

APPROCHES DE L'HISTOIRE DES EXPOSITIONS UNIVERSELLES  
 A PARIS DU SECOND EMPIRE A 1900

Cet exposé est nourri du travail d'un séminaire intégré au DEA "Culture, Idéologie, et Société" : né à l'Université de Vincennes sous la responsabilité de Jean Levaillant, ce DEA regroupe des historiens, des sociologues et des littéraires - comme, justement, Jean Levaillant - préoccupés par le statut du produit culturel dans différentes nations, dans différentes aires de civilisation. Le désir d'une recherche culturelle interdisciplinaire exprimé et élaboré collectivement s'est quelque peu morcelé en différents séminaires d'ailleurs complémentaires, mais en même temps cet éclatement a permis d'intégrer des chercheurs appartenant à d'autres disciplines. C'est ainsi que mon séminaire sur les Expositions internationales universelles qui se sont tenues à Paris depuis le début du Second Empire, peu tourné, il faut l'avouer, vers les "littéraires", a, par contre, fait appel à des enseignants d'Art plastique, à des architectes et, l'an prochain, recourra aux services d'historiens de la pensée économique et de spécialistes du monde des ingénieurs. Deux disciplines pivots pourtant : l'histoire, disons culturelle, et la sociologie. Je vais me borner à vous présenter quelques réflexions sur les objectifs du séminaire et les analyses, encore très fragmentaires, qui y ont été produites. Et, quoique nous nous soyons engagés cette année dans une confrontation entre l'Expo de 1900 et celle de 1937, je me limiterai à celles qui se sont tenues pendant la seconde moitié du XIXe siècle, à intervalles presque réguliers - 1855, 1867, 1878, 1889, 1900 - et qui constituent un tout à l'intérieur duquel circule une certaine con-

tinuité et se dessinent en même temps des mutations, incompréhensibles hors leur point de départ.

Les Expositions : pourquoi ? Elles apparaissent comme un lieu artificiellement créé, un espace aménagé qu'il faut déchiffrer, et en même temps un moment de brève durée - quelques mois d'été tous les onze ans - où se croisent diverses volontés. Tout d'abord le vouloir, sans doute prioritaire, de vendre, de conquérir, voire de créer des marchés. C'est le désir économique qui s'étale à nu à l'heure où s'achèvent, croît-on, les grandes guerres européennes et où la concurrence accroît les dimensions du monde ouvert au capitalisme. Les hommes d'affaires, industriels, banquiers, les Chambres de Commerce en sont les porteurs. Mais voici aussi les volontés de l'Etat : Empire ou République, c'est lui qui, en France, à la différence de l'Angleterre ou des Etats-Unis, organise en collaboration avec la Ville de Paris, les Expositions universelles. Complexes, les objectifs des pouvoirs publics ne se limitent pas au soutien des détenteurs de capitaux, des prospecteurs de marchés : le prestige, les orientations politiques du pouvoir sont en cause. Enfin les milieux dirigeants - classes et pouvoir - partagent semble-t-il l'intention de faire progresser des comportements, des attitudes, des normes culturelles par divers procédés liés à la visualisation et non plus au seul discours. Donner à voir, soit, mais à qui ? A tous ceux qu'on invite ou qui peuvent payer leur entrée : depuis 1867 en effet, sur proposition du Prince Napoléon à l'Empereur, l'entrée est payante.

Ce public, instance largement indifférenciée qui, dans sa masse, vient regarder plus qu'il ne se prépare, dans l'immédiat tout au moins, à passer commande, nous a beaucoup intéressés. On l'attire par divers moyens que nous avons essayé de cerner. On l'appelle à partici-

per. En même temps qu'il est sollicité d'acheter, il doit apprendre à s'amuser. Foire à vendre, l'Exposition fonctionne aussi comme un gigantesque système de divertissement plus ou moins éducatif des masses. N'est-ce pas un des moyens de réfaire l'unanimité, toujours menacée, de la nation ? Walter Benjamin qui y fut fort sensible, fait dater l'industrie du spectacle de l'Expo 1867 : même à Londres en 1851 on n'avait rien vu de tel. Mais le spectacle, entendu au sens du divertissement, est-il dès 1867 hégémonique ? Le public de masse élimine-t-il les différenciations de classes ? Ces questions ont été au coeur de notre problématique. Nous étions ainsi conduits à mettre temporairement entre parenthèses la dimension explicitement économique de la recherche : la nature même du DEA nous y poussait, ainsi que les spécialisations des historiens qui y participaient et enfin la richesse du domaine culturel à explorer. Quelles articulations entre cette dimension culturelle de masse, voire de classe, les pouvoirs culturels de légitimation et le pouvoir politique ? Lorsque le comte Léon de Laborde rend compte en 1856, dans un énorme volume, L'Union des Arts et de l'Industrie, des réflexions que lui a inspirées la vision du Crystal Palace, lorsque Roger Marx, en 1909, tire les conclusions en matière d'art décoratif, ou plutôt d'art social, de l'Exposition de 1900, ce sont bien ces problèmes qu'ils soulèvent. On peut aussi les cerner dans les réactions immédiatement contemporaines du cycle estival de chaque Expo comme dans les souvenirs qu'elles laissent, la mémoire qu'elles inaugurent : l'Expo est en effet créatrice au plus haut point de représentations mentales et d'imaginaires collectifs.

Donc des intentions nombreuses, présentées un peu en vrac, mais limitées si on les compare à l'ensemble des questions que suscite

l'étude des Expositions. Et d'autant plus limitées que nous souhaitions, en un premier temps tout au moins, échapper à l'horizon fâcheux qui guette, dit-on, tout individu qui s'intéresse à ce thème : de longs accès de folie précurseurs d'une mort prompte... Aussi avons-nous été conduits à structurer notre travail en distinguant quatre plans.

Tout d'abord celui des intentions explicites et des objectifs plus ou moins implicites des promoteurs des Expositions : hommes d'affaires et pouvoirs publics. Nous avons pour l'instant écarté les premiers, conscients de la nécessité de dépouillements systématiques que nous ne pouvions entreprendre au départ. Restent les pouvoirs publics. Le gouvernement tout entier, le Président de la République lui-même qui non seulement inaugure les Expo mais les suit de près : combien plus quand de 1852 à 1870 il s'agit de l'Empereur. Enfin plusieurs ministères et tout particulièrement celui du Commerce et de l'Industrie, dont la seule approche de l'Expo contribue à plusieurs reprises à remanier les services. C'est aussi le Conseil Municipal de Paris, qui prête son territoire, investit de l'argent et entend, comme il est normal, obtenir droit de regard sur l'entreprise. Lorsque le pouvoir change de main au moment de l'Expo et surtout lorsque le choix de Paris oppose la capitale à la nation, les contradictions jaillissent. Ainsi en 1900 : le pouvoir est passé en juin 1899 dans les mains de Waldeck-Rousseau, et Millerand, le premier camarade ministre, a pris la direction du Commerce et de l'Industrie, alors que, en pleine Expo, le Conseil municipal de la capitale passe pour la première fois à la droite. Parmi ceux qui ont la possibilité de définir des objectifs et de les réaliser, il faut réserver un sort particulier aux maîtres d'oeuvre des expositions. En première ligne les commissaires généraux qui en assument la responsabilité principale : le chef

de l'Etat les nomme sur proposition du gouvernement. Sous le Second Empire, la charge revient d'abord au prince Napoléon, puis en 1867 à Frédéric Le Play : ce dernier résiste bien au changement de régime, puisqu'on le retrouve à la tête de l'exposition de 1878. Pour le centenaire de la Grande Révolution, la fonction n'est pas officiellement pourvue, mais en 1900 elle revient à un ingénieur gambettiste, Alfred Picard, Lorrain et patriote, bientôt membre du Conseil d'Etat, bref un certain type "d'intellectuel d'Etat" républicain. Même s'il faut tenir également le plus grand compte des directeurs des grands services mis en place pour l'exposition, de plus en plus souvent recrutés parmi les ingénieurs, ce sont d'autres intellectuels d'Etat qui servent de garants aux manifestations culturelles solennelles intégrées aux Expo. Je pense en particulier aux congrès internationaux qui, toujours plus nombreux, leur sont associés. Certes le rôle de ces intellectuels est d'abord décoratif, mais ils peuvent aussi infléchir l'orientation d'un congrès : ils ont le pouvoir d'accepter ou de rejeter certaines personnes, certains thèmes. Leur seule présence pèse sur l'orientation des débats, sur les objectifs. Or, loin de représenter l'intelligentsia universitaire qui se reconnaîtra à la fin du siècle comme dreyfusarde, ils se recrutent quasi exclusivement chez les tenants du pouvoir culturel officiel : les Instituts, l'Académie Française.

On ne peut se satisfaire d'analyser ces pouvoirs au seul niveau du gouvernement central et de la capitale. Il faut regarder vers la périphérie : la province où se produit un premier tri dans des conditions que nous n'avons pas encore étudiées; les pays étrangers qui construisent leurs pavillons dans l'Expo : ici les recherches sont en cours. En tout cas quand on parcourt les travaux du comte de Laborde, étayés

sur l'Exposition de Londres, on reste fasciné devant le matériel que peut susciter une Exposition universelle. En Angleterre comme en France abondent les débats parlementaires, la correspondance officielle, les discours d'inauguration, les rapports préparatoires et postérieurs. D'une certaine manière les Expo ont en effet comme finalité première, dans nombre de pays, de produire des rapports imprimés, expédiés ensuite aux bibliothèques nationales, locales et universitaires, bref des textes qui parlent sur elles. La France a-t-elle le monopole de ces longues et parfois pesantes rétrospectives remontant volontiers jusqu'au XVIII<sup>e</sup> siècle, parfois beaucoup plus loin, et qui constituent par exemple le premier des sept gros volumes du Rapport général établi par Alfred Picard sur l'Expo de 1889 ?

En même temps les Expositions peuvent être étudiées - c'est le deuxième plan sur lequel nous nous sommes placés - comme occasions de confrontations idéologiques. Elles émergent à travers les thèmes que l'on y débat, les controverses qu'elles font naître ou rebondir, les jugements qu'on porte sur elles au fil de leur déroulement ou quand sonne l'heure du bilan. Là aussi les matériaux abondent : la presse bien sûr, mais aussi ces manières d'encyclopédies permanentes que les expositions produisent au fur et à mesure que leur chantier prend forme. On les voit apparaître en 1878 et elles se développent en 1889. En 1900 la coïncidence avec le changement de siècle leur confère un tonus exceptionnel. Encyclopédie permanente : le terme est sans doute impropre, mais comment désigner ces fascicules quinzomadaires ou hebdomadaires, reliés bientôt sous couvertures fastueuses - le rouge des livres de prix - et qui ont vocation de "tout dire" sur l'Expo : sa préhistoire et son organisation, ce qu'on y verra, puis ce qu'on y voit. L'Expo de 1900 en suscite une bonne demi-douzaine aux intentions politiques assez diver-

ses. Les Guides de l'Exposition et les Guides de Paris pendant l'Exposition, souvent conjoints, renvoient à un autre type de sources où le niveau idéologique est moins explicite. Eux aussi se multiplient en 1900, d'autant que plusieurs grands magasins, ainsi le Bon Marché, ont passé des accords avec l'Expo et que les maisons d'édition populaires, au sommet de leur audience, produisent souvent leurs propres guides : ainsi la Maison Rouff, spécialiste de Xavier de Montépin... et de Jaurès, qui commence d'y publier son Histoire socialiste de la France.

L'esprit de controverse devrait au contraire - cela se vérifie parfois ! - se déployer lors des congrès dits officiels reconnus par les Expositions. Leur nombre va croissant : une dizaine en 1867, une trentaine en 1878, plus de soixante en 1889, cent trente environ en 1900. Pour qu'un congrès soit "admis", il doit obtenir l'aval d'une commission spécialisée et, au sommet, avoir le label d'un groupe qui coiffe l'ensemble de ces manifestations, sous le patronage des intellectuels d'Etat évoqués plus haut. Ils sont regroupés par sections, dont la seule énumération nous renseigne sur le découpage officiel des connaissances pendant la décennie visée. En 1900 par exemple, il y en a douze. En tête l'Education et l'enseignement, ces lieux de gloire des hussards de la République. Puis les Beaux Arts qui regroupent les Arts décoratifs, les Belles Lettres et - saluons - l'Histoire et l'Archéologie, le tout présidé par Sully Prud'homme. Viennent ensuite les Sciences mathématiques, les Sciences physiques et chimiques, les Sciences naturelles, les Sciences médicales et pharmaceutiques. Un sort spécial est réservé à la Mécanique appliquée, domaine des ingénieurs, couche sociale en ascension. Méline - protectionnisme oblige - préside la section des Sciences agricoles, et Emile Levasseur celle de l'Economie politique

à laquelle sont rattachées la Législation et la Statistique. Viennent ensuite les Sciences Sociales : cette section qui nous intéresse fort, englobe l'Economie sociale chère à Le Play, l'Hygiène et l'Assistance, mais ignore la Sociologie, pourtant en plein essor mais non officiellement "reconnue". Les deux dernières sections correspondent d'abord à l'Industrie et au Commerce, enfin à la Colonisation et aux Sciences géographiques, étroitement associées selon un schéma qui ne déplairait pas à la jeune revue Hérodote. On le voit, les silences sont aussi suggestifs que les regroupements. Mais ce n'est pas seulement à travers ce découpage qu'on peut lire le discours officiel tenu sur la culture à l'occasion des Expositions. Il faut aussi consulter les débats des congrès, reproduits dans des Rapports inégalement abondants - entre 50 et 400 pages - qui permettent de cerner les thèmes de confrontation admis. Enfin ces Congrès continuent à produire de l'intérêt bien après leur clôture : il arrive en effet qu'un Rapport général les englobe, tardivement; ainsi pour les congrès de 1900 sur lesquels un volume rédigé au nom du Ministère du Commerce et de l'Industrie par Chasseloup-Laubat et publié en 1906 permet de mesurer la distance idéologique et politique qui sépare l'équipe d'un Trouillot ou d'un Doumergue de celle qu'un Millerand avait mise en place : le texte de 1906 n'est qu'un long chant à la gloire du laissez-faire.

J'aborde maintenant la troisième dimension de notre travail dont l'exploration a été rendue possible par la présence d'architectes au séminaire. Il s'agit de l'espace des Expositions. Chaque Expo entraîne en effet une transformation profonde des lieux, un bouleversement, en principe temporaire, mais dont certains éléments peuvent s'insérer durablement dans le paysage. L'interprétation de cet aménagement de



L'espace soulève de nombreux problèmes. Le niveau le plus humble est celui des objets exposés : produits de l'art ou de l'industrie, machines dont l'importance dès 1885 est considérable, attractions enfin : le mot apparaît en 1900 et se substitue alors à celui de "clou" dont on avait par exemple affublé la Tour Eiffel en 1889. La montre des produits exposés n'est pas laissée au hasard. Sous le Second Empire elle détient la priorité absolue dans les préoccupations des organisateurs, et même en 1900, où les objectifs intellectuels s'affirment à travers la tenue des congrès, le règne de la pensée reste secondaire par rapport à l'exposition des choses. Il s'y mêle étroitement il est vrai : la définition des classes à l'intérieur desquelles les objets sont regroupés prétend en effet s'appuyer sur des catégories universelles. Se pose enfin le problème de l'ordre interne et externe des bâtiments : palais, comme celui de l'Industrie, galeries de tous ordres, pavillons, qui vont se multipliant à partir de 1889. Peut-on parler pour chaque Expo d'une architecture dominante, ou les diversités nationales ou régionales l'emportent-elles ? L'espace même, réservé à l'Expo, fait problème. La première Exposition nationale avait, en 1798, occupé le Champ de Mars, lieu des fêtes républicaines : le Temple de l'Industrie y remplaçait celui de l'Être Suprême. Malgré l'entregent de François de Neufchâteau, cette première exposition manqua d'éclat : l'économie redémarrait à peine. Mais l'emplacement révolutionnaire, constamment étendu, sera pour l'essentiel conservé, et les discussions entre l'Etat et la Ville de Paris seront souvent épineuses. Le matériel ne manque pas pour en analyser le sens, mais il faut avouer que ni les catalogues ni les décisions des jurys, ni les plans d'occupation de l'espace ne se laissent aisément interpréter, même en s'appuyant sur la correspondance officielle et les débats des Assemblées élues. Aussi la marge d'in-

certitude de notre lecture reste-t-elle considérable.

Il nous a semblé enfin qu'il était possible, à un quatrième niveau, d'analyser les réactions des consommateurs de l'Exposition. L'indice de satisfaction le plus global est évidemment fourni par le nombre des entrées, qui va croissant : 5,1 millions de visiteurs en 1855, 11 millions en 1867, 16 en 1878; en 1889, le chiffre double d'un coup et dépasse les 32 millions pour monter à 50 millions en 1900. Plus subtil assurément le multiple miroir de la presse. Plus pertinents encore les rapports en provenance de milieux spécifiques, en particulier ceux que rédigent les délégués, ouvriers invités d'honneur, non sans intention : le Second Empire a conduit dans leur direction une entreprise de séduction très poussée et assez peu efficace si l'on en croit les quatre volumes rédigés par leurs soins. Nous aimerions enfin interroger les traces que l'Exposition de 1900 a laissées dans la mémoire des petits-enfants de ceux qui, de toute la France, y affluèrent, et celles, encore chaudes, imprimées par l'Exposition de 1937 dont témoignent par exemple les souvenirs de Simone Signoret.

Je me propose à présent de regrouper autour de trois thèmes les orientations dont je viens de signaler qu'elles avaient caractérisé notre problématique.

Les Expositions apparaissent d'abord comme une tentative pour faire admettre l'industrialisation à une société encore majoritairement rurale et où les ouvriers tiraient gloire de leur haute qualification. De ce point de vue l'évolution est très rapide. De 1855 à 1878 la volonté de glorifier l'industrie, visible dès 1798, revêt une ampleur et une dimension nouvelles. Les responsables la proclament sans ambiguïté :

aussi bien le prince Napoléon que Michel Chevalier ou Dupin, Eugène Schneider, l'empereur du Creusot, Jean Dollfus, le roi du coton mulhousien, ou Frédéric Le Play, l'ingénieur intégriste. Economistes libéraux, industrialistes plus ou moins saint-simoniens, partisans du "patronage industriel", ils relèvent d'idéologies très diverses, mais ils ont en commun la volonté de promouvoir la grande industrie. Leur influence doit sans doute être mise en relation avec l'audience croissante dont jouissent pendant ces années les ingénieurs, au détriment des architectes traditionnels. Au terme d'un long conflit - et d'ailleurs pour quelques années seulement - le groupe des ingénieurs conquiert le pouvoir à partir de 1867 : Alphand pour les jardins, Krantz pour l'économie générale des bâtiments. L'organisation de l'espace traduit, elle aussi, ce souci de conquérir à l'industrialisation les visiteurs et plus particulièrement les ouvriers et les futurs ouvriers. Dès 1855, comme le montre un jeune architecte, François Laisney, la galerie vitrée du Cours la Reine présente le machinisme en action : un arbre de transmission unique, long d'un kilomètre, transmet l'énergie à toutes les machines qui quatre ans plus tôt à Londres semblaient encore sommeiller. Mais le Palais de l'Industrie est séparé de la galerie, si bien qu'on ne perçoit pas immédiatement le lien entre la machine et le produit. En 1867 cette rupture est corrigée, l'intégration devient totale. Un immense bâtiment ovoïde rassemble à la fois les machines et ce qu'elles produisent. Chaque anneau concentrique correspond à une branche de production : métallurgie, alimentation, etc... Chaque secteur rayonnant à partir du centre contient les produits d'une nation. La galerie extérieure, plus haute et plus large, rassemble les machines. Le tout offre l'image d'une rationalité absolue : le monde industriel est devenu comme nécessaire. Chacun peut en faire l'expérience : il

suffit de grimper sur la passerelle qui surmonte l'ensemble et d'où l'on assiste au triomphe de l'industrie, auquel, par delà les vitres dépolies, s'opposent les parcs paisibles. C'est à ce spectacle que sont plus, particulièrement conviés un millier d'ouvriers librement élus à Paris et dans tous les départements par leurs sociétés mutuelles et leurs chambres professionnelles : ils ont mission d'en rendre compte, d'abord à leurs mandants puis, les rapports une fois imprimés, à ceux qui voudront bien les lire.

En 1889 et surtout en 1900, les intentions officielles - telles du moins que nous les avons déchiffrées à travers les changements d'hommes et l'univers visualisé de l'exposition - se modifient profondément. L'industrialisation serait-elle devenue, aux yeux des Français, une seconde nature ? En tout cas les expositions cessent de chercher à la promouvoir par une pédagogie spécifique tournée vers les producteurs. Certes le grand maître est toujours un ingénieur, Picard, mais ses fonctions au Conseil d'Etat lui confèrent une deuxième casquette, celle de porte-parole du pouvoir juridique. Les architectes reviennent en force à la tête de l'organisation de l'espace, des jardins, de l'aménagement des bâtiments et, hélas, de leur décoration. Sur presque tous les plans on substitue à la montre des processus techniques de la grande industrie l'étalage des "merveilles" contrôlées par une France qui, en 1900, semble au sommet de son prestige. Merveilles de l'industrie, merveilles coloniales, attractions pour grand public, qui débordent sur la ville. Des laines travaillées chez Motte, le rude adversaire de Jules Guesde, et du matériel produit par Schneider, aux vases de Gallée, du pavillon du Cambodge où l'on "voit" de "vrais" fils des Khmers, et du pavillon russe où triomphent les charmes de la lointaine Sibérie à la Grande

Roue et aux Folies Bergère, un continuum s'établit de l'Expo à la Ville. Le trompe-l'oeil s'installe même à l'intérieur de l'Exposition, où l'on reconstitue une rue du Paris médiéval. Le divertissement est roi et l'exotisme devient quotidien. A cet ensemble ludique s'intègre, comme nous l'a montré Jeanne Gaillard, la "fée Electricité" qui domine l'entrée de l'Expo de sa robe aux mille petites lampes, autant de rutilantes pierres. Qui donc peut comprendre l'électricité ? Il n'est pas jusqu'à l'austère ministre du Commerce et de l'Industrie, l'avocat socialiste Millerand, qui ne déclare en ouvrant l'Expo qu'elle a pour objectif de captiver l'imagination en amusant les yeux.

De toute façon, qu'il s'agisse de pédagogie industrielle à l'usage des producteurs ou de jeux offerts à un public indifférencié - il n'y a plus en 1900 de rapports produits par des délégués ouvriers -, que l'Exposition soit inaugurée par Napoléon III, Mac-Mahon ou Emile Loubet, les conditions de vie et de travail des ouvriers ne constituent pas pour elle un objet réel. Il est vrai qu'en 1900 Millerand impose l'organisation du premier Congrès international de la protection légale des travailleurs, pour tenter de réguler par une législation internationale une fraction des rapports entre patrons et ouvriers. Mais dans cette "Grande Manifestation du Travail" - c'est le sous-titre de l'Expo de 1900 - la Galerie d'économie sociale - le concept s'est substitué à celui d'économie domestique - continue à glorifier les réalisations patronales, surtout en matière de logement. Une différence pourtant : en 1867 un gros effort avait été tenté par le gouvernement et par la presse pour fixer l'attention sur ce secteur de l'Exposition; en 1900, à l'exception d'éloquents graphiques sur les conséquences de l'alcoolisme, on n'en parle plus guère. C'est par l'instance d'un public qu'on amuse - et, au plan intellec-

tuel, par la tenue de congrès professionnels où patrons, ingénieurs et ouvriers sont rassemblés par ce qu'ils ont en commun - que se produit maintenant la tentative d'intégration.

Comment les ouvriers ont-ils répondu ? Ce fut notre deuxième préoccupation. Jacques Rougerie, Michelle Perrot nous ont aidé à débroussailler ce thème. En 1867 la réponse ouvrière repose largement sur les rapports dont j'ai déjà évoqué l'existence. La confrontation entre le manuscrit et l'imprimé ne fait pas à leur sujet apparaître de larges failles. Les voix qui s'expriment, venant de tous les corps de métiers qualifiés, disent certes l'hétérogénéité ouvrière, mais permettent aussi de saisir les idées-forces. C'est la volonté de l'appropriation ouvrière qui domine : un rapport particulièrement long, celui des métallurgistes, ces "sublimes" évoqués en 1870 par Denis Poulot, en appelle à maintes reprises aux vertus de l'association, remède à tous les maux. Mutuelles, sociétés de résistance, chambres syndicales, coopératives de production aussi, qui permettraient aux ouvriers de se mettre dans leurs meubles, de produire à leur guise. Et de mieux produire, de même qu'ils se savent capables de mieux juger que les patrons : ah ! si les jurys étaient composés de gens compétents, d'ouvriers, ils ne distribueraient pas si souvent les prix à si mauvais escient... Ce désir d'autonomie, cette conscience de supériorité à l'égard des détenteurs du pouvoir industriel s'accompagnent d'une admiration sans limite devant les nouveaux outils ou les outils perfectionnés qui oeuvrent au progrès du travail manuel. Et les machines ? On loue leur beauté, leur efficacité. En même temps elles suscitent l'inquiétude. Crainte du chômage bien sûr, mais aussi un autre sentiment, plus complexe, qui s'exprime par exemple dans le rapport des chauffeurs de locomotives : en soulignant leur complexité

et du coup la quasi impossibilité pour le conducteur de réparer sa propre machine si elle tombe en panne, c'est la division du travail que ce texte met en cause, et le recul de la maîtrise ouvrière dont elle est porteuse.

Les réactions ouvrières ne se limitent d'ailleurs pas aux jugements formulés dans ces rapports. Sous la IIIe République ils se partagent à propos de l'intérêt présenté par le phénomène même de l'Exposition : créatrice d'emplois, surtout dans le bâtiment, l'Expo apparaît aussi comme un instrument de la hausse des prix qui inspire à l'ouvrier une terreur presque égale au chômage. Certains vont jusqu'à dire - ainsi Keufer, qui représente la Fédération française des Travailleurs du Livre, un vrai coureur d'expositions internationales - qu'une Expo à Paris est l'occasion pour l'étranger de copier sans peine les productions françaises, dont la supériorité ne fait aucun doute : au reste les Allemands, ces malins, n'en organisent pas chez eux. Du moins les corporations concernées tentent-elles d'utiliser la presse que les expositions suscitent pour faire aboutir de solides revendications : en 1876, 2.500 charpentiers font, pendant quelque six mois, une grève qui se termine plutôt en leur faveur; en 1888 la grève vient des terrassiers et des charpentiers qui s'activent sur le chantier de la Tour Eiffel; à l'automne 1898 les terrassiers sont seuls. Pensons aussi aux cochers qui posent le fouet, pour la première fois, en 1878. Enfin ce sont les militants conscients du caractère international du travail face au capital qui, après avoir échoué en 1878 dans leur projet d'Exposition internationale ouvrière, parviennent en 1889 puis en 1900 à faire de Paris la capitale du congrès de fondation puis d'un autre congrès de la IIe Internationale.

Notre troisième thème de travail a concerné les rapports qui se nouent, autour des expositions parisiennes de la deuxième moitié

du siècle, entre l'Industrie qui fut longtemps leur premier souci et l'Art dont la France depuis Ronsard passe pour la mère. Dans la rhétorique scolaire de ce demi-siècle on dit plutôt : l'Utile et le Beau. En réponse aux volumes du comte de Laborde, cet utopiste, le rapport du prince Napoléon, daté de 1857, invite à les distinguer rigoureusement : le Beau dit-il ne peut être apprécié que par l'élite, l'Utile intéresse le peuple tout entier. Ses successeurs officiels le suivent sur ce terrain : jamais, à la différence de Chicago ou de Londres, ne font défaut, dans une exposition parisienne, les Beaux-Arts : la grande peinture, la grande sculpture, enseignées par l'Ecole, honorées par le Salon, jugées par l'Académie. Mais il s'agit d'une exposition dans l'Exposition, qui se présente presque toujours comme une rétrospective - il faut en 1867 l'intervention personnelle de l'Empereur pour que Courbet expose, à la porte de l'Exposition seulement, il est vrai - alors que l'Utile, l'Industrie exprime les changements du présent et regarde vers l'avenir.

Parallèlement à ce courant on peut suivre un tout autre filon dont la teneur n'a pas l'approbation des pouvoirs publics, ni celle de l'idéologie dominante, mais dont la continuité et l'originalité forcent l'intérêt. Dès le Second Empire, le comte de Laborde croise le fer avec ceux qui croient qu'au siècle de la grande industrie on doit continuer à réserver à une élite l'apprentissage et l'usage du Beau. Nous devons tous faire partie de l'élite, s'écrie-t-il, si nous voulons être fidèles au prestige et aux besoins de la France industrielle. L'apprentissage du dessin avant même celui de l'écriture - de tous les dessins et notamment du dessin d'art - doit permettre à tout ouvrier de se rendre maître d'un mode fondamental de communication, d'expression, de création aussi, et de participer pour sa part à la production de beaux



objets usuels dont les machines permettent la multiplication. C'est sur un appel à la nature fonctionnelle du beau au XIXe siècle que débouche cette idéologie du dessin libérateur à laquelle les hautes fonctions exercées par de Laborde lors de la première Exposition universelle donnent quelque poids malgré son caractère minoritaire. Les espoirs ou les illusions du conte vont nourrir des courants divers pendant un demi-siècle au moins et déboucher, au lendemain de l'Exposition de 1900, sur la revendication d'un "Art social" dont la mise en place, en renouvelant la production industrielle et les traditionnels Beaux-Arts permettrait de modifier les habitudes de consommation et le cadre de vie des travailleurs. Autour d'un critique d'art réputé, Roger Marx, un milieu assez ouvert d'intellectuels socialisants, voire socialistes - Albert Thomas en est dans la SFIO le porté-parole le plus en vue -, pose en termes de consommation populaire le problème non pas de la démocratisation mais de la socialisation de l'art. Vaste question, directement et indirectement entée sur l'Exposition de 1900 : voilà qui l'intègre dans le socialisme d'éducation florissant au tournant du siècle, interdit de se fixer sur ses seuls aspects ludiques et souligne la diversité de ses fonctions.

Là aussi tout est à faire. C'est que les Expositions universelles de la deuxième moitié du siècle n'ont pas seulement été des autoportraits de la bourgeoisie industrielle, mais de toute une société capable de créer, à partir de ses tensions, de multiples spectacles militants. Aujourd'hui la télévision les remplace...

Madeleine REBERIOUX

## DEBÂT

Les questions posées ont abordé plusieurs thèmes. Nous nous bornons à les esquisser.

- A une question sur la continuité du socialisme d'éducation au temps des Expositions, M. R. répond que la volonté d'éduquer vient d'abord, explicitement, de certains secteurs du grand patronat : cf. les galeries d'Economie domestique, puis d'Economie sociale. Une partie du patronat chrétien, en particulier, anime à partir du début des années 1880, La Réforme sociale. Du côté socialiste les anarchistes ont toujours cru à la nécessité d'"éduquer le peuple". Au tournant du siècle, l'Affaire Dreyfus introduit une dimension éducative nouvelle où s'insèrent les tenants des arts décoratifs populaires, de l'art social.
  - M. Jacob pose le problème du changement qui s'est opéré dans la notion d'universel entre 1867 et 1900. Le cadre spatial d'abord limité à l'Europe occidentale industrialisée s'est étendu, grâce aux conquêtes coloniales, à l'ensemble de la planète. M. R. exprime son accord avec cette idée directrice : le monde a changé non pas de base mais d'espace. L'exotique, le féérique peuvent être interprétés comme un recours contre l'incapacité à analyser rationnellement l'expansion et les conflits coloniaux, comme une manière de les faire accepter.
  - Mme Lorcin attire l'attention sur la place que tient l'Exposition de 1900 dans l'idéologie de la presse enfantine au début du siècle : la Mère Michel et son chat, le Père Lustucru...
- Les questions de M. Goujon et de M. Garden portent sur la place faite à la France rurale dans les expositions. Il ressort de la discussion que l'Expo de 1937, préparée par un régionaliste convaincu, a des aspects

ruralisants étrangers à celles de la fin du XIXe siècle. Il semble qu'au tournant du siècle le matériel agricole soit encore peu intégré à l'ensemble du marché. Quant à Méline, l'homme des "ruraux", la présidence d'un des grands congrès de 1900 est en partie destinée à compenser la perte de ses responsabilités ministérielles en 1898.

- Y. Lequin s'interroge sur le personnage de Le Play, et sur sa place dans le courant industrialiste. C'est l'occasion de revenir sur la diversité de ce courant en France, mais aussi de souligner l'opacité des matériaux visuels qu'il faut se garder d'interpréter hâtivement. Un exemple : l'architecture des pavillons étrangers.

On revient alors avec M. Bensoussan aux dispositifs de production d'un imaginaire collectif mis en place par les expositions. Il les situe à trois niveaux : l'espace occupé par l'Expo (question abordée dans l'exposé), les cheminements obligés du visiteur, les contraintes qui pèsent, notamment sur les délégations ouvrières, en fonction des comptes rendus qu'elles doivent assurer. M. R. indique que si les ouvriers subissent des contraintes ils savent aussi y échapper : ainsi les délégations de 1867 refusent de rendre compte de ce qui est exposé par le "dixième groupe", c'est-à-dire la galerie d'Economie domestique. Quant à l'ordre de la visite il est sans doute partiellement déterminé par les guichets d'entrée, le petit train, etc... Mais il n'y a pas qu'une entrée et les guides consultés pour 1900 proposent des regroupements spatiaux divers.

- M. Jacob et M. Morsel rappellent la nécessité d'une lecture économique de l'Expo : ne peut-on en expliquer la genèse et l'évolution par le changement de nature de l'industrialisation qui, au cours de la deuxième moitié du XIXe siècle, non seulement conquiert de nouveaux espa-

ces, mais de plus en plus repose sur de nouveaux procès de travail liés au taylorisme, à la rotation rapide du matériel, etc... M. R. rappelle que le séminaire n'a en effet pas traité ce problème capital mais, soutenue par Y. Lequin et M. Colin Lucas, elle insiste sur la date très tardive à laquelle se transforme vraiment le procès de travail en France. M. Colin Lucas souligne l'intérêt qu'il y a à confronter, fût-ce par un jeu de mots, "l'exhibition" anglaise (qui montre) et l'exposition française (qui démontre).

Enfin M. Jacob suggère une distinction plus fine entre "féerie" et "exotisme" à propos de l'irrationnel qui affleure en 1900 : le merveilleux né de la machine est explicable, dit-il. Mais si l'objectif, à un moment donné était le mystère ?