

Introduction

LES IDENTITÉS À L'ÉPREUVE DE LA MODERNITÉ DANS LES EXPOSITIONS UNIVERSELLES AUX XIX^e ET XX^e SIÈCLES

Liliane HILAIRE-PÉREZ

Au sein d'une abondante historiographie sur les expositions universelles souvent tournée vers l'étude de leur organisation, de leurs enjeux économiques et de leurs impacts artistiques, architecturaux et urbanistiques¹, les dimensions culturelles et identitaires suscitent actuellement l'attention des chercheurs. En effet, si « les expositions internationales ont pour fonction première de célébrer le commerce et l'industrie [...], en devenant "universelles" dès 1855 et en s'ouvrant à d'autres productions humaines, elles ont joué aussi un rôle dans les échanges intellectuels, artistiques et culturels entre les pays, voire entre les continents », comme le souligne Christiane Demeulenaere-Douyère dans son article sur la participation mexicaine aux expositions universelles².

Ce courant participe de l'intérêt pour l'idée de modernité au XIX^e siècle, telle que l'analyse Christophe Charle³, en même temps qu'il se nourrit des approches renouvelées en histoire des techniques. À l'occasion de recherches sur les publics de la technique⁴ et sur l'histoire des

1. ORY P., *Les expositions universelles de Paris*, Paris, Ramsay, 1982 ; GREENHALGH P., *Ephemeral vistas: the expositions universelles, Great Exhibitions and World's Fairs, 1851-1939*, Manchester, Manchester University Press, 1988 ; SCHROEDER-GUDEHUS B. et RASMUSSEN A., *Les fastes du progrès. Le guide des expositions universelles 1851-1922*, Paris, Flammarion, 1992 ; AIMONE L. et OLMO C., *Les expositions universelles 1851-1900*, Paris, Belin, 1993 [1990] ; VAN WESEMAEL P., *Architecture of instruction and delight. A socio historical analysis of World Exhibitions as a didactic phenomenon (1798-1851-1970)*, Rotterdam, 010 Publishers, 2001 ; BACHA M. (dir.), *Les expositions universelles à Paris de 1855 à 1937*, Paris, Action artistique de la Ville de Paris, 2005 ; MATHIEU C., *Les expositions universelles à Paris : architectures réelles ou utopiques*, Paris, RMN, 2007 ; AGEORGES S., *Sur les traces des expositions universelles*, Paris, Parigramme, 2008 ; COLLECTIF, *Paris et ses expositions universelles. Architectures, 1855-1937*, Paris, Éditions du Patrimoine, 2008.
2. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public : la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles parisiennes (1867-1889) », p. 115-128 dans ce volume.
3. CHARLE C., *Discordance des temps. Une brève histoire de la modernité*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 18.
4. HILAIRE-PÉREZ L. et THÉBAUD-SORGER M., « Les techniques dans l'espace public. Publicités des inventions et littérature d'usage en France et en Angleterre au XVIII^e siècle »,

collections⁵, les expositions ont été analysées comme média d'une culture de masse synthétisant les attentes et les angoisses des sociétés contemporaines à l'égard de la modernité, entre religion du progrès et résistance au pouvoir de l'industrie⁶. C'était le sens des actes du colloque de 2010 associant les Archives nationales et le Conservatoire national des arts et métiers, parus en 2012 sous le titre *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*⁷. Il s'inscrivait dans les voies tracées par des études autour de la photographie dans les expositions universelles, technique à la fois mise en scène et mise en œuvre pour la gestion, la médiatisation et la mémorisation de ces fêtes éphémères⁸. Il participait aussi des enquêtes

- Revue de synthèse*, 2006, n° 2, p. 393-428; HILAIRE-PÉREZ L., « Technology as a public culture in the XVIIIth century: the artisans' legacy », *History of science*, vol. 14, 2007, p. 135-154; BRET P., CHATZIS K. et HILAIRE-PÉREZ L. (dir.), *La presse et les périodiques techniques en Europe, 1750-1950*, Paris, L'Harmattan, 2008; CHATZIS K. et FONTANON C. (dir.), *L'expérimentation « en plein air » ou « grandeur nature » : une pratique scientifique au service de l'action (XIX^e-XX^e siècles)*, *Documents pour l'histoire des techniques*, n° 20, 2011.
5. CARDOSO DE MATOS A., GOUZÉVITCH I. et LOURENÇO M. C. (dir.), *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle/World Exhibitions, Technical Museums and Industrial Society*, Lisboa, Edições Colibri/CIDEHUS-UE/CIUHCT, 2009; BOUDIA S., RASMUSSEN A. et SOUBIRAN S. (dir.), *Patrimoine et communautés savantes*, Rennes, PUR, 2009; CORCY M.-S., « Le journal *La Nature* et la constitution de la collection de photographies scientifiques du Conservatoire des arts et métiers », *Documents pour l'histoire des techniques*, n° 18, 2009, p. 131-149; CORCY M.-S., « Exposer l'invention, des expositions universelles au Conservatoire des arts et métiers », *La Revue. Musée des arts et métiers*, n° 51-52, n° spécial *Innovations, collections, musées*, 2010, p. 78-87; CORCY M.-S., « L'Exposition universelle de 1855 et les collections du Conservatoire impérial des arts et métiers », in BALLÉ C., CUENCA C. et THOULOUZE D., *Patrimoine scientifique et technique. Un projet contemporain*, Paris, La Documentation française, 2010, p. 195-200; CARRÉ A.-L., « Les collections du Musée des arts et métiers, une histoire à constituer », *ibid.*, p. 187-194; CARDOSO DE MATOS A., DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. et SOUTO M. H. (dir.), *The World's Exhibitions and the display of science, technology and culture: moving boundaries, Quaderns d'Historia de l'Enginyeria*, Barcelone, 2012, vol. 13 (consultable sur [<http://upcommons.upc.edu/revistes/handle/2099/12864>]); CARDOSO DE MATOS A., CORCY M.-S., DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. et GOUZÉVITCH I. (dir.), *Des cabinets de curiosités aux musées d'arts et métiers : collectionner des objets techniques (XVII^e-XX^e siècles)* (titre provisoire), actes du colloque de 2011, à paraître.
6. Voir le colloque « Le spectacle de l'industrie. Culture de masse et culture visuelle dans les expositions industrielles aux 19^e et 20^e siècles », université de Lausanne, 1^{er} juin 2012.
7. CARRÉ A.-L., CORCY M.-S., DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. et HILAIRE-PÉREZ L. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS Éditions, coll. « Alpha », 2012.
8. *Paris : tableaux d'expositions. La photographie et les expositions universelles à Paris de 1867 à 1900*, Centre historique des Archives nationales, octobre-décembre 2000, Christiane Demeulenaere-Douyère commissaire; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Images d'expositions : la photographie et l'innovation technique dans les fonds des expositions des Archives nationales », in CORCY M.-S., DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. et HILAIRE-PÉREZ L. (dir.), *Les archives de l'invention. Écrits, objets et images de l'activité inventive*, Toulouse, CNRS/université de Toulouse Le Mirail, coll. « Méridiennes », 2007, p. 585-594; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Les expositions universelles sous l'objectif. La photographie dans les fonds des expositions aux Archives natio-

collectives sur les archives de l'invention et de la réflexion sur les corpus, intégrant archives, objets, images, mais aussi sources institutionnelles et privées, par exemple⁹. L'article de Sandrine Toiron sur la documentation sur les expositions universelles conservée au Bureau international des expositions (BIE), à Paris¹⁰, et celui de Christiane Demeulenaere-Douyère offrant une synthèse des fonds disponibles aux Archives nationales¹¹ s'inscrivent dans cette dynamique d'accessibilité des gisements documentaires, largement servie également par des expositions publiques, .

Ainsi, l'exposition présentée aux Archives nationales en 2010 sur l'exotisme dans les expositions universelles posait avec acuité la question de la construction des identités dans ces manifestations traversées d'ambitions contradictoires, universalistes et impérialistes, auxquelles s'ajoutent les objectifs commerciaux justifiant la promotion de cultures peu familières aux Européens ou de civilisations disparues¹². Pour Manuel Viera de Miguel, « l'exotique devient [...] fétiche et sa perception visuelle revêt un rôle fondamental dans la construction de l'identité occidentale, en stimulant la consommation et, par conséquent, la domination coloniale¹³ ». Ces ambivalences expliquent que, d'un côté, un courant de recherche se soit développé sur l'institutionnalisation des sciences de l'homme à travers le musée des Antiquités nationales, le Musée de l'histoire du travail, les expositions d'ethnographie du Trocadéro¹⁴, l'exposition rétrospective du travail¹⁵ et que,

nales (Paris) », in CARDOSO DE MATOS A., GOUZÉVITCH I. et LOURENÇO M. C. (dir.), *Expositions universelles, musées techniques et société industrielle*, op. cit., p. 165-178 ; CORCY M.-S., « Représentations de l'invention, patrimoine et médiation : le Conservatoire des arts et métiers et les expositions universelles », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 395-406.

9. CORCY M.-S. et al. (dir.), *Les archives de l'invention...*, op. cit.

10. TOIRON S., « Les ressources documentaires du Bureau international des expositions », p. 203-211 dans ce volume.

11. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Expositions internationales et/ou universelles : le fonds des Archives nationales », p. 197-201 dans ce volume.

12. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. (dir.), *Exotiques expositions... Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Archives nationales/Somogy, 2010 ; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « 1867: Los Parisinos descubren el México antiguo », *Istor. Revista de Historia Internacional*, n° 50, 2012, p. 283-311 ; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public : la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles parisiennes (1867-1889) », p. 115-128 dans ce volume.

13. VIERA DE MIGUEL M., « Absolutisme, fanatisme et orientalisme : l'image exotique de l'Espagne à travers le kaléidoscope des expositions universelles du XIX^e siècle », p. 101-114 dans ce volume.

14. DIAS N., *Le Musée d'Ethnographie du Trocadéro 1878-1907. Anthropologie et muséologie en France*, Paris, Éditions du CNRS, 1991 ; NOËL B., « Les antiques à l'exposition universelle de Paris, en 1878 », p. 79-100 dans ce volume.

15. CORCY M.-S., « La muséification des galeries du Conservatoire des arts et métiers : le cas de l'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques de l'exposition universelle de 1889 », p. 59-76 dans ce volume.

de l'autre, les chercheurs aient scruté les interférences entre cet universalisme et ces hégémonies jusque dans les expositions coloniales, elles-mêmes sources de collections anthropologiques et ethnologiques¹⁶. De plus, à cette contradiction autour du sens donné à l'international, s'ajoutent d'autres configurations identitaires. Les expositions universelles sont des lieux de tension entre le local, le national et l'international, comme l'écrit Anna Pellegrino des lieux « de jonction et de frontière de réalités très différentes¹⁷ ».

Des techniques aux cultures et aux identités, un fil court entre les enquêtes récentes sur les expositions universelles, celui de la modernité – technique, économique, sociale, culturelle, politique comme enjeu fédérateur mais aussi discriminant et conflictuel autour duquel les participants (exposants, États, groupes sociaux) ont construit leur identité, non sans ambivalence, comme l'expriment les récits des délégués ouvriers envoyés à Paris¹⁸. Malgré leurs réticences face aux monstres mécaniques, « de la ville, les ouvriers perçoivent la valeur “révolutionnaire” et progressiste synthétisée dans l'idée de modernité¹⁹ ». Ainsi, loin de se limiter à l'innovation technique et au progrès industriel, la modernité est plus généralement assimilée à l'avance – fût-elle passée – de telle « civilisation » et à son statut de guide pour l'humanité. Christiane Demeulenaere-Douyère rappelle que le temple d'Athor édifié sur le Champ de Mars en 1867 doit conférer à l'Égypte « une modernité autre qu'industrielle qui tirerait sa légitimation de

-
16. LEPRUN S., *Le théâtre des colonies. Scénographie, acteurs et discours de l'imaginaire dans les expositions 1855-1937*, Paris, L'Harmattan, 1986; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Avant les expositions coloniales. Les colonies dans les expositions industrielles et universelles du XIX^e siècle », in ARCHIVES MUNICIPALES DE LA VILLE DE MARSEILLE (dir.), *Désirs d'ailleurs. Les expositions coloniales de Marseille 1906 et 1922*, Marseille, Éditions Alors Hors du Temps, 2006, p. 23-31; SIBEUD E., « Du trophée colonial à l'art nègre. Les collections africaines du Musée d'ethnographie du Trocadéro : muséographie, ethnographie et idéologie coloniale », in BOUDIA S., RASMUSSEN A., SOUBIRAN S. (dir.), *Patrimoine et communautés savantes*, op. cit., p. 167-179; VASSEUR É., « Autour de l'exotisme et de l'altérité dans les expositions universelles et internationales : premier bilan d'un renouveau historiographique », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. (dir.), *Exotiques expositions...*, op. cit., p. 88-95; BANCEL N., BLANCHARD P., BOËTSCH G. et al. (dir.), *Zoos humains de la Vénus Hottentote aux reality shows, XIX^e-XX^e siècles*, Paris, La Découverte, 2011 [2002]; BEAUNE S. A. de et VAILLANT S., « De l'exposition universelle de Lyon de 1894 à l'université Jean Moulin : la collection lyonnaise d'ethnologie coloniale d'André Leroi-Gourhan », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 385-394.
17. PELLEGRINO A., « “Paris vaut bien plus que n'importe quelle exposition”. L'image de Paris dans les récits des ouvriers italiens envoyés aux expositions (1878-1900) », p. 131-147 dans ce volume.
18. PELLEGRINO A., « Les machines : “fées” ou “monstrueux mécanismes” ? Technologie et progrès dans les comptes rendus des travailleurs italiens aux expositions universelles de Paris (1878-1900) », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 347-360.
19. PELLEGRINO A., « “Paris vaut bien plus que n'importe quelle exposition”... », op. cit.

l'ancienneté historique et de la richesse de ses cultures²⁰ ». Cette fabrique identitaire « au temps des modernisateurs », pour reprendre l'expression de Christophe Charle voyant dans les expositions universelles « la manifestation pédagogique la plus typique du culte du progrès²¹ », revêt au moins trois visages dans les articles que réunit ce volume.

D'une part, les auteurs mettent en valeur les débats autour des taxinomies des produits, soulignant la portée des questionnements sur les classifications, en rien abstraites mais lourdes d'implications sur le plan des identités sociales et professionnelles. D'autre part, les travaux présentés font une large place aux fonctions du passé et aux instrumentalisation de l'histoire dans les expositions universelles, un thème qui prolonge les travaux novateurs menés sur le « nouveau régime de temporalité tourné vers le futur » qui marque le XIX^e siècle, soit la « discordance des temps » caractéristique de la notion de modernité²². Enfin, l'identité politique des États et les arènes qu'offrent les expositions universelles pour leur légitimation traversent les recherches actuelles et ouvrent de nouvelles pistes pour l'histoire des relations internationales²³.

Identités des produits, identités sociales

Les questions posées par les classifications de produits ne sont en rien nouvelles lors des expositions universelles. Ainsi, en 1786, lors des négociations du traité d'Eden-Rayneval entre la France et l'Angleterre, manufacturiers et négociants en quincaillerie de Birmingham, soucieux de profiter au mieux du traité d'échange en préparation avec la France, donnaient aux autorités britanniques une définition élargie des produits de quincaillerie ou *hardware*, pour lesquels, précisaient-ils, « il ne peut y avoir de nom » (« *there can be no name*²⁴ »). Pour s'assurer qu'une liste importante d'articles bénéficierait, sous un même titre, d'un tarif avantageux, les entrepreneurs demandaient qu'une expression générale soit trouvée, ceci en l'absence de tout outil taxinomique adéquat, comme le confirment les dictionnaires de commerce, almanachs, guides de commerce et recensements professionnels de l'époque. Loin de ne revêtir que des enjeux marchands, ces questionnements taxinomiques sur les produits mettaient en lumière les recompositions à l'œuvre dans l'organisation des métiers et, finalement, les transformations des identités professionnelles dès lors que ni les produits finis ni les matières

20. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public... », *op. cit.*

21. CHARLE C., *Discordance des temps*, *op. cit.*, p. 153.

22. *Ibid.*, p. 30.

23. WEILAND I., « Les expositions universelles, instruments de l'action diplomatique : les invitations faites à la Tunisie de 1851 à 1900 », p. 149-163 dans ce volume.

24. British Library, Auckland Papers, Add Ms 34422, f° 511, lettre du 31 octobre 1786.

employées ne pouvaient plus servir de critères de classement²⁵. « Ni pur miroir de la réalité, ni pure fiction », les classifications sont à interpréter à la fois comme « représentations de ceux qui les opèrent » et comme constitutives d'un « certain état de l'ordre social et économique à un moment donné²⁶ ».

Lors des expositions universelles, les tensions autour des classifications des produits révèlent à la fois qu'au sein de l'économie industrielle en développement perdurent les caractères de l'économie du produit²⁷ – une « économie de l'identification²⁸ » – et que les débats sur la qualité sont traversés par le refus de la technique comme source de valorisation des produits. Eugénie Briot, dans son analyse de la parfumerie aux expositions universelles de 1889 et 1900, a montré que les produits synthétiques sont ainsi exclus de la classe de la parfumerie, autonomisée de la classe des produits chimiques depuis 1867, intégrant (non sans hésitations et tensions) la fabrication des matières premières²⁹. En somme, « la dimension technique des produits de parfumerie est presque entièrement absente » en partie en lien avec la volonté de se démarquer de la concurrence allemande et « c'est au prisme des représentations qui assimilent un produit à la technique ou à la nature que se construit l'image de la parfumerie de la fin du XIX^e siècle ».

Ce refus de la technique comme identifiant des produits constitue à un certain point une ligne directrice des exposants, tant il recoupe d'autres clivages, notamment la tension entre art et industrie qui ne cesse de s'affirmer lors des expositions universelles, véritable mise à l'épreuve de l'identité technique des produits. On ne reviendra pas sur les différents exemples déjà analysés, qu'il s'agisse des papiers peints pour lesquels la création d'une catégorie beaux-arts, en 1855, est l'occasion de rivaliser par l'exposition de « tableaux » (réalisés à la planche), dessinés par des artistes³⁰, ou des vitraux,

25. HILAIRE-PÉREZ L., *La pièce et le geste. Artisans, marchands et savoirs techniques à Londres au XVIII^e siècle*, Paris, Albin Michel, 2013.

26. MARGAIRAZ D., « Enjeux et pratiques des classifications du commerce en France. Les trois figures de différenciation gros/détail, 1673-1844 », in BLONDÉ B., BRIOT E. et COQUERY N. (dir.), *Marchands et consommateurs : les mutations de l'Europe moderne. Angleterre, France, Italie, Pays-Bas*, Tours, Presses universitaires François-Rabelais de Tours, 2006, p. 213-234.

27. WALTON W., *France at the Crystal Palace. Bourgeois taste and artisans manufacture in the nineteenth century*, Berkeley, University of California Press, 1992.

28. GRENIER J.-Y., *L'économie d'Ancien Régime. Un monde de l'échange et de l'incertitude*, Paris, Albin Michel, 1996; GRENIER J.-Y., « Une économie de l'identification. Juste prix et ordre des marchandises dans l'Ancien Régime », in STANZIANI A. (dir.), *La qualité des produits en France (XVIII^e-XX^e siècles)*, Paris, Belin, 2003, p. 25-53.

29. BRIOT E., « Un autel de Flore au temple de l'Industrie. La parfumerie française aux expositions universelles de 1889 et 1900 », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 259-268.

30. JACQUÉ B., « Le papier-peint dans les expositions universelles (1851-1900) : un paradoxe », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 235-244.

certaines peintres-verriers réclamant le statut de beaux-arts pour leurs œuvres en 1855 et 1867, sans réussir à enrayer la désaffection pour ces articles à partir de 1878, à mesure que le métier s'industrialise et que se diffusent les verres américains³¹.

L'exemple de la « fonte d'art » étudié ici par Dominique Perchet³² confirme que la reconnaissance d'un produit nouveau passe par son « artialisation »³³, écho à l'utopie saint-simonienne d'union des arts et à l'ample mouvement de commercialisation du goût. L'auteur analyse la naissance de cette industrie, portée par les ambitions politiques françaises liées à l'haussmannisation et surtout par les recherches des ingénieurs permettant de gagner en qualité, à l'instar du bronze. Enfin, la stratégie commerciale des exposants, appuyés par le syndicat professionnel de la Réunion des fabricants de bronze, s'avère payante. Très pertinemment, l'auteur a recherché quand le mot « art » est accolé à celui de « fonte » ; c'est acquis en 1863 dans les documents professionnels, suite à l'exposition de Londres de 1862, et, en 1867, la « fonte d'art » entre dans la classe 22 (bronzes d'art, fontes d'art diverses, objets en métaux repoussés), au moment où est aussi promu le bronze d'aluminium³⁴.

Mais les critiques qui fusent rapidement révèlent la difficulté du produit industriel à soutenir une identité artistique, tant s'exprime avec force une esthétique déniait toute valeur à la production en série. L'héritage éclairé de la culture de la copie et de l'imitation, de la beauté comme art des rapports s'estompe au profit d'une sacralisation de l'œuvre unique et de l'artiste créateur, générant une perception de « l'art industriel » tel un oxymore selon l'auteur, et contribuant à la désaffection pour les monuments de fonte.

On pourrait rapprocher ce cas d'autres reproductions dont la facilité d'exécution a nui à la reconnaissance esthétique ; ainsi, la photographie à l'heure de l'instantané au gélatino-bromure d'argent : « L'instantané [...] est accusé de tous les maux, mais d'abord comme une pratique inesthétique, la nouveauté technique et le progrès n'étant pas synonymes de beau³⁵. » Marion Perceval rappelait que l'industrialisation avait fait voler

31. LUNEAU J.-F., « Les peintres-verriers français, les expositions universelles et l'innovation verrière », *ibid.*, p. 245-258.
32. PERCHET D., « Les expositions, arènes de la compétition. Émergence et reconnaissance de la fonte d'art », p. 41-57 dans ce volume.
33. CARAION M., « L'exposition universelle de 1855 : une réception biaisée », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 49-60 ; WANLIN N., « “Du rêve condensé en fait”. L'exposition universelle mise en vers, par-delà matérialisme et idéalisme », *ibid.*, p. 61-74.
34. RENAUX T. et PLATEAU J., « L'aluminium et ses premières applications révélés au public par les expositions universelles parisiennes (1855-1889) », *ibid.*, p. 181-194.
35. PERCEVAL M., « Un instantané des expositions universelles : les amateurs de photographies et les expositions de 1878 à 1900 », *ibid.*, p. 361-373.

une vision unitaire et inclusive de l'œuvre tenant à « l'habileté, au savoir-faire, à la science, et au goût de celui qui la produit ou la dirige », selon Louis Alphonse Davanne, président de la Société française de photographie, signant l'impossibilité de continuer à penser une relation techno-esthétique.

Comme le suggère cette dernière citation, le statut complexe de la technique dans l'identification des produits lors des expositions universelles fait aussi jouer un autre couple, celui de la science et de la technique. Cette voie d'analyse liant la science, le marché et la valorisation des articles sous-tend la recherche novatrice de Christian Carletti³⁶. On sait qu'en matière de représentation du progrès, la figure du savant (et de l'entrepreneur) concurrence celle de l'inventeur à la fin du XIX^e siècle³⁷ et que, lors des expositions, les attractions « scientifiques », comme le palais de l'Optique, à Paris, en 1900, l'emportent peu à peu sur les machines en mouvement et le gigantisme industriel dont le public commence à se lasser³⁸. Cette attraction croissante de la science, à un moment où se met en place, en France, un dispositif de légitimation de « la science » comme « institution³⁹ », a des implications directes sur la construction de l'identité des produits. Pour Christian Carletti, la question posée par la place des appareils de médecine électriques, objets nouveaux et hybrides à « l'identité incertaine », relève à la fois du débat sur les classes (avec l'acceptation lente mais sûre de la classe 12, créée en 1855 pour l'hygiène, la pharmacie, la médecine et la chirurgie) et de l'investissement des expositions par la science et « la communauté des experts », établissant les critères de scientificité des classes et d'authenticité des produits. En somme, « l'exposition représentait un espace scientifique, différent du laboratoire, mais dans lequel se mettaient en œuvre les mêmes dynamiques : un espace où l'identité scientifique d'une technologie était mise à l'épreuve ».

On aurait tort d'y voir une tendance univoque, signant le succès de la science industrielle à la fin du XIX^e siècle. Si la nouveauté scientifique devient un critère de modernité des produits et des savoirs, celle-ci s'accompagne d'un intérêt croissant pour les rétrospectives ou pour les objets « archaïques » dont l'une des fonctions est de souligner le chemin parcouru par l'humanité et de glorifier les réalisations occidentales. Les techniques jouent ici un

36. CARLETTI C., « La médecine électrique va à l'Exposition, 1851-1889 », p. 29-40 dans ce volume.

37. MACLEOD C., *Heroes of invention. Technology, liberalism and British identity 1750-1914*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007.

38. REDONDI P., « Mondes aquatiques et marins dans les expositions universelles : une exposition numérique », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 439-446; BRENNI P., « Effets spéciaux! Science et technique au service des attractions de l'exposition universelle de 1900 », *ibid.*, p. 75-90.

39. CARNINO G., *L'invention de la « science ». Une foi nouvelle à l'aube de l'industrialisation*, Paris, Le Seuil, coll. « L'univers historique », 2014.

rôle crucial. Dès 1867, le Musée de l'histoire du Travail répondait à cette dernière ambition :

« Chaque pays, au sein de sa section, est invité à adopter un regard rétrospectif qui mêle généralement objets anciens – historiquement datés et situés –, objets traditionnels sans date et objets primitifs attachés à un passé lointain et indéterminé⁴⁰. »

L'Exposition rétrospective du travail et des sciences anthropologiques, en 1889, qui fait l'objet de l'étude de Marie-Sophie Corcy, est moins connue. Les liens étroits avec le Conservatoire des arts et métiers, prêtant des objets et en acquérant d'autres ensuite, inscrivent cette exposition dans une problématique muséographique visant à restituer les évolutions de l'outillage dans la palette des activités humaines, en écho avec les salles du Conservatoire « mises en place ou réaménagées par [Aimé] Laussedat [directeur] au cours des années 1880 : agriculture, filature et tissage, arts graphiques et photographie, physique, céramique et verrerie, constructions civiles ». Alors que la technologie générale comprise comme science des arts et des intentions fabricatrices avait fait long feu face à l'essor des sciences appliquées au XIX^e siècle, les collections techniques ravivent l'ambition d'une « synthèse généralisante » héritée des Lumières, d'un « encyclopédisme en actes⁴¹ ». Marie-Sophie Corcy rappelle qu'on pouvait lire dans le *Rapport général de l'exposition universelle de 1889* :

« Les expositions de l'industrie contemporaine éveillent presque invinciblement le besoin d'un retour vers le passé : en nous montrant le degré de perfection auquel sont parvenus les procédés modernes de travail, elles soulèvent toutes les questions d'origines, de transformations, de progrès. Comment ces procédés ont-ils pris naissance? Par quelles étapes ont-ils passé? »

C'est à la faveur d'un « encyclopédisme génétique » avant la lettre, appuyé par la réflexion sur l'exposition des séries et des filières techniques, que les « industries d'art », si controversées comme on l'a vu, sont légitimées par Laussedat. Comme le souligne l'auteure : « L'Exposition rétrospective reposait sur une construction intellectuelle bien différente des critères adoptés par les industriels, fabricants et constructeurs pour organiser leurs stands. » Les acquisitions du Conservatoire, centrées sur l'outillage, marquent aussi leur originalité « dans un contexte muséal dominé par la présentation des machines et la grande industrie ». Les savoir-faire et l'artisanat retrouvent ainsi un droit de cité. L'auteure invite à prolonger l'analyse en mentionnant « le soutien des chambres syndicales », une remarque qui fait

40. CHARPY M., « Les “techniques archaïques” : produits d'un autre temps et produits artisanaux dans les expositions universelles », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle, op. cit.*, p. 279-299.

41. MARGAIRAZ D., *François de Neufchâteau. Biographie intellectuelle*, Paris, Publications de la Sorbonne, 2005, p. 7, 340-341.

écho aux perceptions des expositions universelles par les ouvriers italiens étudiés par Anna Pellegrino : loin de se sentir simplement dépossédés de leurs savoir-faire, un rapport se nouait au contraire « entre l'habileté individuelle, la spécialisation de l'ouvrier et l'idéologie plus générale du progrès⁴² ».

Au-delà des enjeux technologiques au sens premier du terme, c'est le statut des compétences ouvrières et la question des identités professionnelles qui sont en jeu, alors que se déploie au long du siècle, dans les villes et dans les campagnes industrielles, « la bataille des systèmes » qu'évoquaient Charles F. Sabel et Jonathan Zeitlin, entre des firmes misant sur la productivité et la déqualification du travail et des réseaux d'institutions et d'entreprises tentant de repenser les apprentissages, la qualité des produits et le sens du métier⁴³.

On sait aussi que la valorisation de l'artisanat constitue un enjeu politique, très diversement investi. Alfred Georg Frei rappelle ainsi que l'exposition internationale de 1937 naît de la proposition du député radical Julien Durand d'organiser une nouvelle exposition des arts décoratifs en 1935 « pour soutenir la production des métiers d'art, protéger les professionnels et les artistes qui résistaient mal à la raréfaction de la commande privée, touchée par la crise mondiale », d'autant que « l'artisanat de luxe était considéré comme une des productions traditionnelles de prestige de la France⁴⁴ ». Ce qui conduit à l'étude des usages multiples du passé et de la tradition dans ces manifestations.

Passé/présent : le temps du monde dans le microcosme expositionnaire

L'activation des mythes fondateurs et des discours des origines est une des caractéristiques des expositions universelles. Le passé est systématiquement mobilisé, de façon très sélective, de manière à construire le culte de la modernité. Les rétrospectives servent ainsi les enjeux du présent, comme le souligne aussi Bastien Noël étudiant la place des antiques en 1878 : « la vogue des bijoux à l'antique » suscite l'émergence d'artisans spécialisés, agissant à l'échelle internationale et exposant à leur tour leurs articles⁴⁵. De plus, loin de nourrir un archaïsme qui valoriserait l'ampleur des progrès accomplis, l'Antiquité est aussi perçue comme source de modernité : les

42. PELLEGRINO A., « "Paris vaut bien plus que n'importe quelle exposition"... », *op. cit.*

43. SABEL C. F. et ZEITLIN J. (dir.), *World of possibilities. Flexibility and mass production in Western industrialization*, Paris/Cambridge, MSH/CUP, 1997.

44. FREI A. G., « "Rendre hommage à la volonté et au savoir de l'Allemagne nouvelle..." ». La contribution de l'Allemagne nazie à l'exposition universelle de 1937, à Paris », p. 181-193 dans ce volume.

45. NOËL B., « Les antiques à l'exposition universelle de Paris, en 1878 », *op. cit.*

élégantes Tanagras « deviennent reflet de la femme moderne ». Ce sont ces jeux entre passé, présent et identités que l'on abordera maintenant.

Manifestations symboliques de la mondialisation du XIX^e siècle, les expositions universelles participent de la dilatation de l'économie-monde européenne à l'échelle de la planète. De ce processus naît une tension entre, d'une part, un renouveau des idéaux universalistes qui nourrissent en partie l'essor des sciences de l'homme, comme on l'a mentionné, et, d'autre part, la mise en scène appuyée des discontinuités temporelles et spatiales, magnifiant les « chocs de civilisations ». Cette représentation contradictoire et discordante de l'humanité, tiraillée entre le temps de l'univers et celui des sociétés, s'exprime d'une manière singulière. Plusieurs auteurs ont montré que les expositions universelles sont des espaces de condensation des temporalités, des distances et des règnes animaux, végétaux, humains. Pour Antoine Picon, elles abolissent les clivages entre la matérialité et l'intelligence, entre la nature et l'artifice, l'auteur notant la catégorie des « industries naturelles » instituée au Crystal Palace⁴⁶. Pietro Redondi rappelle que :

« Le terme "universelle" signifiait en effet non seulement "mondiale" au sens géographique, mais aussi présentant les activités humaines dans leur totalité. En 1851, la célèbre *Great Exhibition of All Nations* [...] était encore une exposition de caractère industriel et scientifique. Ce n'est qu'en 1855 que le sociologue saint-simonien Frédéric Le Play [...] élabore le projet d'"exposition universelle" en ajoutant pour la première fois à l'exposition des produits de l'industrie à ceux des beaux-arts et de l'agriculture. Mais ce n'est qu'en 1867 que l'expression se concrétise jusqu'à comprendre les arts sociaux et libéraux. Et [...] les produits naturels vivants tiennent une place de choix : l'horticulture, l'agriculture, ainsi que la pisciculture⁴⁷. »

Cet encyclopédisme ouvre la voie à la « complexité » par des mises en relation nées « de l'interpénétration constante du passé et du présent » et des « courts-circuits entre des points en apparence éloignés, d'un monde où l'on circule en raccourci⁴⁸ » et dont l'exotisme est l'une des expressions majeures⁴⁹.

La dimension technologique qui sous-tend ces rapprochements, ces analogies et ces comparaisons est indéniable : « En rendant explicites les liens qui unissent les différentes branches de la production, la technologie doit permettre de maîtriser les hybrides qui se font jour aux frontières des

46. PICON A., *Les saint-simoniens. Raison, imaginaire, utopie*, Paris, Belin, 2002, p. 218.

47. REDONDI P., « Mondes aquatiques et marins dans les expositions universelles », *op. cit.*

48. PICON A., « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies », in CARRÉ A.-L. *et al.* (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 37-48.

49. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Avant les expositions coloniales : les colonies dans les expositions industrielles et universelles au XIX^e siècle », *op. cit.* ; DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. (dir.), *Exotiques expositions...*, *op. cit.*

domaines techniques traditionnels⁵⁰. » Pour autant, elle n'épuise pas les registres des correspondances qui portent l'élan poétique du XIX^e siècle et résonne avec l'apologie des liaisons chères aux philosophes et aux esthètes du siècle passé⁵¹.

D'un côté, ces chassés-croisés sont chronologiques. C'est, par exemple, l'architecture des expositions avec « son mélange d'édifices historicistes [...] et de constructions à la pointe du progrès ». Le « palais aztèque » de 1889, de fer, fonte et acier, le confirme : « Si la forme est traditionnelle et renvoie aux civilisations anciennes du Mexique, les matériaux mis en œuvre sont à la pointe des techniques modernes⁵². » Dans un autre registre, le « système des objets » révèle à travers le goût des « techniques archaïques » « la culture matérielle paradoxale du siècle, entre glorification du progrès et nostalgie d'un monde perdu⁵³ » et bien d'autres nostalgies. On n'insistera pas sur la hantise de la perte des savoir-faire artisanaux déjà évoquée⁵⁴. Plus généralement, notait Antoine Picon : « Il est tout aussi frappant d'observer à quel point historiques de toutes sortes et état présent de l'art se mêlent dans les guides et les rapports relatifs aux expositions⁵⁵. » L'étude menée par Bastien Noël sur les antiques exposés lors de l'exposition universelle de 1878 confirme le propos⁵⁶. Prenant la suite de la Galerie de l'histoire du travail de 1867, les présentations d'antiques en 1878, réparties sur trois sites et dans la rue des Nations, promeuvent avec succès « l'art ancien » à l'exposition du Trocadéro, faisant de « l'Antiquité nationale » « le socle commun d'une histoire de l'art dont la galerie propose un déroulé chronologique » en même temps qu'une idéologie évolutionniste portée par l'exposition de la Société anthropologique de Paris.

Cette histoire de l'art n'est en rien limitée aux archétypes grecs, romains et égyptiens. On se rappelle que les galeries du Trocadéro accueillent

50. PICON A., *Les saint-simoniens*, *op. cit.*, p. 206-207.

51. Au milieu du XVIII^e siècle, William Hogarth concevait le plaisir esthétique comme le goût des correspondances (« *exactness of counterparts* ») (*The analysis of beauty: Written with a view of fixing the fluctuating ideas of taste*, Londres, 1753, p. 18) et Adam Smith voyait dans « l'écart entre l'objet qui imite et l'objet imité le fondement de la beauté de l'imitation » (« De la nature de l'imitation dans les arts que l'on appelle imitatifs », 1777, « On the Nature of that Imitation which takes Place in what are called the Imitative Arts », in THIERRY P. [dir.], *Essais esthétiques*, Paris, Vrin, 1997, p. 49-83).

52. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public... », *op. cit.*

53. CHARPY M., « Les "techniques archaïques"... », *op. cit.*

54. GESLOT J.-C., « L'Empire et la technique. Le discours scientifique et la place des expositions universelles dans l'action culturelle du Second Empire », in CARRÉ A.-L. *et al.* (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, *op. cit.*, p. 347-360 ; ALEXANDRE P., « Les défis de la modernité industrielle. Les délégués ouvriers et agricoles de Lorraine aux expositions universelles de Paris », *ibid.*, p. 317-330.

55. PICON A., « Expositions universelles, doctrines sociales et utopies », *op. cit.*

56. NOËL B., « Les antiques à l'exposition universelle de Paris, en 1878 », *op. cit.*

aussi les collections japonaises et chinoises d'Émile Guimet qui obtient, lors de la même exposition de 1878, une médaille d'or pour son bleu d'outremer⁵⁷. À la suite, l'industriel philanthrope organise le congrès des orientalistes de Lyon et fonde son premier musée des religions, à Lyon, en 1879, inauguré par Jules Ferry qui avait commandité le voyage de Guimet en Asie de 1876. Il faudrait évoquer les multiples circulations d'objets et de documents qui vont de pair avec la constitution de ces collections, tels les recueils du peintre Félix Régamey qui accompagne Guimet dans ses expéditions⁵⁸, mais aussi les quelque 2 000 dessins et photographies et « 600 mètres carrés d'estampages » rapportés par Léon Méhédin de son séjour au Mexique en 1864-1866⁵⁹, autant de reproductions qui attestent l'engouement pour les copies à l'heure de la sacralisation de l'artiste. Enfin, non sans écho avec Marie-Sophie Corcy évoquant les chassés-croisés entre le Conservatoire national des arts et métiers et l'Exposition rétrospective du travail en 1889, Bastien Noël mentionne les acquisitions d'antiques des musées nationaux – peu enclins par contre à prêter leurs œuvres – et les transactions avec les collectionneurs privés, grands pourvoyeurs des expositions universelles, comme l'avait déjà montré Manuel Charpy, signalant la place centrale jouée par les marchands parisiens dans l'approvisionnement des expositions en objets archaïques⁶⁰.

Transactions, voyages et transferts d'œuvres et d'artefacts en tout genre, y compris les moulages comme ceux du temple de Xochicalco en 1867, dont certains entrent ensuite au Musée d'ethnographie du Trocadéro⁶¹ : les courts-circuits temporels sont indissociables des condensations spatiales, tant l'ancien, le traditionnel et le lointain ont partie liée dans la représentation exotique et coloniale du monde. Nadia Vargaftig rappelle que le slogan « Le tour du monde en un jour » popularise l'Exposition coloniale internationale de 1931⁶² et Manuel Viera de Miguel montre, dans son étude sur l'Espagne dans les expositions universelles, que :

57. CHAPPUIS F. et MACOUIN F. (dir.), *D'outremer et d'Orient mystique : les itinéraires d'Émile Guimet*, Paris, édition Findakly, coll. « Patrimoines d'Orienté », 2001.

58. GUIMET É., *Promenades japonaises : Tokio-Nikko*, Paris, G. Charpentier éditeur, 1880 ; GUIMET É., *Notice explicative sur les objets exposés par É. Guimet et sur les peintures et dessins faits par Félix Régamey. Exposition universelle. Galeries historiques du Trocadéro. Religion de l'Extrême-Orient*, Paris, E. Leroux éditeur, 1878.

59. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public... », *op. cit.*

60. CHARPY M., « Les “techniques archaïques”... », *op. cit.*

61. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public... », *op. cit.*

62. VARGAFTIG N., « Solidaires et rivaux : le Portugal et l'Italie à l'Exposition coloniale internationale de Paris (1931) », p. 165-179 dans ce volume.

« La vision hégémonique du “centre” se manifeste dans l’enceinte des expositions universelles qui ont toujours cherché les points de vue d’où le public peut dominer la totalité des microcosmes qu’elles représentent. La Tour Eiffel, ou les ballons captifs, en sont un bon exemple⁶³. »

L’originalité des articles proposés est d’étudier ces processus de construction de l’altérité à travers la thématique des voyages et des entreprises de collecte. Ce sont effectivement de véritables entreprises – et l’on sait les talents d’organiseurs déployés par Guimet dans sa gestion des fouilles et des relevés –, autant privées que publiques (ou plutôt étatiques) comme le montre Christiane Demeulenaere-Douyère dans son étude de la participation du Mexique aux expositions universelles : l’initiative impériale rendue impossible est activement relayée par le Français Léon Méhédin, entreprenant « voyageur pour l’archéologie » de la Commission scientifique du Mexique, en 1867, mais le « palais aztèque » de 1889 est l’œuvre d’un ingénieur, d’un architecte et d’un archéologue mexicains chargés d’exécuter le projet conçu par l’État mexicain.

Mais les interférences entre les expositions universelles et la pratique du voyage ne se limitent pas aux mobilités des principaux protagonistes. Comme le montre Manuel Viera de Miguel dans le cas de l’Espagne, le raccourci de l’identité ibérique présenté dans l’enceinte des expositions est nourri d’une pratique diffuse du voyage qui, depuis le XVIII^e siècle, a renouvelé le traditionnel Grand Tour par la recherche d’itinéraires nouveaux pointant vers l’Orient où l’Européen cherche à « se trouver lui-même à travers la différence⁶⁴ ». « Dans ce cadre, le voyage en Espagne acquiert une très grande importance puisqu’il permet d’atteindre l’Orient de la manière la plus simple et la plus confortable qui soit, sans quitter l’Europe. »

Enfin, si les expositions offrent des « voyages fictifs », elles sont aussi le lieu de circulations intenses, de l’afflux d’étrangers en nombre, pour lesquels l’expérience du voyage et de la découverte de la ville-exposition revêt parfois une valeur quasi initiatique. Anna Pellegrino analyse ainsi par le menu la préparation et le déroulement des déplacements des délégations d’ouvriers italiens à Paris, à partir des rapports rédigés par cinq groupes, entre 1878 et 1900, véritables « récits de voyage⁶⁵ ». L’auteure insiste sur la spécificité de ces voyages dont « les protagonistes sont des travailleurs, c’est-à-dire des personnes qui ne sont pas habituées à voyager [...] et dont la culture et les points de vue sont forgés, au moins en partie, par leur propre identité professionnelle ». Pour ces « touristes ouvriers », si Paris est « la capitale de la modernité », ce n’est pas tant en raison de ses infrastructures, de ses monuments et de ses savoir-faire industriels qu’en vertu de son caractère

63. VIERA DE MIGUEL M., « Absolutisme, fanatisme et orientalisme... », *op. cit.*

64. *Idem.*

65. PELLEGRINO A., « “Paris vaut bien plus que n’importe quelle exposition”... », *op. cit.*

internationaliste, progressiste et cosmopolite. Paris à l'heure des expositions est une « ville ouverte », une « *terra franca* » où se recomposent les identités, un lieu de passage(s) et de désorientation où les appartenances de classe se mêlent au partage des valeurs avec la bourgeoisie autour de la sacralisation des produits et des fantasmagories du progrès technique. Ainsi s'exprime aussi le succès d'une capitale occidentale comme frontière de la modernité.

Identités des États et légitimité internationale

La puissance des redéfinitions identitaires dans les expositions universelles se lit également à l'échelle des États qui se forgent – sans toujours la maîtriser – une image surréelle aux multiples usages sur la scène internationale. La question de la construction des stéréotypes nationaux est au cœur de plusieurs articles dans ce volume qui en détaillent les ressorts – ainsi la mobilisation du passé préhispanique pour servir l'affirmation du patriotisme mexicain en 1889 et une politique intérieure d'union nationale, appuyée par un financement massif de la participation officielle du Mexique comme organisateur de l'exposition. Christiane Demeulenaere-Douyère montre aussi le volontarisme gouvernemental lorsqu'il s'agit d'infléchir cette image pittoresque au profit d'un sens nouveau donné à la modernité en 1900, moins ancrée dans la glorification des civilisations révolues que dans les réalisations modernistes de l'architecture sur le mode occidental.

On ne reviendra pas ici sur l'intensité des visées nationalistes qui imprègnent les expositions universelles, que ce soit dans la valorisation de la qualité des produits, des savoir-faire et du goût, comme plusieurs auteurs l'ont bien démontré dans le précédent volume de 2012, que ce soit aussi dans le rattachement identitaire à la nation d'origine chez les délégués ouvriers dépaysés et pris de vertige par les multiples tentations d'adhésion, de ralliement et d'appartenance expérimentées dans la capitale-exposition. Philippe Alexandre notait que, chez les délégués ouvriers lorrains, « les sentiments universalistes que le spectacle des expositions pouvait faire naître [...] étaient contrebalancés par la ferveur du sentiment national⁶⁶ ». Anna Pellegrino explique que les délégués ouvriers italiens « gardent à l'esprit leur identité de départ et cherchent des confirmations. Difficilement, ils cèdent aux attraits de l'exposition : ils résistent et se replient dans la tranchée de leur métier, de leurs connaissances professionnelles, de leurs compétences spécifiques, de leur conscience politique, de façon assez explicite⁶⁷ ».

On serait tenté de poser la question : « Comment peut-on être citoyen du monde à l'heure des expositions universelles ? », pour reprendre l'intitulé du séminaire doctoral du laboratoire Identités-Cultures-Territoires

66. ALEXANDRE P., « Les défis de la modernité industrielle », *op. cit.*

67. PELLEGRINO A., « “Paris vaut bien plus que n'importe quelle exposition”... », *op. cit.*

qui a accueilli notre journée d'étude⁶⁸. La réponse serait à décliner selon toutes les facettes de la tension entre nationalisme et internationalisme dans les expositions. S'y ajoute le prisme de l'hégémonie occidentale et du colonialisme qui sous-tendent l'institutionnalisation des sciences de l'homme lors des expositions universelles. Les études déjà évoquées sur l'exotisme participent de cette approche et ont permis de mettre en valeur la réalité complexe des déplacements « du regard occidental sur le monde et sur l'altérité⁶⁹ ». D'un côté, « les expositions universelles viennent apporter à domicile une vision idéalisée de ce monde fantasmé », nous en apprenant « plus sur l'Occident et sur sa manière de voir l'Orient que sur l'Orient lui-même⁷⁰ » – « un réel déformé et réinterprété » selon Isabelle Weiland⁷¹. La contribution de Manuel Viera de Miguel sur l'image de l'Espagne comme Orient de l'Europe – image construite autant par les étrangers que par les Espagnols eux-mêmes – et sur le statut des pays dits « périphériques », comme la Grèce aussi orientalisée, confirme ces analyses. D'un autre côté, c'est son passé que l'Europe cherche ainsi à connaître et à étudier :

« Avec le développement des recherches relatives à l'archéologie des temps préhistoriques, le recours à la comparaison avec les artefacts et les observations recueillis par les voyageurs chez les peuples "sauvages" paraît un excellent moyen pour tenter d'interpréter les plus anciens vestiges découverts un peu partout en Europe⁷². »

Les enquêtes de Manuel Charpy sur les objets archaïques, déjà évoquées, en sont d'autres preuves. Enfin, loin de toute approche unilatérale de ces regards européo-centrés, Christiane Demeulenaere-Douyère rappelait dans l'ouvrage sur l'exotisme que certains pays extrême-orientaux font alors « leurs premiers pas sur la scène internationale ». Dans sa contribution ici, elle montre que l'image du Mexique, malgré les clichés pittoresques de 1867 et 1889, acquiert « pour le grand public, une dimension culturelle et historique ».

Une autre dimension est cependant privilégiée par plusieurs contributeurs du présent volume, celle de la diplomatie, « tant les expositions universelles reflètent l'état des relations internationales, en même temps qu'elles participent à leur constitution », comme l'indique justement

68. CRIPS L., GABRIEL N. et PELUS-KAPLAN M.-L. (dir.), *Cosmopolitisme et internationalisme : théories-pratiques-combats, XV^e-XX^e siècles*, coll. « Être citoyen du monde », université Denis Diderot-Paris 7, n° 1, mars 2014 (actes du séminaire doctoral du laboratoire ICT).

69. DEMEULENAERE-DOUYÈRE C., « Exotiques expositions », in DEMEULENAERE-DOUYÈRE C. (dir.), *Exotiques expositions...*, *op. cit.*, p. 7-21.

70. HUMBERT J.-M., « Parfums d'Orient... ou Quand l'Occident s'expose », *ibid.*, p. 22-35.

71. WEILAND I., « Entre Tunisie fantasmée et Tunisie réelle : la présence tunisienne dans les expositions universelles, Paris, 1855-1900 », *ibid.*, p. 36-47.

72. RIVIALE P., « Entre exotisme et pragmatisme : l'Amérique latine dans les premières expositions universelles en France 1855-1899 », *ibid.*, p. 64-75.

Isabelle Weiland⁷³. Comme l'a écrit Pascal Riviale, si « les jeunes républiques latino-américaines [...] doivent se plier à des modèles de représentation qui les enferment parfois dans une série d'images où l'exotisme tient une bonne part », certaines se rebellent et d'autres voient dans les expositions universelles l'occasion de construire une nouvelle identité nationale⁷⁴. Le cas du Mexique en 1900 vient aussi appuyer cette thèse et d'autres exemples concernant le Brésil étaient fournis dans le précédent ouvrage de 2012.

Les travaux présentés ici font donc une large part à la question des relations internationales. Les auteurs abordent notamment deux thèmes : le rôle des expositions universelles dans la formation des identités coloniales et leur fonction dans la légitimation des dictatures. Dans les deux cas, l'analyse de l'instrumentalisation de ces manifestations restitue les processus de domination symbolique et les limites contre lesquelles bute l'idéal internationaliste à l'heure des guerres coloniales, des conflits mondiaux, des poussées impérialistes et des crises politiques majeures. C'est un chapitre de l'histoire des expositions internationales qu'il est urgent d'ouvrir et qui pourrait aussi concerner l'histoire du Bureau international des expositions, comme le suggère Sandrine Toiron⁷⁵.

Sur le front colonial, la contribution d'Isabelle Weiland sur la participation de la Tunisie aux expositions comme État autonome (ou province de l'Empire ottoman), puis sous le régime du protectorat français (1881), permet de comprendre deux mouvements : d'un côté, le « libre-arbitre » de la Régence de Tunis jusqu'en 1878 grâce à différents facteurs diplomatiques (absence de soutien de la Grande-Bretagne en 1862, rapprochement avec Paris, présence du sultan en 1867, appui financier pour Vienne en 1873) ; de l'autre côté, à partir de l'exposition de 1878, véritable tournant, la construction d'une identité coloniale française spécifique à la Tunisie, jamais confondue dans un même ensemble géographique que l'Algérie. L'un des intérêts de l'étude est de montrer comment le passé ottoman se trouve ainsi occulté, sur fond d'assujettissement de la dette publique, au profit d'une valorisation de la colonisation française. Le propos fait écho aux recherches mettant en lumière l'impact du Service des antiquités et des arts dans « la construction patrimoniale tunisienne » sous le protectorat et le choix fait en faveur du passé antique :

« Malgré une ouverture à l'objet islamique, les décrets promulgués jusqu'au début des années 1912 révèlent que les savants avaient construit une mémoire sélective en premier lieu fondée sur l'Antiquité, mémoire dans laquelle la majeure partie des habitants de la Régence de Tunis ne se

73. WEILAND I., « Les expositions universelles, instruments de l'action diplomatique », *op. cit.*

74. RIVIALE P., « Entre exotisme et pragmatisme... », *op. cit.*

75. TOIRON S., « Les ressources documentaires du Bureau international des expositions », *op. cit.*

reconnaissait pas nécessairement, même si quelques Européens amateurs d'archéologie aimaient pratiquer des fouilles », explique Myriam Bacha⁷⁶.

L'auteure montre aussi que le passé antique de la Tunisie sert de légitimation à la France, comme « digne héritière de la Rome antique » et « légitime propriétaire ». En 1900, rappelle Isabelle Weiland, « il n'est plus fait référence à l'espace politique ottoman pour évoquer la Tunisie ».

Cette puissance de l'idéologie coloniale et de son réinvestissement de l'histoire et de l'archéologie est aussi centrale dans l'étude de Nadia Vargaftig sur la participation de l'Italie fasciste et du Portugal de Salazar à l'Exposition coloniale internationale à Paris, en 1931. Les deux nations, en quête d'un « brevet de légitimité coloniale », font un large recours au « passé comme mythe impérial fondateur ». L'auteure signale cependant les variations sur ce thème, le recours des Italiens au passé antique portant plus nettement « une conception patrimoniale de leur colonisation », « perçue comme un héritage », alors que les Portugais conjuguent l'instrumentalisation de l'histoire à des informations diversifiées sur leurs activités économiques. L'apport de l'étude est cependant aussi de replacer ces propagandes coloniales dans le contexte des relations internationales et de la diplomatie, en parfait accord avec la suggestion d'Isabelle Weiland. Nadia Vargaftig montre en effet que ces stratégies participent de plans politiques précis, visant à justifier les conquêtes coloniales dans le contexte du traité de Versailles, la « victoire mutilée » pour l'Italie, et dans celui des attaques de la Société des Nations contre le système esclavagiste portugais. À ce stade, il faut mentionner deux éléments importants, qui croisent aussi les recherches d'Alfred Georg Frei : d'une part, ces expositions saturées d'idéologie suscitent un véritable combat politique et des moyens d'action immédiate, comme le suggère Nadia Vargaftig en évoquant la contre-exposition coloniale de 1931 et le militantisme anti-colonialiste des Surréalistes ; mais d'autre part, ces expositions suscitent des complaisances, comme celle du gouverneur général Marcel Olivier, qui laissent entrevoir leur rôle dans l'assouplissement des démocraties et l'isolement des opposants.

L'étude d'Alfred Georg Frei sur la participation de l'Allemagne nazie à l'exposition de 1937 est particulièrement éloquent⁷⁷. Si le prisme des relations internationales a déjà été convoqué pour analyser le rôle de l'Allemagne dans les expositions, ainsi? à travers les multiples expressions des nationalismes⁷⁸, l'auteur propose d'autres pistes, évoquant ainsi les hésitations de

76. BACHA M., « La construction patrimoniale tunisienne à travers la législation et le *Journal officiel*, 1881-2003 : de la complexité des rapports entre le politique et le scientifique », *L'Année du Maghreb*, 4, 2008, p. 99-122.

77. FREI A. G., « “Rendre hommage à la volonté et au savoir de l'Allemagne nouvelle”... », *op. cit.*

78. ALEXANDRE P., « L'exposition universelle de 1900. Le débat sur les enjeux nationaux et internationaux en France et en Allemagne », in HÜSER D. et ECK J.-F. (dir.), *Medien, Debatten, Öffentlichkeiten in Deutschland und Frankreich/Médias, débats et espaces*

l'Allemagne à participer à une exposition en terre doublement ennemie (française et socialiste). Mais il insiste sur le contexte « de réconciliation pacifiste et de compréhension entre les peuples », en lien avec la création de la Société des Nations, et sur l'enthousiasme du commissaire général républicain et démocrate, Edmond Labbé, qui salue « une aurore illuminée par l'éclatant soleil de la Paix » dans son rapport de bilan. Si l'on peut lire dans l'architecture du pavillon de l'Allemagne, face au pavillon soviétique, la montée de l'affrontement à deux pas du pavillon de la Paix, de la Tour Eiffel et du Trocadéro, ce spectacle ne parvient pas à ternir des espoirs placés dans l'exposition du Front populaire. Cependant, comme Nadia Vargaftig, Alfred Georg Frei mène l'enquête au-delà des décors, jusque dans les réseaux qui ont sous-tendu ces réalisations, ainsi du côté des membres du *Bauhaus* et des appuis au sein du Commissariat général de l'exposition. Enfin, les sociabilités, comme dans le cas de l'Exposition coloniale, englobent aussi celles des opposants, les exilés allemands à Paris et leur journal qui, à son tour, tout en critiquant le bâtiment nazi, se félicite des réussites du Front populaire, comme le palais de la Découverte. On est tenté de revenir au propos d'Anna Pellegrino soulignant la distance des délégués ouvriers italiens face à la rhétorique des expositions universelles, mais rappelant leur « intégration par opposition » et la nécessité qu'ils éprouvent d'un « dialogue, même critique et conflictuel, avec la partie sociale adverse ».

Si ces exemples ne sont pas transposables, ils suggèrent que la question des stratégies identitaires couplée à celle des engagements, dans les expositions, est ouverte. Des prolongements se profilent, ainsi la question des minorités et celle des constructions patrimoniales des nations niant leur hétérogénéité, un thème rarement abordé mais suggéré par David Cesarini à la suite de Paul Greenhalgh⁷⁹. David Cesarini rappelait que le président de la Commission royale pour le pavillon anglais de 1900, Isidore Spielman, qui était aussi l'initiateur de l'Exposition *Anglo-Jewish* de 1887, avait mis un point d'honneur à célébrer la modernité anglaise, soit l'image rassurante du progrès à travers William Morris et les pré-Raphaélites. Pour l'auteur, « des juifs participèrent ainsi à la définition du patrimoine anglais – aristocratique, impérial, rural – qui les en excluait ». Une contradiction de plus qui souligne tout l'intérêt d'approfondir l'étude des minorités au prisme de l'idée de modernité dans les expositions universelles.

publiques en Allemagne et en France, Stuttgart, Franz Steiner Verlag, 2011, p. 243-260 ; FONTANON C., « Les congrès internationaux d'aéronautique (1889-1913) : une confrontation des savoirs en aérodynamique à l'échelon européen », in CARRÉ A.-L. et al. (dir.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle*, op. cit., p. 169-179.

79. GREENHALGH P., *Ephemeral vistas*, op. cit. ; CESARINI D., « Dual heritage or duel heritage? Englishness and Jewishness in the Heritage Industry », in KUSHNER T. (dir.), *The Jewish Heritage in British History: Englishness and Jewishness*, Gainsborough House, Frank Cass & Co., 1992, p. 29-40.