

Le « Monument viennois aux victimes » et la dispute tenace autour de l'évocation du passé*

Georg Vasold

L'étude des monuments, en tant que discipline de l'histoire de l'art, ne se pratique guère en Autriche. Le traditionnel Office fédéral des monuments, qui existe depuis le milieu du XIX^e siècle, s'efforce certes, à travers la publication de sa propre revue trimestrielle notamment, de faire connaître ses préoccupations au grand public et de forger une conscience générale de la complexité de la thématique des monuments. Son efficacité est néanmoins très limitée. Un manque chronique de fonds, doublé d'une insuffisance critique de personnel et, on ne saurait l'oublier, un désintérêt politique certain ont contraint et contraignent encore cette administration à mener dans l'ombre une existence académique à peine perçue par le public. Conséquence, le monument en tant que tel n'est que très médiocrement reconnu en Autriche comme un véritable problème. Cette situation est remarquable, si l'on considère que l'Autriche, et Vienne en particulier, est tenue pour l'un des lieux de naissance de la théorie moderne du monument. De fait, à l'heure de gloire de l'école viennoise d'histoire de l'art, le monument aura toujours été un champ de prédilection de la réflexion théorique. De Rudolf von Eitelberger et Aloïs Riegl jusqu'à Julius von Schlosser et Hans Tietze en passant par Max Dvořák, presque tous les spécialistes viennois de l'art ont produit des réflexions fondamentales sur ce sujet. L'ardent intérêt qu'ils ont porté au monument était au fond une réaction à la piètre estime en laquelle celui-ci avait été en général tenu à la fin du XIX^e siècle. Contrairement par exemple au mordant essayiste Ferdinand Kürnberger, qui déplorait dans les

* Les recherches pour le présent article se sont achevées début 2015. Depuis, le discours sur la question des monuments s'est sensiblement modifié en Autriche, comme on l'a vu de manière particulièrement nette il y a peu, notamment lors des vives discussions suscitées par la statue érigée en 1926 au centre de Vienne à la mémoire du maire antisémite Karl Lueger ou par le mur actuellement en construction dans le 9^e arrondissement viennois, avec les noms des citoyens juifs d'Autriche victimes de la Shoah. En revanche, le « Monument viennois aux victimes », dans le cimetière central de Vienne, reste assez peu connu. Paul Mahringer en a cependant fait mention en 2017 dans son article « Gewollte Erinnerung(-sorte)? », *Denkmal heute* (Zeitschrift der Gesellschaft der Denkmalfreunde), 9^e année (2017), vol. 2, p. 26-29.

années 1870 la « peste des monuments¹ » dont souffrait selon lui son époque, les historiens de l'art viennois ont pris ce médium totalement au sérieux et ont cherché à l'utiliser en tant que source historique. À cette fin, ils se sont efforcés, Aloïs Riegl et Max Dvořák au premier chef, d'inventer une terminologie dont on fait encore partiellement usage aujourd'hui et qui n'a rien perdu de sa validité².

Même si les collaborateurs de l'Office fédéral des monuments s'appliquent en toute honnêteté à s'inscrire dans cette tradition et à gérer l'héritage intellectuel en question, ces efforts n'ont produit que dans quelques cas exceptionnels une ouverture sur des débats actuels³. En Autriche, la tentative d'établir un discours spécifique sur les monuments, tel qu'il existe par exemple en France depuis Maurice Halbwachs et Pierre Nora ou en Allemagne grâce aux travaux de Jan et Aleida Assmann, n'en est donc à ce jour qu'à ses balbutiements.

La recherche universitaire en histoire de l'art n'aura été en l'occurrence que d'un bien maigre secours. Sans doute a-t-on fait de bon gré quelques pas, ces dernières années, pour améliorer au moins partiellement cette situation. Mais on s'est limité à vrai dire à l'analyse du monument du XIX^e siècle⁴. Le XX^e siècle, en tout cas l'époque qui a suivi la Deuxième Guerre mondiale, est resté en dehors de la question. Même lorsque l'Académie autrichienne des sciences a entrepris il y a quelques années l'ambitieuse tentative de considérer d'un œil neuf le patrimoine artistique national en s'assurant le concours d'une centaine de chercheurs, le monument moderne a uniquement été envisagé comme un phénomène marginal, comme une petite note de bas de page dans le grand livre de l'histoire de l'art. Tenter d'éclairer le monument après 1945, dans toutes ses dimensions historiques, esthétiques, politiques et sociales, et débattre en parti-

-
- 1 Ferdinand Kürnberger, « Ein Aphorismus zur Denkmal-Pest unserer Zeit » (1872), dans *id.*, *Literarische Herzessachen. Reflexionen und Kritiken*, Vienne, 1877. Kürnberger ne fut pas le seul de sa génération à se gausser des monuments. En Allemagne aussi, il était très régulièrement question à la fin du XIX^e siècle de la « fureur des monuments », de la « manie des monuments », de l'« épidémie des monuments » ou de la « contagion des monuments ». Voir Alexandra Vasak, *Sichtbare Erinnerung. Der Umgang mit Denkmälern in Österreich*, Francfort-sur-le-Main *et al.*, 2004, p. 16.
 - 2 Voir par exemple Georg Mörsch, « Was bleibt von Riegls Alterswert oder: Ist Riegls Alterswert noch zu retten? », dans Peter Noever, Artur Rosenauer et Georg Vasold (éd.), *Alois Riegl Revisited. Beiträge zu Werk und Rezeption*, Vienne, 2010, p. 58-62; Gabi Dolff-Bonekämper, « Gegenwartswerte. Für eine Erneuerung von Alois Riegls Denkmalwerttheorie », dans Hans-Rudolf Meier et Ingrid Scheurmann (éd.), *DENKmal-WERTE. Beiträge zur Theorie und Aktualität der Denkmalpflege*, Berlin/Munich, 2010, p. 27-40 (ainsi que la traduction française de cet article dans le présent volume).
 - 3 Ce n'est par exemple que tout récemment que l'Office fédéral des monuments a édité un recueil complet des écrits de Max Dvořák sur la question de l'entretien des monuments historiques : Max Dvořák, *Schriften zur Denkmalpflege*, réunis et commentés par Sandro Scarrochia, Vienne/Cologne/Weimar, 2012.
 - 4 Il faut signaler en particulier les publications de Werner Telesko, *Geschichtsraum Österreich. Die Habsburger und ihre Geschichte in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne/Cologne/Weimar, 2006, ainsi que *id.*, *Kulturraum Österreich. Die Identität der Regionen in der bildenden Kunst des 19. Jahrhunderts*, Vienne/Cologne/Weimar, 2008.

culier de la question de sa « valeur de remémoration » (Alois Riegl) ne semble pas être une affaire urgente en Autriche⁵.

Si ce thème n'est toutefois pas complètement sorti du champ d'attention, c'est grâce à un groupe d'historiens qui a choisi, sous l'égide de Moritz Csáky, une approche actuelle, d'orientation à la fois critique et internationale. Il convient de nommer ici en particulier Heidemarie Uhl, qui travaille sur ce sujet depuis une vingtaine d'années et a produit en la matière des publications essentielles pour l'Autriche. Il est cependant regrettable que les spécialistes de l'art en aient à peine pris connaissance, ce qui explique peut-être qu'ils soient tout simplement passés à côté de l'un des monuments les plus importants de l'après-guerre en Autriche. C'est de ce monument, connu sous le nom de Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre, que vont traiter les pages qui suivent. Mais je m'arrêterai pour commencer à une affaire récente, qui illustre avec une pleine évidence la problématique particulière qui reste attachée en Autriche au monument moderne.

C'est à l'initiative de l'écrivain et galeriste autrichien Wolfgang Georg Fischer qu'a germé il y a quelques années à l'Institut d'histoire de l'art de l'université de Vienne le projet d'ériger un monument à la mémoire des membres de l'école viennoise d'histoire de l'art persécutés pendant les années 1930. La proposition a fait l'objet d'un débat interne, on l'a généralement trouvée juste et nécessaire, de sorte qu'une commission pour la réalisation du monument a rapidement vu le jour. Cette commission se composait non seulement de membres de l'Institut, mais aussi de membres des familles qui avaient été forcées de s'exiler dans les années 1930 et au début des années 1940 et qui avaient donc un souvenir personnel et douloureux des événements en question. Afin d'assurer le pouvoir de décision politique de cette entreprise et d'accroître l'attention des médias, on sollicita par ailleurs l'adhésion de quelques personnalités éminentes, parmi lesquelles la femme du président fédéral autrichien alors en fonction. Muni de pareils renforts, on passa promptement à l'action. On se mit en relation avec une des personnes directement concernées, l'historien de l'art et architecte Hans Buchwald (1933-2013), qui avait été chassé de Vienne alors qu'il était enfant. Buchwald présenta une proposition pour la conception du monument et en fit une maquette qu'on exposa à l'Institut. Une fois mise sur les rails, la réalisation du monument avança désormais à grand train, de sorte qu'on put bientôt procéder, le 10 octobre 2008, à son inauguration solennelle⁶. Voilà pour l'histoire, qui apparaît à tout point de vue comme un succès, même si quelques voix critiques isolées s'étaient également élevées pour mettre en garde contre le risque que le

5 La situation des recherches en histoire de l'art est par conséquent extrêmement modeste. Ce n'est qu'à une date récente qu'on a déploré à juste titre que le monument, en tout cas le monument aux morts, n'ait suscité qu'un intérêt balbutiant en Autriche. Voir Daniela Hammer-Tugendhat, « Kriegerdenkmäler. Kritische Gedanken zum Opferdiskurs », dans Patrick Werkner et Frank Höpfel (éd.), *Kunst und Staat. Beiträge zu einem problematischen Verhältnis*, Vienne, 2007, p. 134, note 8.

6 On trouvera de plus amples informations à ce sujet sur le site <https://kunstgeschichte.univie.ac.at/ueberuns/denkmal-fuer-ausgegrenzte/> [accès vérifié en septembre 2020].



1 Hans Buchwald, *Denkmal für Ausgegrenzte, Emigrierte und Ermordete* (Monument à la mémoire des exclus, des émigrés et des assassinés), 2008, Vienne, campus de l'université (cour 9)

monument perde son aura, parce que les étudiants ou les passants l'employaient parfois comme banc pour s'asseoir et se reposer à l'ombre d'un arbre – ce qui n'est peut-être pas la moins bonne façon de frayer avec un monument (ill. 1).

Ce qui n'est pas venu cependant à la connaissance du public, et qui ajoute une pointe de fadeur à cette histoire à succès, c'est que le projet et sa réalisation se sont accompagnés de considérables dissonances. À l'origine de ces désaccords, il y avait la question de savoir de qui l'on était supposé célébrer ici la mémoire, plus exactement si ce devait être un monument exclusivement dédié à ceux qui avaient été contraints de quitter le pays à partir de 1938, après ce qu'on appelle l'*Anschluss*, l'annexion de l'Autriche à l'Allemagne hitlérienne. Ou si le cadre du mémorial devait être élargi pour y intégrer aussi les historiens de l'art qui avaient déjà émigré avant cette date, pendant les années de la dictature cléricale et fasciste de Dollfuss et Schuschnigg (1934-1938)⁷. Cette question

7 Il faut certainement citer ici à titre d'éminent exemple Ernst Gombrich, qui a quitté Vienne en 1936. Sur l'histoire de l'exode des universitaires autrichiens, voir l'ouvrage fondamental de Johannes Feichtinger, *Wissenschaft zwischen den Kulturen. Österreichische Hochschullehrer in der Emigration 1933-1945*, Francfort-sur-le-Main/New York, 2001.

revenait en somme à procéder à une évaluation historique de l'austrofascisme et à se demander si le régime autoritaire établi par Engelbert Dollfuss pouvait ou même devait être mis sur le même plan que le nazisme⁸. Après quelques va-et-vient, on régla finalement la querelle. Le problème fut résolu de la manière suivante : la délicate période de 1934 à 1938 était certes implicitement comprise dans l'acte commémoratif, mais on évita à toute force d'employer le terme d'austrofascisme. Le monument, tel qu'il se présente aujourd'hui, porte le titre de « Monument à la mémoire des exclus, des émigrés et des assassinés ». Ce n'est peut-être pas un titre très heureux, mais il témoigne en tout cas de la tentative de faire passer les questions idéologiques au second plan et de signifier clairement que, pour les personnes concernées, il était en somme sans importance de savoir si c'était sous le régime austrofasciste ou sous le régime nazi qu'elles avaient été menacées dans leur existence – sur le plan matériel aussi bien que physique.

Je ne suis pas certain que les membres de la commission aient eu conscience qu'une querelle identique à celle qu'ils avaient vidée en la circonstance s'était déjà produite dans le passé, exactement soixante ans plus tôt. C'est l'érection du Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre qui en avait été l'occasion.

Dès le 30 octobre 1945, c'est-à-dire six mois à peine après la fin des dernières opérations de guerre sur le sol autrichien, le sénat de la ville de Vienne décidait d'« élever, sur une place prestigieuse au centre de la ville, un monument à ceux qui sont tombés dans la lutte contre le fascisme nazi et pour une Autriche libre et indépendante⁹ ». La force motrice derrière ce projet, c'était le Parti communiste d'Autriche (KPÖ). Son idée rencontra une large adhésion, même le Parti populaire autrichien (ÖVP), conservateur et bourgeois, ainsi que le Parti socialiste d'Autriche (SPÖ) lui apportèrent leur soutien¹⁰. Au commencement, il y eut bien entendu des dissensions, surtout concernant l'endroit où le monument devait être érigé. Au printemps 1947, invitation fut néanmoins lancée à quatre artistes de participer à un concours pour la réalisation du monument. Il y avait notamment parmi eux le sculpteur autrichien Fritz Wotruba (1907-1975)¹¹. Cet artiste,

8 Emmerich Tálos et Wolfgang Neugebauer (éd.), *Austrofascismus. Politik-Ökonomie-Kultur 1933-1938* [2005], 6^e édition, Vienne, 2012.

9 Communiqué de la mairie de Vienne, 30 octobre 1945, cité ici d'après *Gedenken und Mahnen in Wien 1934-1945. Gedenkstätten zu Widerstand und Verfolgung, Exil, Befreiung. Eine Dokumentation*, documents réunis et publiés par le Fonds de documentation et d'archives de la Résistance autrichienne, 1998, p. 18. Cette publication fournit les informations de base sur le « Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre 1934-1945 ». On trouvera d'autres analyses plus récentes chez Katharina Wegan, *Monument - Macht - Mythos. Frankreich und Österreich im Vergleich nach 1945*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2005, p. 206-211; Karl Klambauer, *Österreichische Gedenkkultur zu Widerstand und Krieg. Denkmäler und Gedenkstätten in Wien 1945-1986*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2006, p. 26-58; Gerd Brüne, *Pathos und Sozialismus. Studien zum plastischen Werk Fritz Cremers (1906-1993)*, Weimar, 2005, p. 61-84.

10 Le KPÖ, l'ÖVP et le SPÖ étaient les seuls partis autorisés en Autriche après la fin de la guerre.

11 Les trois autres artistes étaient Fritz Cremer (1906-1993), Mario Petrucci (1893-1972) et Karl Stemolák (1875-1954).



2 Fritz Cremer, *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (1934-1945)*, 1948, vue d'ensemble, Vienne, cimetière central (porte 2, groupe 41)

qui avait survécu à la guerre en trouvant refuge en Suisse, semblait en quelque sorte prédestiné à cet ouvrage, il était en tout cas le sculpteur autrichien de loin le plus éminent de son temps et jouissait en outre d'un prestige considérable à l'étranger. En janvier 1948 par exemple, Wotruba s'était vu décerner le prix de la Ville de Vienne; l'été de cette même année, il participait à la Biennale de Venise et à l'automne, le musée d'Art moderne de la ville de Paris lui consacrait une grande exposition personnelle.



À la surprise générale, du point de vue d'aujourd'hui tout au moins, ce ne fut pourtant pas Wotruba qui gagna le concours. La commande alla en effet au sculpteur allemand Fritz Cremer (1906-1993), dont la compagne Hanna Berger a dirigé, pendant les premiers mois qui ont suivi la guerre, la commission culturelle du KPÖ viennois¹². Cremer, qui venait tout juste de rentrer de détention,

¹² Brüne, 2005 (note 9) p. 57. Une première monographie a paru tout récemment sur la résistante Hanna Berger, qui avait travaillé en qualité de danseuse et de chorégraphe à Vienne et à Berlin dans l'entre-deux-guerres, fut incarcérée en 1942 par les nazis, mais put s'échapper un an plus tard. Voir Andrea Amort, *Hanna Berger. Spuren einer Tänzerin im Widerstand*, Vienne, 2012.



3 Fritz Cremer, *Accusatrice*,
détail du *Monument viennois
aux victimes pour une Autriche
libre (1934-1945)*, 1948,
Vienne, cimetière central

présenta une maquette pour la transposition de laquelle il sollicita le concours de ses amis architectes Wilhelm Schütte et Margarete Schütte-Lihotzky. Les esquisses qui avaient été soumises au concours furent exposées à la Maison viennoise des artistes¹³, et en juillet 1947 un jury situé au-dessus des partis – deux artistes en faisaient au demeurant partie – se prononça en faveur de Cremer. La pose de la première pierre eut lieu le 1^{er} novembre 1947 et le monument fut inauguré en grande pompe un an plus tard, jour pour jour, en présence du maire de Vienne Theodor Körner.

Dans sa disposition spatiale, le monument (ill. 2) séduit par sa grande clarté. Quand, venant du nord, on s'approche de l'installation qui s'élève en pente douce, on rencontre tout d'abord la figure plus grande que nature d'une femme

¹³ Cette exposition fut le prétexte à de vives polémiques de la part des médias proches de l'ÖVP, qui reprochaient au lauréat du concours de s'adosser à l'esthétique nazie.



4 Fritz Cremer, *Homme libéré*, détail du *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (1934-1945)*, 1948, Vienne, cimetière central

enceinte qui se voile le visage de douleur et de chagrin (*Femme en deuil*). Quatre dalles funéraires enfoncées en diagonale dans le sol nous amènent ensuite à la statue dite de l'*Accusatrice* (ill. 3). Celle-ci a déjà surmonté semble-t-il sa douleur, elle est représentée de façon nettement plus active que la femme enceinte et c'est le bras levé qu'elle vient au-devant de nous. À cet endroit, notre regard est dévié, nous suivons à présent les dalles en sens inverse pour être finalement conduits à l'élément dans lequel la mise en scène de l'ensemble atteint son point culminant, la statue d'un homme nu placée sur un socle en hauteur, l'*Homme libéré* (ill. 4). Pleinement conscient de ses moyens, il serre les poings et avance son pied gauche, comme s'il venait de triompher du mur qui borde l'installation sur son côté gauche, mieux encore, comme s'il venait de le faire voler en éclats, de sorte que notre regard ne vient pas buter contre des murs nus, mais peut aller se perdre au loin dans la nature. La liberté, une vie sans entraves (à l'origine, Cremer voulait représenter sa statue avec des chaînes brisées¹⁴), les murs de prison éventrés, l'être humain nu dans toute sa fragilité de créature, l'homme

14 Brüne, 2005 (note 9), p. 71 et suivante.

qui – avec précaution sans doute, mais certain de sa force et non sans fierté – s’avance à la rencontre d’un avenir meilleur : il n’est pas difficile d’interpréter ce monument. Dans la très maigre littérature existante, on tente tout de même à l’occasion de produire des références iconographiques. Ainsi l’*Accusatrice* est-elle supposée s’inscrire dans la tradition des représentations antiques des Ménades¹⁵, et la *Femme en deuil* peut éventuellement faire penser aux *Pleurants* de Claus Sluter – mais tout cela n’a pas force d’obligation. On peut aussi comprendre le monument sans formation préalable en histoire de l’art, ce qu’il est même permis de considérer peut-être comme un gage de qualité.

Lorsqu’on visite aujourd’hui le site, on est en général parfaitement tranquille, personne qui vienne vous déranger. Il est rare en effet que quelqu’un aille s’égarer dans ce coin du cimetière où le monument a été installé, et si cela arrive sans doute de temps à autre, le promeneur a vite fait de passer alors son chemin. Le monument n’a rien de troublant, il ne stimule pas, il n’attire pas l’attention. Peut-être Robert Musil avait-il après tout raison, quand il constatait dans les années 1920 : « Entre autres particularités dont peuvent se targuer les monuments, la plus frappante est, paradoxalement, qu’on ne les remarque pas. Rien au monde de plus invisible¹⁶. » Mais peut-être cela tient-il également à ce que ce monument-ci cache à vrai dire plus qu’il ne divulgue.

Pour commencer, le visiteur du mémorial ne reçoit que bien peu d’informations sur les artistes qui l’ont réalisé. On trouve certes à l’arrière du mur une plaque qui nomme expressément le sculpteur Cremer et l’architecte Schütte. Pas la moindre mention en revanche de Margarete Schütte-Lihotzky, qui, comme je l’ai évoqué, a également participé à la conception de l’œuvre et dont l’importance sur le plan de l’histoire de l’art dépasse de beaucoup celle des deux hommes. Le passage sous silence de l’architecte la plus prestigieuse d’Autriche, qui a écrit une page de l’histoire de l’architecture avec sa *Frankfurter Küche* (1926), la première cuisine aménagée moderne, est hautement symptomatique de l’idée qu’on se faisait du rôle de la femme dans la période d’après-guerre en Autriche. La tendance manifeste à omettre purement et simplement les artistes femmes – surtout celles qui avaient été actives politiquement et qui s’étaient engagées dans la résistance pendant la guerre – se traduit aussi dans le fait qu’après 1945 Schütte-Lihotzky n’a pratiquement pas reçu de commande publique pendant plusieurs années¹⁷.

L’omission de son nom n’est pourtant pas la seule négligence. Quand on est sur place, on cherche en vain à comprendre pourquoi le monument a été amé-

15 *Ibid.*, p. 70 et suivante.

16 Robert Musil, « Monuments », dans *id.*, *Œuvres pré-posthumes*, traduit de l’allemand par Philippe Jaccottet, Paris, 1965, p. 78.

17 Le silence fait sur la participation de Schütte-Lihotzky à la conception du « Monument aux victimes pour une Autriche libre » est d’autant plus perfide que c’est elle seule, en réalité, que Cremer avait invitée à travailler avec lui. Si Wilhelm Schütte devait finalement être associé lui aussi au projet, c’était uniquement pour l’aider à reprendre pied dans la vie professionnelle. Voir Klambauer, 2006 (note 9), p. 260, note 99.

nagé précisément à cet endroit, dans le cimetière central de Vienne. Rien n'indique que gisent ici les dépouilles de quelque deux mille personnes assassinées entre 1938 et 1945, parmi lesquelles un nombre particulièrement élevé de communistes. On n'apprend pas non plus que, à l'origine, le monument aurait dû être érigé tout à fait ailleurs, dans le 1^{er} arrondissement viennois, en plein centre de la ville, et plus précisément sur la Morzinplatz, c'est-à-dire à l'endroit où se trouvait la direction de la Gestapo. Élever un monument là où il aurait été pour ainsi dire comme une épine dans la topographie de la ville et où il aurait donné la possibilité de se souvenir de la déportation et de l'extermination d'environ cinquante mille Juifs viennois dont le destin avait été scellé sur la Morzinplatz¹⁸ – voilà ce que le maire de Vienne, le social-démocrate Theodor Körner, voulait manifestement éviter. Selon toute apparence, son intention était dès le départ d'apposer un signe, certes, mais un signe qu'au mieux on ne remarquerait pas, de sorte qu'il n'en résulterait pas de questions déplaisantes, au premier rang desquelles des interrogations sur la participation des Autrichiens aux crimes nazis. Car autant il est vrai que la Gestapo a été dirigée à Vienne par le SS-Brigadeführer munichois Franz Josef Huber, autant il est vrai aussi que la plupart de ses adjoints étaient des Autrichiens, parmi lesquels Karl Ebner par exemple, l'« éminence grise¹⁹ » de la Gestapo en Autriche, qui aura joué le rôle clé dans la persécution des Juifs de Vienne. En 1948, Ebner fut condamné à vingt ans de prison, mais il devait être gracié cinq ans plus tard par Theodor Körner²⁰, qui avait emporté en 1951 l'élection à la présidence de la République fédérale d'Autriche. Autant dire – je ne fais que le signaler ici entre parenthèses – que le destin des Juifs n'aura pas joué en somme le moindre rôle dans le contexte du Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre. Quand Körner dévoila le monument en novembre 1948, il n'eut pas un seul mot pour évoquer l'assassinat des Juifs. On ne saurait s'étonner chez un homme politique qui avait publié un an plus tôt un article intitulé « La fable de l'antisémitisme à Vienne²¹ ».

18 Un monument qui rappelle les crimes de la Gestapo est effectivement érigé aujourd'hui à cet endroit. Il n'a été installé toutefois qu'en 1985.

19 Thomas Mang, *Gestapo-Leitstelle Wien – mein Name ist Huber. Wer trug die lokale Verantwortung für die Ermordung der Juden Wiens?*, Münster, 2003, p. 187.

20 Pour une étude circonstanciée de ce sujet, voir Wolfgang Neugebauer, « Das NS-Terrorssystem », dans Emmerich Tálos, Ernst Hanisch et Wolfgang Neugebauer (éd.), *NS-Herrschaft in Österreich*, Vienne, 1988, p. 166-168.

21 Theodor Körner, « Das Märchen vom Antisemitismus in Wien », dans *Austria* (A Gunther Publication. A Paper of Conservative-Democratic Opinion / Ein Blatt der Bürgerlich-Demokratischen Meinung N.Y.C.), 25 mars 1947. Cet article a été republié dans *Österreicher im Exil. USA 1938-1945. Eine Dokumentation*, t. 2, éd. par le Fonds de documentation et d'archives de la Résistance autrichienne, Vienne, 1995, p. 741-744. L'impudence de cet article culmine dans l'affirmation, démentie par les faits, que « les rapatriés juifs ne sont bien entendu lésés par personne en Autriche, et donc par aucune autorité autrichienne non plus. [...] Jamais on n'en est arrivé à Vienne à des excès antisémites de l'ampleur de ceux qui étaient à l'ordre du jour dans d'autres pays, car le Viennois est citoyen du monde et il ne saurait donc être, a fortiori, un antisémite. Les tendances antisémites lui sont parfaitement étrangères aujourd'hui aussi. Les histoires que l'on raconte à ce sujet sont des mensonges délibérés ou des bavardages irréflectifs » (*ibid.*, p. 744).

Il importait de toute évidence à Theodor Körner d'associer une conception bien déterminée de l'histoire au Monument viennois aux victimes. Celui-ci devait avant tout servir à figurer l'Autriche non comme la nation des criminels, mais comme celle des victimes. Or, c'est sur ce point que le « problème » de l'austrofascisme revient sur le devant de la scène. Il avait en effet été prévu à l'origine que le monument se rapporterait exclusivement à la période de la dictature nazie. Rappelons encore une fois la décision du sénat de la ville de Vienne, où il était expressément précisé qu'on entendait « élever [...] un monument à ceux qui sont tombés dans la lutte contre le fascisme nazi [...] »²². Il n'était pas encore question à ce moment-là des victimes de l'austrofascisme. Au fil des premières années d'après-guerre, Körner eut cependant à subir une pression croissante de la part de son propre parti, dans les rangs duquel se fit entendre de plus en plus fort l'exigence que soit aussi évoqué le souvenir de ceux qui avaient perdu leur vie entre 1934 et 1938. C'étaient pour la plupart des victimes de la guerre civile autrichienne, c'est-à-dire essentiellement des sociaux-démocrates et des communistes. En tant que successeur naturel du Parti chrétien-social austrofasciste, le Parti populaire autrichien (ÖVP) entendait toutefois empêcher l'élargissement du cadre de la commémoration. Il était tout simplement inconcevable pour lui que l'État autoritaire corporatif autrichien (*Ständestaat*) et le régime nazi soient nommés dans un seul et même souffle. Après tout, tel était son argument, le fondateur du *Ständestaat* autrichien, Engelbert Dollfuss, avait été assassiné à Vienne le 25 juillet 1934 par des nazis. Dollfuss ne pouvait donc avoir été un dictateur, au contraire, c'était un homme politique qui s'était opposé avec courage aux nazis et qui l'avait payé de sa vie.

Et c'est exactement là qu'était dès lors la solution du problème. En 1948, Theodor Körner incita en effet à étendre le cadre commémoratif du monument au temps de l'austrofascisme. Ce que l'on rendit manifeste en faisant graver sur l'une des dalles enfoncées dans le sol les dates « 1934-1938 ». Au départ, l'ÖVP n'était sans doute pas d'accord avec cette démarche, mais Körner fit un pas dans sa direction en décrétant que le terme de fascisme ou même d'austrofascisme serait effacé de l'inscription sur le monument. Depuis, le monument ne s'appelle plus que « Monument aux victimes pour une Autriche libre ». Par cette inscription, on n'évoquait pas seulement la mémoire des victimes du nazisme et des gens assassinés sous Dollfuss (c'était ce que réclamait le SPÖ), mais on donnait aussi à entendre sans équivoque que le *Ständestaat* autrichien – et Dollfuss expressément – était lui-même une victime, à savoir qu'il avait été lui aussi une victime des nazis. On peut très précisément identifier ici l'origine de cette curieuse hagiographie qui allait désormais présenter Dollfuss comme un combattant de la résistance : « L'élargissement de la commémoration jusqu'à l'année 1934 permettait de célébrer Engelbert Dollfuss comme le premier combattant de la résistance antinazie. Au total, la commémoration de Dollfuss servait à

²² Voir note 9.



5 Fritz Wotruba, *Homme, maudis la guerre. Aux victimes 1914-1918*, 1932, Leoben (Styrie), cimetière Donawitz

excuser la dictature de l'État corporatiste, en tant que résistance patriotique et nationale autrichienne contre le national-socialisme "allemand"²³.» La quintessence d'une telle conception de l'histoire, ainsi qu'il apparaît à l'exemple du Monument viennois aux victimes, se décline donc ainsi : premièrement, l'Autriche a toujours été victime, et deuxièmement, l'Autriche a toujours été dans la résistance. Telle était en somme la vision historique que le maire de Vienne cherchait à faire passer à travers le Monument aux victimes.

Si l'on garde à l'esprit cette intention, c'est-à-dire la tentative de concilier, au moyen d'un mensonge historique, les camps idéologiques pris dans des affrontements sans issue depuis la guerre civile de 1934 et de souligner l'appartenance de tous les Autrichiens à une communauté qui avait été la première victime de l'Allemagne nazie, on comprend alors que ce soit Fritz Cremer qui ait emporté le concours et qu'on ait chargé de concevoir le Monument aux victimes. Car cela

23 Wegan, 2005 (note 9), p. 207 et suivante.

reste une énigme persistante pour les générations ultérieures : pourquoi est-ce Cremer, et non Fritz Wotruba, qui a obtenu la commande ? Il est certes vrai que Cremer avait une certaine expérience avec le thème complexe et hautement sensible de l'évocation du souvenir de la guerre²⁴, et son idée de s'associer le concours de deux architectes pour la réalisation du monument viennois démontre clairement le sérieux avec lequel il entendait s'acquitter de sa tâche. Mais cela vaut également pour Wotruba. Lui aussi envisageait d'exécuter son monument avec la collaboration de l'architecte Oswald Haerdtl²⁵. Et de même, Wotruba était rompu à la thématique de la guerre et à sa transposition artistique : après tout, n'avait-il pas déjà réalisé un monument à la mémoire des victimes d'une guerre mondiale, en 1932, à Leoben, en Styrie (ill. 5)²⁶ ? La question de savoir ce qui a finalement fait pencher la balance en faveur de Cremer ne peut donc recevoir de réponse que si l'on examine la maquette que Wotruba avait soumise au concours en 1947 (ill. 6). On devra certes renoncer à produire une analyse détaillée parce que la maquette est considérée aujourd'hui comme perdue, mais il en existe en tout cas une photographie, ainsi qu'une lettre qui nous renseigne sur les intentions de Wotruba. Tout comme chez Cremer, c'est aussi une figure humaine qui devait former le centre de son monument, mais de toute évidence, le sculpteur autrichien ne pensait pas le moins du monde à montrer un jeune héros de la libération. Il nous fait voir au contraire un homme assis, décharné, complètement épuisé, qui incarne par son apparence et son attitude toute la folie de la guerre. La statue a plutôt l'air d'un spectre que d'une figure humaine, elle est tellement dépouillée de son individualité que les contemporains qui avaient vu la maquette du monument au Wiener Künstlerhaus ne savaient dire avec certitude si elle représentait un homme ou une femme²⁷. Wotruba envisageait d'installer cette figure sans sexe au milieu d'un champ de pierres tombales, rejoignant ainsi la conception de son monument de Leoben, dont la stèle s'élevait de même, à l'origine, au-dessus des pierres tombales (ill. 5). En y apposant l'inscription « Homme, maudis la guerre », Wotruba s'adressait directement au visiteur du cimetière et ne laissait subsister aucun doute sur l'absolue nécessité de prendre position par rapport à la guerre et

24 Cremer avait été invité en 1946 à réaliser la statue grandeur nature d'un *Combattant pour la liberté* destinée à orner le mémorial autrichien de l'ancien camp de concentration d'Auschwitz I. Finalement, l'œuvre n'y fut pas installée et elle se trouve aujourd'hui à Brême. Le Monument viennois aux victimes allait sonner en revanche pour Cremer le départ d'une longue série d'autres commandes du même genre. Vers 1950, il travaillait à une douzaine de projets de monument, dont en tout cas trois (Mauthausen, Ebensee, Knittelfeld) allaient être réalisés, voir Brüne, 2005 (note 9), p. 58.

25 Les deux artistes projetaient de donner au monument la forme d'un champ funéraire ponctué de pierres tombales peu élevées de couleur blanche, au centre duquel se serait dressée la statue en fer de Wotruba. Voir Perdita von Kraft, *Fritz Wotruba. Studien zu Leben und Werk. Die Skulpturen der frühen und mittleren Jahre 1928-1947*, Weimar, 1999, p. 229.

26 Voir Stefan Riesenfellner, « Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur am Beispiel der Kriegerdenkmäler in Graz und in der Steiermark 1867-1934 », dans *id.* et Heidemarie Uhl (éd.), *Todeszeichen. Zeitgeschichtliche Denkmalkultur in Graz und in der Steiermark vom Ende des 19. Jahrhunderts bis in die Gegenwart*, Vienne/Cologne/Weimar, 1994, p. 65-68.

27 Voir Brüne, 2005 (note 9), p. 79.



6 Fritz Wotruba, maquette pour le concours du *Monument viennois aux victimes pour une Autriche libre (1934-1945)*, 1947

à ses événements, indiquant du même coup que toute réception esthétisante de son œuvre, de quelque genre que ce fût, serait simplement déplacée.

Ce sont des réflexions du même ordre qui animaient l'artiste dans le cas du monument viennois. Lorsqu'il remit sa maquette au jury en 1947, Wotruba y joignit une lettre où il expliquait ses intentions :

« À la base de la présente esquisse, il y a l'idée de représenter la victime anonyme. L'être humain n'existe plus, il s'est éteint. Est restée [...] une construction d'os, et sinon rien. On ne voit plus de visage, il n'y a plus qu'une créature

rappelant un être humain. Celui qui attend un monument de l'évocation sentimentale sera déçu. C'est un monument de l'accusation muette et de la mise en garde qui verra ici le jour [...]. Le martyr est assis sur sa tombe, une impression pesante et lugubre doit se dégager de lui²⁸. »

Un tel ouvrage, qui montre les conséquences immédiates de la guerre, c'est-à-dire la destruction physique de l'individu, Theodor Körner ne pouvait assurément rien en faire. Il voulait un monument qui présenterait l'Autriche comme une collectivité nationale victime du nazisme, enjamberait les fossés idéologiques et indiquerait le chemin uni vers l'avenir – et pas un monument qui aurait exhibé avec tant de radicalité la souffrance subie. Le travail de Fritz Cremer correspondait effectivement bien mieux au souci de Körner. Premièrement, Cremer était un communiste convaincu, ce qui pouvait être de quelque avantage à Vienne, qui avait été libérée en 1945 par les troupes russes. Deuxièmement, sa statue masculine, tout au contraire de la sculpture de Wotruba, avait le corps intact et à ce titre, elle pouvait être interprétée comme le signal positif d'un départ plein d'énergie vers des temps nouveaux. Troisièmement, son *Homme libéré* était cependant si flou dans sa sémantique politique qu'il se prêtait à l'identification de pratiquement tous les camps idéologiques en Autriche. Les communistes revendiquaient l'homme nu comme faisant partie de leur iconographie, de même que les sociaux-démocrates, à l'initiative desquels le sculpteur Karl Stemolak avait par exemple créé dans l'entre-deux-guerres des figures dénudées qui étaient supposées incarner l'*Homme nouveau* dans sa beauté, sa force et sa culture²⁹. Et après 1934, les austrofascistes s'étaient approprié eux aussi l'homme nu pour l'intégrer à leur répertoire visuel, ce qui s'explique surtout par leur volonté de propager l'éducation physique en tant que service dû à la patrie³⁰. L'idéal qu'ils avaient en l'occurrence en vue, c'était celui du paysan, qui travaille jour après jour au champ et se livre, dans ses maigres loisirs, à la pratique de ce qu'ils appelaient le « sport paysan »³¹. Si l'idée de Theodor Körner était donc de trouver une iconographie capable de rassembler tous les camps, c'est-à-dire un motif sur lequel tous les Autrichiens pouvaient s'unir, l'homme nu de Cremer – son *Homme libéré* –

28 Cité d'après Klambauer, 2006 (note 9), p. 35.

29 Voir Josef Seiter, « Politik in der Idylle. Die plastischen Monumente der Ersten Republik », dans *Das Rote Vienne 1918-1934*, cat. exp. Vienne, Historisches Museum der Stadt Wien, 1993, p. 74-90; Hildegard Schmid, « Der Neue Mensch als Motiv der Arbeit in der österreichischen Bildhauerei der Zwischenkriegszeit », dans *Kunstjahrbuch der Stadt Linz, 1992-1993*, p. 108-133.

30 Sur la signification politique du corps dans l'État autoritaire corporatiste autrichien, voir en dernier lieu Wolfgang Weber, « Sieg und Niederlage in der austrofascistischen Körperkultur », dans Michaela Fahlenbock, Lukas Madersbacher et Ingo Schneider (éd.), *Inszenierung des Sieges – Sieg der Inszenierung. Interdisziplinäre Perspektive*, Innsbruck/Vienne/Bozen, 2011, p. 57-65.

31 Les théoriciens de la culture physique austrofasciste se sont efforcés de définir un « sport paysan » en tant que tel, auquel appartenaient, entre autres disciplines, la nage, le ski de fond et la danse. Voir Weber, 2011 (note 30), p. 63.

lui fournissait bien ce qu'il cherchait³². Un autre point mérite en outre d'être signalé, car il est extrêmement caractéristique de la période d'après-guerre en Autriche : dans le « Monument aux victimes » de Cremer, les femmes assument un rôle étonnamment secondaire. Alors que chez Stemolak par exemple la figure féminine – elle aussi souvent nue et belle, en tant que symbole de la *Femme nouvelle* – se tient ou s'avance aux côtés de l'homme, avec les mêmes droits que lui, chez Cremer la situation a changé. À présent, c'est clairement l'homme qui est placé au centre et qui occupe donc le premier rang de l'ensemble, tandis que les deux femmes lui sont subordonnées doublement, dans la disposition spatiale et par leur taille, nettement plus petite que la sienne. À considérer les choses sous cet éclairage, on ne s'étonnera donc plus guère que le nom de l'architecte Margarete Schütte-Lihotzky ait été oublié, comme je l'ai dit. On voit se cristalliser ici une image de la femme qui allait devenir typique des années 1950, mais qui marque un recul sensible par rapport aux conquêtes et aux émancipations de la Première République.

Si l'on analyse le « Monument viennois aux victimes », se pose alors la question de savoir ce qu'en ont dit les collaborateurs de l'Office fédéral des monuments, autrement dit ceux qui s'occupaient par profession de ce sujet. La réponse est la suivante : rien. Mais de cela non plus – en dépit de la riche tradition que j'ai pu évoquer plus haut –, on ne saurait après tout s'étonner vraiment. En les personnes de Dagobert Frey et de Walter Frodl auront travaillé en effet après-guerre à l'Office fédéral des monuments deux historiens de l'art qui avaient fait une brillante carrière sous les nazis et qui, la guerre terminée, n'allaient donc montrer aucun intérêt à instaurer un discours ouvert et critique sur la question du monument. À Vienne après 1945, face à une situation politique complètement changée, on ne voyait pas l'ombre de la nécessité de redéfinir théoriquement le monument et de s'exprimer sur ses implications politiques – ce qui aurait forcément conduit chacun à remettre en cause sa propre position. On pourra faire valoir il est vrai en guise d'excuse que les fonctionnaires chargés de la protection des monuments passaient le plus clair de leur journée de travail à tenter de venir à bout de gigantesques tâches pratiques et qu'il ne leur restait guère de temps pour la théorie. On ne doit pas oublier que le jour de l'entrée des troupes russes à Vienne, le 13 avril 1945, 21 317 maisons étaient totalement ou en partie détruites (ce qui correspondait à 21 % du parc immobilier viennois), 87 000 appartements

32 L'impossibilité d'assigner sans équivoque le nu masculin à telle ou telle tendance politique a permis à maints artistes en Autriche de faire une carrière qui a pu évoluer en traversant avec fluidité et sans accroc tous les camps idéologiques et politiques. Ce constat s'applique en particulier au sculpteur Wilhelm Frass. Dans les années 1920 et au début des années 1930, Frass a travaillé pour les sociaux-démocrates, de 1934 à 1938 pour les austrofascistes, de 1938 à 1945 pour les nazis et à l'époque d'après-guerre pour les représentants politiques de la Deuxième République. Ce faisant, il n'a pas changé son style et son motif de prédilection, l'homme nu qui marche, n'a pas varié pendant des décennies. Voir Friedrich Grassegger, « Seid, um zu sterben. Vergessene Plastiken des NS-Bildhauers Wilhelm Frass », dans Jan Tabor (éd.), *Kunst und Diktatur. Architektur, Bildhauerei und Malerei in Österreich, Deutschland, Italien und der Sowjetunion 1922-1956*, t. 1, Vienne, 1994, p. 354-357.

étaient inutilisables³³. Or celui qui s'attend, au vu de tels chiffres, à ce que l'administration municipale viennoise de Theodor Körner ait eu pour objectif de se consacrer en priorité à la création d'espaces d'habitation se trompe. À la grande colère de larges couches de la population, on entreprit en effet, non de rebâtir des logements, mais d'ériger et de remettre en état des monuments, et précisément ceux qui étaient considérés comme essentiels à la fondation de l'identité autrichienne³⁴, par exemple le Burgtheater, l'Opéra ou les deux statues équestres de la place des Héros. On se heurte donc encore une fois ici à la volonté de ne pas œuvrer à des intérêts particuliers (fût-ce celui du logement), mais de faire avec paternalisme des pas qui devaient profiter à tout le monde et qui visaient à présenter l'Autriche comme une société close, c'est-à-dire comme une société partageant les mêmes valeurs et unie par une histoire commune. L'architecture du Ring ou la monarchie des Habsbourg se prêtaient de façon quasi idéale à servir ainsi de cadre de référence, ce qui explique que l'allusion permanente à l'« Empereur » et au « bon vieux temps » soit devenue un leitmotiv culturel majeur des années d'après-guerre en Autriche.

Lorsque le « Monument aux victimes » fut dévoilé dans le cimetière central de Vienne le 1^{er} novembre 1948, Theodor Körner s'efforça une fois de plus de promouvoir cette image d'une Autriche commune, enfin unie : « Par-delà tout ce qui sépare en termes d'adhésion politique et de religion, ceci est un monument de tous pour tous³⁵. »

En la circonstance, je ne porterai pas de jugement. Dans le désir d'unir le pays en ruine en le faisant reposer sur une base culturelle et historique commune, il n'y a pas grand-chose qui puisse prêter le flanc à une critique mesquine. Mais il faut aussi se demander quel aura été le prix d'un tel effort – un effort qui se caractérisait par une tendance foncière à se retourner vers le passé, par une transfiguration absurde de la monarchie des Habsbourg, par le maintien d'une image anachronique de la femme et, surtout, par une vision de l'histoire qui transformait par décret les criminels en victimes. Cette vision de l'histoire se révéla pourtant extraordinairement efficace. La guerre civile et la question de la culpabilité ont été frappées d'un tabou complet pendant des années, et les élites du Parti populaire autrichien se refusent aujourd'hui encore ne serait-ce qu'à appeler l'austrofascisme par son nom.

Traduit de l'allemand par Jean Torrent

33 Markus Kristan, « Austroarchignomie », dans Gerbert Frodl, Paul Kruntorad et Manfred Rauchensteiner (éd.), *Physiognomie der 2. Republik. Von Julius Raab bis Bruno Kreisky*, Vienne, 2005, p. 218-219.

34 Friedrich Achleitner, « Wiederaufbau in Wien, innere Stadt. Ein Stück lokale Architekturgeschichte wird besichtigt », dans Liesbeth Waechter-Böhm (éd.), *Wien 1945 davor/danach*, Vienne, 1985, p. 108.

35 Klambauer, 2006 (note 9), p. 55.