salle, en évitant de tomber dans le pastiche historique.

La réinterprétation du mythe d'Orphée et d'Eurydice que propose Eisenmenger pour le rideau de fer porte, à notre sens, une signification métaphorique de la réouverture et au rôle de l'Opéra de Vienne au sein de la société autrichienne. Parmi toutes les esquisses proposées au concours[195], celles d'Eisenmenger font partie des plus figuratives. Le choix du rideau de fer d'Eisenmenger, sur le thème d'Orphée et d'Eurydice rappelle évidemment celui de Carl Rahl, qui traitait du même thème (Figure 65, p.152). Plusieurs rideaux de scène dans les théâtres et Opéras ont pour thème le mythe d'Orphée, tant son personnage représente à la fois théâtre et musique[196]. Les rideaux ou les décorations portant sur le mythe reprennent les versions d'Ovide ou de Virgile – comme celle de Carl Rahl : Eurydice meurt mordue par un serpent après son union avec Orphée, qui parvient grâce à ces dons musicaux, à se rendre aux enfers pour la sauver. La condition qui lui est donnée pour pouvoir la ramener dans le monde des vivants est celle d'un retour sans la regarder, dans un silence absolu. Presque arrivé au bout du chemin, Orphée, n'entendant plus les pas de sa femme, se retourne et Eurydice disparaît dans une seconde mort.

Le rideau d'Eisenmenger présente toutefois une particularité : il montre Orphée et Eurydice tous deux vivants une fois sortis des enfers (Figure 392, p.486). Les arbres nous indiquent qu'ils se trouvent à l'extérieur, attestant d'une sortie réussie d'Eurydice, emmenée par Orphée et sa lyre. Si une Eurydice vivante fait évidemment écho à la version du mythe dans l'opéra de Christoph Gluck[197], Orphée se retourne pourtant bien et Eurydice meurt avant d'avoir pu quitter les enfers, elle est ramenée à la vie une troisième fois. Dans l'œuvre d'Eisenmenger, Eurydice franchit le seuil des enfers, et pose un pied sur terre. Elle a donc bien réussi à quitter les enfers aux côtés d'Orphée. Est-ce

[195] Les différentes propositions pour le rideau de fer se trouvent en annexe, Document 25.
[196] Citons par exemple le théâtre Charles Dullin de Chambéry, avec son rideau de scène réalisée par Luigi Vacca en 1824 ou plus récemment, le nouveau rideau de scène de la Seine Musicale, réalisé en 2017 par Nicolas Buffe, dans une interprétation contemporaine du mythe.
[197] À la fin du troisième acte, l'Amour, ému des sentiments d'Orphée, l'empêche de se suicider et lui rend Eurydice, J. Hayes, « Orfeo ed Euridice (i) », art cit.

qu'en proposant une Eurydice vivante, Eisenmenger n'évoquerait-il pas la situation de l'Autriche à la réouverture de l'Opéra ?

Il est possible de comprendre cette réinterprétation du mythe d'Orphée et d'Eurydice dans ce rideau de fer – qui est, rappelons-le, conçu en 1955, alors que l'Opéra de Vienne rouvre dans quelques mois – comme une allégorie de la situation de l'Autriche au sortir de la Seconde Guerre mondiale. Telle Eurydice, l'Autriche "meurt", du moins symboliquement, par la morsure d'un serpent. Si la chrétienté a fait du serpent un symbole iconographique de la tentation et du mal incarné, il est aussi l'attribut des figures de l'envie[198]. Elle se retrouve alors séparée d'un Orphée symbolique – son identité propre, constituée, nous l'avons vu, par l'idée d'un esprit autrichien, profondément ancré dans les arts et tout particulièrement la musique. Aussi, il est possible de comprendre que la mort symbolique de l'Autriche est liée à la morsure d'un serpent de l'envie – l'Allemagne nationale-socialiste – voulant l'éloigner d'Orphée – la musique, socle d'une identité autrichienne qui aurait peut-être pu sauver l'Autriche de la guerre. Le serpent, au-delà de l'envie qu'aurait pu avoir le régime national-socialiste envers le lien entre l'Autriche et la musique, caractérise aussi dans la Genèse l'évolution, la perte d'une certaine naïveté, mais qui peut aussi évoquer un symbole de vie. La morsure du serpent était-elle alors nécessaire pour qu'après une première mort, l'Autriche puisse renaître dans une nouvelle vie ? Cela pourrait faire écho à l'échec de la Première République, nécessaire pour permettre, alors que se prépare le Traité d'État, la réussite de la Seconde République.

Orphée vient donc chercher Eurydice dans les enfers, pour la ramener sur terre, ce qui reprend tous les discours sur le rôle de la musique comme ligne de vie pour l'Autriche d'après-guerre, ce qui lui permet une renaissance. L'idée du silence absolu imposé lors de cette traversée des enfers évoque la période sous le régime national-socialiste, où il était alors impossible, selon le discours autrichien d'après-guerre, d'exprimer sa propre identité, sous peine de demeurer prisonnier des enfers. Mais grâce

[198] Ce sens se retrouve très tôt, puisque Giotto di Bondone choisit le serpent pour représenter l'envie dans sa série sur les sept péchés capitaux (1305-1306). Le sens est aussi présent dans différents dictionnaires historiques, comme celui d'Émile Littré, « Serpent » dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, vol.3, p. 1913.

à Orphée, donc grâce à la musique, Eurydice, qui peut apparaître ici comme une nouvelle incarnation d'une *Austria* moderne, qui réussit cette fois-ci à s'échapper, à revenir à la vie. Orphée est ici l'initiateur de la première partie du chemin, celle qui a permis à Eurydice de sortir des enfers. Il l'a guidé par sa musique – il joue de sa lyre. Les marches sur lesquelles s'engage le couple représentent le chemin qu'il reste à parcourir, certes, mais à l'extérieur désormais, loin des ténèbres, dans cette lumière radieuse, annonciatrice d'un jour nouveau. La couleur dorée, prédominante dans la composition donne à la scène un cadre religieux, en écho à l'abondant usage du vocabulaire biblique pour parler de l'Opéra de Vienne, et plus généralement de l'Autriche après la guerre.

Cette sortie des enfers, c'est la sortie d'une période noire pour l'Autriche, qui s'avance désormais vers un futur doré. Le choix de ce mythe, c'est une manière d'évoquer l'épopée de l'Autriche d'après-guerre, son retour à la vie et à la liberté, grâce à son amour de la musique. Orphée est un demi-dieu, il évoque à la fois l'idée de l'immortalité et celle de l'harmonie grâce à la musique. Si Orphée ramène Eurydice à la vie, la musique soigne l'Autriche et lui promet, symboliquement, l'immortalité – ou du moins la pérennité de son existence et de son identité, tant qu'ils seront liés. C'est en tout cas l'interprétation que nous proposons de ce rideau de scène.

Que cette réinterprétation mythologique se trouve, en plus, sur le rideau de scène, est doublement évocateur, puisqu'à chaque représentation, ce rideau se lèvera, recréant systématiquement cette sortie des enfers grâce à la musique.

L'Opéra de Vienne, un monument pluriel

Au terme de sa reconstruction et de sa réouverture en 1955, l'Opéra de Vienne est un monument pluriel – nous pourrions même dire, l'Opéra est plusieurs monuments. En reprenant les trois dimensions du monument que nous avons évoqué dans l'introduction, celle d'un testament pour le futur, d'un héritage choisi parmi le passé et d'une vision officielle de l'histoire, il est aisé d'explorer cette pluralité de statut au sein de l'Opéra.

Le monument dans son sens étymologique est une marque du souvenir, il est érigé dans le présent pour commémorer des personnes ou des événements et d'en faire

perdurer le souvenir pour les générations futures. L'Opéra est en lui-même un testament pour le futur, sa construction dans les années 1860 est pensée comme un message politique sur le pouvoir culturel des Habsbourg. Il est un véritable lieu de pouvoir politique puisqu'il inscrit dans l'espace public une mémoire choisie par ceux qui l'ont érigé. Cette mémoire a été célébrée, d'année en année, confortant son existence dans l'espace public et auprès de la population. Dans le cas de l'Opéra de Vienne, le sens du monument a perduré, même lorsque l'Empire des Habsbourg a disparu : il est resté le lieu d'expression d'une culture musicale de premier plan, constituant un outil politique et identitaire pour l'État autrichien au fil des décennies.

Au sein du bâtiment, d'autres monuments ont trouvé place : il y a les deux médaillons commémoratifs, installés après la mort d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg (Figure 432, p.566) et ceux qui ont été réalisés pour décorer l'intérieur de l'auditorium, à l'effigie des grands artistes qui ont fait le succès de Vienne comme scène musicale[199]. Plus tard a été installée une plaque commémorative des membres de l'Opéra, morts au combat durant la Première Guerre mondiale (Figure 185, p.331).

Si les médaillons des deux architectes ont conservé leur place, d'autres ont disparu. Les médaillons décoratifs dans l'auditorium ont disparu dans l'incendie provoqué par le bombardement de l'Opéra en 1945. Ils n'ont pas pu être sauvés et n'ont pas été reproduits, Erich Boltenstern n'en a pas non fait référence dans sa réinterprétation de l'auditorium. Il se peut que ces artistes, très célèbre au XVIII^{e} et au XIX^{e} siècle n'évoquaient plus de souvenirs aux personnages impliqués dans la décoration de la salle reconstruite. De même, la stèle installée en 1935 en hommage aux membres de l'Opéra de Vienne morts au combat entre 1914 et 1918 n'a pas été reproduite ni réinstallée au moment de la reconstruction de l'Opéra. Sa disparition témoigne du caractère caduc de son message, qui, pour les contemporains de la reconstruction de l'édifice, n'avait plus de valeur mémorielle. Il se peut également que les circonstances de son installation, sous le régime austrofasciste aient fait que cette plaque soit connotée négativement, puisqu'elle appelait à un souvenir négatif, ou du moins, que les contemporains de la reconstruction ne souhaitaient plus perpétuer. Si le monument n'a plus de sens pour la

[199] La liste des artistes représentés dans ces médaillons se trouvent en annexe, Document 13.

génération suivante, alors, puisqu'il ne représente plus rien, sa préservation n'est pas une priorité et il risque donc de disparaître[200].

Après sa destruction, l'Opéra était suffisamment important pour justifier sa reconstruction, cette continuité à la fois de son usage et de sa signification a permis que l'Opéra en tant que monument continue à faire sens, même auprès de générations qui n'ont que peu ou pas connu l'Empire. Sa signification artistique, historique et politique a permis la préservation de l'enveloppe de l'édifice et d'un certain nombre de ses éléments décoratifs, tandis que d'autres, qui n'avaient plus de sens pour les contemporains de sa reconstruction, ont disparu. C'est ce qu'illustrent ces deux exemples, tant les médaillons des artistes dans l'ancien auditorium que la plaque commémorative des morts de la Première Guerre mondiale. Au contraire, les parties anciennes ont été conservées dans leur état d'origine, restaurées fidèlement lorsqu'elles en avaient le besoin. Les signes impériaux, qu'il s'agit du monogramme de François-Joseph, des armoiries des Habsbourg, de l'épigraphe du bâtiment n'ont pas disparu, même s'ils n'ont aujourd'hui plus de valeur politique directe, maintenant que l'Autriche est une République fédérale. Que l'Opéra, tant en tant que bâtiment, qu'en tant qu'ensemble a conservé cette place au sein de la société a permis d'engendrer une continuité culturelle, bâtie par une ritualisation et la reconnaissance de traditions[201].

Avant la réouverture en 1955, une nouvelle plaque est insérée sur l'une des parois du vestibule, rappelant les circonstances de la destruction, puis de la reconstruction de l'Opéra de Vienne entre 1945 et 1955 (Figure 394, p.487). D'autres monuments d'intention commémorative ont aussi été intégrés à l'Opéra après 1955. Aux côtés des bustes des compositeurs présents dans le foyer depuis 1869, sont désormais installés des bustes des directeurs de l'Opéra de Vienne. L'ajout de ces nouveaux portraits permet d'ancrer les hommes qui ont été à la tête de l'institution dans la lignée des grands artistes et créer une continuité créatrice, en mettant en avant l'apport de chacun de ces hommes à l'institution (Figure 433, p.567). Les bustes des compositeurs installés dans le foyer au XIX^{e} siècle nous renseignent sur les artistes qui étaient considérés

[200] A. Riegl, *Moderne Denkmalkultus*, *op. cit.*, p. 11.
[201] Jan Assmann, *La Mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Paris, Flammarion, 2010, p. 15.

comme les maîtres de la musique, tandis que ceux rajoutés à partir de 1955 apportent un éclairage sur ceux que les autorités considèrent dignes de rejoindre ce panthéon culturel.



Figure 432 – August Sommer, Médaillons commémoratifs à la mémoire d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, Vienne © Wiener Staatsoper.

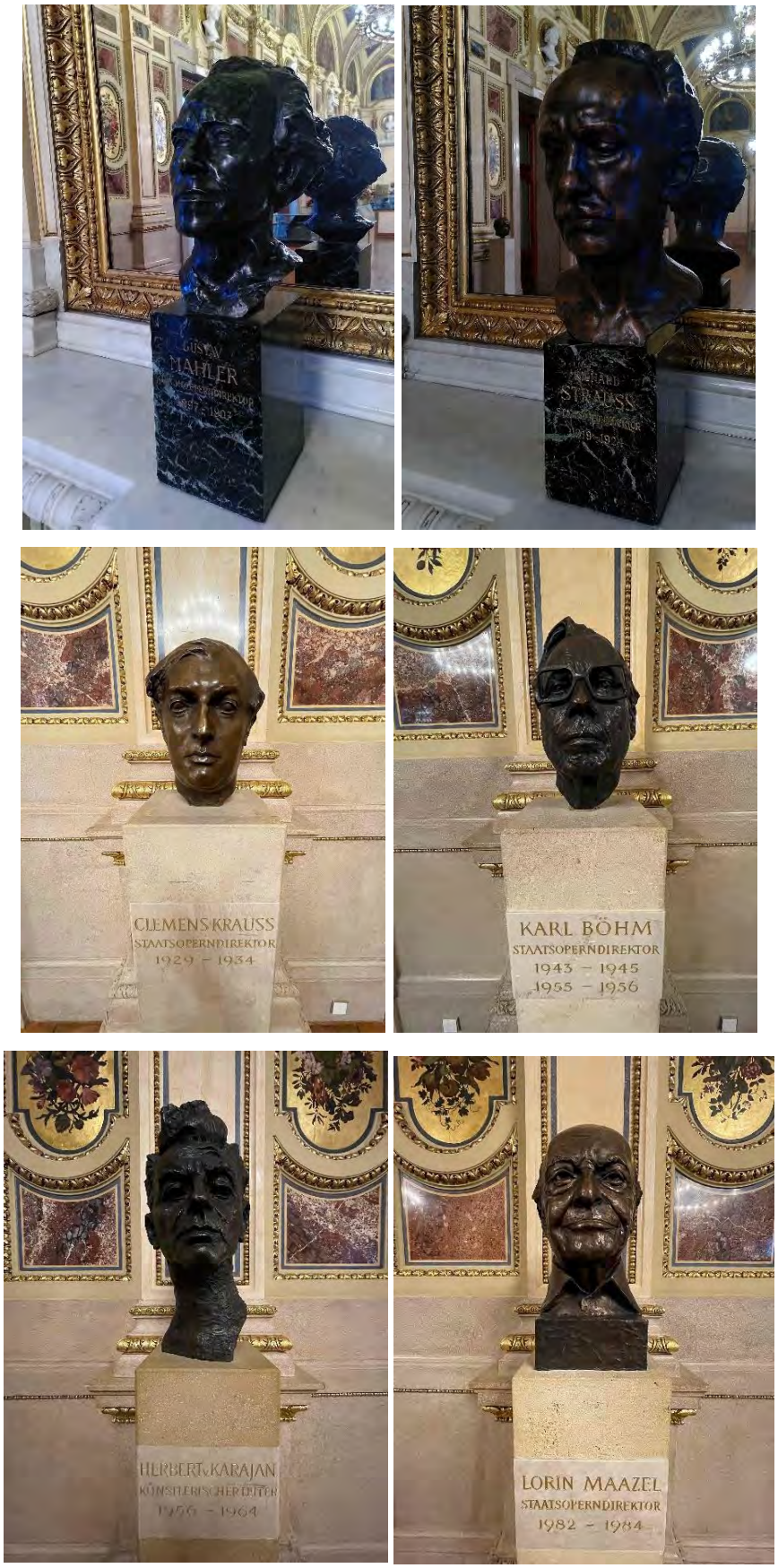


Figure 433 – Quelques bustes des anciens directeurs de l'Opéra de Vienne, installés dans le foyer, Photographies non datées © Wiener Staatsoper.

Chaque buste, ceux du XIX^e^ siècle, comme ceux du XX^e^ siècle, conserve et entretient leur souvenir individuellement, mais également leur importance dans l'histoire de l'institution. Leur sens nous parvient aujourd'hui encore, justifiant leur place au sein de l'institution. La présence de ces bustes élève aussi l'Opéra au rang de musée historique – un qualificatif qui se retrouvait déjà dans les publications à destination de l'étranger au début des années 1930. Les bustes des compositeurs rajoutent, au-delà de la valeur commémorative intentionnelle, une autre dimension historique à l'Opéra. À l'instar du processus de sélection d'éléments à partir desquels l'Autriche impériale souhaitait constituer l'identité de son Opéra, et par la même occasion, de son État, la République autrichienne reprend ce même processus et le complète.

Si le XIX^e^ siècle a vu bon nombre de pays engager leur processus de sélection de ce qui constitue leur patrimoine national, il n'a lieu en Autriche qu'à partir de 1945. Le chantier de l'Opéra de Vienne constitue un nouveau processus de patrimonialisation, réactualisé, qui répond désormais au besoin d'un socle commun sur lequel bâtir la République d'Autriche de l'après-guerre. La sélection du patrimoine se perçoit notamment dans la réinterprétation des thèmes artistiques. La célébration des métiers de l'Opéra, de certaines œuvres particulièrement emblématiques du répertoire viennois comme *La Flûte Enchantée* ou la reprise du motif mythologie d'Orphée et d'Eurydice nous renseignent sur ce que l'Autriche des années 1950 a choisi comme héritage parmi ce que l'Opéra de Vienne contenait.Le choix de conserver les signes impériaux à l'intérieur et à l'extérieur de l'Opéra, plutôt que d'en supprimer la trace, participe à cette sélection des éléments constitutifs du récit historique que l'Autriche met en place après 1945. L'héritage est choisi toujours en considérant les besoins du présent : les signes impériaux restent, mais l'agencement évolue, pour répondre aux nouveaux besoins, et donc, les anciens appartements impériaux ne sont pas restitués.

L'auditorium offre d'une certaine façon, la synthèse entre l'Autriche des Habsbourg et celle de la République par le choix de ses couleurs. Les tons dominants sont le doré, le noir, le rouge et le blanc, ce qui correspond à la fois aux couleurs jaunes et noires de la famille Habsbourg et aux couleurs représentant Vienne et l'Autriche. La devise « *rot-*

weiß-rot », rouge-blanc-rouge, fait partie des périphrases récurrentes durant les années d'après-guerre pour désigner l'Autriche[202].

Alois Riegl soutenait que la valeur historique est d'autant plus importante que l'état originel du bâtiment est conservé[203]. Dans le cas de l'Opéra de Vienne, la valeur historique est double. S'il peut être regretté que l'auditorium d'origine n'ait pu être conservé comme un témoignage de l'évolution de la construction des théâtres, celui d'Erich Boltenstern offre la même valeur historique, mais d'une époque plus récente. De la même manière, l'Opéra possède des valeurs artistiques, il offre un témoignage du développement des arts plastiques en Autriche, celle du milieu du XIX^e^ siècle et celle d'après-guerre. La participation de peintres, de sculpteurs, d'architectes fait de l'Opéra un exemple particulièrement riche pour l'étude de l'histoire de l'art de ces périodes.

Le bâtiment témoigne de deux époques créatrices, de deux visions artistiques à deux périodes clefs pour le pays et c'est pour ça qu'il serait impensable aujourd'hui d'opérer un retour en arrière et d'enlever les ajouts de la reconstruction. Les apports des années 1950 ont autant une valeur de document que les éléments des années 1860. Mais l'Opéra de Vienne possède des valeurs historiques, qui, au-delà des simples témoignages sur les époques de construction et de reconstruction, renseignent également sur le processus évolutif du bâtiment. Si Riegl avertit sur le déséquilibre entre deux valeurs historiques, lorsqu'une apparaît plus évocatrice que l'autre, la distinction nette entre les espaces à l'Opéra de Vienne – causée au hasard de l'incendie – évite qu'une époque l'emporte sur l'autre. L'architecture moderniste de la reconstruction prévient également toute méprise historique. Là où la reconstruction à l'identique peut donner l'illusion au spectateur que la salle dans laquelle il se trouve est la même que

[202] « Rot-Weiß-Rot » était par exemple le nom du radiodiffuseur sous le contrôle des troupes d'occupation américaines. Basé d'abord à Linz, puis à Vienne, il émet à partir de mai 1945 jusqu'à ce qu'il soit intégré à la ORF en 1955. C'est aussi le nom d'un livre, publié en 1946, recueillant des documents des années 1933 à 1945, qui présente le rôle du gouvernement autrichien durant la guerre, présentant le pays comme victime dans l'optique de renforcer le patriotisme autour du nouvel État autrichien. Österreichisches Außenministrium, *Rot-Weiss-Rot-Buch*, Vienne, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1946. Le terme désigne aujourd'hui le nom du titre de séjour pour les étrangers vivants en Autriche, la « Rot-Weiß-Rot-Karte ».

[203] A. Riegl, *Moderne Denkmalkultus*, *op. cit.*, p. 29-30.

celle conçue à l'origine, le parti-pris architectural à l'Opéra de Vienne laisse au bâtiment raconter sa propre histoire, et, à travers elle, celle de l'Autriche.

La protection de l'Opéra de Vienne en 1923 comme monument historique, artistique et culturel en fait, de fait, l'un des éléments du patrimoine autrichien – au sens juridique du terme. L'Opéra de Vienne n'a en effet jamais perdu sa protection, même après sa destruction. En raison de son statut de propriété de l'État, il était automatiquement protégé par la loi, mais nous avons vu que la reconnaissance des valeurs historiques et artistiques du bâtiment accompagnait cette reconnaissance par la loi.

En 1956, à l'occasion de la *Wiener Festwoche*, un projet porté par l'office de tourisme de Vienne permet l'installation sur une série de monuments historiques viennois de plaques distinctives, portant le nom du bâtiment, sa période de construction, un numéro, ainsi que parfois aussi le nom de ses architectes. Il s'agit de proposer aux visiteurs une exposition à ciel ouvert au travers de la ville. Pour le projet, intitulé « *Wien – eine Stadt stellt sich vor* », c'est-à-dire « Vienne – une ville se présente », l'office de tourisme, en partenariat avec la municipalité, établit une liste des édifices ayant une signification historique ou artistique sur le territoire de la ville. 141 édifices sont ainsi distingués en recevant une plaque sur leur façade, parmi lesquels l'Opéra de Vienne, la *Hofburg* et Schönbrunn, les musées d'histoire de l'art et d'histoire naturelle, beaucoup de palais et d'églises[204]. Le choix d'inclure l'Opéra de Vienne dans ce programme, en installant une plaque qui se distingue du parc immobilier de Vienne, témoigne de la reconnaissance officielle par la ville de Vienne de ce qui constitue son patrimoine culturel – et non juridique, puisque l'Opéra est une propriété de l'État. À l'origine destinées à être installées de manière provisoire, ces plaques restent en place bien après leur installation[205]. Elles identifient aujourd'hui encore les différents monuments viennois aux yeux des visiteurs du monde entier[206].

[204] L'exposition est un véritable succès, puisque 50 000 petits guides en allemand et 6 000 en anglais ont été vendus. Wilhelm Adametz (ed.), « Das Mozartjahr und die Festwochen » dans *Rathaus-Korrespondenz - Magistrat der Stadt Wien - Magistratsdirektion - Pressestelle*, Vienne, 1956, p. 2567.

[205] D'autres plaques commandées, puis installées sur des bâtiments qui n'avaient pas été retenus pour 1956. Le nombre d'édifices auxquels sont aposés une plaque passe à 200 en 1957, tandis que le petit guide accompagnant les visiteurs sont désormais édités en français et en italien, en plus des éditions en français et en anglais. Wilhelm Adametz (ed.), « Wien erwatet seine Gäste. Fremdenverkehrsstelle der Stadt Wien in

Parmi toutes ces plaques, celle de l'Opéra dénote : alors que sur celles des bâtiments historiques détruits, puis reconstruits après la guerre, aucune mention n'est faite des architectes de la reconstruction ou de la restauration, celle de l'Opéra mentionne à la fois les noms d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg et celui d'Erich Boltenstern (Figure 434, p.571). Si plusieurs plaques évoquent la reconfiguration d'édifices plus anciens – comme le palais Harrach, construit au XVII[e], puis remanié les deux siècles suivants – lorsqu'il s'agit des destructions de la Seconde Guerre mondiale, la plaque de l'Opéra est la seule à expliciter cette étape clef dans la vie de l'édifice. Pour point de comparaison, nulle mention des architectes de la reconstruction du Parlement[207].



Figure 434 – Plaque devant l'Opéra de Vienne, installée en 1956, photographiée le 26 décembre 2012, Vienne © Metro2.

neuen Räumen » dans *Rathaus-Korrespondenz - Magistrat der Stadt Wien - Magistratsdirektion - Pressestelle*, Vienne, 1957, p. 319.

[206] Les plaques initialement exposées sont remplacées à l'hiver 1960 par des plaques en email, plus solides. Wilhelm Adametz (ed.), « "Wien, eine Stadt stellt sich vor" als Dauereinrichtung » dans *Rathaus-Korrespondenz - Magistrat der Stadt Wien - Magistratsdirektion - Pressestelle*, Vienne, 1960, p. 2128.

[207] La plaque installée sur le *Burgtheater* a été changée, elle mentionne désormais aussi la reconstruction.

Conclusion du chapitre

Les ruines laissées par la guerre ne sont pas jamais seulement matérielles, ces ruines traumatiques sont aussi symboliques des blessures de l'esprit. Mais guérir la plaie ne signifie pas en effacer la cicatrice. Dans le cas de l'Autriche, la visibilité des plaies sert pleinement le discours politique d'après-guerre. Les responsables politiques autrichiens, soutenus par les puissances alliées, se servent des dommages qu'ont connu les villes et régions du pays pour appuyer la thèse d'une Autriche victime de guerre, évitant de faire face à la culpabilité des habitants et d'engager un processus réflexif, qui, au regard des questions identitaires et politiques, aurait pu compromettre la viabilité d'existence d'un État autrichien indépendant. C'est le discours qui se met en place dès la déclaration d'indépendance de l'Autriche le 27 avril 1945 et qui est maintenu de longues années durant et à maintes reprises, comme dans le discours des vœux de bonne année du président Karl Renner en décembre 1945 :

> Quand la guerre a commencé, il n'y avait pas d'État autrichien. La République d'Autriche n'a jamais fait la guerre. Il n'y avait pas non plus d'Autriche lorsque les dernières armes sont entrées dans la ville. Il n'y avait que des soldats de la région dont l'Autriche était propriétaire. Selon cette conception juridique, l'Autriche n'était pas une nation menant la guerre.[208]

L'apparition du terme nation pour désigner l'Autriche donne le ton quant au processus engagé, au sortir de la guerre de construction d'une identité nationale[209]. Les monuments jouent alors un rôle essentiel dans cette quête – voire conquête – du national : les reconstruire, c'est investir le rôle de l'État sur son patrimoine, tout en occupant une position prescriptive sur ce qui constitue la culture du nouvel État. La période des constructions et reconstructions d'après-guerre ne marque ainsi pas seulement un nouveau départ, mais bien l'élaboration d'un atelier d'écriture et d'affirmation politique d'une culture nationale autrichienne. L'inventaire des édifices

[208] « Als der Krieg began, gab es kein Österreichisches Staat. Nie hat die Östereichische Republik einen Krieg geführt. Es gab auch kein Österreich, als die letzten Waffen gingen in die Stadt dran. Es gab nur Soldaten aus dem Gebiet, das eins Österreich gehiessen hatte. Nach dieser rechtlingen Auffassung war Österreich keine kriegführende Nation. » Karl Renner, *Neujahrsrede für 1946*, Vienne, 1945.
[209] Susanne Breuss, Karin Liebhart et Andreas Pribersky (eds.), *Inszenierungen: Stichwörter zu Österreich*, Vienne, Sonderzahl, 1995, p. 23.

détruits devient l'abécédaire de la culture historique et artistique du pays et des surfaces de projection, pour reprendre l'expression de Susana Zapke[210], autour desquels la population peut se fédérer. Les monuments de Vienne, en particulier la cathédrale et l'Opéra n'auraient pas pu rester à l'état de ruines pour faire valeur de témoignages historiques – comme la *Gedächtniskirche* à Berlin – parce qu'ils auraient un jour fait l'objet d'une remise en question du discours porté par la classe politique.

Les destructions d'après-guerre, dans un contexte politique d'émancipation et de besoin d'une identité autrichienne indépendante de celle de l'Allemagne, prennent part à une prise de conscience « nationale-patrimoniale[211] ». Lorsqu'Otto Demus brosse le portrait des défis qui attendent la conservation-restauration autrichienne, il insiste d'ailleurs sur cet aspect :

> Aujourd'hui, alors que nous nous efforçons de sauver notre héritage culturel de l'effondrement et de le reconstruire, le champ d'action de la conservation étatique des monuments historiques est plus vaste que jamais. Il faut déblayer d'innombrables gravats - matériels et immatériels -, panser les plaies et les dégâts et établir le bilan. Il faut liquider un héritage funeste, réparer les injustices commises, restituer les biens d'autrui ; il faut sécuriser et reconstruire les ruines laissées par la guerre ; il faut réintégrer ce qui a été négligé et l'urgence du moment, la construction spirituelle de la nation exigent une réflexion et une reddition de comptes, qui nécessitent des bases scientifiques solides.[212]

La mention ici de l'expression de la « construction de la nation » est hautement significative et marque un tournant pour le BDA et ses fonctionnaires, le mot étant jusqu'alors absent du vocabulaire lorsqu'il s'agissait de traiter les monuments d'art et d'histoire en Autriche. Le géographe Guy Di Méo identifie « la prise de conscience patrimoniale [comme] celle d'une page tournée et de la nécessité de s'engager,

[210] S. Zapke, « Im Epizentrum der Nation. Die Staatsoper als Projektionsfläche und Katalysator der Nachkriegszeit », art cit.
[211] Luigi Bobbio, *Le Politiche dei beni culturali in Europa*, Bologne, Il Mulino, 1992.
[212] « Der Aufgabenkreis der staatlichen Denkmalpflege ist heute, da wir bestrebt sind, unser kulturelles Erbe aus dem Zusammenbruch zu retten und neu aufzubauen, größe denn je. Unendlich viel Schutt ist wegzuräumen – in materieller und ideeller Hinsicht –, Wunden und Schäden sind zu heilen und Soll und Haben sind festzustellen. Ein unheilvolles Erbe ist zu liquidieren, begangenes Unrecht ist wiedergutzumachen, fremdes Gut ist zurückzustellen; die Ruinen, die der Krieg zurückgelassen hat, sind zu sichern und wieder aufzubauen; Vernachlässigtes ist wieder einzubringen und die Not der Zeit, der geitstige Aufbau der Nation erfordern Besinnung und Rechenschaft, die einer soliden wisschenschaftlichen Grundlegung bedürfen. » O. Demus, « Die österreichische Denkmalpflege », art cit, p. 393.

collectivement, dans une nouvelle aventure territoriale.[213] » Au sujet de l'Autriche, cette métaphore apparaît particulièrement appropriée.

L'imaginaire construit autour de la reconstruction économique, politique et matérielle du pays a longtemps véhiculé l'idée d'une rupture nette entre la République d'Autriche d'avant et celle d'après la guerre[214]. L'Opéra de Vienne a participé à construire cette impression de rupture, tant grâce aux choix de sa reconstruction hybride qu'à l'investissement symbolique autour de son chantier. Monument intentionnel, monument historique, monument artistique, l'Opéra de Vienne possède une force évocatrice plurielle et est devenu la marque d'un temps passé, qui invite chacun de ses visiteurs à se figurer l'histoire de cette institution, et à travers elle, l'histoire de la ville et du pays qui l'ont créé.

[213] Guy Di Méo, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », Poitiers-Châtellerault, Geste Editions, 2007, p. 101.
[214] E. Bruckmüller (ed.), *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955*, *op. cit.*, p. 7.



CONCLUSION

L'année 2019 marquait les 150 ans du bâtiment de l'Opéra de Vienne. Dans la brochure éditée pour présenter les différents événements de l'anniversaire, l'Opéra était évoqué comme suit :

> Le 25 mai 1869, la Maison sur le Ring fut solennellement inaugurée avec la représentation du *Don Giovanni* de Mozart. Un événement que le public viennois n'a pas été le seul à suivre avec passion, puisqu'il suscita également un grand intérêt à l'extérieur des frontières de l'Empire des Habsbourg. L'Opéra n'a jamais cessé depuis lors d'être au centre de l'attention : voici 150 ans qu'il constitue une institution au rayonnement international, et les affaires de l'Opéra de Vienne sont toujours – comme dans nulle autre ville au monde – des affaires publiques.[1]

Au cœur de nombreux discours et de nombreux intérêts, il est vrai que l'Opéra de Vienne semble être une affaire publique. C'est cette place particulière, et centrale, qui confère à l'Opéra son statut de monument et de symbole de l'Autriche, sur lequel se portent d'innombrables regards, qu'ils se tournent vers lui de l'intérieur ou de l'extérieur du pays. L'histoire de l'édifice, bien que constituée de plusieurs étapes, ne se distingue pourtant pas fondamentalement de celles d'autres bâtiments viennois. Le rôle de vitrine qui lui a été attribué, avant même que soit posée la première pierre de son chantier, l'a toutefois singularisé au sein du parc immobilier de la capitale et même du pays. Les déboires du chantier, les hommes politiques qui se sont succédés dans les loges, ainsi que tous les artistes qui en ont foulé la scène ont également contribué à élever ce bâtiment à un autre rang que celui de simple lieu de spectacle.

Si le monument naît du regard, il faut s'intéresser à l'œil qui le consacre comme tel, et d'abord à l'œil intérieur. Par l'étude du statut de monument de l'Opéra de Vienne, nous avons donc été amenée à analyser la manière dont l'Autriche envisage sa relation au temps, au territoire et à son identité, au cours des différents régimes politiques qu'elle connaît. Dans la mesure où nous avons défini le statut de monument par son caractère performatif – est monument ce qu'une personne ou un groupe désigne comme tel –, il paraissait essentiel pour notre démarche d'approcher la question du statut de

[1] « Am 25. Mai 1869 wurde das Haus am Ring mit Mozarts *Don Giovanni* feierlich eröffnet. Ein Ereignis, das nicht nur die Wiener Öffentlichkeit mit Spannung verfolgte, sondern das auch außerhalb der Grenzen des Habsburgerreichs große Beachtung fand. Seither ist das Opernhaus stets im Blickpunkt des Interesses gestanden: Seit 150 Jahren ist es eine international wichtige Institution und Angelegenheiten der Wiener Oper sind – wie in keiner anderen Stadt weltweit – immer auch öffentliche Angelegenheiten. » Wiener Staatsoper, *150 Jahre Opernhaus am Ring*, Vienne, Wiener Staatsoper, 2019, p. 3.

monument de l'Opéra de Vienne au travers d'un corpus très varié. Certes, cet opéra est aujourd'hui un monument protégé par la loi qui l'inscrit dans la catégorie des monuments officiels, mais nous avons pu voir et montrer que l'Opéra de Vienne en possédait la stature, et le statut, bien avant 1923. Le dépouillement minutieux de la presse, des témoignages contemporains et des illustrations de chaque étape de la construction, puis de la reconstruction, a ainsi permis de retracer le processus à l'œuvre dans la « monumentalisation » du bâtiment de l'Opéra. La récurrence ou la disparition de certains éléments discursifs donnent à voir l'évolution du sens accordé à l'institution, à ses ensembles, aux artistes qui s'y produisent et plus généralement, à la musique. Présenté dans le discours comme l'incarnation du véritable génie musical, l'Opéra devient, de manière assumée, le lieu de rayonnement d'une tradition artistique et musicale plus puissante que la force militaire.

Notre méthode d'approche à partir de supports variés s'est révélée fructueuse, en ce sens qu'elle a fait apparaître, autour d'éléments qui constituent aujourd'hui l'identité culturelle du pays, les processus de patrimonialisation à l'œuvre en Autriche pendant près d'un siècle, de sa construction dans les années 1860 à sa réouverture en 1955. Les dynamiques mises en place autour de l'Opéra de Vienne illustrent remarquablement l'assertion de René Char, selon laquelle « notre héritage n'est précédé d'aucun testament[2] ». En raison des investissements importants dont il bénéfice – tant financiers que symboliques –, du rôle politique qu'il occupe et de l'intérêt qu'il suscite, il apparaît comme un cas d'étude particulièrement emblématique et pertinent pour l'analyse à la fois du statut de monument-vitrine et des formes de patrimonialisation propres à l'Autriche en divers moments de son histoire. L'Opéra offre en effet un double témoignage architectural : celui des débuts de la période de la *Ringstraße* et de l'architecture dite *Nachkriegsmoderne*, qui correspondent, nous espérons l'avoir montré, à des partis-pris politiques et esthétiques forts, tant au moment de son édification première qu'au temps de sa reconstruction après la Seconde Guerre mondiale. Tout l'enjeu de notre travail était de mettre en lumière en le déroulant, aussi précisément que possible, le fil du récit sur l'histoire, la culture et l'art autrichiens, au fur et à mesure qu'il

[2] René Char, *Feuillets d'Hypnos*, Paris, Gallimard, 1946, p. 190.

s'élabore. Les choix architecturaux et décoratifs qui ont été faits lors des différents chantiers, et les discours qu'ils ont engendrés, en sont des illustrations exemplaires. La gestion de l'Opéra et la façon dont il était présenté ou utilisé selon les besoins des gouvernements ont donné à voir concrètement les manières dont la réappropriation des éléments du passé a servi le discours politique du présent. Au travers de l'évocation des discours portant sur l'Opéra, de son exploitation comme outil diplomatique – il a véritablement fait fonction d'ambassadeur pour l'Autriche durant plus d'un siècle, et encore de nos jours –, c'est autant le monument qui se dessine au fil des pages de ce travail de thèse que ce que les Autrichiens souhaitaient qu'il soit et qu'il représente.

Si les années 1867-1938 voient « la naissance d'une identité culturelle[3] » en Autriche, celle-ci ne peut être réellement qualifiée d'identité culturelle nationale qu'à partir de 1945. L'ampleur des destructions sur les bâtiments anciens a permis d'enclencher le processus de prise de conscience nationale-patrimoniale, nécessaire pour que l'État investisse pleinement ses institutions d'une dimension nationaliste, au service d'un discours patriotique. Les années d'occupation alliée sont celles d'un laboratoire de l'identité nationale, où sont sacralisés les éléments jugés appropriés pour constituer un socle commun, dont l'Opéra de Vienne bien sûr. À partir de ces éléments identifiés comme faisant partie de la culture autrichienne, d'autres structures, institutions, célébrations se sont développées, alimentant et complétant le récit porté par les *topoï* de la *Musikstadt Wien* et du *Musikland Österreich* : en plus du Festival de Salzbourg est créé en 1946 le festival de Bregenz ; de nouveaux monuments commémoratifs ou statues à l'effigie de grands artistes sont ajoutés dans différentes municipalités autrichiennes ; à Vienne, le cimetière central est aménagé de manière à accueillir des cénotaphes de grands musiciens, etc. Il faut néanmoins attendre 1999 pour que la loi de protection des monuments autrichienne soit amendée et précise non seulement l'équivalence des termes "monument" et "bien culturel" mais aussi celle des tournures

[3] Comme le rappelle le titre de la publication du deuxième numéro d'*Austriaca*, Félix Kreissler (ed.), *L'Autriche 1867-1938 : naissance d'une identité culturelle*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 1992.

"intérêt public" et "intérêt national"[4]. » L'addition si tardive du qualificatif « national » pour définir le mot « intérêt » témoigne du rapport ambivalent que l'Autriche entretient avec son identité, mais surtout du fait que celle-ci semble encore inscrite dans un processus de construction.

Cette politique autour des marqueurs culturels a permis à l'Autriche de fédérer sa population autour d'un socle commun, quel que soit son type de gouvernement, tout en contribuant à fixer de manière durable l'image que les étrangers entretiennent du pays. Avec le développement de médias susceptibles d'être produits en plusieurs exemplaires et mis en circulation au-delà des frontières autrichiennes, l'image d'une Autriche terre de musique se diffuse encore plus rapidement. Cartes postales, timbres, photos, guides de voyages ont contribué à présenter l'Autriche comme une nation culturelle, permettant au pays de regagner une certaine place sur la scène internationale. Depuis plusieurs dizaines d'années, l'Autriche fait partie des vingt pays dont le *soft power* est le plus important : ce score, aussi élevé, s'explique en particulier grâce à sa dimension culturelle et le soin que les politiques y attachent[5].

Le statut de monument naît du regard, disions-nous. Aussi, l'Autriche s'emploie-t-elle depuis plusieurs années à ce que celui qu'elle porte sur son patrimoine soit partagé par le reste du monde. Alors que la diplomatie culturelle fait partie des nouveaux moyens d'influence mondiale[6], la reconnaissance à l'échelle internationale du patrimoine autrichien est devenue un enjeu majeur pour l'État. Les éléments que le pays cherche à promouvoir auprès d'institutions internationales s'insèrent logiquement dans la lignée des *topoï* de la *Musikstadt Wien* et du *Musikland Österreich*. Depuis 2001, le centre-ville de Vienne est inscrit sur la liste du patrimoine mondial de l'UNESCO qui présente la justification de l'inscription en ces termes :

> Vienne s'est développée à partir des premiers établissements celtes et romains, en passant par la ville médiévale puis baroque, jusqu'à devenir la capitale de l'Empire austro-hongrois. Elle a joué un rôle fondamental en tant que haut lieu de la musique

[4] « Die Begriffe „Denkmal" und „Kulturgut" sind gleichbedeutend, desgleichen „öffentliches Interesse" und „nationales Interesse". » Nationalrat, *Änderung des Denkmalschutzgesetzes – DMSG*; Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 229, 19/08/1999, p. 1337, 170/1999, Art.1, §1, (11).
[5] Portland Communication, *The Soft Power 30 - Austria*, https://softpower30.com/country/austria/, (consulté le 19 octobre 2022).
[6] Joseph S. Nye, « Soft Power », *Foreign Policy*, 1990, n° 80, p. 153-171.

> européenne et demeure associée aux grands compositeurs, du classicisme viennois à la musique moderne. Le centre historique de Vienne abrite une grande variété d'éléments architecturaux notamment des palais baroques et des jardins ainsi que l'ensemble de la Ringstrasse datant de la fin du XIX[e] siècle.[7]

À la fois en tant qu'édifice de la *Ringstraße* et monument de la musique, l'Opéra figure à lui seul les raisons de la reconnaissance du caractère patrimonial du centre-ville de Vienne. À cela s'ajoutent les tentatives portées par la commission autrichienne de l'UNESCO de faire reconnaître au titre du patrimoine immatériel plusieurs pratiques en rapport avec la musique, parmi lesquelles la chanson *Stille Nacht*, *Douce Nuit* en tant que chant traditionnel de Noël ; la tradition des valses viennoises ou encore la formation et la tradition des Petits chanteurs de Vienne [8].

Cette quête d'une reconnaissance internationale ne permet toutefois pas de garantir la protection des éléments promus comme patrimoine autrichien. En 2017, le centre-ville de Vienne est passé sur la liste des sites patrimoniaux en danger, menacé par des projets de construction de gratte-ciel[9], ce qui montre les limites de la politique autrichienne en matière de protection des monuments et du patrimoine[10].

En outre, le travail de mémoire engagé en Autriche dans les années 1980 après l'affaire Kurt Waldheim a forcé les Autrichiens à faire face à leur passé. La remise en question des grands récits patriotiques d'après-guerre a permis d'aborder de manière plus scientifique la place et le rôle joué par l'Autriche et sa population durant la Seconde Guerre mondiale. Le travail mémoriel sur ce passé refoulé eut des conséquences au niveau de l'Opéra de Vienne, remettant en question le statut monumental de certains

---

[7] UNESCO World Heritage, *Historic Centre of Vienna*, http://whc.unesco.org/en/list/1033/ , 2020, (consulté le 7 octobre 2020).

[8] Österreichische UNESCO-Kommission, *Stille Nacht - das Lied zur Weihnacht*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/stille-nacht-das-lied-zur-weihnacht , 2011, (consulté le 2 octobre 2022) ; UNESCO-Kommission, *Wiener Walzer - gespielt, getanzt, gesungen*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-walzer-gespielt-getanzt-gesungen , 2017, (consulté le 2 octobre 2022) ; Österreichische UNESCO-Kommission, *Ausbildungs- und Chortradition der Wiener Sängerknaben*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/ausbildungs-und-chortradition-der-wiener-saengerknaben , 2017, (consulté le 2 octobre 2022).

[9] UNESCO World Heritage, *Historic Centre of Vienna*, http://whc.unesco.org/en/list/1033/ , 2020, (consulté le 7 octobre 2020).

[10] UNESCO, *Le Centre historique de Vienne (Autriche) inscrit sur la Liste du patrimoine mondial en péril*, http://whc.unesco.org/fr/actualites/1684/, 6 juillet 2017, (consulté le 10 mai 2021).

éléments ajoutés durant la phase de reconstruction notamment le rideau de scène de Rudolf Hermann Eisenmenger.

Quand, en 1997, Ioan Holender, alors directeur de l'Opéra, propose de remplacer le rideau d'Eisenmenger par une nouvelle création, il le justifie par la volonté d'encourager « une créativité nouvelle et contemporaine[11] » et d'en finir avec ce qu'il juge être une relique d'un art décoratif passé. La question de la valeur artistique du rideau survient toutefois au moment où est remise en question la personnalité de Rudolf Hermann Eisenmenger, membre du parti national-socialiste dès février 1933[12]. Le rideau n'est pas remplacé, mais l'Opéra de Vienne s'associe à l'initiative « *museum in progress* », afin d'organiser chaque année un concours pour un rideau de fer éphémère, installé le temps d'une saison dans l'auditorium. Pour Almuth Spiegler du journal *Die Presse*, le recouvrement du rideau d'Eisenmenger est une bonne chose, car « le passé brun de l'Autriche se cache sous les images contemporaines.[13] » Ce constat n'est cependant pas partagé par l'ensemble de la population. Une pétition en faveur de la conservation du rideau d'Eisenmenger est lancée par l'historienne de l'art Maria Mißbach[14] ; la question remonte au parlement autrichien, en 2010, quand la députée Heidemarie Unterreiner (FPÖ) prend à partie la ministre Claudia Schmied (SPÖ)[15]. Un compromis est trouvé, grâce à l'Office fédéral des monuments : le rideau d'Eisenmenger est visible durant les trois mois d'été, une fois la saison musicale terminée, mais que le bâtiment reste ouvert à la visite des touristes. Le rideau éphémère, crée chaque année par des artistes

[11] Ioan Holender, *Ermutigung neuen, zeitgenössischen Schaffens in der Staatsoper*, https://www.mip.at/texte/48/, 2017.
[12] C. Oertel, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang », art cit, p. 200.
[13] « Unter den Bildern der Zeitgenossen verbirgt sich Österreichs braune Vergangenheit. » Almuth Spiegler, « Staatsoper: Vorhang der Träume. 20 Saisonen ist der Eisenmenger-Vorhang schon durch zeitgenössische Kunst verdeckt. Und das ist gut so. », *Die Presse*, 19 oct. 2017.
[14] Maria Mißbach est a soutenu sa thèse de doctorat sur Rudolf Hermann Eisenmenger en 1986 à l'Université de Vienne. Elle s'attache aujourd'hui à promouvoir le travail de l'artiste. La pétition qu'elle organise aurait récolté 22 000 signatures. Maria Mißbach, *Unterschriftenaktion zur Erhaltung der Wiener Staatsoper als Gesamtkunstwerk für den Wiederaufbau*, http://www.art4life.at/cms/kunsthistorische-projekte/staatsopernvorhang.html, (consulté le 27 octobre 2021).
[15] Nationalrat, Schriftliche Anfrage der Abgeordneten Mag. Heidemarie Unterreiner, Kolleginnen und Kollegen an die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur betreffend "Eiserner Vorhang" in der Wiener Staatsoper. 6164/J XXIV. GP, 9 juillet 2010.
https://www.parlament.gv.at/PAKT/VHG/XXIV/J/J_06164/imfname_191647.pdf

contemporains, fait office de « ponctuation »[16] et interpelle le spectateur sur les conditions de création du rideau d'Eisenmenger, tout en proposant une alternative qui actualise chaque saison le statut monumental de l'Opéra.



Figure 435 – Agence BWM (architectes), Nouveau foyer de l'Opéra de Vienne, 2019 © Severin Wurnig, Wiener Staatsoper.

En 2019, un siècle et demi après l'inauguration du bâtiment, un nouveau foyer est aménagé par le bureau d'architecture BWM[17] (Figure 435, p.583). Dans l'ancien café de l'Opéra, les architectes ont réintégré trois éléments sauvés des fresques peintes par Moritz von Schwind, qui décoraient originellement les anciens escaliers impériaux. Restaurés par l'Office fédéral des monuments entre 1947 et 1949, ces éléments ont enfin regagné l'Opéra. L'aménagement de ce foyer est pensé comme une double référence à l'architecture du XIX^{e} siècle et à celle des années 1950. Ces choix esthétiques témoignent de l'intégration des deux époques de construction et de reconstruction,

[16] Alexandra Georgescu Paquin qualifie de « ponctuation » l'insertion « d'un élément architectural contemporain qui ne pourrait pas exister indépendamment de l'édifice existant. » La ponctuation complète ou modifie un édifice, attirant l'œil et l'attention du visiteur sur ce qui existe, pour en faire ressortir toute la substance. A. Georgescu Paquin, *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, *op. cit.*

[17] *Visitor's centre at the Vienna State Opera*, https://bwm.at/en/projects/besucherzentrum-wiener-staatsoper/, 2021, (consulté le 27 octobre 2021).

mises sur le même plan pour leurs valeurs historiques et artistiques. L'intervention de 2019 s'inscrit dans une continuité chronologique que ce travail de thèse s'est employé à établir, afin de prouver que l'Opéra de Vienne demeure fondamentalement un monument-pont entre les héritages. Ce n'est en aucun cas un hasard si la ville a retenu en 2015, pour accueillir le concours de l'Eurovision de la Chanson, le slogan « Building Bridges », où l'on voit que la fluidité et les circulations de la musique peuvent se faire les attributs de la pierre et du bâtiment qui les abrite, leur conférant ainsi le statut de monument international.

BIBLIOGRAPHIE

Documents d'archives

Fonds d'archives

Archives fédérales autrichiennes

- AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Dossier « Opernbaukomitee », Akten 1946-1952
- AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Carton « Wiener Staatsoper » 1945-1948
- AT-OeStA, AdR, HBbBuT, BMfHuW, Série « Wirtschaftsabteilung », Dossier « Staatsamt für öffentliche Bauten, Übergangswirtschaft und Wiederaufbau (1945)
- AT-OeStA, AVA, Inneres MdI, STEF, Akten, Série « Opernhaus VII. (1860-1877) »
- AT-OeStA, AdR, UWK, BMU 2RepBMfU, Fonds « Österreichische Bundestheaterverwaltung (1920-1992) », Série « Wiederaufbau », Dossier « Opernbaukomitee »
- AT-OeSt, HHStA, HA, OMeA, Akten 1861, Série 747-19 « Theaterangelegenheiten », Dossier « Opernhausbau »

Archives de la ville et du Land de Vienne

- WStLA, Bestand 3.2.1.1 - Pläne und Karten: Sammelbestand | 16.Jh.-21.Jh.
- WStLA, Bestand Fotosammlung Reiffenstein

Archives de l'Université de Vienne (Universität Wien)

- Fotosammlung (19. Jh.)

Archives et collections de la Bibliothèque de Vienne dans le Rathaus (Wienbibliothek im Rathaus)

- Zeitungsausschnitte die Wiener Stadterweiterung betreffend: vom 29. Dezember 1857 bis 18. Mai 1864
- Die Gemeinde-Verwaltung der k.k. Reichshaupt- und Residenzstadt Wien im Jahre 1912. Bericht des Bürgermeister Dr. Richard Weiskirchner
- Die Gemeinde-Verwaltung des Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Juli 1919 bis 31. Dezember 1922 unter dem Bürgermeister Jakob Reumann
- Die Verwaltung der Bundeshauptstadt Wien in der Zeit vom 1. Jänner 1923 bis 31. Dezember 1928 unter den Bürgermeistern Jakob Reumann und Karl Seitz.

Archives et collections du Musée de la ville de Vienne (Wien Museum)

- Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Handzeichnunen
- Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Reproduktionen
- Grafik- und Fotosammlung, Fotografie
- Grafik- und Fotosammlung, Kartographie, Gesamtpläne
- Grafik- und Fotosammlung, Mappenwerke, Drucke
- Grafik- und Fotosammlung, Postkarten
- Grafik- und Fotosammlung, Zeichnung, Handzeichnunen
- Grafik- und Fotosammlung, Zeichnung, Kartons

Archives et collections du Musée Albertina de Vienne

- Architektursammlung
- Graphische Sammlung

Archives et collections du Musée du Théâtre de Vienne (Theatermuseum)

- Carton « Wiener Staatsoper »
- Base en ligne des collections numérisées

Archives et collections de la Bibliothèque Nationale Autrichienne (Önb)

- Base en ligne ALEX – Historische Rechts- und Gesetzestexte
- Base en ligne AKON – Ansichtskarten Online
- Base en ligne ANNO – Historische Zeitungen und Zeitschriften
- Base en ligne Bildarchiv

Archives diplomatiques de la République française

- Fonds zone française d'occupation en Allemagne et en Autriche (ZFO) – Haut-commissariat de la République française en Autriche :
    - AUT249
    - AUT256
    - AUT323-a
    - AUT329-6

Archives de l'Institut National de l'Audiovisuel (INA)

- Archives de la Presse filmée, Fonds « Actualités Françaises »

Archives de la bibliothèque du Congrès Américain

- Library of Congress Prints and Photographs Division

Archives de l'Opéra d'État de Vienne

Numérisées dans le cadre par le projet Google Arts and Culture

Autres archives

MOZART Wolfgang Amadé, « Lettre de Wolfgang A. Mozart, écrite à Vienne le 5 février 1783, adressée à son père, Lepold Mozart, reçue à Salzbourg ».

Lois, textes juridiques et parlementaires

Textes législatifs autrichiens (Bundesrecht)

- François Joseph I, *Kaiserliches Patent vom 4. März 1849, die Reichsverfassung für das Kaiserthum Oesterreich enthalten*, Allgemeines Reichs-Gesetz- und Regierungsblatt für das Kaiserthum Österreich, N° 150, 04/03/1849, p. 151, 150/1849. §3.
- François-Joseph I., *Kaiserliches Diplom, zur Regelung der inneren staatsrechtlichen Verhältnisse der Monarchie*, Reichs-Gesetz-Blatt (RGBl), N° 54, =, 20/10/1860, 226/1860, p. 336.
- François-Joseph I., *Die Verfassung der österreichischen Monarchie*, Reichs-Gesetz-Blatt (RGBl), N 9, 28/02/1861, 20/1861, p. 69.
- Nationalversammlung, *Gesetz, betreffend das Verbot der Ausfuhr und der Veräußerung von Gegenständen von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung*, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°20, 13/12/1918, p. 128, 90/1918.
- Nationalversammlung, Dritte Vollzugsanweisung des Staatsamtes der Finanzen über die Anmeldung und Kontrolle gewisser Vermögenschaften und die Sicherung der Vermögensabgabe, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°76, 14/04/1919, p. 543, §1/6, 230/1919.
- Nationalversammlung, Gesetz, *betreffend die Landesverweisung und die Übernahme des Vermögens des Hauses Habsburg-Lothringen*, Staatsgesetzblatt für den Staat Deutschösterreich, N°71, 03/04/1919, p. 513-514, Art. 2, §5, 209/1919.

- Nationalversammlung, *Gesetz vom 1. Oktober 1920, womit die Republik Österreich als Bundesstaat eingericht wird (Bundes-Verfassungsgeset*z), Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N°140, 05/10/1920, p. 1791, 450/1920.
- Nationalrat, *Bundesgesetz vom 25. September 1923, betreffend Beschränkungen in der Verfügung über Gegenstände von geschichtlicher, künstlerischer oder kultureller Bedeutung (Denkmalschutzgesetz)*, Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N°103, 05/10/1923, p. 1725, 533/1923.
- Bundesregierung, *Bundesgesetz vom 25. Mai 1934, betreffend die Auflassung des Bundesdenkmalamtes*, Bundesgesetzblatt für den Bundesstaat Österreich, N°20, 11/06/1934, p. 113, 47/1934.
- Provisorische Staatsregierung, *Verfassungsgesetz vom 8. Mai 1945, über das Verbot der NSDAP (Verbotsgesetz)*, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 4, 06/06/1945, p. 19, 13/1945.
- Provisorische Staatsregierung, *Gesetz vom 20. Juli 1945 über die Überleitung der Verwaltungs- und Justizeinrichtungen des Deutschen Reiches in die Rechtsordnung der Republik Österreich (Behörden-Überleitungsgesetz-Behörden-ÜG.)*, Staatsgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 23, 28/07/1945, p. 115, 94/1945. §23.
- Nationalrat, *Verordnung des Bundesministeriums für Unterricht vom 30. Juni 1949, womit eine österreichische UNESCO-Kommission errichtet wird*, Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 45, 14/09/1949, 211/1949.
- Nationalrat, *Änderung des Denkmalschutzgesetzes – DMSG*; Bundesgesetzblatt für die Republik Österreich, N° 229, 19/08/1999, p. 1337, 170/1999.

Procès-verbaux du parlement autrichien

- Max Neugebauer, *Stenographisches Protokoll*, 19. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 15 mars 1950. P. 583. Il y a aussi les critiques d'Edmund Reismann sur les tournées et le cachet des nouveaux artistes. Edmund Reismann, *Stenographisches Protokoll*, 38. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 8 décembre 1950. P. 1536-1538.
- « Anfrage der Abg. Holzfeind, Proksch, Reismann und Genossen an den Bundesminister für Unterreicht, betreffend Vorsorge für die Erhaltung der Volksoper (Staatsoper in der Volksoper) », *Beiblatt zur Parlamentskorrespondenz*, 10. Beiblatt, 590/J, VI. GP, 20 novembre 1952.
- Ernst Kolb. Der Bundesminister für Unterricht ZI. 6662-Pr. I/52 (Ernst Kolb), « Antwort auf die Anfrage der Abgeordneten Holzfeind, Prosch, Reismann und Genossen, betreffend Vorsoge für die Erhaltung der Volksoper (590/J vom 20. November 1952) », *Anfragebeantwortung*, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953.
- Der Bundesminister für Unterricht ZI. 6662-Pr. I/52, Anfragebeantwortung, 552/AB VI. GP, 10 janvier 1953. P. 1.
- Ernst Fischer, *Stenographisches Protokoll*, 25. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VI. G.P. 9 décembre 1953. P. 921-931; Viktor Reimann, *Stenographisches Protokoll*, 25. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - IVI. G.P. 9 décembre 1953. P. 952-955.
- Viktor Reimann, *Stenographisches Protokoll*, 53. Sitzung des Nationalrates der Republik. Österreich. - VII. G.P. 2 décembre 1954. P. 2399-2401.
- Bundeskanzler Ing. Raab, *Gedenksitzung des N. R. und des B. R. der Republik Österreich aus Anlaß der zehnten Wiederkehr des Tages der Proklamation der Unabhängigkeit Österreichs*, 27 avril 1955.
- Nationalrat, Schriftliche Anfrage der Abgeordneten Mag. Heidemarie Unterreiner, Kolleginnen und Kollegen an die Bundesministerin für Unterricht, Kunst und Kultur betreffend "Eiserner Vorhang" in der Wiener Staatsoper. 6164/J XXIV. GP, 9 juillet 2010.

Chartes internationales

- ICOMOS. Charte Internationale sur la Conservation et la Restauration des Monuments et des Sites (Charte de Venise 1964) (1985). https://www.icomos.org/charters/venice_f.pdf.
- ICOMOS. Charte Internationale pour la Sauvegarde des Villes Historiques (Charte de Washington 1987) (1987). https://www.icomos.org/charters/towns_f.pdf.
- UNESCO. Convention concernant la protection du patrimoine mondial, culturel et naturel (1972). https://whc.unesco.org/archive/convention-fr.pdf.

Sources radio et vidéo

Extraits radiophoniques

- Karl Renner, Neujahrsrede für 1946. AEG. Vienne, 1945, Audiovisuelles Archiv, Technisches Museum Wien, https://www.mediathek.at/staatsvertrag/suche/detail/atom/1456A864-289-000FF-00000144-1455B3C7/pool/BWEB/.

Films

- *Letzte Liebe*, Autriche, 87min, S/W 35mm, 1935, film de Fritz Schulz, scénario Heinz Goldberg, Norbert Garay, Richard Arvay, sur une idée originale d'Heinz Goldberg, musique par Franz Salmhofer et Richard Tauber, avec Albert Bassermann, Michiko Meinl-Tanaka, Else Bassermann, Hans Jaray, Etha von Storm, Hans Homma, Oskar Karlweis.
- *The Night Is Young*, États-Unis d'Amérique, 81min, S/W 35mm, 1935, Metro-Goldwyn-Mayer (MGM), film de Dudley Murphy, scenario d'Edgar Allan Woolf et Franz Schulz, sur une idée originale de Vicki Baum, avec Ramon Novarro, Evelyn Laye, Charles Butterworth, Una Merkel, Edward Everett Horton, Donal Cook, Henry Stephenson, Rosalind Russell, Herman Bing.
- *Wen die Götter lieben*, Allemagne, 111min, 1942, film de Karl Hartl, scénario de Eduard Borsody, adpaté du roman de Richard Billinger et E. Strzgowski, avec Hans Holt, Winnie Markus, Walter Janssen, Rosa Albach-Retty et Irene von Meyendorff.
- *Singende Engel*, Autriche, 101min, S/W, 1947, film de Gustav Ucicky, scénario de Rolf Olsen et Gustav Ucicky, musique par Willy Schmidt-Gentner, avec Hans Holt, Gustav Walda, Inge Konradu, Käthe Dorsch, Wilhelm Heim.
- *Unsterblicher Mozart*, 97min, S/W, 1954, film documentaire d'Alfred Stöger, en collaboration avec Oskar Fritz Schuch, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, avec Wilma Lipp, Emmy Loose, Hilde Güden, Rudolf Christ et Peter Klein.
- *Mozart*, 100min, S/W, 1955, fim de Karl Hartl, scénario de Karl Hartl, musique de Wolfgang Amadeus Mozart, avec Oskar Werner, Gertrud Kückelmann, Johanna Matz, Nadja Tiller et Erich Kunz.

Sources de presse

Nota Bene : en raison du très grand nombre d'articles utilisés dans le cadre de ce travail, nous citons ici le titre des journaux et des revues. Les références précises sont en note de bas de page.

Revues et journaux internationaux

- Bad. Neueste Nachrichten (Allemagne)
- Badisches Tagblatt (Allemagne)
- Bauwerk und Werkform (Allemagne)
- Berliner Musikzeitung (Allemagne)
- Carrefour (France)
- Chez Nous (Belgique)
- Der Spiegel (Allemagne)
- Deutsche Zeitung (Allemagne)
- Die Zeit (Allemagne)
- Echo der Zeit (Allemagne)
- Egyptian Gazette (Égypte)
- Il Pentagono (Italie)
- Jourx de France (France)
- Krakauer Zeitung (Pologne)
- L'Aurore (France)
- La Métropole (Belgique)
- Laibacher Wochenblatt (Slovénie)
- Le Figaro (France)
- Le Monde (France)
- Life (États-Unis d'Amérique)
- Münchner Merkur (Allemagne)
- Musik & Letters (Royaume-Uni)
- Observer (Suède)
- Opera (États-Unis d'Amérique)
- Rathaus Umschau (Allemagne)
- Témoignage Chrétien (France)
- The Musical Times (Royaume-Uni)
- The New York Times (États-Unis d'Amérique)
- Toute la danse (France)
- Vasárnapi Ujság (Hongrie)

Revues et journaux autrichiens

- Allgemeine Bauzeitung (Vienne)
- Arbeiter Zeitung (Vienne)
- Bild-Telegraf (Vienne)
- Blätter für Musik, Theater und Kunst (Vienne)
- Bühnentechnische Rundschau (Vienne)
- Das interessante Blatt (Vienne)
- Das kleine Blatt (Vienne)
- Das kleine Volksblatt (Vienne)
- Der Abend (Vienne)
- Der Architekt (Vienne)
- Der Aufbau (Vienne)
- Der Bau (Vienne)
- Der Film (Vienne)
- Der Fremdenverkehr (Vienne)
- Der Montag (Vienne)
- Der Morgen (Vienne)
- Der Neue Mahnruf (Vienne)
- Der Österreichische Beobachter (Vienne)
- Der Tag (Vienne)
- Der Zwischen-Akt (Vienne)
- Die bildenden Künste (Vienne)
- Die Bühne (Vienne)
- Die Denkmalpflege (Vienne/Berlin)
- Die Frau (Vienne)
- Die (österreichische) Furche (Vienne)
- Die Presse (Vienne)
- Die Stunde (Vienne)
- Die Weltpresse (Vienne)
- Die Wiener Bühne (Vienne)
- Die Zeit (Vienne)
- Fremden-Blatt (Vienne)
- Grazer Tagblatt (Graz)
- Grazer Volksblatt (Graz)
- Illustrierte Kronen Zeitung (Vienne)
- Innsbrucker Nachrichten (Innsbruck)
- Kärntner Nachrichten (Klagenfurt)
- Kikeriki (Vienne)
- Kleine Wiener Kriegszeitung (Vienne)
- Kurier (Vienne)
- Linzer Volksblatt (Linz)
- Mein Film (Vienne)
- Mitteilungen des Bundesdenkmalamtes (Vienne)
- Moderne Welt (Vienne)
- Morgen-Post (Vienne)
- Musikalisches Wochenblatt (Vienne)
- Musikblätter des Anbruch (Vienne)
- Neue Freie Presse (Vienne)
- Neue Zeit (Linz)
- Neuer Kurier (Vienne)
- Neues Fremden-Blatt (Vienne)
- Neues Österreich (Vienne)
- Neues Wiener Abendblatt (Vienne)
- Neues Wiener Journal (Vienne)
- Neues Wiener Tagblatt (Vienne)
- Neuigskeits Welt Blatt (Vienne)
- Österreichische Kunst (Vienne)
- Österreichische Tageszeitung (Vienne)
- Österreichische Volksstimme (Vienne)
- Österreichische Zeitung (Vienne)
- Radio-Wien (Vienne)
- Reichsport (Vienne)
- Salzburg Archiv (Salzbourg)
- Salzburger Nachrichten (Salzbourg)
- Salzburger Tagblatt (Salzbourg)
- Salzburger Volksblatt (Salzbourg)
- Salzburger Volkszeitung (Salzbourg)
- Salzburger Wacht (Salzbourg)
- Signale für die musikalische Welt (Vienne)
- Tagespost (Graz)
- Völkischer Beobachter (Vienne)
- Volks-Zeitung (Vienne)
- Vorarlberger Volksblatt (Bregenz)
- Waldheims Illistrirte Zeitung (Vienne)
- Welt am Abend (Vienne)
- Wiener Bauhütte (Vienne)
- Wiener Bilder (Vienne)
- Wiener Kurier (Vienne)
- Wiener Neueste Nachrichten (Vienne)
- Wiener Revue (Vienne)
- Wiener Samstag (Vienne)
- Wiener Zeitung (Vienne)
- Zeitschrift des österr. Ingenieur und Architekten-Vereines (Vienne)

Littérature critique

Histoire de l'Opéra de Vienne et des opéras

BEETZ Wilhelm, *Das Wiener Opernhaus, 1869 bis 1955*, Wiesbaden, Panorama, 1955.

CEIPEK Eugen, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Der Aufbau*, décembre 1946, p. 252-259.

EHS Tamara, « Entnazifizierung an der Wiener Staatsoper », *Österreichische Musikzeitschrift*, mars 2013, vol. 68, n° 2, p. 53-58.

EHS Tamara, « Spielpläne der Politik. Die Wiener Staatsoper und ihr Umgang mit dem Regime der 1930er Jahre », *Neue Zürcher Zeitung*, 12 avril 2014, n° 86, p. 63-65.

Festschrift zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper, Bundestheaterverwaltung., Vienne, Bundestheaterverwaltung, 1955.

FISCHER Susanne, *Der Wettbewerb um die Gestaltung des Eisernen Vorhangs der Wiener Staatsoper 1954/55*, Mémoire de maîtrise, Universität Passau, Passau, 2007.

FORTUNA-VERLAG (ed.), *Die Wiener Oper - Ein Kalender 1955*, Vienne, Fortuna-Verlag, 1954.

FRANZ JAKOB (STADTBAUMEISTER), *Zur Erinnerung an die gemeinsame Haupt- Gleichenfeir am 5. Oktober 1950 beim Wiederaufbau und Instandsetzung der Wiener Staatsoper. Wien I. Opernring*, Vienne, Collections du Wien Museum, IN 93057/1-36, 1950.

FRITTHUM Karl Michael, *Die Wiener Staatsoper:" Nie hab'ich so etwas gehört und geseh'n!": eine kulturhistorische und technische Führung durch die Wiener Staatsoper*, Vienne, Löcker Verlag, 2000.

FRITZ Otto, « Die Oper in Zahlen » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 243-300.

FRITZ Otto, *Almanach der Staatsoper, 1945-1954*, Salzbourg, Bergland Verlag, 1954.

GIGER Andreas, « The Tradition in post World-War-I Vienna: the role of the Vienna State Opera from 1919-1924 », *IRASM*, 1997, vol. 28, n° 2, p. 189-211.

GIGLER Herbert et BUNDESTHEATERVERWALTUNG, *80 Jahre Wiener Oper 1869-1949 [Hsg. anläßlich der 80. Wiederkehr des Eröffnungstages des Wiener Opernhauses am Ring]*, Vienne, Renaissance-Verlag-Gesellschaft, 1949.

GLANZ Christian, « Vom Fin de Siècle zur Republik. Die Direktionen Mahler und Strauss-Schalk im zeitgeschichtlich-kulturellen Kontext » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 182-197.

HACKENBERG Hubert et HERRMANN Walter, *Die Wiener Staatsoper im Exil: 1945-1955*, Österreichischer Bundesverlag., Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1985.

HOFFMANN Hans-Christoph, « Der Wettbewerb für das k.k. Hof-Operngebäude an der Wiener Ringstraße », *alte und moderne Kunst*, juin 1970, n° 110, p. 24-32.

HOFFMANN Hans-Christoph, KRAUSE Walter et KILITSCHKA Werner, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972.

HOLZBAUER Wilhelm, « L'architecture de l'Opéra de Vienne » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 31-54.

JUCH Hermann, « Heimstätten der Oper in Wien », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 1946, vol. 1, n° 1, p. 18-26.

KLEIN Rudolf, *Die Wiener Staatsoper: ein Führer durch das Haus und seine hundertjährige Geschichte*, Vienne, Lafite, 1967.

KOZAK Peter, LÁNG Andreas, LÁNG Oliver, MEYER Dominique et LAMMERHUBER Lois, *On Stage - Wiener Staatsoper*, Lammerhuber., Baden, Lammerhuber, 2013.

KRALIK Heinrich, *Das Opernhaus am Ring*, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1955.

KRALIK Heinrich, *Die Wiener Oper*, Vienne, Brüder Rosenbaum, 1963.

KRALIK Heinrich, *Die Wiener Philharmoniker: Monographie eines Orchesters*, Vienne, W. Frick, 1938.

KRAMER Maria, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005.

KRAUS Michael, *Die musikalische Moderne an den Staatsopern von Berlin und Wien 1945-1989. Paradigmen nationaler Kulturidentitäten im Kalten Krieg*, New York, NY, Springer (coll. « J.B Metzler »), 2017.

KURDIOVSKY Richard, « Ein Operntheater für die städtische Oberschicht. Zur baulichen Vorgeschichte der k.k. Hofoper » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.1.

LAMMERHUBER Lois, HOLENDER Ioan, LÁNG Oliver, LÁNG Andreas, PILLER Werner et RENNER Walter, *Die Wiener Staatsoper - eine Hommage an das Haus am Ring*, Baden, Edition Lammerhuber, 2009.

LÁNG Andreas et LÁNG Oliver, « "Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche!". Die Staatsoperndirektionen seit 1945 » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 285-313.

LÁNG Andreas et LÁNG Oliver, *Chronik der Wiener Staatsoper 1945 bis 2005: Aufführungen, Besetzungen, Künstlerverzeichnis*, Vienne, Löcker Verlag, 2006.

LANG Andreas et LÁNG Oliver, *Chronik der Wiener Staatsoper, 1869 bis 2009: Werkverzeichnis*, Vienne, Löcker, 2009.

LEHMANN Adolph (ed.), *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Adolph Lehmann Verlag (coll. « Wiener Monumental-Bauten »), 1885.

LESSING Erich, *Szene: ein Bildwerk über die Wiener Staatsoper und das Burgtheater*, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei., Vienne, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1955.

LÖFFLER Sigrid, « Zum Beispiel Burg unbd Oper - zwei kulturimperialistische Großmythen » dans Wolfgang Kos et Georg Rigele (eds.), *Inventur 45/55: Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Vienne, Sonderzahl, 1996, p. 382-403.

MARKOVIĆ Tatjana, « Die Wiener Staatsoper und das südöstliche Europa » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 154-182.

MAYRHOFER Bernadette et TRÜMPI Fritz, *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014.

MAYRHOFER Bernadette, « Biographische Porträts der vertriebenen, ermordeten und ins Exil geflüchteten Wiener Philharmoniker » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 59-198.

MAYRHOFER Bernadette, RATHKOLB Oliver, MIKOLETZKY Lorenz et ZOGLAUER Franz (eds.), *Opfer, Täter, Zuschauer: 70 Jahre danach: die Wiener Staatsoper und der « Anschluss » 1938. Ausstellung im Gustav-Mahler-Saal der Wiener Staatsoper, 10. März bis 30. Juni 2008*, Vienne, Edition Wiener Staatsoper, 2008.

MAZAKARINI Leo, *Die Wiener Staatsoper: 50 Jahre - unser Leben*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 2005.

MEYER Dominique, RATHKOLB Oliver, LÁNG Andreas et LÁNG Oliver (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, 2. vol.

OERTEL Christine, « Rudolf Hermann Eisenmenger und sein Eiserner Vorhang » dans Kaspar Mühlemann Hartl et Dominique Meyer (eds.), *Curtain - Vorhang*, Vienne, Verlag für Moderne Kunst, 2017, p. 198-201.

PIRCHAN Emil, « Plätze, Räume, Bauten der Wiener Opernaufführungen » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 9-96.

PIRCHAN Emil, WITESCHNIK Alexander et FRITZ Otto, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953.

PRAWY Marcel, *Die Wiener Oper: Geschichte und Geschichten*, Vienne, Molden, 1969.

PROKOPOVYCH Markian, « Das Opernnetzwerk. Wiener Opernthradition und der habsburgische Kulturraum » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 132-153.

RATHKOLB Oliver, « Fidelio mit einem tragischen Ende: die Staatsoper in Wien 1938 » dans Bernadette Mayrhofer, Oliver Rathkolb, Lorenz Mikoletzky et Franz Zoglauer (eds.), *Opfer, Täter, Zuschauer: 70 Jahre danach: die Wiener Staatsoper und der « Anschluss » 1938. Ausstellung im Gustav-Mahler-Saal der Wiener Staatsoper, 10. März bis 30. Juni 2008*, Vienne, Edition Wiener Staatsoper, 2008.

RATHKOLB Oliver, « Mehr als „Sound of Music". Die Wiener Staatsoper als internationale und gloable Ikone Österreichs » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 462-483.

RATHKOLB Oliver, « Vom Operntheater zur Staatsoper Wien. Die Wiener Staatsoper unter dem Hakenkreuz 1938-1945 » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.2, p. 222-241.

RODE-BREYMANN Susanne, *Die Wiener Staatsoper in den Zwischenkriegsjahren: ihr Beitrag zum zeitgenössischen Musiktheater*, Tutzing, H. Schneider, 1994.

SCHLÖGL Michaela et PRIELER Claudia, *Die Wiener Staatsoper: wie sie war wie sie ist*, Echomedia Buchverlag., Vienne, echomedia Buchverlag, 2018.

SCHUSTER Franz, « Burgtheater- und Opernumbau. Eine Entgegnung auf eine offene Frage », *Der Aufbau*, 1948, p. 28-30.

SEEBOHM Andrea, « L'Opéra à Vienne avant 1869 » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 9-30.

SEEBOHM Andrea, *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987.

SEEFEHLNER Egon, « Les directeurs et leurs troupes » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 57-174.

SEIDLER Herbert, *Österreichischer Vormärz und Goethezeit. Geschichte einer literarischen Auseinandersetzung*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Veröffentlichungen der Kommission für Literaturwissenschaft »), 1982.

SPECHT Richard, *Das Wiener Operntheater von Dingelstedt bis Schalk und Strauss: Erinnerung aus 50 Jahren*, Vienne, P. Knepler, 1919.

STACHEL Peter, « „Das Krönungsjuwel der österreichischen Freiheit". Die Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper 1955 als Akt österreichischer Identitätspolitik » dans Sven Oliver Müller et Jutta Toelle (eds.), *Bühnen der Politik. Die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Vienne / Munich, Oldenburg (coll. « Musikkulturen europäischer Metropolen im 19. und 20. Jahrhundert »), 2008, p. 90-107.

STEFAN Paul, *Das neue Haus : ein Halbjahrhundert Wiener Opernspiel und was voranging*, Vienne / Leipzig, E. Strache, 1919.

STEFAN Paul, *Die Wiener Oper*, Vienne, Wiener Literarische Anstalt, 1922.

STEFAN Paul, *Die Wiener Oper. Ihre Geschichte von den Anfängen bis in die neueste Zeit*, Vienne, Augartenverlag, 1932.

STOY Manfred, *Die Wiener Staatsoper 1938-1945*, Vienne, Verlag Der Apfel, 2017, vol.1: 1. Januar 1938-31. August 1938.

STRASSER Otto, « L'Orchestre » dans Andrea Seebohm (ed.), *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange, Paris, Éditions du Seuil, 1987, p. 239-260.

STUHLPFARRER Anna, « Der Wiederaufbau der Wiener Staatsoper – Anmerkungen zu Bauprogramm und Wettbewerb » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 256-271.

STUHLPFARRER Anna, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019.

THER Philipp, « Im Nabel der Opernwelt. Die Wiener Hofoper und ihre kulturellen Außenbeziehungen » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 1/1-Von Anfängen bis 1869, p. 95-107.

TROST Alois, « Moritz von Schwind und das Wiener Opernhaus », *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses*, 1900, vol. 21, p. 112-116.

TRÜMPI Fritz, « Die Wiener Staatsoper zwischen Österreich-Ideologie und Kaltem Krieg. Zur Politisierung des Wiederaufbaus des Operngebäudes, 1945-1955 » dans Karl-Heinz Reuband (ed.), *Oper, Publikum und Gesellschaft*, Wiesbaden, Springer, 2018, p. 53-90.

TRÜMPI Fritz, « Philharmonische Schuldabwehr » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 198-270.

TRÜMPI Fritz, « Umstrittene Charity aus den USA. Perspektiven aus dem Exil auf den "Wiederaufbau" der Wiener Staatsoper 1945–1948 » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 272-283.

TUBEUF André, *L'Opéra de Vienne*, Arles, Actes sud, 2010.

WELTNER Albert Joseph, *Das Kaiserlich-königliche Hof-operntheater in Wien: Statistischer Rückblick auf die Personal-Verhältnisse und die künstlerische Thätigkeit während des Zeitrames vom 25. Mai 1869 bis 30. April 1894.*, Vienne, A.W. Künast, 1894.

WERBA Robert, « Oper im Ständestaat. Die Auswirkungen der NS-Kulturpolik auf das Opernleben in Wien und bei den Salzburger Festspielen » dans *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, Vienne, Picus Verlag, 1997, p. 89-105.

WIENER STAATSOPER, *150 Jahre Opernhaus am Ring*, Vienne, Wiener Staatsoper, 2019.

WIETSCHORKE Jens, « Die Staatsoper und ihr kulturelles Souterrain. Eine Versuchsanordnung zum Thema »Musikstadt Wien« » dans Brigitta Schmidt-Lauber, Klara Löffler, Ana Rogojanu et Jens Wietschorke (eds.), *Wiener Urbanitäten. Kulturwissenschaftliche Ansichten einer Stadt.*, Vienne, Böhlau, 2013, p. 48-67.

WILLNAUER Franz, *Gustav Mahler und die Wiener Oper*, Réédition., Vienne, Löcker, 1993.

WITESCHNIK Alexander, « Wiener Opernkunst » dans *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p. 95-241.

WITESCHNIK Alexander, *Vienna State Opera : Opera House Guide*, Vienne, Österreichischer Bundestheaterverband, 1976.

ZAPKE Susana, « Im Epizentrum der Nation. Die Staatsoper als Projektionsfläche und Katalysator der Nachkriegszeit » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 242-255.

ZECHNER Ingeborg, « Alles nur Theater! Opernaufführungen in Graz, Innsbruck, Klagenfurt und Linz zwischen 1869 und 1944 » dans Dominique Meyer, Oliver Rathkolb, Andreas Láng et Oliver Láng (eds.), *Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol.1, p. 60-93.

Histoire de Vienne et de l'Autriche

« Wiederaufbau in Wien, Innere Stadt. Ein Stück lokale Architekturgeschichte wird besichtigt. » dans *Wien 1945: davor, danach [Ausstellung « 1945, davor, danach »]*, Vienne, Brandstätter, 1985, p. 107-115.

ACKERL Isabella, *Geschichte Österreichs in Daten. Von 1806 bis heute*, Wiesbaden, Marix Verlag, 2008.

ANDROSCH Hannes, *Österreich: Geschichte, Gegenwart, Zukunft*, Vienne, Brandstätter, 2010.

BEER Siegfried, « The Soviet occupation of Austria, 1945-1955. Recent research and perspectives », *Akadeemia*, 24 mai 2007, n° 1, p. 26-40.

BELLER Steven et KLEIMAN-LAFON Sylvie, *Histoire de l'Autriche*, Paris, Perrin, 2011.

BETHOUART Marie Emile, *La Bataille pour l'Autriche*, Paris, Presses de la Cité, 1965.

BISCHOF Günter (ed.), *From Empire to Republic: post-World War I Austria*, New Orleans, La, Univ. of New Orleans Press, UNO-Press (coll. « Contemporary Austrian studies »), 2010.

BLASCHITZ Edith, « „Mit deinen Altersgefährten wirst du an Österreich weiterbauen". Österreichische und alliierte Bildungsmaßnahmen zur Demokratisierung

von Kindern und Jugendlichen (1945 bis 1955) », *Medienimpulse. Beiträge zur Medienpädagogik*, décembre 2004, nº 50, p. 15-23.

BLAU Eve et ACHLEITNER Friedrich (eds.), *Mythos Großstadt: Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890 - 1937*, Munich, Prestel, 1999.

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

BLÜMEL Jacob, *Die Geschichte der Entwicklung der Wiener Vorstädte*, Vienne, Autoédition de Jacob Blümel, 1886, vol.C. Die übrigen Vorstädte.

BOCK Sebastian, *Österreichs Stifte unter dem Hakenkreuz. Zeugnisse und Dokumente aus der Zeit des Nationalsozialismus 1938 bis 1945*, Vienne, Superiorenkonferenz der männlichen Ordensgemeinschaften Österreichs (coll. « Ordensnachrichten »), 1995, vol.34.

BREUSS Susanne, LIEBHART Karin et PRIBERSKY Andreas (eds.), *Inszenierungen: Stichwörter zu Österreich*, Vienne, Sonderzahl, 1995.

BRUCKMÜLLER Ernst (ed.), « Von der Unabhängigkeitserklärung zum zweiten Kontrollabkommen » dans *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955: Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 2006, p. 10-26.

BRUCKMÜLLER Ernst (ed.), *Wiederaufbau in Österreich, 1945-1955: Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 2006.

BRUCKMÜLLER Ernst, *Sozialgeschichte Österreichs*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Vienna, 2001.

BUNDESMINISTERIUM FÜR HANDEL UND WIEDERAUFBAU (ed.), *10 Jahre Bauen im Dienste von Staat und Wirtschaft*, Vienne, Internationale Werbegesellschaft, 1955.

CLUTE Robert E., *The International Legal Status of Austria. 1938-1955*, La Hague, Martinus Nijhoff, 1962.

CSENDES Peter et OPLL Ferdinand, *Wien: Geschichte einer Stadt*, Vienne, Böhlau, 2001, vol.3: von 1790 bis Gegenwart.

CULLIN Michel et KREISSLER Félix, *L'Autriche contemporaine*, Paris, Armand Colin, 1972, vol.210.

CZEIKE Felix, *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, 5.vol.

DUCANGE Jean-Numa et LECLERC Hélène, *Histoire de l'Autriche : 1918-1938*, Neuilly-sur-Seine, Atlande (coll. « Clefs concours »), 2022.

DUSSAULT Éric, « Politique culturelle et dénazification dans la zone d'occupation française en Autriche (Tyrol et Vorarlberg) et à Vienne de 1945 à 1955 », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 2006, nº 1, p. 83-92.

FLOTZINGER Rudolf et FLOTZINGER Rudolf (eds.), « Von der Ersten zur Zweiten Republik » dans *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, 2ème édition., Vienne, Böhlau, 1995, vol.3, p. 173-250.

GEHLER Michael, *Österreichs Außenpolitik der Zweiten Republik: von der alliierten Besatzung bis zum Europa des 21. Jahrhunderts*, Innsbruck, Studien Verlag, 2005.

GELDMUSEUM DER OESTERREICHISCHEN NATIONALBANK, *Österreichische Geldgeschichte. Vom Mittelalter bis zum Euro*, Deuxième édition., Vienne, 2020.

GOLDINGER Walter, « Die österreichische Verwaltung und Bürokratie 1918-1938 » dans Erika Weinzierl et Kurt Skalnik (eds.), *Österreich, 1918-1938: Geschichte der Ersten Republik*, Vienne / Graz, Styria, 1983, vol.1.

GUTKAS Karl, « Die Feiern "950 Jahre Österreich" im Jahre 1946. », *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, 1996, vol. 62, p. 665-686.

HAMANN Brigitte, *Österreich: ein historisches Portrait*, Munich, CH Beck, 2009.

HANISCH Ernst, *Der lange Schatten des Staates: österreichische Gesellschaftsgeschichte im 20. Jahrhundert*, Berlin, Ueberreuter, 1994.

HELMUT ENGELBRECHT, « Geschichte des österreichischen Bildungswesens », *Informationen zur Politischen Bildung*, 1998, Wendepunkte und Kontinuitäten. Zäsuren der demokratischen Entwicklung in der österreichischen Geschichte, (coll. « 23-41 »).

HILLS Alice, *Britain and the Occupation of Austria, 1943–45*, Londres, Springer, 2000.

HISCOCKS Richard, *The Rebirth of Austria*, Oxford, Oxford University Press, 1953.

HOREL Catherine, « Introduction. La fin de l'Autriche-Hongrie : réflexions sur l'Europe centrale après 1918 », *Les cahiers Irice*, 2015, vol. 13, n° 1, p. 5-19.

HUFSCHMIED Richard, « Der Anglo-Amerikanische Luftkrieg gegen das Gebiet des heutigen Österreich (1943-1945) », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2004, vol. 1/2, n° 58, p. 477-487.

JELAVICH Barbara, *Modern Austria: Empire and Republic, 1815-1986*, Cambridge University Press, Cambridge, 1987.

JOHNSTON William M., *Österreichische Kultur-und Geistesgeschichte: Gesellschaft und Ideen im Donauraum 1848 bis 1938*, Vienne, Böhlau, 2006, vol.1.

JOHNSTON William M., *The Austrian Mind: An Intellectual and Social History, 1848-1938*, Berkeley / Los Angeles, University of California Press, 1976.

KADRNOSKA Franz (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981.

KAISER Gabriele, « Substanzverluste/Neuansätze. Architektur in Wien 1945/1955 » dans Ernst Bruckmüller (ed.), *Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne / Munich, Verlag für Geschichte und Politik, Oldenburg Wissenschaftsverlag München, 2006, p. 125-144.

KARNER Stefan (ed.), *Die umkämpfte Republik: Österreich 1918-1938*, Innsbruck, StudienVerlag, 2017.

KLETEČKA Thomas, *Die Protokolle des österreichischen Ministerrates 1848-1867. Abteilung II: Das Ministerium Schwarzenberg Band 4 (14. Oktober 1850 - 30. Mai 1851)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Die Protokolle des österreichischen Ministerrats 1848-1867 »), 2011, vol.4.

KNAUER Birgit, *Gesunde Stadt. Die Assanierung der Stadt Wien (1934-1938)*, Basel, Birkhäuser, 2021.

KOCENSKY Josef, *Dokumentation zur österreichischen Zeitgeschichte 1945–1955*, Vienne, Jugen und Volk, 1970.

KOS Wolfgang et RIGELE Georg (eds.), *Inventur 45/55: Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Vienne, Sonderzahl, 1996.

KOS Wolfgang et WIEN MUSEUM KARLSPLATZ (eds.), *Alt-Wien: die Stadt, die niemals war*, 2ème édition., Vienne, Czernin (coll. « Sonderausstellung des Wien-Museums »), 2005.

KREISSLER Félix (ed.), *L'Autriche 1867-1938 : naissance d'une identité culturelle*, Mont-Saint-Aignan, Publications de l'Université de Rouen et du Havre (coll. « Austriaca »), 1992.

KREISSLER Félix, *De la révolution à l'annexion : l'Autriche de 1918 à 1938*, Paris, Presses universitaires de France (coll. « Publications de l'Université de Rouen 9 »), 1971.

KREISSLER Félix, *L'Autriche, brûlure de l'histoire : brève histoire de l'Autriche de 1800 à 2000*, Paris, FeniXX, 1999.

KREISSLER Félix, *L'Autriche, treizième des douze : entre" nostalgies" et" obsolescences" quelle identité ?* Rouen, Publications de l'Université de Rouen et du Havre, 1993, vol.15.

KREISSLER Félix, *La prise de conscience de la nation autrichienne 1938-1945-1978*, Tome I., Paris, Presses Universitaires de France, 1980.

KRONES Harmut, « Das 20. und 21. Jahrhundert. Vom Ersten Weltkrieg bis zur Gegenwart » dans *Wien Musikgeschichte: Von der Prähistorie bis zur Gegenwart*, Berlin, Lit, 2011.

LA SPERANZA Marcello, *Wien 1945-1955: Zeitzeugen berichten*, Graz, Ares-Verlag, 2007.

LACKNER Helmut, *Rebuilding Austria*, Vienne, Technisches Museum Wien, 2005.

LE RIDER Jacques, *La Mitteleuropa*, 2ème édition., Paris, PUF (coll. « Que sais-je ? »), 1996.

LEDERER Léo, « L'Autriche nouvelle », *Politique étrangère*, 1945, vol. 10, nº 10, p. 61-74.

MALFÈR Stefan, *Das Ministerium Rechberg. Band 1 (19. Mai 1859 - 2./3. März 1860)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Die Protokolle des österreichischen Ministerrats 1848-1867 »), 2003, vol.1.

MALFÈR Stefan, *Das Ministerium Rechberg. Band 2 (6. März 1860-16. Oktober 1860)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Die Protokolle des österreichischen Ministerrats 1848-1867 »), 2007, vol.2.

MALFÈR Stefan, *Das Ministerium Rechberg. Band 3 (21. Oktober 1860-2. Februar 1861)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Die Protokolle des österreichischen Ministerrats 1848-1867 »), 2009, vol.3.

MALFÈR Stefan, *Die Protokolle des österreichischen Ministerrates 1848-1867. Abteilung III: Das Ministerium Buol -Schauenstein Band 7 (4.Mai 1858 - 12. Mai 1859)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2015, vol.7.

MALFÈR Stefan, *Die Protokolle des österreichischen Ministerrates 1848-1867. Abteilung III: Das Ministerium Buol -Schauenstein Band 6 (3. März 1857 - 29. April 1858)*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Die Protokolle des österreichischen Ministerrats 1848-1867 »), 2014, vol.6.

MARBOE Ernst, *? Yes, oui, o.k., njet*, Vienne, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1954.

MARBOE Ernst, *Le Livre de l'Autriche*, traduit par Léon Van Vassenhove, Österreichische Staatsdruckerei., Vienne, Österreichische Staatsdruckerei, 1948.

MARKOVA Ina, « 1945: Befreiung und Geburtsstunde der Zweiten Republik » dans Heinz Fischer (ed.), *100 Jahre Republik*, Vienne, Czernin Verlag, 2018.

MATIS Herbert et STIEFEL Dieter, *Mit der vereinigten Kraft des Capitals, des Credits und der Technik: die Geschichte des österreichischen Bauwesens am Beispiel der Allgemeinen Baugesellschaft*, Vienne, Böhlau, 1994, vol.A. Porr Aktiengesellschaft.

MEISSL Sebastian, MULLEY Klaus-Dieter et RATHKOLB Oliver, *Verdrängte Schuld, verfehlte Sühne: Entnazifizierung in Österreich, 1945-1955 : Symposion des Instituts für Wissenschaft und Kunst, Wien, März 1985*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik, 1986.

MEJSTRIK Alexander, *Berufsschädigungen in der nationalsozialistischen Neuordnung der Arbeit: vom österreichischen Berufsleben 1934 zum völkischen Schaffen 1938-1940*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2004.

MICHEL Bernard, « La vie urbaine à Vienne au XIXe siècle » dans Nicole Piétri, Bernard Michel et Cyril Buffet (eds.), *Villes et sociétés urbaines dans les pays germaniques 1815-1914*, 2ème édition., Paris, Sedes (coll. « Regards sur l'Histoire »), 1992, p. 177-200.

MILZA Olivier, *Histoire de l'Autriche*, Paris, Hatier, 1995.

OPLL Ferdinand, ALTFAHRT Margit, MADERTHANER Wolfang et WENUSCH Michael, « Wieder Weltstadt? Wien im Wiederaufbau » dans *Wie Phönix aus der Asche. Wien von 1945 bis 1965 in Bilddokumenten*, Vienne, Echomedia Buchverlag, 2010, p. 12-28.

ÖSTERREICHISCHES AUßENMINISTRIUM, *Rot-Weiss-Rot-Buch*, Vienne, Verlag der Österreichischen Staatsdruckerei, 1946.

PASTEUR Paul, *Histoire de l'Autriche : de l'empire multinational à la nation autrichienne XVIIe-XXe siècles*, Paris, Armand Colin, 2011.

PASTEUR Paul, *L'Autriche : de la libération à l'intégration européenne*, Paris, La documentation française, 1999.

PENSOLD Wolfgang, *Zur Geschichte des Rundfunks in Österreich. Programm für die Nation.*, Wiesbaden, Springer, 2018.

POLLAK Michael, *Vienne 1900 : une identité blessée*, Paris, Gallimard, 1984.

RATHKOLB Oliver, « Die „Alliierte Besatzung" und das kollektive Gedächtnis der ÖsterreichnerInnen nach 1945 », *Revue d'Allemagne et des Pays de langue allemande*, juin 2005, vol. 37, n° 2, p. 141-150.

RATHKOLB Oliver, *Die paradoxe Republik: Österreich 1945 bis 2015*, Vienne, Paul Zsolnay Verlag, 2015.

RAUCHENSTEINER Manfried et HEERESGESCHICHTLICHES MUSEUM (eds.), *Der Krieg in Österreich '45. Ausstellung im Heeresgeschichtlichen Museum Arsenal, 1030 Wien. Katalog zur Sonderausstellung.*, Vienne, Heeresgeschichtliches Museum / Militärhistorisches Institut Wien, 1995.

RAUCHENSTEINER Manfried, *Under Observation: Austria since 1918*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

RIEMER Hans, *Wien baut auf!*, Vienne, Verlag für Jugend und Volk, 1947.

RIGELE Georg, « Kaprun. Das Kraftwerk des österreichischen Wiederaufbaus » dans Wolfgang Kos et Georg Rigele (eds.), *Inventur 45/55: Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Vienne, Sonderzahl, 1996, p. 311-328.

ROGE France, « L'Autriche au lendemain du Traité d'État », *Economie et Statistique*, 1956, vol. 11, n° 7, p. 650-665.

SACHSLEHNER Johannes, *Schicksalsorte Österreichs*, Graz, Styria, 2009, vol.1.

SACHSLEHNER Johannes, *Wien: Eine Geschichte der Stadt-überarbeitete & ergänzte Neuauflage*, Graz, Styria, 2015.

SANDGRUBER Roman, *Ökonomie und Politik: österreichische Wirtschaftsgeschichte vom Mittealalter bis zur Gegenwart*, Berlin, Ueberreuter, 1995.

SCHORSKE Carl Emil, *Vienne fin-de-Siècle Vienna : politique et culture*, traduit par Yves Thoraval, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

SCHUMACHER Alois, « Les mutations de la culture politique autrichienne depuis 1945 », *Austriaca*, 2000, nº 51.

SCHWARZ Werner Michael, SPITALER Georg et WIKIDAL Elke (eds.), *Das Rote Wien 1919 - 1934. Ideen, Debatten, Praxis*, Wien Museum., Basel, Birkhäuser, 2019.

SIEDER Reinhard, STEINERT Heinz et TÁLOS Emmerich, *Österreich 1945-1995. Gesellschaft, Politik, Kultur*, Vienne, Verlag für Gesellschaftskritik (coll. « Österreichische Texte zur Gesellschaftskritik »), 1995.

Sitzungs-Protokolle der k. k. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale, Jahre 1853/1857., Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1858.

SPRINGER Elisabeth, *Geschichte und Kulturleben der Wiener Ringstraße*, Wiesbaden, Steiner (coll. « Die Wiener Ringstrasse - Bild einer Epoche »), 1979.

STEININGER Rolf et GEHLER Michael, *Österreich im 20. Jahrhundert: Vom Zweiten Weltkrieg bis zur Gegenwart*, Vienne, Böhlau, 1997, vol.2.

STIEFEL Dieter, *Entnazifizierung in Österreich*, Vienne, Europaverlag, 1981.

STIEG Gerald, *L'Autriche : une nation chimérique ? XVIIIe-XXe siècles*, Cabris, Éditions Sulliver, 2013.

TAYLOR A.J.P, *The Habsburg Monarchy 1809-1918*, Londres, Hamish Hamilton, 1948.

UHL Heidemarie, « Das „erste Opfer ". Der österreichische Opfermythos und seine Transformationen in der zweiten Republik », *Home*, 2001, vol. 30, nº 1, p. 19-34.

UHL Heidemarie, « Der Staatsvertrag – Ein Gedächtnisort der Zweiten Republik », *Forum Politische Bildung*, 2004, Frei-Souverän-Europäisch. 1945-1955-1995-2005, p. 67-78.

ULRICH Johann, *Der Luftkrieg über Österreich*, Vienne, Österr. Bundesverl. für Unterricht, Wiss. u. Kunst (coll. « Militärhistorische Schriftenreihe »), 1986, vol.5/6.

VOCELKA Karl, *Geschichte Osterreichs: Kultur-Gesellschaft-Politik*, Munich, Styria, 2000.

VOCELKA Karl, *Österreichische Geschichte*, Munich, CH Beck, 2005.

VOCELKA Karl, *Trümmerjahre Wien 1945-1949*, Vienne, Jugend und Volk, 1985.

WAECHTER-BÖHM Liesbeth et ACHLEITNER Friedrich, *Wien 1945: davor, danach [Ausstellung « 1945, davor, danach »]*, Vienne, Brandstätter, 1985.

WAGNER Walter, « Die Stellungsnahme der Militärbehorden zur Wiener Stadterweiterung in den Jahren 1848-1857 », *Jahrbuch des Vereines für die Geschichte der Stadt Wien*, 1962 1961, vol. 17-18, p. 216-285.

ZIAK Karl, *Wiedergeburt einer Weltstadt*, Vienne / Munich, Verlag für Jugend und Volk, 1965.

ZÖLLNER Erich, *Geschichte Österreichs*, 8ème édition., Vienne, R. Oldenbourg, 1990.

Musique, musiciens et lieux musicaux

« Emigranten aus dem österreichischen Musikleben », *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 avril 1988, vol. 43, nº 4, p. 202-203.

ADLER Guido, « Musik in Österreich », *Studien zur Musikwissenschaft Studien zur Musikwissenschaft*, 1929, vol. 16, p. 3-31.

ASTER Misha, *« Das Reichsorchester »: die Berliner Philharmoniker und der Nationalsozialismus*, Munich, Siedler, 2007.

BACHLER Nikolaus (ed.), *Die Volksoper: das Wiener Musiktheater*, Vienne, Holzhausen, 1998.

BACHT Nikolaus, *Music, Theatre and Politics in Germany: 1848 to the Third Reich*, Aldershot, Ashgate Publishing, Ltd., 2006.

BAGARIĆ Marina, « The City Theatre in Varaždin » dans Richard Kurdiovsky et Stefan Schmidl (eds.), *Das Wiener Konzerthaus 1913-2013: im typologischen, stilistischen, ikonographischen und performativen Kontext Mitteleueropas*, Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften (coll. « Denkschriften / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse »), 2020, p. 87-104.

BAUER Anton, *Das Theater in der Josefstadt zu Wien*, Vienne, Manutius Presse, 1957.

BENOIT-OTIS Marie-Hélène et DELISLE Julie, « Mozart au service du Grand Reich. Instrumentalisations politiques et mises en scène nazies en Autriche annexée, 1938-1945 », *Les Cahiers de la Société québécoise de recherche en musique*, 2020, vol. 21, nº 1, p. 11.

BÖHM Karl, *Ma Vie*, traduit par Elisabeth Bouillon, Paris, Editions Jean Claude Lattès, 1980.

BRENNER Helmut et KUBIK Reinhold, *Mahlers Menschen: Freunde und Weggefährten*, St. Pölten / Salzbourg / Vienne, Residenz-Verl., 2014.

CANDONI Jean-François, « Le Festival de Salzbourg entre 1920 et 1937 : enjeux artistiques, économiques et idéologiques » dans Jean-Numa Ducange et Hélène Leclerc (eds.),

Histoire de l'Autriche : 1918-1938, Neuilly-sur-Seine, Atlande (coll. « Clefs concours »), 2022, p. 201-214.

CANDONI Jean-François, « Vienne à l'écoute de Prague. La vie musicale pragoise selon la revue Musikblätter des Anbruch (1919-1937) », *Austriaca. Cahiers universitaires d'information sur l'Autriche*, 1 décembre 2019, n° 88-89, p. 63-76.

CARLONE Vanessa Maria, *Das „Musikland Österreich" und seine kulturpolitische Mission in Italien: 80 Jahre ÖKF und ÖHI Rom als Orte musikalischer Repräsentation einer Kulturnation*, Oberhausen, Athena (coll. « Beiträge zur Kulturwissenschaft »), 2019.

CHARLE Christophe, « Les théâtres et leurs publics Paris, Berlin et Vienne 1860-1914 » dans Daniel Roche (ed.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne (coll. « Internationale »), 2014, p. 403-420.MEYER Michael, *The Politics of Music in the Third Reich*, New York, Peter Lang, 1991.

CHARNAY Amélie, « Le Festival de Salzbourg : un lieu de médiation culturelle internationale (1917-1938) », *Relations internationales*, 2003, N°116, n° 4, p. 549-558.

CHARNAY Amélie, *Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne 1917-1950*, Thèse de doctorat, Paris 1, Paris, 2011.

COUTURIER Claire, *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*, Thèse de doctorat, Sorbonne Paris Cité, Paris, 2018.

CSÁKY Moritz, « Gesamtregion und Musik. Akkulturation in Mitteleuropa am Beispiel von Musik » dans Richard Georg Plaschka, Horst Haselsteiner et Anna Maria Drabek (eds.), *Mitteleuropa-Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert: Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, p. 113-130.

CSÁKY Moritz, *Ideologie der Operette und Wiener Moderne: ein kulturhistorischer Essay zur österreichischen Identität*, Wien, Böhlau, 1996.

DAHLHAUS Carl, « War Wien im frühen 19. Jahrhundert das musikalische Zentum Europa? » dans Reinhard Urbach (ed.), *Wien und Europa zwischen den Revolutionen (1789-1848)*, Vienne / Munich, Jugend & Volk (coll. « Wiener Schriften; Heft 39 »), 1978, p. 349-361.

DARMSTÄDTER Beatrix, « Gustav Mahler und die Drehbühne in der Wiener Hofoper » dans *„leider bleibe ich ein eingefleischter Wiener". Gustav Mahler und Wien*, Vienne, 2010, p. 149-154.

DECK Marvin Lee Von, *Gustav Mahler in New York: His Conducting Activities in New York City, 1908-1911*, New York, New York University, 1990.

DELEGLISE Oscar, *Das Schönbrunner Schlosstheater. Beiträge von Oscar Deleglise, Joseph Gregor, Rudolph Holzer, Karl Kobald, J.K. Ratislav*, Vienne, H. Bauer, 1947.

DEMBSKI Ulrike, *Aus Burg und Oper: die Häuser am Ring von ihrer Eröffnung bis 1955*, Vienne, Brandstätter, 2005.

DENNIS David B., « "Honor Your German Masters": The Use and Abuse of "Classical" Composers in Nazi Propaganda », *Journal of Political & Military Sociology*, 2002, vol. 30, nº 2, p. 273-295.

DENNIS David B., *Beethoven in German Politics (1870-1989)*, New Haven, Yale University Press, 1996.

Die Volksoper: das Wiener Musiktheater, Vienne, Holzhausen, 1998.

DUFIEUX Philippe, « Du Grand Théâtre de Lyon à l'Opéra Nouvel » dans Caroline Giron-Panel et Solveig Serre (eds.), *Les lieux de l'opéra en Europe : XVIIe-XXIe siècle [actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, Opéra comique, 21-23 novembre 2013]*, Paris, École des chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2017, p. 175-196.

EDER Gabriele Johanna, *Wiener Musikfeste zwischen 1918 und 1938: ein Beitrag zur Vergangenheitsbewältigung*, Vienne, Geyer, 1991.

EDER Gabriele, « „Österreichbewußtsein" im Austrofaschismus: Auswirkungen auf das Musikleben 1933 - 1938 », *Österreichische Musikzeitschrift*, 1 février 1996, vol. 51, nº 2-3, p. 132-133.

FINSCHER Ludwig, « Le nozze di Figaro » dans Carl Dahlhaus et Sieghart Döhring (eds.), *Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters: Oper, Operette, Musical, Ballett*, Munich / Zurich, Piper (coll. « Pipers Enzyklopädie des Musiktheaters »), 1991, vol.4. Werke. Massine – Piccinni, p. 306-314.

FLAHERTY Gloria, *Opera in the development of German critical thought*, Princeton, New Jersey, Princeton University Press, 1978.

FLOTZINGER Rudolf (ed.), *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, 2ème édition., Vienne, Böhlau, 1995, vol.3.

FUHRICH Edda et PROSSNITZ Gisela, *Die Salzburger Festspiele: ihre Geschichte in Daten, Zeitzeugnissen und Bildern*, Salzbourg / Vienne, Residenz, 1990, vol. 3 volumes/.

GALLUP Stephen, *A history of the Salzburg Festival*, Londres, Weidenfeld and Nicolson, 1987.

GAUTHIER Laure, « Mutations de l'espace musical à Hambourg au lendemain de la guerre de Trente Ans. Aux origines du Gänsemarktoper » dans Jean-François Candoni et Laure Gauthier (eds.), *Les grands centres musicaux du monde germanique (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 49-70.

GLANZ Christian, « David Josef Bach and Viennese Debates on Modern Music », *Austrian Studies*, 2006, vol. 14, p. 185-195.

GLANZ Christian, « Gustav Mahlers politisches Umfeld » dans Erich Wolfgang Partsch et Morten Solvik (eds.), *Mahler im Kontext = Contextualizing Mahler*, Vienne, Böhlau, 2011, p. 13-32.

GLANZ Christian, « Musik in der Kulturpropaganda » dans Markus Grassl et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre-Verl (coll. « Anklaenge »), 2006, p. 205-224.

GLANZ Christian, MAYER-HIRZBERGER Anita et BRÄUML Stefanie (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014.

GMEINER Josef et LEIBNITZ Thomas (eds.), *Musikjahrhundert - Wien 1797-1897. Ausstellung der Musiksammling der Österreichischen Nationalbibliothek*, Vienne, Verlag Der Apfel, 1997.

GOLOVLEV Alexander, « Adieu l'Allemagne, bonjour la France ? La diplomatie musicale comme instrument de rapprochement culturel franco-autrichien, 1945-1955 », *Trajectoires. Travaux des jeunes chercheurs du CIERA*, 2020, n° 13.

GRAF Max, « The Death of a Music City », *The Musical Quarterly*, traduit par Arthur Mendel, 1940, XXVI, n° 1, p. 8-18.

GRAF Max, *Die Wiener Oper*, Vienne, Humboldt-Verlag, 1955.

GRAF Max, *Legend of a Musical City: The Story of Vienna*, New York, NY, Philosophical Library, 1945.

GRASBERGER Franz, *Richard Strauss und die Wiener Oper*, Vienne, Hermann Schneider Verlag, 1969.

GRASSL Markus et SZABÓ-KNOTIK Cornelia (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre-Verl (coll. « Anklaenge »), 2006.

GROSSDEUTSCHEN, *Wolfgang Amadeus Mozart: sein Leben und Schaffen dargestellt anlässlich der 150. Wiederkehr seines Todestages in 14 Sendungen des Grossdeutschen Rundfunks vom 7. September bis 7. Dezember 1941*, Berlin, Deutscher Verlag, 1941.

GRUBER Clemens Maria, *Deutschsprachige Theater der Jahrhundertwende in alten Photographien*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1987.

GRUBER Gernot, TAMMEN Björn R. et BOISITS Barbara (eds.), *Musik – Identität – Raum: Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Vienne, Böhlau, 2021.

HAIDER-PREGLER Hilde, « „Das Burgtheater ist eine Idee…" Die Hagre 1945 bis 1955 - eine Zwischenzeit des österreichischen Staatstheaters? » dans Hilde Haider-Pregler et Peter

Roessler (eds.), *Zeit der Befreiung: Wiener Theater nach 1945*, Vienne, Picus-Verlag, 1998, p. 84-122.

HEARTZ Daniel, *Mozart's Operas: (A Centennial Book)*, Los Angeles, University of California Press, 1990.

HELLER Friedrich C., « Die Zeit der Moderne » dans Rudolf Flotzinger et Friedrich C. Heller (eds.), *Musikgeschichte Österreichs. Von der Revolution 1848 zur Gegenwart*, 2ème édition., Vienne, Böhlau, 1995, vol.3, p. 91-172.

HILMAR Rosemary, « „Die ‚Wiener Schule', der Ständestaat und der Nationalsozialismus" in Wien », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 1998, vol. 53, n° 12.

HINTERMAIER Ernst, « XVII. Musik - Musiker - Musikpflege » dans Heinz Dopsch (ed.), *Geschichte Salzburgs. Stadt und Land*, Salzbourg, Universitätsverlag Pustet, 1991, vol.2-Neuzeit und Zeitgeschichte, p. 1619-1706.

JOHN Eckhard, *Musikbolschewismus: die Politisierung der Musik in Deutschland 1918-1938*, Stuttgart, Metzler (coll. « Metzler Musik »), 1994.

KATER Michael H., *The Twisted Muse: Musicians and Their Music in the Third Reich*, Oxford / New York, Oxford University Press, 1999.

KOEHLER Jonathan, « "Soul Is But Harmony": David Josef Bach and the Workers' Symphony Concert Association, 1905–1918 », *Austrian History Yearbook*, avril 2008, vol. 39, p. 66-91.

KOMORZYNSKI Egon, *Mozart. Sendung und Schicksal eines deutschen Künstlers*, Berlin, M. Hesse, 1941.

KOPECKÝ Jiří et KŘUPKOVÁ Lenka, *Provincional Theater and Its Opera: German Opera Scene in Olomouc, 1770–1920*, Olomouc., Vydavatelství Filozofické fakulty Univerzity Palackého v Olomouci, 2015.

KRENN Günther, « The portrait of o young man as an artist - (de)constructing Mozart » dans Günther Krenn (ed.), *Mozart im Kino. Betrachtung zur kinematographischen Karriere des Johannes Chrysostomus Wolfgangus Theophilus Mozart*, Vienne, Filmarchiv Wien, 2005, p. 7-29.

KRIECHBAUMER Robert, *Politiker und Impresario: Landeshaupmann Dr. Franz Rehrl und die Salzburger Festspiele*, Vienne, Böhlau (coll. « Schriftenreihe des Forschungsinstitutes für politisch-historische Studien der Dr.-Wilfried-Haslauer-Bibliothek, Salzburg »), 2021.

KRIECHBAUMER Robert, *Zwischen Österreich und Großdeutschland: eine politische Geschichte der Salzburger Festspiele 1933-1944*, Vienne, Böhlau, 2013.

LA GRANGE Henry-Louis DE, *Vienne : histoire musicale. 1848 à nos jours*, Arles, Éditions Bernard Coutaz, 1991, vol.2.

LACH Robert, *Die großdeutsche Kultureinheit in der Musik*, Vienne, Braumüller, 1930.

LÁNG Andreas et LÁNG Oliver, « „Staatsoperndirektor in Wien ist ein Beruf, den ich nur meinem ärgsten Todfeind wünsche". Die Staatsoperdirektionen seit 1945 » dans *Die Geschichte der Oper in Wien*, Vienne, Molden, 2019, vol. 2/2-Von 1869 bis zur Gegenwart, p. 284-299.

LANG Manfred, LUDWIG Michael, HOFMANN Fritz et LANG Martin, *60 Jahre Wien 1945-2005*, Vienne, Bohmann, 2005.

LEVI Erik, *Music in the Third Reich*, Londres, Macmillan, 1994.

MAYER-HIRZBERGER Anita et SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Österreichs „Tor in die Welt" – Musik als Mittel der Kulturpropaganda nach '45 », *Österreichische Musikzeitschrift*, 2005, vol. 60, nº 4, p. 12-20.

MAYER-HIRZBERGER Anita, *„… ein Volk von alters her musikbegabt" Der Begriff ‚Musikland Österreich' im Ständestaat*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang (coll. « Musikkontext »), 2008.

MAYER-HIRZBERGER Anita, « Im Schatten der Vergangenheit. Musikgeschichtsbilder als Mittel der Identitätsstiftung in der jungen Zweiten Republik » dans Markus Grassl et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre-Verl (coll. « Anklaenge »), 2006, p. 13-30.

MAYER-HIRZBERGER Anita, « The Takeover of Social Democratic Musical Institutions by the Austrian "Corporate State" », *Austrian Studies*, 2006, vol. 14, Culture and Politics in Red Vienna, p. 291-309.

MAYER-HIRZBERGER Anita, « Voting for Shifts in Austria: How the Ständestaat (1934–1938) Used Musical Clichés to Improve the Country's Image Abroad. » dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Ports of Call: Central European and North American Culture/s in Motion*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2003, p. 199-209.

MAYRHOFER Bernadette, « Vertreibung aus dem Orchester » dans *Orchestrierte Vertreibung. Unerwünschte Wiener Philharmoniker. Verfolgung, Ermordung und Exil*, Vienne, Mandelbaum Verlag, 2014, p. 17-58.

MILLENKOVICH-MOROLD Max von, *Die österreichische Tonkunst*, Vienne, Fromme, 1918.

MÜLLER Sven Oliver et TOELLE Jutta, *Bühnen der Politik: die Oper in europäischen Gesellschaften im 19. und 20. Jahrhundert*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2008.

MÜLLER Sven Oliver, *Das Publikum macht die Musik: Musikleben in Berlin, London und Wien im 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2014.

NUßBAUMER Martina, « Bauen an der „Musikstadt". Materialisierungen eines Stadtimages im öffentlichen Raum Wien » dans *Zeitgeschichten im Diskurs*, Vienne, Böhlau, 2008, p. 107-122.

NUßBAUMER Martina, « Der Topos “Musikstadt Wien” um 1900 », *newsletterMODERNE. Zeitschrift des Spezialforschungsbereichs Moderne – Wien und Zentraleuropa um 1900*, 2001, vol. 4, n° 1, p. 20-23.

NUßBAUMER Martina, « Identity on Display. (Re-)Präsentationen des Eigenen und des Fremden auf der Internationalen Ausstellung für Musik- und Theaterwesen in Wien 1892 », *Historische Anthropologie*, janvier 2005, vol. 13, n° 1, p. 45-60.

NUßBAUMER Martina, « Musik im ‘Kulturkrieg’: Politische Funktionalisierung von Musikkultur in Österreich, 1914–1918 » dans Petra Ernst, Sabine A. Haring et Werner Suppanz (eds.), *Aggression und Katharsis: der Erste Weltkrieg im Diskurs der Moderne*, Vienne, Passagen, 2004, p. 299-317.

NUßBAUMER Martina, *Musikstadt Wien: Die Konstruktion eines Images*, Vienne, Rombach, 2007.

OREL Alfred, *Mozarts deutscher Weg: eine Deutung aus Briefen*, Vienne, Wiener-Verlag, 1941.

PAHLEN Kurt, *Ludwig van Beethoven. Fidelio Textbuch. Einführung und Kommentar*, Mayence, Atlantis-Musikbuch-Verlag, 1997.

PANAGL Oswald, « Musik als Spiegel von Politik und Geistersgeschichte. Dramaturgische Notizen zum Opernspielen der Zwieten Republik » dans Wolfgang Mantl (ed.), *Politik in Österreich: die Zweite Republik - Bestand und Wandel*, Vienne, Böhlau (coll. « Studien zu Politik und Verwaltung »), 1992, p. 892-908.

PERMOSER Manfred, « Deutscher Liederfürst und Phäake vom Donaustrom. Das Schubert-Gedenkjahr 1928 im Kontekt divergierender Erinnerungskultur » dans Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger et Stefanie Bräuml (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014, p. 77-92.

REINHARDT Max, « Festspiele in Salzburg. Denkschrift zur Errichtung eines Festspielhauses in Hellbrunn (1917) » dans Franz Hadamowsky (ed.), *Ausgewählte Briefe, Reden, Schriften und Szenen aus Regiebüchern*, Vienne, Georg Prachner, 1963, p. 73-78.

REITTERERová Vlasta, « Die Musik im Protektorat. Mozart und Dvořák » dans Andreas Wehrmeyer (ed.), *Musik im Protektorat Böhmen und Mähren (1939-1945): Fakten, Hintergründe, historisches Umfeld*, Munich, Ricordi, 2008, p. 169-192.

SCHARTNER Irmgard, « Musik aus dem NS-Wien. Alexander Witeschniks “Musik aus Wien”. Versuch einer vergleichenden Analyse der Aulagen von 1943 und 1949 » dans Dominik Schweiger, Michael Staudinger et Nikolaus Urbanek (eds.), *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen: Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 355-382.

SCHLÖGL Anita, *Mehrwert Musik: Musikwirtschaft und Stadtentwicklung in Berlin und Wien*, Berlin, Springer, 2011.

SCHMIDL Stefan et ZAPKE Susana, « »In dieser großen Zeit ...« Avantgardistiche Ansprüche und nationale Identifikation um 1914 », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 2014, vol. 69, nº 1, p. 14-21.

SCHMIDL Stefan, « »Meiner dunklen Sehnsucht hoher Tempel der Verheißung« », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 2012, vol. 67, nº 1.

SCHMIDL Stefan, « Nation und Musik », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 2013, vol. 68, nº 1.

SCHMIDL Stefan, « Über die Schwierigkeiten der Repräsentation », *Österreichische Musikzeitschrift*, janvier 2013, vol. 68, nº 5.

SCHULMEISTER Sarah Noemi, *„Ein Festspiel für Österreich" Ernst Kreneks Oper „Karl V" im Kontext der politischen Entwicklungen der frühen 1930er Jahre*, Mémoire d'étude, Universität Wien, Vienne, 2012.

SPALTENSTERIN Laura, « Les débuts controversés de l'Opéra de Vienne en 1869 » dans Caroline Giron-Panel et Solveig Serre (eds.), *Les lieux de l'opéra en Europe : XVIIe-XXIe siècle [actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, Opéra comique, 21-23 novembre 2013]*, Paris, École des chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2017, p. 31-44.

STACHEL Peter, « „Indem wir heute Mozart feiern, ehren wir uns selbst" Die Wiener Mozart-Woche 1941 » dans Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger et Stefanie Bräuml (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014, p. 93-107.

STEINBERG Michael, *The Meaning of the Salzburg Festival: Austria as Theater and Ideology, 1890-1938*, Ithaca, Cornell University Press, 1990.

STEINBERG Michael, *Ursprung und Ideologie der Salzburger Festspiele 1890-1938*, Munich, Anton Pustet Verlag, 2000.

STEINHAUSER Monika, « Théâtre et théâtralité urbaine au XIXe siècle en Allemagne : L'exemple des théâtres publics de Cour » dans Christophe Charle et Daniel Roche (eds.), *Capitales culturelles, capitales symboliques : Paris et les expériences européennes (XVIIIe-XXe siècles)*, Paris, Éditions de la Sorbonne (coll. « Internationale »), 2014, p. 193-206.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia et GRASSL Markus (eds.), *Österreichische Musikgeschichte der Nachkriegszeit*, Vienne, Mille-Tre (coll. « Anklaenge »), 2006.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Mozarts schöner Heldentod – Die Anwendung musikalischer Klischees im nationalsozialistischen Kulturbetrieb » dans Juri Giannini, Maximilian Haas et Erwin Strouhal (eds.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre, 2017, p. 193-220.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Music City Unlimited? A Case Study of Contemporary Vienna » dans Susan Ingram et Markus Reisenleitner (eds.), *Placing history: themed environments, urban consumption and the public entertainment sphere = Orte und ihre Geschichte(n) : Themenwelten, urbaner Konsum und Freizeitöffentlichkeit*, Vienne, Turia + Kant, 2003, p. 201-222.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Musikalische Elite in Wien um 1900: Praktiken, Prägungen und Repräsentationen » dans Susan Ingram, Markus Reisenleitner et Cornelia Szabó-Knotik (eds.), *Identität, Kultur, Raum: kulturelle Praktiken und die Ausbildung von Imagined Communities in Nordamerika und Zentraleuropa*, Vienne, Turia + Kant, 2001, p. 41-56.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Mythos Musik in Österreich: die Zweite Republik » dans Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Menschen, Mythen, Zeiten. 1*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.1, p. 243-270.

SZABÓ-KNOTIK Cornelia, « Selbstinszenierung und Handelsbilanz. Die (Re)Konstruktion Österreichs nach 1945 mittels Musik » dans Dominik Schweiger, Michael Staudinger et Nikolaus Urbanek (eds.), *Musik-Wissenschaft an ihren Grenzen: Manfred Angerer zum 50. Geburtstag*, Berne, Peter Lang, 2004, p. 355-382.

TRÜMPI Fritz, « Der „Musikstadt Wien"-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung » dans Markus Stumpf, Herbert Posch et Oliver Rathkolb (eds.), *Guido Adlers Erbe: Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Vienne, Vienna University Press (coll. « Bibliothek im Kontext »), 2017, p. 31-44.

TRÜMPI Fritz, « Der „Musikstadt Wien"-Topos als Instrument der nationalsozialistischen Herrschaftssicherung » dans Guido Adlers (ed.), *Erbe Restitution und Erinnerung an der Universität Wien*, Vienne, Vienna University Press, 2017, p. 31-44.

TRÜMPI Fritz, « Komponisten der ‚Wiener Klassik' als politische Repräsentationsfiguren. Gründungen von Wiener Musikergedenkstätten im Nationalsozialismus » dans Juri Giannini, Maximilian Haas et Erwin Strouhal (eds.), *Eine Institution zwischen Repräsentation und Macht: Die Universität für Musik und darstellende Kunst Wien im Kulturleben des Nationalsozialismus*, Vienne, Mille Tre, 2017, p. 221-238.

TRÜMPI Fritz, *Politisierte Orchester: die Wiener Philharmoniker und das Berliner Philharmonische Orchester im Nationalsozialismus*, Vienne, Böhlau, 2011.

UHL Heidemarie, « "Großstädtisch" und "deutsch". Das Grazer Stadttheater als Repräsentation kultureller Identität » dans *Graz um 1900*, Graz, Stadtmuseum Graz GmbH (coll. « Historisches Jahrbuch der Stadt Graz »), 1998, p. 517-533.

ULLRICH Hermann, *Fortschritt und Tradition: Zehn Jahre Musik in Wien: 1945-1955*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1956.

VALENTIN Jean-Marc, « Vienne et l'opéra impérial. Un système, une symbolique » dans Jean-François Candoni et Laure Gauthier (eds.), *Les grands centres musicaux du monde*

germanique (XVIIe-XIXe siècle), Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014, p. 173-185.

WAGNER Manfred, « Kampf um die Hegemonie in der Musik. Wagner, Brahms, Bruckner, Hanslick » dans Wolfgang Kos et Ralph Gleis (eds.), *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag (coll. « Sonderausstellung des Wien Museums »), 2014, p. 240-247.

WAGNER Manfred, « Zwischen Aufbruch und Schatten. Zur Musikgeschichte Österreichs zwischen 1918 und 1938 » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 383-407.

WAGNER Manfred, *Musikland Österreich*, Innsbruck, StudienVerlag, 2005.

WEINGARTNER Felix, *Lebenserinnerungen - Autobiographie*, Hambourg, Severus Verlag, 2013.

WIENER VERKEHRS-VEREIN (ed.), *Ratgeber für die Besucher der Mozartwoche des Deutschen Reiches in Wien 28. November bis 5. Dezember. Schirmherrschaft: Reichsminister Dr. Joseph Goebbels und Reichsleiter Baldur von Schirach*, Vienne, Wiener Verkehrs-Verein, 1941.

WITZMANN Reingard (ed.), *Fasching in Wien. Der Wiener Walzer 1750-1850*, 58. Sonderausstellung., Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, 1978.

YATES W. E., « Continuity and Discontinuity in Viennese Theatrical Life from the 1860s to the Turn of the Century », *Austrian Studies*, 2008, vol. 16, p. 51-68.

ZAPKE Susana, « Vienna: Mapping the Music City in the 20th Century. Theoretical Approaches. » dans Yvonne Franz et Christine Hintermann (eds.), *Unravelling Complexities*, Vienne, Österreichische Akademie der Wissenschaften (coll. « SR-Forschungsbericht »), 2017, p. 71-.

ZIMMERMANN Christoph, « Offenbachplatz - Die neue Adresse (1956-1965) » dans *Oper in Köln: von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Weilerswist, Dittrich, 2007, p. 329-360.

Art, architecture, conservation-restauration et urbanisme en Autriche

ABRIHAN Cristian, *Wien Dekorative Fassadenelemente in der Gründerzeit Zwischen 1840 und 1918 Gestaltungsgrundsätze*, Werkstattbericht Nr.133., Vienne, Stadtentwicklung Wien, 2013.

ACHLEITNER Friedrich, « L'architecture du XXe siècle en Autriche », Strasbourg, Les éditions du Conseil de l'Europe (coll. « Patrimoine culturel »), 1994, vol.29.

ACHLEITNER Friedrich, « Sprachprobleme der Architektur oder worin unterscheiden sich Nationalarchitekturen? » dans Moritz Csáky et Peter Stachel (eds.), *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*, Vienne, Passagen Verlag, 2003, p. 213-227.

ALOFSIN Anthony, *When Buildings Speak: Architecture as Language in the Habsburg Empire and Its Aftermath, 1867-1933*, Chicago, University of Chicago Press, 2006.

ARCHITEKTUR ZENTRUM WIEN (ed.), *Architecture in Austria : a Survey of the 20th Century*, Vienne, Springer Science & Business Media, 1999.

BALTZAREK Franz, HOFFMANN Alfred et STEKL Hannes, *Wirtschaft und Gesellschaft der Wiener Stadterweiterung*, Vienne, F. Steiner, 1975.

BAOTIĆ-RUSTANBEGOVIĆ Andrea, « The Presentation of the Habsburg Dynasty in Bosnia and Herzegovina under the Austro-Hungarian Rule 1878–1918: The Case of Public Monuments » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, traduit par Matea Kordić, Vienne, Böhlau, 2017, p. 166-188.

BAUER Maximilian, « Entwurf eines Gesetzes zum Schutze der Geschichts- und Kunstdenkmale » dans *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1909, p. 65-66.

BECHER Martin, *Imre Henszlmann und die Denkmalpflege in Ungarn 1846 - 1881*, Munich, Éditions B. Czerny, 2007.

BLAU Eve, « L'urbanisme et l'architecture des villes d'Europe centrale pendant la première moitié du xxe siècle », *Perspective. Actualité en histoire de l'art*, 30 septembre 2008, n° 3, p. 409-440.

BLIMLINGER Eva, « Mittäter in der Opferrolle: Die Restitution von Kunst in Österreich », *Osteuropa*, 2006, vol. 56, n° 1/2, p. 235-245.

BLOWER Jonathan, « Max Dvořák and Austrian Denkmalpflege at War », *Journal of Art Historiography*, 2009, vol. 1, p. 3.

BLOWER Jonathan, *The Monument Question in Late Habsburg Austria. A Critical Introduction to Max Dvořák's Denkmalpflege*,Université d'Édimbourg, Édimbourg, 2012.

BOECKL Matthias, « Antike und Moderne. Theophil Hansens Wiener Parlamentsbau » dans Anna Minta et Bernd Nicolai (eds.), *Parlamentarische Repräsentationen: das Bundeshaus in Bern im Kontext internationaler Parlamentsbauten und nationaler Strategien*, Berne, Peter Lang (coll. « Neue Berner Schriften zur Kunst »), 2014, p. 159-178.

BÖSEL Richard et KRASA Selma, *Monumente: Wiener Denkmäler vom Klassizismus zur Secession: eine Ausstellung des Kulturkreises Looshaus und der Graphischen Sammlung Albertina*, Vienne, Kulturkreis Looshaus, 1994.

BOUSCH Denis, « « Cosmopolis imperatrix ». La notion de style impérial dans l'architecture viennoise, de l'historicisme à la « Sezession » », *Revue germanique internationale*, 1 janvier 1994, n° 1, p. 137-149.

BRÜCKLER Theodor et NIMETH Ulrike, *Personenlexikon zur Österreichischen Denkmalpflege (1850-1990)*, Vienne, Berger, 2001.

BRÜCKLER Theodor (ed.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute: mit Quellendokumentation, Bildteil, Gesetzestexten und Archivindex*, Vienne, Böhlau, 1999.

BRÜCKLER Theodor, « Die "Verlängerung" der österreichischen Denkmalpflege in der NS-Zeit und die Gründung des Instituts für Denkmalpflege 1940 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1990, vol. 3/4, n° 44, p. 184-194.

BRÜCKLER Theodor, « Die österreichische Denkmalpflege 1945-1947: „Resurrectio" oder „Reanimatio"? », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2004, vol. 1/2, n° 58, p. 390-443.

BRÜCKLER Theodor, « Kunstwerke zwischen Kunstraub und Kunstbergung: 1938-1945 » dans Theodor Brückler (ed.), *Kunstraub, Kunstbergung und Restitution in Österreich 1938 bis heute: mit Quellendokumentation, Bildteil, Gesetzestexten und Archivindex*, Vienne, Böhlau, 1999.

BRÜCKLER Theodor, *Thronfolger Franz Ferdinand als Denkmalpfleger: die « Kunstakten » der Militärkanzlei im Österreichischen Staatsarchiv (Kriegsarchiv)*, Vienne, Böhlau, 2009.

BRÜCKLER Theodor, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege. Die Ära Helfert, Teil I : 1863 bis 1891*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2020.

CLEMEN Paul, « Das Handbuch der österreichischen Kunstdenkmäler » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1935, vol.IX, p. 61-63.

CSÁKY Moritz, CELESTINI Federico et TRAGATSCHNIG Ulrich (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007.

CZEIKE Felix, « Ein Stadterweiterungsprojekt aus dem Jahre 1840 », *Wiener Geschichtsblätter*, 1956, 11. (71)., n° 2, p. 27-31.

DELUGA Waldemar, « Protection of Eastern Christian Monuments in Bukovina at the End of the 19th and the Beginning of the 20th Century », *Monumentorium Tutela/Ochrana pamiatok*, 2020, n° 30, p. 51-59.

DEMUS Otto, « Die österreichische Denkmalpflege » dans *100 Jahre Unterrichtsministerium 1848-1948*, Vienne, Festschrift des Bundesministeriums für Unterricht in Wien, 1948, p. 393-411.

DENK Marcus, *Zerstörung als Chance? Städtebauliche Konzepte, Leitlinien und Projekte in Wien 1945-1958*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 2007.

DEUTSCH-SCHREINER Evelyn, « "Theaterland Österreich" Theater im verdeckt geführten Kulturkampf um eine österreichische Identität von 1945 bis 1955 » dans Ernst Bruckmüller (ed.), *Wiederaufbau in Österreich 1945-1955. Rekonstruktion oder Neubeginn?*, Vienne / Munich, Verlag für Geschichte und Politik, Oldenburg Wissenschaftsverlag München, 2006, p. 145-161.

DMYTRASZ Barbara, *Die Ringstraße: eine europäische Bauidee*, Vienne, Amalthea Signum Verlag, 2014.

DVOŘÁK Max, « Monumenta deperdita » dans *Jahrbuch der Kaiserl. Königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Kunst- und Historischen Denkmale*, Vienne, Commission bei dem Kaiserl. Königl. Central-Commission, 1909, vol.III, p. 179-181.

DVOŘÁK Max, *Katechismus der Denkmalpflege*, 2ème édition., Vienne, Julius Bard, 1918.

DVOŘÁK Max, *Österreichische Kunst-Topographie*, Vienne, Anton Schroll & Co, 1907, vol.I-Die Denkmale des politischen Bezirkes Krems in Niederösterreich.

EDUARD HANSLICK, *Aus meinem Leben*, Berlin, Allgemeiner Verein für Deutsche Literatur, 1894.

EGGERT Klaus, *Die Ringstraße*, Vienne/Hambourg, Paul Zsolnay Verlag, 1971, vol.7.

EIBLMAYR Judith et MEDER Iris, *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet (coll. « Catalogue d'exposition du Musée de la ville de Vienne »), 2005.

EIBLMAYR Judith, « Die Biografie » dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (eds.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet (coll. « Catalogue d'exposition du Musée de la ville de Vienne »), 2005, p. 15-25.

EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859.

ENGEL Ute, *Stil und Nation: Barockforschung und deutsche Kunstgeschichte (ca. 1830 – 1933)*, Paderborn, Verlag Wilhelm Fink, 2018.

EULER-ROLLE Bernd et MAHRINGER Paul, « Die Erhaltung der Architektur des 20. Jahrhunderts in Österreich – Routine und Neuland für Denkmalschutz und Denkmalpflege », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2018, vol. 3/4, nº 67, p. 6-18.

EULER-ROLLE Bernd, « Zur genetischen Code der österreichischen Denkmalpflege », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 25-34.

FALSER Michael S., « Zum 100. Todesjahr von Alois Riegl 2005 », *Kunsttexte.de - E-journal für Kunst- und Bildgeschichte*, 2006.

FINGERNAGEL-GRÜLL Martha, *Zur Geschichte der österreichischen Denkmalpflege: Die Ära Helfert, Teil II: 1892 bis 1910*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2019.

FLIEDL Gottfried, « Im Museum: Essayistische Anmerkung zu Geschichte und Funktion der Landesmuseen in Österreich », *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 2002, vol. 13, n° 1, p. 88-121.

FOGARASSY Alfred (ed.), *Die Wiener Ringstraße*, Berlin, Hatje Cantz, 2014.

FORAMITTI Vittorio, « The Central Commission in North-Eastern Italy: Protagonists and Restorations in Friuli and Küstenland, 1853–1918 », *Monumentorium Tutela/Ochrana pamiatok*, 2020, n° 30, p. 159-175.

FREY Dagobert, « Die Verstaatlichung und Inventarisierung des Habsbourg-Lothringischen Kunstbesitzes » dans *Mittheilungen des Staatsdenkmalamtes*, Vienne, 1919, vol.1-63, p. 1-22.

FREY Dagobert, « Österreichische Kunst als Grossdeutsche Kunst » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag; Anton Schroll & Co, 1938, vol.XII, p. 114-118.

FRISBY David, « The Significance and Impact of Vienna's Ringstrasse » dans Christian Hermansen Cordua (ed.), *Manifestoes and Transformations in the Early Modernist City*, Farnham, Ashgate Publishing, 2010, p. 229-254.

FRODL Walter, *Idee und Verwirklichung: das Werden der staatlichen Denkmalpflege in Österreich*, Vienne, Böhlau, 1988.

FRODL-KRAFT Eva, « Monumenta deperdita. Die Geschichte eines Glasgemäldeverkaufs », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 1965, n° 19, p. 186-190.

FRODL-KRAFT Eva, *Gefährdetes Erbe: Österreichs Denkmalschutz und Denkmalpflege 1918-1945 im Prisma der Zeitgeschichte*, Vienne, Böhlau, 1997.

GALLIS Johann, KIRCHENGAST Albert et TENHALTER Stefan, « Die Nachkriegsmoderne im Burgenland. Bericht einer Bestandsaufnahme », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2020, vol. 3/4, n° 74, p. 231-248.

GARMS Jörg (ed.), *Österreichische Künstler und Rom: Vom Barock zur Secession*, Vienne, Akademie der Bildenden Künste, 1972.

GINHART Karl, « Die Veröffentlichungen der Österreichischen Denkmalschutzstellen » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1938, vol.XII, p. 132-137.

GLEIS Ralph, « Impulse zum Aufbruch. Die Internationalisierung der Wiener Kunstszene um 1870 » dans Wolfgang Kos et Ralph Gleis (eds.), *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag (coll. « Sonderausstellung des Wien Museums »), 2014, p. 230-239.

GNANT Thomas, « The University of Vienna in the Eighteenth Century. Distance from the Church, Appropriation by the State, Expansion » dans *Sites of Knowledge: The University of Vienna and Its Buildings: A History 1365 - 2015*, Vienne, Böhlau, 2015, p. 85-98.

HAAS Robert et HOLZER Anton (eds.), *Robert Haas - Der Blick auf zwei Welten: Wien Museum, 24. November 2016 bis 26. Februar 2017*, Berlin, Hatje Cantz (coll. « Museen der Stadt Wien »), 2016.

HAGEN Timo, « K. u. k. Militärbauten als Repräsentanten der Gesamtmonarchie in der siebenbürgischen ‚Peripherie' » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017, p. 205-223.

HAGEN Timo, « Rudolf von Eitelberger – Architekturkritik zwischen politischer Positionierung und historistischem Normativismus » dans Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Raphael Rosenberg, Julia Rüdiger, Patrick Werkner et Tanja Jenni (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg: Netzwerker der Kunstwelt*, Vienne, Böhlau, 2019.

HAIKO Peter, « Semper und Hasenauer. Kosmopolitische Neorenaissance versus Österreichischer Neobarock » dans Cornelia Wenzel (ed.), *Stilstreit und Einheitskunstwerk*, Dresde, Amsterdam Dresden Verl. der Kunst (coll. « Muskauer Schriften »), 1998, vol.1, p. 199-208.

HANISCH Ernst, « Die Wiener Ringstraße. Zwei Pole, zwei Muster der österreichischen Kultur » dans Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Bauten, Orte, Regionen. 2*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.2, p. 75-104.

HANISCH Ruth, *Moderne vor Ort: Wiener Architektur 1889-1938*, Vienne, Böhlau, 2018.

HARS Endre, KOKAI Károly et OROSZ Magdolna (eds.), *Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged*, Vienne, Praesens VerlagsgesmbH, 2017.

HEILINGSETZTER Georg, « Adel in der Stadt. Spätmittelalter und frühe Neuzeit » dans *Stadt und Prosopographie. Zur quellenmässigen Erforschung von Personen und sozialen Gruppen in der Stadt des Spätmittelalters und der Neuzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, 2002, p. 53-80.

HELFERT Joseph Alexander, *Denkmalpflege, öffentliche Obsorge für Gegenstände der Kunst und des Alterthums nach dem neuesten Stande der Gesetzgebung in den verschiedenen Culturstaaten*, Vienne / Leipzig, Wihlhem Braumüller, 1897.

HENNINGS Fred, *Ringstraßensymphonie*, Vienne, Herold, 1963, vol.1.

HOFFMANN Hans-Christoph, *Die Architekten Eduard van der Nüll und August von Sicardsburg [Das Wiener Opernhaus]*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972.

HOFFMANN Hans-Christoph, *Die Theaterbauten von Fellner und Helmer*, Munich, Prestel-Verlag, 1966.

HUGUENIN-BERGENAT Yves, *Kulturgüter bei Staatensukzession. Die internationalen Verträge Österreichs nach dem Zerfall der österreichisch-ungarischen Monarchie im Spiegel des aktuellen Völkerrechts*, Berlin / New York, De Gruyter, 2010.

ILG Albert, « Die Barocke » dans Albert Ilg (ed.), *Kunstgeschichtliche Charakterbilder aus Österreich-Ungarn*, Prague / Vienne / Leipzig, F. Tempsky & C. Freytag, 1893, p. 259-308.

ILG Albert, *Die Zukunft des Barockstils. Eine Kunstepistel*, Sous le pseudonyme de Bernini le Jeune., Vienne, k.k. Hofverlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1880.

IVANOVIĆ Nataša, « State and National Representation in the Case of Ljubljana's Town Hall » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017, p. 189-204.

JÄGER-KLEIN Caroline, *Österreichische Architektur des 19. und 20. Jahrhunderts*, Vienne, Neuer Wissenschaftlicher Verlag, 2005.

JANKE Pia, *Politische Massenfestspiele in Österreich zwischen 1918 und 1938*, Vienne, Böhlau, 2010.

KAISERL. KÖNIGL. CENTRAL-COMMISSION ZUR ERFORSCHUNG UND ERHALTUNG DER BAUDENKMALE (ed.), « Österreichische Kunst-Topographie » dans *Mittheilungen der kaiserl. königl. Central-Commission zur Erforschung und Erhaltung der Baudenkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1881, vol.VII, p. 1-16.

KAISER-MUEHLECKER Gabriele, *Blattlinien - Die österreichischen Architekturzeitschriften. Der Aufbau und Der Bau als Leitmedien des institutionellen Fachdiskurses 1946 – 1971*, Thèse de doctorat, Université de Vienne, Vienne, 2017.

KAPFINGER Otto, « From Viennese Singularity to Austrian Diversity » dans Architektur Zentrum Wien (ed.), *Architecture in Austria : a Survey of the 20th Century*, Vienne, Springer Science & Business Media, 1999.

KAPFINGER Otto, KAPFINGER Dietmar, STEINER Dietmar, STILLER Adolph et SALAZAR Jaime, *Architecture in Austria : a Survey of the 20th Century*, Architektur Zentrum Wien., Vienne, Springer Science & Business Media, 1999.

KARNER Herbert, ROSENAUER Artur et TELESKO Werner, *Die Österreichische Akademie der Wissenschaften: das Haus und seine Geschichte*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2007.

KAUFMANN-FREßNER Claudia, *Das Burgtheater: Architektur, Geschichte, Geschichten*, Vienne / Bolzane, Folio-Verlag, 2005.

KERNBAUER Eva, POKORNY-NAGEL Kathrin, ROSENBERG Raphael, RÜDIGER Julia, WERKNER Patrick et JENNI Tanja (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg: Netzwerker der Kunstwelt*, Vienne, Böhlau, 2019.

KIESLINGER Alois, « Verwitterungserscheinungen an Wiener Monumentalbauten », *Zeitschrift für Denkmalpflege und Heimatschutz*, 1930, vol. 32, p. 128-132.

KLEIN Dieter, KUPF Martin et SCHEDIWY Robert, *Stadtbildverluste Wien: ein Rückblick auf fünf Jahrzehnte*, Münster, LIT Verlag, 2005.

KOLLER Manfred, « Zur Geschichte der Restaurierung in Österreich » dans *Geschichte der Restaurierung in Europa. Histoire de la Restauration en Europe. I*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991, p. 65-83.

KOLOWRATH Rudolf, *Ludwig Baumann: Architektur zwischen Barock und Jugendstil*, Vienne, Compress, 1985.

KOS Wolfgang et GLEIS Ralph, « Die größte Kunstaustellung der Welt. Zwischen Repräsentation und Kunstmark » dans *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag (coll. « Sonderausstellung des Wien Museums »), 2014, p. 469-474.

KOS Wolfgang et MICHEL Eva (eds.), « Das Barock und die österreichische Identitätskonstruktion in der Zwischenkriegszeit » dans *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Wien Museum., Vienne, Czernin Verlag, 2010, vol. 230-234/.

KRACK Elisabeth, *Konservierungswissenschaft schreibt Geschichte*, Vienne, Böhlau, 2012.

KRASA-FLORIAN Selma, *Die Allegorie der Austria: die Entstehung des Gesamtstaatsgedankens in der österreichisch-ungarischen Monarchie und die bildende Kunst*, Vienne, Böhlau, 2007.

KRAUSE Walter, LAUDEL Heidrun et NERDINGER Winfried (eds.), *Neorenaissance - Ansprüche an einen Stil*, Dresden, Graphische Werkstätten Zittau, 2001.

KÜHN Christian, « Verborgene Schätze », *Architektur & Bau Forum*, 23 mars 2018, vol. 3/2018, p. 1.

KUNZ Georg, *Verortete Geschichte. Regionales Geschichtsbewußtsein in den deutschen Historischen Vereinen des 19. Jahrhunderts*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht (coll. « Kritische Studien zur Geschichtswissenschaft »), 2000.

KURDIOVSKY Richard, « „Die baulichen Vorgänge in Paris ließen so vieles für Wien hoffen […]“ Paris als Vor- und Gegenbild der Architektur der frühen Ringstraßenzeit » dans Andreas Nierhaus (ed.), *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015, p. 51-55.

LACHNIT Edwin, *Die Wiener Schule der Kunstgeschichte und die Kunst ihrer Zeit: zum Verhältnis von Methode und Forschungsgegenstand am Beginn der Moderne*, Vienne, Böhlau, 2005.

LE RIDER Jacques, « Vienne : l'architecture néoclassique du parlement de Theophil Hansen » dans Jean-Michel Léniaud (ed.), *Institutions, services publics et architecture, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Collège doctoral européen (coll. « Études et rencontres du Collège Doctoral Européen »), 2003, p. 89-102.

LEHNE Andreas, « Caractéristiques de l'architecture du XXe siècle et intérêt culturel, social et économique de sa conservation », Strasbourg, Les éditions du Conseil de l'Europe (coll. « Patrimoine culturel »), 1994, vol.29.

LEITNER Florian, « „Causa Infinita" – Die Verländerungsdebatten in der österreichischen Denkmalpflege », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, n° 73, p. 35-42.

LEROY DU CARDONNOY Éric, « Les Turcs au XIXe siècle dans l'imaginaire collectif de la sphère habsbourgeoise », *Histoire culturelle de l'Europe*, 2016, Légendes noires et identités collectives : construction, déconstruction, réfutation, [En ligne].

LHOTSKY Alphons, *Geschichte des Instituts für Österreichische Geschichtsforschung, 1854-1954*, Vienne, Böhlau, 1954.

LICHTENBERGER Elisabeth, « Wien - das sozialökologische Modell einer barocken Residenz » dans Wilhelm Rausch (ed.), *Städtische Kultur in der Barockzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung (coll. « Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas »), 1982, p. 235-262.

MAHRINGER Paul, « Österreichische Denkmalpflege zwischen Idealismus und Realität », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, n° 73, p. 55-66.

MAIER Charles S, « Stadt, Kaiserreich und imperiales Klima als Voraussetzung für urbane Visionen » dans Eve Blau et Friedrich Achleitner (eds.), *Mythos Großstadt: Architektur und Stadtbaukunst in Zentraleuropa 1890 - 1937*, 22e-43e éd., Munich, Prestel, 1999.

MAYR Norbert, « Gut Ding braucht Eile. Anmerkungen zu Baudenkmalen, die offiziell noch keine sind », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2020, vol. 3/4, n° 74, p. 261-269.

MICHEL Eva, *Inventing Tradition. De Rezeption der Alten Meister und das „Barocke" in der österreichischen Malerei des 20. Jahrhunderts. Topos und künstlerische Strategie*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 2009.

MILLON Henry A. (ed.), *Triomphes du Baroque : l'architecture en Europe, 1600 - 1750*, Paris, Hazan, 1999.

MORAVÁNSZKY Ákos et HOPFENGÄRTNER Judith (eds.), *Re-humanizing architecture: new forms of community, 1950-1970*, Basel, Birkhäuser (coll. « East West Central / edited by Ákos Moravánszky, Torsten Lange, Judith Hopfengärtner, Karl R. Kegler »), 2017.

MORAVÁNSZKY Ákos, *Competing Visions: Aesthetic Invention and Social Imagination in Central European Architecture, 1867-1918*, Cambridge, Massachusetts, MIT Press, 1998.

MORAVÁNSZKY Ákos, *Die Architektur der Donaumonarchie*, Berlin, Ernst und Sohn, 1988.

MORAVÁNSZKY Ákos, *Die Erneuerung der Baukunst: Wege zur Moderne in Mitteleuropa, 1900-1940*, Salzbourg, Residenz Verlag, 1988.

NIERHAUS Andreas, « Höfisch und Österreichisch. Zur Architektur des Neobarock in Wien » dans Moritz Csáky, Federico Celestini et Ulrich Tragatschnig (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007, p. 79-100.

NIERHAUS Andreas, *Der Ring. Pionierjahre einer Prachtstraße*, Vienne, Residenz, 2015.

OBERLANDER Margit, *Die „Verpreußung" Österreichs nach dem „Anschluss". Konflikte zwischen Altreichsdeutschen und Ostmärkern vom 1938-1945.*, Mémoire de maîtrise, Institut für Zeitgeschichte der Universität Wien, Vienne, 1986.

OLSEN Donald J., *The City as a work of art: London, Paris, Vienna*, New Haven, Yale University Press, 1986.

OPLL Ferdinand, « Zum städtischen Identitätsbegriff in Österreich im Spätmittelalter und in der frühen Neuzeit: das Beispiel Wien » dans *Stadt und Prosopographie. Zur quellenmässigen Erforschung von Personen und sozialen Gruppen in der Stadt des Spätmittelalters und der Neuzeit*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung, 2002, p. 13-28.

ÖSTERREICHISCHES MUSEUM FÜR VOLKSKUNDE, *Schönes Österreich. Heimatschutz zwischen Ästhetik und Ideologie [Sonderausstellung 26. Oktober 1995 bis 25. Februar 1996 ; Begleitbuch und Katalog]*, Vienne, Österreichisches Museum für Volkskunde (coll. « Katalog des Österreichischen Museums für Volkskunde »), 1995.

OTTMANN Franz, « Bildende Kunst » dans Erwin Rieger (ed.), *Ewiges Österreich*, Vienne, Verlag Manz, 1928, p. 133-181.

PETRIN Leodegar, « Die Organisation der Denkmalpflege in Österreich » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1937, vol.XI, p. 59-78.

PIELER Erika, « Denkmalschutz - Betrachtungen aus juristischer Sicht », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2018, vol. 3/4, n° 67, p. 63.

PLATZER Monika, *Cold war and architecture. The competing Forces that Reschpaed Austria after 1945*, Zürich, Park Books, 2020.

PLATZER Monika, KAISER Gabriele et FRÜHWIRTH Martina, *Architecture in Austria in the 20th & 21st Centuries*, 1ère édition., Basel / Boston / Berlin, Birkhäuser, 2006.

PODBRECKY Inge, « Modern, aber nicht neu. Wiener Architektur nach 1945 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2012, vol. 1/2, nº 66, p. 11-35.

PODBRECKY Inge, « Zur „Beseitigung von Verkehrshindernissen". Architektur und Politik im Austrofaschismus », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 133-141.

PODBRECKY Inge, *Unsichtbare Architektur: Bauen im Austrofaschismus: Wien 1933/1934-1938*, Innsbruck, Studienverlag, 2020.

POLLAK Marianne, *Archäologische Denkmalpflege zur NS-Zeit in Österreich: Kommentierte Regesten für die « Ostmark »*, Vienne, Böhlau, 2015, vol.23.

POLLAK Michael, « Vienne fin de siècle: Les limites de l'exemple historique », *Vingtieme siecle. Revue d'histoire*, 1984, p. 49-63.

POTIN Yann, « Kunstbeute und Archivraub. Einigie Überlegungen zur Napoleonischen Konfiszierung von Kulturgütern in Europa » dans *Napoleon und Europa: Traum und Trauma*, München, Prestel, 2010, p. 91-99.

PÖTSCHNER Angelina et FRANZ Rainald, « Der Wiener Styl. Stildebatten während der Entstehung der Ringstraße » dans Harald R. Stühlinger et Gerhard Murauer (eds.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Vienne, Metroverlag, 2015, p. 276-295.

PÖTSCHNER Angelina, « „In welchem Styl sollen wir bauen?" Eine Wiener Baufrage für das jüdische Bürgertum der Ringstraßenzeit » dans Elana Shapira (ed.), *Design Dialog: Juden, Kultur und Wiener Moderne*, Vienne, Böhlau, 2018.

PRANDSTETTEN Rainer, *Denkmalpflege in Österreich: Informationsschrift des Bundesdenkmalamtes Wien*, 3ème édition., Vienne, Mayer & Comp., Druck- und Verlagsges. m.b.H., 1989.

PROKOP Ursula, « Das Experiment der Institutionaliserung eines österreichischen Nationalstiles. Otto Wagnes supranationale Moderne versus Ludwig Baumanns „Reichsstil" » dans Antje Senarclens de Grancy et Heidemarie Uhl (eds.), *Modern als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionnen um 1900*, Vienne, Passagen Verlag (coll. « Studien zur Moderne »), 2001, p. 109-134.

PROKOPOVYCH Markian, *Habsburg Lemberg: Architecture, Public Space, and Politics in the Galician Capital, 1772-1914*, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2009.

PYRAH Robert, « Enacting Encyclicals? Cultural Politics and 'Clerical Fascism' in Austria, 1933–1938 », *Totalitarian Movements and Political Religions*, 1 juin 2007, vol. 8, nº 2, p. 369-382.

RAMPLEY Matthew, « The idea of a scientific discipline: Rudolf von Eitelberger and the emergence of art history in Vienna, 1847-1873 », *Art history: journal of the Association of Art Historians*, 2011, vol. 34, nº 1, p. 54-79.

RAMPLEY Matthew, *The Vienna School of Art History: Empire and the Politics of Scholarship, 1847–1918*, University Park, Penn State Press, 2015.

RATHKOLB Oliver, *„Führertreu und gottbegnadet": Künstlereliten im Dritten Reich*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1991.

REYNOLDS-CORDILEONE Diana, « The Austrian Museum for Art and Industry: Historicism and National Identity in Vienna 1863–1900 », *Austrian Studies*, 2008, vol. 16, p. 123-141.

RIEGL Alois, « Neue Strömungen in der Denkmalpflege » dans *Mitteilungen der K. K. Zentralkommission für Erforschung und Erhaltung der Kunst- und historischen Denkmale*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1905, p. 85-104.

RIEGL Alois, *Der moderne Denkmalkultus: Sein Wesen und seine Entstehung*, Vienne / Leipzig, W. Braumüller, 1903.

RIGELE Georg, « Wiederaufbau in Wien. Politik zwischen Notstand und sozialem Städtebau » dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (eds.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Verlag Anton Pustet., Vienne, (coll. « Catalogue d'exposition du Musée de la ville de Vienne »), 2005, p. 67-75.

RÜDIGER Julia et SCHWEIZER Dieter, *Sites of Knowledge: The University of Vienna and Its Buildings: A History 1365 - 2015*, Vienne, Böhlau, 2015.

RÜDIGER Julia, « Die Wiener Ringstraße. Konkurrenz der Stile in einem disparaten Ensemble » dans Endre Hárs, Károly Kókai et Magdolna Orosz (eds.), *Ringstraßen. Kulturwissenschaftliche Annäherungen an die Stadtarchitektur von Wien, Budapest und Szeged*, Vienne, Praesens VerlagsgesmbH, 2017, p. 63-80.

SÁRMÁNY-PARSONS Ilona, « Wahlverwandtschaften in der Architektur des Historismus in der Donaumonarchie. Eine architekturhistorische Skizze » dans Richard Georg Plaschka, Horst Haselsteiner et Anna Maria Drabek (eds.), *Mitteleuropa-Idee, Wissenschaft und Kultur im 19. und 20. Jahrhundert: Beiträge aus österreichischer und ungarischer Sicht*, Vienne, Verlag der Österreichischen Akademie der Wissenschaften, 1997, p. 145-174.

SCHALLMEINER Anneliese, « Inventarisierungsansätze 1918/1919 und einige Vorläufer in der österreichischen Denkmalpflege bis 1923 », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 107-118.

SCHEMPER-SPARHOLZ Ingeborg, « Forschungsstand und Forschungsfragen – Historische und aktuelle Positionen zur Skulptur am Ende der Habsburgermonarchie », *RIHA Journal*, 10 juillet 2021, Special Issue « Vienna as a Sculptural Centre in the Long 19th Century. Current Research on Sculpture in Central Europe ».

SCHLOCKER Edith, « Anregende Aufreger. Wenn Kunst und Architektur zu Skandalen und Skandälchen führen », *aut. architektur und tirol*, 2020, Widerstand und Wandel. Über die 70er Jahre in Tirol, p. 125.

SCHNABEL Gunnar et TATZKOW Monika, *Nazi looted art: Handbuch Kunstrestitution weltweit*, Berlin, Proprietas-Verlag, 2007.

SCHUBERT-SOLDERN Fortunat v., « Zur Geschichte der Denkmalpflege in Österreich » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1934, vol.VIII, p. 108-115.

SCHWARZ Birgit, *Hitlers Sonderauftrag Ostmark: Kunstraub und Museumspolitik im Nationalsozialismus*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2018.

SCHWARZ Mario, « Zu Camillo Sittes Vorträgen über Geschichte der Baustyle » dans Robert Stalla et Mario Schwarz (eds.), *Camillo Sitte. Schriften zu Kunsttheorie und Kunstgeschichte*, Vienne, Böhlau, 2010, p. 87-112.

SCHWÄRZLER Nikolaus, *Das Palais der österreichischen und Böhmischen Hofkanzlei*, Vienne, Verfassungsgerichtshof u. Verwaltungsgerichtshof, 1988.

SEIBERL Herbert, « Die österreichische Denkmalpflege in der Systemzeit und ihre Aufgaben für die nächste Zukunft » dans *Deutsche Kunst und Denkmalpflege*, Berlin / Vienne, Deutscher Kunstverlag - Anton Schroll & Co, 1938, vol.XII, p. 125-128.

SPIEZ Anton, « Der Wiener Hof und die Städte des Königreiches Ungarn in den Jahren 1681-1780 » dans Wilhelm Rausch (ed.), *Die Städte Mitteleuropas im 17. und 18. Jahrhundert*, Linz, Österreichischer Arbeitskreis für Stadtgeschichtsforschung (coll. « Beiträge zur Geschichte der Städte Mitteleuropas »), 1981, p. 83-95.

STACHEL Peter, « „Vollkommen passende Gefässe“ und „Gefässe fremder Form“. Die Kritik des Kunsthistorikers Albert Ilg (1847-1896) an der Architektur der Wiener Ringstrasse, ihr identitätspolitischer Hintergrund und ihre kunstpolitischen Auswirkungen », *East Central Europe*, 2006, vol. 33, n° 1-2, p. 269-291.

STACHEL Peter, « Albert Ilg und die „Erfindung“ des Barocks als österreichischer „Nationalstil“ » dans Moritz Csáky, Federico Celestini et Ulrich Tragatschnig (eds.), *Barock, ein Ort des Gedächtnisses: Interpretament der Moderne/Postmoderne*, Vienne, Böhlau, 2007.

STÜHLINGER Harald R. et MURAUER Gerhard (eds.), *Vom Werden der Wiener Ringstrasse*, Vienne, Metroverlag, 2015.

STÜHLINGER Harald, *Der Wettbewerb zur Wiener Ringstraße: Entstehung, Projekte, Auswirkungen*, Bâle, Birkhäuser, 2015.

TELESKO Werner et SCHMIDL Stefan, « Herrscher, Staat, Nation » dans Werner Telesko (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017, p. 159-165.

TELESKO Werner, « Barock als Staatsideologie? Kontinuitäten und Brüche einer kulturpolitischen Leitkategorie von der Habsburgermonarchie über die Erste Republik bis zum Ständestaat », *Österreichische Zeitschrift für Kunst und Denkmalpflege*, 2019, vol. 1/2, nº 73, p. 17-23.

UHL Heidemarie, « From Discourse to Representation: "Austrian Memory" in Public Space » dans Stefan Berger, Linas Eriksonas et Andrew Mycock (eds.), *Narrating the Nation: Representations in History, Media, and the Arts*, New York, NY, Berghahn Books, 2008, p. 207-221.

VASAK Alexandra, *Sichtbare Erinnerung: der Umgang mit Denkmälern in Österreich*, Francfort-sur-le-Main, Lang (coll. « Europäische Hochschulschriften Reihe 31, Politikwissenschaft »), 2004.

VASILYEV Gennady, *Wiener Moderne: Diskurse und Rezeption in Russland*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2015.

VYBÍRAL Jindřich, « Rudolf von Eitelberger als Ideologe der Wiener Ringstraße » dans Eva Kernbauer, Kathrin Pokorny-Nagel, Raphael Rosenberg, Julia Rüdiger, Patrick Werkner et Tanja Jenni (eds.), *Rudolf Eitelberger von Edelberg Netzwerker der Kunstwelt*, Vienne, Böhlau, 2019, p. 207-218.

WAGNER-RIEGER Renate, *Die Wiener Ringstrasse, Bild einer Epoche: Planung und Verwirklichung*, Vienne, Böhlau, 1980.

WAGNER-RIEGER Renate, *Wiens Architektur im 19. Jahrhundert*, Vienne, Österreichischer Bundesverlag, 1970.

WEISS Karl, « Die Architektur des neuen Wien I », *Oesterreichische Wochenschrift für Wissenschaft, Kunst und öffentliches Leben.Beilage zur k. Wiener Zeitung*, 1864, vol. 4, p. 1551-1555.

WEISS Karl, *Die bauliche Neugestaltung der Stadt*, Vienne, Konegen in Comm., 1888.

WINKLER Elisabeth Th., « Der Austriabrunnen auf der Freyung », *Wiener Geschichtsblätter*, 1994.

WÖLFFLIN Heinrich, *Renaissance und Barock: Eine Untersuchung über Wesen und Entstehung des Barockstils in Italien*, Munich, Theodor Ackermann, 1888.

ZIEGLER Meinrad, « Erinnern und Vergessen. Zum Umgang mit dem Nationalsozialismus in der Zweiten Republik », *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften*, 1995, vol. 6, nº 1, p. 41-60.

AKPADJI Rodrigue, *La question de la Nation autrichienne : naissance et développement d'un sentiment national autrichien*, Université Paris-Est Créteil, Créteil, 2016.

ART David, *The Politics of the Nazi past in Germany and Austria*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.

BENAY Jeanne et GRELLE Gérard, *Culture et identité autrichiennes au XXe et au début du XXIe siècles*, Limoges, Presses Universitaires de limoges (coll. « Espaces Humaines »), 2003.

BINDER Veronika, « Errichtung des Türkenbefreiungsdenkmals im Wiener Stephansdom », *Wiener Archivforschungen. Festschrift für den ungarischen Archivdelegierten in Wien, István Fazekas*, 2014, p. 375-382.

BÖHM-NEVOLE Barbara, « Die Inszenierung der vier österreichischen Kaiser im "langen 19. Jahrhundert" in der Porträtbüste », *RIHA Journal*, 10 juillet 2021, Special Issue « Vienna as a Sculptural Centre in the Long 19th Century. Current Research on Sculpture in Central Europe ».

BOTZ Gerhard, « Geschischte und kollektives Gedächtnis in der Zweiten Republik. „Operthese", „Lebenslüge" und „erste Geschichtstabu" in der Zeitgeschichtsschreibung » dans Wolfgang Kos et Georg Rigele (eds.), *Inventur 45/55: Österreich im ersten Jahrzehnt der Zweiten Republik*, Vienne, Sonderzahl, 1996, p. 311-328.

BRIX Emil, BRUCKMÜLLER Ernst et STEKL Hannes (eds.), *Memoria Austriae: Menschen, Mythen, Zeiten. 1*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2004, vol.1.

BRIX Emil, BRUCKMÜLLER Ernst et STEKL Hannes (eds.), *Memoria Austriae: Bauten, Orte, Regionen. 2*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2005, vol.2.

BRODBECK David, *Defining Deutschtum: Political Ideology, German Identity, and Music-Critical Discourse in Liberal Vienna*, Oxford, Oxford University Press, 2014.

BRUCKMÜLLER Ernst, *Nation Österreich: kulturelles Bewusstsein und gesellschaftlich-politische Prozesse*, Vienne, Böhlau, 1996.

BRUCKMÜLLER Ernst, *Symbole österreichischer Identität zwischen « Kakanien » und « Europa »*, Vienne, Picus Verlag, 1997.

BUKEY Evan Burr, *Hitler's Austria : popular sentiment in the Nazi era, 1938-1945*, Chapel Hill, N.C, University of North Carolina Press, 2000.

BUNDESPRESSEDIENST et BUNDESKANZLERAMT, *The Austrian Yearbook*, 1ère édition., Vienne, Manzsche Verlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1929.

BUNDESPRESSEDIENST et BUNDESKANZLERAMT, *The Austrian Yearbook*, 3ème édition., Vienne, Manzsche Verlags- und Universitäts-Buchhandlung, 1931.

CAUSSAT Pierre, ADAMSKI Dariusz et CREPON Marc, « L'ensemble austro-slave. Herder et les Slaves » dans *La Langue source de la nation : messianismes séculiers en Europe centrale et orientale (du XVIIIe au XXe siècle)*, Bruxelles, Éditions Mardaga, 1996.

CHARNAY Amélie, « Le festival de Salzbourg et l'identité autrichienne. 1917-1950 », *Bulletin de l'Institut Pierre Renouvin*, 2012, vol. 35, n° 1, p. 149-155.

CSURI Károly et KOTHES Markus (eds.), *Österreichische Identität und Kultur*, Vienne, Praesens (coll. « Österreich-Studien Szeged »), 2007.

DOW James R. et LIXFELD Hannjost, *The Nazification of an Academic Discipline: Folklore in the Third Reich*, Bloomington / Indianapolis, Indiana University Press, 1994.

DÜRHAMMER Ilija et JANKE Pia, *Die « österreichische » nationalsozialistische Ästhetik*, Vienne, Böhlau (coll. « Edition die angewandte-University Press »), 2003.

EITELBERGER VON EDELBERG Rudolf, « Die deutsche Renaissance und die Kunstbestrebungen der Gegenwart », *Beiblatt zur Zeitschrift für bildende Kunst*, 1875, n° 1, p. 74-85, 106-112.

EMBACHER Helga et ECKER Maria, « A Nation of Victims. How Austria dealt with the victims of the authoritarian Ständestaat and national socialism » dans Jolande Withuis et Annet Mooij (eds.), *The politics of war trauma: The aftermath of World War II in eleven European countries*, Amsterdam, Aksant Academic Publishers, 2010, p. 15-47.

EXENBERGER Herbert et ARNBERGER Heinz (eds.), *Gedenken und Mahnen in Wien 1934-1945: Gedenkstätten zu Widerstand und Verfolgung, Exil, Befreiung*, Dokumentationsarchiv des österreichischen Widerstandes., Vienne, Deuticke, 1998.

FEICHTINGER Johannes et HEISS Johann (eds.), *Der erinnerte Feind*, Vienne, Mandelbaum (coll. « Kritische Studien zur "Türkenbelagerung" »), 2013.

FEICHTINGER Johannes, GROßEGGER Elisabeth, MARINELLI-KÖNIG Gertraud, STACHEL Peter, UHL Heidemarie et CSÁKY Moritz (eds.), *Schauplatz Kultur - Zentraleuropa: transdisziplinäre Annäherungen*, Innsbruck Wien Bozen, Studien-Verlag (coll. « Gedächtnis - Erinnerung - Identität »), 2006.

FEICHTINGER Johannes, *Wissenschaft zwischen den Kulturen: österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933-1945*, Francfort-sur-le-Main, Campus Verlag, 2001.

FEIGL Claudia (ed.), *Schaukästen der Wissenschaft*, Vienne, Böhlau, 2012.

FELBER Ulrike, KRASNY Elke et RAPP Christian, *Smart exports: Österreich auf den Weltausstellungen 1851-2000*, Vienne, Brandstätter, 2000.

FISCHER Ernst, *Das Ende einer Illusion: Erinnerungen 1945-1955*, Vienne, Molden, 1973.

FRÖLICH-STEFFEN Susanne, *Die österreichische Identität im Wandel*, Vienne, Braumüller, 2003.

GRELLE Gérard, *Culture et identité autrichiennes au XXe et au début du XXIe siècles*, Limoges, Presses Univ. Limoges (coll. « Collection Espaces Humains »), 2003, vol.5.

HEINßEN Johannes, *Historismus und Kulturkritik: Studien zur deutschen Geschichtskultur im späten 19. Jahrhundert*, Göttingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2003.

HOCHEDLINGER Michael, « "Geistige Schatzkammer Österreichs". Zur Geschichte des Haus, Hof- und Staatsarchiv 1749-2003 » dans *Das Haus-, Hof- und Staatsarchiv. Geschichte - Gebäude - Bestände*, Innsbruck, Tiroler Verlags- und Druckerei-Service, 2003, p. 16-41.

HOLMES Deborah et SILVERMAN Lisa, *Interwar Vienna: Culture Between Tradition and Modernity*, Rochester, New York, Camden House, 2009.

HÜBSCH Heinrich, *In welchem Style sollen wir bauen?*, Karlsruhe, Verlag der Chr. Fr. Müller'schen Hofbuchhandlung und Hofbuchdruckeren, 1828.

JARKA Horst, « Zur Literatur- und Theaterpolitik im „Ständestaat" » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 499-538.

JOHLER Reinhard, « "Malheur au peuple qui a besoin de héros" ou pourquoi les Autrichiens n'ont-ils pas besoin de héros nationaux ? » dans Daniel Fabre, Françoise Zonabend et Pierre Centlivres (eds.), *La fabrique des héros*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 2015, p. 211-230.

JOSEPH ALEXANDER FREIHERR VON HELFERT, *Österreich und die Nationalitäten. Ein offenes Wort an Herrn Franz Palacky*, Vienne, Gerold & Sohn, 1850.

JOSEPH ALEXANDER FREIHERR VON HELFERT, *Über Nationalgeschichte und den gegenwärtigen Stand ihrer Pflege in Österreich*, Prague, Calve, 1853.

KOLANOVIC Josip, « L'institutionnalisation des archives et la quête de l'identité nationale en Croatie dans la seconde moitié du XIXe siècle » dans Bruno Delmas et Christine Nougaret (eds.), *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes (coll. « Études et rencontres »), 2018, p. 59-80.

KOS Wolfgang et GLEIS Ralph, *Experiment Metropole: 1873 Wien und die Weltausstellung*, Vienne, Wien Museum Czernin Verlag (coll. « Sonderausstellung des Wien Museums »), 2014.

KOS Wolfgang (ed.), *Kampf um die Stadt. Politik, Kunst und Alltag um 1930*, Wien Museum., Vienne, Czernin Verlag, 2010.

KREISSLER Félix, *La culture, une résistance subversive : essai sur la culture autrichienne*, traduit par Jürgen Doll et traduit par Chantal Herbert, Le Havre, Publications de l'Université de Rouen (coll. « Études Autrichiennes »), 1999, vol.8.

KRIECHBAUMER Robert, *Die grossen Erzählungen der Politik: politische Kultur und Parteien in Österreich von der Jahrhundertwende bis 1945*, Vienne, Böhlau, 2001.

KRIECHBAUMER Robert, *Ein vaterländisches Bilderbuch: Propaganda, Selbstinszenierung und Ästhetik der Vaterländischen Front 1933-1938*, Vienne, Böhlau, 2002.

LEPSIUS M. Rainer, « Das Erbe des Nationalsozialismus und die politische Kultur der Nachfolgestaaten des "Großdeutschen Reiches" » dans Max Haller, Hans-Joachim Hoffmann-Nowotny et Wolfgang Zapf (eds.), *Kultur und Gesellschaft: Verhandlungen des 24. Deutschen Soziologentags, des 11. Österreichischen Soziologentags und des 8. Kongresses der Schweizerischen Gesellschaft für Soziologie in Zürich 1988*, Francfort-sur-le-Main, Campus Verl., 1989, p. 247-264.

LINHARDT Marion, « Indigenous and Imported Elements in Late-Nineteenth-Century Viennese Theatre: the Theater in der Josefstadt from "Gründerzeit" to "Jahrhundertwende" », *Austrian Studies*, 2008, vol. 16, p. 69-86.

MICHEL Bernard, « Les archives du Royaume de Bohême et le nationalisme tchèque au XIXe siècle » dans Bruno Delmas et Christine Nougaret (eds.), *Archives et nations dans l'Europe du XIXe siècle*, Paris, Publications de l'École nationale des chartes (coll. « Études et rencontres »), 2018, p. 53-58.

MIKL Peter, « Vom" Sound of Music" zum" Austria Culture Net": Österreichische Auslandsvertretungen als Servicestellen », *Die Unterrichtspraxis/Teaching German*, 1996, p. 201-207.

MITTERAUER Michael, « Bedeutsame Orte. Zur Genese räumlicher Bezugspunkte österreichischer Identität » dans Emil Brix, Ernst Bruckmüller et Hannes Stekl (eds.), *Memoria Austriae: Bauten, Orte, Regionen. 2*, Vienne, Verlag für Geschichte und Politik Ges.m.b.H, 2005, vol.2.

MITTERBAUER Helga et RITZ Szilvia (eds.), *Kollektive und individuelle Identität in Österreich und Ungarn nach dem Ersten Weltkrieg*, Vienne, Praesens, 2007.

MUSNER Lutz, *Der Geschmack von Wien: Kultur und Habitus einer Stadt*, Francfort-sur-le-Main, Campus Verlag, 2009.

PERGER Richard, « Die Gründung des Vereins für Landeskunde von Niederösterreich - Folge eines Konflikts? », *Jahrbuch für Landeskunde von Niederösterreich*, 1987, vol. 53, p. 117-172.

PETRAVICH Andreas, « Legal, administrative and financiel Measures in Hungary » dans Marc Denhez et Stephen Dennis (eds.), *Legal & Financial Aspects of Architectural Conservation: The Smolenice Castle Conference Central Europe*, Toronto / Oxford, Dundurn Press, 1997, p. 167-171.

PFOSER Alfred et RENNER Gerhard, « „Ein Toter führt uns an!" Anmerkungen zur kulturellen Situation im Austrofaschismus » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie, Kultur 1933-1938*, Münster, LIT Verlag, 2005, p. 358-372.

PRIBERSKY Andreas, « Les mythes politiques revisités » dans Dieter Hornig et Endre Kiss (eds.), *Vienne-Budapest, 1867-1918 : deux âges d'or, deux visions, un empire*, Paris, Éditions Autrement, 1996, vol.45, p. 248-258.

PYRAH Robert, *The Burgtheater and Austrian Identity: Theatre and Cultural Politics in Vienna, 1918-38*, New York, Routledge, 2017.

PYRATH Robert, « Consens vs. Control: The Politics of Culture in Interwar Austria a Reassessment » dans Günter Bischof (ed.), *From Empire to Republic: post-World War I Austria*, La Nouvelle Orléans, Univ. of New Orleans Press, UNO-Press (coll. « Contemporary Austrian studies »), 2010, p. 293-315.

RATHKOLB Oliver, « Exodus von Wissenschaft und Kultur aus Österreich in den Jahren des Faschismus », *Publications de l'École Française de Rome*, 1991, vol. 146, n° 1, p. 443-461.

RATHKOLB Oliver, *Politische Propaganda der amerikanischen Besatzungsmacht in Österreich 1945-1950. Ein Beitrag zur Geschichte des Kalten Krieges in der Presse-, Kultur- und Rundfunkpolitik*, Thèse de doctorat, Universität Wien, Vienne, 1981.

RIESENFELLNER Stefan, *Steinernes Bewußtsein I. Die öffentliche Repräsentation staatlicher und nationaler Identität Österreichs in seinen Denkmälern*, Vienne, Böhlau (coll. « Grenzenloses Österreich »), 1998.

RIETHMÜLLER Albrecht, « 1933 und das Fiasko der kulturellen Identität in der Musik » dans Helmut Loos et Stefan Keym (eds.), *Nationale Musik im 20. Jahrhundert*, Leipzig, Gudrun Schröder, 2004, p. 376-388.

RÖGL Heinz, *Politique culturelle. L'administration culturelle en Autriche*, Chancellerie fédérale, Direction des arts., Vienne, Österreichische Kulturdokumentation, Internationales Archiv für Kulturanalysen, 1998.

SAINT-GILLE Anne-Marie, « Canonisation culturelle et identités nationales : l'élaboration des « lieux de mémoire » », *Etudes Germaniques*, 2007, n° 247, n° 3, p. 573-586.

SAVOY Bénédicte (ed.), *Napoleon und Europa: Traum und Trauma*, München, Prestel, 2010.

SCHLIPPHACKE Heidi, « The temporalities of Habsburg nostalgia », *Journal of Austrian Studies*, 2014, p. 1-16.

SCHMIDL Stefan, « 1945-1956. Identität und Repräsentation Österreichs in der Musik der Nachkriegszeit » dans Gernot Gruber, Björn R Tammen et Barbara Boisits (eds.), *Musik - Identität - Raum Perspektiven auf die österreichische Musikgeschichte*, Gottingen, Vandenhoeck & Ruprecht, 2021, p. 187-221.

SCHMIDT-DENGLER Wendelin, « Das Bedürfnis von Geschichte » dans Franz Kadrnoska (ed.), *Aufbruch und Untergang: österreichische Kultur zwischen 1918 und 1938*, Vienne / Munich / Zurich, Europaverlag, 1981, p. 393-407.

SCHWEIGER Günter, *Österreichs Image in der Welt: ein weltweiter Vergleich mit Deutschland und der Schweiz*, Vienne, Service Fachverlag, 1992.

SPEVAK Stefan, *Das Jubiläum « 950 Jahre Österreich »: eine Aktion zur Stärkung eines österreichischen Staats- und Kulturbewusstseins im Jahr 1946*, Vienne / Munich, Oldenbourg, 2003.

STAUDINGER Anton, « Austrofaschistische „Österreich"-Ideologie » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus: Politik, Ökonomie, Kultur, 1933-1938*, Münster, LIT Verlag, 2005, p. 28-53.

STAUDINGER Anton, « Kulturpolitik des Politischen Katholizismus » dans Hilde Haider-Pregler et beate Reiterer (eds.), *Verspielte Zeit. Österreichisches Theater der dreißiger Jahre*, Vienne, Picus Verlag, 1997, p. 34-46.

STUHLPFARRER Karl, « Austrofaschistische Außenpolitik - ihre Rahmenbedingungen und ihre Auswirkungen » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie und Kultur 1933-1938*, Munich, LIT Verlag, 2005, p. 322-338.

STUHLPFARRER Karl, « Der Politische Katholizismus als ideologischer Träger des "Austrofaschismus" » dans Emmerich Tálos et Ernst Hanisch (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie und Kultur 1933-1938*, Munich, LIT Verlag, 2005, p. 68-87.

TÁLOS Emmerich et MANOSCHEK Walter, « Aspekte der politischen Struktur des Austrofaschismus (1934-1938) » dans Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (eds.), *Austrofaschismus. Politik, Ökonomie und Kultur 1933-1938*, Munich, LIT Verlag, 2005, p. 124-161.

TELESKO Werner (ed.), *Repräsentation der Habsburg-Lothringischen Dynastie in Musik, visuellen Medien und Architektur: 1618-1918*, Vienne, Böhlau, 2017.

TELESKO Werner, « Österreichs Identitäten in der Bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts » dans Cornelia Szabó-Knotik et Reinhard Sieder (eds.), *Musik Kulturen*, Studien Verlag., Vienne, (coll. « Österreichische Zeitschrift für Geschischtwissenschaften »), 2003, vol.14/1, p. 70-89.

TELESKO Werner, *Geschichtsraum Österreich: Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Böhlau, 2006.

TELESKO Werner, *Kulturraum Österreich: die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne, Böhlau, 2008.

TROST Alexandra, *Die Ambivalenz in der austrofaschistischen Kulturpolitik. Kunst und Kultur zwischen 1933 und 1938*, Mémoire de master, Alpen-Adria-Universität Klagenfurt, Klagenfurt, 2016.

UHL Heidemarie, « From Victim Myth to Co-Responsability Thesis. Nazi Rule, World War II, and the Holocaust in Austrian Memory » dans Richard Ned Lebow, Wulf Kansteiner et Claudio Fogu (eds.), *The Politics of Memory in Postwar Europe*, Durham, Duke University Press, 2006, p. 40-50.

VANSANT Jacqueline, *Austria made in Hollywood*, Rochester, New York, Camden House (coll. « Screen cultures: German film and the visual »), 2019.

VERESS Dániel, « Architecture as Nation-Building: The Search for National Styles in Habsburg Central Europe Before and After World War I » dans Nari Shelekpayev, François-Olivier Dorais, Daria Dyakonova et Solène Maillet (eds.), *Empires, Nations and Private Lives: Essays on the Social and Cultural History of the Great War*, Cambridge, Cambridge Scholars Publishing, 2016, p. 1-39.

VETTER Eva et DE CILLIA Rudolf, « Comment devient-on autrichien ? Comment peut-on l'être ? » dans Elena Filippova et Xavier le Torrivellec (eds.), *Les Nôtres et les autres. Retour épistemologique sur la perception des identités en Europe*, Moscou, Institut d'ethnologie et d'anthropologie de l'Académie des sciences de Russie, 2019, p. 205-225.

VYBÍRAL Jindřich, « „… die Kunst muss aus nationalem Boden hervogehen". Die Erfindung des tscheschischen Nationastils » dans Matthias Krüger et Isabella Woldt (eds.), *Im Dienst der Nation: Identitätsstiftungen und Identitätsbrüche in Werken der bildenden Kunst*, Berlin / New York, De Gruyter, 2015, p. 77-97.

WANDRUSZKA Adam, « Maria Theresia und der österreichische Staatsgedanke », *Institut für Österreichische Geschichtsforschung, Mitteilungen*, 1968, vol. 76, p. 174-188.

WARREN John, « "weiße Strümpfe oder neue Kutten" Cultural Decline in Vienna in the 1930s » dans Deborah Holmes et Lisa Silverman (eds.), *Interwar Vienna: Culture Between Tradition and Modernity*, Rochester, New York, Camden House, 2009, p. 32-59.

WERNER Michael, « Deux nouvelles mises en scène de la nation allemande. Les expériences du Deutsches Historisches Museum (Berlin) et du Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland (Bonn) » dans François Hartog et Jacques Revel (eds.), *Les usages politiques du passé*, Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales (coll. « Enquête »), 2020, p. 77-97.

WIEBER Sabine, *Designing the nation: Neo-Northern Renaissance interiors and the politics of identity in late nineteenth-century Germany, 1876-1888*, Thèse de doctorat, University of Chicago, Chicago, 2004.

WIENER TOURISMUSVERBAND (ed.), *50 Jahre Wien-Tourismus & die Zukunft 1955-2005*, Vienne, Wien Tourismusverband, 2005.

Littérature théorique

Ouvrages généraux sur les théâtres et Opéras

BIRBILI Maria, *Die Politisierung der Oper im 19. Jahrhundert*, Berne, Peter Lang, 2014.

BOKINA John, *Opera and politics: from Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press, 1997.

BULLOCK Philip Ross, « Staging Stalinism: The search for Soviet opera in the 1930s », *Cambridge Opera Journal*, 2006, vol. 18, n° 1, p. 83-108.

CANDONI Jean-François et GAUTHIER Laure, *Les grands centres musicaux du monde germanique (XVIIe-XIXe siècle)*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2014.

CANDONI Jean-François, *Penser la musique au siècle du romantisme : discours esthétiques dans l'Allemagne et l'Autriche du XIXe siècle*, Paris, PUPS (coll. « Monde germanique »), 2012.

CHARLE Christophe, « La circulation des opéras en Europe au XIXe siècle », *Relations internationales*, 2013, n° 155, n° 3, p. 11-31.

CHARLE Christophe, *Théâtres en capitales : naissance de la société du spectacle à Paris, Berlin, Londres et Vienne, 1860-1914*, Paris, Albin Michel (coll. « Bibliothèque Albin Michel »), 2008.

GIRON-PANEL Caroline et SERRE Solveig (eds.), *Les lieux de l'opéra en Europe : XVIIe-XXIe siècle [actes du colloque international et interdisciplinaire tenu à Paris, Opéra comique, 21-23 novembre 2013]*, Paris, École des chartes (coll. « Études et rencontres de l'École des chartes »), 2017.

GOSSET Alphonse, *Traité de la construction des théâtres. Historique de la construction des théâtres, principes généraux de la construction des théâtres modernes*, Paris, Librairie Polytechnique Baudry et cie, 1886.

JOHNSON Victoria, FULCHER Jane F. et ERTMAN Thomas, *Opera and society in Italy and France from Monteverdi to Bourdieu*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

KLÜVER Reymer, MOHR Wolfgang et WIESE Gerd, *Die großen Opernhäuser- und Konzerthäuser der Welt*, Kemnat, Fink - Kümmerly + Frey, 1986.

LYNN Karyl Charna, *Italian Opera Houses and Festivals*, Lanham, Maryland, Scarecrow Press, 2005.

LYNN Karyl Zietz, *Breve storia dei teatri*, Rome, Gremese Editore, 2001.

MERTENS Melanie, « „Unsere modernste Bühne“. Das Nationaltheater in Mannheim », *Denkmalpflege in Baden-Württemberg – Nachrichtenblatt der Landesdenkmalpflege*, 24 novembre 2017, vol. 46, n° 4, p. 314-315.

ORREY Leslie et MILNES Rodney, *Opera, a Concise History*, Londres, Thames and Hudson, 1987.

PECQUEUR Antoine, *Les plus beaux opéras du monde*, Paris, Éditions de La Martinière, 2013.

PFEIFFER K. Ludwig, « Die (Neu-)Inszenierung des Anthropologischen: Zur Funktionsgeschichte von Theater und Oper », *Zeitschrift für Germanistik*, 1992, vol. 2, n° 1, p. 7-30.

RAEBURN Christopher, « New Opera Houses », *Tempo*, 1956 1955, n° 38, (coll. « Cambridge University Press »), p. 23-29.

REUBAND Karl-Heinz, *Oper, Publikum und Gesellschaft*, Wiesbaden, Springer, 2018.

SCHUBERT Hannelore, *Moderner Theaterbau: internationale Situation, Dokumentation, Projekte, Bühnentechnik*, Stuttgart, Krämer, 1971.

SITTARD, *Zur Geschichte der Musik und des Theaters am Württembergischen Hofe*, Stuttgart, Verlag W. Kohlhammer, 1891.

STACHEL Peter et THER Philipp, *Wie europäisch ist die Oper?: die Geschichte des Musiktheaters als Zugang zu einer kulturellen Topographie Europas*, Vienne, Böhlau, 2009, vol.3.

STEINHAUSER Monika, *Die Architektur der Pariser Oper: Studien zu ihrer Entstehungsgeschichte und ihrer architekturgeschichtlichen Stellung*, Munich, Prestel-Verlag, 1969.

STODDARD Richard, *Theatre and Cinema Architecture: A Guide to Information Sources*, Première édition., Detroit, Gale Research Company, 1978.

TEUFEL Aini, *Semperoper Dresden: Tagebuch aus den Jahren des Wiederaufbaus 1980-1985*, Dresde, Thelem, 2015.

THER Philipp, « The Genre of National Opera in a European Comparative Perspective » dans Jane F. Fulcher (ed.), *The Oxford Handbook of the New Cultural History of Music*, Oxford, Oxford University Press, 2011.

THER Philipp, *Center Stage: operatic culture and nation building in nineteenth-century Central Europe*, traduit par Charlotte Hughes-Kreutzmuller, West Lafayette, Indiana, Purdue University Press, 2014.

WALTER Michael, *« Die Oper ist ein Irrenhaus »: Sozialgeschichte der Oper im 19. Jahrhundert*, Stuttgart / Weimar, J.B. Metzler, 1997.

WIEKE Thomas, *Vom Etablissement zur Oper: die Geschichte der Kroll-Oper*, Berlin, Haude & Spener, 1993.

ZÖCHLING Dieter, *Opernhäuser in Deutschland, Österreich und der Schweiz: Geschichte, Ereignisse, Interpreten*, Berlin, Econ Taschenbuch Verlag, 1983.

Esthétique, sémiologie, philosphie de l'art et de l'architecture

AGACINSKI Sylviane, *Volume : Philosophies et politiques de l'architecture*, Paris, Éditions Galilée, 1992.

ALAIN, *Les Arts et les Dieux*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque de la Pléiade »), 1979.

ALAIN, *Système des beaux-arts*, Paris, Gallimard, 1926.

ARENDT Hannah, *La Crise de la culture*, traduit par Patrick Levy, Folio., Paris, Folio (coll. « Essai »), 1972.

AUGE Marc, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La librairie du XXIe siècle »), 1992.

AUSTIN John Langshaw, *Quand dire, c'est faire*, traduit par Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, 1970.

BABKA Anna, FINZI Daniela et RUTHNER Clemens (eds.), *Die Lust an der Kultur/Theorie: transdisziplinäre Interventionen; für Wolfgang Müller-Funk*, Wien Berlin, Turia + Kant, 2012.

BACHELARD Gaston, *La Poétique de l'espace*, Troisième édition., Paris, Presses universitaires de France, 1961.

BARTHES Roland, « Introduction à l'analyse structurale des récits », *Communications*, 1966, vol. 8, n° 1, p. 1-27.

BARTHES Roland, « L'effet de réel », *Communications*, 1968, vol. 11, n° 1, p. 84-89.

BARTHES Roland, « Mythologies [1957] » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, vol.1-1942-1961, p. 671-870.

BARTHES Roland, « Rhétorique de l'image [1964] » dans *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993, vol.2-1962-1967, p. 573-588.

BARTHES Roland, « Sémiologie et urbanisme », *L'Architecture aujourd'hui*, 2010, vol. 337, p. 11-24.

BARTHES Roland, *Œuvres complètes*, Paris, Éditions du Seuil, 1993.

BAUDRILLARD Jean, *La Société de consommation*, Paris, Editions Denoël, 1970.

BAUDRILLARD Jean, *Simulacres et simulation*, Galilée., Paris, Galilée (coll. « Débats »), 1981.

BENEVOLO Leonardo, *History of modern architecture*, traduit par H.J Landry, Cambridge, Massachusetts, The M..I.T. Press, 1971, vol. 2/2-The modern movement.

BERGSON Henri, *L'énergie spirituelle*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1920.

BRYON-PORTET Céline, « L'approche sémio-herméneutique : une nécessité pour étudier les dispositifs symboliques des organisations et leurs enjeux communicationnels », *Communication et organisation. Revue scientifique francophone en Communication organisationnelle*, 1 juin 2011, nº 39, p. 151-166.

CANDAU Joël, *Anthropologie de la mémoire*, Paris, Armand Colin, 2005.

CHOAY Françoise, « Sémiologie et urbanisme », *Le sens de la ville*, 1972, p. 11-30.

DASTUR Françoise, *Husserl. Des mathématiques à l'histoire*, Philosophies., Paris, Presses Universitaires de France, 1999.

DAVALLON Jean, « Le pouvoir sémiotique de l'espace », *Hermès, La Revue*, 2011, nº 3, p. 38-44.

DAVALLON Jean, « Sociosémiotique des images », *Langage & société*, 1984, vol. 28, nº 2, p. 111-140.

DOSSE François, « La fabrique de l'événement historique moderne », *Hermes, La Revue*, 4 juin 2015, n° 71, nº 1, p. 58-66.

FAYETON Philippe, *Écrire dans la ville. Prolégomènes à une pédagogie de l'architecture urbaine*, Université Lyon Lumières - 2, Lyon, 2001.

FOUCAULT Michel, *L'Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969.

FOUCAULT Michel, *Le Corps utopique, suivi de Les hétérotopies*, Fécamp, Nouvelles éd. Lignes, 2009.

HUSSERL Edmund, *Leçons pour une phénoménologie de la conscience intime du temps*, Paris, Presses Universitaires de France, 1964.

HUSSERL Edmund, *Vorlesungen zur Phänomenologie des inneren Zeitbewußtseins*, Halle, Max Niemery Verlag, 1928.

KERSYTE Nijolė, « Les interactions discursives : entre sémiotique narrative et narratologie », *Synergies Pays Riverains de la Baltique*, 2008, nº 5, p. 85-104.

LEVY Albert, « Sémiotique de l'architecture : Contribution à une étude du projet architectural », *Actes Sémiotiques*, 2008, vol. 111.

MARCHAND Jean-Pierre, *Le temps du monument : l'apport d'Aloïs Riegl à une éthique de la transmission - Volume II - Edition d'étude bilingue du Denkmalkultus*, Thèse de doctorat, Université Nancy 2, Nancy, 2002.

MEYER Bernard, « Synecdoque et tradition », *Histoire Épistémologie Langage*, 1993, vol. 15, nº 2, p. 7-37.

MONOD Jean-Claude, « Phénoménologie du souvenir et anthropologie de la mémoire chez Ricoeur et Blumenberg », *Revue germanique internationale*, 15 mai 2011, nº 13, p. 163-177.

MORISSET Lucie K., « Pour une herméneutique de la forme urbaine. Morphogenèse et sémiogenèse de la ville », *La ville, phénomène de représentation. Québec: Presses de l'Université du Québec*, 2011, p. 33-60.

MUSIL Robert, *Œuvres pré-posthumes*, traduit par Philippe Jaccottet, Paris, Éditions du Seuil, 1965.

NAMER Gérard, *Mémoire et société*, Paris, Méridiens Klincksieck, 1987.

NANCY Jean-Luc, *Identité : fragments, franchises*, Paris, Galilée, 2010.

PILOTE Guillaume, *La Réminiscence chez Platon. Théorie de la connaissance, anthropologie, éthique*, Université d'Ottawa - Université paris 1 Panthéon Sorbonne, Ottawa, 2016.

RAGONESE Ruggero, « Monument et espace urbain. Pour une sémiotique des parcours et des structures de la ville », *Ocula*, novembre 2012.

ROSENWEIN Barbara H., « Les communautés émotionnelles et le corps », *Médiévales. Langues, Textes, Histoire*, 20 décembre 2011, vol. 61, nº 61, p. 55-75.

ROUILLARD Dominique, *Les monuments de la langue*, Paris, Bureau de la recherche architecturale : École d'Architecture Paris-Tolbiac, 1989.

SAINT AUGUSTIN, *Les Confessions*, traduit par Joseph Trabucco, GF Flammarion., Paris, Garnier Frères, 1964.

SCHOPENHAUER Arthur, *Le Monde comme volonté et comme représentation*, traduit par Auguste Burdeau, 4ème édition., Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Quadrige Grands textes [Édition ebook] »), 1912.

TALON-HUGON Carole, *L'esthétique*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que Sais-Je ? »), 2018.

UMBELINO Luís António, « Herméneutique, architecture et humanisation de l'espace. L'architecture des lieux de mémoire selon Paul Ricoeur », *Revue d'Histoire et de Philosophie religieuses*, 2011, vol. 91, nº 1, p. 67-81.

WAGNER Richard, *Das Kunstwerk der Zukunft*, Leipzig, O. Wigand, 1850.

WARREN Nicolas DE, « Imagination et incarnation », *Methodos. Savoirs et textes*, 10 février 2009, nº 9.

WATREMEZ Anne, « Comprendre une relation au patrimoine par une analyse sémiotique du sensible », *Communication langages*, 2010, N° 166, nº 4, p. 163-177.

WITTGENSTEIN Ludwig, *Tractatus logico-philosophicus*, 7ème édition., Francfort-sur-le-Main, Suhrkamp, 1969.

Mémoire, histoire, nation

ANDRIEUX Jean-Yves, « L'Architecture de la République en France au XIXe siècle : comment les nations fabriquent-elles les habits de l'identité ? » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 71-95.

ARONSSON Peter et ELGENIUS Gabriella, *National Museums and Nation-building in Europe 1750-2010 : Mobilization and legitimacy, continuity and change*, Londres - New York, Routledge, 2015.

ASSMANN Jan, *La Mémoire culturelle: écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, traduit par Diane Meur, Paris, Flammarion, 2010.

BARTHES Roland, « L'écriture de l'événement », *Communications*, 1968, vol. 12, nº 1, p. 108-112.

BERGSON Henri, *Matière et mémoire*, Paris, Félix Alcan Éditeur, 1896.

BOYM Svetlana, « Nostalgia and its discontents », *The Hedgehog Review*, 2007, vol. 9, nº 2, p. 7-19.

BURKE Peter, *Eyewitnessing. The Uses of Images as Historical Evidence*, Londres, Reaktion Books (coll. « Picturing History »), 2001.

CARON Jean-Claude et VERNUS Michel, *L'Europe au 19e siècle. Des nations aux nationalismes (1815-1914)*, 3ème édition., Paris, Armand Colin (coll. « U - Histoire »), 2015.

CHARLE Christophe, *La dérégulation culturelle. Essai d'histoire des cultures en Europe au XIXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 2015.

CSÁKY Moritz et STACHEL Peter, *Mehrdeutigkeit. Die Ambivalenz von Gedächtnis und Erinnerung*, Vienne, Passagen Verlag, 2003.

CSÁKY Moritz et ZEYRINGER Klaus, *Ambivalenz des kulturellen Erbes: Vielfachcodierung des historischen Gedächtnisses. Paradigma Österreich*, Innsbruck, StudienVerlag, 2000.

DE CILLIA Rudolf, REISIGL Martin et WODAK Ruth, « The discursive construction of national identities », *Discourse & society*, 1999, vol. 10, nº 2, p. 149-173.

DELPRAT François, « La mémoire au danger de l'histoire », *América. Cahiers du CRICCAL*, 2004, vol. 31, n° 1, p. 5-6.

DOSSE François, « L'événement historique : une énigme irrésolue », *Nouvelle revue de psychosociologie*, 9 avril 2015, n° 19, n° 1, p. 13-27.

DRIVER Felix et GILBERT David, *Imperial Cities: Landscape, Display and Identity*, Manchester, Manchester University Press, 2003.

DUITS Emmanuel-Juste, « Autour du « devoir de mémoire » : le retournement dialectique de l'histoire », *Le Philosophoire*, 2003, n° 19, n° 1, p. 71-76.

EDENSOR Tim, *National identity, popular culture and everyday life*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2002.

FACOS Michelle et HIRSH Sharon L, *Art, culture, and national identity in fin-de-siècle Europe*, Cambridge, Cambridge University Press, 2003.

FARGE Arlette, « Penser et définir l'événement en histoire », *Terrain*, 2002, vol. 38, p. 69-78.

FERRO Marc, *Le Ressentiment dans l'histoire : Comprendre notre temps*, Paris, Odile Jacob, 2007, vol.211.

FORUM POLITISCHE BILDUNG (ed.), *Erinnerungskulturen*, Innsbruck, Studien Verlag (coll. « Informationen zur Politischen Bildung »), 2010.

GARGIULO Martina, « Uscire dalla catastrofe », *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea*, 29 mars 2018, N° 33, 1.

GENNEP Arnold van, *Les Rites de passage : études systématiques des rites*, Paris, A. & J. Picard, 1981.

GENSBURGER Sarah et LAVABRE Marie-Claire, « Entre "devoir de mémoire" et "abus de mémoire" : la sociologie de la mémoire comme tierce position » dans Bertrand Müller (ed.), *Histoire, mémoire et épistémologie. À propos de Paul Ricoeur*, Lausanne, Payot, 2005, p. 76-95.

GERL Claudia, *Kulturstaat ist Staatskunst, eine Analyse zur Instrumentalisierung von Kunst*, Berne, Peter Lang, 2000.

GORDON-BOWE Nicola (ed.), *Art and the national dream: the search for vernacular expression in turn-of-the-century design*, Dublin, Irish Academic Press, 1993.

HALBWACHS Maurice, « La mémoire collective et le temps », *Cahiers internationaux de sociologie*, 1947, vol. 2, p. 3-31.

HALBWACHS Maurice, *Les Cadres sociaux de la mémoire*, Nouvelle édition., Paris, Presses universitaires de France (coll. « Bibliothèque de philosophie contemporaine »), 1925.

HALL Edward T., *Au-delà de la culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1979.

HALL Stuart, *Identités et cultures 2. Politiques des différences*, traduit par Florian Vörös et traduit par Aurélien Blanchard, Paris, Éditions Amsterdam, 2013.

HARTOG François et REVEL Jacques (eds.), *Les usages politiques du passé*, Réédition., Paris, Éditions de l'École des hautes études en sciences sociales, 2020.

HARTOG François, « Patrimoine, histoire et présentisme », *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, 25 janvier 2018, N° 137, n° 1, p. 22-32.

HARTOG François, *Régimes d'historicité. Présentisme et expérience du temps.*, Paris, Éditions du Seuil, 2012.

HEGEL Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique*, traduit par Charles Bénard, Le livre de Poche [Édition ebook]., Paris, Librairie Générale Française (coll. « Classiques de la Philosophie »), 1997.

HERSANT Yves, « "Grand Tour" et Lumières » dans Jackie Pigeaud (ed.), *Les voyages : rêves et réalités : VIIe Entretiens de la Garenne Lemot*, Rennes, Presses universitaires de Rennes (coll. « Interférences »), 2016, p. 67-76.

HIRSCH Marianne et MILLER Nancy K., *Rites of return: diaspora poetics and the politics of memory*, New York, Columbia University Press, 2011.

HOBSBAWM Eric John, *Nations and nationalisme since 1780: Programme, myth, reality*, Canto., Cambridge, Cambridge University Press, 1991.

HOBSBAWM Eric, « Mass-Producing Traditions: Europe, 1870-1914 » dans Eric Hobsbawm et Terence Ranger (eds.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 263-307.

HROCH Miroslav, « National Romanticism » dans Balázs Trencsényi et Michal Kopeček (eds.), *National Romanticism: The Formation of National Movements : Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945, volume II*, Budapest, Central European University Press (coll. « Discourses of Collective Identity in Central and Southeast Europe 1770–1945 »), 2013, p. 4-18.

IFVERSEN Jan, « Myth and History in European Post-War History Writing » dans Menno Spiering et Michael Wintle (eds.), *European Identity and the Second World War*, Londres, Palgrave Macmillan UK, 2011, p. 75-91.

KLAPISCH-ZUBER Christiane, « Rituels publics et pouvoir d'État », *Publications de l'École Française de Rome*, 1985, vol. 82, n° 1, p. 135-144.

KNOPPER Françoise et RÖSEBERG Dorothee, « Mémoire(s) – Erinnerungen », *SYMPOSIUM CULTURE@KULTUR*, 2020, vol. 2, n° 1, p. 63-69.

KOTT Christina et SAVOY Bénédicte, *Mars und Museum: Europäische Museen im Ersten Weltkrieg*, Cologne / Weimar, Böhlau, 2016.

KRULIC Brigitte, *La nation: une idée moderne*, Paris, Ellipses, 1999.

LACOSTE Jean, *La Philosophie de l'art*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que Sais-Je ? »), 2019.

LE GOFF Jacques, *Histoire et mémoire*, Paris, Gallimard (coll. « Folio Histoire »), 1988.

LEDOUX Sébastien, « La mémoire, mauvais objet de l'historien ? », *Vingtieme Siecle. Revue d'histoire*, 24 janvier 2017, N° 133, n° 1, p. 113-128.

LENCLUD Gérard, « La tradition n'est plus ce qu'elle était.... Sur les notions de tradition et de société traditionnelle en ethnologie », *Terrain. Anthropologie & sciences humaines*, 1987, n° 9, p. 110-123.

LENCLUD Gérard, « Qu'est-ce que la tradition ? » dans Marcel Détienne (ed.), *Transcrire les mythologies*, Paris, Albin Michel, 1994, p. 25-44.

LEROI-GOURHAN André, *Le Geste et la parole II - La Mémoire et les rythmes*, Paris, Albin Michel, 1965.

LEVI-STRAUSS Claude, *La Structure des mythes*, Paris, Plon, 1958, vol.1.

LÖFGREN Orvar, « The nationalization of culture », *Ethnologia Europaea*, 1989, vol. 19, n° 1, p. 5-24.

LOWENTHAL David, *The Past is a foreign country - Revisited*, Cambridge, Cambridge University Press, 2015.

LUGER Kurt, « Populärkultur und Identität » dans Ulrich Saxer (ed.), *Medien-Kulturkommunikation*, Wiesbaden, VS Verlag für Sozialwissenschaften (coll. « Publizistik »), 1998, p. 115-138.

MANOW Philip, *Im Schatten des Königs: die politische Anatomie demokratischer Repräsentation*, Berlin, Suhrkamp, 2008.

MARTIN-BARBERO Jesús, « Décentrage culturel et palimpsestes d'identités », *Hermes, La Revue*, traduit par Germaine Mandelsaft, 2000, n° 28, n° 3, p. 89-97.

MASSEAU Didier, *L'invention de l'intellectuel dans l'Europe du XVIIIe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France, 1994.

MEIER Hans-Rudolf et WOHLLEBEN Marion, *Bauten und Orte als Träger von Erinnerung*, Zürich, vdf Hochschulverlag (coll. « Veröffentlichungen des Institus für Denkmalpflege an der ETH Zürich »), 2000.

MICHEL Bernard, *Nations et nationalismes en Europe centrale XIXe-XXe siècle*, Paris, Aubier (coll. « Collection historique »), 1995.

MICOUD André, « Musée et Patrimoine : Deux types de rapport aux choses et au temps? », *Hermes*, 1996, n° 20, p. 115-123.

NORA Pierre, *Les Lieux de mémoire*, Quarto Gallimard., Paris, Editions Gallimard, 1997, 3.vol.

PASSINI Michela, *La fabrique de l'art national : le nationalisme et les origines de l'histoire de l'art en France et en Allemagne, 1870-1933*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Passages/Passagen »), 2012.

PASTOUREAU Michel, « L'État et son image emblématique », *Publications de l'École Française de Rome*, 1985, vol. 82, n° 1, p. 145-153.

PICQ Jean, *Une histoire de l'État en Europe. Pouvoir, justice et droit du Moyen Âge à nos jours*, Paris, Presses de Sciences Po, 2009, vol.2e éd.

POMIAN Krzystof, « Patrimoine et identité nationale », *Le Débat*, 2010, n° 159, p. 45-56.

RADSTONE Susannah et SCHWARZ Bill, *Memory: Histories, theories, debates*, New York, Fordham Univ Press, 2010.

RENAN Ernest, *Qu'est-ce qu'une nation ? Conférence faite en Sorbonne, le 11 mars 1882*, Deuxième édition., Paris, Calmann Lévy, 1882.

RENNER Karl, *La Nation, mythe et réalité*, traduit par Stéphane Pierré-Caps, Presses universitaires de Nancy., Nancy, Presses universitaires de Nancy (coll. « Collection Droit, Politique, Société »), 1998.

RICŒUR Paul, « Architecture et narrativité », *Urbanisme*, 1998, n° 303, p. 44-51.

RICŒUR Paul, « L'écriture de l'histoire et la représentation du passé », Cambridge, Cambridge University Press, 2000, vol.55.

RICŒUR Paul, *Histoire et vérité*, Paris, Éditions du Seuil, 2014.

RICŒUR Paul, *L'Idéologie et l'Utopie*, Paris, Éditions du Seuil, 1997.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

RICŒUR Paul, *La Métaphore vive*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « L'ordre philosophique »), 1975.

ROUSSO Henry, *Le Regard de l'histoire. L'émergence et l'évolution de la notion de patrimoine au cours du XXe siècle en France. Entretiens du Patrimoine, Cirque d'hiver, Paris, 26, 27 et 28 novembre 2001*, Editions du patrimoine., Paris, Fayard, 2003.

SAUDER Gerhard, « La conception herdérienne de peuple/langue, des peuples et de leurs langues », *Revue germanique internationale*, 15 juillet 2003, nº 20, p. 123-132.

SAXER Daniela, *Die Schärfung des Quellenblicks: Forschungspraktiken in der Geschichtswissenschaft 1840-1914*, Oldenbourg, De Gruyter, 2014.

SMITH Anthony D., *National identity*, Londres, Penguin Group, 1991.

SOULET Jean-François, *L'histoire immédiate. Historiographie, sources et méthodes*, Seconde édition., Paris, Armand Colin (coll. « U »), 2012.

TARDY Jean-Noël, « Visibilité, invisibilité », *Hypothèses*, 2007, vol. 10, nº 1, p. 15-24.

THIESSE Anne-Marie, *La Création des identités nationales. Europe, XVIIIe-XXe siècle*, Paris, Éditions du Seuil, 1999.

TODOROV Tzvetan, *Les Abus de la mémoire*, Paris, Arléa (coll. « Collection "Arléa-Poche" »), 2018.

UHL Heidemarie, « Warum Gesellschaften sich erinnern », *Informationen zur Politischen Bildung*, 2010, nº 32, p. 5-14.

VITALIS Louis et GUENA François, « Narrer pour concevoir, concevoir pour narrer — enjeux épistémologiques croisés », *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 1 janvier 2017, nº 10.

WALZER Michael, *On Toleration*, New Haven, Yale University Press, 1997.

WHITE Hayden, « Catastrophe, Communal Memory and Mythic Discourse: The Uses of Myth in the Reconstruction of Society », *Myth and Memory in the Construction of Community: Historical patterns in Europe and Beyond*, 2000, p. 49-74.

WHITE Hayden, « The value of narrativity in the representation of reality », *Critical inquiry*, 1980, vol. 7, nº 1, p. 5-27.

WODAK Ruth, DE CILLIA Rudolf, REISIGL Martin, LIEBHART Karin, HIRSCH Angelika, MITTEN Richard et UNGER Johann Wolfgang, *The Discursive Construction of National Identity.*, Deuxième édition., Edimbourg, Edinburgh University Press, 2009.

YATES Frances Amelia, *L'art de la mémoire*, traduit par Daniel Arasse, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque des histoires »), 1975.

ZYMEK Bernd, « Le processus dialectique de la mémoire collective : l'exemple de l'Allemagne après-guerre », *Revue française de pédagogie. Recherches en éducation*, 1 octobre 2008, nº 165, p. 17-29.

Architecture, conservation, restauration des monuments

ALLAIS Lucia, *Designs of Destruction: the making of monuments in the Twentieth century*, Chicago, University of Chicago Press, 2018.

ARASSE Daniel, « L'art et l'illustration du pouvoir », *Publications de l'École Française de Rome*, 1985, vol. 82, n° 1, p. 231-244.

BARILLAS Laure, « Les ruines à l'épreuve de La mémoire, l'histoire, l'oubli : Imaginer se souvenir ? », *Études Ricoeuriennes / Ricoeur Studies*, 31 juillet 2017, vol. 8, n° 1, p. 45-53.

BARTETZKY Arnold (ed.), *Geschichte bauen: Architektonische Rekonstruktion und Nationenbildung vom 19. Jahrhundert bis heute*, Vienne, Böhlau, 2017.

BARTETZKY Arnold, « The Reconstruction of Destroyed Architectural Monuments in Central and Eastern Europe : Professional Discourses and Political Attitudes (1940s-2000s) » dans Stéphane Michonneau, Carolina Rodríguez-López et Fernando Vela Cossío (eds.), *Paisajes de guerra : Huellas, reconstrucción, patrimonio (1939-años 2000)*, Madrid, Casa de Velázquez (coll. « Collection de la Casa de Velázquez »), 2019, p. 85-93.

BEGHAIN Patrice, *Guerre aux démolisseurs ! Hugo, Proust, Barrès, un combat pour le patrimoine*, Lyon, Paroles d'aube, 1997.

BOITO Camillo, *Conserver ou restaurer: les dilemmes du patrimoine*, traduit par Jean-Marc Mandosio, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur (coll. « Collection Tranches de villes »), 2000.

BOLD John, LARKHAM Peter et PICKARD Robert, *Authentic Reconstruction: Authenticity, Architecture and the Built Heritage*, Londres, Bloomsbury Publishing, 2017.

BONELLI Renato, *Architettura e restauro*, Venise, N. Pozza, 1959.

BRANDI Cesare, « La restauration » dans *La restauration : méthode et études de cas*, traduit par Françoise Laurent et traduit par Nathalie Volle, Paris, Éditions Stratis, 2007.

BRANDI Cesare, *Théorie de la restauration*, traduit par Monique Baccelli, 2e édition., Paris, Éditions Allia, 2015.

BRINCKERHOFF JACKSON John, *De la nécessité des ruines et autres sujets*, traduit par Sébastien Marot, Paris, Éditions du Linteau (coll. « Librairie de l'architecture et de la ville »), 2005.

BROCK-NANNESTAD George, « Conservation – an effort balancing between nostalgia and documentation », *Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 2013, Hors Série.

BUTTLAR Adrian von, DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, FALSER Michael S., HUBEL Achim et MÖRSCH Georg, *Denkmalpflege statt Attrappenkult: Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern–eine Anthologie*, Berlin / New York, De Gruyter, 2012, vol.146.

CARDENAS Alfredo Vega, « Restauration épistémologique. Vers une méthodologie transdisciplinaire pour la conservation-restauration », Association CeROArt asbl, 2011.

COMETTI Jean-Pierre, *Conserver/Restaurer. L'Œuvre d'art à l'époque de sa préservation technique*, Paris, Editions Gallimard, 2016.

CRAMER Johannes et BREITLING Johannes, *Architecture in existing fabric: planning, design, building*, Basel, Birkhäuser, 2007.

DE SAINT PULGENT Maryvonne, « Restitution et trésor national », Paris, Fayard (coll. « CNMHS »), 1997.

DEBRAY Régis, « Trace, forme ou message ? », *Les cahiers de mediologie*, 1999, N° 7, nº 1, p. 27-44.

DEBRAY Régis, *L'abus monumental ? - Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard, 1999.

DEHIO Georg Gottfried, *Denkmalschutz und Denkmalpflege im Neunzehnten Jahrhundert. Rede zur Feier des Geburtstages Sr. Majestät des Kaisers, gehalten in der Aula der Kaiser-Wilhelms-Universität Strassburg am 27. Januar 1905*, Strasbourg, Ed. Heitz & Mündel, 1905.

DEHIO Georg, « Denkmalschutz und Denkmalpflege im Neunzehnten Jahrhundert. Festrede an der Kaiser-Wilhelms-Universität zu Straßburg, den 27. Januar 1905 » dans *Kunsthistorische Aufsätze*, 1. Auflage., München, Berlin, Druck und Verlag v. R. Oldenbourg, 1914.

DETRY Nicolas, *Le Patrimoine martyr. Destruction, protection, conservation et restauration dans l'Europe post bellica*, Paris, Éditions Hermann, 2020.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, « Histoires sans abri – abris sans histoires. La valeur historique et sociale des monuments reconstruits » dans Nicholas Bullock et Luc Verpoest (eds.), *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 201-215.

DOLFF-BONEKÄMPER Gabi, « Valeurs de contemporanéité : Pour une rénovation de la théorie des monuments d'Aloïs Riegl », *Revue de l'art*, traduit par Jean Torrent, 2020, nº 208, p. 65-73.

DOLGNER Dieter, « Architekten auf dem Prokrustesbett: Pro und Contra Historie im 19. Jahrhundert », *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1994, vol. 57, nº 3, p. 512-520.

DRACHENBERG Thomas, KLAUSMEIER Axel, PASCHKE Ralph et ROHDE Michael (eds.), *Denkmalpflege und Gesellschaft*, Rostock, Hinstorff Verlag, 2010.

FALSER Michael S., « Hat Wiederaufbau Denkmalwert? Die Paulskirche im Reigen Nachkriegszeitlicher Architekturikonen » dans Maximilian Liesner, Philipp Sturm, Peter Cachola Schmal et Philip Kurz (eds.), *Paulskirche. Eine politische Architekturgeschichte*,

Stuttgart, Avedition (coll. « publié par le Deutsches Architekturmuseum et la Fondation Wüstenrot »), 2019, p. 104-121.

FALSER Michael S., « Trauerarbeit an Ruinen - Kategorien des Wiederaufbaus nach 1945 » dans Michael Braum et Ursula Baus (eds.), *Rekonstruktion in Deutschland: Positionen zu einem umstrittenen Thema*, Basel, Birkhäuser, 2012, p. 60-97.

FALSER Michael S., *Zwischen Identität und Authentizität. Zur politischen Geschichte der Denkmalpflege in Deutschland*, Dresde, Thelem, 2008.

FRODL Walter, « Unterschiedliche Entwicklungen der Denkmapflege », *Acta Historiae Artium Academiae Scientiarum Hungaricae*, 1982, vol. 28, p. 255-261.

GERARD BALDWIN BROWN, *The Care of Ancient Monuments: An Account of the Legislative and Other Measures Adopted in European Countries for Protecting Ancient Monuments and Objects and Scenes of Natural Beauty, and for Preserving the Aspect of Historical Cities*, Cambridge, Cambridge University Press, 1905.

GIOVANNONI Gustavo, « Restauro di monumenti », *Bollettino d'Arte*, 1913, vol. 1-2, p. 1-42.

GRELL Chantal, *Herculanum et Pompéi dans les récits des voyageurs français du XVIIIe siècle*, Naples, Publications du Centre Jean Bérard (coll. « Mémoires et documents sur Rome et l'Italie méridionale »), 2015.

HASKELL Francis, « The Manufacture of the Past In Nineteenth-Century Painting », *Past & Present*, 1971, vol. 53, n° 1, p. 109-120.

HASSLER Uta et NERDINGER Winfried, *Das Prinzip Rekonstruktion*, Zürich, vdf Hochschulverlag, 2010.

HILPERT Thilo, *Century of Modernity: Architektur und Städtebau Essays und Texte*, Berlin, Springer-Verlag, 2015.

HOFFMANN Volker, SCHWEIZER Jürg et WOLTERS Wolfgang, *Die" Denkmalpflege" vor der Denkmalpflege: Akten des Berner Kongresses 30. Juni-3. Juli 1999*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, 2005, vol.8.

HUBEL Achim, « Denkmalpflege zwischen Restaurieren und Rekonstruieren. Ein Blick zurück in ihre Geschichte » dans *Denkmalpflege statt Attrappenkult: Gegen die Rekonstruktion von Baudenkmälern–eine Anthologie*, Berlin, de Gruyter, 2012, vol.146, p. 42-87.

HUBERT Locher, « Stilgeschichte und die Frage der "nationalen Konstante" », *Zeitschrift für schweizerische Archäologie und Kunstgeschichte*, 1996, vol. 53, Le cadre national.

JOKILEHTO Jukka, « Heritage values and valuation » dans Maurizio Quagliuolo (ed.), *Measuring the value of material cultural heritage. "Quality in cultural heritage management - Results of the HERITY international conferences*, Rome, DRI-Fondazione Enotria ONLUS, 2008, vol.Dossier 2.

JOKILEHTO Jukka, *History of Architectural Conservation*, Oxford, Butterworth-Heinemann, 1999.

KOEGEL Fritz, « Die moderne Denkmalsucht », *Die Gegenwart*, 11 août 1883, vol. 24, nº 32, p. 93-95.

KÖRNER Martin, *Stadtzerstörung und Wiederaufbau*, Bern, Paul Haupt, 2000, vol. 3/.

LEBLANC Antoine, « La conservation des ruines traumatiques, un marqueur ambigu de l'histoire urbaine », *L'Espace géographique*, 2010, vol. 39, nº 3, p. 253-266.

LIPP Wilfried, « Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Aspekte zur Reparaturgesellschaft (Du culte moderne au culte postmoderne du monument ? Aspects d'une société prônant la réparation) » dans Wilfried Lipp et Michael Petzet (eds.), *Vom modernen zum postmodernen Denkmalkultus? Denkmalpflege am Ende des 20. Jahrhunderts. (Du culte moderne au culte postmoderne du monument ? La conservation des monuments à la fin du XXe siècle)*, Passau, Bayerisches Landesamt für Denkmalpflege (coll. « 7. Jahrestagung der Bayerischen Denkmalpflege (7e congrès annuel du service des monuments historiques de Bavière) »), 1994, p. 6-12.

MEIER Dr Hans-Rudolf, « Geschichte und Theorie der Denkmalpflege », p. 35.

MICHONNEAU Stéphane, « De la ruine-mémorial à la ruine-trace », *Le Débat*, 2018, nº 1, p. 162-170.

MONNIER Gérard, *L'architecture du XXe siècle*, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Que Sais-Je ? »), 2000.

MORISSET Lucie K. et NOPPEN Luc, *Identités urbaines*, Québec, Nota Bene (coll. « Echos de Montréal »), 2003.

MORISSET Lucie K., *Des régimes d'authenticité : essai sur la mémoire patrimoniale*, Québec, Presses Universitaires du Québec, 2009.

NERDINGER Winfried, EISEN Markus et STROBL Hilde, *Geschichte der Rekonstruktion. Konstruktion der Geschichte.*, Munich, Prestel, 2010.

ODENDAHL Kerstin, *Kulturgüterschutz: Entwicklung, Struktur und Dogmatik eines ebenenübergreifenden Normensystems*, Tübingen, Mohr Siebeck, 2005.

PADIOU Nicolas, « Avec ou sans l'histoire ? L'exemple de la reconstruction des églises de Meurthe-et-Moselle (Lorraine française) après la Première Guerre mondiale » dans Nicholas Bullock et Luc Verpoest (eds.), *Living with History, 1914-1964: Rebuilding Europe after the First and Second World Wars and the role of heritage preservation*, Louvain, Presses universitaires de Louvain, 2011, p. 172-134.

PHILIPPOT Paul, « Histoire et actualité de la restauration » dans *Geschichte der Restaurierung in Europa. Histoire de la Restauration en Europe. I*, Worms, Wernersche Verlagsgesellschaft, 1991, p. 7-13.

PHILIPPOT Paul, « L'œuvre d'art, le temps et la restauration », *Histoire de l'art. De la restauration à l'histoire de l'art*, décembre 1995, n° 32, p. 3-9.

POMIAN Krzysztof, « Nation et patrimoine » dans Daniel Fabre (ed.), *L'Europe entre cultures et nations*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 2015, p. 85-95.

RABL Christian, *Architekturen des Inauthentischen: Eine Apologie*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.

RAGON Michel, « Architecture et mégastructures », *Communications*, 1985, vol. 42, n° 1, p. 69-77.

ROY Odile, « Connaître pour restaurer », *Continuité*, 1997, n° 71, p. 25-27.

RUSKIN John, *Les Sept lampes de l'architecture*, traduit par George Elwall, Paris, Klincksieck (coll. « L'esprit et les formes »), 2008.

SCHARF Helmut, *Kleine Kunstgeschichte des deutschen Denkmals*, Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1984.

SCHMIDT Leo, *Einführung in die Denkmalpflege*, Lizenzausg., Stuttgart, Theiss, 2008.

SCHNAPP Alain, *Une histoire universelle des ruines : Des origines aux Lumières*, Paris, Éditions du Seuil, 2020.

SEMES Steven W., *The future of the past: a conservation ethic for architecture, urbanism, and historic preservation*, New York, Norton & Co (coll. « The classical America series in art and architecture »), 2009.

SENARCLENS DE GRANCY Antje et UHL Heidemarie (eds.), *Modern als Konstruktion. Debatten, Diskurse, Positionnen um 1900*, Vienne, Passagen Verlag (coll. « Studien zur Moderne »), 2001.

SITTE Camillo, *L'Art de bâtir les villes. L'urbanisme selon ses fondements artistiques*, traduit par Daniel Wieczorak, Paris, Editions l'Equerre, 1980.

TANGUAY Mathieu, *Conserver ou restaurer ? La dialectique de l'œuvre architecturale : Histoire d'un débat qui a contribué à la formation de la culture de la conservation du patrimoine bâti*, Université de Montréal, Montréal, 2012.

WEHDORN Manfred, *Das kulturelle Erbe: vom Einzeldenkmal zur Kulturlandschaft*, Innsbruck, Studien-Verlag, 2005.

WIRTH Hermann et BOCK Sabine, *Denkmale in Raum und Zeit: neue Beiträge zur Denkmalpflege: Hermann Wirth zum 60. Geburtstag*, Schwerin, Helms, 2000.

WOLFF Gabriele, *Zwischen Tradition und Neubeginn: zur Geschichte der Denkmalpflege in der 1. Hälfte des 19. Jahrhunderts: geistesgeschichtliche Grundlagen in den deutschsprachigen*

Gebieten, Francfort-sur-le-Main, Kunstgeschichtliches Institut der Johann Wolfgang-Goethe-Universität, 1992.

WUSSOW Alexander von, *Die Erhaltung der Denkmäler in den Kulturstaaten der Gegenwart*, Berlin, Carl Hermanns Verlag, 1885.

YOUNES Chris, *Art et philosophie, ville et architecture*, Paris, La Découverte, 2003.

YOUNES Chris, *Ville contre-nature : Philosophie et architecture*, Paris, La Découverte, 1999.

Notion, enjeux et politiques liés aux monuments et au patrimoine

AMOUGOU Emmanuel, *La question patrimoniale : de la « patrimonialisation » à l'examen des situations concrètes*, Paris, L'Harmattan, 2004.

AMOUGOU Emmanuel, *Sciences sociales et patrimoines*, Paris, L'Harmattan, 2011.

ANDRIEUX Jean-Yves (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011.

BABELON Jean-Pierre et CHASTEL André, *La Notion de patrimoine*, Paris, Liana Levi (coll. « Opinion »), 1994.

BERCE Françoise et FOUCART Bruno, *Des Monuments historiques au patrimoine du XVIIIe siècle à nos jours, ou, Les « égarements du coeur et de l'esprit »*, Paris, Flammarion, 2000.

BEYER Andreas, JANZING Godehard, PINOTTI Andrea et TRAUTMANN-WALLER Céline (eds.), *Le monument en débat : théories et pratiques de la monumentalisation en Allemagne et en Autriche après 1945*, Paris, Deutsches Forum für Kunstgeschichte (coll. « Passages online »), 2022.

BOBBIO Luigi, *Le Politiche dei beni culturali in Europa*, Bologne, Il Mulino, 1992.

BOUCHENAK Mounir et LEVI-STRAUSS Laurent, « La Notion de monument dans les critères du « Patrimoine de l'humanité » de l'Unesco », Paris, Fayard, 1999.

BRUNEL Georges, « En tournant autour du faux . Les remparts d'Avignon », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 16 janvier 2013, HS.

BRUNEL Georges, « La foire aux valeurs », *CeROArt. Conservation, exposition, Restauration d'Objets d'Art*, 10 juin 2015, Hors-Série.

CABANEL Patrick, « Introduction. Patrimoine et identité : des inventions du XIXème siècle ? » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 11-20.

CHASLIN François, « Monument, le mot nu ment », Paris, Fayard, 1999.

CHASTEL-ROUSSEAU Charlotte (ed.), *Reading the Royal Monument in Eighteenth-century Europe*, Farnham, Ashgate, 2011.

CHOAY Françoise, *L'Allégorie du patrimoine*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « Couleur des idées »), 1992.

CHOAY Françoise, *Le Patrimoine en questions. Anthologie pour un combat*, Paris, Éditions du Seuil (coll. « La Couleur des idées »), 2009.

CLAUS Sylvia, *Max Taut: Wiederaufbau rund um die Gedächtniskirche 1945/46*, Berlin, DOM Publ., 2010.

CONSEIL DE L'EUROPE, *Le Patrimoine et au-delà*, Strasbourg, Éditions du Conseil de l'Europe, 2009.

CORBOZ André, *Le Territoire comme palimpseste et autres essais*, Besançon, Les Éditions de l'Imprimeur (coll. « Tranches de villes »), 2001.

CSÁKY Moritz, « Kultur als ein kommunikativer Handlungsraum » dans Christian Glanz, Anita Mayer-Hirzberger et Stefanie Bräuml (eds.), *Musik und Erinnern: Festschrift für Cornelia Szabó-Knotik*, Vienne, Hollitzer, 2014, p. 13-43.

DAGOGNET François, « L'Idéologie monumentale », Paris, Fayard, 1999.

DAVALLON Jean, « À propos des régimes de patrimonialisation : enjeux et questions », Lisbonne, Université nouvelle de Lisbonne, 2014.

DAVALLON Jean, « Comment se fabrique le patrimoine ? », *Sciences Humaines*, 2002, Hors Série, n° 36, p. 74-77.

DAVALLON Jean, « De l'œuvre d'art à l'objet patrimonial », *Communication & langages*, 2019, vol. 202, n° 4, p. 133-152.

DAVALLON Jean, « Le patrimoine : "une filiation inversée" ? », *Espace Temps*, 2000, vol. 74, n° 1, p. 6-16.

DAVALLON Jean, « Le patrimoine comme référence ? », *Publications du musée des Confluences*, 2008, vol. 1, n° 1, p. 41-49.

DAVALLON Jean, « Les paysages, patrimoine européen ? », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, 19 novembre 2019, n° 33, p. 19-59.

DAVALLON Jean, « Penser le patrimoine selon une perspective communicationnelle », *Sciences de la société*, 31 décembre 2016, n° 99, p. 15-29.

DAVALLON Jean, « Réflexions sur l'efficacité symbolique des productions culturelles », *Langage & société*, 1983, vol. 24, n° 1, p. 37-52.

DAVALLON Jean, *Le Don du patrimoine*, Cachan, Hermès Science publications-Lavoisier, 2006.

DEBRAY Régis, « « Le monument ou la transmission comme tragédie. Introduction générale », Paris, Fayard, 1999.

DEBRAY Régis, « Trace, forme ou message ? », *Les cahiers de mediologie*, 1999, N° 7, nº 1, p. 27-44.

DI MEO Guy, « Processus de patrimonialisation et construction des territoires », Poitiers-Châtellerault, Geste Editions, 2007.

DIECKMANN Friedrich, *Vom Schloss der Könige zum Forum der Republik: zum Problem der architektonischen Wiederaufführung*, Theater der Zeit., Berlin, Éditions Gegenstand und Raum, 2015.

DIVORNE Françoise, *Ville, forme, symbolique, pouvoir, projets*, Bruxelles, Mardaga, 1986.

FABRE Daniel et IUSO Anna, *Les monuments sont habités*, Paris, Les Editions de la MSH, 2010, vol.24.

FABRE Daniel, « Le patrimoine porté par l'émotion » dans Daniel Fabre (ed.), *Emotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 2013, p. 13-98.

FABRE Daniel, *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 2013.

FENZ Werner, « The monument is invisible, the sign visible », *October*, traduit par Maria-Regina Kecht, vol. 48, p. 75-78.

FLON Émilie, *Les mises en scène du patrimoine : savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès Science publications-Lavoisier, 2012.

FOUCAULT Michel, « « Des espaces autres » », *Empan*, 2004 1967, vol. 54, nº 2, p. 12-19.

FOURNIER Laurent Sébastien, CROZAT Dominique, BERNIE-BOISSARD Catherine et CHASTAGNER Claude, *Patrimoine et désirs d'identité*, Paris, L'Harmattan, 2012.

FOURNY Marie-Christine, « Identité et aménagement du territoire. Modes de production et figures de l'identité de territoires dans les recompositions spatiales » dans Jean-Claude Némery, Michel Rautenberg et Fabrice Thuriot (eds.), *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 101-113.

FRANÇOIS Hugues, HIRCZAK Maud et SENIL Nicolas, « Territoire et patrimoine : la co-construction d'une dynamique et ses ressources », *Revue d'Économie Régionale & Urbaine*, 2006, nº 5, p. 683-700.

FRANGNE Pierre-Henri, « Conclusion. Patrimoine, identité et culture. L'éclairage de la philosophie et de l'esthétique. » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 265-282.

FREY Jean-Pierre, « Un Objet de controverse : la monumentalité entre architecture et forme urbaine » dans Ioana Iosa et Maria Gravari-Barbas (eds.), *Monumentalité (s) urbaine (s) aux XIXe et XXe siècles. Sens, formes et enjeux urbains*, Paris, L'Harmattan, 2001.

GAILLARD Françoise, « Le Monument involontaire : le cas de la tour Eiffel », Paris, Fayard, 1999.

GENTIL Geneviève et POIRRIER Philippe, « La politique culturelle en débat. Anthologie, 1955-2005 », *Lectures, Publications reçues*, 2006.

GEORGESCU PAQUIN Alexandra, *Actualiser le patrimoine par l'architecture contemporaine*, Québec, Les Presses de l'Université du Québec, 2014.

GRAVARI-BARBAS Maria et GUICHARD-ANGUIS Sylvie, *Regards croisés sur le patrimoine dans le monde à l'aube du XXIe siècle*, Paris, Presses Paris Sorbonne, 2003.

GREFFE Xavier, « Le patrimoine comme ressource de la ville », *Les Annales de la recherche urbaine*, 2000, vol. 86, p. 29-38.

GUILLAUME Marc, *La Politique du patrimoine*, Paris, Éditions Galilée (coll. « L'Espace critique »), 1980.

HEINICH Nathalie, *La Fabrique du patrimoine « de la cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de France »), 2009.

HERITIER Stéphane, « Le patrimoine comme chronogenèse. Réflexions sur l'espace et le temps », *Annales de geographie*, 15 mars 2013, n° 689, n° 1, p. 3-23.

IOSA Ioana et GRAVARI-BARBAS Maria, *Monumentalité(s) urbaine(s) aux XIXe et XXe siècles. Sens, formes et enjeux urbains*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JACQUOT Sébastien, « Monumentalités, destructions, dispositifs de remémoration en Arménie : de l'ex-territorial à Erevan » dans Ioana Iosa et Maria Gravari-Barbas (eds.), *Monumentalité (s) urbaine (s) aux XIXe et XXe siècles. Sens, formes et enjeux urbains*, Paris, L'Harmattan, 2001.

JAWORSKI Rudolf et STACHEL Peter, *Die Besetzung des öffentlichen Raumes: Politische Plätze, Denkmäler und Straßennamen im europäischen Vergleich*, Berlin, Frank & Timme GmbH, 2007.

JEUDY Henri-Pierre, « Ruines en trompe-l'œil » dans *Faut-il restaurer les ruines ? Entretiens du patrimoine, Mémorial de Caen, 8-10 novembre 1990 ; organisés par la Direction du patrimoine avec le concours de la Caisse nationale des monuments historiques et des sites et de l'Association pour la connaissance et la mise en valeur du patrimoine*, Paris, Actes des colloques de la Direction du patrimoine, 1991, p. 49.

JEUDY Henri-Pierre, *La Machinerie patrimoniale*, Paris, Sens&Tonka, 2001.

KEVIN Lynch, *L'Image de la cité*, Paris, Dunod, 1998.

KOTT Christina, « Guerre et patrimoine. L'« Exposition des œuvres d'art mutilées » de 1916 » dans Daniel Fabre (ed.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France - cahier »), 2013, p. 119-1945.

KREN Reinhard et LEISCH-KIESL Monika, *Kultur - Erbe - Ethik: »Heritage« im Wandel gesellschaftlicher Orientierungen*, Bielefeld, transcript Verlag, 2020.

LAMY Yvon, *L'Alchimie du patrimoine. Discours et politiques*, Talence, Éditions de la Maison des sciences de l'homme d'Aquitaine, 1996.

LE GOFF Jacques, *Patrimoine et passions identitaires : Actes des Entretiens du Patrimoine, Théâtre national de Chaillot, Paris, 6, 7 et 8 janvier 1997*, Editions du patrimoine., Paris, Fayard, 1998.

LE HEGARAT Thibault, « Un historique de la notion de patrimoine », 2015, halshs-01232019.

LECOQ Anne-Marie, « Le patrimoine dénaturé », *Revue de l'Art*, 1993, vol. 101, n° 1, p. 41-51.

LENOIR Magalie, « Naissance d'une conscience et d'une politique de patrimoine sous l'Ancien Régime », *Livraisons d'histoire de l'architecture*, 2002, vol. 3, n° 1, p. 27-35.

LOYER François, « Les Echelles de la monumentalité » dans Régis Debray (ed.), *L'abus monumental ? - Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard, 1999, p. 181-187.

MEIER Hans-Rudolf, *DENKmalWERTE: Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin / Munich, Deutscher Kunstverlag, 2010.

MERZEAU Louise, « Monument et document : lequel conditionne l'autre et faut-il les associer ? » dans Régis Debray (ed.), *L'abus monumental ? - Actes des Entretiens du Patrimoine*, Paris, Fayard, 1999, p. 89-97.

MOCK Steven J., *Symbols of defeat in the construction of national identity*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011.

MOHEN Jean-Pierre, *Les Sciences du patrimoine : Identifier, conserver, restaurer*, Paris, Odile Jacob (coll. « Sciences et Art »), 1999.

MORISSET Lucie K. et NOPPEN Luc, « Des identités urbaines : présentation » dans Lucie K. Morisset et Luc Noppen (eds.), *Identités urbaines*, Québec, Éditions Nota Bene (coll. « Echos de Montréal »), 2003.

MORISSET Lucie K., « Le patrimoine et ses limites », *Hermes, La Revue*, 2012, n° 63, n° 2, p. 57-62.

NEMERY Jean-Claude, RAUTENBERG Michel et THURIOT Fabrice, *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008.

PETITEAU Nathalie, « Le Patrimoine mémoriel de l'Empire dans l'identité nationale » dans Jean-Yves Andrieux (ed.), *Patrimoine. Sources et paradoxes de l'identité*, Rennes, Presses de l'Université de Rennes, 2011, p. 20-32.

POIRRIER Philippe, *La Politique culturelle en débat : anthologie 1955-2012*, Paris, La Documentation Française, 2013.

POMIAN Krzysztof, « Musée et patrimoine » dans Henri Pierre Jeudy (ed.), *Patrimoines en folie*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme (coll. « Ethnologie de la France »), 2015, p. 177-198.

POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale*, Paris, Gallimard (coll. « Bibliothèque illustrée des histoires »), 3.vol. 2020-2022.

POULOT Dominique, « De la raison patrimoniale aux mondes du patrimoine », *Socio-anthropologie*, 15 octobre 2006, n° 19.

POULOT Dominique, « Le sens du patrimoine : hier et aujourd'hui (note critique) », *Annales. Histoire, Sciences Sociales*, 1993, vol. 48, p. 1601-1613.

POULOT Dominique, « Patrimoine et histoire de l'art » dans Jean-Claude Némery, Michel Rautenberg et Fabrice Thuriot (eds.), *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 19-29.

POULOT Dominique, *Patrimoine et musées : l'institution de la culture*, Seconde édition., Paris, Hachette (coll. « Carré histoire »), 2014.

POULOT Dominique, *Une Histoire du patrimoine en Occident*, Paris, Presses Universitaires de France, 2006.

RAUTENBERG Michel, « Introduction. Du patrimoine comme œuvre au patrimoine comme image » dans Jean-Claude Némery, Michel Rautenberg et Fabrice Thuriot (eds.), *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 9-18.

RAUTENBERG Michel, *La Rupture patrimoniale*, Paris, A la croisée (coll. « Ambiances, ambiance »), 2003.

RECHT Roland, *Penser le patrimoine. Mise en scène et mise en ordre de l'art*, Nouvelle éd. revue et Augmentée., Paris, Hazan, 2008.

RECIO DAVILA Carlos, « Les images de la ville. Une approche à la sémiotique urbaine », Khenchela, Algeria, 2008.

ROUILLARD Dominique, *Architectures contemporaines et monuments historiques : guide des réalisations en France depuis 1980*, Paris, Le Moniteur, 2006.

SICARD Monique, « L'Image et l'invention du monument », Paris, Fayard, 1999.

SOUBIGOU Gilles, « Protéger une « œuvre d'art totale » au titre des monuments historiques », *In Situ. Revue des patrimoines*, 22 juin 2016, n° 29.

TISSERON Serge, « L'Inconscient du monument ou Une perspective psychanalytique sur le mémorial », Paris, Fayard, 1999.

TSIOMIS Yannis, « Berlin, Brasilia : monumentalités des Etats-Nations » dans Ioana Iosa et Maria Gravari-Barbas (eds.), *Monumentalité (s) urbaine (s) aux XIXe et XXe siècles. Sens, formes et enjeux urbains*, Paris, L'Harmattan, 2001, p. 39-52.

URBAIN Jean-Didier, « Le Monument et la mort : deuil, trace et mémoire », Paris, Fayard, 1999.

VALLAT Odon, « Les Mots du monument : linguistique comparée », Paris, Fayard, 1999.

WAGNER-KYORA Georg, *Wiederaufbau europäischer Städte: Rekonstruktionen, die Moderne und die lokale Identitätspolitik seit 1945*, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2014.

Identité, tourismes et espaces

ANTONICEK Theophil Gruber, Gernot, Universität Wien et INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT (eds.), *Musikwissenschaft als Kulturwissenschaft: damals und heute: internationales Symposion (1998) zum Jubiläum der Institutsgründung an der Universität Wien vor 100 Jahren*, Tutzing, H. Schneider, 2005.

BEAUVERT Thierry et MOATTI Jacques, *Opera Houses of the world*, Londres - New York, Vendome Press, 1996.

BEAUVERT Thierry et PAROUTY Michel, *Les Temples de l'opéra*, Paris, Gallimard, 1990.

BERANEK Leo, *Concert Halls and Opera Houses*, New York, NY, Springer New York, 2004.

BERTHO-LAVENIR Catherine, « L'Économie du voyage et le monument : sans visiteurs pas de monument, comment les y amener, les séduire, les contrôler ? », Paris, Fayard, 1999.

CROUCH David, JACKSON Rhona et THOMPSON Felix, *The Media and the tourist imagination: Converging cultures*, Abingdon-on-Thames, Routledge, 2005.

DAWANS Stéphane et HOUBART Claudine, « Le patrimoine à l'état gazeux : comment le tourisme détourne notre conception de l'authenticité », 2012.

DE GRANDPRE Françoise, « Les Contributions de la culture à la mise en tourisme régionale et les retombées sur la construction identitaire » dans Jean-Claude Némery et Michel

Rautenberg (eds.), *Stratégies identitaires de conservation et de valorisation du patrimoine*, Paris, L'Harmattan, 2008, p. 125-136.

ESCAL Françoise, *Espaces sociaux, espaces musicaux*, Paris, L'Harmatten, 1979.

FORSYTH Michael, *Buildings for Music: The Architect, the Musician, the Listener from the Seventeenth Century to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1985.

GOETSCHEL Pascale et YON Jean-Claude (eds.), *Au théâtre ! La sortie au spectacle, XIXe-XXIe siècles*, Paris, Publications de la Sorbonne (coll. « Histoire contemporaine »), 2014.

GREFFE Xavier, *La Valeur économique du patrimoine. La demande et l'offre de monuments*, Paris, Anthropos-Economica, 1990.

HOLLARD Arnaud, « Architecture et musique : Au-delà de la raison harmonique » dans Philippe Bourdeau, Nicolas Canova et Olivier Soubeyran (eds.), *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Art »), 2019, p. 193-206.

KAVARATZIS Mihalis et ASHWORTH G. J., « City Branding: An Effective Assertion of Identity or a Transitory Marketing Trick? », *Tijdschrift voor economische en sociale geografie*, 2005, vol. 96, n° 5, p. 506-514.

LALIBERTE Michèle, « Les touristes à la recherche d'authenticité, mais que veulent-ils au juste », Disponible à l'adresse *http://veilletourisme. ca/2005/10/20/les-touristes-a-la-recherche-dauthenticite-mais-que-veulentils-au-juste/:* consulté en 2011, vol. 11.

LALLEMENT Emmanuelle, « Evénements en ville, événements de ville : vers de nouvelles ritualités urbaines ? », *Communication et organisation*, 1 décembre 2007, n° 32, p. 26-38.

LAZZAROTTI Olivier, *Patrimoine et tourisme : histoire, lieux, acteurs, enjeux*, Paris, Belin, 2011.

MEYER-BISCH Patrice, « La notion de « gouvernance culturelle » ».

NYE Joseph S., « Soft Power », *Foreign Policy*, 1990, n° 80, p. 153-171.

PAILHE Joël, « La musique fait-elle territoire urbain ? » dans Jean-Pierre Augustin et Michel Favory (eds.), *50 questions à la ville : Comment penser et agir sur la ville (autour de Jean Dumas)*, Pessac, Maison des Sciences de l'Homme d'Aquitaine (coll. « Politiques urbaines »), 2019, p. 407-411.

RAIBAUD Yves, « « Comment la musique vient-elle au territoire ? ». Compte-rendu de la journée scientifique géographie et musiques, 12 mars 2007, à la Maison des Suds (Pessac, 33) », *Volume ! La revue des musiques populaires*, 15 septembre 2006, 5 : 2, p. 205-209.

RAIBAUD Yves, « Music and territory from a geographical vantage » dans Philippe Bourdeau, Nicolas Canova et Olivier Soubeyran (eds.), *La petite musique des territoires : Arts, espaces et sociétés*, Paris, CNRS Éditions (coll. « Art »), 2019, p. 39-51.

RILEY Matthew et SMITH Anthony D., *Nation and Classical Music. From Handel to Copland*, Woodbridge, The Boydell Press, 2016.

SCHAEFFER Pierre, *Traité des objets musicaux*, Paris, Éditions du Seuil, 1966.

STURKEN Marita, « Pilgrimages, Reenactment and Souvenirs: modes of memory tourism » dans Marianne Hirsch et Nancy K. Miller (eds.), *Rites of return: diaspora poetics and the politics of memory*, New York, NY, Columbia University Press, 2011.

WAITT Gordon, « Consuming heritage: Perceived historical authenticity », *Annals of Tourism Research*, 1 octobre 2000, vol. 27, n° 4, p. 835-862.

Dictionnaires et encyclopédies

« Monument » dans *American Dictionary of the English Language*, New York, NY, S. Converse, 1828, vol.2.

« Monument » dans *Dictionnaire de l'Académie française*, Paris, 1835, vol.2, p. 28-229.

« Monument » dans *Le Dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy*, Paris, 1694, vol.2, p. 87-88.

« Père » dans *Le Dictionnaire de l'Académie françoise dedié au Roy*, Paris, 1694, vol.2, p. 220.

ACCADEMIA DELLA CRUSCA. FLORENCE, « Monimento (monumento) » dans *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Florence, 1612, p. 539.

ACCADEMIA DELLA CRUSCA. FLORENCE, « Monumento » dans *Vocabolario degli Accademici della Crusca*, Florence, 1863, vol.10, p. 518.

ADELUNG Johann Christoph, « Das Denkmahl » dans *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der hochdeutschen Mundart*, Leipzig, 1811, p. 1449-1450.

ADELUNG Johann Christoph, « Das Denkmal » dans *Versuch eines vollständigen grammatisch-kritischen Wörterbuches Der Hochdeutschen Mundart : mit beständiger Vergleichung der übrigen Mundarten, besonders aber der oberdeutschen*, Leipzig, Breitkopf, 1774, vol. 5/1, p. 1314.

BAILLY Anatole, « Μάρτυς » dans *Le Grand Bailly - Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 1228.

BAILLY Anatole, « Μνάομαι » dans *Le Grand Bailly - Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 1289.

BAILLY Anatole, « Μνῆμα » dans *Le Grand Bailly - Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 1290.

BAILLY Anatole, « Μνημεῖον » dans *Le Grand Bailly - Dictionnaire Grec-Français*, Paris, Hachette, 1935, p. 1290.

CAWDREY Robert, « Monument » dans *A Table Alphabeticall of hard usual English words*, Londres, 1604.
CHAMBERS Ephraim, « Monument » dans *Cyclopædia, or, An universal dictionary of arts and sciences*, Londres, 1728, p. 574.
CHOAY Françoise, « Monument » dans Françoise Choay et Pierre Merlin (eds.), CORNU Marie, WALLAERT Catherine et FROMAGEAU, *Dictionnaire comparé du droit du patrimoine culturel*, Paris, CNRS Éditions (coll. « CNRS Dictionnaires »), 2011.
COVARRUBIAS Y OROZCO Sebastián DE, « Monumento » dans *Tesoro de la Lengua Castellana o Española*, Madrid, 1611, p. 555.
CZEIKE Felix, « Mozartbrunnen » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 306.
CZEIKE Felix, « Mozartgasse » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 306.
CZEIKE Felix, « Mozartplatz » dans *Historisches Lexikon Wien*, Vienne, Kremayr & Scheriau, 1995, vol.4-Le-Ro, p. 307.
Dictionnaire de l'urbanisme et de l'aménagement, Paris, Presses Universitaires de France (coll. « Dictionnaire Quadrige »), 2015.
FRANKLIN Peter, « Mahler, Gustav » dans Stanley Sadie (ed.), *The New Grove Dictionary of Opera - Grove Music Online*, Londres, Macmillan Reference, 2001.
FRISCH Johann, « Denk-Mahl » dans *Teutsch-Lateinisches Wörter-Buch [...]*, Berlin, Nicolai, 1741, p. 190.
FURETIERE Antoine, « Monument » dans *Dictionnaire universel, contenant généralement tous les mots françois tant vieux que modernes & les termes des sciences et des arts*, La Haye, 1690, p. 1353-1354.
GAFFIOT Félix, « Mēns (mentis) » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 844.
GAFFIOT Félix, « Moneō (monēre) » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 865.
GAFFIOT Félix, « Mōnumentum (mōni-) » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 866.
GAFFIOT Félix, « Patrimonium » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 974.
GAFFIOT Félix, « Subvenio » dans Gérard Gréco (ed.), *Le Grand Gaffiot - Dictionnaire Latin-Français*, Paris, Hachette, 2016, p. 1278.
GRIMM Jacob et GRIMM Wilhelm, « Denkmal » dans *Deutsches Wörterbuch*, Leipzig, Verlag von S. Hirzel, 1854, vol. 16/2, p. 941-942.
HAYES Jeremy, « Iphigénie en Tauride(i) » dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
HAYES Jeremy, « Orfeo ed Euridice (i) » dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 1992.

JAUCOURT Louis DE, « Monument » dans Denis Diderot et Jean D'Alembert (eds.), *Encyclopédie, ou Dictionnaire raisonné des sciences, des arts et des métiers*, Paris, Chez les sociétés typographiques, 1751, p. 697-698.
JOHNSON Samuel, « Monument » dans *A Dictionary of the English Language*, Londres, W. Strahan, 1755, vol.1, p. 1320.
LENIAUD Jean-Michel, « Patrimoine (art et culture) » dans, Encyclopædia Universalis.
LITTRE Émile, « Monument » dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, vol.3, p. 621-622.
LITTRE Émile, « Serpent » dans *Dictionnaire de la langue française*, Paris, Hachette, 1873, vol.3, p. 1913.
MEYER Hermann Julius (ed.), « Meyers Konversations-Lexikon: Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens » dans , Leipzig / Vienne, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889, vol. 19/15, p. 624.
MORIER Henri, « Synecdoque » dans *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*, Paris, Presses Universitaires de France, 1981, p. 1119.
PFEIFER Wolfgang (ed.), « Monumental » dans *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*, Munich, Dt. Taschenbuch-Verl, 1997.
RICHELET Pierre, « Monument » dans *Dictionnaire françois, contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue française, ses expressions propres, figurées et burlesques, la prononciation des mots les plus difficiles, le genre des noms, le régime des verbes, avec les termes les plus communs des arts et des sciences: le tout tiré de l'usage et des bons auteurs de la langue française*, Genève, 1680, p. 49.
RUSHTON Julian, « Zauberflöte, Die ('The Magic Flute') » dans *Grove Music Online*, Oxford, Oxford University Press, 1992.
STRAUSS Herbert A. et RÖDER Werner (eds.), « Demus, Otto » dans *International Biographical Dictionary of Central European Emigrés 1933-1945*, Munich / New York / Londres / Paris, K.G. Saur, 1983, vol.II / Part I: A-K The Arts, Sciences, and Literature, p. 209.
VIGNAL Marc, « Haydn » dans *Dictionnaire de la musique*, Paris, Larousse, 2011, p. 640.
VIOLLET-LE-DUC Eugène, « Restauration » dans *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XIe au XVIe siècle*, Paris, Édition A.Morel, 1866, vol.8, p. 14-33.
WESSELY Othmar, « Lach, Robert » dans *Neue Deutsche Biographie*, Berlin, Duncker & Humblot, 1982, vol.13, p. 367.
WURZBACH Constantin von, « Zettl, Ludwig Ritter von » dans *Biographies Lexikon des Kaiserthums Oesterreich*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1890, vol.59.

Sites internet et ressources numériques

« Subvenir », https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S1763 , 2021, consulté le 22 mars 2021.
« Survenir », https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A8S2037 , 2021, consulté le 22 mars 2021.
ACADEMIE FRANÇAISE, *« Patrimoine »*, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9P1012 , 2020, consulté le 14 septembre 2020.
ACADEMIE FRANÇAISE, *« Souvenir »*, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A1S0266-04 , 2021, consulté le 22 mars 2021.
ACADEMIE FRANÇAISE, *Monument*, https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M2767 , 2020, consulté le 11 septembre 2020.
ALTE OPER FRANKFURT, *« Chronik und Historie »*, https://www.alteoper.de/de/die-alte-oper/unser-haus/chronik-und-historie.php, consulté le 3 mars 2020.
ANTONICEK Konrad, *Geschichte der DTÖ*, http://www.dtoe.at/Geschichte.php , 27 mars 2013, consulté le 4 août 2022.
ARCHITEKTURSTIFTUNG ÖSTERREICH, *Alte (Un)Bekannte*, https://architekturstiftung.at/zum-nachlesen/alte-un-bekannte, consulté le 18 mai 2021.
ARCHITEKTURZENTRUM WIEN, *Forschung: Diplomarbeiten, Masterarbeiten, Dissertationen, Studien*, https://www.azw.at/de/artikel/diplomarbeitenmasterarbeitendissertationenstudien/ , 2020, consulté le 2 mai 2021.
ARCHITEKTURZENTRUM WIEN, *Sammlung: Alles andere als verstaubt!*, https://www.azw.at/de/artikel/sammlung/ , 2021, consulté le 5 mai 2021.
BATTINI Laura, *Détruire les monuments, effacer la mémoire ?*, https://ane.hypotheses.org/9431 , 10 février 2021, consulté le 6 juillet 2021.
BAYERISCHE STAATSOPER, *Geschichte der Bayerischen Staatsoper*, https://www.staatsoper.de/unser-haus/geschichte.html, consulté le 18 novembre 2020.
BRACHETKA Felix, *Der eiserne Vorhang der Volksoper*, https://www.volksoper.at/volksoper_wien/information/news_neuigkeiten/Der_eiserne_Vorhang_der_Volksoper.de.php, consulté le 29 juin 2022.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmal des Monats : „Klein Amerika" – Die USFA Wohnhaussiedlung General-Keyes-Straße in Salzburg*, https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2017/07/klein-amerika-die-usfa-wohnhaussiedlung-general-keyes-strasse-in-salzburg/ , juillet 2017, consulté le 27 avril 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmal des Monats : Das Philips-Haus - eine Ikone der Österreichischen Nachkriegsmoderne wird umgenutzt*, https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2017/11/das-philips-haus-eine-ikone-der-oesterreichischen-nachkriegsmoderne-wird-umgenutzt/ , novembre 2017, consulté le 27 avril 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmal des Monats : Götzis, Tankstelle Im Kobel*, https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2004/05/goetzis-tankstelle-im-kobel/ , mai 2004, consulté le 27 avril 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmal des Monats : Wiederauferstehung einer Architekturikone der Moderne.*, https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2017/03/wiederauferstehung-einer-architekturikone-der-moderne/ , mars 2017, consulté le 27 avril 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmal des Monats : X zum Quadrat: Das Seelsorgezentrum Steyr-Ennsleite (Oberösterreich)*, https://bda.gv.at/aktuelles/artikel/2020/06/x-zum-quadrat-das-seelsorgezentrum-steyr-ennsleite-oberoesterreich-1/, consulté le 27 avril 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Denkmalverzeichnis - Österreich gesamt*, https://www.bda.gv.at/service/denkmalverzeichnis/oesterreich-gesamt.html , 2022, consulté le 22 janvier 2022.

BUNDESDENKMALAMT, *Häufige Fragen*, https://bda.gv.at/service/haeufige-fragen/#was-ist-ein-denkmal , 2021, consulté le 4 mai 2021.
BUNDESDENKMALAMT, *Kulturgüterschutzliste - Österreich gesamt*, https://www.bda.gv.at/service/kulturgueterschutzliste.html , 2022, consulté le 22 janvier 2022.
BUNDESDENKMALAMT, *Übersicht sämtlicher Bände der Österreichischen Kunsttopographie*, https://bda.gv.at/publikationen/details/uebersicht-saemtlicher-baende-der-oesterreichischen-kunsttopographie/ , 2013, consulté le 17 juin 2021.
BUNDESMINISTERIUM - BILDUNG, WISSENSCHAFT UND FORSCHUNG, *Unterrichts- und Wissenschaftsminister/innen seit 1945*, https://www.bmbwf.gv.at/Ministerium/minister_alt.html , 2019, consulté le 16 septembre 2021.
CEVC Emilijan, *Stelè, Francè (1886–1972) - Slovenska biografija*, https://www.slovenska-biografija.si/oseba/sbi608537/ , 2013, consulté le 17 juin 2021.
CNRTL, *Monument*, https://www.cnrtl.fr/etymologie/monument , 2012, consulté le 14 septembre 2020.
COMUNE PARMA, *Il teatro Reinach nella memoria della città*, https://web.archive.org/web/20060604215957/http://biblioteche2.comune.parma.it/archivio/reinach/present.htm , 4 juin 2006, consulté le 6 octobre 2021.
DALLINGER Silvia, *Katholikentag & Staatliche Türkenbefreiungsfeier*, https://www.oeaw.ac.at/tuerkengedaechtnis/home/feiern/250-jaehriges-jubilaeum-1933/katholikentag-staatliche-tuerkenbefreiungsfeier, consulté le 17 octobre 2021.
Denkmalschutz, https://www.bundesregierung.de/breg-de/bundesregierung/staatsministerin-fuer-kultur-und-medien/kultur/kunst-kulturfoerderung/foerderbereiche/denkmalschutz-und-baukultur , 2021, consulté le 22 juin 2021.
DUDEN - WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, *Kulturerbe*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Kulturerbe, consulté le 30 novembre 2021.
DUDEN - WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, *Mal*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Mal_Zeitpunkt, consulté le 11 janvier 2022.
DUDEN - WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, *Monument*, https://www.duden.de/rechtschreibung/Monument, consulté le 14 septembre 2020.
FLOTZINGER Rudolf et MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN, *Millenkovich (Pseud. Morold), Max von*, https://dx.doi.org/10.1553/0x0001d9ac , 2020, consulté le 21 juin 2022.
FOSTER Norman, *"Architecture is an expression of values"*, https://www.theeuropean.de/en/norman-foster/9114-the-role-of-architecture-in-todays-society , 15 octobre 2014.
FOSTER Norman, *2021 E.A.T. LONGUE DURÉE STREAM Norman Foster: Long Duration in the City*, https://www.designboom.com/architecture/interview-norman-foster-long-duration-engadin-art-talks-02-02-2021/ , 3 février 2021.
FREUNDE DER ALTEN OPER, *« Chronik »*, https://www.freunde-alteoper.de/chronik/, consulté le 3 mars 2020.
GLANZ Christian, HÜBEL Thomas, BAHR Carolin, BRÄML Stefanie, ASANGER Thomas et GREIML Alexander, *Aufführungen - Spielplan der Wiener Oper 1869 bis 1955*, https://www.mdw.ac.at/imi/operapolitics/spielplan-wiener-oper/ , 2015, consulté le 8 septembre 2020.
GRATZE-BAUMGÄRTNER Katinka, *Krenn, Karl*, https://www.lexikon-provenienzforschung.org/krenn-karl , 2019, consulté le 28 juin 2021.
MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN, *Bundestheaterverband, Österreichischer (ÖBTV)*, https://www.musiklexikon.ac.at/, 2002, consulté le 27 mai 2020.
HOLENDER Ioan, *Ermutigung neuen, zeitgenössischen Schaffens in der Staatsoper*, https://www.mip.at/texte/48/ , 2017.

HOLZLEITNER Wilhelm, *Kein Denkmalschutz mehr: Auch der « Post-Turm » hat ein Ablaufdatum*, https://www.linza.at/postturm/ , 18 avril 2020, consulté le 10 mai 2021.

INITIATIVE DENKMALSCHUTZ, *Initiative Denkmalschutz - Gefährdete Kulturgüter erhalten.*, https://www.initiative-denkmalschutz.at/verein/wir-uber-uns/ , 2021, consulté le 10 mai 2021.
INSTITUT FÜR MUSIKWISSENSCHAFT, UNIVERSITÄT WIEN, *Chronik des Instituts für Musikwissenschaft (1856–2017)*, https://musikwissenschaft.univie.ac.at/ueber-uns/institutsgeschichte/chronik/ , 2017, consulté le 4 août 2022.
INSTITUT FÜR WISSENSCHAFT UND KUNST (IWK), UNIVERSITÄT FÜR MUSIK UND DARSTELLENDE KUNST WIEN, INSTITUT FÜR ANALYSE, THEORIE UND GESCHICHTE DER MUSIK et UNIVERSITÄT WIEN, INSTITUT FÜR ZEITGESCHICHTE, *Eine politische Geschichte der Oper in Wien 1869 bis 1955*, http://www.iwk.ac.at/oper/ , 1 novembre 2012, consulté le 29 juin 2020.
KEPLINGER Petra, *Erich Boltenstern*, http://www.architektenlexikon.at/de/1367.htm , 24 septembre 2013, consulté le 28 septembre 2021.
KÖLN Oper, *Geschichte und Architektur der Oper Köln – Oper Köln*, http://www.oper.koeln/de/geschichte-und-architektur, consulté le 3 mars 2020.
MAHLER FOUNDATION, *Italia Vasquez-Molina (1869-1945)*, https://mahlerfoundation.org/mahler/contemporaries/italia-vasquez-molina/ , 13 février 2016, consulté le 26 septembre 2022.

MANNHEIM Nationaltheater, *NTM – Nationaltheater Mannheim - Kurzportrait*, https://www.nationaltheater-mannheim.de/de/das-theater/nationaltheater_geschichte.php, consulté le 3 mars 2020.
MARCHIVUM – MANNHEIMS ARCHIV, HAUS DER STADTGESCHICHTE UND ERINNERUNG, *«Nationaltheater B 3 » | Stadtpunkter Mannheimer Geschichte vor Ort*, https://www.marchivum.de/de, consulté le 3 mars 2020.
MIßBACH Maria, *Unterschriftenaktion zur Erhaltung der Wiener Staatsoper als Gesamtkunstwerk für den Wiederaufbau*, http://www.art4life.at/cms/kunsthistorische-projekte/staatsopernvorhang.html, consulté le 27 octobre 2021.
MUSEO TORINO, *Teatro di Torino - MuseoTorino*, https://www.museotorino.it/view/s/7f008f7602454600a4a494cad50a6505, consulté le 5 octobre 2021.
MUSEUM IM PROGRESS, *Eiserner Vorhang*, https://www.mip.at/projekte/eiserner-vorhang/ , 2021, consulté le 25 octobre 2021.
NAGY-LUTTENBERGER István, *„Moriamur pro rege nostro Maria Teresia!"*, https://mki.gov.hu/hu/hirek-hu/evfortulok-hu/vitam-et-sanguinem-moriamur-pro-rege-nostro-maria-teresia , 11 septembre 2020, consulté le 28 avril 2022.
OBERÖSTERREICH NACHRICHTEN, *Den Post-Gebäuden beim Linzer Hauptbahnhof droht der Abriss*, https://www.nachrichten.at/oberoesterreich/linz/Den-Post-Gebaeuden-beim-Linzer-Hauptbahnhof-droht-der-Abriss;art66,2276205 , 30 juin 2016, consulté le 10 mai 2021.
OESTERREICHISCHE NATIONALBANK, *Historischer Währungsrechner*, https://www.eurologisch.at/docroot/waehrungsrechner/#/ , 2019, consulté le 25 octobre 2021.
OESTERREICHISCHE NATIONALBANK, *Vom Schilling zum Euro*, https://web.archive.org/web/20130120083415/http://oenb.at/de/ueber_die_oenb/geldmuseum/allg_geldgeschichte/oesterr_geldgeschichte/schilling/vom_schilling_zum_euro.jsp , 20 janvier 2013, consulté le 26 novembre 2020.
OLIVETTI Alberto, *Quel piovoso 21 gennaio 1921 a Livorno*, https://centroriformastato.it/quel-piovoso-21-gennaio-1921-a-livorno/ , 30 janvier 2021, consulté le 21 août 2022.

OPER FRANKFURT, *« Historie - Oper Frankfurt »*, https://oper-frankfurt.de/de/tickets-service/historie/, consulté le 3 mars 2020.
ORF III, *70 Jahre Film in rot-weiß-rot: Singende Engel*, https://web.archive.org/web/20150419233248/https://tv.orf.at/orf3/stories/2705454/ , 19 avril 2015, consulté le 18 octobre 2021.
ÖSTERREICHISCHE AKADEMIE DER WISSENSCHAFTEN (ÖAW), *« Türkengedächtnis »*, https://www.oeaw.ac.at/tuerkengedaechtnis/home/, consulté le 25 avril 2022.
ÖSTERREICHISCHE GESELLSCHAFT FÜR ARCHITEKTUR, *Anlassfall Nachkriegsmoderne*, https://oegfa.at/en/loschen/jahresschwerpunkt3/anlassfall-nachkriegsmoderne , 2014, consulté le 6 mai 2021.
ÖSTERREICHISCHE UNESCO-KOMMISSION, *Ausbildungs- und Chortradition der Wiener Sängerknaben*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/ausbildungs-und-chortradition-der-wiener-saengerknaben , 2017, consulté le 2 octobre 2022.
ÖSTERREICHISCHE UNESCO-KOMMISSION, *Stille Nacht - das Lied zur Weihnacht*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/stille-nacht-das-lied-zur-weihnacht , 2011, consulté le 2 octobre 2022.
ÖSTERREICHISCHE UNESCO-KOMMISSION, *Wiener Heurigenkultur*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-heurigenkultur , 2019, consulté le 2 octobre 2022.
ÖSTERREICHISCHE UNESCO-KOMMISSION, *Wiener Kaffeehauskultur*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-kaffeehauskultur, consulté le 2 octobre 2022.
ÖSTERREICHISCHE UNESCO-KOMMISSION, *Wiener Stimmung und Spielweise der Zither*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-stimmung-und-spielweise-der-zither , 2017, consulté le 2 octobre 2022.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Ybl, Miklós*, https://www.biographien.ac.at/oebl_16/386.pdf , 2021, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Eisenmenger, Rudolf Hermann*, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_E/Eisenmenger_Rudolf-Hermann_1902_1994.xml , 2018, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Ullmann, Ignaz (Ignác)*, https://www.biographien.ac.at/oebl_15/78.pdf , 2016, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Förster-Streffleur, Rudolf*, http://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_F/Foerster-Streffleur_Rudolf_1864_1946.xml , 2003, consulté le 18 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Melly, Eduard*, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_M/Melly_Eduard_1814_1854.xml , 2003, consulté le 26 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Sicard von Sicardsburg, August*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/219.pdf , 2002, consulté le 28 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Schwarz-Senborn, Wilhelm Frh. von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/10.pdf , 2001, consulté le 3 décembre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Schwind, Moritz von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_12/61.pdf , 2001, consulté le 1 décembre 2020.

ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Schulz, Josef*, https://www.biographien.ac.at/oebl_11/347.pdf , 1999, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Schmerling, Anton von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_10/234.pdf , 1992, consulté le 21 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Riegl, Alois*, https://www.biographien.ac.at/oebl_9/152.pdf , 1985, consulté le 21 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Rahl, Karl [Carl]*, https://www.biographien.ac.at/oebl_8/390.pdf , 1983, consulté le 1 décembre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Neuwirth, Joseph*, https://www.biographien.ac.at/oebl_7/107.pdf , 1976, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Van der Nüll, Eduard*, https://www.biographien.ac.at/oebl_7/176.pdf , 1976, consulté le 28 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Komauer, Edwin*, http://www.biographien.ac.at/oebl_4/99.pdf , 1967, consulté le 28 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Jury, Hugo*, https://www.biographien.ac.at/oebl_3/157.pdf , 1965, consulté le 16 juin 2021.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Hlavka, Josef*, https://www.biographien.ac.at/oebl_2/341.pdf , 1959, consulté le 5 décembre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Hammerstein-Equord, Hans*, https://www.biographien.ac.at/oebl/oebl_H/Hammerstein-Equord_Hans_1881_1947.xml , 1958, consulté le 28 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Helfert, Joseph Alexander Frh. von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_2/256.pdf , 1958, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Von Camesina, Albert*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/134.pdf , 1957, consulté le 27 octobre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Eitelberger-Edelberg, Rudolf von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/239.pdf , 1956, consulté le 28 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Fellner, Ferdinand I.*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/297.pdf , 1956, consulté le 26 octobre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Förster, Emil von*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/332.pdf , 1956, consulté le 22 avril 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Angerer, Hans*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/23.pdf , 1954, consulté le 16 juin 2021.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Artmann, Ferdinand*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/31.pdf , 1954, consulté le 12 décembre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Baumann, Ludwig*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/57.pdf , 1954, consulté le 9 juin 2022.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Czoernig von Czernhausen, Karl [Carl]*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/164.pdf , 1954, consulté le 26 octobre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Dobyaschofsky, Franz Joseph*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/189.pdf , 1954, consulté le 26 octobre 2020.
ÖSTERREICHISCHES BIOGRAPHISCHES LEXIKON - INSTITUT FÜR NEUZEIT- UND ZEITGESCHICHTSFORSCHUNG, *Von Bach, Alexander*, https://www.biographien.ac.at/oebl_1/40.pdf , 1954, consulté le 26 octobre 2020.

PFEIFER Wolfgang et DWDS – DIGITALES WÖRTERBUCH DER DEUTSCHEN SPRACHE, *Monument*, https://www.dwds.de/wb/etymwb/Monument , 2022 1993, consulté le 11 janvier 2022.
PORTLAND COMMUNICATION, *The Soft Power 30 - Austria*, https://softpower30.com/country/austria/, consulté le 19 octobre 2022.
PROKOP Ursula, *August Weber*, http://www.architektenlexikon.at/de/1315.htm , 4 novembre 2011, consulté le 24 novembre 2020.
PROKOP Ursula, *Oskar Strnad*, http://www.architektenlexikon.at/de/635.htm , 31 mars 2011, consulté le 28 septembre 2021.
RAUSCH Alexander et MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN, *Murska, Ilma von*, https://dx.doi.org/10.1553/0x0001da7b , 2004, consulté le 27 mai 2020.
RAUSCH Alexander et MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN, *Theater in der Josefstadt*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_T/Theater_in_der_Josefstadt.xml , 2002, consulté le 26 mai 2020.
REITTERER Hubert et MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN, *Pokorny, Familie*, https://www.musiklexikon.ac.at/ml/musik_P/Pokorny_Familie.xml , 2001, consulté le 27 octobre 2020.
REPUBLIK ÖSTERREICH – PARLAMENT, *Dr. Eugen Fleischacker, Biografie*, https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_00344/index.shtml , 2021, consulté le 29 septembre 2021.
REPUBLIK ÖSTERREICH - PARLAMENT, *Dr. Hans Pernter, Biografie*, https://www.parlament.gv.at/WWER/PAD_01180/index.shtml , 2021, consulté le 17 septembre 2021.
RESIDENZ MÜNCHEN, *Bayerische Schlösserverwaltung | Residenz München | Cuvilliés-Theater |*, https://www.residenz-muenchen.de/deutsch/cuv/index.htm, consulté le 6 mars 2020.
RESIDENZTHEATER MÜNCHEN, *Cuvilliéstheater*, https://www.residenztheater.de/cuvillestheater, consulté le 6 mars 2020.
SALZBURGER FESTSPIELE, *22. bis 26. August • Salzburger Festspiele*, https://www.salzburgerfestspiele.at/geschichte/22-bis-26-august , Non daté, consulté le 13 septembre 2022.
SALZBURGER FESTSPIELE, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1920*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1920 , Non daté, consulté le 15 septembre 2022.
SALZBURGER FESTSPIELE, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1921*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1921 , Non daté, consulté le 15 septembre 2022.
SALZBURGER FESTSPIELE, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1922*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1922 , Non daté, consulté le 15 septembre 2022.
SALZBURGER FESTSPIELE, *Salzburger Festspiele / Spielplanarchiv 1941*, https://archive.salzburgerfestspiele.at/archiv/j/1941 , Non daté, consulté le 15 septembre 2022.
SCHALLMEINER Anneliese, *Seiberl, Herbert*, https://www.lexikon-provenienzforschung.org/seiberl-herbert , 2021, consulté le 21 juin 2021.
SCHEIDL Inge, *Karl Franz Dorfmeister*, http://www.architektenlexikon.at/de/94.htm , 16 novembre 2010, consulté le 28 septembre 2021.
SCHMITZ Frank, *Kleine Baugeschichte der Staatsoper Unter den Linden, Ausstellungstafeln „Staatsoper. Zum 50. Jubiläum der Wiedereröffnung". Apollosaal der Staatsoper Berlin, Juillet-Août 2005*, https://www.staatsoper-berlin.de/downloads-b/de/media/2754/f8173f3492e6eea375071621f2b8f86b/KleineBaugeschichte.pdf , 08-2005 2005.
SCHUMANN Petra, PROKOP Ursula et SCHEIDL Inge, *Clemens Holzmeister*, http://www.architektenlexikon.at/de/241.htm , 24 avril 2014, consulté le 28 septembre 2021.
SOUCEK Anna, *Österreichischer Pavillon, Weltausstellung in Paris*, https://oe1.orf.at/artikel/644799/Oesterreichischer-Pavillon-Weltausstellung-in-Paris , 20 juin 2018, consulté le 3 octobre 2022.

STAATSOPER BERLIN, *Impressum*, https://www.staatsoper-berlin.de/de/extra/impressum/, consulté le 21 août 2022.
STAATSOPER BERLIN, *Unter den Linden | Geschichte*, https://www.staatsoper-berlin.de/de/staatsoper/unter-den-linden/, consulté le 21 août 2022.
STAATSOPER HAMBURG, *« Geschichte der Staatsoper Hamburg »*, https://www.staatsoper-hamburg.de/de/service/das_haus/geschichte_der_staatsoper_hamburg.php, consulté le 3 mars 2020.
STADT WIEN, *Lexikon der Straßennamen – Wiener Straßennamen und ihre historische Bedeutung*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Spezial:Abfrage_ausf%C3%BChren/Stra%C3%9Fennamen , Depuis 2014, consulté le 11 août 2022.
STAR ALLIANCE, *"Waltz into the World": Austrian Airlines Launches New Advertising Campaign*, https://www.staralliance.com/fr/news-article?newsArticleId=OS_JUL19&groupId=442641700 , 2019, consulté le 20 octobre 2021.
STUTTGART Schauspiel, *« Geschichte »* | *Spielstätten*, https://www.schauspiel-stuttgart.de/haus/spielstaetten/, consulté le 3 mars 2020.
SZABÓ-KNOTIK Cornelia, MUSIKLEXIKON - INSTITUT FÜR KUNST- UND MUSIKHISTORISCHE FORSCHUNGEN et WILFING-ALBRECHT Meike, *Graf, Familie*, https://dx.doi.org/10.1553/0x00020971 , 2022, consulté le 18 février 2022.
THE METROPOLITAN OPERA, *Our Story*, https://www.metopera.org/about/the-met/, consulté le 10 février 2020.
UNESCO WORLD HERITAGE, *Historic Centre of Vienna*, http://whc.unesco.org/en/list/1033/ , 2020, consulté le 7 octobre 2020.
UNESCO, *Le Centre historique de Vienne (Autriche) inscrit sur la Liste du patrimoine mondial en péril*, http://whc.unesco.org/fr/actualites/1684/ , 6 juillet 2017, consulté le 10 mai 2021.
UNESCO-KOMMISSION, *Wiener Walzer - gespielt, getanzt, gesungen*, https://www.unesco.at/kultur/immaterielles-kulturerbe/oesterreichisches-verzeichnis/detail/article/wiener-walzer-gespielt-getanzt-gesungen , 2017, consulté le 2 octobre 2022.
Visitor's centre at the Vienna State Opera, https://bwm.at/en/projects/besucherzentrum-wiener-staatsoper/ , 2021, consulté le 27 octobre 2021.
WIEN GESCHICHTE WIKI et STADT WIEN, *Heinz Leinfellner*, https://www.geschichtewiki.wien.gv.at/Heinz_Leinfellner , 2021, consulté le 20 octobre 2021.
WIEN TOURISMUS, *Wien modern*, https://www.wien.info/de/sightseeing/architektur-design/wien-modern-365354 , 2021, consulté le 5 mai 2021.
WIENER STAATSOPER, *Salome | Spielplan*, https://www.wiener-staatsoper.at/spielplan-kartenkauf/detail/event/986903512-salome/ , 7 juillet 2022, consulté le 7 juillet 2022.
WILLERT Sebastian, *Waneck: Antrag zur Schaffung eines zeitgemäßen Gesetzes zum Schutze der heimischen Kunstschätze (1921)*, https://translanth.hypotheses.org/ueber/waneck , 25 juillet 2019, consulté le 20 avril 2020.
WURZBACH Constantin von et BIOGRAPHISCHES LEXIKON DES KAISERTHUMS OESTERREICH, *Zítek, Josef*, http://www.literature.at/viewer.alo?objid=12544&page=227&viewmode=fullscreen&rotate=&scale=5 , 1891, consulté le 21 juillet 2022.
ZAPKE Susana, *Interactive Music Mapping Vienna*, http://www.musicmapping.at/ , 2020, consulté le 18 février 2020.
ZAPKE Susana, *Musikstadt Wien reloaded: anno 1945 – anno 1955. Der Wiederaufbau und die kulturpolitischen Diskurse um den Austriazismus*, https://immv-map.cvast.tuwien.ac.at/ , 2020.

ANNEXES

Document 1– Concours concernant la construction d'un nouvel opéra impérial à Vienne, publié dans le Wiener Zeitung, 10 julll.et 1860, p. 1.

Konkurs - Ausschreibung den Bau eines neuen Hof Opernhauses in Wien betreffend.

Auf Allerhöchsten Befehl Sr. k.k. Apostolischen Majestät wird hiemit zur Erlangung eines Projekts für den Bau eines neuen Hofopemhauses in Wien ein Konkurs ausgeschrieben, an welchem sich in- und ausländische Architekten betheiligen können.

Der Bau wird auf dem in dem Allerhöchst genehmigten Stadterweiterungs-Grundplane dazu bezeichneten Platze zwischen dem Kärnthnerthore und der künftigen *Ringstraße* geführt werden. Die Baustelle — ein Rechteck — hat eine Länge von 57 und eine Breite von 50 Wiener Klaftern. Der Situationsplan, die Profile des Baugrundes und das Bauprogramm, an dessen Bestimmungen sich genau zu halten sein wird, können von jenen Architekten, welche zu konkurriren beabsichtigen, bei dem k.k. Obersthofmeisteramte behoben werden.

Vorerst handelt es sich nur um Entwürfe, aus denen entnommen werden kann, durch welche Eintheilung der Räume und sonstige Dispositionen der Konkurrent die Programmsbedingungen zu erfüllen gedächte. Das Nähere hierüber ist in dem Bauprogramm enthalten.

Diese Entwürfe sind längstens bis 10. Jänner 1861 bei dem k. k. Obersthofmeisteramt: einzureichen. Sie sind mit einer Devise zu bezeichnen und ist denselben ein versiegelter, auf dem Kouvert mit der nämlichen Devise versehener Zettel beizulegen, auf welchem der Name und Wohnort des Konkurrenten angegeben ist. Der Ueberbringer erhält eine auf die Devise lautende Empfangsbestätigung. — Später einlangende Eingaben werden zur Konkurrenz nicht angenommen.

Die rechtzeitig eintreffenden Entwürfe werden durch zehn Tage öffentlich ausgestellt und hierauf einer aus Repräsentanten der bei dieser Baufrage betheiligten Behörden und aus Fachmännern eigens zusammengesetzten Kommission zur Prüfung vorgelegt werden. Diese Kommission wird hiebei wenigstens drei, nach Umständen aber auch mehrere Entwürfe als die vorzüglichsten zur Honorirung auswählen.

Das Honorar wird in dem Betrage von Eintausend Vereinsthalern für jeden der gewählten Entwürfe bestehen.

Die Divisen jener Entwürfe, aus welche die Wahl der Kommission gefallen ist, werden durch die „Wiener Zeitung" zur öffentlichen Kenntniß gebracht werden. — Sollte ein Konkurrent das ihm zugesprochene Honorar sogleich oder wann immer vor dem gänzlichen Abschlüsse des Konkurses in Empfang zu nehmen wünschen, so wird dieses keinem Anstande unterliegen; jedoch müßte derselbe unter Angabe seines Namens und Wohnortes, dann seiner Devise die schriftliche Erklärung an das k. k. Obersthofmeisteramt gelangen lassen, daß der von ihm versiegelt eingegebene Zettel zur Konstatirung feines Anspruches eröffnet werdm dürfe. — Die nicht zur Honorirung ausersehenen Entwürfe können von den betreffenden Konkurrenten, sobald der Ausspruch der Prüfungskommission veröffentlicht ist, gegen Zurückstellung der ihnen ausgefertigten Empfangsbestätigungen mit uneröffneter Devise wieder übernommen werden.

Jene Konkurrenten aber, deren Entwürfe zur Honorirung ausgewählt wurden, werden verpflichten sein, nachträglich die Detailplane zu liefern, welche zur näheren Beurtheilung der praktischen Ausführbarkeit ihrer Entwürfe und der Baukosten erforderlich sind. Was für Plane zu diesem Behufe verlangt werden, ist aus dem Bauprogramm zu ersehen. Der Termin, bis zu welchem diese Plane und zwar unter der Devise des Entwurfs, zu dem sie gehören, an das k. k. Obersthofmeisteramt gegen Empfangsbestätigung spätestens einzusenden sind, wird zugleich mit der abgedachten Veröffentlichung der zur Honorirung gewählten Entwürfe durch die „Wiener Zeitung" bekannt gemacht werden.

Erst die durch die letzterwähnten Detailplane ergänzten Entwürfe werden die eigentlichen Projekte bilden. Auch sie wird man einer kommissionellen Würdigung unterziehen, und werden hiebei von der Prüfungskommission die drei als die besten anerkannten Projekte zur Betheilung mit Preisen bestimmt werden, worauf die Eröffnung der versiegelt eingesendeten Zettel erfolgen wird, insofern nämlich deren Eröffnung nicht schon früher mit Zustimmung der Einsender behufs der Honorarweisung stattgefunden haben sollte.

Die Preise werden in den Beträgen von Dreitausend, Zweitausend und Eintausend Vereinsthalern bestehen.

Die Entscheidung der Prüfungskommission wird gleichfalls zur allgemeinen Kenntniß gebracht werden und können dann die Verfasser der mit Preisen betheilgten Projekte die auf sie entfallenden Preise, sowie die übrigen Konkurrenten die ihnen etwa noch nicht verabfolgten Honorare beheben. — Die Detailplane endlich, welche zu nicht mit Preisen betheilten Projekten eingesendet wurden, werden! den sich darum meldenden Konkurrenten gegen Einlegung der in ihren Händen befindlichen Empfangsbestätigungen zurückgestellt werden.

Dagegen gehen sowohl die honorirten Entwürfe, als auch die zu den mit Preisen betheilten Projekten gehörigen Detailplane in das Eigenthum der Staatsverwaltung über und behält man sich vor, zu bestimmen, ob eines dieser Preisobjekte, dann Mit welche anfälligen Modifikationen und durch Wen dasselbe zur Ausführung zu bringen sei.

Vom k. k. Obersthofmeister-Amte. Wien, den 10. Juli 1860.

Document 2– Programme concernant la construction d'un Opéra impérial et royal, pour accueillir des opéras et des ballets, publié dans l'Allgemeine Bauzeitung, Section « Literaturblatt », p. 300-302.

Programm betreffend den Bau eines den gegenwärtigen Verhältnissen, der Würde des allerhöchsten Hofes und der Residenz entsprechenden k. k. Hoftheaters für Opern und Ballets.
Zuschauerraum auf beiläufig 2600 Personen.
Eine 5. Galerie dürfte aus dem Grunde beliebt werden, damit auch der minder bemittelte Theil der Bevölkerung Theil nehmen kann. Breite des Prosceniums wird mit 42 Fuß angetragen, d. h., jener Raum, welcher dem Zuschauer sichtbar wird, dient als Basis zur Ausmittlung der Breite des Zuschauerraums.
Flächeninhalt des Theaters, d. h. des Zuschauerraumes und der Bühne, sammt den dazu benöthigten nachstehend specificirten Lokalitäten 1750 Quadratklafter.
a) Zum Schauplatze gehörig
1. Eine große Vorhalle mit gedeckter Anfahrt.
2. Kassa für den abendlichen Verkauf.
3. Inspekzionszimmer für Militair und Polizei.
4. Ein Doktorzimmer für vorkommende Erkrankungsfälle.
5. Sehr geräumige Lokalitäten zur Aufbewahrung der Garderobe des Publikums,
wo möglich abgetheilt für die verschiedenen Plätze, um zu vermeiden, daß die BIll.eteurs zugleich Garderobiers seien.
6. Separate Aufgänge zu den Logen, und zu jeder Loge ein Kamerin, wo der
Logenbesucher auch gleich seine Garderobe unterbringen kann.
7. Ein geräumiger Konversazions-Foyer, wo zugleich auch die Kredenz untergebracht werden kann.
8. Eigener Zugang und Zufahrt für den allerhöchsten Hof. — Vorsaal und Nebenzimmer bei der Hofloge. Es kommt hier zu bemerken, daß der allerhöchste Hof manchmal, besonders bei Anwesenheit hoher Fremder, sehr zahlreich erscheint, und die Anbringung der Hofloge nahe an der Bühne (und nicht im Mittel des Saales) wünscht. Diese Hofloge wird also wohl den Raum von fünf gewöhnlichen Logen einzunehmen haben. Die 1. Loge an der Bühne auf der Seite des a. h. Hofes soll die des jeweiligen Oberstkämmerers und obersten Hoftheater - Direktors sein, daher eine Verbindung mit der Bühne und zu den Hoflogen hergestellt werden.
9. Feuerlösch Requisitenkammer.
10. Zweckmäßig anzubringende Aborte in gehöriger Zahl.
11. Ein großer Versammlungssaal (oder zwei kleinere Versammlungssäle zu beiden Seiten des Orchesters), von wo die Musiker direkt in das Orchester gelangen. Dort können sie ihre Garderobe ablegen, ihre Instrumente stimmen, und dadurch wird das ohrenbeleidigende Stimmen sämmtlicher Instrumente in Gegenwart des Publikums vermieden.
12. Logen dürften nur im Parterre, dann in den 3 ersten Galerien angebracht werden, u. z.
in der 1. Galerie die Hofloge nebst 32 Logen,
in der 2. Galerie die Hofloge nebst 32 Logen,
in der 3. Galerie die Hofloge nebst 20 Logen
im Parterre Galerie die Hofloge nebst 20 Logen
13. Die Hofloge für die den a. h. Hof im Dienste begleitenden Damen und Herren ist in der Mitte im 1. Stocke an einer Stelle anzubringen, von wo die Diensthabenden die a. h. Hofloge im Auge haben und aus kürzestem Wege dahin gelangen können. Diese Loge muß aber ebenfalls sehr geräumig sein, da dieselbe bei feierlichen Gelegenheiten von der allerh. Familie benützt wird, weßwegen auch bei dieser ein geräumiger Vor- und Versammlungssaal hergestellt werden muß. Diese Dienstloge wird also den Raum von vier gewöhnlichen Logen einzunehmen haben.
14. Ein geschlossener Raum für die die Herrschaften abholende Dienerschaft.
b) Auf der Bühne (dem Podium)
1. Ein tief gehender Raum unter dem Podium;
2. der Schnürboden;
3. Lokalitäten für Requisiten;
4. Garderoben, d. h. Ankleidezimmer für die in der Abendvorstellung Beschäftigten, u. z.
a) für 8 erste Damen,
b) für 8 erste Herren.
Diese Ankleidezimmer müssen jedoch abgesondert für je ein einzelnes Individuum hergestellt werden.
c) Für das männliche Chorpersonale circa 40 Köpfe

d) für das weibliche Chorpersonale circa 40 Köpfe
e) für das männliche Corps du ballet circa 20 Köpfe
f) für das weibliche Corps du ballet circa 20 Köpfe
g) Knaben vom Chor und Ballet, etwa 10—12 Köpfeh) Mädchen vom Ballet circa 12—15 Köpfe
i) Banda zuweilen 20 Köpfe
k) Großer Saal für sämmtliche Statisten bei großen Vorstellungen circa 50 Köpfe
Bei großen Opern mit Ballets wie z. B. Jüdin, Prophet, Nordstern, Robert, Königin von Opern u. sind gewöhnlich mehr als 200 Personen anzukleiden, von denen etwa die Hälfte sich sogar noch während der Vorstellung umzukleiden hat.
5. Zimmer sammt Roth-Werkstatt für den Maschinisten.
6. Die erforderliche Räumlichkeit hinter der Bühne, um Einzüge zu stellen, Praktikabeln und Dekorazionen während der Vorstellung schnell beseitigen zu können, ohne durch Oeffnen der Thüren die durch die Vorstellung erhitzten Mitglieder dem Lustzuge und im Winter der Kälte auszusetzen.
7. Beim Eingang zur Bühne ein großes Wartzimmer für Verwandte oder Dienstleute der Mitwirkenden.
8. Feuerlösch-Requisitenkammer sammt Wachzimmer der Feuerleute.
9. Beleuchtungskammer sammt Lokale zur Aufbewahrung der Beleuchtungsgegenstände.
10. Zweckmäßige Aborte in gehöriger Zahl.
c) Rückwärts des Podiums.
1. Ein Saal mit der ganzen Breite und halben Länge der Bühne für Ballet-, Scenirungs- und Korrekturproben.
2. Ein Tänzer-Foyer zu ihren täglich stattfindenden Uebungen.
3. Drei Zimmer für die Proben der Solosänger.
4. Ein Chor-Probesaal.
5. Ein Konversazions-Saal, wo die Beschäftigten, wenn sie von der Bühne abtreten, bis zum Wiedererscheinen ausruhen können. Dieser Saal muß nothwendiger Weise in nächster Nähe der Bühne sich befinden.
6. Kanzlei, Kopiatur, Archiv, mit mindestens acht Zimmern.
7. Kassalokale sammt Lokale zum Verkaufe der Logen und Sitze vor Eröffnung des Theaters, letzteres zur Vermeidung eines Gedränges mit abgesondertem Ein- und Ausgange.
8. Große Schneiderwerkstätte, worin zu Zeiten 50 bis 60 Menschen arbeiten können.
9. Geräumige Lokalitäten zur Aufbewahrung der Garderobe und Requisiten, welche auch nicht im täglichen Gebrauche sind.
10. Hausinspektors- und Portierswohnung.
11. Wasser-Reservoirs.
12. Eine Kammer für die galvanische Batterie, abgesondert vom Theater-Gebäude, aber in dessen nächster Nähe, wo möglich mittelst eines Ganges mit demselben in Verbindung zu setzen, wie z. B. der jetzige Gang zur Bastei mit einer Durchfahrt, also ohne die Passage zu hemmen.

Ein Gebäude mit 750 Quadrat-Klafter, enthaltend:
1. Den Malersaal, wo mindestens 4 Prospekte nebeneinanderliegen und zu gleicher Zeit gemalt werden können.
2. Wohnungen für einen Oberbeamten u., Arbeitsleute, als: Tischler, Schlosser, u.
3. Eine Tischlerei.
4. Eine Schlosserei.
5. Lokale für den Cachirer.
6. Magazine zur Aufbewahrung sämmtlicher Prospekte, Coulissen, Versetzstücke rc., welche gegenwärtig in den Kasamatten, im Depot an der Wien und im Depot in der Rossau untergebracht sind.
7. Großer Hofraum.

Besondere Anmerkungen.
Im obigen Nebengebäude könnten allenfalls von den sub. angeführten Lokalitäten, unbeschadet der angetragenen Bauarea, auch untergebracht werden:
Nr. 6. Die Direkzions - Kanzlei, das Archiv, die Kopiatur.
Nr. 7. Das Kassa-Lokale (feuersicher) und das Lokale zum Verkaufe der Logen und Sperrsitze; beide Lokalitäten ebenerdig, aber wenn auch nahe aneinander, doch in so weit getrennt, daß die Parteien des einen Lokales mit jenen des andern nicht in unmittelbare Berührung kommen.
Was die Beleuchtung dieses neuen Hoftheaters anbelangt, so kann sich im Allgemeinen wohl nur für Einführung der Gasbeleuchtung ausgesprochen werden, insofern es sich um den großen Luster im

Zuschauerraume, um die äußere Beleuchtung, dann jene der Stiegen, Gänge, Arbeitslokalitäten, Schnürböden und Seiten - Coulissen handelt.

Nur bei den Fußlampen und im Orchester dürfte die Ölbeleuchtung beibehalten werden, u. z. bei ersterem aus dem Grunde, weil die Hitze und das bewegliche flackernde Licht der Gasflammen höchst nachtheilig auf die Augen und selbst aus das Organ der Künstler einwirkt, so zwar, daß dem Vernehmen nach einige Theater, wo die Gasbeleuchtung eingeführt war, in dieser Partie zur Oelbeleuchtung zurückgekehrt sind.
Die Orchester-Mitglieder aber, die im Opernhause jeden Abend wenigstens drei Stunden hinter den Pulten sitzen und sich der Pultbeleuchtung sehr nähern müssen, würden durch die Hitze der Gasflammen nicht unbedeutend molestirt werden.

Document 3 – Liste des 35 projets présentés au concours international pour l'Opéra impérial de Vienne

Numéro du projet	Devise	Auteur(s), ville/pays	Distinction
Projekt Nr. 1.	3 k 49	Anonyme	
Projekt Nr. 2.	-	Offre d'un fabricant d'éclairage, Angleterre	
Projekt Nr. 3.	Honor et fidelitas	E. Barry, Londres	Obtient 300 fl.
Projekt Nr. 4.	Das edelste des Menschen ist sein Gesit	Anonyme, Vienne	Obtient 300 fl.
Projekt Nr. 5.	Fortschritt	Anonyme, Vienne ou Temesvar	
Projekt Nr. 6.	Frisch dran	Possiblement Eduard Titz, Berlin	Obtient 500 fl.
Projekt Nr. 7.	Quot homines tot ententiae	Carl Hefft, Vienne	Obtient 500 fl.
Projekt Nr. 8.	Im Schaffen ruht der Lohn der Kunst	Prof. Carl Roesner	
Projekt Nr. 9.	L'	Von Linsemayr, Vienne,	Obtient 300 fl.
Projekt Nr. 10.	Franz Josef	Anonyme, Berlin	
Projekt Nr. 11.	Immer strebe zum Ganzen und kannst Du selber kein Ganzes werden, als dienendes Glied schließ an ein Ganz Dich an	Von Langhans d.J., Berlin	
Projekt Nr. 12.	Jorden Maurer aus München	Anonyme	
Projekt Nr. 13.	Meyerbeer	Anonyme	
Projekt Nr. 14.	Es lebe der Kaiser	Anonyme	
Projekt Nr. 15.	Polyhymnia	Ferdinand Kirschner, Vienne	Projet acheté Obtient 1000 fl.
Projekt Nr. 16.	Erfahrung macht klug	Anonyme, Vienne	
Projekt Nr. 17.	Was Blumen unseren Gärten sind, sind Künste unseren Leben	Anonyme, Vienne	
Projekt Nr. 18.	Rudolf und Giselo	Possiblement Ferdinand Fellner, Vienne	Obtient 500 fl.
Projekt Nr. 19.	Les arts civilisent les peuples	Anonyme, Paris	
Projekt Nr. 20.	Ein jeder schafft nach seiner Kraft	Anonyme, Vienne	
Projekt Nr. 21.	Providentiae memor	Ernst Giese et Bernhard Schreiber, Dresde	2nde place
Projekt Nr. 22.	Appollo	v. Ri(e)gel, Vienne	
Projekt Nr. 23.	Für die Kunst, durch die Kunst	Von Schaller, Vienne	
Projekt Nr. 24.	Feuersicher	Anonyme, Vienne	
Projekt Nr. 25.	Mozart	Dietz, Vienne Possiblement Carl	

		Tietz	
Projekt Nr. 26.	Fidelio	Anonyme	
Projekt Nr. 27.	Diis placeat	Anonyme	
Projekt Nr. 28.	Tonkunst: Leben athme die bildende Kunst, Geist fordre ich vom Dichter, aber die Seele spricht nur Polyhymnia aus	Possiblement un ingénieur de la compagne *Nordbahn*, Vienne ou Theodor Hoffmann, Stuttgart	
Projekt Nr. 29.	Fais ce que dois, advienne que pourra	Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg	1ère place
Projekt Nr. 30.	Doppeladler	Carl Hasenauer	3ème place
Projekt Nr. 31.	Ora et labora	E.D.	
Projekt Nr. 32.	A.Z. Non pulchrum nisi nonum nisi verum	Anonyme	
Projekt Nr. 33.	A + Z (1666)	Possiblement de Funke, Hanovre	Obtient 500 fl.
Projekt Nr. 34.	Geierkopf im ovalem Schild	Possiblement Hector Horeau, Londres	
Projekt Nr. 35.	Wünsche immer, erwarte nicht	Carl Guido Ehrig, Leipzig	Projet acheté Obtient 1000 fl.

Document 4 – Plans et dessins supplémentaires des projets présentés lors du concours de l'Opéra

Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg

Figure 436 - Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. *Oper - Hauptfassade - Aufriss*. 1861. Papier, 19,6 x 37,3 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 14514/4.

Figure 437 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 70, Nr., 8114. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 438 – Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. *Hofoper, Wettbewerbsprojekt, Seitenansicht,* 1861. Lithographie, 65,5 x 93cm. Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Reproduktionen. Collections du Wien Museum. 17878/12.

Figure 439 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier GM, Nr. 4703 (ancienne côte avant numérisation)

Figure 440 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier GM, Nr.70, 4707. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 441 – Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 681, pochette 1, Nr.69, 4706. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 442 – Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier GM, pochette 1, Nr.68, 4705. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 443 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.10, 8146. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 444 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.12, 8148. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 445 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.13, 8149. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 446 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.14, 8150. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 447 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.15, 8151. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 448 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.1, 8137. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 449 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.2, 8138. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 450 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.3, 8139. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 451 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.4, 8140. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 452 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.5, 8141. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 453 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.6, 8142. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 454 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.7, 8143. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 455 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.8, 8144. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 456 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.9, 8145. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 457 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.54, 8684. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 458 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.56, 8686. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 459 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.57, 8687. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 460 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.57a, 8688. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 461 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.43, 8673. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 462 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.44, 8674. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 463 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.45, 8675. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 464 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.46, 8676. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 465 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.47, 8677. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 466 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.48, 8678. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 467 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.49, 8679. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 468 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.50, 8680. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 469 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.51, 8681. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 470 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.52, 8682. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 471 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.29, 8167. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 472 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.30, 8168. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 473 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.31, 8169. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 474 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.32, 8707. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 475 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.33, 8171. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 476 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.34, 8172. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 477 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.35, 8173. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 478 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.36, 8174. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 479 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.37, 8175. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 480 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.38, 8176. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 481 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.39, 8177. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 482 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.40, 8178. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 483 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.41, 8179. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 484 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.42, 8180. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 485 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.17, 8153. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 486 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.18, 8154. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 487 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.19, 8155. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 488 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.20, 8156. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 489 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.21, 8157. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 490 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.23, 8159. (ancienne côte avant numérisation)
Figure 491 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.24, 8160. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 492 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.22, 8158. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 493 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.26, 8162. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 494 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.27, 8163. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 495 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.28, 8164. (ancienne côte avant numérisation)

Figure 496 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Rückwärtige Fassade*. 1863. Photographie d'un dessin, 15 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/8

Figure 497 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Seitenfassade*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 16 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/7.

Figure 498 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Längsschnitt. 1863.* Photographie d'un dessin, 15 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. 206760/4.

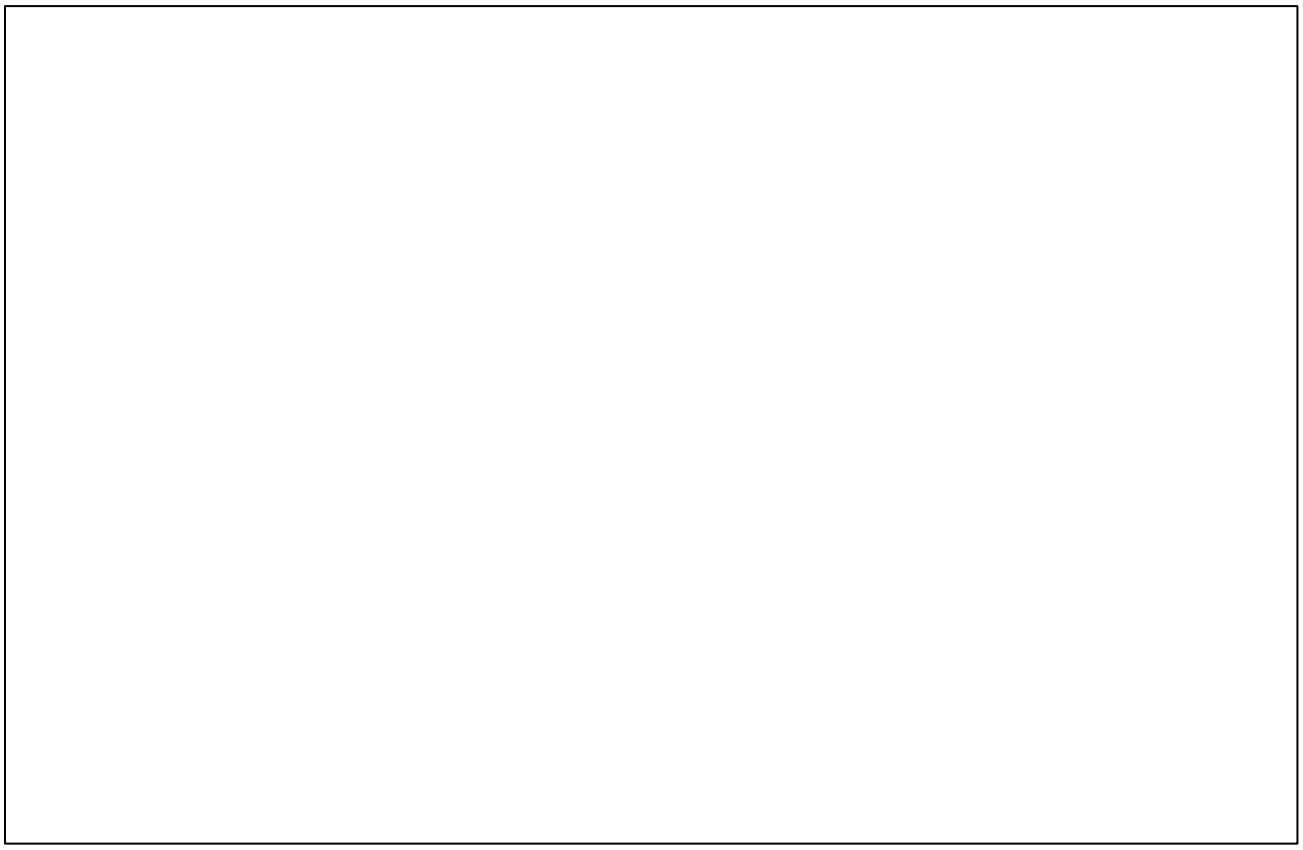
Figure 499 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Querschnitt*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 18 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/5.

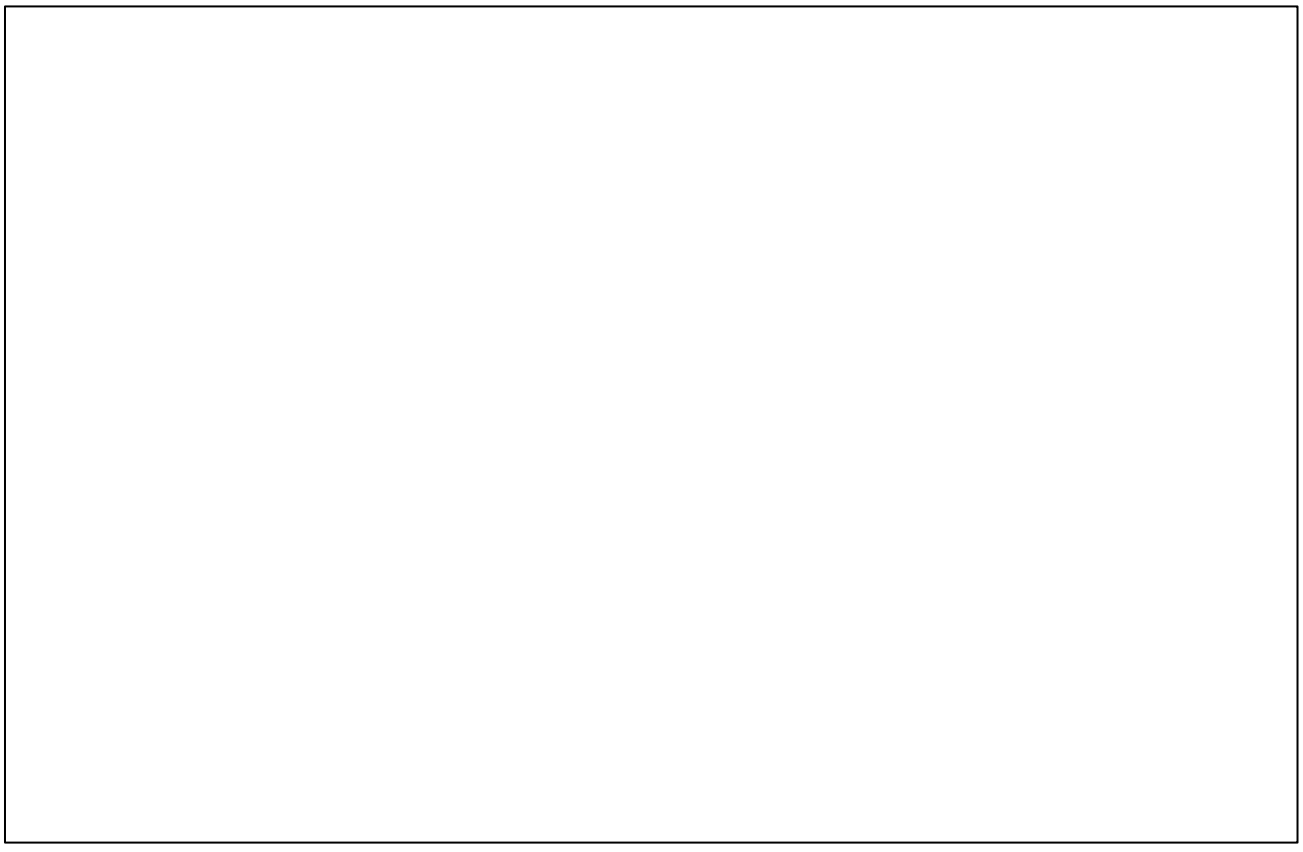
Figure 500 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Grundriss vierter Stock*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 27 x 22 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/11.

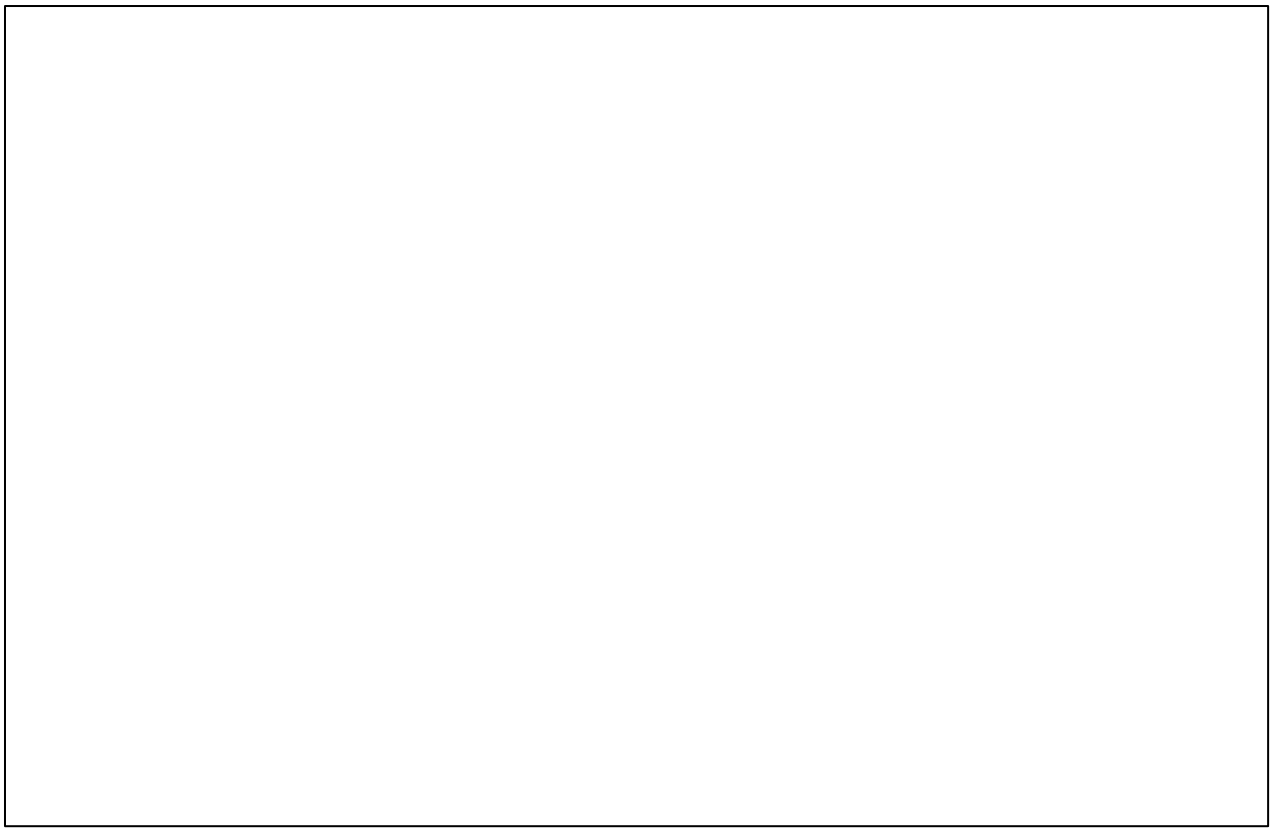
Figure 501 - August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Parterre - Grundriss*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 24,5 x 21,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 206760/9.

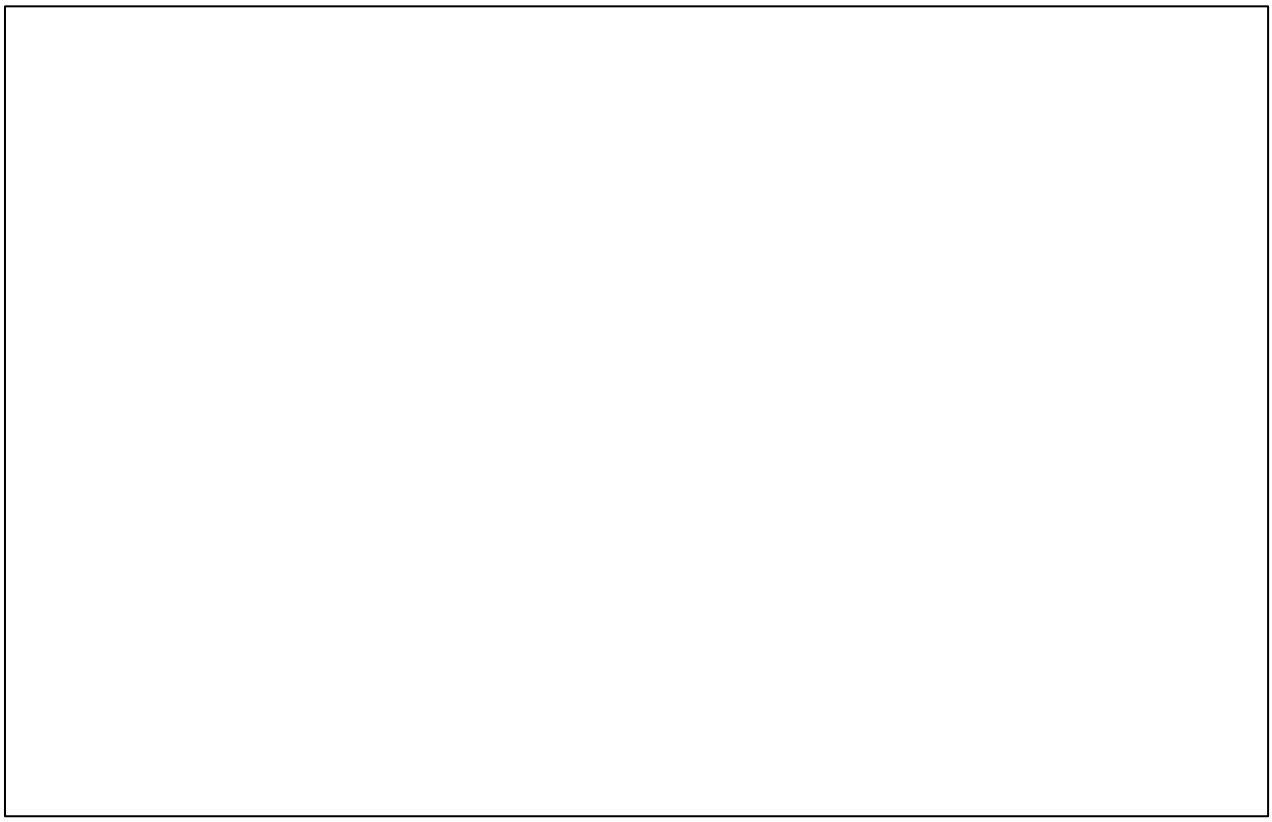
Figure 502 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Grundriss erster Stock*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 24,5 x 21,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/10.

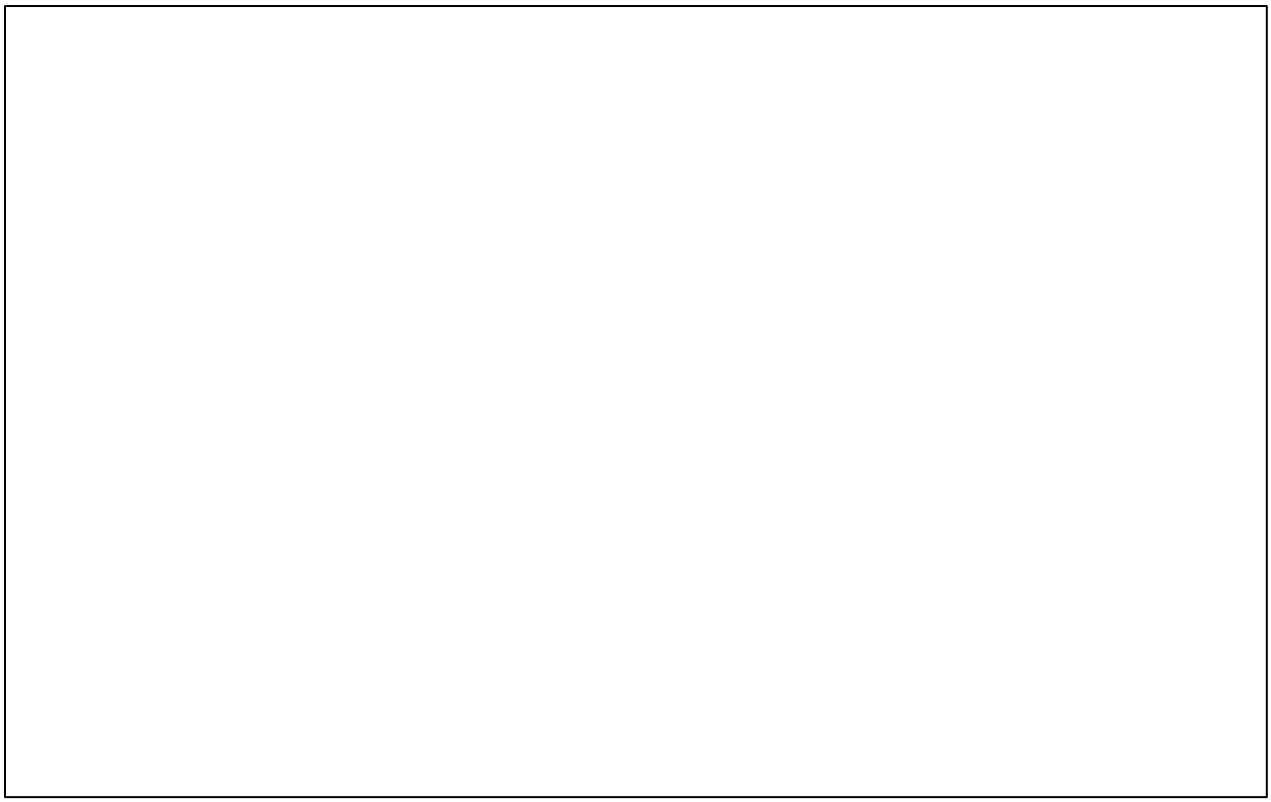
Document 5 – Plans remaniés par Eduard von der Nüll et Augusut Sicard von Sicardsburg pour l'Opéra de Vienne, 1861, publiés ici dans le *Allgemeine Bauzeitung*« Das neue Opernhaus in Wien», 1878.

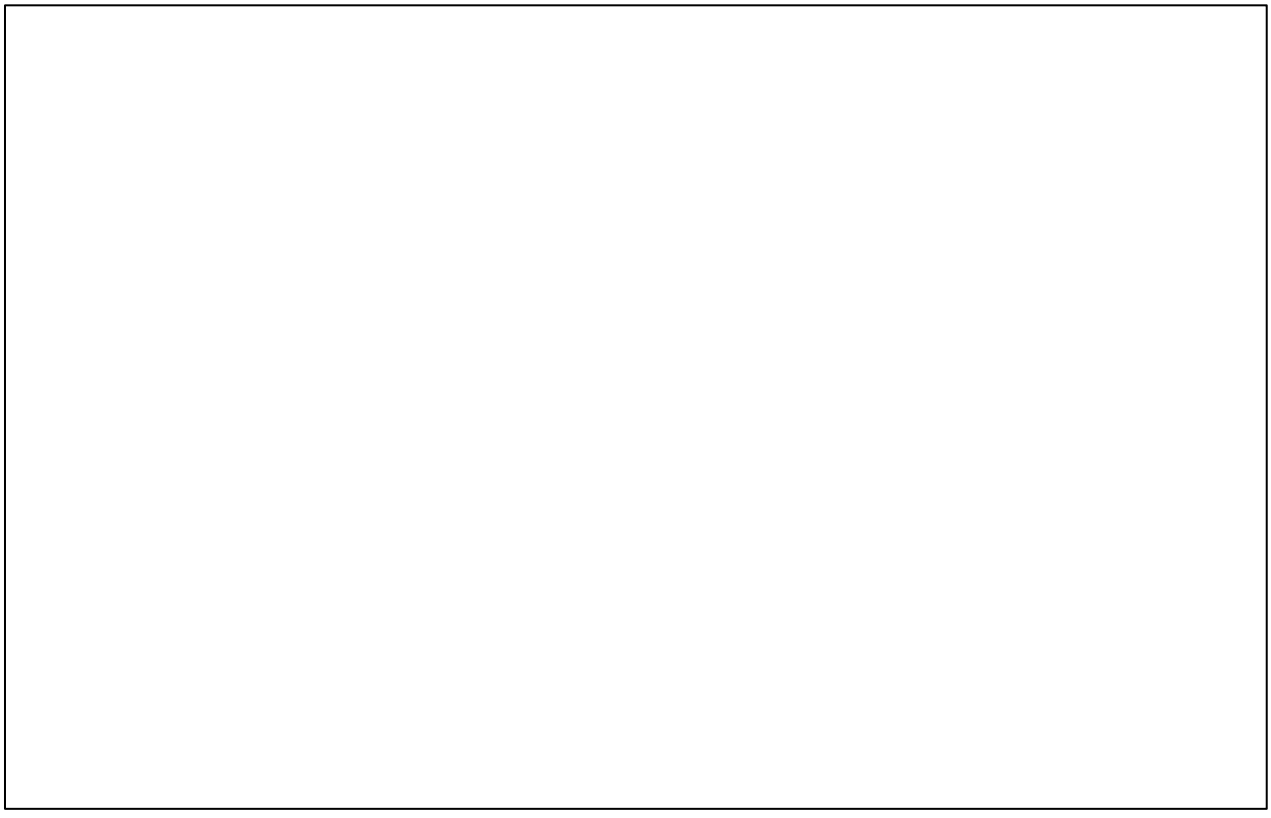


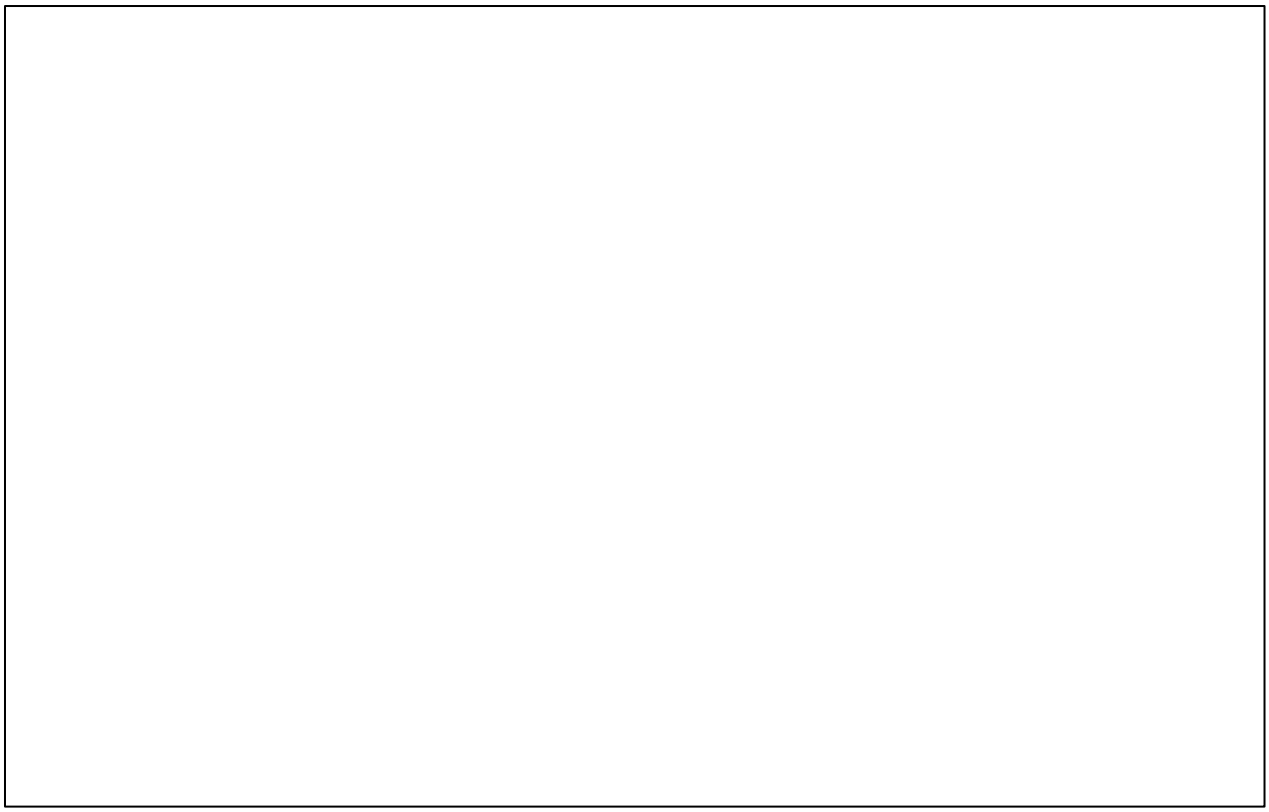


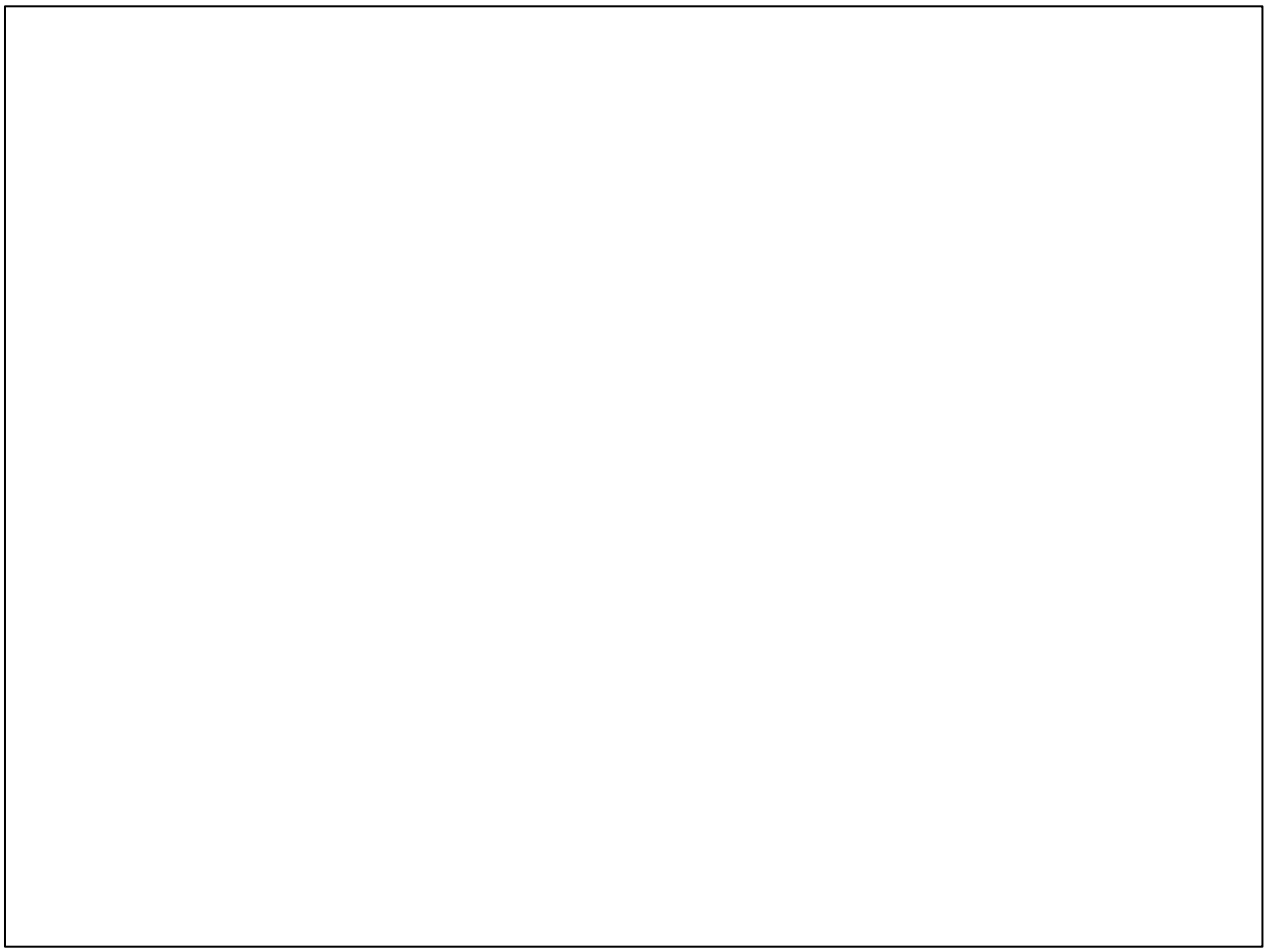


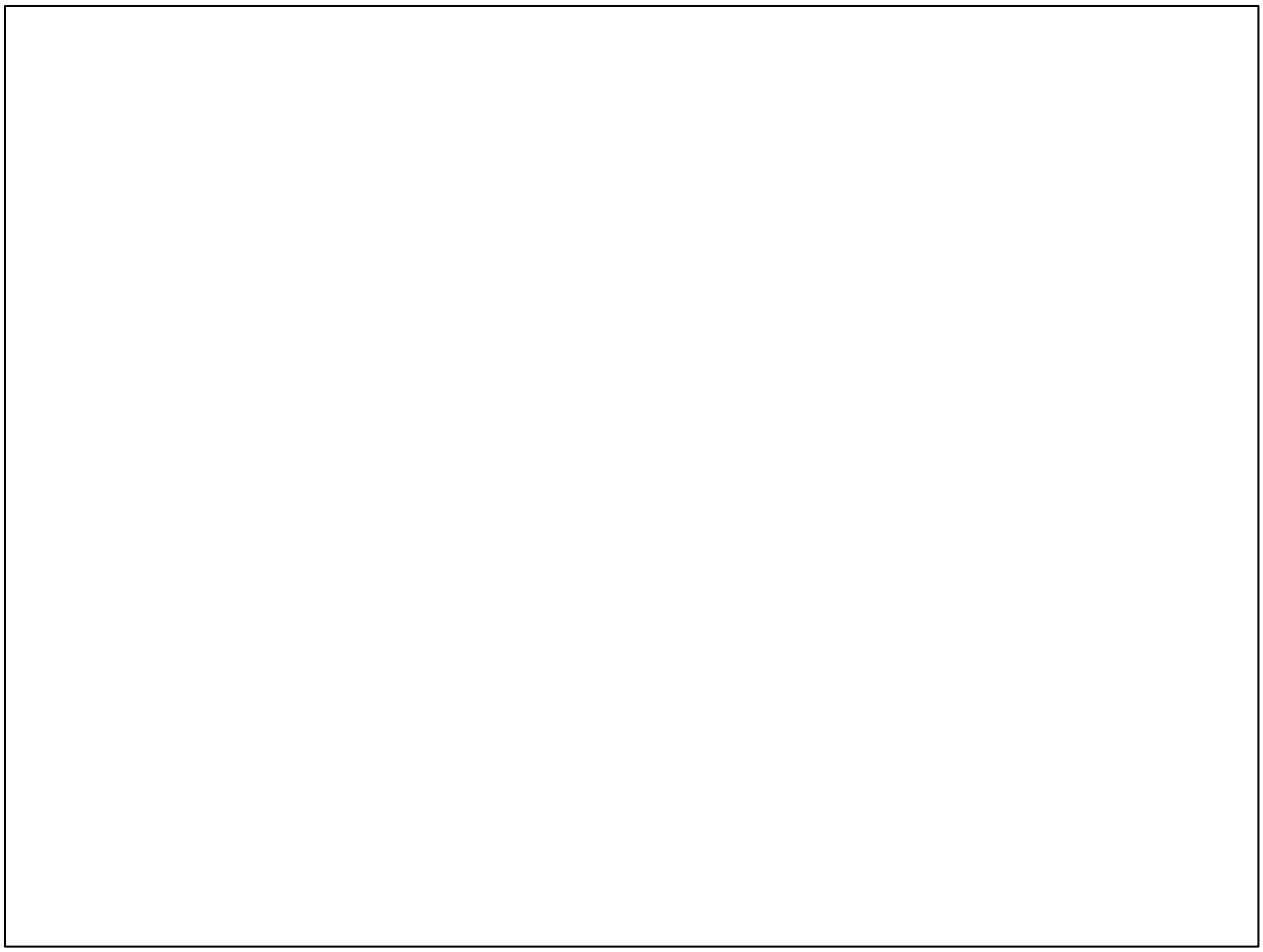


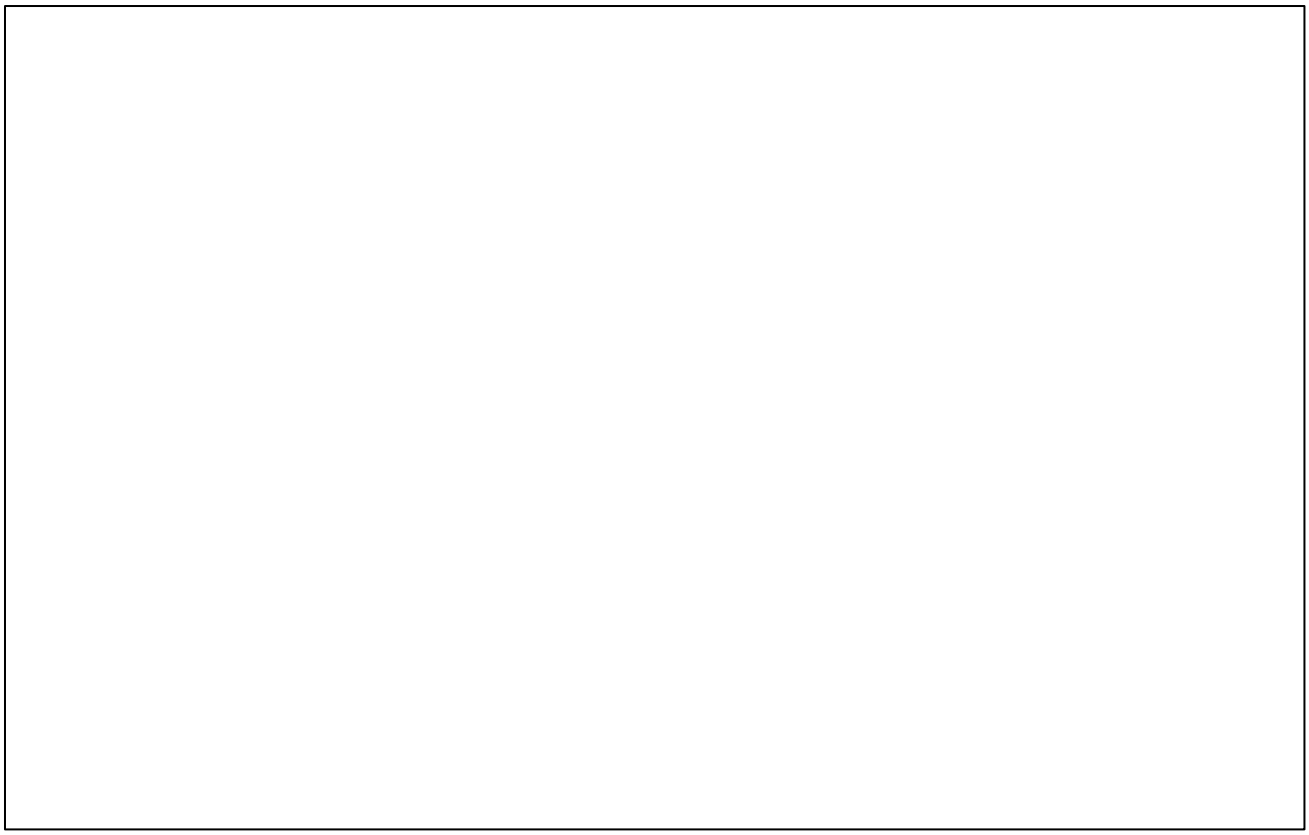


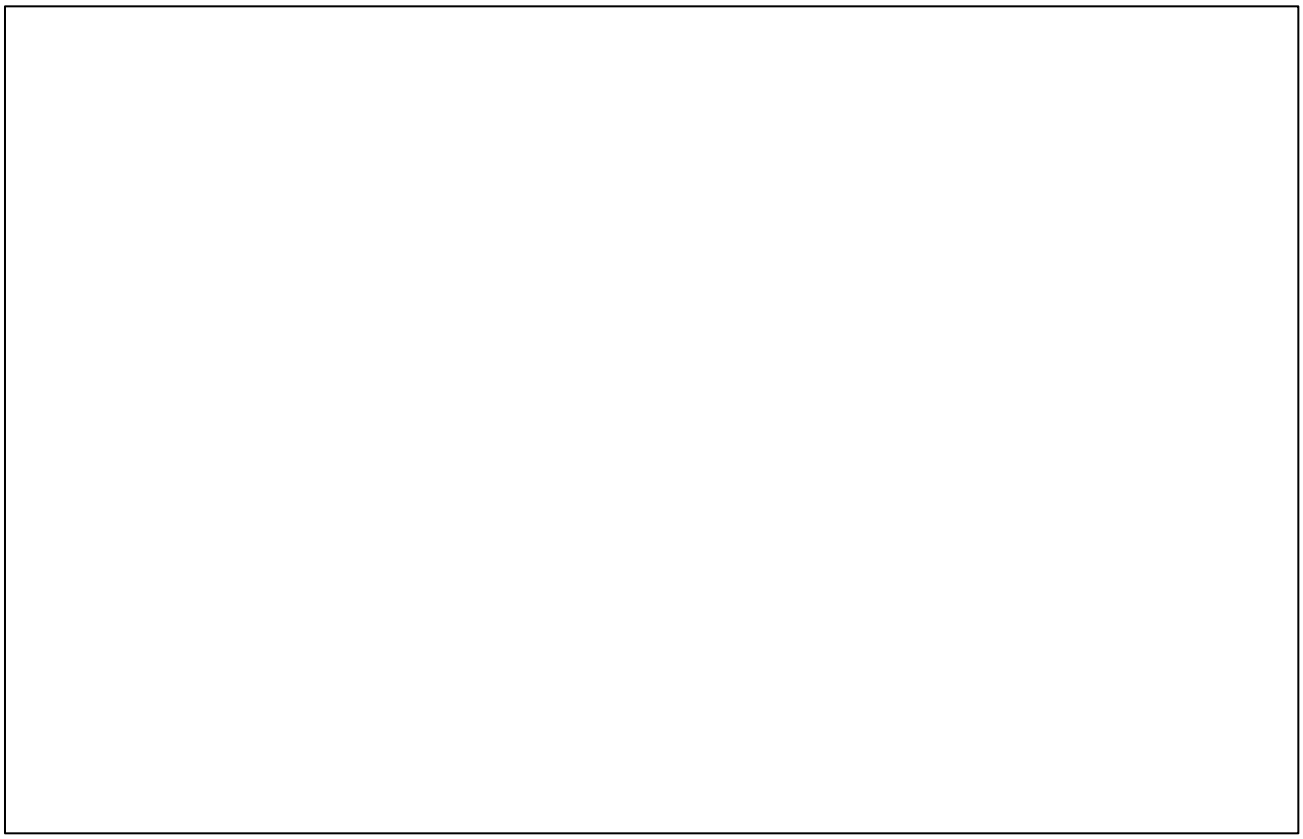


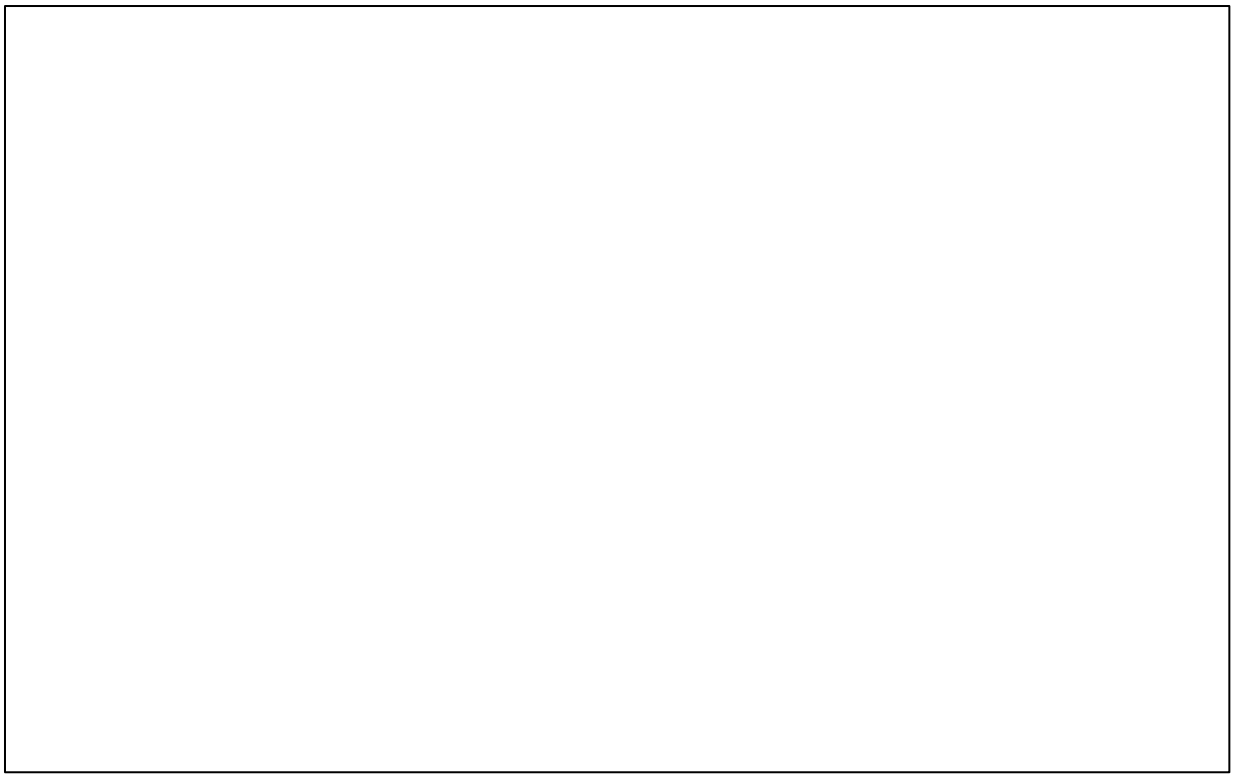




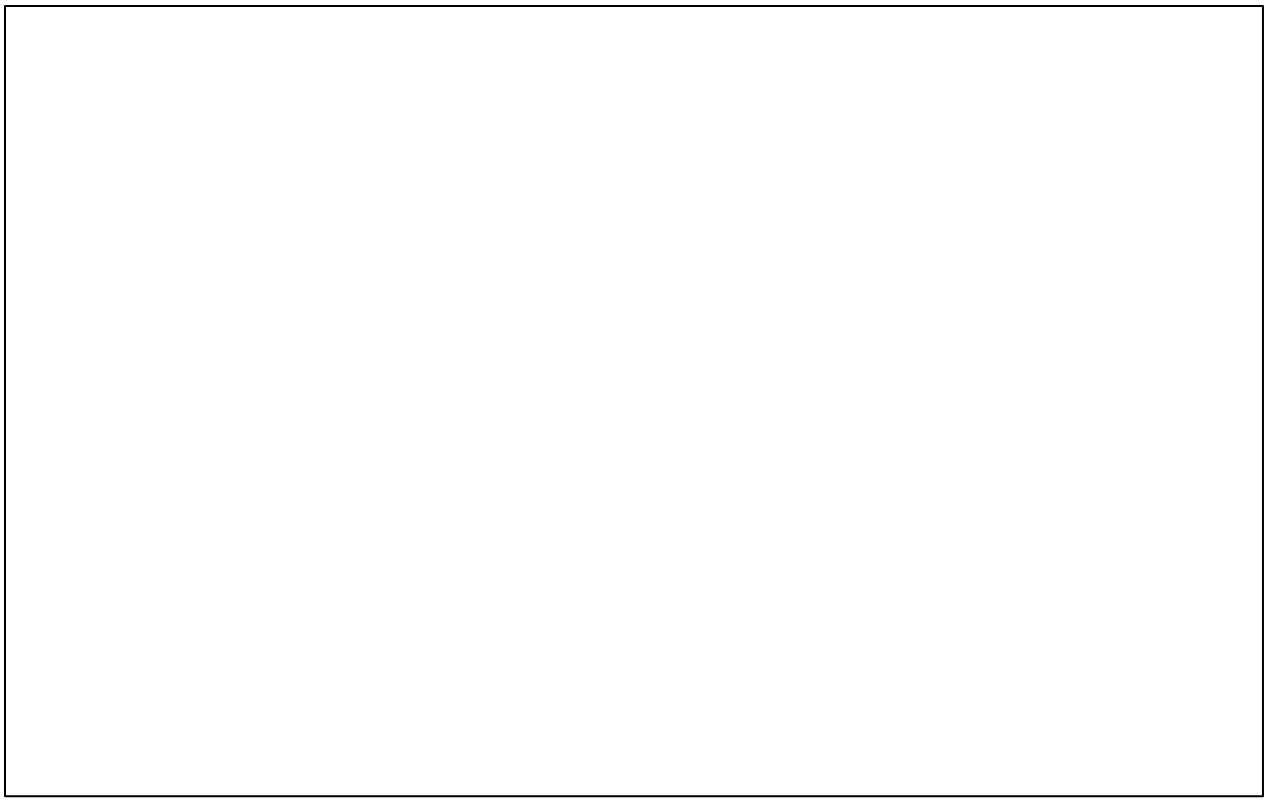


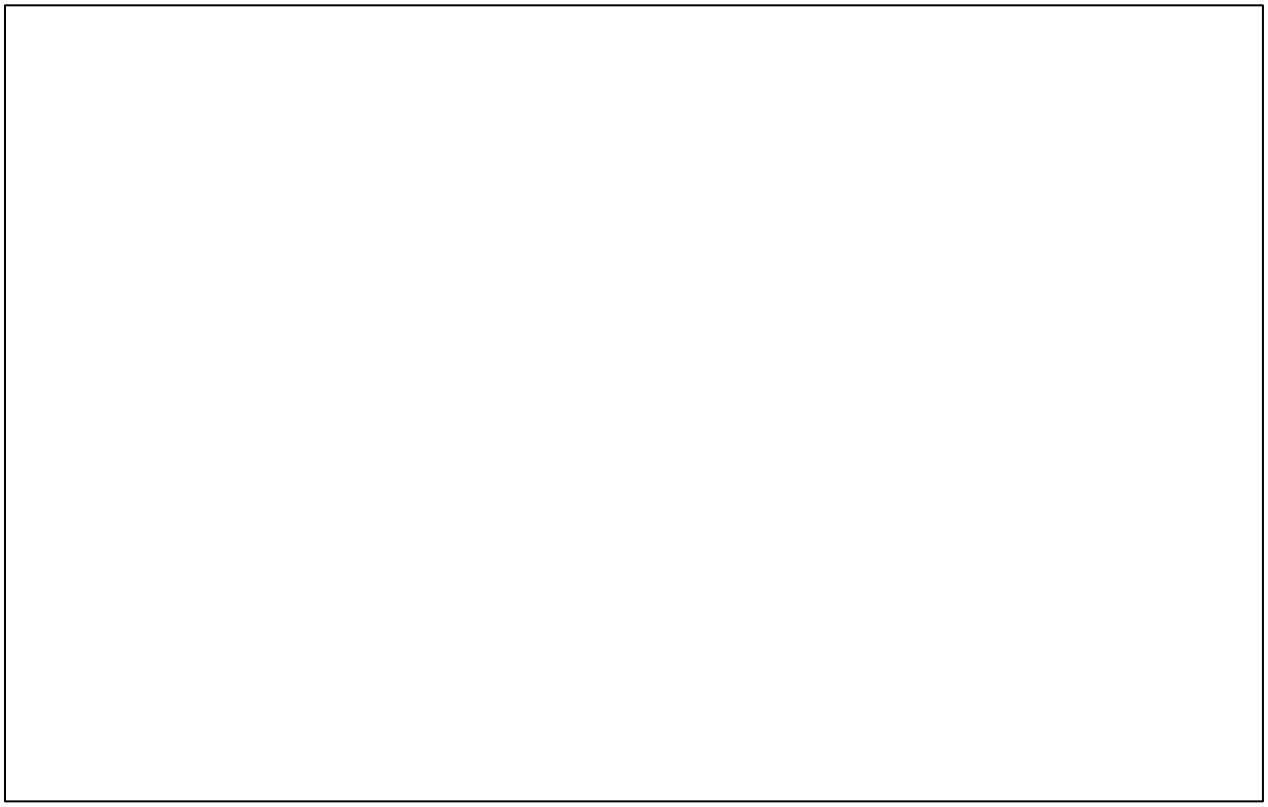












Document 6 – Tableau récapitulatif du programme de décoration

Localisation	**Type d'ouvrages**	**Artiste**
Façades	Sculptures équestres	Vincenz Pilz, puis Ernst Julius Hähnel
	Reliefs	Ernst Julius Hähnel, August Sommer
	Médaillons des fênetres et des portes	Josef Cesar, Carl Radnitzky
Porche et vestibule Vorhalle und Kassenvestibül	Lunettes	Carl Geiger
	Décors ornementaux en plâtre et en pierre	Johann Schindler
	Stucages	Franz Bergmann
	Grisaille	Carl Geiger
	Ornementations peintes	Abbondio Isella, Ignaz Schönbrunner et Johann Friedrich Sturm
	Candélabres en forme de sphinx et grille et ferrure des portes	Entreprise David Hollenbach & Cons, d'après des dessins de von Storck
Hall d'attente Wartehalle	Décorations ornementales	August la Vigne
	Peintures ornementales	Abbondio Isella
Cage d'escalier principale Große Treppenhalle	Peintures principales	Franz Dobyaschofsky
	Statues	Josef Gasser, Luigi Ferari, Franz Bauer
	Sculptures ornementales en pierre	Joseph Pokorny
	Sculptures ornementales en pierre et en plâtre	August la Vigne
	Médaillons commémoratifs pour Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg	Josef Cesar
	Stucages	Anton Detemo et G. Silvestri, F. Pellegrini
	Peintures décoratives	Pietro Isella et Johann Friedrich Sturm
	Candélabres et lustres pendus	Entreprise David Hollenbach & Cons
Escaliers vers les galeries Galerietreppen und –ränge	Sculptures ornementales	Franz Hampel
	Peintures ornementales	Ignaz Schönnbrunner
	Stucages	Anton Detoma
	Sculptures ornementales	Franz Schönthaler
Foyer et buffet Foyer und Büffets	Lunettes	Moritz von Schwind
	Ornements en plâtre et revêtement de la cheminée	August la Vigne
	Stucages	Anton Detoma

	Menuiserie (porte)	M. Kißlung
	Peintures ornementales	Pietro Isella
	Revêtement des parois avec des motifs floraux	Johann Friedrich Sturm
Loggia	Fresques murales	Moritz von Schwind
	Statues	Ernst Julius Hähnel
	Médaillons	Carl Radnitzky, Josef Cesar, Johann Preleuthner
	Stucages	Franz Bergmann
	Revêtement des parois avec des motifs floraux	Johann Friedrich Sturm
	Menuiserie (porte)	M. Kißlung
Cages des escaliers impériaux Treppen des ah. Hofes	Plafond peint	Franz Dobyaschofskys Réalisé par Carl Hermolin et Carl Geiger
	Peintures ornementales (sur le thème d'*Orphée et Eurydice*)	Eduard von Engerth
	Sculptures ornementales	Franz Schönthaler
	Stucages	Anton Detoma
	Médaillons	Otto W. König
	Peintures sur verre	Carl Geyling
Hoffestlogensalon	Plafond peint	Carl Madjera
	Sculptures ornementales (même motifs que pour le salon du parterre)	August la Vigne
	Stuccages	Silvestri
	Candélabre en bronze	Wilhelm Brïse
	Entoilage de soie sur les murs	Bujatti
Salon de loge des archiducs	Plafond peint	Carl Madjera

Erzherzoglogen	Peintures ornementales (sur le thème d'*Iphigénie*)	Karl Swoboda
	Sculptures ornementales et meubles	Karl Johann Schindler
	Stucages	Franz Bergmann
Auditorium Zuschauerraum	Plafond peint	Carl Rahl Réalisé par Eduard Bitterlich et Christian Griepenkerl
	Rideau de scène (opéra tragique, sur le thème d'*Orphée et Eurydice*)	Carl Rahl Réalisé par Eduard Bitterlich et Christian Griepenkerl
	Rideau de scène (opéra comique)	Ferdinand Laufberger
	Sculptures ornementales (sauf balustrades) du proscenium	August la Vigne
	Sculptures ornementales (sauf balustrades) du reste de la salle	Franz Schönthaler
	Balustrades en zinc	Bschorner
	Peintures ornementales	Pietro Isella

Document 7 – Liste des artistes ayant réalisés les bustes des compositeurs dans le foyer de l'Opéra

Artiste	Sculpteur
Rossini	J. Benk
Gluck	C. Costenoble
Mozart	
Beethoven	A. Dietrich
Schubert	
Spohr	J. Feßler
Weber	J. Gliber
Marschner	F. Koch
Cherubini	K. Lahner
Spontini	J. Pertscher
Boieldieu	J. Silbernagl
Meyerbeer	
Auber	A. Sommer
R. Wagner	
Bellini	V. Tilgner
Haydn	A.P. Wagner
Dittersdorf	
Donizetti	C. v. Wertheim

Document 8 – Lettre de l'empereur François-Joseph adressée à son ministre de l'Intérieur, Alexander, Baron von Bach, le 20 décembre 1857 au sujet du projet d'expansion de la ville de Vienne, publiée le 25 décembre 1857 dans le Wiener Zeitung, p. 1-2.

Se. k. k. Apostolische Majestät haben bezüglich der Erweiterung der innern Stadt Wien nachstehendes Allerhöchstes Handschreiben an den Minister des Innern zu erlassen geruht:
„Lieber Freiherr von Bach! Es ist Mein Wille, daß die Erweiterung der inneren Stadt Wien mit Rücksicht auf eine entsprechende Verbindung derselben mit den Vorstädten ehemöglichst in Angriff genommen und hiebei auch auf die Regulirung und Verschönerung Meiner Residenz- und Reichshauptstadt Bedacht genommen werde. Zu diesem Ende bewlll.ige Ich die Auflassung der Umwallung und Fortifikationen der inneren Stadt, so wie der Gräben um dieselbe.
Jener Theil der durch Auflassung der Umwallung der Fortifikationen und Stadtgräben gewonnenen Area und Glacis-Gründe, welcher nach Maßgabe des zu entwerfenden Grundplanes nicht einer anderweitigen Bestimmung vorbehalten wird, ist als Baugrund zu verwenden und der daraus gewonnene Erlös hat zur Bildung eines Baufondes zu dienen, aus welchem die durch diese Maßregel dem Staatsschatze erwachsenden Auslagen, insbesondere auch die Kosten der Herstellung öffentlicher Gebäude, so wie die Verlegung der noch nöthigen Militär-Anstalten bestritten werden sollen.
Bei der Entwerfung des bezüglichen Grundplanes und nach Meiner Genehmigung desselben bei der Ausführung der Stadterweiterung ist von nachstehenden Gesichtspunkten auszugehen:
Mit der Wegräumung der Umwallung und Fortifikationen und der Ausfüllung der Stadtgräben ist in der Strecke von der Biberbastei bis an die Umfassungsmauer des Volksgartens in der Art zu beginnen, daß längs dem Donaukanale ein breiter Quai hergestellt und der vom Schottenthore bis zum Volksgarten gewonnene Raum theilweise zur Regulirung des Exerzirplatzes benützt werden kann.
Zwischen diesen gegebenen Punkten hat zunächst die Erweiterung der inneren Stadt in der Richtung gegen die Rossau und die Alservorstadt zu geschehen, einerseits dem Donaukanale, andererseits der Grenzlinie des Exerzirplatzes folgend, jedoch mit Bedacht auf die entsprechende Einschließung der im Bau befindlichen Votivkirche.
Bei der Anlage dieses neuen Stadttheiles ist zuvörderst auf die Erbauung einer befestigten Kaserne, in welcher auch die große Militär-Bäckerei und das Stabsstockhaus unterzubringen sind, Rücksicht zu nehmen und hat diese Kaserne achtzig (80) Wiener Klafter von der Augarten-Brücke nach abwärts entfernt, in der verlängerten Achse der dorthin führenden Hauptumfassungsstraße zu liegen zu kommen.
Der Platz vor Meiner Burg nebst den zu beiden Seiten desselben befindlichen Gärten hat bis auf weitere Anordnung in seinem gegenwärtigen Bestande zu verbleiben.
Die Fläche außerhalb des Burgthores bis zu den kaiserlichen Stallungen ist frei zu lassen. Ebenso hat der Theil des Hauptwalles (Biberbastei), auf dem die Meinen Namen führende Kaserne liegt, fortzubestehen.
Die fernere Erweiterung der inneren Stadt ist bei dem Kärnthnerthore und zwar auf beiden Seiten desselben in der Richtung gegen die Elisabeth- und Mondschein-Brücke bis gegen das Karolinenthor vorzunehmen.
Auf die Herstellung öffentlicher Gebäude, namentlich eines neuen General-Kommando's, einer Stadt-Kommandantur, eines Opernhauses, eines Reichsarchives, einer Bibliothek, eines Stadthauses, dann der nöthigen Gebäude für Museen und Gallerien ist Bedacht zu nehmen und sind die hiezu zu bestimmenden Plätze unter genauer Angabe des Flächenausmaßes zu bezeichnen.
Der Raum vom Karolinenthore bis zum Donaukanale soll ebenfalls frei bleiben, deßgleichen der große Exerzirplatz der Garnison vom Platze vor dem Burgthore an bis in die Nähe des Schottenthores, und hat letzterer an den Platz vor dem Burgthore unmittelbar anzuschließen.
Von der befestigten Kaserne am Donaukanale an bis zum großen Exerzirplatz hat in gerader Linie ein Raum von Einhundert (100) Wiener Klafter Breite frei und unbebaut belassen zu werden. Sonst soll aber im Anschlusse an den Quai längs dem Donaukanal rings um die innere Stadt ein Gürtel in der Breite von mindestens vierzig (40) Klafter, bestehend aus einer Fahrstraße mit Fuß- und Reitwegen zu beiden Seiten, auf dem Glacisgrunde in der Art angelegt werden, daß dieser Gürtel eine angemessene Einfassung von Gebäuden abwechselnd mit freien zu Gartenanlagen bestimmten Plätzen erhalte.
Die übrigen Hauptstraßen sind in entsprechender Breite und selbst die Nebenstraßen nicht unter acht Klafter Breite anzutragen.
Nicht minder ist auf die Errichtung von Markthallen und deren entsprechende Vertheilung Bedacht zu nehmen.

Zugleich ist auch bei Entwerfung des Grundplanes über die Stadterweiterung die Regulirung der inneren Stadt im Auge zu behalten und daher der Eröffnung entsprechender neuer Ausgänge aus der inneren Stadt unter Bedachtnahme auf die in die Vorstädte führenden Hauptverkehrs-Linien, gleichwie der Herstellung neuer, jene Verkehrslinien vermittelnder Brücken die geeignete Beachtung zuzuwenden.
Zur Erlangung eines Grundplanes ist ein Konkurs auszuschreiben und ein Programm nach den hier vorgezeichneten Grundsätzen, jedoch mit dem Beisatze zu veröffentlichen, daß im Uebrigen den Konkurrenten freier Spielraum bei Entwerfung des Planes gelassen werde, gleichwie sonstige hierauf bezügliche geeignete Vorschläge nicht ausgeschlossen sein sollen.
Für die Beurtheilung der eingelangten Grundpläne ist eine Kommission aus Repräsentanten der Ministerien des Innern, des Handels, ferner. Meiner Militär-Central-Kanzlei und der Obersten Polizei-Behörde, einem Abgeordneten der Nieder-Oesterreichischen Statthalterei und dem Bürgermeister der Stadt Wien, dann aus geeigneten, von dem Ministerium des Innern im Einvernehmen mit den übrigen hier erwähnten Centralstellen zu bestimmenden Fachmännern unter dem Vorsitze eines Sektions-Chefs des Ministeriums des Innern zu bilden und sind drei von dieser Kommission als die besten erkannten Grundpläne mit Preisen und zwar in den Beträgen von zweitausend, eintausend und fünfhundert Stück k. k. Münzdukaten in Gold zu betheilen.
Die hiernach als die vorzüglichsten erkannten drei Grundpläne sind Mir zur Schlußfassung vorzulegen, so wie über die weiteren Modalitäten der Ausführung unter Erstattung der bezüglichen Anträge Meine Entschließung einzuholen sein wird.
Sie haben wegen Ausführung dieser Meiner Anordnungen sogleich das Entsprechende zu verfügen."
Wien, am 20. December 1857, Franz Joseph m. p. Dieses Allerhöchste Handschreiben wird mit dem Beisatze zur allgemeinen Kenntniß gebracht, daß die darin angeordnete Konkursausschreibung demnächst nachfolgen wird.

Document 9 – Concours pour l'obtention d'un plan de base pour l'extension et la régulation du centre-ville de Vienne, comme ordonné par la lettre manuscrite de l'empereur du 20 décembre 1857, rédigée le 30 janvier 1858 par le ministère de l'intérieur et publiée le 31 janvier 1858, dans le Wiener Zeitung, p. 322-323.

« In Folge der mit Allerhöchstem Handschreiben vom 20. Dezember 1857 angeordneten Erweiterung und Regulirung der inneren Stadt Wien wird hiermit ein Konkurs zur Erlangung eines Grundplanes mit dem Beisatze ausgeschrieben, daß sich die Konkurrenten bei Entwerfung desselben an die in jenem Allerhöchsten Handschreiben festgestellten und durch die „Wiener Zeitung" vom 25. Dezember 1857 veröffentlichten Gesichtspunkte zu halten, im Uebrigen aber freien Spielraum haben, gleichwie auch sonstige, hierauf bezügliche geeignete Vorschläge nicht ausgeschlossen sind. Zur näheren Erörterung der den Konkurrenten gestellten Aufgabe sollen nachstehende Bemerkungen dienen:
Die Absicht der Staatsverwaltung, welche das Projekt der Stadterweiterung unter Bedachtnahme auf die künftige Entwicklung der inneren Stadt und der Vorstädte mit möglichster Förderung zu verwirklichen anstrebt, ist bei Ausschreibung dieses Konkurses dahin gerichtet, den Sachverständigen Gelegenheit zu bieten, unter Festhaltung der Allerhöchst vorgezeichneten Grundsätze, ihre Vorschläge über die Modalitäten darzulegen, nach welchen diese Erweiterung und Regulirung mit Rücksicht auf die praktischen Bedürfnisse der Bevölkerung in technischer und künstlerischer Beziehung auszuführen wäre. Die Staatsverwaltung erwartet auf diesem Wege sich des ersprießlichen Beirathes der Sachverständigen zu versichern und in die Lage gesetzt zu werden, durch geeignete Auswahl und Kombination der gemachten Pläne die bestmögliche Grundlage für die zur technischen Ausführung der Stadterweiterung nöthigen Anordnungen zu gewinnen.
Insbesondere ist es die Aufgabe der Konkurrenten den gegebenen Raum in den angedeuteten Beziehungen und unter Beachtung der Allerhöchsten vorgeschriebenen Gesichtspunkte entsprechend und zwar in der Art zu disponiren, daß die Neubauten sich sowohl an die innere Stadt, mit Bedachtnahme auf eine thunlichst anzustrebende Regulirung derselben, als auch an die Vorstädte organisch anschließen.
Hiebei ist der Herstellung von geeigneten Verbindungen zwischen der Stadt, den Neubauten und den Vorstädten insbesondere mit Rücksicht auf die Hauptverkehrslinien der Stadt und der Vorstädte und auf eine etwaige zukünftige Erweiterung der letzteren die gebührende Beachtung zuzuwenden.
Ebenso ist auf die Herstellung der, dem wach senden Verkehre entsprechenden Anzahl von Brücken sowohl über den Donaukanal als den Wienfluß, dann auf die erforderlichen Kommunikationen mit den bestehenden und nächstens ins Leben tretenden Eisenbahnen das Augenmerk zu richten.
Die Staatsverwaltung erwartet ferner von den Konkurrenten geeignete Vorschläge über die successive Durchführung des Grundplanes namentlich in der Richtung, daß, unbeschadet einer schleunigen Realisirung des Projektes die mit einer solchen Maßregel verbundenen Störungen des Verkehrs und sonstigen Unzukömmlichkeiten auf ein thunlich geringes Maß zurückgeführt werden.
Es ist die Einleitung getroffen worden, daß jedem Konkurrenten zwei Katastralpläne von Wien, und zwar der eine im Maßstabe von 80 Klafter auf einen Zoll, der andere im Maßstabe von 40 Klafter auf einen Zoll nebst einem Niveauplane, auf welchem die! hauptsächlichsten Niveaukoten ersichtlich gemacht sind, und einem Plane der bestehenden Kasematten in den Basteien der Stadt Wien bei dem Ministerium des Innern (Wipplingerstraße Nr. 384) verabfolgt werden.
Auf dem ersterwähnten Plane (Uebersichtsplan) hat jeder Konkurrent sein Projekt und zugleich die Kommunikationen mit den Vorstädten übersichtlich darzustellen und in den zweiten Katastralplan (Situationsplan) den Grundriß seines Projektes genau einzuzeichnen. Außerdem hat jeder Konkurrent die einzelnen Gruppen seines Planes im Maßstabe von 20 Klafter auf einen Zoll durch Detailpläne, so weit es zur Verdeutlichung seines Projektes nothwendig ist, zu entwickeln.
Längen- und Querprofile der Straßen müssen beigelegt werden. Bei den Längenprofilen sind die Langen im Maßstabe von 20 Klafter auf einen Zoll, die Höhen im Maßstabe von 4 Klafter auf einen Zoll darzustellen. Bei den Querprofilen ist der Maßstab von 4 Klafter auf einen Zoll anzunehmen.
Jeder Konkurrent hat seine Anträge in einer Denkschrift erschöpfend zu erläutern und zu begründen.
Die approximative Area der für Staats- und sonstige öffentliche Zwecke bestimmten Gebäude, deren entsprechende Disposition und Gruppirung von den Konkurrenten erwartet wird, so wie einige zur Beurtheilung der Situirung dieser Gebäude dienliche Andeutungen, werden den Konkurrenten bei Empfangnahme der Katastralpläne bei dem Ministerium des Innern schriftlich mitgetheilt.
Jeder Konkurrent hat bei Ausarbeitung seines Projektes jedenfalls sich an die Allerhöchst vorgezeichneten Gesichtspunkte zu halten. WIll. ein Konkurrent anderweitige, davon abweichende Vorschläge machen, so

sind dieselben eventuell unter Vorlage der, die Variante darstellenden Pläne vorzubringen und zu entwickeln.
Die Konkurrenzpläne sammt den erforderlichen Denkschriften sind bis längstens 31. Juli 1858 bei der Präsidialkanzlei des Ministeriums des Innern versiegelt einzureichen; später einlangende derartige Entwürfe werden zur Konkurrenz nicht angenommen.
Die Pläne sind mit einer Devise zu bezeichnen und ist denselben ein versiegelter und auf dem Kouvert mit derselben Devise versehener Zettel, auf welchem sich die Angabe des Namens und Wohnortes des Konkurrenten zu befinden hat, beizulegen. Der Ueberbringer erhält von der Präsidialkanzlei eine Empfangsbestätigung, in welche die bezügliche Devise aufgenommen wird.

Die rechtzeitig eingelangten Pläne werden durch 14 Tage öffentlich ausgestellt. Zur Beurtheilung dieser Pläne wird eine Kommission aus Repräsentanten der k. k. Ministerien des Innern, der Finanzen und des Handels, der k. k. Militär-Centralkanzlei und der k- k. Obersten Polizeibehörde, ferner aus einem Abgeordneten der k. k. Nied. Oesterr. Statthalterei, dem Bürgermeister der Stadt Wien und aus Fachmännern gebildet.
Drei von dieser Kommission als die besten erkannten Pläne werden mit Preisen und zwar in Beträgen von Zweitausend, Eintausend und Fünfhundert Stück k. k. Münzdukaten in Gold betheilt.
Die mit Prämien ausgezeichneten Pläne bleiben Eigenthum der Staatsverwaltung; die nicht mit Prämien betheilten Entwürfe können nach erfolgten Entscheidung gegen Einsendung der bei der Einreichüng erhaltenen Empfangsbestätigung mit uneröffneter Devise übernommen werden.
Vom k. k. Ministerium des Innern. Wien, am 30. Jänner 1858.

Document 10 – Indications des bâtiments nécessaires à l'État et à d'autres fins publiques, dont les concurrents doivent tenir compte lors de la préparation de leurs projets, ÖStA, AVA, STEF, Kartensammlung, A-II-a/12, Hektographierte Abschrift.

Andeutungen bezüglich jener für Staats- und sonstige öffentliche Zwecke erforderlichen Gebäude, auf welche die Concurrenten bei Ausarbeitung ihrer Projekte Rücksicht zu nehmen haben.
1. Für die befestige Kaserne in der Nähe der Augartenbrücke wird eine Grundarea von 10.000 – 10.600 Quadratklaftern in Anspruch genommen. Die in dem Allerhöchsten Handschreiben mit 80 Wiener Klaftern festgesetzte Entfernung der Kaserne von der Augartenbrücke ist von lezterer bis zur Mitte der Kaserne zu berechnen.
2. Das Gebäude für das k. k. General-Kommando und die damit vereinigte Stadtkommandantur mit einer approximativen Grundarea von 2400 Quadratklaftern wäre nicht zu entfernt von der k. Burg und ziemlich im Mittelpunkte der vorhandenen Kaserne anzutragen, in welcher Beziehung auf den Jesuitenhof und den Platz vor demselben bis zur Esplanadstraße oder bis zum künftigen Boulevard hingedeutet wird.
Vor diesem Gebäude ist ein Platz in mäßigen Dimensionen frei zu lassen.
3. Für das Opernhaus wäre eine Grundarea von 2000-2400 Quadratklaftern, und
4. Für das Reichsarchivsgebäude eine Grundarea von 1500-1800 Quadratklaftern in Anschlag zu bringen.
5. Das Bibliotheksgebäude dürfte eine Grundarea von beiläufig 2000 Quadratklaftern in Anspruch nehmen.
6. Für Museen und Galerien mit Inbegriff der geologischen Reichsanstalt wäre eine Grundarea im Gesammtausmaße von 4500-5300 Quadratklaftern in Anschlag zu bringen, wovon 2000-24000 Quadratklafter auf die Gemälde- Münz- Antiken- und Skulpturensammlungen und eben so viel auf naturwissenschaftliche
Sammlungen (zoologisches und Mineralienkabinet), dann beiläufig 500 Quadratklafter auf die Unterbringung der geologischen Reichsanstalt entfallen würden.
7. Das Stadthaus, welches zur Repräsentanz, zur Abhaltung größeres Festichkeiten und für öffentliche Produktionen bestimmt sein wird, dürfte eine Grundarea von beiläufig 2000 Quadratklaftern in Anspruch nehmen.
8. Bezüglich der Markhallen wird die entsprechende Wertheilung und Gruppirung der selben, sowie auch die Bestimmung des Flächenmaßes mit Rücksicht auf die obwaltenden Bedürfnisse den Preiswerben überlassen.
9. Auße diesen in dem Allerhöchsten Handschreiben bereits bezeichneten Gebäuden ist auch auf zwei feste freistehende Machthäuser, deren jedes eine Grundarea von 160 Quadratklaftern benöthigt, Bedacht zu nehmen. Das eine derselben ist in der Gegend außerhalb des jetzigen Schottenthores, das andere außerhalb des Kärntnerthores in der Richtung gegen das jetzige Karlinenthor anzutragen.
Endlich ist bei der Disposition des Raumes noch auf die Reservirung einer Grundarea von beiläufig 3000 Quadratklaftern für den Bau eines k. k. Arcieren-Leibgardehofes und zwar nicht zu entfernt von der k. *Hofburg* fürzudenken.
Bezüglich der, für Staats- und öffentliche Zwecke bezeichneten Gebäude ist darauf zu sehen, daß dieselben, wo möglich, mit der Hauptfront auf öffentliche Plätze oder durch die Boulevards gebotene breite Räume zu stehen kommen und insbesondere mit Berücksichtigung ihrer speciellen Bestimmun, so viel als thunlich, von allen vier Seiten freistehen.
Sonstige von den Preiswerbern allenfalls noch gewünschte Auskünste werden denselben auf Verlangen bei dem Ministern des Innern ertheilt werden.

Document 11 – Liste des 85 devises des projets présentés, publiée par le Morgen-Post, le 19 octobre 1858.

Numéro	Devise
Projekt Nr. 1.	Ende gut, Alles gut.
Projekt Nr. 2.	Für mein theures Vaterland und meine noch theurere Vaterstadt bin bereit, jederzeit Geld, Mühe und Zeit zu opfern.
Projekt Nr. 3.	Meister rührt sich und Geselle In der Ordnung heil'gen Schutz, Jeder freut sich seiner Stelle Bietet dem Verräther Trutz.
Projekt Nr. 4.	Der gerade Weg ist der beste. (Zu unterscheiden von Nummer 58. [sic!])
Projekt Nr. 5.	H. Gr. H. Erhält Ordnung die Natur in ihrer Kraft, Der Mensch in der Regel, wenn er schafft.
Projekt Nr. 6.	Virtute haud fatis.
Projekt Nr. 7.	Durch die Reibung verschiedener Ideen gelangt man zur besten.
Projekt Nr. 8.	Immer strebe zum Ganzen.
Projekt Nr. 9.	Glückauf.
Projekt Nr. 10.	Großartigkeit, Schönheit, Zweckmäßigkeit.
Projekt Nr. 11.	A gens de village, trompette de bois. Et point d'argent, point de Suisse.
Projekt Nr. 12.	Bemüht um Erfolg, von Lohnsucht frei.
Projekt Nr. 13.	Il n'est pas chasse que de vieux chien et il faut tenir le milieu en toutes-choses. G. v. L.
Projekt Nr. 14.	(Ein Bienenkorb.)
Projekt Nr. 15.	Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit. Und neues Leben blüht aus den Ruinen.
Projekt Nr. 16.	Wer Neues schaffen wIll., darf sich nicht scheuen zu zerstören.
Projekt Nr. 17.	(Ein rother Ring.)
Projekt Nr. 18.	Utile dulci.
Projekt Nr. 19.	Ein Kaisergedanke so groß und gewaltig Mit Freuden erfaßt ihn der schaffende Künstler Und prüft seine Kraft.
Projekt Nr. 20.	Offnen Wegen folgt Gottes Segen.
Projekt Nr. 21.	Durch Beharrlichkeit Erfolg.
Projekt Nr. 22.	Durch Fleiß, Ausdauer, Geschmack und Glück, Besteht oft des Menschen fernes Geschick.
Projekt Nr. 23.	(Monument am Exerzierplatz)
Projekt Nr. 24.	A Monument.
Projekt Nr. 25.	Rheinland.
Projekt Nr. 26.	Id quidem in hac urbe infinitum, quacumque ingredimur, in aliquam historiam vestigium ponimus.

Document 12 – Article sur la cérémonie de pose de la première pierre du nouvel Opéra impérial de Vienne, publié par le *Wiener Zeitung,* 20 mai 1863.

Die Grundsteinlegung des Hofopernhauses fand heute Vormittag um 10 Uhr in feierlicher Weise statt. Die Souterrains des Bühnenraumes waren festlich geschmückt, zahlreiche Fahnenflatterten über den mit grünem Reisig zierlich maskirten Wänden, welche die Landeswappen trugen, drei Zelte waren bestimmt, die zahlreichen Ehrengäste aufzunehmen. Erschienen waren Ihre Exzellenzen die Herren v. Schmerling, v. Lasser, Graf Wickenburg, Dr. Hein, Graf Forgäch, Freiherr v. Lichtenfels, v. Mazurauic, FM. Freiherr v. Heß, Graf Chorinsky, Freiherr v. Brentano, die Herren Graf Braida, Graf Coudenhove und Oberst v. Friedel, die Hofräthe v. Draexler und Raymond, Bürgermeister Dr. Zelinka, der Vizepräsident der Handelskammer v. Wertheim, die Professoren der Akademie der Künste, Sektionschef v. Kalchberg, Polizeidirektor v. Strobach, Direktor Dr. Laube, sämmtliche Mitglieder der Stadterweiterungskommission, die Architekten Prof. van der Nüll und v. Sicardsburg, die Hofkapellmeister Esser, Proch und Dessoff, zahlreiche Mitglieder des Hofoperntheaters.
In der Höhe waren rings Sitzplätze für die eingeladenen Zuschauer angebracht, an der Seite befand sich ein Militärmusikchor auf einer Tribüne, welches mehrere Piecen vortrug.

Se. Exzellenz der Herr Handelsminister eröffnete als Präsident der Stadterweiterungs-Kommission die Feier mit der nachstehenden Ansprache an die Versammlung:
„Im Namen des Komitees begrüße ich achtungsvoll Ihre Exzellenzen die Herrn Minister und die übrigen hier anwesenden hohen und verehrten Herren, welche durch ihre Gegenwart der heutigen Akte den Charakter einer wahren Feier verleihen. Wir stehen im Begriffe den Grundstein eines Baues zu legen, der als ein dringendes Bedürfniß längst anerkannt in Aller Wünschen lag, bis ihm endlich jener mächtige und kräftige WIll.e, dem wir schon so Vieles verdanken, Leben und Gestaltung gab.
An dieser Stätte, wo einst auf den nun abgetragenen Wallen Oesterreichs tapfere Krieger und Wiens heldenmüthige Bürger den aus den Gräben anstürmenden Schaaren Stambuls den siegreichsten Widerstand entgegensetzten, Türken- und Christenblut den Boden tränkte und nur daß wilde Getöse der Waffen erklang, steigt ein heiterer Tempel der Kunst empor, in dem das Reich der Töne seinen Sitz aufschlagen und die Anmuth und Grazie des Tanzes walten wird.
Es wird dies ein stattliches Haus sein und man wird sich wohl darin fühlen, denn die Allerhöchste Gnade Sr. Majestät hat dafür gesorgt, daß die neue Schöpfung in jeder Beziehung ein künstlerisch vollendetes, ihrem Zwecke entsprechendes und der Haupt-und Residenzstadt würdiges Monument werde. Die hohe Begabung der beiden Architekten, welche die Pläne geliefert, und die Betheiligung der tüchtigsten Kräfte, welche bei der Ausführung des kolossalen Werkes beschäftigt sein werden, berechtigen zu dem Vertrauen, daß der Allerhöchsten Absicht bestens entsprochen werden wird. Ich beehre mich nun Ihnen den Inhalt der Urkunde vorzulesen, welche der Höhlung des Grundsteines zum ewigen Andenken eingefügt wird."

Urkunde zur Grundsteinlegung des neuen Opernhauses in Wien.
Seitdem das Streben überall ein lebendiges geworden, der darstellenden Kunst in ihrer vollen Bedeutung für Bildung, Sitte und Geschmack nach allen Seiten hin gerecht zu werden, trat auch in Wien daß Bedürfniß immer dringender hervor, an Stelle der beiden Hoftheater, welche den Anforderungen der Gegenwart in keiner Beziehung mehr genügten, der Kunst neue ihrer würdige Statten erstehen zu lassen.
Als daher durch das bedeutungsvolle Wort Seiner k. k. Apostolischen Majestät Kaisers Franz Joseph I.
im Jahre 1857 die Wälle fielen, welche bisher im engen Kreise — ein steinerner Gürtel — die innere Stadt umgeben hatten, neue Bauten erstanden, die organische Verbindung zwischen Stadt und Vorstadt vermittelten und damit den Uebelständen abhalfen, welche die Nothwendigkeit der Erweiterung wachgerufen hatten, war es auch der Bau eines neuen Opernhauses, auf welchen Seine Majestät Allerhöchstihr Augenmerk gerichtet haben und welcher sofort in Angriff genommen werden sollte.
Die unmittelbare Leitung der Angelegenheit würde mit Vorbehalt weiterer Schlußfassungen von Seite Ihrer Exzellenzen des Herrn Staatsministers Anton Ritters v. Schmerling und des Herrn Ministers Joseph Ritters v. Lasser in die Hände des Herrn k. k. wirklichen geheimen Rathes Mathias Konstanttn Grafen v. Wickenburg, damals Präsidenten der k.k. Elisabeth-Westbahn, gelegt und unter seinem Vorsitze das noch bestehende Konnte gebildet, welchem als Vertreter des k. k. Obersthofmeisteramtes der Hofrath Philipp Ritter v. Draexler, als Vertreter des k. k. Oberstkammereramtes der Hofrath Joseph Ritter v. Raymond, als Vertreter des Staatsministeriums die Sektionsräthe Moriz Löhr und Dr. Gustav Heider, und als Referent des Komitees der Sektionsrath Dr. Franz v. Matzinger angehören.

Document 13 – Liste des artistes représentés dans les médaillons décoratifs de l'auditorium de l'Opéra de Vienne avant sa destruction, selon la liste établie par Walter Krause, « Die plastische Ausstattung » dans *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, F. Steiner, 1972, p. 304.

Artiste représenté·e	Profession	Date de naissance et de mort	Artiste ayant conçu le médaillon
Antonie Bernasconi	Cantatrice	1741-1803	Carl Radnitzky
Aloysia Lange-Weber	Cantatrice	1758/62-1839	Carl Radnitzky
Jean-Georges Noverre	Maître de ballet	1727-1810	Carl Radnitzky
Maria Vigano-Medina	Danseuse	1756-1821	Carl Radnitzky
Anna Milder-Hauptmann	Cantatrice	1785-1838	Josef Cesar
Johann Michael Vogl	Cantateur	1768-1840	Carl Radnitzky
Angelica Catalani	Cantatrice	1780-1849	Carl Radnitzky
Nanette Schechner	Cantatrice	1806-1860	Josef Cesar
Henriette Sontag	Cantatrice	1806-1854	Josef Cesar
Franz Wild	Cantateur	1792-1860	Josef Cesar
Wilhelmine Schröder-Devrient	Cantatrice	1804-1860	Josef Cesar
Luigi Lablache	Cantateur	1794-1858	Carl Radnitzky
Gentile Borgondio	Cantatrice	1780-1830	Josef Cesar
Giovanni Battista Rubini	Cantateur	1795-1854	Carl Radnitzky
Josephine Fodor-Mainville	Cantatrice	1789-1870	Carl Radnitzky
Anton Forti	Cantateur	1790-1859	Carl Radnitzky
Giuditta Pasta	Cantatrice	1798-1865	Carl Radnitzky
Sophie Löwe	Cantatrice	1815-1866	Josef Cesar
Fanny Eßler	Danseuse	1810-1884	Josef Cesar
Karoline Unger	Cantatrice	1803-1877	Josef Cesar
Jenny Lutzer	Cantatrice	1816-1877	Josef Cesar
Maria Anna van Hasselt-Barth	Cantatrice	1813-1881	Josef Cesar
Joseph Staudigl	Cantateur	1807-1861	Josef Cesar
Maria Taglioni	Danseuse	1804-1884	Josef Cesar
Sabine Heinefetter	Cantatrice	1809-1872	Josef Cesar
Eugenia Tadolini	Cantatrice	1809-1872	Josef Cesar
Pauline Viardot-Garcia	Cantatrice	1821-1910	Josef Cesar
Jenny Lind	Cantatrice	1820-1887	Carl Radnitzky
Joseph Aloys Tichatschek	Cantateur	1807-1886	Carl Radnitzky
Alois Ander	Cantateur	1821-1864	Carl Radnitzky

Document 14 – Liste des principaux théâtres érigés dans les villes de l'Empire (1860-1910) – hors Vienne

Ville	Architecte	Date de construction	Type de structure
Prague	Josef Zítek	1868-1881	Théâtre national
Varadzin	Hermann Helmer	1870-1873	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Temeschburg/Temesvar-Timisoara	Ferdinand Fellner	1871-1875	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Budapest	Miklós Ybl	1873-1884	Opéra royal
Budapest	Ferdinand Fellner	1874-1875	Théâtre populaire (*Volkstheater*)
Brünn/Brno	Ferdinand Fellner	1881-1882	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Reichenberg/Liberec	Ferdinand Fellner	1881-1883	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Szeged	Ferdinand Fellner	1882-1883	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Fiume/Rijeka	Ferdinand Fellner	1883-1885	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Karlsbad/Karlovy Vary	Ferdinand Fellner	1884-1886	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Pressburg/Brastislava	Ferdinand Fellner	1885-1886	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Prague	Hermann Helmer	1886-1887	Nouveau théâtre allemand (actuellement Opéra d'État de Prague)
Bielsko-Biała	Emil von Förster	1889-1890	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Krakau/Cracovie	Jan Zawiejski	1891-1893	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Salzbourg	Ferdinand Fellner	1892-1893	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Agram/Zagreb	Hermann Helmer	1894-1895	Théâtre national (Nationaltheater)
Budapest	Ferdinand Fellner	1895-1896	Théâtre comique (Lustspieltheater)
Kecskémet	Ferdinand Fellner	1895-1896	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Lemberg/Lviv	Zygmunt Gorgolewski	1897-1900	Opéra
Graz	Ferdinand Fellner	1898-1899	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Berndorf	Hermann Helmer	1898-1899	Théâtre des travailleurs (Arbeitertheater)
Großwardein/Oradea	Ferdinand Fellner	1899-1900	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Czernowitz/ Tchernivtsi	Ferdinand Fellner	1904-1905	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Klausenburg/Cluj-Napoca	Ferdinand Fellner	1904-1906	Théâtre national (Nationaltheater)
Gablonz/Jablonec	Hermann Helmer	1906-1907	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Jungbunzlau/Maldé Boleslav	Hermann Helmer	1906-1909	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Baden bei Wien	Ferdinand Fellner	1908-1909	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Klagenfurt	Hermann Helmer	1909-1910	Théâtre de ville (*Stadttheater*)
Teschen/Cieszyn	Ferdinand Fellner	1909-1910	Théâtre de ville (*Stadttheater*)

Document 15 – Détails du *Burgtheater* de Gottfried Semper et Carl Hasenauer

Figure 503 Détail de la façade principale du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 23 avril 2014, Vienne © Alfred/ CC BY-SA 4.0
Figure 504 – Détail de la façade latérale du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 14 septembre 2016, Vienne © Dguendel/ CC BY-SA 4.0

Figure 505 – Détails de bois gravé à l'intérieur du *Burgtheater*, photographie prise le 28 septembre 2014, Vienne © August Klaboch/ CC BY-SA 3.0

Figure 506 – Détails du dessus d'une porte, intérieur du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 28 septembre 2014, Vienne © August Klaboch/ CC BY-SA 3.0

Figure 507 – Détails du dessus de la porte principale, intérieur du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 17 février 2015, Vienne © Karl Gruber/ CC BY-SA 4.0

Figure 508 – Détails d'une fenêtre de la façade côté *Ringstraße* depuis l'intérieur du *Burgtheater*, photographie prise en février 2014, Vienne © Hatschika/ CC BY-SA 3.0

Document 16 – Liste des directeurs de l'Opéra de Vienne depuis son inauguration à sa réouverture en 1955

Nom	Date d'arrivée	Date de départ
Franz von Dingelstedt	1er juillet 1867	12 décembre 1870
Johann von Herbeck	19 décembre 1870	30 avril 1875
Franz von Jauner	1er mai 1875	18 juin 1880
Karl Mayerhofer, Gustav Walter et Emil Scaria	19 juin 1880	31 décembre 1880
Wilhelm Jahn	1er janvier 1881	14 octobre 1897
Gustav Mahler	15 octobre 1897	31 décembre 1907
Felix Weingartner	1er janvier 1908	28 février 1911
Hans Gregor	1er mars 1911	14 novembre 1918
Franz Schalk	15 novembre 1918	15 août 1919
Richard Strauss & Franz Schalk	16 oût 1919	31 octobre 1924
Franz Schalk	1er novembre 1924	31 août 1929
Clemens Krauss	1er septembre 1929	15 décembre 1934
Felix Weingartner	1er janvier 1935	31 août 1936
Erwin Kerber	1er septembre 1936	31 août 1940
Heinrich K. Strohm puis avec Walter Thomas	1er septembre 1940	19 avril 1941
	1er février 1941	
Ernst August Schneider	20 avril 1941	28 février 1943
Karl Böhm	1er mars 1943	30 avril 1945
Alfred Jerger	1er mai 1945	31 juillet 1945
Franz Salmhofer (pour le *Theater an der Wien*) Hermann Juch (pour le *Volksoper*)	18 juin 1945	31 août 1955
Karl Böhm	1er septembre 1945	31 août 1956
Herbert von Karajan	1er septembre 1956	31 mars 1962

Document 17 – Plan monumental de Vienne, capitale et ville de résidence, 1887, 63 x 84 cm, conservé au Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), 3.2.1.1.P5.6184

Document 18 – Photographies publiées dans la presse autrichienne du premier bal de l'Opéra de Vienne, le 26 janvier 1935

Williner et W. Quitschal (photographes), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, février 1935, Vienne, 26 janvier 1935, publiée dans *Die Bühne*, n°39, p. 44.

Williner et W. Quitschal (photographes), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, février 1935, Vienne, 26 janvier 1935, publiée dans *Die Bühne*, n°39, p. 45.

Williner et W. Quitschal (photographes), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, février 1935, Vienne, 26 janvier 1935, publiée dans *Die Bühne*, n°39, p. 46.

Williner et W. Quitschal (photographes), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, février 1935, Vienne, 26 janvier 1935, publiée dans *Die Bühne*, n°39, p. 47.

Williner et W. Quitschal (photographes), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, février 1935, Vienne, 26 janvier 1935, publiée dans *Die Bühne*, n°39, p. 48.

Willinger (photographe), Photos des invités de marque au bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, Vienne, publiées dans *Moderne Welt*, n°5, 135, p. 14.

Figure 509 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, Vienne, publiées dans *Österreichische Woche*, n°5, p. 6.

Document 19 – Texte du premier concours pour la reconstruction de l'Opéra d'État à Vienne, publié en septembre 1946 dans le périodique *Der Aufbau*, p. 141.

Wettbewerb über den Wiederaufbau der Staatsoper in Wien.

Das Biundesministerium für Handel und Wiederaufbau schreibt im Zuge des Wiederaufbaues der Staatsoper in Wien einen allgemeinen Ideen-Vorwettbewerb zur Erlangung von Entwurfskizzen für den Ausbau des Zuschauerhauses, im besonderen des Theatersaales, aus. Er ist für alle in Österreich lebenden Architekten offen, welche die österreichische Staatsbürgerschaft besitzen und niemals Mitglied der NSDAP oder Parteianwärter noch Mitglied eines der Wehrverbände waren. Das Preisgericht setzt sich aus den nachfolgend genannten Herren zusammen: Preisrichter: 1. Sektionschef Dipl. Ing. Rudolf Schober (Vorsitzender), 2. Arch. o. ö. Prof. Max Fellerer, Direktor der Hochschule 1 für angewandte Kunst, 3. Stadtbaudirektor Dipl. Ing. Hans Gundacker, 4. Ziv. Arch. Prof. Oswald Haerdtl, 5. o. ö. Prof. Hofrat Dr. Karl Holey, Rektor der Technischen Hochschule in Wien. Ersatzpreisrichter: 1. Dozent Dr. Otto Demus, Präsident des Bundesdenkmalamtes, 2. Ziv. Arch. Prof. Dr. Ing. Jaro K. Merinsky, 3. Stadt. Oberbaurat Dipl. Ing. Arch. Karl Schartelmüller.

Aus den einlangenden Wettbewerbsarbeiten werden bis zu zehn geeignete Entwürfe ausgewählt und einheitlich mit je einem Betrag von S 2.000 honoriert. Es besteht die Absicht, die Verfasser dieser Entwürfe und allenfalls weitere Vertreter der Baukünstlerschaft anschließend zu einem engeren Hauptwettbewerb zur Erlangung von detaillierteren Entwürfen für das Zuschauerhaus und den Theatersaal einzuladen. Jeder Teilnehmer an diesem Hauptwettbewerb erhält ein einheitliches Ehrenhonorar von je S 3.000. Das Preisgericht wird jedoch eine Reihung der Entwürfe entsprechend ihrer Wertigkeit vornehmen.

Die Unterlagen für den Ideen-Vorwettbewerb sind ab 13. September 1946 zwischen 9 und 12 Uhr in der Bauleitung für den Wiederaufbau der Staatsoper, Wien I, Opernring 2, gegen Erlag eines Betrages von S 50 erhältlich. Als Einreichungstermin für die Arbeiten ist der 14. Dezember 1946 bestimmt.

Das Preisgericht wird bei der Durchführung seiner Aufgabe die Allgemeinen und Besonderen Bestimmungen sowie die 1 Riehrlinien für die Ausarbeitung von Wettbewerbsentwürfen als Grundsatz beachten.

Document 20 – Liste des projets soumis au concours de reconstruction en 1947 et classement par groupe

Numéro	Nom de(s) architecte(s)	Forme de l'auditorium
1	Clemens Holzmeister	Auditorium à loges
2	Josef Schilhab/Eugen Schüssler	Auditorium à loges
3	Ceno Kosak	Auditorium à loges
4a 4b	Ludwig Bakalovits	Auditorium à gradins Auditorium à loges
5	Gustav Schüssler	Auditorium à loges
6	Friedrich Lehmann	Auditorium à loges
7a 7b	Erich Boltenstern	Auditorium à loges Auditorium à gradins
8	Otto Prossinger, assisté par Felix Cevela	Auditorium à loges

Groupe	Architectes	Autres artistes
1	Erich Boltenstern	Günter Baszel pour les dessins du rideau de fer et du plafond de l'auditorium
	Otto Prossinger, assisté par Felix Cevela	
2	Ceno Kosak Clemens Holzmeister	
3	Friedrich Lehmann	Carlos Riefel pour les dessins du plafond de l'auditorium
	Gustav Schüssler	
	Josef Schilhab/Eugen Schüssler	
4	Ludwig Bakalovits	

Document 21 – Dessins d'Erich Boltenstern pour le nouvel auditorium de l'Opéra de Vienne

Les dessins d'Erich Boltenstern appartiennent aux collections de l'Architekturzentrum Wien (AzW), mais ils n'ont pas, au moment de la rédaction de cette thèse, été inventoriés. Ils sont donc présentés sans côte, ni numéro d'inventaire.

Document 22 – Dessins d'Erich Boltenstern pour les détails des éléments décoratifs pour l'auditorium

Les dessins d'Erich Boltenstern appartiennent aux collections de l'Architekturzentrum Wien (AzW), mais ils n'ont pas, au moment de la rédaction de cette thèse, été inventoriés. Ils sont donc présentés sans côte, ni numéro d'inventaire.

Document 23 – Liste des entreprises engagées dans le chantier de l'Opéra entre 1945 et 1953, établie par Otto Fritz, « Die Oper in Zahlen » pour Emil Pirchan, Alexander Witeschnik, et Otto Fritz (éds.), *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p.299-300.

Type de travaux	Nom de(s) entreprise(s)
Bétons armés, grosses constructions	Stigler & Rous, (repreneurs de Franz Jakob, Hoch und Eisenbetonbau) ; « Universale », Hoch– und Tiefbau AG.
Isolation	Gruber & Co ; Walter Ploberger
Forage	Latzel & Kutscha ; Dr. Josef Kresse
Maçonnerie et tailles de pierre	Franz Aufhauser ; Josef Bruk ; Heinrich Czerny ; Eduard Hauser ; Ignaz Joksch ; Franz Strommer ; Granitwerke Gusen
Marbrerie	Bastreri Oreste K.G.R. Sallinger ; Heinrich Deisl
Marbrerie artificielle	Anton Ecker
Carreaux et carrelages céramiques	Josef Krenn
Moulures, stucages et sculptures industrielles	Josef Panigl (stucages et pierres artificielles) ; Wilfinger Frères (Stucages et travaux sur façade) ; Franz Burian (stucage)
Charpenterie, menuiserie, ébénisterie	Karl Brandstätter ; Chromy's (Veuve et fils) ; Bernhard Ludwig ; Bothe & Ehrmann ; Wilhelm Brandner ; Wenzl Hartl ; Franz Schipek & fils ; Wanecek & fils ; Anton Pospischil
Serrurerie et constructions métalliques	Anton Schwarz ; Franz Senft ; Heinrich Rotter ; Wihlhelm J. Schmid ; Franz Waldmüller ; Carl Novak ; Waagner-Biró AG ; Wiener Brückenbau– und Eisenkonstruktions-AG
Ferblanterie	Josef Fabian ; Friedrich Sundt ; Johann Jaremkiewicz (repreneur d'Eduard Müller & Co)
Sols (planchers, parquets)	Dionis Rines ; Alexander Urbanek ; Vereinigte Parkettwerke Schweiger & Co ; Semperit « Terragomme », Gummiwaren AG.
Tapisseries	Wiener Gobelinmanufaktur
Installations sanitaires	Thiergärtner & Stöhr ; Johann Horvat ; Friedrich Sundt ; Hans Winkler
Extincteurs incendie	C. Korte & Co
Installations mécaniques pour la scène	Wiener Brückenbau– und Eisenkonstruktions-AG ; Maschinenfabrik Wiesebaden (AG) ; Deutschland Hydraulik Ges.m.b.H Duisburg ; Vereinigte österreichische Eisen– und Stahlwerke-AG Linz ; Maschinenfabrik Augsburg-Nürnberg, Werk Gustavsburg
Ascenseurs et monte-charges	A. Freissler ; Stephan Sowitsch & Co ; Wertheim-Werje AG.
Installations lumières pour la scène	Siemens-Schuckert-Werk Ges.m.b.H.
Installations électroacoustiques pour la scène	Siemens-Halske Ges.m.b.H.
Installations régie technique pour la scène	Österreichisches Brown-Boveri-Werke AG ; E. Schrack, Elektizitäts-Ag.
Régie électrique du courant continu	Österreichisches Brown-Boveri-Werke AG:
Installations électriques de l'auditorium	« Elin » AG.
Générateurs électriques de secours	Accumulatorenfabrik G.m.b.H.
Protection contre la foudre	Volker Fritsch
Centrale de gestion de la tension électrique	AEG-Union, Elektirizitätsgesellschaft, Kabel– und Drahtwerke AG.
Installations basse tension	Karl Nossek, Heinrich Dworzak
Installations haute tension	Österreichisches Brown-Boveri-Werke AG
Chauffage et climatisation	Arbeitsgemeinschaft Bacon-Inges
Régie chauffage	Caliqua, Wärmeges, m.b.H.
Chaudières haute pression	Waagner-Biró AG
Installations citerne à mazout	« Unitherm », Österr. Ges. Für Wärmetechnik m.b.H.
Installations des turbines à vapeurs	Brown-Boveri-Werke AG Baden Suisse
Installations des moteurs diesel	Simmering-Graz-Pauker AG.
Installations des téléthermomètres	Simiens-Halske, G.m.b.H.
Appareils de mesure et de contrôle	Karl Piltz, G.m.b.H

Document 24 – Photographies des espaces réaménagés par Erich Boltenstern en 1955.

Figure 510 Figure 511, Figure 512, Figure 513, Figure 514, Figure 515, Figure 516, Figure 517, Figure 518, Figure 519 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Espace de pause réaménagé par E. Boltenstern, 1955, 18 x 13 cm, Photographies, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM859, CHM 834 C, CHM 833 C, CHM 874 C, CHM 876 C, CHM 848, CHM 838 C, CHM 837, CHM 856 C, CHM 840 C.

Document 25 – Propositions du concours pour le rideau de fer, publiés dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019, p. 111-119.

Esquisses alternatives par Rudolf Hermann Eisenmenger

Projet soumis par Erich Boltenstern

Projet soumis par Erich Boltenstern et Hilda Schmid-Jesser

Projet soumis par Fritz Wotruba

Projet soumis par Wolfgang Hutter

Projet soumis par Herbert Boeckl

Projet soumis par Max Weiler

Projet soumis par Robin Christian Andersen

Projet soumis par Peter Hartmann

Projet soumis par Stefa Hlawa

Projet soumis par Günther Baszel

Projets soumis par Johann Wolfsberger

Projet soumis par Robert Fuchs

Projet soumis par Henrik Foitik

Projet soumis par Robert Kautsky

Projet soumis par Walter Hoesslin

Document 26 – Article « Denkmalpflege im Wiederaufbau Oesterreichs », retranscription d'une intervention à la radio d'Alphons Quiqueran-Beaujeu, directeur du *Bundesdenkmalamt*, publié dans *Das kleine Volksblatt*, n°22, le samedi 26 janvier 1946, p. 7.

Denkmale sind nicht nur Monumente, sondern alle Schöpfungen des Geistes als unmittelbarer Ausdruck des Lebens, sind geistige Werke, die die bleibenden Grundlagen unserer abendländischen Kultur bilden. Und Denkmalpflege heißt, unsere wichtigen und richtig eingeschätzen Kulturwerte und geistigen Erbgüter zu pflegen, dass sie für die Zukunft nutzbar werden und ihre Bedeutung sich materiell wie geistig steigert.
Oesterreich hat die erste und am tiefsten fundierte Denkmalpflege der ganzen Welt.
Von Anfang an, damals nicht getragen vom Geiste der Romantik und zurückschauend auf die Vergangenheit, wurde ihr ein gewaltiges Profil gegeben durch die Männer, die fördernd und tragend in Erscheinung traten. Männer wie Adalbert Stifter gehörten dieser Kommission an und riefen das Interesse der ganzen Welt wach.
Die Denkmalpflege, die von altersher unter den Verwaltungsaufgaben des österreichischen Staates eine bedeutende Rolle spielte, die von dem Naziregime völlig zerschlagen wurde und nunmehr wiede aufgebaut werden muß, hat mit ihrem vermehrten Aufgabenkreis einen gewaltigen Umfang angenommen. Aenlich wie die Gesundheitsorge ist die Erhaltung des Kunstbesitzes immer mehr zu einer Pflicht des Staates geworden, und immer mehr Baudenkmale, die früher von Grundherren und Eigentürmern in ihrer künstlerischen Schönheit gepflegt worden sind, fallen der staatlichen Obsorge zur Last, bei uns wie in allen Kulturländern.
Das Bundesdenkmalamt hat das gesamte Kuturgut des Staates zu betreuen und für die weitere künstlerische und kulturelle Entwicklung nutzbar zu machen, ausgenommen sind allein die großen Museen der internationalen Kunst, die durch eigene Direktionen verwaltet werden.
Durch die Kriegsschäden haben sich die Aufgaben naturgemäß vermehrt, aber das Bundesdenkmalamt ist an der Arbeit, von unseren Kulturgütern zu schützen und zu pflegen, was uns Nazismus und Krieg übrig gelassen haben.

Document 27 – Tableau récapitulatif du contrôle des journaux pendant la période de l'occupation alliée de l'Autriche (1945-1955)

Titre du quotidien	**Affiliation politique**
Wiener Zeitung	Journal de la République d'Autriche. Journal des gouvernements en place au moment de l'édition, il publie notamment les bulletins officiels. Le journal est déjà publié sous les Habsbourg.
Journaux quotidiens viennois	
Das kleine Volksblatt	Journal du parti ÖVP
Arbeiter-Zeitung	Journal central du SPÖ
Neues Österreich	« Organe de l'union démocratique » Publication coportée par le ÖVP, le SPÖ et le KPÖ
Österreichische Volksstimme	Journal du parti KPÖ
Journaux quotidiens régionaux	
Neue Zeit *Arbeiter Wille*	Journal de la section d'Haute-Autriche du KPÖ
Salzburger Volkszeitung	Journal de la section du land de Salzbourg du ÖVP
Salzburger Tagblatt	Journal de la section du land de Salzbourg du SPÖ
Volkswille	Journal de la section de Carinthie du KPÖ
Journaux quotidiens des puissances d'occupation alliées	
Die Weltpresse	Publication à Vienne de l'occupant britannique
Grazer Volkszeitung *Neue Steirische Zeitung*	Publication à Graz de l'occupant britannique
Kärntner Nachrichten	Publication à Klagenfurt de l'occupant britannique
Oberösterreichische Nachrichten	Publication à Linz de l'occupant américain
Österreichische Zeitung	Publication à Vienne de l'occupant soviétique
Salzburger Nachrichten	Journal à Salzbourg de l'occupant américain
Vorarlberger Nachrichten	Publication à Bregenz autorisée par l'occupant français et les autorités américaines
Welt am Abend	Publication à Vienne de l'occupant français
Wiener Kurier	Publication à Vienne de l'occupant américain

Document 28 – Publicités d'entreprises ayant participé au chantier de reconstruction de l'Opéra de Vienne, publiées dans *Der Aufbau*, n°11, 1955.

TABLE DES ILLUSTRATIONS

Figure 1 – Anonyme, Plan d'un bâtiment abritant un théâtre, env. 1820, Encre et aquarelle sur papier, 41,7 x 54,4 cm, Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Handzeichnunen, Collections du Wien Museum. 47
Figure 2 - Franz Xaver Lössl (architecte) Projet du Kaiser Ferdinands-Bau, plan du rez-de-chaussée, env. 1842, Craie et encre sur papier, 65,5 cm x 99 cm, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ9800. 47
Figure 3 – Paul Sprenger et Olivo Vacani von Fort (architectes), Plan pour la construction d'un nouvel Opéra avec l'agrandissement de la porte de Carinthie, 9 mai 1847, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003,1144. 47
Figure 4 – Paul Sprenger, Projet d'un nouvel Opéra (architectes), Collections de l'Albertina, publié dans Walter Krause, Werner Kitlitschka, et Hans-Christoph Hoffmann, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden: Franz Steiner Verlag, 1972. 48
Figure 5 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,842. 48
Figure 6 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). PK 3001,843. 49
Figure 7 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,844. 49
Figure 8 – Bartolomeo Merelli (architecte), Esquisses pour un nouvel Opéra, 1851, Encre et aquarelle sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3001,845. 49
Figure 9 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Esquisses pour le Carltheater, deux versions de la façade, 1847, Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), 3.2.2.P17.120158. 54
Figure 10 – Martin Gerlach (photographe), Le Carltheater, décembre 1942, Fonds de photographie Gerlach, Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), FC1: 9390M. 55
Figure 11 – Anonyme, Carl-Theater, env. 1850, Photographie, 42,2 x 28,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 48A721. 55
Figure 12 – Plan proposé par Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg, publié dans Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859, p. 15. 61
Figure 13 – Plan proposé par Ludwig Förster, Ibid, p. 21. 62
Figure 14 – August Sicard von Sicardsburg et Eduard van der Nüll (architectes), Projection isométrique pour le projet d'extension de la ville, Nr. 66, Aquarelle, 1858, Collections du Wien Museum, 25A4. 63
Figure 15 – Ludwig Förster (architecte), Vue de l'Opéra pour le projet d'extension de la ville, Nr. 59, Aquarelle, 1858, Collections du Wien Museum, 146213/4. 63
Figure 16 – Plan proposé par Friedrich Stache, publié dans Rudolf Eitelberger von Edelberg, *Die Preisgekrönten Entwürfe zur Erweiterung der inneren Stadt Wien*, Vienne, Kaiserlich-Königliche Hof- und Staatsdruckerei, 1859, p.27. 65
Figure 17 – Plan proposé par Joseph Lenné, Ibid, p. 33. 65
Figure 18 – Plan proposé par Moritz Lohr, Ibid, p. 38. 66
Figure 19 – Plan proposé par Ludwig Zettl, Ibid, p. 43. 66
Figure 20 – Plan proposé par Martin Kink, Ibid, p. 49. 67
Figure 21 – "Allerhöchst genehmigter Plan der Stadterweiterung", Plan de base pour l'extension de Vienne en 1859, Blatt zur Armenlotterie, 1860, Collections du Wien Museum, 25A4.61E. 67
Figure 22 – Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Projet n°29 « *Fais ce que dois, advienne que pourra* », Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 9, Nr.74, 4711. (ancienne côte avant numérisation) 76

Figure 23 – Ernst Giese et Bernhard Schreiber (architectes), Projet n°21 « *Providentiae memor* », Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.11, 8147. (ancienne côte avant numérisation) 76
Figure 24 - Carl Hasenauer (architecte), Projet n°30, 1861, Dessin à la plume, encre noire et grise sur papier, 65,3 x 86,3 cm. Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ8683. 77
Figure 25 – Ferdinand Kirschner (architecte), Projet n°15 « *Poluhymnia* », 1861, Encre et aquarelle sur papier, 39 x 62 cm, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, AZ8181. 77
Figure 26 – Carl Guido Ehrig (architecte), Projet N°35 *« Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.25, 8161. (ancienne côte avant numérisation) 78
Figure 27 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), Projet pour un Opéra – Façade principale, 1863, Photographie d'un dessin, 16 x 33 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 206760/6. 78
Figure 28 – Anonyme, Plan de situation pour le nouvel Opéra, env 1860, Encre sur papier, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003,1145. 85
Figure 29 – Ludwig Angerer (photographe), Le *Heinrichhof* pendant le bouquet final*,* 1862, Photographie, 31,7 x 40,8 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 249382. 91
Figure 30 – Andreas Groll (photographe), Le *Heinrichhof* avec vue sur le chantier de l'Opéra*,* 1863, Photographie, 20,9 x 29,2m, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 93021/46. 91
Figure 31 – Plan des arrondissements de la ville de résidence et capitale impériale, avec les anciens et les nouveaux numéros des maisons, Vienne, édités par Dirnböck, 1863, Wienbibliothek im Rathaus, 300345 C. 92
Figure 32 – Ludwig Angerer (photographe), Pose de la première pierre de l'Opéra impérial, 20 mai 1863, Photographie, 25,3 x 34,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 68416. 95
Figure 33 – Anonyme, L'Opéra en chantier, les travaux des fondations, 1861, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), LW 72.660C. 95
Figure 34 – Anonyme, Pendant le chantier, montage du toit, façade principale*,* env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1151. 96
Figure 35 – Anonyme, Pendant le chantier, montage du toit, façade côté Kärntnerstraße, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1152. 96
Figure 36 – Andreas Groll (photographe), Construction de l'Opéra, vue de la *Augustinerbastei*, 1865, Photographie, 21,9 x 48,2 cm, Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 14515. 96
Figure 37 – Andreas Groll (photographe), Construction de l'Opéra, vue du croisement de l'Opéra, 1865, Photographie, 22,6 x 58,3 cm. Grafik- und Fotosammlung, Collections du Wien Museum, 93065/6. 96
Figure 38 – Anonyme, Détail d'une porte avec pilier central, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 3003, 1156. 97
Figure 39 – Anonyme, Modèle de la loggia, env. 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 3003, 1154. 97
Figure 40 – Anonyme, Pendant le chantier, pose de la structure métallique du toit, 1865, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3003, 1153. 97
Figure 41 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Plan de niveau de la 1ère galerie, concours pour l'Opéra impérial, publié dans Walter Krause, Werner Kitlitschka, et Hans-Christoph Hoffmann, *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, Franz Steiner Verlag, 1972. 98
Figure 42 – Eduard Van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg (architectes), Plan de niveau de la 1ère galerie, concours pour l'Opéra impérial, 1861, publié ici dans le *Allgemeine Bauzeitung*« Das neue Opernhaus in Wien », 1878. 98

Figure 43, Figure 44 - Vincenz Pilz (sculpteur, non répertorié dans l'archive), Statues de femmes et de chevaux, International Exposition of 1876, Memorial Hall, Belmont Avenue, Philadelphia, Philadelphia County, PA, photographie, 12,7 x 17,8 cm, Library of Congress Prints and Photographs Division, US Library of Congress, Washington DC, USA, HABS PA, 51-PHILA,265B-15, HABS PA, 51-PHILA,265B-16. 103
Figure 45 – Ernst Julius Hähnel (sculpteur), Statues équestres, allégoie de la poésie romantique, allégorie de la musique, 11 juillet 2016 © Ewald Judt. 103
Figure 46 –Anonyme, Caricature sur le chantier de l'Opéra, publiée dans *Komische Briefe des Hans-Jörgel von Gumpoldskirchen*, n°12, 1863, Vienne, 19 x 26,8cm, Theatermuseum, Inv.Nr. GS_GKarM3992. 107
Figure 47 – Ernst Julius Hähnel et August Sommer (sculpteurs), *Andante, Adagio* (à gauche, de haut en bas) ; *Allegro, Scherzo* (à droite, de haut en bas), Vienne, 4 août 2012 © Tsukino. 146
Figure 48 – Hanns Gasser (sculpteur), Dessin préparatoire pour la fontaine installée, coté Operngasse : Lorelei, l'amour, le deuil et la vengeance, Dessin sur papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 11, Nr.78, 7412. (ancienne côte avant numérisation) 147
Figure 49 – Photographie de la fontaine, située actuellement *Operngasse*, 26 mai 2013 © Klaus Oberndorfer. 148
Figure 50 – Photographie de la fontaine, située actuellement place Karajan, 14 septembre 2014 © Dguendel. 148
Figure 51, Figure 52, Figure 53, Figure 54, Figure 55, Figure 56 – Josef Gasser (sculpteur), *Tonkunst* (la musique)*, Redekunst*/*Tragödie* (la tragédie), *Dichtkunst* (la poésie), *Tanzkunst* (la danse), *Malerei*/*Malerkunst* (la peinture), *Architekur*/*Baukunst* (l'architecture), installées dans la cage d'escalier principale, non datées © Wiener Staatsoper. 149
Figure 57 – Franz Dobyaschofsky (peintre), La Danse et la Mimique, 1865-1866, Dessin au charbon, 323 x 262 cm, Collections de l'Albertina, 33017. 150
Figure 58 – Franz Dobyaschofsky (peintre), L'Opéra-tragique, 1865-1866, Dessin au charbon, 323 x 262 cm, Collections de l'Albertina, 33019. 150
Figure 59 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec une couronne (la répétition de danse), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33118. 150
Figure 60 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec un violon et des cymballes (la danse musicale), 1867, Dessin au charbon, 1245 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33126. 150
Figure 61 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec une lyre (la réunion et le couronnement de la poésie et de la musique), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33119. 150
Figure 62 – Carl Geiger (peintre), Dessin pour les lunettes du vestibule de l'Opéra de Vienne : groupe d'enfants avec un griffon (la machinerie de scène), 1867, Dessin au charbon, 124,5 x 228 cm, Collections de l'Albertina, 33131. 150
Figure 63 – Carl Rahl, Eduard Bitterlich, Christian Griepenkerl (peintres), Reproduction du rideau de fer sur un thème tragique, Huile sur toile, 1860-1865, 220 x 250 cm, Collections du musée du Théâtre de Vienne, Inv. Nr : BT_O_244. 151
Figure 64 – Ferdinand Laufberger (peintre), Reproduction du rideau de scène pour l'Opéra, 1865, Dessin au crayon, gouache, aquarelle, badigeonnage d'or, Collections de l'Albertina, 29036. 151
Figure 65 – Carl Rahl, Eduard Bitterlich, Christian Griepenkerl (peintres), Arnold Baldinger (graveur), Esquisse pour le rideau de fer sur un thème tragique, Gravure sur papier, env. 1870, 35,1 x 45,3 cm, Collections du musée du Théâtre de Vienne, Inv. Nr : GS_GBU8441. 152
Figure 66 – Ferdinand Laufberger (peintre), Études décoratives pour le rideau, 1865, Dessin au crayon, gouache et aquarelle, Collections de l'Albertina, 29006. 152

Figure 67 – Ferdinand Laufberger (peintre), Dessin central du rideau, 1865, Dessin à l'aquarelle, feuille d'or et au blanc couvrant, 49,5 x 62,3 cm, Collections de l'Albertina, 29037. 152
Figure 68 – Ferdinand Laufberger (peintre), Le mariage, 1865, Dessin au charbon, 199 x 98 cm. Collections de l'Albertina, 33133. 153
Figure 69 – Ferdinand Laufberger (peintre), La décoration de scène, 1865, Dessin au charbon, 199 x 98 cm, Collections de l'Albertina, 33123. 153
Figure 70 – Johann Preleuthner (sculpteur), Allégorie de l'opéra, 29 septembre 2012, Vienne © Steve Collis. 153
Figure 71, Figure 72, Figure 73, Figure 74, Figure 75 – Ernst Julius Hähnel (sculpteur), Allégorie de l'héroïsme, de la tragédie (Melpomene), de l'imagination, de l'histoire (Thalia), de l'amour, 14 août 2016, Vienne © Herzi Pinki. 154
Figure 76 – Quelques bustes des compositeurs dans le foyer, 26 août 2021, Vienne. © Hugo Tardy. 160
Figure 77, Figure 78, Figure 79 – Eduard von Engerth (peintre), Les Noces de Figaro, fresques décoratives des salles impériales, sauvées en 1945 après la destruction de l'Opéra, restaurées et aujourd'hui intégrées au nouveau foyer de l'Opéra depuis le 9 décembre 2020 © Wiener Staatsoper. 161
Figure 80 – Détails de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails des salles impériales montrant les fresques, Dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 67. 161
Figure 81 – Moritz von Schwind (peintre), Pamina et trois enfants –Cartons pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 107cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/15. 162
Figure 82 – Moritz von Schwind (peintre), Monostatos se nourrit près de Pamina endormie – Cartons pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 105,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/13. 162
Figure 83 – Moritz von Schwind (peintre), Le petit Mozart sur les genoux de l'impératrice Marie-Thérèse – Carton pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur papier, 73 x 73 cm, Grafik- und Fotosammlung, Handzeichnunen, Collections du Wien Museum, 16839/18. 162
Figure 84 – Moritz von Schwind (peintre), Papageno et Monostatos s'effraient l'un l'autre – Carton pour les fresques de la loggia, 1864 1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 122cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/6. 163
Figure 85 – Moritz von Schwind (peintre), Papageno protège Tamino des Maures dansant – Carton pour les fresques de la loggia, 1864-1865, Dessin au fusain sur carton, 107 x 122 cm, Grafik- und Fotosammlung, Kartons, Collections du Wien Museum, 16839/7. 163
Figure 86 – Eduard von Engerth (peintre), Orphée apprivoise les animaux, env. 1866, Dessin au pinceau, 50,9 x 62,3 cm, Collections de l'Albertina, 39474. 164
Figure 87 – Eduard von Engerth (peintre), Le jeu de cordes d'Orphée sous les étoiles, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 49,9 x 62,8 cm, Collections de l'Albertina, 39476. 164
Figure 88 – Eduard von Engerth (peintre), Eurydice est enlevée à Orphée, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 47,6 x 76 cm, Collections de l'Albertina, 39475. 164
Figure 89 – Eduard von Engerth (peintre), Le couple et l'adversaire, env. 1866, Dessin à l'encre et à la craie, 46,7 x 77,5 cm, Collections de l'Albertina, 39467. 165
Figure 90 – Carl Radnitzky (sculpteur), Détails sur les médaillons de la façade de l'Opéra, côté *Operngasse*, photographies prises le 23 juillet 2020, Vienne © Viennpixelart. 165
Figure 91 - Eduard van der Nüll (architecte), Austria (allégorie de l'Autriche), décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, Dessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.60 8384. (ancienne côte avant numérisation) 170

Figure 92 – Ludwig Schwanthaler (architecte), Ferdinand von Miller (sculpture), Détail sur l'allégorie *Austria* de la fontaine Austria, place Freyung, inaugurée en 1846, 8 février 2011 © Dr Bernd Groß. 170
Figure 93- Ludwig Schwanthaler (architecte), Ferdinand von Miller (sculpture), Fontaine Austria, place Freyung, inaugurée en 1846, Vienne, 8 février 2011 © Peter Gugerell. 170
Figure 94 – Hanns Gasser (sculpteur), Statue de l'Austria dans l'ancienne chancellerie de cour de la Bohème, 1848, 31 août 2017 © Thomas Ledl. 171
Figure 95 – Leopold Kupelwieser et Josef von Fürich (dessinateurs), Franz Stöber (graveur), Banderole à l'occasion du retour de Hongrie de Sa Majesté François-Joseph I^er^, le 14 août 1852, Gravure, 69,7 x 55,1 cm, 1852, Collections de l'Albertina, D/II/13/83. 171
Figure 96 -Hanns Gasser (sculpteur), Allégorie de l'Autriche, façade du musé de l'armée, Arsenal de Vienne, 1853, 29 mars 2014, Vienne © Peter Hass. 171
Figure 97 – Anonyme, Statue de l'Austria dans l'escalier d'accès à la Bibliothèque nationale autrichienne (actuellle *Prunksaal*), 1856, 8 juin 2018 © Pymouss. 171
Figure 98 – Eduard van der Nüll (architecte), Allégorie de la Hongrie et Germania, décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, Sessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.61 8385. (ancienne côte avant numérisation) 174
Figure 99 – Philpp Veit (peintre), Germania, Fresque peinte à l'Église Saint Paul, 1848-1849, Francfort-sur-le-Main, conservée au Germanisches Nationalmuseum, Nüremberg. 174
Figure 100 – Lorenz Clasen (peintre), Germania surveillant le Rhin, Huile sur toile, 220cm x 159 cm, 1860, conservée au musée Kaiser Wilhelm, Krefeld. 174
Figure 101 – Eduard van der Nüll (architecte), Allégories du peuple slave et de la Vénétie, décoration prévue dans le projet de concours pour l'Opéra de Vienne, dessin, 1860, Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 8, Nr.62 8386. (ancienne côte avant numérisation) 175
Figure 102 –Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 41-42. 179
Figure 103 – Détail de l'épigraphe de l'Opéra de Vienne, 1868, restauré après 1945, 3 septembre 2008, Vienne © Nikolai Karaneschev. 179
Figure 104 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 71-72. 180
Figure 105 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de la cage d'escalier principale, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 55-56. 180
Figure 106, Figure 107, Figure 108 – Détails du salon de thé, rare pièce des appartements impériaux conservée à ce jour, Vienne, non datée © Wiener Staatsoper. 181
Figure 109 – Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'une des cheminées du foyer, médaillon représentant Léopold I^er^, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 69. 181
Figure 110 – Détails du salon de l'impératrice, Paul Lange (dessin), H. Blütemeyer et Ed Obermayer (graveurs), Détails de l'ntérieur de l'auditorium, dessin imprimé dans *Das k.k. Hof-Opernhaus in Wien von Van der Nüll und von Sicardsburg*, Vienne, Éd. AD. Lehmann, 1885, p. 70. 181
Figure 111 – August Sommer (sculpteur), Médaillon représentant l'empereur Léopold I^er^ foyer de l'Opéra, Vienne © Wiener Staatsoper. 182
Figure 112 – August Sommer (sculpteur), Médaillon représentant l'impératrice Marie-Thérèse, foyer de l'Opéra, Vienne © Wiener Staatsoper. 182

Figure 113 –Ferdinand Tewele (croquis) et Vinzenz Katzler (lithographe), Les artistes et les industriels de l'art qui ont participé à la construction du nouvel Opéra, 1870, Lithographie, 71,3cm x 93,7 cm, Collection de la Bibliothèque Nationale Autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, PG III/9/36a. 183
Figure 114 – Détail de la cage d'escalier, lion tenant les armoiries des Habsbourg dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, octobre 2010, Vienne © Andreas Praefcke. 183
Figure 115 – Détail de la cage d'escalier, monogramme de François-Joseph dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, octobre 2010, Vienne © Andreas Praefcke. 183
Figure 116 – Buste de François-Joseph dans cage d'escalier dans le Musée d'histoire de l'art de Vienne, bâtiment construit entre 1871 et 1891, le 18 septembre 2018, Vienne © Dguendel. 183
Figure 117 – Vojtěch Ignác Ullmann (architecte), Théâtre provisoire de Prague, env. 1862, Lithographie, 23,5 x 30,3 cm, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 11361 KAR MAG. 202
Figure 118 – Josef Zítek et Josef Schulz (architectes), Théâtre national tchèque à Prague, Illustration publiée dans Philipp Ther, *Center Stage*, op. cit, p. 144. 202
Figure 119 – Josef Zítek et Josef Schulz (architectes), Rudolfinium, Prague, 2005 © Petr Novák. 202
Figure 120 – Hermann Helmer (architecte), Carte postale ancien du théâtre de Varaždin, non datée (fin du XIX^e siècle), publiée dans Marina Bagarić, « The City Theatre in Varaždin ». in Richard Kurdiovsky, Stefan Schmidl (éd.), *Das Wiener Konzerthaus 1913-2013: im typologischen, stilistischen, ikonographischen und performativen Kontext Mitteleueropas*, Denkschriften / Österreichische Akademie der Wissenschaften, Philosophisch-Historische Klasse, 521. Band. Vienne, Verlag der österreichischen Akademie der Wissenschaften, 2020, p. 87-104. 203
Figure 121 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre François-Joseph à Temesvar/Timişoara, 1886, photographie de Juluisz Kossak, Bibliothèque nationale de France, Département Société de Géographie, SG WC-193. 203
Figure 122 – Miklós Ybl (architecte), Tivadar Dörre (peintre), Opéra d'État de Budapest, env. 1890, Aquarelle, Magyar Nemzeti Múzeum, TK Grafikai Gyűjtemény, T.7474. 203
Figure 123 – Plans du nouvel Opéra royal de Budapest, publié pour illustrer l'article « Theaterbau », dans Hermann Julius Meyer (éd), *Meyers Konversations-Lexikon: Eine Encyklopädie des allgemeinen Wissens*, vol. 15, Leipzig / Vienne, Verlag des Bibliographischen Instituts, 1889, p. 624. 203
Figure 124 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Brno, 3 juin 2008, Brno © Stanislav Dusík. 204
Figure 125 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Liberec, 24 mars 2013 photographie © Hana Kubíková. 204
Figure 126 – Ferdinand Fellner (architecte), Volkstheater Budapest, Carte postale, début XX^e siècle, collection privée. 204
Figure 127 – Emil von Förster (architecte), Oscar Kramer (photographe), Ringtheater, env. 1875, 19,7 x 26,6 cm, Collections du Wien Museum, Grafik- und Fotosammlung, 57999/11. 205
Figure 128 – Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Façade du *Burgtheater*, côté *Ringstraße*, 1^er juillet 1873, Encre sur papier, 76,3 x 170,3 cm, Collections de l'Albertina, CHA389. 205
Figure 129 –Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Heinrich Bültemeyer (graveur), *Burgtheater*, 1880, 69 x 95 cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 511,5. 205
Figure 130 – Gottfried Semper (architecte), Opéra de Dresde, fin du XIX^e siècle, Carte postale des éditions Brück & Sohn, Meißen, N°30544. 206

Figure 131 – Gottfried Semper et Carl Hasenauer (architectes), Esquisse d'un agencement pour le forum impérial, 1869, Dessin à l'aquarelle, à l'encre et au crayon sur papier, Collections de l'Albertina, AZ6218. 206
Figure 132 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Szeged, 3 août 2018 © Fred Romero. 209
Figure 133 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Rijeka, 28 juin 2016 © Elekes Andor. 210
Figure 134 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Karlsbad, 27 juillet 2008 © Hedwig Storch. 210
Figure 135 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre national slovaque à Bratislava, octobre 2009 © Pablo Nicolás Taibi Cicare. 211
Figure 136 –Hermann Helmer (architecte), Ancien Neues Deutsches Theater, actuel Opéra d'État de Prague, 8 mars 2009 © Jorge Láscar. 211
Figure 137 – Emil von Förster (architecte), Théâtre de Bielsko-Biała, Carte postale des éditions Schenker u. Grubner env. 1900, publiée dans Ćwikowska-Broda und Wiesław Ćwikowski, *Bielsko-Biała i okolice : historia pocztówką pisana*, Bielsko-Biała, Oficyna Wydawnicza M-C, 2002. 211
Figure 138 – Ferdinand Fellner (architecte), *Volkstheater*, 1889, Carte postale des éditions Karlmann & Franke, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PK 3314,89. 212
Figure 139 – Jan Zawieljski (architecte), Théâtre national de Cracovie, Photographie non datée, 18 x 24cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 55481D. 212
Figure 140 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Salzbourg, photographie publiée dans *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, 1900. 212
Figure 141 – Ferdinand Fellner (architecte), *Lustpsieltheater* de Budapest, 1905, Carte postale des éditions Brück & Sohn. 213
Figure 142 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre Katona József Színház à Kecskemét, 3 septembre 2006 © Kaboldy Péter. 213
Figure 143 – Ferdinand Fellner (architecte), Ludwig Muhry (dessin), Plan en élévation en perspective de l'Opéra de Graz, publié le 6 octobre 1899 dans *Der Bautechniker*, n°40, p. 885. 213
Figure 144 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Großwardein/Oradea, 1910, Magyar Földrajzi Múzeum, Archives Fortepan, 86449. 214
Figure 145 –Hermann Helmer (architecte), Das neue Landes-nationaltheater in Agram, publié dans *Österreichische Monatsschrift für den öffentlichen Baudienst*, supplément, tableau 6, p. 11. 214
Figure 146 –Hermann Helmer (architecte), Théâtre Kaiser Franz Joseph-Theater à Berndorf, construit en 1898, publié dans *Wiener Bauindustrie-Zeitung*, n°17, vol.1, 1899/1900, p. 54 du supplément. 214
Figure 147 – Zygmunt Gorgolewski (architecte), Opéra national de Lviv, 25 mai 2017 © Maksym Kozlenko. 215
Figure 148 – Franz von Krauß et Alexander Graf (architectes), Théâtre du Kaiser-Jubiläum, actual *Volksoper*, conçu en 1898, publié dans le *Leipziger Illustrierte*, le 19 janvier 1899. 215
Figure 149 – Ludwig Baumann (architecte), William Henry Goodyear (photographe), Pavillon de l'Autriche à Paris, 12 novembre 1900, conservée au Brooklyn Museum Archives, collection Goodyear Archival, S03i1320n01a. 215
Figure 150 – Frigyes Feszl (architecte), Salle Vigadó, 1917, Carte postale, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Base AKON, 107_216. 220
Figure 151 – Ödön Lechner et Gyula Pártos (architectes), Klösz György (photographe), Musée des arts appliqués, 1900, Budapest, Archives Fortepan, 82644. 220
Figure 152 – Josef Schulz (architecte), Rudolf Bern (dessin), Musée national de Prague, Dessin, env. 1896, 15 x 18,3 cm, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk1131,182. 220
Figure 153 – Viktor Tilgner (sculpteur), Monument à Mozart, env. 1900, Vienne, Lithographie, Library of Congress, Prints and Photographs division, LC-DIG-ppmsca- 09229. 228

Figure 154 – Theophil Hansen (architecte), Carl Kundmann (sculpteur), August Stauda (photographe), Monument à Schubert, env. 1899, Collections du Wien Museum, 106653/14. 228
Figure 155 – Caspar Zumbusch (artiste), Michael Frankenstein (photographe), Monument à Beethoven, Carte postale, env. 1880, Collections du Wien Museum, 78079/23. 228
Figure 156 – Heinrich Natter (artiste), Monument à Haydn, Carte postale des éditions Brüder Kohn KG env. 1900-1910, Vienne, Collections du Wien Museum, 185579. 228
Figure 157 – Stefan Kamenyeczky (artiste), Kilophot (sutdio photo), Monument à Bruckner, env. 1909, Collections du Wien Museum, 33972/19. 229
Figure 158 – Edmund Helmer (architecte), Monument à Johann Strauß fils, Carte postale, 1921, Vienne, Collections du Wien Museum, 106653/14. 229
Figure 159 – Rudolf Weyer (artiste), Monument à Brahms, Carte postale des éditions Deutsch's Postkartenverlag, 1911, Collections du Wien Museum, 203305 229
Figure 160 – Plan monumental de Vienne, capitale et ville de résidence, 1887, 63 x 84 cm, conservé au Archives de la ville et du Land de Vienne (WSTLA), 3.2.1.1.P5.6184. 255
Figure 161 – Ferdinand Fellner, Théâtre de Czernowitz/ Tchernivtsi, 15 novembre 2012 © Tomasz Leśniowski. 255
Figure 162 – Ferdinand Fellner, Théâtre de Klausenbeurg/Cluj-Napoca, 22 juin 2019 © Z. Zaraka. 255
Figure 163 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Gablonz/Jablonec, 17 septembre 2016 © Dominik Matus. 256
Figure 164 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Jungbunzlau/Maldé-Boleslav, 5 décembre 2011 © Michal Bělka. 256
Figure 165 – Ferdinand Fellner (architecte), Théâtre de Baden bei Wien, 14 mars 2009 © Karl Gruber. 256
Figure 166 – Hermann Helmer (architecte), Théâtre de Klagenfurt, 28 avril 2018 © Thomas Ledl. 257
Figure 167 – Éditions Feitzingers, Théâtre allemand de, Teschen/Cieszyn, 1917, Carte postale, 9 x 14 cm, Bibliothèque nationale polonaise « Polona », 69106912. 257
Figure 168 – Ferdinand Fellner, Hermann Helmer, Ludwig Baumann (architectes), Le *Konzerthaus* de Vienne, 11 juin 2006, Vienne © Clemens Pfeiffer. 257
Figure 169 – Anonyme, François Ier d'Autriche à l'occasion du retour des chevaux de la place San Mar à Venise, 1815, Gravure, 27,1 x 36,3 cm, Musée Correr de Venise, Gabinetto stampa et disegni, P.D. 148 Bis. 267
Figure 170 – Page consacrée au jubilé des soixante ans de l'Opéra de Vienne, *Das interessante Blatt*, 23 mai 1929, Vienne, p. 2. 305
Figure 171 – Première page d'un dossier de quatre pages, consacré aux premières années de l'Opéra de Vienne, publiée dans Konstantin Danhelovsky, « Das erste Jahrzent. Aus den Anfängen des Wiener Opernhauses (1869-1879) », *Radio-Wien*, Vienne, 24 mai 1929, p. 558-561. 306
Figure 172 – Klaus Pichler (photographe), Fontaines à l'angle de la *Ringstraße* et de la *Kärntnerstraße*, 1905, Bibliothèque nationale autrichienne, PCH 2258 – C. 306
Figure 173 – Éditions Ledermann, Carte postale de l'Opéra, env. 1911, Bibliothèque nationale autrichienne, AKON, AK009_590. 307
Figure 174 – Éditions Ledermann, Carte postale de l'Opéra, env. 1914, Bibliothèque nationale autrichienne, AKON, AK009_582. 307
Figure 175 – Photographies publiées dans l'article d'Alois Kieslinger, « Verwitterungserscheinungen an Wiener Monumentalbauten », *Die Denkmalpflege*, 1930, p. 130. 307
Figure 176 – Programme de l'Opéra annonçant le bal 1935, 25 janvier 1935, Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). 319

Figure 177 – Anonyme, Photographies montrant la transformation de l'auditorium de l'Opéra de Vienne pour accueillir le bal le 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, , Vienne, 1935, p. 11. 320
Figure 178 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, Vienne, 1935, p. 12. 321
Figure 179 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, publiées dans *Profil. Österreichische Monatschrift für bildende Kunst*, n°2, Vienne, 1935, p. 13. 321
Figure 180 – Mayer (photographe), Images du tournage du film *Letzte Liebe* à l'Opéra de Vienne, publiées dans *Die Bühne*, n°392, Vienne, 1935, p. 31. 322
Figure 181 – Article « Die Staatsoper im Filmatelier », *Mein Film*, n°473, Vienne, 1935, p. 19. 322
Figure 182 – Anton Theodor Schwarz (graphiste), Affiches promotionnelles en plusieurs langues (anglais, français, italien, néerlandais, tchèque) produite par l'Office de tourisme de Vienne, 1937, Papier, 94,5 x 61,5 cm, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Anglais : PLA16307133 ; Français : PLA16306247 ; Italien : PLA16306236 ; Néerlandais : PLA16306234 ; Tchèque : PLA16306235. 325
Figure 183 – Oswald Haerdtl (architecte), Pavillon de l'Autriche pour l'Exposition Universelle, 1937, Paris, photographie publiée dans Anna Soucek, « Österreichischer Pavillon, Weltausstellung in Paris », ORF, 20 juin 2018. 325
Figure 184 – Double page consacrée à la cérémonie d'inauguration du monument aux héros, publiée dans *Wiener Bilder*, 16 septembre 1934, p. 8-9. 330
Figure 185 – Extrait du supplément « Österreichische Woche » du 26 décembre 1935, n°35, p. 3, publié dans le journal *Burgenländisches Volksblatt*, 28 décembre 1935. 331
Figure 186 – Anonyme, Représentation du Fidelio de Beethoven en l'honneur de l'*Anschluss* en présence d'Hermann Göring, vue sur la loge impériale pendant l'hymne du Reich, 17 mars 1938, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 246/9. 340
Figure 187 – Programme du Staatsoper, jeudi 17 mars 1938, Vienne, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). 340
Figure 188 – Franz Blaha (photographe), Seconde représentation du *Fidelio* de Beethoven en présence Hermann Göring vue sur la loge impériale pendant l'hymne, 27 mars 1938, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pz 1938 III 27/2/1. 340
Figure 189 – Albert Hilscher (photographe), L'Opéra avant le plébiscite, 1938, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 4886/1 341
Figure 190 – PAG Wien Verlag (édition), *Carte postale de Vienne*, 1938, Vienne, carte postale imprimée, 9 x 14 cm, collections du Wien Museum, 235176. 341
Figure 191 – Programme des festivités de la semaine Mozart, organisée pour le jubilé des 150 ans de sa mort, publié dans *Die Bühne*, n°24, 1941. 346
Figure 192 – Éditions Reichenbach, Affiche de la semaine Mozart du *Reich* allemand, 1941, 50,5 x 42cm, Bibliothèque Nationale Autrichienne (ÖNB), PLA16311561. 347
Figure 193 – Photographie de la matinée d'ouverture de la semaine Mozart au *Konzerthaus*, sur l'image apparaissent le gouverneur général et ministre du Reich, Dr. Frank ; Madame von Schirach ; Richard Strauss et son épouse et Baldur von Schirach, publiée dans « Wien im Klangzauber Mozarts », *Illustrierte Kronen Zeitung*, 29 nov. 1941, p. 1. 347
Figure 194 – Photographie de la célébration à l'Opéra de Vienne, le 4 décembre 1941, publiée dans « Das Reich huldigt Mozarts Genius in WIen », *Volks-Zeitung*, 5 décembre 1941. 348
Figure 195 – Photographie du ministre J. Goebbels tenant un discours à l'Opéra de Vienne, le 4 décembre 1941, publiée dans « Feierliche Mozart-Huldigung auf dem Stephansplatz in Wien. Kränze von 19 Nationen zum 150. Todestag des Meisters », *Wiener Neueste Nachrichten*, 5 décembre 1941. 348
Figure 196 – SDA Prod., « Le Cent Cinquantenaire de Mozart », - Les actualités mondiales - Journal national du 2 janvier 1942, Institut National de l'Audiovisuel (INA), Fonds « Actualités », ID Notice AFE85000626. 348

Figure 197 – Agence Weltbild, Hitler à l'Opéra de Vienne pour la première de *Der Friedenstag* de Richard Strauss, 10 juin 1939, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 60/62. 354
Figure 198 – Agence Weltbild, Hitler à l'Opéra de Vienne pour la première de *Der Friedenstag* de Richard Strauss, entouré d'Hugo Jury, de Joseph Goebbels, de Josef Bürckel et d'Alexander Löhr,10 juin 1939, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), S 246/35. 355
Figure 199 – Programme du Staatsoper, samedi 10 juin 1939, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). 355
Figure 200 – Photographie du concert de l'Orchestre Philharmonique de Vienne dans une usine d'équipement à Berlin, le 17 mai 1943, publiée dans *Das kleine Blatt*, 19 mai 1943, p. 3. 360
Figure 201 – Albert Hilscher (photographe), Karl Böhm, directeur de l'Opéra avec Baldur von Schirach, 1943, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 7566/1. 360
Figure 202 – Lothar Rübelt (photographe), Karl Böhm et Richard Strauss réunit pour les 80ans de Richard Strauss, 11 juin 1944, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 006_44_035_02_073_D_1B_04A. 360
Figure 203 – Lothar Rübelt (photographe), Karl Böhm et Richard Strauss réunit pour les 80ans de Richard Strauss, 11 juin 1944, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 006_44_035_02_073_D_1B_05A. 360
Figure 204 – Hans Gundacker (cartographe), Carte des dommages d'après-guerre dans la ville de Vienne, publiée dans l'article « Die Zerstörungen in Wien und ihre Behebung », *Der Aufbau*, n°1, Vienne, juillet 1946, p. 9. 364
Figure 205 – Schéma de l'impact des bombes et des départs d'incendie dans l'Opéra de Vienne au 12 mars 1945. Publié ici par Eugen Ceipek, « Der Wiederaufbau der Staatsoper in Wien », *Allgemeine Bauzeitung*, Vienne, décembre 1946, p.253. 364
Figure 206 - Anonyme, Incendie de l'Opéra d'État après le bombardement, 12 mars 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 365
Figure 207 – Anonyme, Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 10EC7A27. 365
Figure 208 – Albert Hilscher (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), H 8546/13. 365
Figure 209 – Walter Lämmermann (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). Pk 5094, 265. 366
Figure 210 – Rudolf Spiegel (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1946, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Sp 28. 366
Figure 211 – Franz Freund (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne, 1945, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 5094, 265. 366
Figure 212 – Bruno Reiffenstein (photographe), Dégâts à l'Opéra de Vienne vue depuis la *Philharmonikerstraße*, 23 mai 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 366
Figure 213 – Bruno Reiffenstein (photographe), L'Opéra d'État après le bombardement, vue depuis le *Ring*, 23 mai 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 366
Figure 214 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 366
Figure 215 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 367
Figure 216 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue de l'un des collatéraux, 8 juin 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 367
Figure 217 – Franz Freund (photographe), L'Opéra d'État après le bombardement depuis l'Albertina, 1945, Vienne, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), CL 1760, 13. 367
Figure 218 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 367

Figure 219 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 369
Figure 220 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 369
Figure 221 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra, 1945, Photographie, 17,8 x 23,5cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210419. 369
Figure 222 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra, 1945, Photographie, 23,5 x 17,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210420. 369
Figure 223 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,5 x 23,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210393. 370
Figure 224 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,5 x 23,5 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210395. 370
Figure 225 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue du toit, 1945, Photographie, 17,6 x 23,6 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 210394. © Wien Museum. 370
Figure 226 – Kurt Gerlach (photographe), Destructions à l'Opéra – vue vers l'auditorium, 1945, Photographie, 23,6 x 17,6 cm, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie, Collections du Wien Museum, 210392. 370
Figure 227 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la loge centrale sur la scène, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60590. 371
Figure 228 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la loge centrale sur la scène, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60591. 371
Figure 229 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 371
Figure 230 – Anonyme, L'Opéra d'État après le bombardement, 1945, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 371
Figure 231 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue depuis la première rangée de loges, 19 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60596. 372
Figure 232 – Bruno Reiffenstein (photographe), Auditorium détruit, vue depuis l'escalier archiducal, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60598. 372
Figure 233 – Bruno Reiffenstein (photographe), Vue sur le proscenium de l'auditorium, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60595. 372
Figure 234 – Bruno Reiffenstein (photographe), Quatrième galerie de l'auditorium, côté droit, 15 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60599. 372
Figure 235 – Bruno Reiffenstein (photographe), 19 mai 1945, ÖStA, AdR, Carton « Wiener Staatsoper ». Nr. 60606. 372
Figure 236, Figure 237, Figure 238 – Franz Blaha (photographe), Reconstruction du *Theater an der Wien*, 1er octobre 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B5/585/13, OEGZ/B5/585/18, OEGZ/B5/585/22. 384
Figure 239, Figure 240, Figure 241 – Franz Blaha (photographe), Reconstruction du *Theater an der Wien*, 1er octobre 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B5/585/24, OEGZ/B5/585/25, OEGZ/B5/585/10. 385
Figure 242 – Franz Blaha (photographe), *Theater an der Wien*, 1945, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), B 595/27. 386
Figure 243 – Anonyme, Guichet du *Volksoper*, non datée Fonds USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 11.747/7. 386
Figure 244 – Vue Est-Nord-Est sur la rue principale d'Oradour-sur-Glane, 13 décembre 2004 © JLPC. 399
Figure 245 – Ruines de la cathédrale de Coventry, 2 octobre 2006, Coventry © Andrew Walker. 399

Figure 246 – Ruines de l'église Christchurch Greyfriars, 16 septembre 2007 © Chris Downer. 399
Figure 247 – Sir George Gilbert Scotts (dessinateur), L'église Saint Nicolas de Hambourg, 1846, illustration publiée dans Eberhard Petzold et Robert M. Sylvester, *Mahnmal St. Nikolai*, Hambourg, Historika Photoverlag, 1995. 400
Figure 248 – Église Saint-Nicolas, 23 août 2009, Hambourg © H. Oldman. 400
Figure 249 – Anonyme, Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche in Berlin, env. 1900, Berlin, Lithographie, Library of Congress, Prints and Photographs division, LC-DIG-ppmsca-00341. 400
Figure 250 – Sgt C.H. Hewitt (photographe), The war damaged Kaiser Wilhelm Memorial Church, 7 juillet 1945, Berlin, Imperial War Museum, BU 8686. 400
Figure 251 – Brodde (photographe), Kaiser-Wilhelm Gedächtniskirche, 26 janvier 1954, Berlin, photographie, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), Bundesarchiv, F001296-0004. 401
Figure 252 – Vue sur l'église du souvenir, 19 mars 2015, Berlin, photographie © Anagoria. 401
Figure 253 – Panneau installé par la municipalité sur les ruines de l'église Saint Nicolas, novembre 2006, Hambourg, photographie © Georg H. 401
Figure 254 – Avraham Pisarek (photographe), Opéra de Dresde, juillet 1945, Deutsche Fotothek, Sächsische Landesbibliothek, Dresde, df_pk_0000156_013. 403
Figure 255 – L'Opéra Semper, 21 juillet 2013, Dresde © Andreas von der Au. 403
Figure 256 – Johann Michael von Söltl (graveur), *Nationaltheater* à Munich, 1854, British Library, Londres, HMNTS 10231.g.9 404
Figure 257 – Vue sur le théâtre national détruit, 1945, Munich © Stadtarchiv München 404
Figure 258 –Façade du Théâtre national, 26 janvier 2019, Munich © Brukhard Mücke. 404
Figure 259 – Gustavo Strafforello (xylographe), Napoli Teatro san Carlo, publié dans *La patria, geografia dell'Italia. Parte Quarta – Italia Meridionale*, Turin, Unione Tipografico-Editrice, 1894. 404
Figure 260 – *Vue sur la façade du Théâtre San Carlo*, 16 novembre 2008, Naples, Photographie © Amanda Mancici. 404
Figure 261 – Claudio Emmer (photographe), Effondrement du toit à l'intérieur de l'auditorium de l'Opéra de Milan, 16 août 1943, 23 x 18 cm, Archives historiques de la région de la Lombardie, Fonds Luigi Lorenzo, Sez. B, 22, Fasc. 5. 405
Figure 262 – Schoch Frigyes (photographe), Théâtre de la Scala, 1906, Milan, photographie, Archives Fortepan, 17789. 405
Figure 263 – Claudio Emmer (photographe), Vue sur l'Opéra de Milan détruit, 16 août 1943, Archives historiques de la région de la Lombardie, Raccolte Grafiche e Fotografiche del Castello Sforzesco. Civico Archivio Fotografico, fondo Foto Milano, FM MIB 635. 405
Figure 264 – L'Opéra de Milan dit la Scala, 8 juin 1985, Milan © Gerd Eichmann. 405
Figure 265 – A. Frankl (photographe), Deutsche Oper, 1939, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), Bild-P018782. 412
Figure 266 – Heinrich Seeling (architecte), Vue depuis la scène sur l'auditorium, 1913, Berlin, photographie publiée dans *Berliner Architekturwelt*, n°15, Berlin, 1913, Cahier 12, p. 481. 412
Figure 267 – Vue extérieure du Deutsche Oper, 13 octobre 2011 © Manfred Brückels. 412
Figure 268 – Vue extérieure du Deutsche Oper, avec la sculpture d'Hans Uhlmann, 13 octobre 2011 © Manfred Brückels. 412
Figure 269 – Auditorium du Deutsche Oper, 9 avril 2009, Berlin, photographie © Andreas Praefcke. 412
Figure 270 – Max Littmann (architecte), La « Kleines Haus » de Stuttgart, env. 1920, Carte postale des éditions Gebrüder Metz, Tübingen. 413
Figure 271 – Anonyme, La « Kleines Haus » détruite, env. 1945 © Staatstheater Stuttgart. 413
Figure 272 – Hans Volkart, Bert Perlia und Kurt Pläcking (architectes), Extérieur de la « Kleines Haus », 28 juin 2015 © Avishai Teicher. 413
Figure 273 – Anonyme, Intérieur de la « Kleines Haus » de Stuttgart, 1912 @ Süddeutsche Zeitung. 413

Figure 274 – Brigida Gonzalez (photographe), Intérieure de la « Kleines Haus » de Stuttgart, 2012 © Brigida Gonzalez. 413
Figure 275 – Petrus Grooten (gravueur), Détail d'un plan d'Hambourg avec le *Gänsemarktoper*, 1690, publié par les éditions Strumper & Co. en 1880. 414
Figure 276 – Peter Heineken, L'Opéra d'Hambourg sur le Gänsemarkt (1677-1757), 1726, Dessin, © Staatsarchiv Hamburg. 414
Figure 277 – Anonyme, Théâtre dans *la Dammtorstraße*, env. 1865, photographie publiée dans Dieter Schädel (éd.), *Wie das Kunstwerk Hamburg entstand*, Hambourg, Dölling und Galitz, 2006, p. 35. 414
Figure 278 – Georg Koppmann (photographe), L'Opéra d'Hambourg dans la *Dammtorstraße*, 1874, Hambourg, photographie. © Stiftung Historische Museen Hamburg. 414
Figure 279, Figure 280 – Rolf Unterberg (photographe), L'Opéra d'État d'Hambourg, 3 avril 1957, Hambourg photographie, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), F004310-0003, F004311-0001. 414
Figure 281 – Mathias Artaria (peinte), Théâtre national de Mannheim, 1853 © Musée Reiss Engelhorn. 417
Figure 282 – Théâtre de Mannheim, 22 mars 2012 © Rudolf Stricker. 417
Figure 283 – Plaque commémorative de l'ancien théâtre de Mannheim sur la *Schillerplatz*, 4 septembre 2018 © Doovele. 417
Figure 284 – L'Opéra de Cologne sur la *Rudolfplatz*, env. 1911, Carte postale, Graphische Sammlung, Kölnisches Stadtmuseum, KSM 1974/502. 418
Figure 285 – Karl Hugo Schmölz (photographe), L'Opéra détruit par la guerre, sur la *Habsburgerring*, 1949 © Kölnisches Stadtmuseum, RBA. 418
Figure 286, Figure 287, Figure 288 – Teubner (photographe), L'Opéra de Cologne,16 mai 1957, Bundesarchiv Deutschland, Presse- und Informationsamt der Bundesregierung, Bildbestand (B145), F004426-0001, F004426-0005, F004427-0006. 418
Figure 289 – Carte postale du théâtre Reinach, env. 1900, Bibliothèque nationale italienne, Archives de la Casa della Musica, Parme, C32. 421
Figure 290 – Le théâtre Reinach de Parme après le bombardement aérien du 13 mai 1944, Bibliothèque nationale italienne, Archives de la Casa della Musica, Parme, C39. 421
Figure 291 – Théâtre de San Marco, non datée, Livourne, photographie © Comune di Livorno. 421
Figure 292 – L'emplacement de l'ancien théâtre, aujourd'hui un nouveau bâtiment, 15 avril 2007, Livourne, photographie © Étienne Li. 421
Figure 293 – Plaque commémorative du congrès constitutif du parti communiste italien sur l'emplacement de l'ancien théâtre, 30 septembre 2010, Livourne, photographie © Fabio Rinnonce. 421
Figure 294 – Giacomo Salin (photographe), Théâtre Verdi détruit, 2 avril 1944, Biblioteca Civica Bertoliana, Fonds d'archives photographes de Giacomo Salin. 421
Figure 295 – Le Théâtre communale de Vicence, 13 juin 2018, Vicence © Claudio Gioseffi. 421
Figure 296 – Ludwig Eduart Lütke (éditeur), Le jardin d'hiver de Kroll àn Berlin, env. 1850, publié dans *Album von Berlin und Potsdam*. 422
Figure 297 – Anonyme, Opéra Kroll, janvier 1930, Bundesarchiv Deutschland, Aktuelle-Bilder-Centrale, Bild 102-09067. 422
Figure 298 – Otto Donath (photographe), Opéra Kroll détruit, 1945, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-M1015-322. 422
Figure 299 – Plaque commémorative de l'Opéra Kroll à la Große Querallee, Tiergarten, 9 février 2016, Berlin, photographie © OTFW, Berlin. 422
Figure 300 – Johann Friedrich Schleuen (graveur), Vue sur l'Opéra royal, env. 1780, Gravure, 18,7 x 31 cm, Berlin © Antiquariat Clemens Paulusch GmbH. 427
Figure 301 – Erich Henning (lithographe), L'Opéra royal, env. 1840, Lithographie, Theaterwissenschaftliche Sammlung der Universität zu Köln (Schloss Wahn), publié dans

Elmar Buck, *Thalia in Flammen. Theaterbrände in Geschichte und Gegenwart*, Erlensee, EFB-Verlag, 2000. 427
Figure 302 – Anonyme, Les pompiers éteignant le feu à l'Opéra d'État après une attaque aérienne, 10 avril 1941, Bundesarchiv Deutschland, Fonds Adolf von Bomhard, Bild 121-0545. 427
Figure 303 – L'Opéra après une nouvelle attaque aérienne, 1945, Berlin, photographie publiée dans Frank Schmitz*, Kleine Baugeschichte der Staatsoper Unter den Linden, Ausstellungstafeln „Staatsoper. Zum 50. Jubiläum der Wiedereröffnung". Apollosaal der Staatsoper Berlin*, Juillet-Août 2005. 427
Figure 304 – Illus Schmidtke (photographe), L'Opéra d'État, 26 juin 1951, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-11116-0001. 428
Figure 305 – Horst Sturm-Krueger (photographe), La réouverture de l'Opéra d'État, 4 septembre 1955, Bundesarchiv Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-32698-0017. 428
Figure 306 – Schéma des places à l'intérieur de l'auditorium de l'Opéra royal de Berlin, 1912, publié dans Rudolph Hertzog, *Agenda 1912. Jahreskalender des Berliner Kaufhauses*, Collection Kuhn, p. 97. 428
Figure 307 – Reinsch (photographe), L'auditorium reconstruit de l'Opéra d'État, 11 août 1955, Deutschland, Allgemeiner Deutscher Nachrichtendienst, Zentralbild, Bild 183-32221-0001. 428
Figure 308 – Plaque commémorative pour Georg Wenzeslaus von Knobelsdorff, 24 octobre 2018, Berlin, photographie © OTFW, Berlin. 428
Figure 309 – Gustavo Strafforello (xylopgrahe), Le théâtre *Carlo Felice*, xylographie publiée dans *La patria, geografia dell'Italia. Provincie di Genova e Porto Maurizio*, Unione Tipografico-Editrice, Turin, 1892. 430
Figure 310 – Anonyme, Le théâtre *Carlo Felice* de Strafforello détruit, 7 ou 8 août 1943, Fonds Reparto Guerra, Archivio Luce, Istituto Luce Cinecittà, RG00069566. 430
Figure 311, Figure 312, Figure 313 – Anonyme, Le théâtre *Carlo Felice* de Gênes après le bombardement, 7 ou 8 août 1943, Fonds Reparto Guerra, Archivio Luce, Istituto Luce Cinecittà, RG00069511, RG00069512, RG00069513. 430
Figure 314 – Théâtre *Carlo Felice*, 21 septembre 2014, Gênes, photographie © Daniele Tassiano. 431
Figure 315, Figure 316 – Théâtre *Carlo Felice*, 26 septembre 2016, Gênes, photographie © Maurizio Beatrici. 431
Figure 317 – Gustav Schüssler (architecte), Esquisse pour l'auditorium, 1947, publiée dans Max Fellerer, « Alt oder Neu? Zum Aufbau der Wiener Oper », *Die Wiener Bühne*, 1948. 445
Figure 318, Figure 319, Figure 320 – Friederich Lehmann (architecte), Esquisse pour l'auditorium et plan de réaménagement, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 325. 445
Figure 321, Figure 322 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour l'auditorium, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 322. 446
Figure 323, Figure 324 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour l'intérieur de l'auditorium, 1947, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.26-27. 446
Figure 325 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisse pour le plafond de l'auditorium, 1947, publiée dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.26-27. 446

Figure 326 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisses pour le palais des festival de Salzbour, 1954, publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau,* Vienne, Molden, 2005. p. 53. 447
Figure 327 – Clemens Holzmeister (architecte), Esquisse pour le théâtre régional de Linz, 1955, Dessin sur papier, 70,5 cm x 68 cm, Collections d'architecture, Musée Albertina de Vienne CLHA8/13/16. 447
Figure 328, Figure 329– Ceno Kosak (architecte), Esquisses pour l'auditorium, 1947, publiées dans Emil Pirchan Alexander Witeschnik, et Otto Fritz, *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953. p. 323. 447
Figure 330, Figure 331, Figure 332, Figure 333 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architectes), Esquisses pour l'intérieur de l'auditorium, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p.28-29. 448
Figure 334, Figure 335– Otto Prossinger et Felix Cevela (architectes), Esquisses pour le toit de l'auditorium et détails des loges, publiées dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019. p. 30-31. 448
Figure 336, Figure 337 - Erich Boltenstern (architecte), Esquisses des l'aménagement décoratif des balcons des loges de l'auditorium, sans date (env. 1947 à 1955), Archives du Architekturzentrum Wien, Fonds « Erich Boltenstern », non répertoriés. 450
Figure 338 – Visuel d'un des bons octroyés en l'échange d'un don financier, publié dans l'article « Mit dem Privatclipper zur Operneröffnung », *Wiener Bildtelegraf*, 22 janvier 1955 464
Figure 339, Figure 340 – Anonyme, Travaux de restauration dans les parties anciennes de l'Opéra d'État de Vienne avec les restaurateurs Eduard Giuliani, Hedwig Ecker et Josef Sezemsky, env. 1947-1949, Archives de l'Opéra d'État de Vienne 464
Figure 341, Figure 342 – Anonyme, Travaux de restauration dans les parties anciennes de l'Opéra d'État de Vienne avec les restaurateurs Eduard Giuliani, Hedwig Ecker et Josef Sezemsky, env. 1947-1949, Archives de l'Opéra d'État de Vienne. 465
Figure 343 – Anonyme, *Les tailleurs de pierre sur l'extérieur de l'Opéra de Vienne*, env. 1947-1949, publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 64. 465
Figure 344 – Détails sur un médaillon de la façade de l'Opéra avec la signature « F. Barwig D.J. », photographie prise le 23 juillet 2020, Vienne © Viennpixelart. 465
Figure 345 – Ernst Hausknost (photographe), Reconstruction de l'Opéra, datée 1950-1955 par le musée mais probablement 1948-1949, Vienne, Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 200903. © Ernst Hausknost, Wien Museum. 467
Figure 346, Figure 347 – Albert Hirscher (photographe), Reconstruction de l'Opéra, Vienne, Bildarchiv. Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/H8608/1 ; OEGZ/H8608/2. 467
Figure 348 – Anonyme, L'Opéra de Vienne, 1949, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 122.843A(B). 468
Figure 349 – Anonyme, Montage des toits-terrasses sur les collatéraux de l'Opéra de Vienne, env. 1949, photographie publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 68. 468
Figure 350, Figure 351 – Photographies de la restauration des parties anciennes de l'Opéra, 9 novembre 1950, Fonds USIS, Bildarchiv,Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 9125/1, US 9125/2. 469
Figure 352, Figure 353 – *Ibid*, US 9125/3 ; US 9125/4. 469
Figure 354, Figure 355 – *Ibid*, US 9125/5 ; US 9125/6. 469
Figure 356, Figure 357 – Ibid, US 9125/7 ; US 9125/8. 470
Figure 358, Figure 359, Figure 360 – Ibid, US 9125/10; US 9125/11, US 9125/12. 470
Figure 361, Figure 362 – *Ibid*, US 9125/13 ; US 9125/14. 470
Figure 363 – Anonyme, Reconstruction de l'Opéra, 1950, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, FO402933/01 POR MAG. 471

Figure 364 – Anonyme, Reconstruction de l'Opéra, 1950, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv und Grafiksammlung, FO402933/02 POR MAG. 471
Figure 365 – Erich Boltenstern célébrant le bouquet final du gros œuvre, 17 août 1945, Archives d'Erich Boltenstern, publiée dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (éd.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005, p. 17. 471
Figure 366 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Espace de pause réaménagé par E. Boltenstern, 1955, 18 x 13 cm, Phographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 817 POR MAG. 474
Figure 367 – Erich Boltenstern, Plans et dessins pour les détails décoratifs de l'auditorium, publié dans « Vom Wiederaufbau der Staatsoper », *Der Aufbau*, N°11, Vienne, 1955, p. 432. 474
Figure 368 – Auditorium de l'Opéra de Vienne, vue depuis la loge centrale, 26 août 2021 © Hugo Tardy. 474
Figure 369 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle crée par E. Boltenstern dans le prolongement de la salle de pause, 1955, 18 x 13 cm, Photographie Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 852 C POR MAG. 475
Figure 370 – Wander Bertoni (sculpteur), Sculptures décoratives, non daté © Wiener Staatsoper/Michael Pohn. 475
Figure 371, Figure 372 – Heinz Leinfellner (sculpteur), Détails des panneaux de marqueterie de *marbre*, non datée © Wiener Staatsoper/Michael Pohn. 476
Figure 373 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause côté Operngasse, dite "Salle des marbres", 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 868 C POR MAG. 476
Figure 374 – Otto Prossinger et Felix Cevela (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause côté Operngasse, dite "Salle des marbres", 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 863 C POR MAG. 476
Figure 375 – Anonyme, Heinz Leinfellner devant son tableau de marbre pour l'Opéra, non datée, publiée dans *Festschrift zur Wiedereröffnung der Wiener Staatsoper*, Vienne, Bundestheaterverwaltung, 1955, p. 43. 477
Figure 376 – Heinz Leinfellner (sculpteur), Détails au dessus des portes dans la salle dite "des marbres" de l'Opéra de Vienne, 26 août 2021 © Hugo Tardy. 477
Figure 377 – Ceno Kosak (architecte), Lucca Chmel (photographe), Salle de pause aménagée par Ceno Kosak, 1955, Vienne, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 872 C POR MAG. 479
Figure 378 – Rudolf Eisenmenger, Tapisseries sur le thème de la Flûte Enchantée, non datées © Wiener Staatsoper/Michael Pohn. 479
Figure 379 – Giselbert Hoke (peintre), L'un des tableaux commandés pour le nouveau fumoir, 13 avril 2012 © Maclemo. 480
Figure 380 – Franz Hausmann (photographe), Montage du lustre dans l'auditorium, 1954, photographie publiée dans Franz Hausmann, « Arbeitssymphonie in Gold, Stahl und Beton. Die "Philharmoniker" sind die Techniker und Kunsthandwerker in der neuen Oper », *Neuer Kurier*, 24 décembre 1954. 480
Figure 381 – Anonyme, Montage du lustre dans l'auditorium, env. 1955, photographie publiée dans Maria Kramer, *Die Wiener Staatsoper: Zerstörung und Wiederaufbau*, Vienne, Molden, 2005, p. 72. 480
Figure 382 – Anonyme, Montage du lustre dans l'auditorium, env. 1955, photographie publiée dans Judith Eiblmayr et Iris Meder (eds.), *Moderat Modern: Erich Boltenstern und die Baukultur nach 1945*, Vienne, Verlag Anton Pustet, 2005, p. 17. 481
Figure 383 – Lucca Chmel (photographe), Plafonnier de l'auditorium, 1955, 18 x 13 cm, Photographie, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 822 C POR MAG. 481
Figure 384, Figure 385, Figure 386, Figure 387 – Lucca Chmel (photographe), Luminiaires en cristal dans les espaces reconstruits, 1955, Vienne, 18 x 13 cm, Photographies, Bibliothèque

nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM 880 C POR MAG, CHM 883 C POR MAG, CHM 877 C POR MAG, CHM 879 C POR MAG. 481
Figure 388 – Anton Brioschi, Rideau de fer dans l'auditorium de l'Opéra, 1882, photographie publiée dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019, p. 110. 484
Figure 389 – Anonyme, Concours et remise des prix pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/2. 485
Figure 390 – Anonyme, Esquisse gagnante du concours pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/11. 485
Figure 391 – Anonyme, Rudolf Elsenmenger devant son esquisse gagnante du concours pour le rideau de fer pour l'Opéra de Vienne, 1954, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, FO500981/14. 485
Figure 392 – Rudolf Eisenmenger (peintre), Rideau de fer de l'Opéra de Vienne, 1954, Vienne photographie © Dr. Maria Missbach. 486
Figure 393 – Lucca Chmel (photographe), Rudolf Eisenmenger travaillant sur le rideau de fer, 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM7459, 8 B. 486
Figure 394 – Plaque commémorative de la reconstruction de l'Opéra de Vienne, dans le vestibule d'entrée, 26 août 2021 © Hugo Tardy. 487
Figure 395 – Tableau des prix pour les tickets d'entrée à l'Opéra de Vienne lors du festival de réouverture de novembre 1955, publié dans *Das kleine Volksblatt*, 13 mars 1955. 491
Figure 396 – Caricatures publiées dans « Triumph der Wiener Musik », *St Galler Tagblatt*, Abendblatt, N° 524, 9 nov. 1955. 492
Figure 397 – Caricature pour illustrer l'article « Nazi-Räubereien an unserem Kunstschätzen », publiée dans le journal *Das neue Volksblatt* le 9 septembre 1945, p.7. 511
Figure 398 – Caricature pour illustrer l'article « Raub und Zerstörung an Wiener Kunstbesitz » publiée dans le journal *Neues Österreich* le 4 mai 1945, p. 3. 511
Figure 399 – Franz Blaha (photographe), Dépouille d'Anna Bahr-Mildenburg à l'Opéra de Vienne, 31 janvier 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/B2/2047. 515
Figure 400, Figure 401 – Franz Blaha (photographe), Enterrement d'Anna Bahr-Mildenburg 1er février 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖN ÖNB B), 2048/12 ; 2048/15. 515
Figure 402, Figure 403, Figure 404, Figure 405 – United States Information Service (USIS), Obsèques de Maria Cebotari, 13 juin 1949, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 8620 ; US 8620/1 ; US 8620/2 ; US 8620/4. 516
Figure 406 – Erich Lessing (photographe), Obsèques de Maria Cebotari, 13 juin 1949, Bildarchiv, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB ÖNB LE 48010201. 516
Figure 407 – Affiche d'appel aux dons pour la reconstruction de l'Opéra de Vienne, publiée Herbert Gigler, *80 Jahre Wiener Oper 1869-1949* [Hsg. anläßlich der 80. Wiederkehr des Eröffnungstages des Wiener Opernhauses am Ring], Vienne, Renaissance-Verlag-Gesellschaft, 1949, p. 65. 522
Figure 408 – Otto Croy (photographe), Panneau devant l'Opéra, avec une affiche pour le film *Der Leidensweg Österreichs* en premier plan, 1947, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), CRO 9814W. 522
Figure 409, Figure 410 – Musée du Théâtre, Bibliothèque et archives du musée du Théâtre de Vienne Carton « Wiener Staatsoper », Photographies, 19 septembre 1953, non répertoriées. 525
Figure 411, Figure 412 – Anonyme, Le ministre des Affaires Étrangères, Leopold Figl fait visiter à des diplomates l'Opéra de Vienne, 6 avril 1955, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 12.809/1, US 12.809/3. 525
Figure 413 – Musée du Théâtre, Bibliothèque et archives du musée du Théâtre de Vienne, Carton « Wiener Staatsoper », Photographie, 27 juin 1955, non répertoriée. 526

Figure 414, Figure 415, Figure 416 – Yoichi Okamoto (photographe), Répétition pour *Porgy and Bess*, 1952, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OKA03_088_04 ; OKA03_088_05 ; OKA03_088_06. 530
Figure 417 – Yoichi Okamoto (photographe), Réception après les répétitions de *Porgy and Bess*, 1952, Fonds USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OKA03_088_07. 530
Figure 418 – Harry Weber (photographe), *American National Ballet* - la primadonna rencontre Egon Hilbert, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB). HWBox004-012321. 531
Figure 419 – Harry Weber (photographe), Des danseuses de l'*American National Ballet*, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012304. 531
Figure 420 – Harry Weber (photographe), American National Ballet, répétition d'un ballet moderne, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012401. 531
Figure 421 – Harry Weber (photographe), Theodor Körner assiste à une représentation de l'American National Ballet, juin 1953, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HWBox004-012403. 531
Figure 422 – Elbemühl (imprimeur), Programme du festival de réouverture de l'Opéra de Vienne, Affiche imprimée, 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), PLA16550150. 541
Figure 423 – Anonyme, La foule rassemblée devant l'Opéra de Vienne pour la réouverture, 5 novembre 1955, Fond USIS, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), US 12.940. 549
Figure 424 – Harry Weber (photographe), Theodor Körner dans la grande loge latérale, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), HW1955-719fol4-22. 549
Figure 425 – Lother Rübelt (photographe), Vue sur l'auditorium, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), 016_55_056_02_067_B_1A_30. 549
Figure 426 – Erich Lessing (photographe), Bruno Walter et Carl Ebert en loge, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Pk 4583, 86. 550
Figure 427 – Albert Hilscher (photopgraphe), Clemens Holzmeister, concepteur des décors de scène pour *Fidelio*, 5 novembre 1955, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), OEGZ/H10268/7. 550
Figure 428 – Anonyme, Régie technique à l'Opéra de Vienne, 1955, Archives de l'Österreichischer Rundfunk (ORF) © ORF. 550
Figure 429 – Ernst Hausknost, (photographe), Réouverture de l'Opéra, 5 novembre 1955, Collections du Wien Museum, 208976 © Ernst Hausnost, Wien Museum. 550
Figure 430 – Ernst Hausknost, (photographe), Les Viennois écoutant le concert à l'extérieur de l'Opéra, 5 novembre 1955, Collections du Wien Museum, 208973 © Ernst Hausnost, Wien Museum. 551
Figure 431 – Agence de presse Votiva Wien, Les Viennois écoutant le concert à l'extérieur de l'Opéra, 5 novembre 1955, publiée dans Andrea Seebohm. *L'Opéra de Vienne*, traduit par Odile Demange. Paris, Éditions du Seuil, 1987. 551
Figure 432 – August Sommer, Médaillons commémoratifs à la mémoire d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, Vienne © Wiener Staatsoper. 566
Figure 433 – Quelques bustes des anciens directeurs de l'Opéra de Vienne, installés dans le foyer, Photographies non datées © Wiener Staatsoper. 567
Figure 434 – Plaque devant l'Opéra de Vienne, installée en 1956, photographiée le 26 décembre 2012, Vienne © Metro2. 571
Figure 435 – Agence BWM (architectes), Nouveau foyer de l'Opéra de Vienne, 2019 © Severin Wurnig, Wiener Staatsoper. 583
Figure 436 - Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. *Oper - Hauptfassade - Aufriss*. 1861. Papier, 19,6 x 37,3 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 14514/4. 674
Figure 437 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 35, pochette 70, Nr., 8114. (ancienne côte avant numérisation) 674

Figure 438 – Eduard van der Nüll et August Sicard von Sicardsburg. *Hofoper, Wettbewerbsprojekt, Seitenansicht,* 1861. Lithographie, 65,5 x 93cm. Grafik- und Fotosammlung, Architekturzeichnung, Reproduktionen. Collections du Wien Museum. 17878/12. 675
Figure 439 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier GM, Nr. 4703 (ancienne côte avant numérisation) 675
Figure 440 - Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier GM, Nr.70, 4707. (ancienne côte avant numérisation) 676
Figure 441 – Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung. Collections de l'Albertina, Dossier 681, pochette 1, Nr.69, 4706. (ancienne côte avant numérisation) 676
Figure 442 – Projet d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg, *Hofoper*, Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier GM, pochette 1, Nr.68, 4705. (ancienne côte avant numérisation) 676
Figure 443 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.10, 8146. (ancienne côte avant numérisation) 677
Figure 444 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.12, 8148. (ancienne côte avant numérisation) 677
Figure 445 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.13, 8149. (ancienne côte avant numérisation) 677
Figure 446 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.14, 8150. (ancienne côte avant numérisation) 678
Figure 447 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.15, 8151. (ancienne côte avant numérisation) 678
Figure 448 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.1, 8137. (ancienne côte avant numérisation) 678
Figure 449 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.2, 8138. (ancienne côte avant numérisation) 679
Figure 450 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.3, 8139. (ancienne côte avant numérisation) 679
Figure 451 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.4, 8140. (ancienne côte avant numérisation) 679
Figure 452 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.5, 8141. (ancienne côte avant numérisation) 680
Figure 453 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.6, 8142. (ancienne côte avant numérisation) 680
Figure 454 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.7, 8143. (ancienne côte avant numérisation) 680

Figure 455 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 1, Nr.8, 8144. (ancienne côte avant numérisation) 681
Figure 456 – Projet d'Ernst Giese et Bernhard Schreiber, *Projet n°21 « Providentiae memor »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 2, Nr.9, 8145. (ancienne côte avant numérisation) 681
Figure 457 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.54, 8684. (ancienne côte avant numérisation) 682
Figure 458 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.56, 8686. (ancienne côte avant numérisation) 682
Figure 459 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.57, 8687. (ancienne côte avant numérisation) 682
Figure 460 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.57a, 8688. (ancienne côte avant numérisation) 682
Figure 461 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 7, Nr.43, 8673. (ancienne côte avant numérisation) 683
Figure 462 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.44, 8674. (ancienne côte avant numérisation) 683
Figure 463 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.45, 8675. (ancienne côte avant numérisation) 683
Figure 464 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.46, 8676. (ancienne côte avant numérisation) 683
Figure 465 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.47, 8677. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 466 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.48, 8678. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 467 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.49, 8679. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 468 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.50, 8680. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 469 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.51, 8681. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 470 – Projet de Carl Hasenauer, *Projet n°30, Devise « Doppeladler »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 6, Nr.52, 8682. (ancienne côte avant numérisation) 684
Figure 471 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.29, 8167. (ancienne côte avant numérisation) 685

Figure 472 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.30, 8168. (ancienne côte avant numérisation) 685
Figure 473 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.31, 8169. (ancienne côte avant numérisation) 685
Figure 474 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.32, 8707. (ancienne côte avant numérisation) 685
Figure 475 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.33, 8171. (ancienne côte avant numérisation) 686
Figure 476 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.34, 8172. (ancienne côte avant numérisation) 686
Figure 477 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.35, 8173. (ancienne côte avant numérisation) 686
Figure 478 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.36, 8174. (ancienne côte avant numérisation) 686
Figure 479 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.37, 8175. (ancienne côte avant numérisation) 687
Figure 480 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.38, 8176. (ancienne côte avant numérisation) 687
Figure 481 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.39, 8177. (ancienne côte avant numérisation) 688
Figure 482 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.40, 8178. (ancienne côte avant numérisation) 688
Figure 483 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.41, 8179. (ancienne côte avant numérisation) 689
Figure 484 – Ferdinand Kirschner, *Projet n°15 « Poluhymnia »,* Papier, Architektursammlung, Collections de l'Albertina, Dossier 34, pochette 4, Nr.42, 8180. (ancienne côte avant numérisation) 689
Figure 485 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.17, 8153. (ancienne côte avant numérisation) 690
Figure 486 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.18, 8154. (ancienne côte avant numérisation) 690
Figure 487 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.19, 8155. (ancienne côte avant numérisation) 690
Figure 488 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.20, 8156. (ancienne côte avant numérisation) 690
Figure 489 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.21, 8157. (ancienne côte avant numérisation) 691
Figure 490 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.23, 8159. (ancienne côte avant numérisation) 691

Figure 491 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.24, 8160. (ancienne côte avant numérisation) 691
Figure 492 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.22, 8158. (ancienne côte avant numérisation) 691
Figure 493 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.26, 8162. (ancienne côte avant numérisation) 692
Figure 494 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.27, 8163. (ancienne côte avant numérisation) 692
Figure 495 – Carl Guido Ehrig, *Projet N°35 « Wünsche immer, erwarte nicht »*, Collections de l'Albertina, Dossier 33, pochette 3, Nr.28, 8164. (ancienne côte avant numérisation) 692
Figure 496 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Rückwärtige Fassade*. 1863. Photographie d'un dessin, 15 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/8 693
Figure 497 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Seitenfassade*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 16 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/7. 693
Figure 498 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Längsschnitt. 1863.* Photographie d'un dessin, 15 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. 206760/4. 693
Figure 499 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Querschnitt*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 18 x 32 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/5. 694
Figure 500 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Grundriss vierter Stock*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 27 x 22 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/11. 694
Figure 501 - August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Parterre - Grundriss*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 24,5 x 21,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum, 206760/9. 694
Figure 502 – August Weber (dessin) et Andreas Groll (photographe), *Entwurf für ein Operntheater - Grundriss erster Stock*. 1850-1870. Photographie d'un dessin, 24,5 x 21,5 cm. Grafik- und Fotosammlung, Fotografie. Collections du Wien Museum. 206760/10. 694
Figure 503 Détail de la façade principale du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 23 avril 2014, Vienne © Alfred/ CC BY-SA 4.0 716
Figure 504 – Détail de la façade latérale du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 14 septembre 2016, Vienne © Dguendel/ CC BY-SA 4.0 716
Figure 505 – Détails de bois gravé à l'intérieur du *Burgtheater*, photographie prise le 28 septembre 2014, Vienne © August Klaboch/ CC BY-SA 3.0 716
Figure 506 – Détails du dessus d'une porte, intérieur du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 28 septembre 2014, Vienne © August Klaboch/ CC BY-SA 3.0 717
Figure 507 – Détails du dessus de la porte principale, intérieur du *Burgtheater*, bâtiment inauguré en 1888, photographie prise le 17 février 2015, Vienne © Karl Gruber/ CC BY-SA 4.0 717
Figure 508 – Détails d'une fenêtre de la façade côté *Ringstraße* depuis l'intérieur du *Burgtheater*, photographie prise en février 2014, Vienne © Hatschika/ CC BY-SA 3.0 717
Figure 509 – Anonyme, Photographies du bal de l'Opéra, 26 janvier 1935, Vienne, publiées dans *Österreichische Woche*, n°5, p. 6. 726
Figure 510 Figure 511, Figure 512, Figure 513, Figure 514, Figure 515, Figure 516, Figure 517, Figure 518, Figure 519 – Erich Boltenstern (architecte), Lucca Chmel (photographe), Espace de pause réaménagé par E. Boltenstern, 1955, 18 x 13 cm, Photographies, Bibliothèque nationale autrichienne (ÖNB), Bildarchiv, CHM859, CHM 834 C, CHM 833 C, CHM 874 C, CHM 876 C, CHM 848, CHM 838 C, CHM 837, CHM 856 C, CHM 840 C. 732

TABLE DES ANNEXES

Document 1– Concours concernant la construction d'un nouvel opéra impérial à Vienne, publié dans le Wiener Zeitung, 10 julll.et 1860, p. 1. 667
Document 2– Programme concernant la construction d'un Opéra impérial et royal, pour accueillir des opéras et des ballets, publié dans l'Allgemeine Bauzeitung, Section « Literaturblatt », p. 300-302. 669
Document 3 – Liste des 35 projets présentés au concours international pour l'Opéra impérial de Vienne 672
Document 4 – Plans et dessins supplémentaires des projets présentés lors du concours de l'Opéra 674
Document 5 – Plans remaniés par Eduard von der Nüll et Augusut Sicard von Sicardsburg pour l'Opéra de Vienne, 1861, publiés ici dans le *Allgemeine Bauzeitung*« Das neue Opernhaus in Wien», 1878. 695
Document 6 – Tableau récapitulatif du programme de décoration 703
Document 7 – Liste des artistes ayant réalisés les bustes des compositeurs dans le foyer de l'Opéra 706
Document 8 – Lettre de l'empereur François-Joseph adressée à son ministre de l'Intérieur, Alexander, Baron von Bach, le 20 décembre 1857 au sujet du projet d'expansion de la ville de Vienne, publiée le 25 décembre 1857 dans le Wiener Zeitung, p. 1-2. 707
Document 9 – Concours pour l'obtention d'un plan de base pour l'extension et la régulation du centre-ville de Vienne, comme ordonné par la lettre manuscrite de l'empereur du 20 décembre 1857, rédigée le 30 janvier 1858 par le ministère de l'intérieur et publiée le 31 janvier 1858, dans le Wiener Zeitung, p. 322-323. 709
Document 10 – Indications des bâtiments nécessaires à l'État et à d'autres fins publiques, dont les concurrents doivent tenir compte lors de la préparation de leurs projets, ÖStA, AVA, STEF, Kartensammlung, A-II-a/12, Hektographierte Abschrift. 711
Document 11 – Liste des 85 devises des projets présentés, publiée par le Morgen-Post, le 19 octobre 1858. 712
Document 12 – Article sur la cérémonie de pose de la première pierre du nouvel Opéra impérial de Vienne, publié par le *Wiener Zeitung,* 20 mai 1863. 713
Document 13 – Liste des artistes représentés dans les médaillons décoratifs de l'auditorium de l'Opéra de Vienne avant sa destruction, selon la liste établie par Walter Krause, « Die plastische Ausstattung » dans *Das Wiener Opernhaus*, Wiesbaden, F. Steiner, 1972, p. 304.714
Document 14 – Liste des principaux théâtres érigés dans les villes de l'Empire (1860-1910) – hors Vienne 715
Document 15 – Détails du *Burgtheater* de Gottfried Semper et Carl Hasenauer 716
Document 16 – Liste des directeurs de l'Opéra de Vienne depuis son inauguration à sa réouverture en 1955 718
Document 17 – Plan monumental de Vienne, capitale et ville de résidence, 1887, 63 x 84 cm, conservé au Archives de la ville et du Land de Vienne (WStLA), 3.2.1.1.P5.6184 719
Document 18 – Photographies publiées dans la presse autrichienne du premier bal de l'Opéra de Vienne, le 26 janvier 1935 720
Document 19 – Texte du premier concours pour la reconstruction de l'Opéra d'État à Vienne, publié en septembre 1946 dans le périodique *Der Aufbau*, p. 141. 727
Document 20 – Liste des projets soumis au concours de reconstruction en 1947 et classement par groupe 728
Document 21 – Dessins d'Erich Boltenstern pour le nouvel auditorium de l'Opéra de Vienne 729

Document 22 – Dessins d'Erich Boltenstern pour les détails des éléments décoratifs pour l'auditorium 730
Document 23 – Liste des entreprises engagées dans le chantier de l'Opéra entre 1945 et 1953, établie par Otto Fritz, « Die Oper in Zahlen » pour Emil Pirchan, Alexander Witeschnik, et Otto Fritz (éds.), *300 Jahre Wiener Operntheater: Werk und Werden*, Vienne, Fortuna Verlag, 1953, p.299-300. 731
Document 24 – Photographies des espaces réaménagés par Erich Boltenstern en 1955. 732
Document 25 – Propositions du concours pour le rideau de fer, publiés dans Anna Stuhlpfarrer, *Der Wiederaufbau 1945-1955*, Vienne, Wiener Staatsoper Verlag, 2019, p. 111-119. 733
Document 26 – Article « Denkmalpflege im Wiederaufbau Oesterreichs », retranscription d'une intervention à la radio d'Alphons Quiqueran-Beaujeu, directeur du *Bundesdenkmalamt*, publié dans *Das kleine Volksblatt*, n°22, le samedi 26 janvier 1946, p. 7. 742
Document 27 – Tableau récapitulatif du contrôle des journaux pendant la période de l'occupation alliée de l'Autriche (1945-1955) 743
Document 28 – Publicités d'entreprises ayant participé au chantier de reconstruction de l'Opéra de Vienne, publiées dans *Der Aufbau*, n°11, 1955. 744

TABLES DES MATIERES

ABREVIATIONS ---------- 5

SOMMAIRE ---------- 7

REMERCIEMENTS ---------- 9

INTRODUCTION ---------- 11

CHAPITRE 1 – AUX ORIGINES DE L'OPERA DE VIENNE ---------- 40

I. Genèse d'un Opéra à Vienne ---------- **43**

Premières ébauches pour un Opéra viennois ---------- 43

Topographie des salles viennoises ---------- 50

Emplacement et agencement de l'Opéra de Vienne dans la *Ringstraße* ---------- 56

II. Le concours d'architecture : quels projets pour l'Opéra ? ---------- **69**

La définition du programme et la préparation du concours ---------- 70

Projets présentés, délibérations du jury et lauréats ---------- 74

Le projet lauréat d'Eduard van der Nüll et d'August Sicard von Sicardsburg ---------- 80

III. Le chantier de construction ---------- **85**

Évolution des plans de l'Opéra et fondations du bâtiment ---------- 85

Gros œuvre et programme de décoration ---------- 93

Critiques et réception du bâtiment ---------- 105

Conclusion du chapitre ---------- **115**

CHAPITRE 2 – UN MONUMENT POUR RACONTER L'EMPIRE ---------- **119**

I. Quand l'État institutionnalise les arts et les savoirs ---------- **125**

Le passage des armes aux arts ---------- 125

Créer des lieux pour les arts, les savoirs et l'histoire ---------- 130

La salle d'opéras : un lieu au cœur de la politique ---------- 137

II. Une institution-reflet de l'État ---- 142

« Un monument des arts, lieu de leur exercice » ---- 142

Les nombreux thèmes politiques abandonnés pour la décoration ---- 166

Une discrète présence de la dynastie au sein de l'Opéra ---- 178

III. Patrimonialiser pour construire un héritage ---- 190

L'Opéra, la *Ringstraße*, une question de styles ---- 190

Affiner et exporter le modèle viennois : l'exemple des salles de théâtre publiques ---- 198

Musikstadt Wien, une patrimonialisation réussie ---- 221

Conclusion du chapitre ---- 230

CHAPITRE 3 – UNE INSTITUTION D'ÉTAT, RECONNUE MONUMENT ---- 235

I. Les dernières années de l'Opéra de cour ---- 238

Enjeux, réseaux et politiques autour de l'Opéra impérial ---- 238

Nouvelle réception de l'Opéra, un monument d'art ? ---- 247

Doctrines autrichiennes du monument ---- 258

II. D'une scène d'empire à une institution de la République ---- 267

Stratégies de gestion de l'Opéra de Vienne ---- 268

Le nouveau paysage culturel autour de l'Opéra d'État ---- 274

Redéfinir une identité culturelle austro-allemande ou autrichienne ? ---- 281

III. L'Opéra d'État, un monument historique officiel ---- 287

La naissance d'une reconnaissance légale des monuments en Autriche ---- 288

Définir le monument, définir une certaine vision de l'Autriche ---- 293

L'Opéra, un monument sous la République ---- 297

Conclusion de chapitre ---- 308

CHAPITRE 4 – OPERA-VITRINE/OPERA-VICTIME ---- 311

I. De l'existence d'une culture autrichienne – corporatiste ---- 314

L'Opéra de Vienne, un outil pour l'État corporatiste ---- 315

Une image fantasmée de l'Autriche ---- 326

L'ambivalence de l'État austro fasciste ---- 331

II. Au diapason national-socialiste ---- 336
Un terrain déjà conquis ? ---- 336
Instrumentaliser la musique : la "nazification" de Mozart en 1941 ---- 341
Vienne, une ville culturelle périphérique ? ---- 351

III. L'Opéra, un patrimoine martyr ---- 362
Le bombardement du 12 mars 1945 ---- 362
"Show must go on" : continuer par la musique ---- 373
Hors de ses murs, l'Opéra en "exil" ---- 378

Conclusion du chapitre ---- 387

CHAPITRE 5 – UN GRAND CHANTIER AUTRICHIEN ---- 389

I. Face aux ruines, quelles possibilités, quels enjeux ? ---- 393
S'accrocher au passé : conservation des ruines ou reconstruction à l'identique ---- 396
Faire table rase : reconstructions contemporaines ---- 408
Concilier les mémoires : les interventions hybrides ---- 423

II. L'Opéra de Vienne, un bâtiment (encore) prioritaire ---- 433
Un concours en deux temps ---- 435
Les projets soumis : historicisme ou modernisme ? ---- 441
Erich Boltenstern, « un rénovateur doux » ---- 451

III. Un double chantier de restauration et de reconstruction ---- 459
Stabilisation du bâti restant, travaux de restauration et gros œuvre ---- 459
La décoration des nouveaux espaces de l'Opéra ---- 472
Critiques et réception du bâtiment ---- 488

Conclusion du chapitre ---- 494

CHAPITRE 6 – UN SYMBOLE DE RENAISSANCE ---- 497

I. Un (re)construction personnifiée ---- 501
Reconstruire les monuments, reconstruire l'État ---- 502
Expiation à travers la destruction ---- 508
Une mise en récit de la reconstruction nationale ---- 517

II. La musique, le plus puissant des outils diplomatiques ---- 528
Replacer Vienne comme capitale musicale à l'international ---- 528
Qui pour diriger l'Opéra de Vienne à sa réouverture ? ---- 535
Une re-présentation de l'Autriche : le 5 novembre 1955 ---- 542

III. Faire renaître l'Autriche au son de la musique ---- 551
La musique, cœur de l'identité autrichienne ? ---- 552
Un pont entre les héritages ---- 558
L'Opéra de Vienne, un monument pluriel ---- 563

Conclusion du chapitre ---- 572

CONCLUSION ---- 575

BIBLIOGRAPHIE ---- 586

Documents d'archives ---- 586
Fonds d'archives ---- 586
Lois, textes juridiques et parlementaires ---- 587
Sources radio et vidéo ---- 589
Sources de presse ---- 589

Littérature critique ---- 591
Histoire de l'Opéra de Vienne et des opéras ---- 591
Histoire de Vienne et de l'Autriche ---- 596
Musique, musiciens et lieux musicaux ---- 603
Art, architecture, conservation-restauration et urbanisme en Autriche ---- 612
Cultures et identités en Autriche – de l'Empire à la République ---- 626

Littérature théorique ---- 633
Ouvrages généraux sur les théâtres et Opéras ---- 633
Esthétique, sémiologie, philosphie de l'art et de l'architecture ---- 635
Mémoire, histoire, nation ---- 638
Architecture, conservation, restauration des monuments ---- 644
Notion, enjeux et politiques liés aux monuments et au patrimoine ---- 649
Identité, tourismes et espaces ---- 655

Dictionnaires et encyclopédies ---------- **657**

Sites internet et ressources numériques ---------- **660**

ANNEXES ---------- 667

TABLE DES ILLUSTRATIONS ---------- 746

TABLE DES ANNEXES ---------- 769

TABLES DES MATIERES ---------- 771

INDEX DES NOMS ---------- 776

RESUME/ABSTRACT ---------- 782

INDEX DES NOMS

A

Adler, Victor, 240

Alwin, Karl, 319, 338

Angerer, Ludwig, 91, 94, 95

B

Bach, Alexander von, 59, 121

Bahr-Mildenburg, Anna, 514, 515

Bakalowits, Ludwig, 438, 439, 440

Baszel, Günter, 449, 472, 728

Bauer, Franz, 101, 144, 703

Bauer, Maximilian, 293, 506

Baumann, Ludwig, 215, 253, 257

Beethoven, Ludwig van, 16, 51, 52, 53, 145, 155, 185, 186, 222, 226, 228, 245, 277, 283, 284, 336, 340, 341, 374, 409, 493, 526, 540, 542, 544, 545, 554, 555, 556, 706

Belcredi, Richard, 121

Berg, Alban, 241, 540

Berghauser, Hugo, 316

Berthold, Heinrich, 336

Beust, Friedrich Ferdinand von, 121

Bissutti, Karl, 336

Bitterlich, Eduard, 102, 144, 151, 152, 705

Blaha, Franz, 340, 384, 385, 386, 515

Böhm, Karl, 358, 359, 360, 381, 528, 538, 539, 540, 718

Boltenstern, Erich, 16, 439, 440, 449, 450, 451, 452, 453, 454, 456, 457, 458, 459, 466, 471, 472, 473, 474, 475, 478, 481, 482, 484, 492, 493, 495, 559, 564, 569, 571, 728, 729, 730, 732, 734

Brahms, Johannes, 142, 226, 229, 230, 245, 283, 284

Bruckner, Anton, 226, 229, 230, 245, 283, 324, 509, 554, 556

C

Cebotari, Maria, 514, 516, 528

Ceipek, Eugen, 364, 436, 458

Cesar, Josef, 101, 158, 159, 560, 703, 704, 714

Ceska, Paul, 338

Cevela, Felix, 441, 444, 448, 449, 473, 476, 560, 728

Chavanne, Eugen, 436

Chmel, Lucca, 474, 475, 476, 479, 481, 486, 732

D

Damisch, Heinrich, 280, 338, 359

Dehio, Georg, 263, 505

Demus, Otto, 437, 454, 458, 482, 505, 506, 507, 512, 573, 727

Dobyaschofsky, Franz, 99, 102, 144, 150, 703, 704

Dollfuss, Engelbert, 314, 328, 331, 439

Drasche, Heinrich, 71, 90

Drimmel, Heinrich, 375, 482, 484, 539

Dvořák, Antonín, 244

E

Ebert, Carl, 333, 550

Ehrig, Carl Guido, 75, 78, 673, 690, 691, 692

Eisenmenger, Rudolf Hermann, 477, 479, 482, 483, 486, 560, 561, 582, 733

Eitelberger von Edelberg, Rudolf, 60, 61, 65, 100, 107, 108, 134, 193, 195, 196, 197, 201

Engelhart, Michel, 440

Engerth, Eduard von, 100, 156, 157, 161, 164, 165, 299, 368, 483, 704

F

Fellerer, Max, 436, 437, 441, 445, 455, 456, 727
Fellner, Ferdinand, 55, 198, 199, 203, 204, 208, 209, 210, 211, 212, 213, 214, 216, 253, 255, 256, 257, 672, 715
Ferari, Luigi, 101, 144, 703
Figl, Leopold, 391, 525, 555
Fischer, Ernst, 44, 375, 381, 391, 482, 503, 533, 538, 588
Fleischacker, Eugen, 435
Flitsch, Matthäus, 435, 534
Floderer, Wilhelm, 241
Förster, Emil, 199, 200
François-Joseph d'Autriche, 14, 37, 43, 46, 56, 58, 59, 60, 71, 80, 83, 88, 102, 104, 107, 121, 125, 127, 128, 134, 140, 158, 168, 171, 172, 176, 177, 178, 179, 182, 183, 186, 203, 218, 231, 237, 267, 517, 565, 587, 707
Freund, Franz, 366, 367
Frey, Dagobert, 289, 335
Führlich, Karl, 336
Furtwängler, Wilhelm, 332, 357, 358, 425, 538

G

Galimir, Felix, 334
Gasser, Hanns, 54, 101, 144, 147, 171
Gasser, Josef, 101, 144, 149, 703
Gasser,Josef, 101, 177, 302
Geiger, Carl, 99, 102, 144, 150, 155, 159, 703, 704
Gerlach, Kurt, 369, 370
Giese, Ernst, 75, 76, 192, 672, 677, 678, 679, 680, 681
Ginhart, Karl, 326, 327
Glasmeier, Heinrich, 349, 350
Gluck, Christoph, 50, 51, 52, 144, 145, 155, 156, 157, 184, 185, 186, 188, 225, 245, 483, 493, 561, 706
Goebbels, Joseph, 332, 339, 344, 348, 350, 352, 353, 355, 356, 357, 388
Gołuchowski, Agenor père, 121
Gorgolewski, Zygmunt, 199, 209, 215, 715
Göring, Hermann, 336, 340, 344
Gounod, Charles, 247
Graf, Alexander, 209, 215
Graf, Max, 23, 273, 274, 528, 551, 552
Gregor, Hans, 240, 245, 718
Griepenkerl, Christian, 102, 151, 152, 159, 705
Grillparzer, Franz, 226, 245, 278, 380, 493, 509, 543
Groll, Andreas, 78, 91, 94, 96, 693, 694
Güden, Hilde, 528, 557, 589
Gundacker, Johann, 364, 436, 727

H

Haerdtl, Oswald, 324, 325, 437, 440, 441, 727
Hähnel, Ernst Julius, 101, 102, 103, 104, 108, 109, 145, 146, 154, 299, 703, 704
Hann, Georg, 528
Hansen, Theophil, 68, 111, 113, 194, 228, 252
Hanslick, Eduard, 142, 155, 158, 222
Hartl, Wenzl, 318, 731
Hasenauer, Carl, 75, 77, 79, 83, 85, 115, 194, 200, 205, 206, 250, 443, 673, 682, 683, 684, 716
Hausknost, Ernst, 467, 550, 551
Haydn, Joseph, 52, 145, 155, 185, 186, 222, 226, 228, 245, 284, 324, 509, 554, 556, 706
Heider, Gustav von, 80, 100, 713
Helmer Hermann, 208, 209, 229, 253
Helmer, Hermann, 55, 198, 199, 203, 208, 209, 211, 214, 253, 256, 257, 715
Hilscher, Albert, 94, 341, 360, 365, 550

Hitler, Adolf, 313, 352, 354, 355, 510
Hlawka, Josef, 250
Hofer, Andreas, 328
Hofmannsthal, Hugo von, 278, 279, 280
Holender, Ioan, 582
Holey, Karl, 436, 437, 441, 727
Holzbauer, Wilhelm, 107, 453, 459, 493, 496
Holzfeind, Edmund, 536
Holzmeister, Clemens, 439, 440, 441, 443, 444, 446, 447, 452, 453, 482, 493, 540, 550, 728
Höngen, Elisabeth, 377, 528
Hurdes, Felix, 375, 391, 503, 532, 533, 536

I

Ilg, Albert, 201, 207
Innitzer, Theodor, 329

J

Jaray, Hans, 319, 589
Jerger, Alfred, 375, 376, 380, 381, 718
Jerger, Wilhelm, 336
Jovanović, Karola, 244
Juch, Hermann, 382, 527, 538, 555, 718
Jury, Hugo, 355

K

Kamenyeczky, Stefan, 229
Karajan, Herbert von, 539, 718
Kautsky, Robert, 377, 741
Kerber, Erwin, 316, 337, 338, 339, 718
Kieslinger, Alois, 302, 303, 307
Kink, Martin, 64, 67
Kirschner, Ferdinand, 75, 77, 672, 685, 686, 687, 688, 689
Kleiber, Erich, 455, 539
Klemperer, Otto, 332, 333
Kloss, Rudolf, 436
Knappertsbusch, Hans, 332, 336, 352, 361, 455, 528
Kolb, Ernst, 375, 381, 456, 536, 537, 538, 588
Konetzni, Hilde, 377, 528
Körner, Theodor, 375, 381, 383, 391, 456, 466, 484, 514, 531, 547, 549
Korngold, Erich Wolfgang, 269, 270, 271, 272, 317
Kosak, Ceno, 441, 443, 447, 449, 473, 477, 479, 560, 728
Köstlin, August, 250
Kralik, Heinrich, 23, 332, 527, 545, 553, 554
Krauss, Clemens, 274, 316, 323, 332, 334, 354, 374, 528, 534, 536, 538, 539, 718
Krauß, Franz von, 209, 215
Krenn, Karl, 503
Krenn,Karl, 503, 731
Krips, Josef, 377, 380, 383, 534, 556

L

Lämmermann, Walter, 366
Lanner, Joseph, 245
Laufberger, Ferdinand, 102, 145, 151, 152, 153, 368, 482, 705
Lehmann, Friedrich, 440, 443, 728
Leinfellner, Heinz, 473, 476, 477, 560
Lenné, Joseph, 64, 65
Lessing, Erich, 516, 550
Levi, Hermann, 343
Liszt, Franz, 245
Löhr, Moritz, 64, 71, 74, 80, 111
Lorenz, Max, 528
Lortzing, Albert, 53, 380
Lucca, Paulina, 241
Lux, Joseph August, 252

M

Mader, Raoul, 246

Mahler, Gustav, 15, 28, 239, 240, 241, 244, 245, 272, 308, 379, 554, 560, 718
Marboe, Ernst, 375, 482, 538
Marie Thérèse d'Autriche, 51, 135, 157, 162, 172, 173, 177, 178, 182, 187, 226
Mautner Markhof, Manfred Senior, 539
Miller, Ferdinand von, 170
Moritz, Herbert, 378
Moussorgski, Modeste, 379, 380
Mozart, Wolfgang Amadeus, 50, 52, 143, 145, 155, 156, 157, 162, 179, 184, 185, 186, 187, 188, 222, 223, 225, 226, 228, 245, 276, 278, 279, 284, 319, 324, 341, 342, 343, 344, 345, 346, 347, 348, 349, 350, 351, 356, 358, 359, 376, 380, 388, 477, 493, 509, 534, 540, 543, 554, 555, 556, 557, 577, 589, 672, 706
Musil, Josef, 436
Mussolini, Benito, 323

N

Natter, Heinrich, 228
Nestroy, Johann, 54, 380, 509
Niedermoser, Otto, 440
Nobile, Peter, 81, 82, 329
Nüll, Eduard van der, 14, 54, 61, 62, 63, 64, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 98, 100, 105, 109, 110, 112, 113, 114, 115, 116, 142, 144, 145, 158, 161, 167, 168, 169, 170, 173, 174, 175, 176, 179, 180, 181, 189, 193, 197, 200, 216, 217, 248, 250, 251, 329, 392, 435, 440, 451, 452, 456, 472, 564, 566, 571, 673, 674, 675, 676, 703

O

Okamoto, Yoichi, 530
Olbrich, Joseph Maria, 252

P

Paulik, Anton, 377
Pernter, Hans, 375, 383
Pertner, Hans, 375, 526, 553, 554
Pichl, Alois Ludwig, 44, 45
Pichler, Rudolf, 302
Pilz, Vincenz, 102, 103, 104, 703
Plötzer, Julius, 528
Ponte, Lorenzo Da, 156, 342
Preleuthner, Johann, 101, 144, 153, 159, 560, 704
Price, Leontyne, 529
Proksch, Anton, 536
Prossinger, Otto, 440, 441, 444, 448, 449, 473, 476, 560, 728
Puccini, Giacomo, 241, 272, 380
Puškec, Emma (Ilma von Murska), 244

Q

Qequard-Basche, Leo, 436
Quiqueran-Beaujeu, Alphons, 503, 504, 505, 507, 511, 742

R

Raab, Julius, 13, 392, 435, 484, 489, 513, 517, 518, 539, 542, 543, 545, 547, 588
Radetzky, Joseph, 328
Radnitzky, Carl, 101, 158, 165, 560, 703, 704, 714
Rahl, Carl, 99, 100, 102, 109, 144, 151, 152, 157, 159, 299, 368, 472, 482, 483, 561, 705
Raimund, Ferndinand, 226, 245, 380, 509
Rehrl, Franz, 278, 332
Reiffenstein, Bruno, 366, 367, 371, 372
Reinhardt, Max, 278, 279, 280
Reining, Maria, 528
Reismann, Edmund, 536, 588
Reiter, Josef, 337

Renner, Karl, 314, 373, 374, 375, 383, 391, 509, 510, 572, 588
Riefel, Carlos, 443, 728
Riegl, Alois, 32, 232, 254, 261, 262, 263, 264, 266, 295, 303, 308, 397, 505, 569
Roller, Alfred, 241, 278, 318
Rosé, Arnold, 333
Rübelt, Lother, 549
Ruskin, John, 261, 406, 424

S

Salmhofer, Franz, 316, 319, 381, 382, 433, 436, 537, 538, 589, 718
Savoy, Eugène de, 226, 328
Schalk, Franz, 269, 273, 274, 278, 286, 555, 718
Schärf, Adolf, 391
Schilhab, Josef, 438, 439, 440, 442, 728
Schirach, Baldur von, 342, 343, 344, 347, 349, 350, 353, 356, 358, 360
Schlöffer, Paul, 528
Schlösser, Rainer, 337, 540
Schmerling, Anton von, 121, 128
Schmied, Claudia, 582
Schneider, Ernst August, 356, 718
Schober, Rudolf, 435, 436, 437, 438, 441, 727
Schöneberg, Arnold, 241
Schreiber, Bernhard, 75, 76, 192, 672, 677, 678, 679, 680, 681
Schubert, Franz, 145, 155, 222, 226, 228, 245, 284, 292, 319, 324, 374, 509, 554, 556, 706
Schuh, Oscar Fritz, 377
Schulz, Fritz, 318, 319, 589
Schulz, Josef, 199, 202, 217, 220
Schuschnigg, Kurt, 316
Schüssler, Gustav, 440, 442, 443, 445, 728
Schuster, Franz, 493
Schwanthaler, Ludwig, 170
Schwarz, Anton Theodor, 325
Schwind Moritz von, 99, 100, 101, 102, 108, 109, 129, 142, 143, 145, 156, 162, 163, 299, 460, 477, 560, 583, 703, 704
Schwind, Moritz von, 99, 100, 130, 142, 155, 157, 158, 176, 179
Seefehlner, Egon, 539, 540
Semper, Gottfried, 79, 142, 192, 193, 200, 205, 206, 402, 403, 716
Sicard von Sicardsburg, August, 14, 54, 60, 61, 62, 63, 64, 75, 76, 79, 80, 81, 82, 83, 84, 85, 86, 88, 89, 90, 93, 98, 99, 100, 105, 106, 108, 110, 112, 113, 115, 116, 117, 142, 145, 161, 167, 176, 179, 180, 181, 189, 193, 197, 200, 248, 250, 298, 326, 329, 392, 435, 440, 442, 444, 451, 452, 454, 456, 457, 496, 564, 566, 571, 673, 674, 675, 676, 695, 703, 713
Smetana, Bedřich, 239, 240, 245, 380
Sommer, August, 146, 178, 182, 566, 703
Sprenger, Paul, 46, 47, 48, 81
Stark, Karl, 510
Strasser, Otto, 23, 317, 361, 377, 529
Strauss, Johann (fils), 242, 318, 379
Strauss, Richard, 15, 241, 247, 269, 270, 271, 272, 273, 276, 278, 279, 280, 301, 308, 332, 334, 347, 353, 354, 355, 359, 360, 361, 540, 555, 718
Strohm, Heinrich, 339, 356
Suchy, Viktor, 374, 513, 553, 554

T

Taddei, Giuseppe, 528
Tauber, Richard, 319, 338, 589
Tchaïkovski, Piotr, 374, 380
Temple, Liesel, 339
Thomas, Walter, 339, 718
Tietjen, Heinz, 540
Tilgner, Viktor, 225, 228

Titze, Karl Maria, 334
Toscanini, Arturo, 274, 332, 333, 403, 472, 547
Tržeschtik, Ludwig, 247, 248, 249

U

Ullmann, Vojtěch Ignác, 199, 202, 216
Unterreiner, Heidemarie, 582, 588

V

Viollet-Le-Duc, Eugène, 406

W

Wagner, Otto, 252
Wagner, Richard, 56, 138, 155, 166, 246, 272, 279, 336, 341, 342, 361, 425, 457
Wallerstein, Lothar, 338, 339
Walter, Bruno, 270, 316, 324, 332, 336, 338, 455, 547, 550
Warfield, William, 529
Weber, Harry, 531, 549
Weinberger, Lois, 391
Weingartner, Felix, 240, 243, 246, 269, 316, 718
Welitsch, Ljuba, 528
Weyer, Rudolf, 229
Wielemans, Alexander von, 250
Wilczek, Karl Graf, 433
Wobisch, Helmut, 336
Wolf, Hugo, 245
Wölfflin, Heinrich, 201
Wolfram, Aurel, 357
Wondracek, Rudolf, 329
Wurm-Arnkreuz, Alois von, 251
Wurmser, Leo, 339

Y

Ybl, Miklós, 199, 203, 216, 715

Z

Zawiejski, Jan, 199, 209, 249, 250, 715
Zellwerker, Edwin, 436
Zemlinsky, Alexander von, 241, 270, 271, 275
Zettl, Ludwig, 64, 66, 68
Zítek, Josef, 199, 202, 217, 715
Zumbusch, Caspar, 228

RESUME/ABSTRACT

À l'instar d'autres grands bâtiments en Europe centrale, l'Opéra de Vienne est endommagé durant la Seconde Guerre mondiale par des bombardements détruisant une grande partie de sa structure originale. Reconstruit et rouvert en moins de dix ans, il accompagne le retour à la souveraineté de l'Autriche, se faisant d'une certaine manière le miroir de la reconstruction nationale. Partant de la construction de l'Opéra, pour remonter les étapes de sa destruction, puis de sa reconstruction, ce travail de thèse propose une exploration et une synthèse des problématiques de mémoire et de transmission inhérentes à la notion de monument et ce qu'on appelle en France, le patrimoine L'étude minutieuse des chantiers de construction entre 1860 et 1869 et de reconstruction entre 1945 et 1955, ainsi que de la période intermédiaire permet de saisir l'évolution du statut de monument de l'Opéra et la place qu'il a occupée dans les discours autour de l'État, la nation, la culture et l'identité au fur et à mesure que l'Autriche contemporaine s'est construite. D'un chantier à l'autre, l'Opéra est un symbole reflétant la relation qu'entretiennent Vienne et l'Autriche avec leur histoire et leur territoire. Le choix de reconstruire les parties détruites en 1945 de manière contemporaine réactualise le statut de l'Opéra et fait co-habiter deux architectures et deux époques. L'Opéra est un édifice-palimpseste sur lequel se greffe toute une dimension mythique, les anecdotes historiques et les légendes participent à un grand récit autour de l'institution, qui brouille la frontière entre fiction et réalité. En croisant les archives de l'État, de la ville de Vienne, celles des architectes employés sur les chantiers du bâtiment avec des sources imprimées – presse, critiques, livres, mémoires –, on parvient à dessiner de manière précise les contours de ce monument, qui frappe par l'ampleur de sa dimension discursive, tant les discours en ont forgé le statut. Aujourd'hui dans ses murs comme par sa mise en valeur, l'Opéra incarne toujours une certaine histoire de l'Autriche et il alimente encore l'image qu'on se fait du pays à l'international.

Like other significant buildings in central Europe, the Vienna State Opera was damaged during World War II bombings, thus destroying a great part of its original structure. Rebuilt less than ten years after, the re-opening of the Opera was symbolic of Austria regaining control of its sovereignty, thus reflecting the national reconstruction of the country. Going from the building of the Opera house, then through the stages of its destruction, to finally look at the rebuilding process, this thesis is an exploration and a synthesis of the questions of memory and transmission inherently connected to the notion of monument, and of what we call in France, patrimoine. The meticulous study of construction works during its building between 1860 and 1869, and through reconstruction between 1945 and 1955, but also in the time between these periods, enables to understand the evolution of the Opera regarding its status and the role it had in debates centered on culture, identity and the nation. From one construction work to another, the Opera is a symbol mirroring the perspective of Vienna and Austria on their history and territory. To rebuild the parts destroyed in 1945 in a contemporary way renews its status as a monument. The Opera house is a "palimpsest building" and the mythical dimension of the building, fed by historical events and legends, participates in a collective narrative which blurs the limits between fiction and reality. By cross-referencing state archives, those of architects employed in the Opera's construction works and printed sources, we manage to have a clear perspective on this building, which was also forged by what was said about it. To this day, the Vienna State Opera embodies a certain history of Austria, and still influences the way we see the country abroad.