Diacronie

Studi di Storia Contemporanea

N° 18, 2 | 2014

Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria

Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque « indigène » et modernité proclamée

Christiane Demeulenaere-Douyère

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/1179>

DOI : 10.4000/diacronie.1179

ISSN : 2038-0925

Éditeur

Association culturelle Diacronie

Référence électronique

Christiane Demeulenaere-Douyère, « Expositions internationales et image nationale : les pays d'Amérique latine entre pittoresque « indigène » et modernité proclamée », *Diacronie* [En ligne], N° 18, 2 | 2014, document 3, mis en ligne le 01 avril 2014, consulté le 30 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/diacronie/1179> ; DOI : 10.4000/diacronie.1179

Creative Commons License

3/

Expositions internationales et image nationale: les pays d'Amérique latine entre pittoresque «indigène» et modernité proclamée

Christiane DEMEULENAERE-DOUYÈRE *

Fenêtres ouvertes sur le monde, les expositions internationales fournissent à leur public des représentations du monde qui sont souvent de l'ordre de l'idéal, d'autant que des considérations financières s'en mêlent, poussant les organisateurs à rechercher des attractions «exotiques» dont ils savent le succès assuré. Pour de nombreux pays, se présenter dans les expositions sous leur meilleur jour est une nécessité, tant les enjeux en termes économique, commercial ou diplomatique sont importants. Mais cette ambition les contraint aussi à choisir quelle représentation d'eux-mêmes donner et parfois à s'enfermer dans des images caricaturales. À travers l'exemple de plusieurs pays d'Amérique latine (Mexique, Pérou, Argentine,...), on verra la «fabrique de l'image» à l'œuvre, les stratégies souvent divergentes adoptées par les pays participants, et les dangers et déconvenues rencontrés.

Les expositions internationales, universelles ou spécialisées, ne sont pas seulement les fêtes du commerce et de l'industrie, ce qu'elles sont d'abord par essence¹. La célébration du progrès, particulièrement technique et industriel, y est l'objectif affiché, mais, en décidant en 1855 d'ouvrir leurs galeries à l'ensemble des productions humaines et de devenir ainsi

¹ Rappelons leur filiation directe avec les expositions nationales des produits de l'industrie présentées dans la première moitié du XIX^e siècle.

«universelles», elles assument une autre mission : jouer un rôle dans les échanges intellectuels, artistiques et culturels entre pays, voire entre continents².

Elles sortent alors de l'atelier et de l'arrière-boutique pour s'ouvrir sur le monde, dont elles fournissent des représentations à un public majoritairement européen qui souvent n'a ni les moyens ni même l'envie de voyager, mais qui se montre très friand d'horizons lointains. Dans bien des cas, ces représentations sont de l'ordre de l'idéal, sans grand rapport avec la réalité des pays exposants/exposés ; elles se conforment plutôt aux images mentales qu'une culture littéraire et artistique prégnante a inculquées au public occidental³, et prétendent répondre à ses attentes, réelles ou supposées. S'y mêlent aussi des considérations d'ordre financier qui encouragent les organisateurs des expositions à rechercher des représentations «exotiques» dont ils savent le succès assuré.

Dans la seconde moitié du XIX^e siècle, beaucoup de pays participants ne peuvent prétendre appartenir au cercle restreint des nations industriellement développées. Toutefois, figurer dans les expositions, si possible sous un jour valorisant, est pour eux une nécessité, tant sont capitaux les enjeux de ces manifestations en termes économique, commercial ou diplomatique. Tel est le cas, particulièrement, des pays de l'Amérique latine (au sens large), qui viennent dans les expositions internationales avec le souci de développer leur potentiel économique et de trouver des partenaires.

En examinant leurs stratégies de présentation, on mesure combien cette ambition les contraint à devoir échafauder une représentation d'eux-mêmes, à se mettre en scène, à s'inventer en quelque sorte une identité et, parfois même, à s'enfermer, plus ou moins volontairement, dans des images stéréotypées qui ont la vie dure. Attirer le public en évoquant les sacrifices rituels des anciens Aztèques est une chose, attirer des investisseurs en affichant une certaine modernité en est une autre. L'expérience des expositions universelles montre à quel point concilier les deux est un exercice difficile.

² Pour une présentation générale des différents aspects des expositions et une bibliographie à jour, CARRE, Anne-Laure, CORCY, Marie-Sophie, DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane, HILAIRE-PEREZ, Liliane (sous la dir. de), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS Éditions, 2012; DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane (sous la dir. de), *Exotiques expositions: Les expositions universelles et les cultures extra-européennes. France, 1855-1937*, Paris, Somogy, 2010.

³ La vogue en Occident de l'orientalisme, le succès populaire des romans exotiques et d'exploration ou des magazines illustrés comme le «Magasin pittoresque», le «Tour du Monde illustré», «La Nature» ou «L'Illustration», formatent l'esprit du public.

1. Revendiquer des racines historiques

Certains pays participants, peu industrialisés, misent, pour se mettre en avant, sur un passé culturellement riche, généralement bien connu du public des expositions. Tel est le cas de l'Égypte, par exemple, qui, à l'exposition universelle de 1867, à Paris, édifie un ambitieux et fastueux Parc égyptien mettant en scène, à travers les diverses facettes de son passé architectural, la puissance et la richesse de non nouveau vice-roi, Ismaël Pacha. Pour les pays d'Amérique latine, la question est plus complexe, de par leur passé même. Leur histoire est compliquée et encore très largement inconnue du grand public occidental. Et puis, il leur faut choisir quelle séquence de leur histoire nationale mettre en scène. Ils se trouvent confrontés à un dilemme : puiser dans leur histoire coloniale, commune avec l'Europe, du moins l'Espagne et le Portugal, ou bien recourir à une histoire plus ancienne, plus archaïque, plus « indigène » et, somme toute, moins valorisante?

Beaucoup se contentent de faire édifier des pavillons « hispanisants » qui jouent surtout sur le pittoresque. Ainsi, à l'Exposition de 1889, le Venezuela décline le style Renaissance espagnole et le Guatemala met à disposition de ses visiteurs des hamacs et un délicieux chocolat dans un décor certes charmant, mais sans grand caractère.

Fig. 1. Exposition universelle de 1889, à Paris. Pavillon du Venezuela. Coll. part. (Cliché de l'auteure).

À la même exposition, le Mexique fait un choix radicalement différent: celui de mettre en scène son histoire précolombienne en proposant, sur plus de deux mille mètres carrés, un imposant *teocalli*⁴, ou pyramide à degrés surmontée d'un temple.

Fig. 2. Exposition universelle de 1889, à Paris. «Le temple mexicain (Champ de Mars) », extr. de Glucq, *L'Album de l'Exposition 1889*, pl. 54. Coll. part. (Cliché de l'auteur).

La participation du Mexique à l'exposition du Centenaire de la Révolution française est une initiative du gouvernement mexicain⁵. C'est même la première fois que le pays participe officiellement à une exposition parisienne, après une première apparition

⁴ L'édifice fait 70 sur 30 mètres.

⁵ Sur les participations du Mexique aux expositions universelles: TENORIO-TRILLO, Mauricio, *México at the World's Fairs. Crafting a modern nation*, Berkeley, University of California Press, 1996; ARCINIEGA AVILA, Hugo A., KRASELSKY MASMELE, Rebeca, *México en los pabellones y las Exposiciones internacionales (1889-1929)*, México, D.F., Insituto Nacional de Bellas Artes, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010; Archives nationales, Paris [ensuite Arch. nat.], F/12/3763.

dans une exposition internationale, en 1884, à La Nouvelle Orléans (États-Unis)⁶. Pour l'occasion, le Parlement mexicain a voté un crédit considérable de plus de 600.000 pesos.

Le choix d'un «Palais aztèque», comme le qualifie la presse, s'inscrit dans une intention de politique intérieure, à un moment où le pays cherche à consolider son unité autour de son glorieux passé précolombien. Le «patriotisme» du pavillon mexicain est encore souligné par un autre élément. Contrairement à beaucoup de nations qui s'en remettent à des architectes européens, le Mexique charge deux Mexicains, l'ingénieur Antonio Anza (1847-1925) et l'architecte Luis Salazar, de construire son pavillon en s'appuyant sur les recherches de l'archéologue Antonio Peñafiel, dont l'ouvrage *Monuments de l'art mexicain ancien* paraîtra l'année suivante.

Instrument d'unité donc sur le plan intérieur, le *teocalli* de 1889 apparaît aussi comme une revendication d'identité nationale aux yeux des autres nations réunies. Selon le *Guide bleu du Figaro*,

le palais construit par M. Anza rappelle dans les grandes lignes de sa façade l'histoire des races primitives de la partie centrale du Mexique. Il symbolise leurs croyances par le temple élevé au Soleil, temple qui occupe la partie centrale; il représente le commencement et la fin de leur existence politique dans les six bas-reliefs; il allégorise leurs arts et leur industrie par les figures de divinités placées dans les pavillons latéraux. [...] Deux figures allégoriques représentent les deux civilisations, celle du Sud et celle du Nord, des anciens habitants de la contrée qui est aujourd'hui le Mexique; elles se trouvent à chacune des deux entrées de l'escalier⁷.

La décoration extérieure du «Palais aztèque» évoque elle-aussi l'histoire mexicaine: tout autour du bâtiment, douze bas-reliefs de bronze représentent des dieux et des rois mexicains, tout un Panthéon aztèque dû au ciseau du sculpteur mexicain Jesus Contreras (1866-1902) qui s'inspire des figures divines décrites par Peñafiel⁸.

Une des particularités du monument de 1889, souvent mise en avant par la presse, est sa modernité technique. Sa construction emploie le fer, la fonte et l'acier. Le motif

⁶ TENORIO-TRILLO, Mauricio, *op. cit.*, p. 264.

⁷ *Exposition de 1889. Guide Bleu du Figaro et du Petit Journal*, Paris, impr. de Chaix, 1889, p. 204.

⁸ *Ibidem*, pp. 105-108; certains bas-reliefs se trouvent aujourd'hui dans les jardins de la Triple Alliance, à Mexico City.

principal de la façade et le couronnement des portes d'entrée sont en zinc fondu et galvanisé, le reste de la décoration en zinc repoussé. Ainsi, si la forme s'ancre dans la tradition historique en renvoyant aux civilisations anciennes du Mexique, les matériaux utilisés sont résolument à la pointe de l'actualité.

Un autre élément doit être souligné: «le public [est] très surpris par l'escalier central, à marches hautes et étroites d'un accès peu commode»⁹. En 1889, contrairement à ce qu'on a vu antérieurement, en 1867, par exemple, l'authenticité archéologique prend sans concession le pas sur le confort du visiteur.

Toutefois, malgré ses ambitions, l'édifice ne reçoit qu'un accueil assez mitigé. Un journaliste souligne sa lourdeur, «une lourdeur puissante et voulue, qui résume l'histoire et le caractère des édifices mexicains»¹⁰. L'architecte français Frantz Jourdain en souligne l'aspect «imposant» et la «rigoureuse exactitude», mais reste étonnamment réservé¹¹, alors qu'il ne tarit pas d'éloges, par exemple, sur le pavillon de la république argentine, qui le séduit par ses remplissages en faïences multicolores, son ossature métallique dorée, ses vitraux étincelants et ses cabochons papillotants¹².

Un désaveu, dont on trouve déjà un précédent en 1878, à l'exposition universelle de Paris. Le Pérou, seul pays d'Amérique du Sud alors présent à cette exposition, avait confié à l'architecte Alfred Vaudoyer l'édification d'un «Palais Inca», qui s'inspirait d'ailleurs des découvertes archéologiques les plus récentes. Malgré la beauté et le charme de cet édifice¹³, les protestations des membres de la colonie péruvienne de Paris contre ce Palais inca» qui donnait à leurs yeux une image trop rétrograde de leur pays, finalement jugée flétrissante, montrent les limites du recours trop dogmatique à l'image «historique» et d'une recherche trop systématique de pittoresque, fût-il cautionné par les historiens et les archéologues¹⁴.

⁹ *Ibidem*.

¹⁰ BRINCOURT, Maurice, *L'Exposition universelle de 1889*, Paris, Librairie de Firmin-Didot et Cie, 1890, pp. 147-148.

¹¹ JOURDAIN, Frantz, «Le Palais Mexicain», in *L'Illustration*, 2427, 31 août 1889, p. 180.

¹² JOURDAIN, Frantz, «La République argentine», in *L'Illustration*, 2431, 28 septembre 1889, p. 260.

¹³ Musée d'Orsay, Paris, Alfred Vaudoyer, *Exposition universelle de 1878: minute, façade et plan pour l'emplacement du Pérou*, en 1878, crayon et aquarelle sur papier calque contrecollé sur papier.

¹⁴ RIVIALE, Pascal, *Entre exotisme et pragmatisme: l'Amérique latine dans les premières expositions universelles en France (1855-1889)*, in DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane (a cura di), *Exotiques expositions...*, cit., pp. 64-75, not. pp. 72-74.

2. L'image idéale d'un pays «moderne»

Pour beaucoup de pays d'Amérique latine, le XIX^e siècle est marqué par la stabilisation et la modernisation de leurs institutions qui favorisent un certain essor économique. Leur participation aux expositions se justifie par un désir de s'intégrer à la communauté internationale «moderne», dessein qui conduit bon nombre d'entre eux à choisir de se présenter comme des nations jeunes, dynamiques, prometteuses d'avenir et de profits pour les investisseurs et les migrants qui leur feront confiance. Pour la plupart, comme, par exemple, le Brésil¹⁵, il est impératif de gommer le qualificatif de «pittoresque», encore trop souvent attaché à leur image.

Leur représentation à l'exposition doit donc montrer des centres-villes qui s'urbanisent, où l'électricité, les tramways, les cafés, les restaurants, les magasins, les théâtres, les studios de photographie constituent autant de signes visibles de modernité, des paysages urbains avec des places, des jardins et de larges avenues inspirées de l'esthétique haussmannienne. Une problématique que l'on retrouve dans les séries de photographies alors largement diffusées¹⁶.

Ainsi, à l'Exposition de 1889, le palais de la République d'Argentine joue à fond les standards occidentaux.

¹⁵ LINHARES BORGES, Maria Eliza, *L'exposition universelle de 1867, à Paris, et le musée commercial de Rio de Janeiro (Brésil)*, in CARRE, Anne-Laure et al. (sous la dir. de), *Les expositions universelles en France au XIX^e siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, cit., pp. 365-384.

¹⁶ Voir, par exemple, les photographies de la mission Wiener, conservées aux Archives du ministère des Affaires étrangères français; DUMAS, Jean-Philippe, *Photographie et expansion commerciale: la mission Wiener au Brésil (1895-1896)*, in DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, PLOUVIER, Martine, SOUCHON, Cécile (sous la dir. de), *Des images et des mots. Les documents figurés dans les archives*, Paris, CTHS, 2010, pp. 205-221.

Fig. 3 Exposition universelle de 1889, à Paris. Pavillon de l'Argentine. Coll. part. (Cliché de l'auteur).

Tout comme les pavillons du Chili et de l'Uruguay, il adopte les canons de l'architecture de métal et de verre à la mode depuis le *Crystal Palace* de 1851. Œuvre de l'architecte français Albert Ballu (1849-1939), le Palais argentin est décrit comme «un monument grandiose où l'ingénieuse et heureuse fantaisie de l'architecte a semé à

profusion des cabochons qu'éclaire le soir la lumière électrique»¹⁷. Il est décoré et aménagé par des artistes français (Barrias, Gervex, Hector Leroux, Besnard ou Olivier Merson)¹⁸. Pour affirmer ses prétentions au *leadership* sur le continent, l'Argentine fait donc le choix d'une architecture résolument «moderne», magnifiée par l'électricité, alors symbole de la modernité technique la plus avancée, et, pour mieux correspondre à l'image d'un pays en développement, elle opte pour un style européen et même «français» puisque son pavillon recourt à des techniques, à des architectes et à des artistes de nationalité française. Tournant résolument le dos à son passé, l'Argentine parvient à effacer cet «autre» indigène, porteur d'une culture pauvre qui ne contribuerait pas à la mettre en lumière sur la scène internationale¹⁹.

2. Entre archéologie savante et divertissement grand public

La préoccupation majeure des organisateurs des expositions est, on le sait, de rentabiliser ces opérations qui sont fort coûteuses. Il faut y attirer le public le plus nombreux possible, en lui proposant des attractions qui, d'exposition en exposition, se feront toujours plus séduisantes et divertissantes. La présentation du Mexique à l'exposition universelle de 1867, à Paris, s'inscrit parfaitement dans cette logique de la recherche d'un certain sensationnel mercantile.

Cette fois, il ne s'agit pas d'une initiative officielle du Mexique, qui aurait été, en 1867, bien en mal de l'organiser. Il ne s'agit pas non plus d'une initiative d'une institution française, car la Commission scientifique du Mexique, malgré ses bonnes intentions, ne put réunir les financements suffisants à l'organisation de sa propre exposition. C'est une initiative privée émanant d'un personnage dont le surnom d'«aventurier du Second Empire» que lui ont donné ses biographes²⁰, suffit à caractériser le parcours.

Normand d'origine, Léon Méhédin (1828-1905) a fait des études d'architecture à Paris où il s'est initié à la photographie avec Gustave Le Gray. Bonapartiste fervent, il a

¹⁷ VARIGNY, C. de, «L'Amérique à l'exposition universelle», in *Revue des Deux Mondes*, 95, 5/1889, p. 837.

¹⁸ BUSCHIAZZO, Mario J., «El Siglo XIX en Argentina. El Pabellon argentino», in *Revista Nuestra Arquitectura*, 420, novembre 1964, pp. 36-39,

URL: < http://arq.unne.edu.ar/catdep/arq/hyc2/historia_03/historia005.pdf >, [consulté le 11 octobre 2013]. Après l'exposition, le palais argentin a été démantelé et transféré à Buenos Aires, où il accueillit le musée des beaux-arts de 1910 à 1932, avant d'être détruit.

¹⁹ RAQUILLET, Pauline, «L'Argentine à l'Exposition universelle de 1889», 1997, Équipe Histoire et Société de l'Amérique latine ALEPH, URL: <<http://www.univ-paris-diderot.fr/hsal/hsal972/prb97-2.html>>, [consulté le 11 octobre 2013].

²⁰ GERBER, Frédéric, NICAISE, Christian, ROBICHON, François, *Un aventurier du Second Empire: Léon Méhédin, 1828-1905*, Rouen, Bibliothèque municipale de Rouen, 1992.

le projet d'une *Galerie historique du règne de Napoléon III*, sorte d'illustration encyclopédique par la photographie grand format des faits remarquables du Second Empire, qui, par sa démesure, exige beaucoup d'argent et la protection impériale. Ce projet le conduit d'abord en Crimée, où il fait les photographies préparatoires pour la composition d'un panorama de la bataille de Sébastopol, puis en Italie où il photographie les hauts lieux de la campagne militaire, pour un album destiné à l'Empereur. Il espère en être récompensé par une nomination auprès du corps expéditionnaire en Chine. Mais finalement c'est pour l'Égypte qu'il s'embarque en avril 1860 ; dans la vallée du Nil, il fait des photographies, notamment à Abou Simbel, et s'initie aux techniques de moulage.

Le 9 août 1864, Léon Méhédin est nommé comme «voyageur pour l'archéologie» auprès de la Commission scientifique du Mexique. Au Mexique, il se montre très actif, en dépit des difficultés dues à la guerre, au mauvais état des routes et à l'insécurité générale. Il fait des fouilles à l'île des Sacrifices, puis, au début de mars 1865, il travaille «à la reproduction complète du musée de Mexico en attendant de meilleurs jours²¹» ; il fait de nombreux relevés de pièces anciennes par le dessin, la photographie et l'estampage. De juin à novembre 1865, il fouille à San Juan Téotihuacan, où il réalise aussi des estampages. Ensuite, pendant plusieurs mois, de la fin de l'année 1865 à août 1866, il travaille sur le site de Xochicalco, presque exclusivement sur le temple principal²² qu'il réussit à dégager ; il parvient à en rétablir les blocs effondrés en se basant sur l'appareillage des pierres et «la comparaison simultanée des quatre faces à peu près symétriques du monument»²³. Il dessine le temple en couleurs, le photographie en calotype géant, puis l'estampe dans sa totalité. Les «creux» en papier qu'il réalise alors lui permettront ensuite de reconstituer le monument²⁴.

À son retour en France en octobre 1866, il rapporte près de 2 000 dessins ou photographies, dont certains de grand format, des calques de codex, de nombreux livres et plus de 600 mètres carrés d'estampages²⁵, des résultats qui satisfont la

²¹ Arch. nat., F/17/2913, rapport de Méhédin au ministre de l'Instruction publique, 28 mars 1865.

²² LE GOFF, Armelle, PREVOST URKIDI, Nadia, *Homme de guerre, homme de science ? Le colonel Doutrelaine au Mexique. Édition critique de ses dépêches (1864-1867)*, Paris, Éd. du CTHS, 2011, p. 169, dépêche n° 42, 2 juillet 1865 ; p. 244, dépêche n° 68, 8 novembre 1865 ; p. 303, dépêche n° 88, 6 mars 1866 ; p. 337, réponse de Duruy aux dépêches n° 88 à 90, 13 avril 1866.

²³ Arch. nat., F/17/2913, lettre de Méhédin au ministre de l'Instruction publique, 6 août 1866.

²⁴ Le moule réalisé par Méhédin est aujourd'hui disparu, mais ses relevés (dessins et photographies) sont conservés à la bibliothèque municipale de Rouen (Seine-Maritime).

²⁵ Arch. nat., F/17/2913, lettre de Méhédin, 10 juillet 1882. Les dépêches de Doutrelaine font état en effet de nombreux envois de caisses de travaux par Méhédin, LE GOFF, Armelle,

Commission scientifique du Mexique; elle lui demande d'en préparer la publication, mais bientôt la guerre franco-prussienne et la chute de l'Empire ruineront ce projet.

L'Exposition de 1867, à Paris, et la défection de la Commission scientifique du Mexique offrent à Léon Méhédin l'occasion d'utiliser l'énorme matériel archéologique en sa possession. Sur le Champ de Mars, il érige une construction «étrange et bizarre»²⁶, longue de vingt-cinq mètres sur dix-huit de large.

Fig. 4. Exposition universelle de 1867, à Paris. Le Temple de Xochicalco. Photographie Pierre Petit. Archives nationales, F/12/11872/2 (Cliché de l'auteur).

Composé de deux niveaux, hauts de cinq et quatre mètres, reliés par un escalier à la pente adoucie par rapport à l'original, cet édifice adopte la forme d'une pyramide aztèque à gradins, inspirée de la pyramide des Serpents à plumes de la forteresse de Xochicalco, que Méhédin connaît bien pour avoir longuement travaillé sur le site

PREVOST URKIDI, Nadia, *Homme de guerre, homme de science? Le colonel Doutrelaine au Mexique...*, cit., pp. 337, 362, 363.

²⁶ DUCUING, Fr., *Le Temple de Xochicalco*, in *L'Exposition universelle de 1867 illustrée*, Paris, E. Dentu, 1867, pp. 46-47.

pendant son séjour au Mexique²⁷. Au fronton, une inscription indique : «Monument de Xochicalco. Type des temples de l'antiquité mexicaine», tandis qu'un écusson signale aux visiteurs le pavillon des «Missions scientifiques et artistiques de Léon Méhédin dans les deux mondes».

Présenté par la presse comme la «restitution fidèle »du temple de Xochicalco, il est loin toutefois d'être une copie scrupuleusement exacte du monument original. Comme souvent quand il est question de reconstitution architecturale dans les expositions, l'auteur a pris beaucoup de libertés avec l'authenticité archéologique, jusqu'à remonter à l'envers les deux serpents qui encadrent le grand escalier. Au total, si sa reconstitution du temple de Xochicalco s'appuie sur des relevés archéologiques rigoureux et détaillés réalisés sur place, elle n'évite pas la fantaisie et le pittoresque.

D'autant que Méhédin a édifié la réplique à ses frais et qu'il espère bien rentrer dans ses fonds. L'accès à son exposition est donc payant et il a obtenu du commissaire général de l'exposition l'autorisation de tenir un «débit de café, glaces, etc. [...] mais à la manière mexicaine et avec des mexicains»en costume national.

Cela n'empêche pas la reconstitution du temple de Xochicalco d'être bien accueillie par les journalistes et le public. Elle est reproduite dans journaux et revues, et sous forme de chromolithographies. C'est un véritable succès de curiosité... peut-être dû aussi à une mise en scène spectaculaire qui insiste avec une certaine complaisance sur les aspects les plus sanglants des civilisations préhispaniques, témoignant d'une véritable fascination pour les rituels aztèques et, particulièrement, les sacrifices humains et l'arrachement du cœur, qui excitent beaucoup l'imagination des journalistes :

Ces temples redoutables dont tous les narrateurs parlent avec horreur [...] ne représentaient à notre imagination aucune forme tangible, avant que M. Léon Méhédin eût livré le monument du Champ de Mars. Rien n'y manque cette fois, ni les crânes rangés sous l'architrave, ni les hiéroglyphes bizarres, ni le rideau éblouissant brodé de plumes et qui ferme l'entrée du temple. Si l'on soulève ce

²⁷ DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane, «Le Mexique s'expose à Paris: Xochicalco, Léon Méhédin et l'exposition universelle de 1867», in *HISTOIRE(S) de l'Amérique latine*, 3, 2009, pp. 1-16, URL:

<<http://hisal.org/index.php?journal=revue&page=article&op=viewArticle&path%5B%5D=Demeulenaere-Douyere2009-1>> [consulté le 3 juin 2014]; ID., «1867 : Los Parisinos descubren el México antiguo», in *Istor. Revista de Historia Internacional*, XIII, 50, 2012, pp. 283-311; ID., *Entre archéologie savante, intention politique et divertissement grand public : la révélation du Mexique ancien dans les expositions universelles (1867-1889)*, in DEMEULENAERE-DOUYERE, Christiane, HILAIRE-PEREZ, Liliane (sous la dir. de), *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014.

rideau, apparaît la pierre des sacrifices sur laquelle cinq prêtres forcenés égorgeaient savamment les victimes dont le cœur ensanglanté était offert en holocauste au soleil. [...] Enfin, les cuves en pierre où l'on recueillait les cœurs réservés à la communion des grands prêtres. Le cadavre était rejeté, comme chose vile, en bas des degrés du temple pour servir aux festins des cannibales dont tout le monde a entendu parler²⁸.

Cette fascination morbide, les journalistes parisiens la retrouveront en 1889, heureux de renouer avec les fantasmes de 1867 en saluant la reproduction mexicaine «du Temple du Feu, un temple où étaient pratiqués la torture et le sacrifice humain...»²⁹.

Les expositions universelles sont des manifestations populaires, destinées à un très large public au niveau d'éducation et de culture très inégal. Pour impressionner les imaginations et les sensibilités, elles recourent à des images fortes, souvent simplificatrices, et se révèlent de très efficaces fabriques d'images. Mais, si les représentations qu'elles offrent au public sont fréquemment caricaturales, parce que l'on s'imagine que ce qu'il attend de l'exposition, c'est du dépaysement et du divertissement, les pays eux-mêmes n'hésitent pas entrer dans ce jeu, avec finalement une certaine bonne grâce. Ils adoptent, comme le Mexique, par exemple, tantôt une image «historique»(exposition de 1889), tantôt une image «moderne»(exposition de 1900). Tous les protagonistes de l'exposition, organisateurs, exposants, public, journalistes, chroniqueurs, sont des acteurs de cette fabrique de l'image. Le problème, c'est la masse du public concerné – 11 à 15 millions de visiteurs pour l'Exposition de 1867, 32 millions pour celle de 1889, par exemple – qui adopte ces représentations pour argent comptant et se crée ainsi des images mentales qui perdureront.

²⁸ DUCUING, Fr., *Le Temple de Xochicalco*, cit.

²⁹ *L'Événement*, 24 juin 1889, cit. in TENORIO-TRILLO, Mauricio, *México at the World's Fairs. Crafting a modern nation*, cit., p. 79.

* L'auteur

Christiane Demeulenaere-Douyère est archiviste paléographe et docteur en histoire de l'Université Paris I, conservateur général du patrimoine et chercheur associé au Centre Alexandre Koyré de Paris. Elle a dirigé, seule ou en collaboration, plusieurs ouvrages sur les expositions: *Exotiques expositions : Les expositions universelles et les cultures extra-européennes, France, 1855-1937*, Paris, Somogy, 2010; *Les expositions universelles en France au XIXe siècle. Techniques. Publics. Patrimoines*, Paris, CNRS Éditions, 2012; «The World's Exhibitions and the display of science, technology and culture: moving boundaries», in *Quaderns d'Historia de l'Enginyeria*, 13, 2012; *Les expositions universelles. Les identités au défi de la modernité*, Rennes, PUR, 2014.

URL: < <http://www.studistorici.com/progett/autori/#Demeulenaere-Douyère> >

Per citare questo articolo:

DEMEULENAERE-DOUYÈRE, Christiane, «Expositions provinciales et identités coloniales au XIXe siècle», *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea : Le esposizioni: propaganda e costruzione identitaria*, 29/6/2014, URL: < http://www.studistorici.com/2014/06/29/demeulenaere-douyere_numero_18/ >

Diacronie Studi di Storia Contemporanea www.diacronie.it

Risorsa digitale indipendente a carattere storiografico. Uscita trimestrale.

redazione.diacronie@hotmail.it

Comitato di redazione: Jacopo Bassi – Luca Bufarale – Elisa Grandi – Deborah Paci – Fausto Pietrancosta – Matteo Tomasoni – Luca Zuccolo

Diritti: gli articoli di *Diacronie. Studi di Storia Contemporanea* sono pubblicati sotto licenza Creative Commons 2.5. Possono essere riprodotti a patto di non modificarne i contenuti e di non usarli per fini commerciali. La citazione di estratti è comunque sempre autorizzata, nei limiti previsti dalla legge.