

## Bulletin d'histoire politique

# Progrès et fierté : les expositions universelles

Brigitte Schroeder-Gudehus



Volume 17, numéro 1, automne 2008

L'Expo 67, 40 ans plus tard

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1056042ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1056042ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Bulletin d'histoire politique  
VLB Éditeur

ISSN

1201-0421 (imprimé)

1929-7653 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Schroeder-Gudehus, B. (2008). Progrès et fierté : les expositions universelles. *Bulletin d'histoire politique*, 17(1), 15–24. <https://doi.org/10.7202/1056042ar>

Tous droits réservés © Association québécoise d'histoire politique; VLB Éditeur, 2008

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

**é**rudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

# Progrès et fierté : les expositions universelles

BRIGITTE SCHROEDER-GUDEHUS

*Département de science politique, Université de Montréal*

L'été 2007 a été marqué par d'innombrables évocations de l'Expo 67. Les médias, par cette couverture abondante, n'ont pas seulement éveillé nos souvenirs mais aussi, sans doute, convaincu les plus jeunes que l'Expo n'était pas juste un événement du passé comme un autre, mais qu'il s'agissait là, vraiment, d'une expérience collective importante. En d'autres termes : nous avons assisté, au cours des mois passés, à un effort plus ou moins conscient de confirmer l'Expo 67 comme ce qui est convenu d'appeler un « lieu de mémoire ». Toutes les nations – en fait, toutes les collectivités – ont besoin de leurs « lieux de mémoire » comme arc-boutants de leur identité.

Les contributions à ce dossier porteront leur attention sur l'Expo dans ce qu'elle avait d'unique, à savoir sa signification pour Montréal, pour le Québec, pour le Canada. Mais l'Expo n'appartient pas seulement à Montréal, au Québec et au Canada. L'Expo fait partie aussi de la lignée de toutes les expositions universelles, c'est-à-dire d'une catégorie définie de manifestations internationales qui se réclament d'une tradition dont les débuts remontent au milieu du XIX<sup>e</sup> siècle. Il me paraît donc légitime, et utile, de prendre un peu de recul et de donner un bref aperçu de cette tradition dont notre Expo s'est prévalué, quand elle a invité les pays du monde à s'y représenter et à la visiter.

Au cours d'un siècle et demi, cette tradition a évidemment subi des mutations qui ont affecté non seulement les objectifs des expositions et leur organisation, mais aussi, par la force des choses, leur signification.

Il y a des critiques pour qui les expositions universelles n'ont plus aucune signification, et qui les considèrent comme parfaitement surannées. Il fait par ailleurs partie du folklore des expositions universelles du XX<sup>e</sup> siècle, que pratiquement chacune se déclare être la toute dernière, vraie, de son genre. Et pourtant, le genre fait preuve d'une remarquable longévité : la prochaine

exposition enregistrée, comme on les appelle maintenant, est annoncée pour 2010, à Shanghai. Avant de sonder la solidité de cette longévité, marquons d'abord quelques points de repère pour faire ressortir les mutations que je viens de mentionner et qui expliquent, au moins en partie, la longévité.

## LE PARCOURS

Entre la première Exposition universelle qui se tient à Londres, en 1851, et la plus récente, en 2005, à Aichi, au Japon, il y eut une bonne trentaine d'autres<sup>1</sup>. L'exposition de 1851 en demeure l'archétype. Avec son Palais de Crystal, elle marqua dès le début l'importance qu'auront par la suite les prouesses architecturales. Son succès était si remarquable, qu'elle déclenchait un véritable « mouvement des expositions », qui sera ponctué, jusqu'à la Première Guerre mondiale, d'expositions que nous considérons aujourd'hui comme des « classiques » : les parisiennes (1855, 1867, 1878, 1889 et 1900), mais aussi les américaines, Philadelphie (1876), Chicago (1893) et Saint-Louis (1904). N'oublions pas qu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les expositions universelles étaient les seules institutions vraiment internationales. Ceci dit, à l'époque, n'importe quel État, n'importe quelle ville, pouvaient en principe en prendre l'initiative et inviter le monde entier. Cet état de choses allait conduire à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle à une telle prolifération d'expositions universelles, qui n'en avaient souvent que le nom, que des milieux d'exposants et une majorité d'administrations nationales réclamèrent une réglementation internationale qui en réduirait la fréquence. Cette revendication aboutit un quart de siècle plus tard à la signature, en 1928, de la Convention internationale des expositions. Elle limitait effectivement la fréquence des expositions universelles et créa, en plus, le Bureau international des expositions à Paris, qui veille à son application, encore aujourd'hui. Dans les relations jusque-là essentiellement bilatérales s'insère donc, à partir de ce moment, la dynamique particulière d'une bureaucratie internationale.

Dès leurs débuts, tout en célébrant le progrès, la civilisation et la paix, les expositions universelles étaient néanmoins fortement marquées par les traditions des expositions industrielles nationales, marchandes, de la première moitié du XIX<sup>e</sup> siècle. Peu importe l'euphorie devant les accomplissements de l'espèce humaine dans son ensemble, les objets exposés se présentaient aussi dans une perspective de compétition : il y avait des jurys, des prix et des médailles. Mais ce qui se mesurait, c'était aussi la performance collective de chacune des nations participantes. Que cette compétition fut « pacifique » ne l'empêchait pas d'être féroce, et de pays en pays, on compilait alors ses prix

et arrangeait les statistiques de façon à arriver le plus haut possible dans la hiérarchie des nations.

Cependant, à mesure que le siècle avançait et le mouvement du libre échange s'essouffait, les industries commençaient à délaisser les expositions universelles et à leur préférer des expositions internationales spécialisées, propres à chaque branche, avec l'espace nécessaire pour leurs produits et un public averti. De toute manière, l'essor des revues scientifiques et techniques avait entre temps considérablement diminué l'utilité des expositions comme moyen de diffusion de découvertes et d'innovations.

Au cours des années 1920, le recul de la fonction industrielle et marchande des expositions universelles s'accroissait encore à cause de la concurrence que leur faisaient les grandes foires industrielles internationales. Il s'agissait alors d'éviter à tout prix la marginalisation des expositions et à préserver leur prestige, et ceci en les démarquant des foires aussi rigoureusement que possible. C'est pourquoi les définitions officielles des expositions donnaient de plus en plus de place à leur caractère de *leçons de choses*, à la noblesse de leur mission essentiellement éducatrice, insistant même sur le niveau intellectuel que leur confèreraient les classifications savantes qui les distinguerait des objectifs basement mercantiles des foires<sup>2</sup>.

Les prix et médailles, survivances des expositions industrielles, se maintenaient néanmoins encore pour quelque temps : les expositions de Chicago et de New York, en 1933 et 1939, les avaient éliminés ; avec l'Expo 67 la pratique fut abandonnée jusqu'à ce qu'elle réapparut, en 2005, à l'Exposition d'Aichi (pour la qualité du décor intérieur et extérieur des pavillons et le développement du thème de la « sagesse de la nature »).

Les dispositions détaillées de la Convention de 1928 qui auraient dû limiter la fréquence des expositions universelles, se sont dès le début heurtées à l'indiscipline d'États membres, qui n'étaient pas prêts à renoncer à une grande exposition, quand ils avaient envie d'en organiser une. Actuellement, ayant fait de nécessité vertu, les dernières versions de la Convention ont à la fois simplifié et relâché les règlements et ne prévoient plus que deux catégories d'expositions, « enregistrées » ou « reconnues », chacune avec un espace différent, mais qui permet pratiquement la tenue d'une exposition tous les deux ou trois ans<sup>3</sup>.

## LES MUTATIONS

Les principales mutations survenues au cours d'un siècle et demi se laissent résumer ainsi. Au XIX<sup>e</sup> siècle, les expositions universelles célébraient l'avènement de l'âge industriel. Au début du XXI<sup>e</sup>, elles participent à l'offre d'activités récréatives et de haute vulgarisation grand public.

Lieux accueillant des produits à leurs débuts, elles ont fini par devenir elles-mêmes des produits. L'organisation et le *design* d'expositions se sont professionnalisés et constituent maintenant une industrie et tout un secteur économique, qui bénéficie à ce titre de l'attention des pouvoirs publics.

Au XIX<sup>e</sup> siècle, les objets rassemblés étaient ordonnés par des classifications, de plus en plus gigantesques d'ailleurs, qui servaient, bien sûr, à rendre les objets comparables, mais qui avaient aussi une ambition philosophique, le but de leur imposer un ordre logique, où chaque chose trouvait sa place et était définie par la place qu'elle occupait. Après la Seconde Guerre mondiale s'amorce le remplacement des classifications par des consignes thématiques<sup>4</sup>, au point qu'aujourd'hui les expositions ressemblent de plus en plus à des parcs à thème. C'est pourquoi on ne les appelle d'ailleurs plus « universelles », mais simplement « expo » suivi de l'année.

Jusqu'à la Seconde Guerre mondiale, les expositions universelles glorifiaient le progrès et annonçaient un monde meilleur : elles présentaient les merveilles de la science, des innovations techniques et sociales, des utopies. Souvent, les progrès accomplis étaient visualisés par le contraste entre le « jadis » et le « maintenant » : par des rétrospectives ou l'exhibition de villageois importés des colonies, qui étaient censés représenter des stades antérieurs de civilisation. Mais voilà, à la fin du XX<sup>e</sup> siècle, le progrès était devenu suspect. En 1958 (à une époque où la peur des retombées nucléaires agitait l'opinion mondiale) la glorification du progrès avait trouvé une position de repli dans la célébration de la science fondamentale<sup>5</sup>, mais neuf ans plus tard, à Montréal, on allait évoquer l'image de l'apprenti sorcier ; à Hanovre, en 2000, le thème de l'Expo, « Homme, nature et technologie », était énoncé sur le ton d'un *défi*, et cinq ans plus tard, l'Expo d'Aichi célébrait « la sagesse de la nature ».

Si nous voulons, quand même, rechercher des constantes, nous en trouvons dans le fait que les décisions d'organiser une exposition ou d'y participer se prennent toujours en référence non seulement à un avenir meilleur pour l'humanité entière, mais aussi et surtout, en référence au prestige national. Et l'effort investi ne vise pas que la scène internationale : chaque pays compte inspirer à ses propres ressortissants des sentiments de fierté, la fierté d'appartenir à une nation performante. Et c'est cet aspect-là qui, malgré le rôle prépondérant des expositions spécialisées, contribue à expliquer la place que les expositions ont toujours réservée aux secteurs industriels, au moins par l'intermédiaire d'objets représentatifs : entre autres, Krupp avec ses blocs de fonte d'acier ; Le Creusot avec son marteau-pilon, puis, en 1900, la coupole d'acier hérissée de canons. Progressivement, des objets isolés, pour ainsi dire emblématiques, sont devenus la formule dominante : en 1958, la métallurgie

belge construisit l'Atomium, l'Union soviétique n'envoya pas seulement son Spoutnik, mais aussi son brise-glace nucléaire ; en 1992, à Séville, la France exposa son TGV, Bombardier son Ski-Doo. Le souci de se rappeler ainsi au bon souvenir des concurrents et du grand public, n'était jamais absent de ces présentations, mais leur présence était due, surtout, aux pressions des autorités publiques nationales. En fait, dès que des entreprises importantes se montraient peu empressées d'exposer, leurs gouvernements faisaient appel à leur devoir patriotique : même si la participation aux expositions coûtait cher et ne rapportait rien sur le plan commercial, la nation avait besoin de montrer les fleurons de ses industries. Cela était d'autant plus important dans le cas de pays qui étaient pratiquement identifiés à certaines industries : Schneider-Creusot, Saint-Gobain pour la France, Krupp et Siemens pour l'Allemagne, des identifications qui nous ramènent tout droit au thème de ce colloque.

### IMAGE ET IDENTIFICATION

Au début du siècle dernier, un homme d'affaires britannique avait déclaré que les expositions universelles étaient pour les États le seul moyen légitime de faire de la publicité pour eux-mêmes<sup>6</sup>. Remarque à l'emporte-pièce, mais fort pertinente. En fait, les expositions universelles plaçaient tous les pays invités (et à plus forte raison, le pays organisateur) devant la nécessité de décider du contenu et de la forme de cette publicité.

Le manque d'espace nous interdit de nous intéresser ici à la mécanique de la prise de décision en la matière. Il faut cependant noter que les expositions universelles se formaient généralement à l'intersection de volontés multiples, diverses, parfois nourries de préoccupations de politique tant intérieure qu'extérieure qui n'avaient aucun ou peu de rapport avec la logique propre de l'exposition. Cette multiplicité de volontés, et les débats qu'elle déclenche en amont de l'exposition, épargnent rarement les décisions portant sur la composition et le style des présentations. Malgré cela, en plus de toutes les généralisations périlleuses auxquelles je me livre dans ce texte, j'emploie couramment, à contre-cœur, le terme « pays » ou « État » pour des structures décisionnelles qui sont pourtant complexes et très différentes selon les pays, les époques et les contextes particuliers. Les expositions américaines, par exemple, étaient toujours portées par des villes, non pas par le gouvernement fédéral. De plus, il n'y a pas que les États qui exposent, mais également des institutions, comme les Églises ou les organisations internationales. Nous devons, ici, renoncer à ces détails, comme nous devons renoncer à analyser les effets que des expositions universelles ont eu sur leurs publics : c'est là un sujet qui, de toute manière, défie toute tentative de survol rapide.

Il faut cependant rajuster la perspective en ce sens que le concours entre les nations ne se déroulait évidemment pas sur le seul terrain des réalisations industrielles. En fait, après la première exposition, le catalogue des objets exposés s'était rapidement enrichi. Dès 1855, les œuvres d'art et plus généralement les témoignages de richesses culturelles s'ajoutèrent aux produits industriels et aux inventaires de ressources naturelles. Puis, progressivement, d'exposition en exposition, les pays présentaient des performances plus générales, démontrant l'excellence de leurs institutions, la qualité de leur genre de vie, leur efficacité sociale : on expose les services publics, statistiques sociales, institutions d'enseignement et de recherche de tous les niveaux, habitations ouvrières, œuvres de bienfaisance, actions dites « civilisatrices » dans les colonies, etc. Arrivées au tournant du siècle, les expositions présentent ainsi un éventail largement ouvert de tout ce qui peut témoigner de la performance industrielle, économique, sociale, culturelle, intellectuelle et morale des pays participants<sup>7</sup>.

Même si tous les pays n'ont pas toujours saisi d'emblée la portée publicitaire de leurs démonstrations ou ne leur ont pas attaché trop d'importance, participer à une exposition universelle signifiait donc, et signifie toujours, décider quelle image on veut projeter, à quoi on veut s'identifier et se voir identifié. Bien sûr, il ne faut pas confondre « image » et « identité », mais l'identité informe l'image, qu'elle soit forte ou précaire, carrée ou complexe ou qu'elle n'ait jamais fait l'objet de réflexion, jusqu'au moment où une exposition en réclame la visualisation.

#### CAS DE FIGURE

Pour illustrer les rapports, parfois étroits, parfois ténus, entre des préoccupations d'image et des convictions ou constructions identitaires, les exemples abondent. Nous en choisirons quelques-uns.

Quand, en 1851, le Canada est invité, comme les autres colonies, à monter une présentation, les commissaires à Londres complètent les objets épars envoyés de Montréal par des planches de différentes essences qu'ils assemblent en « trophée », mais confient la conception de l'ensemble de l'espace canadien à un architecte allemand réfugié à Londres (parce qu'il avait fini par construire des barricades à Dresde en 1849). Avec les objets venus de Montréal, il compose une image du Canada qui découle de sa vision d'Européen : à côté du camion-pompe-d'incendie, il y a fourrures, têtes d'originaux empaillées, canoë, traîneaux, collection de minéraux... Tout indique que le public canadien s'y est reconnu sans problème. Ceci dit, la question de

la représentation du Canada était désormais posée<sup>8</sup> et d'autres contributions dans ce volume vont s'y intéresser.

Il faut noter que ce cas d'un concepteur/*designer* étranger n'était pas isolé, ni réservé aux toutes premières expositions : l'architecte de l'espace canadien avait d'ailleurs également conçu ceux de l'Égypte, de la Turquie, du Danemark et de la Suède. En 1889, quand 17 États latino-américains participent à l'Exposition de Paris, seul le pavillon du Mexique est conçu par un ingénieur mexicain, tous les autres ont fait appel aux services d'Européens ou de compatriotes expatriés. Pour le pavillon de l'Équateur, un architecte français avait pris pour modèle un temple Inca ; pour les décorations, un sculpteur français était allé trouver de l'inspiration au Musée ethnographique. Des Équatoriennes installées à Paris avaient prêté des broderies indigènes, qui n'attiraient pas, hélas, la même attention que deux têtes réduites, prêtées par un collectionneur privé. Et c'était justement à cause de préoccupations d'image que d'autres États d'Amérique latine voulaient bannir ce genre d'attractions, parce que de tels objets « barbares » risquaient de compromettre l'image d'États modernes qu'ils voulaient projeter.

Ainsi, au pavillon de l'Argentine toute référence à l'existence d'une population (et d'une culture) indigène était gommée (*fiis de Cacique*), et ceci au profit d'une image de pays moderne. Le pavillon de l'Argentine était dépourvu de tout caractère national, disait un observateur français, qui admettait cependant qu'il reflétait ainsi, très correctement, l'extrême diversité des éléments européens qui composaient la population du pays.

Très différent, le cas du Mexique : son pavillon présentait une image dont l'objectif manifeste était de démontrer l'intégration dans une seule nation mexicaine de toutes les parties de la population, indigène et d'origine européenne. La démonstration de cette identité s'appuyait sur la construction d'un passé commun, héroïque, dans lequel l'héritage de la civilisation indienne et les acquis de la domination européenne étaient censés fusionner. L'architecture du pavillon et les décorations étaient résolument « aztèques », tout en laissant de l'espace à l'intérieur aux témoignages d'une modernisation qui pouvait rassurer d'éventuels investisseurs et immigrants. La conception de ce pavillon (et de pavillons mexicains dans des expositions ultérieures) était ainsi mise consciemment au service d'un effort d'intégration et de construction identitaire<sup>9</sup>. Il ne s'agit pas ici, bien entendu, de s'interroger sur la crédibilité et l'efficacité de cette construction d'un « Nous inclusif » mexicain, ni de débattre des différences entre l'Argentine et le Mexique. Le cas demeure, par ailleurs, intéressant non seulement parce qu'il confirme l'importance de l'histoire, du passé, dans la construction identitaire, mais aussi parce qu'il démontre combien la construction des récits nationaux, des *master narratives*, dépend des groupes de la société qu'ils sont censés intégrer.



Passons à un autre cas de figure. Certains peuples essayaient d'utiliser les expositions pour échapper à une identification qu'ils jugeaient abusive : l'Empire austro-hongrois en fournit un bon exemple. En 1889, les monarchies européennes avaient refusé de participer à l'Exposition de Paris. Alors, à Prague, des milieux d'affaires voulaient profiter de l'occasion pour organiser une participation non officielle, mais bien identifiée, de la Bohême. Mais à Paris, un comité austro-hongrois, également non officiel, avait déjà l'oreille du directeur général de l'Exposition et coupa court à cette initiative ; tout comme au projet d'une participation non officielle d'un groupe compact d'exposants hongrois. Du point de vue du gouvernement de Vienne, ce n'était évidemment pas seulement l'image de la Double-Monarchie qui était en jeu. La visibilité internationale de ses composantes, qui se seraient ainsi « mises sur la carte », aurait risqué aussi de renforcer les forces centrifuges déjà à l'œuvre<sup>10</sup>.

Il arrive, autre cas de figure, que le choix des présentations reflète un désir de compenser des insécurités sur le plan identitaire. En 1876, à Philadelphie, l'Allemagne participe pour la première fois en tant que telle à une exposition universelle. Dans certaines sections, on essaye manifestement de contrer à l'avance d'éventuels doutes à l'égard de la solidité de cet Empire tout neuf et on se lance dans une mobilisation massive de symboles. Non seulement les canons de Krupp occupent-ils les trois quarts de l'espace alloué à l'Allemagne dans le palais des machines ; au rayon des métiers d'art, le visiteur se trouve en face d'un déferlement de bibelots patriotiques : « des Germanies, des Empereurs, des princes héritiers, [. . .], des Bismarcks – en porcelaine, en biscuit, en bronze, en zinc, en fer, en argile, peints, brodés, tissés, imprimés, lithographiés [. . .] »<sup>11</sup>. Une performance embarrassante que l'Allemagne essaiera d'éviter aux expositions suivantes.

Avant de conclure, deux initiatives méritent encore d'être mentionnées, parce qu'elles sortent de l'ordinaire en ce sens qu'elles voulaient rompre, chacune à sa façon, avec le principe que les expositions étaient nécessairement des exercices d'auto-glorification nationale.

À Bruxelles, en 1958, les responsables de la participation américaine l'avaient placée sous le signe du *American Way of Life*, sans prétention et plutôt bon enfant. Mais ils voulaient aller plus loin, jusqu'à l'autocritique, et installèrent une section intitulée *Unfinished Work*, où, dans un cubicule, des panneaux photographiques documentaient des aspects peu reluisants de la société américaine : la ségrégation raciale, la pauvreté, la destruction de la nature. Ils ne tardèrent pas à se faire rappeler à l'ordre aux premiers jours de l'Exposition, à la suite de protestations d'Américains influents : les photographies furent enlevées<sup>12</sup>.

À Séville, en 1992, les concepteurs du pavillon suisse voulaient combattre l'autosatisfaction habituelle par l'ironie. Au-dessus des entrées et sur les T-shirts du personnel d'accueil, on pouvait lire, en quatre langues : « La Suisse n'existe pas. » Une galerie de photos de grandes personnalités affirmait, sous chaque photo : « C'est un Suisse », etc. L'ironie était mal reçue, l'indignation montait jusqu'au Conseil national et le peuple, scandalisé, demandait des sanctions à l'endroit des concepteurs<sup>13</sup> qui, disent des rumeurs, ont entre temps émigré. On ne plaisante pas avec l'identité.

### UNE FESTIVALISATION DE LA POLITIQUE ?

En fait, malgré toutes les protestations du contraire, le public attend de « son » exposition et de « son » pavillon, qu'ils lui renvoient une image flatteuse, peu importe que cette image s'appuie sur la performance scientifique et technique de la patrie, sur la richesse de son histoire, de sa culture, sur la qualité de son genre de vie ou sur la beauté de ses paysages. Ce qui n'a jamais échappé aux autorités politiques, c'est l'effet intégrateur qui résulte de l'enthousiasme, de la fierté d'appartenir à une nation rayonnante d'excellence, accentuée par l'atmosphère festive des expositions.

Il est indéniable que la concentration, dans le pays organisateur, de ressources financières, personnelles et médiatiques au service d'une grande exposition tend à déclencher, comme d'autres grands événements ou festivités, des élans rassembleurs dont on présume qu'ils contribuent à lisser d'éventuelles aspérités sociales, économiques ou culturelles, au moins temporairement. En d'autres termes : sur les expositions genre « universelles » pèse, depuis quelque temps déjà, le soupçon d'être un cas de figure parmi d'autres de ce que l'on appelle « festivalisation de la politique »...

Quant aux rapports actuels et futurs entre « Expos » et constructions ou confirmations identitaires, il soulève beaucoup de questions. Notons simplement qu'il risque de faire les frais du « virage thématique » de ces expositions. Comme les consignes, globalisation oblige, visent généralement des problématiques d'envergure mondiale, tous, ou du moins la majorité des participants, ont tendance à les traiter, à juste titre, de façon transnationale. Sans vouloir prétendre que les autoreprésentations évoluent vers la dénationalisation, il est à craindre qu'il ne devienne de plus en plus difficile de faire ressortir les particularités du génie national.

## NOTES ET RÉFÉRENCES

1. Brigitte Schroeder-Gudehus, Rasmussen, A., *Les fastes du progrès. Le Guide des expositions universelles, 1851-1992*, Paris, 1992.
2. Brigitte Schroeder-Gudehus, « L'éducatif et le mercantile : la convention de 1928, les expositions et les foires », dans *Innovation et éducation dans les Expos* (sous la dir. de V. Barth), *Bulletin 2006 du Bureau international des expositions*, Paris, p. 117-130.
3. Bureau international des expositions (2007), *Protocole...* : [www.bie-paris.org](http://www.bie-paris.org).
4. A. Rasmussen, « Les classifications d'exposition universelle », dans Schroeder-Gudehus, B., Rasmussen A., *op. cit.*, p. 21-38.
5. Brigitte Schroeder-Gudehus, Cloutier, D., « Popularizing science and technology During the Cold War », dans *Fair Representations. World's Fairs and the Modern World* (sous la dir. de Rydell, R.W. et Gwinn, N.), Amsterdam, 1994, p. 157-180.
6. Grande Bretagne, House of Commons, Parliament Papers, vol. XLIX, International Exhibitions Committee, *Minutes of Evidence*, 1908, p. 64.
7. Pierre Gerlier Forest, « Montrer pour démontrer : le Congrès des arts et des sciences de l'Exposition universelle de Saint-Louis », *Relations internationales*, 46, 1986, p. 131-152.
8. Voir Heaman, E., *The Inglorious Arts of Peace. Exhibitions in Canadian Society During the Nineteenth Century*, Toronto, 1999 ; S. Zeller, *Inventing Canada : Early Victorian Science and the Idea of a Transcontinental Nation*, Toronto, 1987 ; B. Schroeder-Gudehus (1999), « Um ein Bild der Nation : Kanada auf den Weltausstellungen des 19. Jahrhunderts », *Comparativ*, vol. 9, n° 5/6, 1999, p. 29-43.
9. T. Trillo, *Mexico at the World's Fairs : Crafting a Modern Nation*. Berkeley, 1996 ; Fey, I. E., « Zwischen Zivilisation und Barbarei : Lateinamerika auf der Pariser Weltausstellung von 1889 », *Comparativ*, vol. 9, n° 5/6, 1999, p. 15-28.
10. Brigitte Schroeder-Gudehus, « Les grandes puissances devant l'Exposition universelle de 1889 », *Le mouvement social*, 149, octobre/décembre, 1989, p. 15-24.
11. F. Reuleaux, *Briefe aus Philadelphia*. Braunschweig ; d'après Paquet, A., *Das Ausstellungsproblem in der Volkswirtschaft*, Jena, 1908, p. 167.
12. R. W. Rydell, *World of Fairs*, Chicago, 1933, p. 193-216.
13. NZZ, *Neue Zürcher Zeitung*, Lettres à l'éditeur, 11 juillet, 16 septembre et 7 octobre 1992.