

INTRODUCTION

EXPOSITIONS UNIVERSELLES – MODÈLES ET VARIATIONS

Annika Haß & Céline Trautmann-Waller

Nées au milieu du XIX^e siècle, les expositions universelles sont souvent considérées comme un trait de l'histoire culturelle du monde « occidental », alors qu'elles se sont étendues ensuite bien au-delà. Elles se poursuivent jusqu'à aujourd'hui, en faisant de la question de la protection de l'environnement l'un de leurs thèmes centraux, comme ce fut le cas notamment lors de la première exposition universelle organisée en Allemagne, à Hanovre en 2000. Ce numéro se propose d'analyser à partir d'études de cas comment depuis le milieu du XIX^e siècle différents types d'expositions répondent au défi d'une mise en ordre du monde et/ou d'une représentation de l'universel dans un seul lieu, dans un temps déterminé et avec un choix limité d'artefacts, en prêtant attention à la disposition ou mise en scène de ceux-ci, aux catégories servant d'appui à leur ordonnancement et au jeu d'alternance entre diverses médialités (objets, textes, images). Situées au croisement de plusieurs champs disciplinaires, les contributions mettent l'accent sur l'espace franco-allemand mais ouvrent aussi sur d'autres pays, comme l'Angleterre, l'Autriche, les États-Unis, l'Iran et plusieurs pays africains. Il nous a semblé important que ces questions soient abordées dans un échange entre pratique et théorie, et une partie des contributions sont donc issues d'expériences curatoriales concrètes ou bien mêlent perspective historique et expérience de l'organisation d'expositions. Pour prolonger la réflexion sur les relations entre les dimensions matérielles, médiales et virtuelles des expositions, l'ensemble est complété par un échange « Exposer le livre et la littérature à l'ère du numérique » avec trois spécialistes du domaine, Heike Gfereis, Stephanie Jacobs et Ulrich Johannes Schneider, respectivement responsables du Musée littéraire de la modernité (Literaturmuseum der Moderne, Marbach am Neckar), du Musée allemand du livre et de l'écrit (Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Deutsche Nationalbibliothek, Leipzig) et de la Bibliothèque universitaire de Leipzig.

21: INQUIRIES INTO ART, HISTORY, AND THE VISUAL
#2-2024, p. 285–292

<https://doi.org/10.11588/xxi.2024.2.104826>



Il n'est pas rare aujourd'hui que des expositions soient consacrées à des expositions.¹ On peut citer comme exemple pour l'année 2014 : *Experiment Metropole 1873. Wien und die Weltausstellung* (Wienmuseum, Vienne) ; *Paris 1900, la ville spectacle* (Petit Palais, Paris) ; *1925, quand l'art déco séduit le monde* (Cité de l'architecture, Paris) ; *Die Welt in Leipzig. Internationale Ausstellung für Buchgewerbe und Graphik – Bugra 1914* (Deutsches Buch- und Schriftmuseum, Leipzig). Parallèlement, les expositions sont devenues, notamment dans le cadre des études culturelles et de l'histoire, un objet de recherche à part entière² et des parcours d'études et des revues spécialisées sont désormais consacrées aux études curatoriales. Les expositions universelles, surtout, ont été étudiées sous divers angles, mais d'autres types d'expositions ont également donné lieu à des recherches approfondies.

Par opposition au livre, l'exposition est, tout comme le musée, liée à un lieu, un espace concret où le visiteur peut déambuler, circuler, et où il est confronté de manière en apparence plus immédiate à des objets, des textes ou des images.³ La visite se déroulant d'une manière partiellement ritualisée, selon un cérémonial avec ses propres règles, l'exposition entretient un certain lien avec le théâtre. Elle renvoie aussi à des traditions comme celles des cabinets de curiosités de l'époque moderne qui entendaient également résumer dans une ou plusieurs pièces le monde dans toute son extension géographique. En mêlant nature, arts et techniques, elles avaient toutefois généralement le statut de collections privées et rehaussaient le prestige de rois, de princes ou d'ordres religieux.⁴ L'exposition entretient, enfin, une relation étroite avec les musées qui sont associés à l'idée d'une sphère publique, aux notions de culture et d'éducation, tout en étant liés également à des enjeux commerciaux et à des fonctions de représentation.⁵ Par contraste

1

Voir Johan Holten, *Ausstellen des Ausstellens/Exhibiting the Exhibition. Von der Wunderkammer zur kuratorischen Situation/From the Cabinet of Curiosities to the Curatorial Situation*, Berlin 2018.

2

Voir notamment Jean-François Barbier-Bouvet, Pierre Belleville, Bernard Clément, Jean Davallon et al., *Histoires d'expo. Un thème, un lieu, un parcours*, Paris 1983 ; et Bernadette Dufrière et Jérôme Glicenstein (éd.), *Histoire(s) d'exposition(s) / Exhibitions' Stories*, Paris 2016.

3

Voir les analyses de Jean Davallon sur le « circuit comme programme sémiotique » et « la production de sens dans le circuit » : Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris 1999.

4

Les articles de ce volume commençant chronologiquement avec le milieu du XIX^e siècle, nous nous contentons ici de renvoyer à : Andreas Grote, *Macrocosmos in Microcosmo. Die Welt in der Stube. Zur Geschichte des Sammelns 1450 bis 1800*, Opladen, 1994 ; R. J. W. Evans et Alexander Marr, *Curiosity and Wonder from the Renaissance to the Enlightenment*, Londres, 2006 ; et Dominik Collet, *Die Welt in der Stube. Begegnungen mit Außereuropa in Kunstkammern der Frühen Neuzeit*, Göttingen 2007.

5

La littérature sur ce sujet est vaste, citons deux ouvrages récents qui innovent en proposant une histoire transnationale des musées : Andrea Meyer et Bénédicte Savoy, *The Museum is Open. Towards a Transnational History of Museums 1750-1940*, Berlin/Boston 2014. Michela

avec le musée qui, de par son caractère durable, tend vers des présentations relativement durables d'ensembles canoniques,⁶ l'exposition au sens moderne a été, dès le début, marquée par son caractère éphémère, commercial et souvent mobile.⁷ Avec les *Salons* parisiens ou les expositions organisées par les « associations d'art » (*Kunstvereine*) nées en Allemagne au XIX^e siècle pour soutenir les artistes et promouvoir l'art, les expositions plus spécifiquement artistiques entretiennent pour leur part, au XIX^e siècle, un certain rapport avec l'émergence d'un marché de l'art, de nouvelles pratiques et de nouveaux métiers. Jusqu'à aujourd'hui l'exposition d'art comme dispositif culturel repose, comme le montre Béatrice von Bismarck, sur les rapports et la « dynamique relationnelle » entre différents acteurs, tels que les curateur.rices et les artistes et les visiteur.ses, dont elle analyse les rôles, les statuts et les fonctions sociales en lien avec les expositions.⁸

Au milieu du XIX^e siècle, un nouveau type d'exposition voit le jour, l'exposition universelle, qui entend représenter le monde dans sa totalité et sa diversité, tout en visant le développement des échanges commerciaux, la défense des intérêts nationaux et l'auto-promotion de la ville exposante. Le terme allemand pour désigner ces expositions est *Weltausstellung*, donc exposition mondiale, et il entretient un certain lien avec la notion de *Weltliteratur*, littérature mondiale, développée au début du XIX^e siècle.⁹ Volker Barth a souligné en rapport avec l'exposition de 1867 à Paris, le lien de ces expositions à une idéologie du progrès et la manière dont l'internationalisme qu'elles prônent est incarné visuellement par la présence des nombreux stands ou pavillons.¹⁰ Derrière l'universalisme revendiqué et le caractère en apparence cosmopolitique et irénique, une sélection et une mise en ordre des pièces exposées s'opèrent qui reflètent souvent une hiérarchie, illustrant à des degrés divers la concurrence des nations et des empires au tournant des XIX^e et

Passini et Pascale Rabault-Feuerhahn (éd.), La part étrangère des musées, *Revue germanique internationale* 21/2015.

6

Voir par exemple Anke te Heesen, On the History of Exhibition, dans : *Representations* 241, 2018, 59–66, ici 62–63.

7

Thomas Großbölting, "Im Reich der Arbeit". Die Repräsentation gesellschaftlicher Ordnung in den deutschen Industrie- und Gewerbeausstellungen 1790–1914, Munich 2008.

8

Beatrice von Bismarck, *Das Kuratorische*, Leipzig 2021.

9

Concernant le concept de « monde » (Welt) en rapport avec le musée et les expositions, voir notamment Andreas Urs Sommer, Zur Philosophie musealen Sammelns, dans: Bernadette Collenberg-Plotnikov (éd.), *Das Museum als Provokation der Philosophie. Beiträge zu einer aktuellen Debatte*, Bielefeld 2018.

10

Voir Volker Barth, *Mensch versus Welt. Die Pariser Weltausstellung von 1867*, Darmstadt 2007. Voir aussi Christiane Demeulenaere-Douyère (éd.), *Exotiques expositions. Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855–1937*, Paris 2010 ; et Anne-Laure Carré, Marie-Sophie Corcy, Christiane Demeulenaere-Douyère et Liliane Hilaire-Perez (éd.), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris 2012.

XX^e siècles. Il s'agissait d'ex-poser le monde, de rendre visible¹¹ en un lieu et dans une certaine architecture pour une durée déterminée toutes les productions humaines, selon un encyclopédisme et un exotisme caractéristiques de l'époque, en célébrant l'idée de civilisation. Beat Wyss a souligné dans un livre consacré à l'exposition de 1889 à Paris, le contraste entre l'idéal d'émancipation défendu par la Révolution française, dont on fêtait en même temps le centenaire, et l'exotisme, la rencontre fictive, le "romantisme de bazar" et la "cannibalisation culturelle" à l'œuvre selon lui dans l'exposition.¹² Alexander C. T. Geppert, qui appuie son étude sur cinq expositions qui se sont tenues à Paris, Londres et Berlin entre 1896 et 1931, étudie également les processus d'appropriation et de consommation à l'œuvre dans les expositions universelles. Rejetant la notion d'« identité » et considérant qu'on ne peut ramener l'esprit de ces expositions au « nationalisme », il considère qu'elles étaient à la fois l'œuvre d'entrepreneurs culturels et l'incarnation d'un réseau communicationnel et institutionnel, constituant de ce point de vue des « méta-médias », à la fois modernes et mises en scène de la modernité. Il préfère donc pour les évoquer la métaphore du prisme à celle de la loupe¹³. Parmi les expositions qu'il a étudiées figure l'exposition des arts industriels (*Berliner Gewerbe-Ausstellung*) organisée, en lieu et place d'une exposition universelle, en 1896 à Berlin. Le philosophe et sociologue Georg Simmel, par ailleurs plutôt critique à l'égard de la pratique des expositions¹⁴, lui consacra un article dans lequel il se montre séduit par la manière dont la ville de Berlin s'exposait en quelque sorte elle-même comme « ville mondiale » (*Weltstadt*). Par opposition aux expositions universelles, la condensation (*Verdichtung*) ne résultait pas cette fois-ci selon lui d'une « accumulation mécanique » des productions du monde entier mais de la « production propre » avec laquelle « une ville se présentait comme image (*Abbild*) et extrait (*Auszug*) des forces industrielles du monde cultivé en général ». ¹⁵ Cet exemple illustre particulièrement bien à quel point les villes exposantes se mettent elles-mêmes en valeur dans leurs expositions, qu'il s'agisse de se présenter comme centre d'un empire dans une tension entre métropoles et colonies, ou d'affirmer une spécialisation, comme ce fut le cas notamment avec l'exposition internationale de musique et de théâtre à Vienne en 1892, analysée dans ce numéro par Claire Couturier.

11

Concernant le rapport entre représentation et visibilité, voir Jacques Rancière, *Le partage du sensible. Esthétique et politique*, Paris 2000.

12

Beat Wyss, *Bilder von der Globalisierung. Die Weltausstellung von Paris 1889*, Berlin 2010.

13

Alexander C. T. Geppert, *Fleeting Cities. Imperial Exhibitions in fin-de-Siècle Europe*, Basingstoke 2010, 12.

14

Georg Simmel, Über Kunstausstellungen, dans : *Unsere Zeit*, 26 février 1890.

15

Georg Simmel, Berliner Gewerbe-Ausstellung, dans : *Die Zeit* 8/95 (25. Juli 1896), 59–60.

En retour, les expositions ont joué un rôle important pour la représentation et l’imaginaire de la grande ville, de la métropole et de la globalité, car en dépit de leur caractère éphémère, elles laissent des traces sous forme de témoignages des visiteurs (journaux, livres d’or, articles, correspondances), ou encore de monuments, architectures, pavillons, parcs. Les réactions, positives ou négatives, formulées par des contemporains à la suite de visites d’expositions permettent également de comprendre comment celles-ci peuvent stimuler la création ou la réflexion. La visite de l’exposition internationale du livre et du graphisme constitua ainsi pour le typographe Jan Tschichold une expérience fondamentale pour le développement de son propre travail typographique.¹⁶ Le philosophe et historien des sciences Henri Berr, fondateur du Centre de synthèse et de la Revue du même nom, visita les expositions universelles de Bruxelles en 1935 et de Paris en 1937.¹⁷ Le philosophe Theodor W. Adorno rédigea un compte rendu critique de l’exposition *La musique dans la vie des peuples* (Musik im Leben der Völker) organisée en 1927 à Francfort-sur-le-Main, en insistant sur le jeu entre représentation politique, exposition d’art et divertissement et en développant sa théorie de la « valeur d’exposition », comme le montre Guillaume Beringer dans sa contribution.

Le devenir du Crystal Palace, étudié par Andreas Fahrmeir, met en évidence comment ce bâtiment aux dimensions imposantes et son déplacement à l’issue de l’exposition de 1851 participèrent à l’organisation de différents espaces et des fonctions associées dans la capitale britannique. Souvent ces expositions modifient l’organisation des villes exposantes, favorisant le développement des transports, donnant naissance à de nouveaux quartiers. Stefanie Hereaus montre, quant à elle, comment cette culture des expositions universelles pouvait s’épanouir également dans un lieu comme le Jardin botanique (Palmengarten) de Francfort-sur-le-Main. Elle insiste sur la manière dont des installations artistiques actuelles dans ce lieu permettent aux visiteur.ses de faire une expérience sensible de son lien à un certain ordre du savoir et une certaine idéologie, notamment dans le cas de plantes issues des colonies. En raison de leur vision du progrès, de leur dimension pédagogique et didactique, les expositions universelles ont joué un certain rôle également pour la conception de nouvelles sciences, qu’il s’agisse des sciences humaines ou de sciences exactes, et ont à plusieurs reprises été conçues et/ou organisées en associant des savant.es ou en lien avec des congrès scientifiques internationaux. À titre d’exemple, on peut signaler que l’historien Karl Lamprecht, tenant d’une histoire universelle, organisa pour l’exposition internationale du livre et du graphisme

16

Stephanie Jacobs et Patrick Rössler (éd.), *Blicke in den Nachlass Jan Tschichold. Ein Jahrhunderttypograf?*, Göttingen 2019.

17

Voir le dossier “Expositions internationales” dans les archives d’Henri Berr, Saint-Germain-la-Blanche-Herbe, IMEC, cote BRR2.A28-03.

une présentation du développement historique de ce dernier¹⁸ et que le géographe Elisée Reclus projeta un globe très particulier pour l'exposition universelle de Paris en 1900, analysé dans ce numéro par Marion Picker. En 1937, Paris accueillit non seulement plusieurs congrès internationaux, de philosophie, d'esthétique et de science de l'art ou encore d'architecture (CIAM), mais aussi l'Exposition internationale des arts et techniques dans la vie moderne. Le face à face entre les pavillons de la Russie soviétique et de l'Allemagne national-socialiste lors de cette dernière a souvent été envisagé comme l'illustration d'une proximité stylistique et d'une concurrence idéologique entre ces deux États. Rosemarie Burgstaller souligne dans sa thèse les succès que la propagande du national-socialisme connut lors de cette exposition en dépit des débuts de la politique raciale – les lois de Nuremberg furent votées en 1935.¹⁹ Des tentatives de la part d'Allemands exilés à Paris pour contrer cette propagande existèrent mais elles furent interdites. Seule une exposition « 1837–1937 » eut lieu à partir du 25 juin 1937 dans une librairie du 15 rue Gay Lussac. Elle comportait une partie historique avec des œuvres de Heinrich Heine qui faisait partie des auteurs dont les livres furent brûlés publiquement en 1933.²⁰ L'exposition universelle prévue pour 1942 en Italie occasionna la construction de nombreux bâtiments, mais elle n'eut pas lieu en raison de la guerre. De nombreux édifices furent terminés après la guerre et constituent aujourd'hui un quartier de la ville de Rome.²¹

Que ce soit en raison d'une certaine lassitude à l'égard des expositions (Geppert) ou dans un rapport directement critique au modèle des expositions universelles, de nouvelles manières de suggérer des formes d'universalité apparaissent à partir de 1900, notamment dans le sillage du développement d'une histoire de l'art qui se veut elle-aussi « mondiale » et qui aspire à rendre compte des arts de pays éloignés en intégrant d'un point de vue méthodologique les acquis de la psychologie et de l'ethnologie.²² Elle ouvre

18

Monika Estermann, *Buchhandelsgeschichte in kulturhistorischer Absicht*. Johann Goldfriedrich und Karl Lamprecht, dans : id. (éd.), *Buchkulturen. Beiträge zur Geschichte der Literaturvermittlung*, Wiesbaden 2005, 1–35.

19

L'Allemagne ne participa pas aux expositions universelles de Bruxelles (1935) et de New York (1939), parce qu'il ne fut pas possible de négocier une nouvelle augmentation des exportations. Voir Rosemarie Burgstaller, *Inszenierung des Hasses. Feindausstellungen im Nationalsozialismus*, Francfort-sur-le-Main 2022, 106–112.

20

Voir *ibid.*, 112–114.

21

Voir le chapitre: Monumental und modern: E 42/EUR. Ein Viertel für ein Viertes Rom dans : Franz J. Bauer, *Rom im 19. und 20. Jahrhundert. Konstruktion eines Mythos*, Regensburg 2009, 266–298. Concernant la pratique des expositions dans l'Italie fasciste, voir également : Vanessa Rocco, *Photofascism. Photography, Film, and Exhibition Culture in 1930s Germany and Italy*, Londres 2020.

22

Voir l'exposition de 2023: *Welt-Kunst 1923. Von der Umwertung der deutschsprachigen Kunstgeschichte*, Zentralinstitut für Kunstgeschichte, Munich.

sur une anthropologie de l'art considérant celui-ci comme "part naturelle" des humains dans toutes les cultures mais ne parvient que difficilement, dans le contexte des Empires coloniaux et en raison de formes de comparatisme et d'évolutionnisme, à dépasser les clivages et les hiérarchies.²³ Des tentatives de "faire monde" au moyen de techniques d'exposition, notamment dans le contexte du lien entre avant-gardes et primitivismes, sont analysées dans la contribution de Jean-Louis Georget et Richard Kuba sur la collection Frobenius, exposée notamment au MoMA à New York en 1937 puis tout récemment avec la participation des deux auteurs, et dans celle de Lisa Ahlers sur des expositions se réclamant d'une conception universaliste de l'art et organisées en 1928, 1948 et 1956 dans des musées d'art moderne. Des expositions récentes ont proposé une nouvelle stratégie, en plaçant côte à côte, généralement deux par deux, des objets issus d'époques très différentes et de régions très éloignées comme incarnations de constantes anthropologiques dans des manifestations culturelles différentes. C'est ce que firent notamment l'exposition *Unvergleichlich. Kunst aus Afrika im Bodemuseum* (2017–2019) à Berlin (Bodemuseum), mettant en rapport objets africains et européens selon des ressemblances formelles et des thématiques, ou *Treasury! Masterpieces from the Hermitage* à Amsterdam (2019). Dans ces deux cas un jeu subtil de convergences et de différences préside à l'ordonnement des différents artefacts, supposément sans établir de hiérarchie.

Toutes ces tentatives de suggérer des formes d'universalité dans des espaces-temps élargis s'inscrivent généralement dans des lieux porteurs d'un certain héritage et n'en restent pas moins souvent dépendantes de catégories préexistantes, présentes à différents niveaux et jusque dans la perception visuelle. Eva-Maria Troelenberg a montré dans ses recherches sur l'exposition des arts islamiques organisée à Munich en 1910 combien la catégorie d'« art islamique » est problématique dès cette époque.²⁴ Les organisateurs mirent l'accent sur des chefs d'œuvre d'époques éloignées, ignorèrent les artistes contemporains des pays concernés, mais exposèrent en revanche artisans au travail et productions artisanales, celles-ci étant proposées à la vente. De nouvelles stratégies d'exposition et d'activisme curatorial se sont développées en réaction à ce type de pratiques, dénoncées par une approche post-coloniale de l'histoire des musées et des expositions. Ainsi de l'inversion, par exemple lorsque l'exposition *Barvalo* sur les voyageurs au MUCEM à Marseille, intègre fictivement et de manière parodique, dans un « musée du gadjo », la vision du monde des « sédentaires » vue par les voyageurs. Ou de la recherche sur les provenances, parfois thématisée

23

Susanne Leeb, *Die Kunst der Anderen. „Weltkunst“ und die anthropologische Konfiguration der Moderne*, Berlin 2015.

24

Eva-Maria Troelenberg, *Eine Ausstellung wird besichtigt. Die Münchner „Ausstellung von Meisterwerken muhammedanischer Kunst“ 1910 in kultur- und wissenschaftsgeschichtlicher Perspektive*, Francfort-sur-le-Main 2010.

et rendue visible par différents moyens dans les expositions elles-mêmes. Ou encore de l'ouverture du canon artistique dit « occidental » à des œuvres d'artistes iraniens contemporains extérieurs à celui-ci étudiée à partir de sa propre expérience curatoriale au Musée des arts islamiques de Berlin par Agnes Rameder.²⁵

Ce numéro est issu de la rencontre « Die Welt im Kleinen? Welt ausstellen, Welt ordnen (19–21. Jh.) / Le monde en miniature ? Exposer le monde, ordonner le monde (XIX^e–XXI^e s.) » qui a eu lieu en ligne du 5 au 7 mai 2021. Nous remercions l'Université franco-allemande et l'Institut universitaire de France pour l'aide financière apportée à ce projet, nos deux universités pour le soutien logistique, Stefanie Heraeus et Sarah Neelsen ainsi que les étudiant.e.s des masters « Curatorial Studies » (Goethe-Universität Francfort-sur-le-Main) et « Métiers de la culture dans le domaine franco-allemand » (Université Sorbonne Nouvelle) pour leur participation, Esther Van Dooren et Amandine Meunier pour leur assistance dans la préparation de la rencontre, Eve Vayssière pour le sous-titrage des [interviews](#) filmés réalisés à cette occasion. Nous sommes reconnaissantes également aux éditeurs de la revue [21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur](#) d'avoir accueilli les contributions issues de la rencontre ainsi qu'à la rédaction de la revue pour l'excellente coopération.

²⁵

Voir aussi comme exemple d'expositions d'artistes dans des musées selon une perspective postcoloniale: Stefanie Heraeus, Ein Museum transformieren. Das Frankfurter Weltkulturmuseum als Ort künstlerischer Produktion, dans : [21: Inquiries into Art, History, and the Visual. Beiträge zur Kunstgeschichte und visuellen Kultur](#) 3/1, 2022, 183–209.