

Inventer et réinventer la Suisse : les expositions nationales de 1939, 1964 et 2002

Autor(en): **Papadaniel, Yannis**

Objektyp: **Article**

Zeitschrift: **Schweizerische Zeitschrift für Soziologie = Revue suisse de sociologie = Swiss journal of sociology**

Band (Jahr): **32 (2006)**

Heft 2

PDF erstellt am: **27.07.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-814431>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

Inventer et réinventer la Suisse : Les expositions nationales de 1939, 1964 et 2002

Yannis Papadaniel*

1 Introduction¹

Les expositions nationales suisses peuvent apparaître comme des lieux privilégiés où se jouent le maintien et la transformation des « socles » identitaires du pays. Comme l'écrit Thiesse (1999), une nation n'existe qu'à partir du moment où un groupe d'individus en déclare l'existence et entreprend de la prouver. Faisant écho aux travaux d'Hobsbawm (1983), cette position insiste sur la dimension construite des identités nationales et des traditions qui les rendent tangibles. Notre but est d'interroger à l'aune de ce modèle le déroulement des expositions nationales en répondant aux questions suivantes : comment les expositions nationales amènent-elles la preuve de ce qu'elles avancent ? Sous quelles conditions participent-elles à la production d'identifiants nationaux ?

Nous n'aborderons ici que les éléments liés à la mise en scène de l'identité nationale, c'est-à-dire en laissant de côté les mécanismes qui autorisent les expositions à se prévaloir, officiellement, de la nation (les délégations successives, ou plus globalement la présence en toile de fond de l'Etat ; Papadaniel 2004). En comparant les trois dernières expositions en date, celle de Zürich en 1939, de Lausanne en 1964 et de la région des Trois-Lacs en 2002, nous établirons un parallèle entre l'actualisation d'une tradition et la (ré)invention d'une rhétorique identitaire. Comme l'écrit Benedict Anderson, « les communautés [nationales] se distinguent non par leur fausseté ou leur authenticité, mais par le style dans lequel elles sont imaginées » (1996, 20). Appliquant cette proposition au contexte helvétique, nous définirons les expositions comme des révélateurs de ce style et de ses variations dans le temps. Nous procéderons, après une réflexion théorique et méthodologique, en deux points articulant une sociologie de la production culturelle et une sociologie de l'identité nationale : d'abord, nous livrerons une analyse de la façon dont se concrétise la tension entre une exposition et ses éditions précédentes. Puis, nous reviendrons sur

* Yannis Papadaniel, Université de Lausanne, Faculté des SSP, Institut d'anthropologie et de sociologie (IAS), Quartier UNIL-Dorigny, Bâtiment Anthropole 3151, CH-1015 Lausanne, Tél.: 41 21 692 31 95, e-mail: Yannis.Papadaniel@unil.ch.

¹ Je remercie Max Bergman pour le temps consacré à la supervision de cet article, Anne Lavanchy, Raffaella Poncioni ainsi que Véronique Mottier pour leurs lectures attentives et leurs précieuses suggestions. Comme le veut la formule consacrée, je demeure seul responsable du contenu de cette contribution.

les performances identitaires successives auxquelles aboutit un tel état de tension, donnant ainsi à voir *une des entrées possibles* par lesquelles « l'imagination communautaire » se met en œuvre en Suisse.

2 Nation, tradition et exposition

L'émergence de la nation fait l'objet, schématiquement, de lectures contradictoires : selon certains auteurs (Gellner, 1983; Giddens, 1985; Anderson, 1996), elle serait la résultante d'une dynamique résolument moderne ; la modernité étant associée à des facteurs tels que l'imprimerie, l'industrialisation croissante, le développement militaire ou plus globalement le progrès technologique. À l'inverse, des auteurs tels que Geertz (1963) voient dans la nation la continuation à une autre échelle des relations traditionnelles de parenté (voir aussi Mottier, 2000). La réflexion développée par Thiesse (1999) permet de relier les deux pôles de cette dichotomie. Comme elle l'affirme, nation et identité nationale sont le produit d'un travail de définition et de réappropriation d'éléments disparates : des ancêtres, une langue, des mythes fondateurs, des produits culturels ainsi que des célébrations à grande échelle. Aux nécessités de créer puis de contrôler des entités territoriales plus vastes et aux technologies qui en favorisent l'émergence correspond donc un recours à des ressources symboliques dont le but est d'élever la nation au rang d'entité naturelle. Dans ce qui suit, nous considérerons les expositions nationales suisses comme un usage et un agencement particuliers de ces ressources.

Dans les expositions nationales, produits politiques, économiques, industriels, culturels, agricoles et « mythes fondateurs » se télescopent à chaque fois. Il paraît donc évident de les envisager comme des lieux légitimes d'expression de la nation et de son identité. Qu'en est-il cependant lorsque l'on sait que, dans leur planification, les expositions n'ont l'obligation de se tenir à aucun canevas prédéfini et que chacune d'entre elles repose sur des supports aléatoires ? Insérés dans des cadres historiques et sociaux qui en modifient la texture, les expositions ne s'efforceraient-elles pas de jongler d'une façon à chaque fois singulière avec les données du passé, du présent, voire du futur ? La célébration ne reposerait-elle pas suivant cette perspective sur des bases changeantes, et la nation fêtée, au-delà d'une entité territoriale inchangée, ne se présenterait-elle pas sous des auspices pour le moins variables ? L'examen de l'équilibre des relations que les expositions entretiennent avec les éditions qui les ont précédées nous apportera des réponses à ces questions et nous confrontera très concrètement à la tension que cristallisent les processus de construction de l'identité nationale partagés entre les nécessités d'un présent et le nécessaire recours à un répertoire traditionnel.

Il convient, toutefois, de ne pas se laisser abuser par l'association entre « identité » et expositions nationales. Comme le souligne Brubaker (2001), le terme « identité »

en dit moins sur la réalité sociale qu'il n'en cache des aspects différentiels et parfois contradictoires. Implicitement l'acception que nous avons employée jusqu'à présent renvoie à une forme d'« accord total » (Brubaker, 2001) entre les visiteurs et le contenu que leur soumettent les expositions. Il serait tentant, emporté par la foule de visiteurs (les trois dernières expositions comptabilisent toutes entre dix et onze millions d'entrées), de voir dans leurs succès réguliers le ralliement unanime de la société helvétique à une image, reflet sans faille de ce qui fonde et définit son identité à un moment de l'histoire. Trop souvent, les recherches menées jusqu'à ce jour entretiennent un tel malentendu malgré certaines mises en garde (Centlivres, 2002). À vocation historique et/ou sociologique, celles-ci reviennent sur les enjeux entourant la conception des expositions et focalisent leur attention sur les contextes particuliers de leur déroulement (Crettaz, 1987; Reszler, 1991; Arlettaz et al., 1991; Lévy, 2000; Arnold, 2001; Kreis, 2002). Le mérite de ce type de recherche est certes de situer chacune des expositions, mais il contient simultanément le risque d'une réduction : celle d'associer de façon rigide une exposition à un contexte sans analyser le processus qui rend un tel lien possible (Sardet, 2000; Froidevaux et al., 2002).

Dans cet article, il n'est nullement question de nier l'impact qu'ont pu avoir les expositions nationales, mais davantage d'éviter la confusion entre mise en scène et réception. Lorsque, comme dans cette contribution, l'on étudie ces manifestations à partir de ce qu'en disent leurs organisateurs, il faut tenir compte de deux points. D'une part le point de vue des organisateurs ne se confond pleinement avec celui des visiteurs ou des citoyens que lorsque les premiers s'imaginent la figure idéale des seconds. D'autre part, les expositions sont des outils de construction et promotion identitaires parmi tant d'autres. Nous tâcherons donc de cerner la place qu'occupent les expositions dans un processus dont elles déterminent moins l'orientation qu'elles s'y adaptent à intervalles réguliers.

3 Une textualisation des expositions

Une analyse détaillée des différentes publications officielles² nous livre un condensé de chaque manifestation telle qu'elle est conçue et perçue par ses organisateurs. Ces documents « papiers », ultimes traces concrètes, nous limitent l'accès aux expositions en même temps qu'ils nous en révèlent certaines ficelles. Par les textes, impossible d'en ressentir et d'en observer l'atmosphère générale ou de déambuler à notre guise d'un secteur à un autre. Nous sommes, en quelque sorte, prisonniers de descriptions et de photos qui font partie intégrante de la mise en scène. Mais c'est bien là aussi leur avantage : ces documents nous rendent attentifs à l'idée que les scénographies

2 Est officiel pour nous tout ouvrage qui porte le sceau, par ses rédacteurs ou ses diffuseurs, des différentes sphères organisationnelles des expositions. Cette littérature s'étend des rapports administratifs aux guides destinés aux visiteurs.

reposent sur des mises en récit qui en distillent une interprétation autorisée. Ils nous révèlent aussi bien les intentions des « scénographes » que leurs attentes à l'égard des spectateurs.

En ce sens, notre démarche peut être lue comme la transposition à un niveau collectif et textuel des acquis de la théorie de Goffman sur la présentation de soi (1973). La majorité des ouvrages sur les expositions sont publiés avec le concours de leur direction (en tant qu'auteur et/ou en tant qu'éditeur). Cette politique éditoriale est un moyen d'inscrire les expositions nationales dans la durée. En d'autres termes, le contrôle des canaux de publication est une hypothèque sur le souvenir. Outre des repères pour les visiteurs, ces ouvrages sont comme des « marqueurs » qui, en lui offrant une visibilité supplémentaire et permanente, officialisent un point de vue et en passent d'autres sous silence. Notre parti est donc de nous intéresser uniquement au contenu officiel des expositions. Nous reléguerons au second plan la question des éventuels détournements que les visiteurs peuvent en faire, de même que celle plus globale des luttes mettant aux prises des intervenants de tout bord (journalistes, représentants de partis politiques, intellectuels etc.). Nous n'aborderons ces aspects que dans la mesure où, contraints d'intégrer un certain nombre de critiques, les cadres dirigeants, par leurs écrits, nous en livrent une interprétation étayant leur position à l'égard des expositions.

Chaque exposition nationale mobilise des forces et une attention considérables. De leurs prémisses à la fermeture de leurs portes, elles sont placées sous les feux des projecteurs. Motifs d'admiration ou de haine, d'encouragements ou de critiques acerbes, rares ont été les expositions ayant fait l'objet d'un compromis initial. Parcours semé d'embûches, leur élaboration est l'occasion d'affrontements parfois violents. Face à un tel risque de dérive, les organisateurs s'efforcent de tenir un cap, et tentent d'infléchir la tournure des débats avant même l'ouverture des portes. Ces tentatives d'inflexion, à l'issue pourtant incertaine, s'apparentent à des stratégies³ que déploient les cadres dirigeants pour contrer les attaques auxquelles ils sont soumis et pour susciter l'adhésion d'un public potentiellement hostile ou, pire encore, indifférent à leur cause.

L'ampleur des forces que requièrent les expositions constitue souvent un motif de découragement incitant certains milieux à conclure à leur inutilité. L'exposition de 1939 subit les influences de la période précédant l'entrée en guerre. La lecture des différents rapports administratifs laisse entrevoir que l'instabilité économique et politique de l'époque fut un argument qui ne joua pas en faveur de son organisation.

3 Dans l'usage de cette notion, nous nous inspirons de la définition qu'en donne Michel de Certeau (1990, p.59) : « J'appelle stratégie le calcul (ou la manipulation) des rapports de force qui devient possible à partir du moment où un sujet de vouloir et de pouvoir (une entreprise, une armée, une cité, une institution scientifique) est isolable. Elle postule un lieu susceptible d'être circonscrit comme un propre et d'être la base d'où gérer les relations avec une extériorité de cibles ou de menaces (les clients ou les concurrents, les ennemis, la campagne autour de la ville, les objectifs et les objets de la recherche, etc.) ».

Dans l'un de ses textes conclusifs, le directeur, Armin Meili, témoigne des difficultés rencontrées : « *Beaucoup d'exposants m'ont prévenu des énormes problèmes auxquels on se confrontait en tenant une exposition nationale dans une telle période de crise. Ceux qui avaient à tirer le plus parti de l'exposition doutaient principalement de la suite des événements. Certains – peut-être la plupart – me conseillaient de prudemment me tenir à distance d'une telle expérience* » (Meili, 1940, 35). En 1964, les raisons inverses manquèrent tout juste de conduire l'exposition nationale dans le mur. Au milieu des « trente glorieuses », dans une période de prospérité économique et de pénurie de main d'œuvre, de nombreuses oppositions se levèrent face à la mise sur pied d'une exposition nationale, comme l'atteste cet extrait : « *Dès le début de nos travaux, nous avons constaté que dans l'ensemble du pays beaucoup de nos compatriotes, satisfaits de la situation personnelle que leur procurait une période de haute conjoncture étaient peu disposés à participer activement à une grande œuvre nationale dont ils ne percevaient qu'avec peine la portée et la nécessité [...] On a beaucoup discuté dans les milieux les plus divers de l'opportunité d'une exposition nationale, créée dans un climat de scepticisme favorable aux critiques. Beaucoup n'ont pas admis qu'une telle manifestation ait lieu dans une période de surexpansion [sic] économique* » (Camenzind et al., 1965, 5–7). Trente ans après, face à la menace réelle d'annulation, les dirigeants d'Expo.02 eurent à promouvoir, notamment par la publication d'un fascicule (Expo.02, 2000), la poursuite de l'entreprise auprès d'instances politiques et économiques, dubitatives quant à l'ampleur des coûts engendrés.

Au rendez-vous exceptionnel et à la nécessité d'une célébration de la collectivité s'oppose l'argument de son coût et des efforts inutiles qu'elle exige. Dans ce face-à-face, deux champs d'argument se contestent l'appropriation sémantique des expositions nationales. De l'issue de ces luttes ne dépend rien de moins que leur déroulement. Si bien qu'elles ne s'imposent pas de façon unilatérale mais que leur définition reste un enjeu et polarise les points de vue. La manifestation de 1939 est à ce titre exemplaire. Son projet, datant de 1925, ne pouvait se prévaloir de constituer un « rempart identitaire » face au danger de guerre, dans la mesure où celui-ci n'était pas encore d'actualité (prévue en 1933, l'exposition fut reportée de trois ans pour ne se dérouler que six années après). Par la suite, il fallut le soutien des notables locaux pour qu'elle ne se présentât pas sous la forme d'une foire aux échantillons, puis pour éviter son annulation. Enfin, la direction eut à surmonter les velléités de certains exposants peu enclins à s'aventurer dans une telle entreprise. La nécessité, en période de crise, de dresser un inventaire des « forces spirituelles du pays », si elle peut paraître évidente a posteriori, ne le fut guère sur le moment. Autant percevoir les expositions comme le produit d'occurrences nées des « effets d'un contexte », c'est-à-dire de leur appréhension et de leur appropriation par les acteurs sociaux. Ceux-ci ont, en définitive, tôt fait d'en intégrer la portée dans leurs actions pour les parer d'un éclat dont ils espèrent tirer une juste reconnaissance. Dans le récit officiel les obstacles ainsi surmontés deviennent des symboles de vertu, et les expositions,

les preuves d'une force et d'une volonté collectives auxquelles rien ne résiste. Aussi, pour en saisir la portée exacte, faut-il tenir compte tant des modalités par lesquelles une exposition est insérée dans un cadre socio-historique, que des contraintes que celui-ci exerce sur elle.

4 D'une exposition à l'autre

Engagées dans un présent dont elles doivent fournir une illustration, les expositions intègrent un certain nombre d'éléments nouveaux et en abandonnent d'autres au fur et à mesure de leurs déroulements. Un « temps court » les contraint à ne pas livrer une copie reproduisant le contenu des éditions précédentes, tandis qu'un « temps long » les oblige à s'y référer afin d'apparaître en digne successeur. Cette tension, si elle a des répercussions très concrètes sur les expositions, nous révèlent également les modalités de transformation de l'identité nationale en Suisse. Une analyse des procédés muséographiques (l'organisation de l'espace, son découpage ainsi que le rôle assigné aux exposants) tels qu'ils sont définis et défendus successivement par les directions des expositions nous permettra d'illustrer ces modalités et la nature des transformations.

4.1 La mise en scène thématique de 1939

En plus de rassembler l'ensemble des acteurs économiques et culturels et d'en faire la promotion, la direction générale de l'exposition de Zürich en 1939 s'était fixé comme objectif de délivrer un contenu homogène, reflet de l'unité helvétique. Cette démonstration passait par la mise en place d'un dispositif architectural sous son contrôle direct et par une planification d'une précision peu commune jusque là. Regroupés par thème dans des pavillons, obligation était faite aux exposants de s'associer dans des comités afin de s'accorder sur le contenu et d'éviter les redondances. La « Landi » (l'appellation familière de l'exposition nationale de 1939) s'éloignait de la référence des « foires aux échantillons », en vigueur lors de l'exposition de Berne en 1914, pour revendiquer une mission d'éducation. Dans un texte introductif non signé du guide officiel, voici comment se trouve condensé ce point de vue : *« Les organisateurs d'une exposition nationale ont l'obligation de présenter une vue d'ensemble, fidèle, du travail de tout le pays. En d'autres termes, il ne leur est pas permis de laisser entière liberté au jeu des forces concurrentes. Pour nous servir d'exemples, si nous désirons parfaire la culture d'un jeune homme, nous lui recommanderons la lecture d'un certain nombre de bons livres. Nous choisirons dans ce but, dans chacun des domaines de la connaissance auxquels notre ami pourra s'intéresser, le meilleur livre possible, évitant double emploi et accessoires. Le programme de l'E.N [ndla : exposition nationale] a été établi d'après le même principe. Comment pouvait-on montrer au peuple suisse et aux étrangers, de manière frappante et facile à saisir, ce que nous pouvons et ce que nous*

voulons? Nous avons choisi un certain nombre de « thèmes » par lesquels nous illustrons de façon caractéristique ce qui est suisse » (Catalogue : guide officiel, répertoire des exposants et plan d'orientation 1939, 11). La direction réorientait ainsi la mission d'une exposition nationale : promouvoir l'identité helvétique avant de servir de vitrine commerciale.

Cette mise en scène thématique était présentée comme une rupture avec un mode d'exposition jugé dépassé mais qui, malgré tout, exerçait encore ses effets. Ainsi pouvait-on affirmer en simultanément : « *L'EN 1939 constituait un événement à part ne pouvant se référer quant au mode choisi (thématique) et à la forme de son architecture à aucun précédent dans l'histoire des expositions nationales. Il fallait rallier à cette idée tous les milieux du pays par une activité soutenue aussi bien explicative que persuasive* » (Graf, 1940, 61), et « *La forme nouvelle d'une exposition thématique ne souleva pas l'enthousiasme de tous les milieux. Si les milieux agricoles parvinrent rapidement à constituer leurs comités de groupes, il n'en fut pas de même pour les milieux industriels [...] le principe du thème ne pouvait trouver partout une heureuse réalisation d'où la nécessité de donner un sens très large à cette notion* » (*ibid.*, 17–18). Entre innovation et résistance, la direction trouva donc son salut dans un compromis articulant thématisme et échantillonnage.

4.2 La mise en scène multicellulaire de 1964

L'exposition de Lausanne en 1964 n'échappa pas à la règle. L'enthousiasme populaire de la manifestation en 1939 greva longtemps sa planification. Son succès était perçu comme une conséquence directe du contexte de guerre : la mobilisation générale au mois de septembre, bien qu'elle imposât une fermeture de l'exposition durant trois jours, affermit cette conviction. L'organisation de 1964 héritait donc d'un passé, dont la symbolique pouvait difficilement être transposée sans modification. Ce faisant, elle encourait le risque d'être « disqualifiée » à l'aune de son insigne prédécesseur. Le directeur administratif de 1964 témoignait de la contrainte que représentait l'exposition de 1939 et qui « *mêlai[t] la nostalgie de l'exposition de Zürich, sommet du patriotisme, la peur d'audaces, peut-être imprudentes, et l'appréhension devant une autocritique qui risquait de perturber un certain confort moral considéré comme agréable et rassurant* » (Henry, 1965, 177). L'exposition, quand bien même la guerre froide se déroulait en toile de fond, trouvait donc sa justification dans un registre tout à fait différent, pour ne pas dire inverse : dans une période de prospérité économique et de relative stabilité politique, la direction la présentait comme une pause nécessaire, destinée à la réflexion et au questionnement des valeurs nationales.

Dans le prolongement de l'exposition de Zürich, il s'agissait officiellement de dresser un bilan national par thème et de présenter un contenu synthétique. Architecture et aménagement spatial étaient de nouveau appelés à jouer un rôle phare, à ceci près qu'il n'était plus question de concevoir une suite de pavillons. L'exposition était divisée en six secteurs, aménagés en six bâtiments d'envergure. À l'intérieur, les

objets exposés étaient référenciés de manière à renvoyer à une thématique générale. Ce dispositif, appelé « multicellulaire », était défini de la façon suivante par l'architecte en chef de l'expo: « À l'intérieur [des secteurs], selon des techniques d'exposition appropriées, les matières les plus diverses étaient expliquées, illustrées, symbolisées dans les sections, cellules d'un tout, qui retrouvaient leur dénominateur commun dans l'architecture [...] Comme dans un corps où chaque cellule remplit sa fonction propre pour faire vivre un organisme unique, chaque section ou groupe d'un secteur traduisait à sa façon un ou des thèmes particuliers pour, au niveau du multicellulaire, exprimer une idée générale » (Camenzind, 1965, 4–5).

On peut ainsi observer que les innovations de 1964 étaient le fruit d'un équilibre oscillant entre un ancrage dans le passé et la tentation de le rejeter. Le « multicellulaire » apparaît, à cet égard, comme une forme de « emploi ». C'est-à-dire comme la réinvention du « thématisme » dont le détournement permettait tout autant de bénéficier de ses acquis que d'y injecter de la « nouveauté ». « L'Exposition se veut thématique » annonce le Comité directeur dans son préavis du 5 février 1959, tout en précisant que « le danger de répéter à Lausanne une exposition semblable à celle de 1939 n'est pas à craindre; l'Exposition de 1964 sera, par la force des choses, bien différente. Les matériaux modernes permettront entre autres des formes totalement nouvelles ». Opposer le « multicellulaire » au « thématisme », la « cellule » au « pavillon » et compléter la célébration des valeurs nationales par une interrogation critique revenait à combiner les tonalités propres à la manifestation et son attachement au registre traditionnel des expositions nationales.

4.3 La mise en scène multisite de 2002

Cette dynamique de changement par « à-coups » se vérifie encore pour Expo.02 dans la région des Trois-Lacs, en dépit de la volonté de « totale » rupture de la part de la direction générale. Dans son rapport final, la directrice illustre par son propos cette dynamique du changement entravée par la nécessité de se référer au passé: « Expo 01 voulait être une exposition nationale qui ne ressemblerait pas à une exposition nationale habituelle. Il fallait se démarquer et rompre avec les modèles donnés par les expositions précédentes, miser sur la modernité et sur une Suisse ouverte sur le monde. Le terme d'exposition nationale, bien que toujours utilisé par les premiers concepteurs, était conservé comme un label. Le contenu et les aspirations de ce nouveau genre d'Exposition devaient battre en brèche la tradition et proposer une Suisse insolite voire extraordinaire [...] Avec le parti pris de l'éclatement en plusieurs sites, des questions d'identité, d'identification, de reconnaissance apparaissaient, nouvelles pour ce genre de manifestation. Le multisite a permis de donner des perspectives variées sur le pays » (Wenger, 2003, 64).

Dans la lignée du thématisme et du multicellulaire, le multiste apparaît comme une nouvelle forme de emploi. Aux cellules de 1964 répondaient les « arteplages », plateformes aménagées sur l'eau qui servaient de fil conducteur à la manifestation. Chacun d'entre eux, distants de plusieurs kilomètres, était composé d'une mosaï-

que d'expositions réunies sous l'égide de thématiques communes. Une fois encore, l'architecture était une composante centrale et gagnait en importance. L'exposition, selon ses concepteurs, marquait pourtant une rupture avec les éditions passées. Il ne s'agissait plus d'opposer promotion économique et promotion politique, mais bien d'assumer ce type de contradiction pour aboutir à la création d'une œuvre offrant les moyens d'une prospective politique et économique, en recourant à un répertoire artistique: « *Ce n'est pas un hasard si Expo.02 s'est vraiment mise en mouvement le jour où nous avons compris à quel point notre projet était défini par le triangle de l'économie, de la politique et de la culture. [...] Dans notre pays, les grands projets sont la plupart du temps réalisés par deux grands partenaires : entre l'économie et le politique, la culture et l'économie, ou encore la politique et la culture. Tout projet qui, comme Expo.02 et ses expositions, va au-delà de ce modèle devient un « Sonderfall » typiquement helvétique* » (Heller, 2002, 294). La singularité d'Expo.02 trouvait ainsi son fondement dans le détournement et la réappropriation autant rhétoriques que pratiques de procédés anciens.

5 Performances identitaires

Si les expositions nationales tiennent une partie de leur statut de ce que l'on en dit, celui-ci n'est toutefois pas exclusivement un produit discursif. Bien au contraire, après avoir vaincu les réticences, ces constructions identitaires se donnent à voir de la façon la plus concrète. Les expositions ont en commun de créer l'impression d'un rapport immédiat entre leur contenu et leurs visiteurs. En livrant un contenu compact et synthétique, elles ne feraient rien d'autre que de rassembler les pièces détachées de la connaissance identitaire. C'est en ce sens que leurs directions peuvent recourir à la parabole du miroir. Pourtant, cette immédiateté n'est qu'illusion (De L'Estoile, 2004). Loin d'aménager une rencontre sans que rien ni personne ne s'immisce entre les visiteurs et les objets, les expositions offrent le moyen d'un détournement. Sortis de leur circuit traditionnel, les objets sont soumis à une « nouvelle économie ». Les étiquettes, les moyens audio-visuels, mais aussi les guides (oraux ou écrits) concourent à combler le vide sémantique occasionné par leur transfert à l'exposition et à les ériger en symbole d'une nation. Jack Goody (1979) le soulignait au sujet de l'écriture : celle-ci permet une décontextualisation du savoir ; un énoncé peut être examiné, manipulé et réordonné. Les expositions ne procèdent pas autrement. Maniant les objets comme des mots, elles les insèrent dans une syntaxe pour livrer un récit. Le sens qu'ils revêtent est alors fonction d'un cadre référentiel plus général. Transposant, traduisant, ou triant, les expositions naissent ainsi d'une composition d'éléments disparates pour donner une assise matérielle à un discours identitaire.

Nous retrouvons là un dénominateur commun aux trois expositions. Mais, si les composantes de leur syntaxe demeurent similaires, elles ne donnent pas lieu à

un même langage. La mise en espace, les textes, l'architecture ou les moyens audiovisuels ne revêtent pas la même importance d'une mise en scène à une autre ou y remplissent des rôles différents. Bien plus, les variations de leur équilibre « grammatical » nous indiquent la manière dont se concrétise la singularité de chacune des expositions et par extension du discours identitaire qu'elles délivrent à tour de rôle. C'est considérer, dans le prolongement de notre réflexion, les expositions comme autant de performances successives de la nation, c'est-à-dire comme des moments où est rendue possible une expérience réelle qui restitue un espace-temps fictif. Dans l'usage que nous en faisons, le concept de performance prolonge la perspective de Benedict Anderson (1996) lorsque celui-ci relie le concept de communauté imaginée à un rapport spatio-temporel spécifique et routinisé. Il est donc question maintenant de considérer les variations de ce rapport tel que chaque exposition le met en scène.

5.1 Zürich 1939: « l'objet expliqué » et la nation vive

L'exposition nationale de Zürich mettait en scène des objets du quotidien dont elle expliquait à l'envi les modes d'emploi. Procédés graphiques (légendes, diagrammes, tableaux synoptiques ou explications complémentaires dans le guide) et objets semblaient reliés par un rapport de complémentarité à sens unique : le visiteur pouvait admirer les produits et les machines de l'industrie, puis s'informer sur la nuance de leur fonctionnement, ou de leur signification. L'accent était toutefois mis sur le « concret » : les procédés graphiques ne constituaient que le substitut de ce qui ne pouvait être, faute de moyens suffisants, physiquement présent. On insistait sur les efforts déployés pour amener dans un pavillon une turbine aux dimensions surhumaines et l'on s'excusait presque, en retour, de ne recourir qu'à des photos dans la présentation de l'industrie naissante de l'aéronautique⁴. Le premier niveau de performance était donc d'avoir réuni dans un espace réduit des objets fortement divers, dont certains avaient nécessité des moyens considérables lors de leur déplacement.

D'aucuns considéreraient l'ordonnancement induit par le thématisme comme « syntagmatique » – par opposition à paradigmatique – (Mairot, 1991), en ce qu'il montrait des objets pour ce qu'ils avaient de spécifique. Exposer une turbine pour tous les types de turbines produites en Suisse n'était, semble-t-il, pas suffisant. Mieux valait recourir à un échantillon dont la représentativité coïncidait avec la réalité. En ce sens, le deuxième niveau de performance résidait dans l'exhaustivité de son inventaire. Si la nation se donnait à voir à échelle réduite, celle-ci se devait d'être conforme au modèle grandeur nature.

Mais l'exposition s'était également vêtue d'apparats de fête : tableaux et sculptures, attractions et spectacles allégeaient un programme dense. Au didactisme du discours répondaient les couleurs des tableaux, la légèreté des statues, ou la magna-

⁴ Voir Catalogue : guide officiel, répertoire des exposants et plan d'orientation 1939, notamment p. 323 et 338.

nimité d'une pièce de théâtre. L'abondance de chiffres et de graphiques était aplanie par des procédés artistiques. Résolument liés au quotidien, ils ne rompaient avec lui que pour mieux en souligner les traits : sculpture, fresques ou spectacle ne sortaient pas du répertoire figuratif, et leur signification ne faisait aucun « mystère ». Leur rôle était d'enjoliver un message identitaire qui leur préexistait. Le troisième niveau de performance inscrivait donc l'exposition dans le registre de la détente ; indulgente, elle laissait vaquer les visiteurs aux joies de l'insouciance et de l'esthétique, pour mieux les rappeler à leur devoir.

Le quatrième et dernier niveau de performance englobait les précédents. Transposés dans l'exposition, les objets étaient dotés d'un supplément de sens, celui qui les élevait en marqueurs palpables d'une force spirituelle. Leur traitement par l'exposition visait autant une connaissance des objets qu'à leur allouer un statut où se mêlaient technique, identité et esthétique. La valorisation d'outils de travail, la mise en scène des savoir-faire correspondants et de leurs produits revenaient à célébrer une nation industrialisée : l'exposition les attachait par un lien naturel au sort de la nation en en faisant les représentants de « l'esprit des lieux » (Rousseleau, 2001). À travers eux, le caractère, pour ainsi dire, ontologique des habitants était livré dans une diversité que l'Etat confédéral s'attachait, dans sa bienveillance, à sauvegarder tel que le démontrait le secteur central de l'exposition, « l'Avenue Surélevée »⁵. On retrouve ici la principale doctrine promue par la Landi, celle de défense spirituelle. Cette doctrine, directement inspirée des travaux du penseur catholique Gonzague de Reynold (1880–1970) gravite autour de trois axes, affirmant chacun à leur manière la spécificité du cas helvétique : a) l'appartenance de la Suisse à trois grandes civilisations : la germanique, la française et l'italienne. b) Le fédéralisme, qui atteste à la fois du caractère unitaire et divers de la Suisse c) le respect, dans une tradition chrétienne, de la dignité et des libertés humaines (Pattaroni, 2002).

Autrement dit, les objets d'exposition concrétisaient ce que Thierry Bonnot (2002) conçoit comme « un réseau » entre le pays et son industrie, pôles entre lesquels la population apporte à la nation la preuve matérielle de leur grandeur réciproque⁶. De la cuillère en bois du paysan à la machine la plus sophistiquée, se jouait la révélation de la vitalité et de la modernité de la nation. L'exposition se voulait un miroir exhaustif, agrémenté ici et là de mises en garde contre une éventuelle intrusion étrangère. Elle se présentait sur un mode horizontal, sans opérer de hiérarchie mais en traçant une ligne de partage entre ce qui était « suisse » et ce qui ne l'était pas. En deçà de cette frontière, elle adoptait un ton apologétique ; au-delà, elle marquait sa méfiance.

5 Le concept de « défense spirituelle » tel que défini par l'autorité fédérale demeurait suffisamment flou pour rassembler sous son égide, malgré des variations dans l'usage qui en était fait, les principaux partis politiques, à l'exception des communistes et des frontistes (Pattaroni 2002).

6 Remarquons que Thierry Bonnot dresse un tel constat entre le village et l'usine, et que nous l'étendons à une nation et son industrie.

5.2 Lausanne 1964 : « l'objet métaphorique » et la nation juste

En 1964, la démonstration des forces vives de la nation ne passait plus par un large panachage des produits et des modes de production. L'exposition délivrait une vision générale de la société, dont les différentes composantes étaient appréhendées en fonction de leur rôle spécifique. Inscrit dans un dispositif général, chaque élément de l'exposition amenait sa pierre à l'édifice et contribuait à son unité. Alors qu'en 1939, « l'Avenue surélevée » ramenait à elle un ensemble disparate pour en souligner l'essence commune, l'exposition de 1964 tentait de dégager un lien logique entre chacune des thématiques. Aussi ne s'agissait-il plus d'énumérer des caractéristiques ethniques ou historiques de la nation, et d'en exposer la trace palpable. Son propos consistait, selon un modèle paradigmatique, à tisser des liens entre des éléments de prime abord éloignés ou opposés. Le premier niveau de performance consistait donc en une typologie des forces en présence, où la rhétorique de l'exemplarité se substituait à la rhétorique de l'exhaustivité.

La présence d'un objet donné était le fruit d'une double sélection suivant un critère de représentativité : « *Il ne s'agissait pas de présenter les objets dans le but de les expliquer, mais bien au contraire pour en dégager leur raison d'être afin de leur donner un sens. L'objet n'est donc plus présenté uniquement pour lui-même mais bien en fonction de l'idée qu'il est susceptible d'exprimer* » (Camenzind, 1965, 3). Performance esthétique et clarté de sens étaient donc associées : les explications paraissaient superflues, les chiffres et les schémas étaient, autant que possible, bannis. En bref, les objets insérés dans des arrangements mobiles à vocation artistique transmettaient d'eux-mêmes un message : « *Il est très important de veiller à l'élément affectif. Le visiteur n'est pas une machine rationnelle, mais un être humain qui demande des émotions. Il s'intéressera d'abord aux hommes et aux objets en mouvement ensuite seulement à l'explication* » (Communications aux exposants, mars 1960). Aussi, le second niveau de performance était-il celui de pousser l'exposition vers une forme d'expression visuelle et, si possible, mobile.

Nous touchons ici à la performance globale de l'exposition de 1964. Elle était ce lieu où les objets abandonnaient « leur vocation au silence » pour signifier non seulement la grandeur d'un pays, mais aussi la « justesse » (voire la « justice », cf. Boltanski, 1990) et la rationalité de son organisation. Le visiteur devait en sortir en portant un regard lucide sur les responsabilités qui lui incombaient et sur les liens qui l'unissaient à ses compatriotes. En usant de la métaphore, elle donnait à voir les fondements moraux et imperceptibles de la nation. Telles machines dans le secteur consacré à l'industrie et l'artisanat exprimaient la rationalité des modes de production et amenaient la preuve de l'avancement de la société helvétique. L'école, la démocratie directe ou le tourisme apparaissaient sous les traits de machines allégoriques. Les sculptures s'inscrivaient dans cette lignée ; nombres d'entre elles faisaient, cette fois, partie intégrante du propos de l'exposition. L'ensemble de ces procédés avait pour but d'illustrer le bon fonctionnement de l'ensemble des organismes et corps

nationaux. La nation prenait alors la forme d'une communauté dont chacun des membres participaient rationnellement et fonctionnellement à la réussite politique et économique du pays.

5.3 Expo.02, région des Trois-Lacs : « l'objet multiple » et la nation inventée

En 1939 et en 1964, les expositions avaient respectivement usé des procédés esthétiques dans le but d'arrondir les angles du didactisme, ou comme d'une plus-value morale que les mots ne suffisaient pas à exprimer. Trente ans plus tard, la direction d'Expo.02 plaçait au centre de son dispositif les « émotions » et les « intuitions » de ses visiteurs. Se référant au « rêve » ou au « désir », l'exposition jouait sur un registre affectif. La rupture avec le quotidien visait alors à transporter le visiteur dans des sphères qui lui étaient, prétendument, inconnues. Le premier niveau de performance était alors l'aménagement d'une ambiance. De lieu de mise en valeur, l'exposition, par sa forme, devenait elle-même un motif qui en justifiait la visite.

La frontière entre les lieux et les objets d'exposition (le contenant et le contenu) tendait à se diluer en un ensemble où se rencontraient des éléments contradictoires. Les éléments de mise en scène étaient distribués en une totalité éclatée, que le visiteur devait modeler à sa guise, s'intéressant tantôt aux façades des bâtiments, tantôt aux objets qu'elles abritaient. La préface du guide témoigne de la primauté accordée à l'affectif : « *Peut-être vous demandez vous par où commencer, comment choisir, quelles expositions voir. Peut-être craignez-vous de manquer le plus important, de ne pas voir ce qui est à voir, de passer à côté de l'essentiel. Expo.02 est une exposition nationale à la carte. Vous, visiteur, avez l'occasion de composer celle qui vous convient, selon vos goûts personnels et les circonstances de vos visites. Faites confiance à votre intuition. Imprégnez-vous de l'atmosphère des arteplages, visitez les expositions qui vous attirent sans vous demander si votre choix est le bon* » (Wenger, 2002, 3). Le deuxième niveau de performance s'apparentait ainsi à cette liberté promulguée par l'exposition qui devait donner lieu à une expérience sensible.

La liberté accordée au visiteur supposait un redéploiement de la syntaxe muséographique. Les textes dévoilaient une intention qui n'était censée se révéler pleinement que dans un face-à-face intime avec les visiteurs. Prise dans ce tourbillon, la technique servait d'« ascenseur » pour conduire le visiteur en des hauteurs (supposément) jamais atteintes. Le troisième niveau de performance était celui d'une technologie dont le mode de fonctionnement était sciemment dissimulé et dont le rôle était de stimuler la réflexion ainsi que les émotions des visiteurs.

Ainsi proclamée, l'exposition pouvait apparaître comme un lieu de déconstruction identitaire donnant à voir les signes multiples, ou les contradictions, au fondement de la nation. En 2002, l'exposition tentait de se distancier de toute forme de discours promotionnel (tant identitaire que commercial), pour se revendiquer comme une manifestation culturelle et réflexive. L'appel constant à l'onirisme accompagné d'œuvres architecturales signées par des maîtres d'œuvre de renommée

internationale mettait l'accent sur la nation en tant qu'entité poétique produit de l'imagination. Posés sur des socles⁷ qui valaient tout autant qu'eux que l'on s'arrêtât à les contempler, les objets d'expositions n'étaient plus expliqués. Ils apparaissaient soit comme des œuvres d'art à part entière, soit comme les composantes d'un projet artistique plus global. Dans un cadre qui les magnifiait, ils apparaissaient dans une prétendue « choseïté » (Bazin et al., 1994) que les visiteurs devaient s'accaparer pour en faire des objets personnels. N'importe quel procédé venait ainsi faire œuvre, et l'on pouvait avec un même sérieux casser des assiettes, contempler des machines à sous, discuter avec un robot, écouter des sons produits par le vent ou réfléchir sur l'avenir écologique du monde afin de s'inventer une patrie.

6 Conclusion

Le point de vue développé ici, combinant une sociologie de la production culturelle avec une sociologie de l'invention de la nation, vise à rompre avec une approche par trop statique des expositions. Derrière des termes (cohésion, rendez-vous collectif, nation ou identité) se cachent des mises en scène que l'on ne peut véritablement saisir qu'à la condition de les examiner au plus près de leur déploiement. Il en ressort ainsi que leur répétition n'est pas forcément reproduction sans que l'on puisse toutefois conclure, mû par une forme absolue de relativisme, à l'absence d'un lien entre expositions successives. Son étude, bien au contraire, révèle la dynamique paradoxale qui guide le montage de performances identitaires de ce genre.

Passerelles entre le visible et l'invisible, le concret et l'abstrait, les expositions nationales suisses n'en reposent pas moins sur des bases différentes. Les objets y entretiennent des rapports variés avec leurs supports, tant et si bien que d'une manifestation à l'autre, ils paraîtraient presque interchangeables ; ce qui n'était que prétexte ou édulcoration lors d'une exposition devient le « clou » de l'édition suivante. Face à la nostalgie du passé, les nouvelles équipes dirigeantes se doivent de convaincre sans brutaliser, d'innover sans entrer en dissidence : il s'agit, en quelque sorte, de faire du « différent » avec du « même ». D'une exposition à une autre, des thèmes identiques paraissent revenir inexorablement : on y vante les mérites du fédéralisme, les forces de l'industrie, les merveilles de la technologie et on y décline le rapport entre l'esthétique et le pratique, en prétendant tantôt soumettre la première au second, tantôt l'inverse. D'une même litanie naissent des singularités que chaque direction tente de mettre en mot et de traduire par des actes. Les expositions sont donc de ces *événements réguliers et répétés* qui cherchent à se distinguer de leur prédécesseur en y puisant les règles qu'ils enfreindront. En s'écartant des sentiers déjà tracés, chaque édition prolonge une célébration et y appose une définition

7 Hainard (1984) évoque ce phénomène en parlant de « vitrification » et de la Vitrine comme d'un objet sanctificateur.

renouvelée, qui, tôt ou tard, fera elle aussi l'objet de modifications. De la rupture naît ainsi la continuité, de l'inédit dépend la survie d'une tradition qui se risque à résister à l'érosion du temps.

Les expositions nationales constituent des marqueurs identitaires justement parce qu'elles parviennent à s'ajuster à des contingences où les appartenances se déclinent sur des modes différents. À une Suisse que l'on affirmait moderne, industrielle, et dont on s'attachait à démontrer les particularités qui la distinguaient de l'étranger a succédé, en l'espace de soixante ans, le modèle d'une nation postmoderne fruit du questionnement, de l'imagination et des rêves de tout un chacun. Entre deux, le cadre médian de l'exposition de 1964 tentait de combiner un éloge de la rationalité et une interrogation critique. Par cette dynamique, on saisit une part de la construction identitaire en train de se faire. Derrière la promotion d'une exposition nationale, sa mise au goût du jour, mais aussi derrière les objets qui la composent et la singularité de leurs statuts, se dessinent progressivement les contours changeants d'une communauté, ceux tout au moins dans lesquels chaque direction tente de l'enfermer. Le thématisme, le multicellulaire ou le multisite, bien loin de n'être que des procédés muséographiques, sont également porteurs de certaines aspirations ou valeurs collectives qu'ils participent à réinventer et à affirmer.

Les tensions qui jalonnent leur organisation puis leur déroulement nous laissent toutefois deviner que les expositions cristallisent également des oppositions. Le corollaire du rassemblement, comme nous l'avons vu, n'est autre que la critique, la contestation et plus généralement la dispute. Les expositions ouvrent à intervalles réguliers un débat identitaire et y livrent, par le récit qu'en font leurs organisateurs, une des visions possibles. Peut-on dès lors réduire l'identité suisse aux contenus des expositions et à ce qu'en disent leurs promoteurs? Répondre par l'affirmative équivaldrait à confondre identifiants et identification.

7 Références bibliographiques

- Anderson, Benedict (1996), *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris : La Découverte.
- Arlettaz, Gérald et al. (1991), *Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses*, Lausanne : Payot.
- Arnold, Martin (2001), *Von der Landi zur Arteplage*, Zürich : Orell Füssli.
- Bazin, Jean; Bensa Alban (1994), Des objets à la « chose », *Genèses*, 17, 4–7.
- Bensa, Alban (2001), Fièvre d'histoire dans la France contemporaine, in : Alban Bensa et Daniel Fabre (dir.), *Une histoire à soi*, Paris : Mission du Patrimoine Ethnologique, Cahier 18, Maison des sciences de l'homme, 2–12.
- Boltanski, Luc (1990), *L'amour et la justice comme compétences : trois essais de sociologie de l'action*, Paris : Métailié.
- Bonnot, Thierry (2002), *La vie des objets*, Paris : Maison des sciences de l'homme.

- Brubaker, Rogers (2001), Au delà de l'identité, *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, 139, 66–85.
- Camenzind, Alberto; Gabriel Desplands, Edmond Henry, Paul Ruckstuhl (1965), *Rapport final: conclusions et statistiques*, Lausanne: Exposition nationale 1964.
- Camenzind, Alberto (1965), *Rapport de l'architecte en chef*, Lausanne: Exposition nationale 1964.
- Centlivres, Pierre, (2002), Le portrait introuvable: la Suisse des expositions nationales, *Ethnologie française* 2/32, 311–320.
- Crettaz, Bernard (1987), Un si joli village: essai sur un mythe helvétique in: Hans-Ulrich Jost (dir.), *Peuples inanimés, avez-vous donc une âme?*, Lausanne: Étude et mémoire de la section d'histoire de l'Université de Lausanne, 40–52.
- De Certeau, Michel (1990), *L'invention du quotidien t.1 l'art de faire*, Paris: Gallimard.
- De L'Estoile, Benoît (2004), Quand l'anthropologie s'expose, *Critique*, 680–681, Paris: Minuit, 5–15.
- Expo.02 (2000), *Dix questions sur l'Expo.02*.
- Exposition nationale de Lausanne 1964 (1964), *Communications aux exposants mars 1960*, Lausanne.
- Exposition nationale suisse de Zürich 1939 (1939), *Catalogue: guide officiel, répertoire des exposants et plan d'orientation*, Zürich.
- Exposition nationale suisse de Zürich 1939 (1940), *Le livre d'or de l'ENS 1939*, Zürich: Verkehrsverlag.
- Geertz, Clifford (dir.) (1963), *Old Societies and New States*, New-York: Free Press.
- Giddens, Anthony (1985), *The Nation-State and Violence*, Cambridge: C.U.P.
- Goffman, Erving (1973), *La présentation de soi*, Paris: Minuit.
- Goody, Jack (1979), *La raison graphique: la domestication de la pensée sauvage*, Paris: Minuit.
- Graf, Emil J. (1940), *Rapport administratif de l'Exposition Nationale de 1939 (résumé français)*, Zürich.
- Hobsbawm, Eric (1983), Inventing Tradition in *The Invention of Tradition*, Cambridge: C.U.P, 1–14.
- Hainard, Jacques; Roland Kaehr (1984), *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel: Musée d'ethnographie.
- Heller, Martin (2002), L'exposition et la vie in Expo.02, *Imagination: le livre officiel d'Expo.02*, Lausanne: Payot, 294–295.
- Henry, Edmond (1965), *Rapport du Directeur administratif*, Lausanne: Exposition nationale 1964
- Kreis, Georg (2002), Expositions nationales 1800–2000 – quelles réponses à quels besoins?, *Revue historique neuchâteloise*, 1–2, 7–15.
- Lévy, René (2000), Le projet CH91 ou de la difficulté de laisser agir le peuple à l'occasion d'une exposition nationale suisse, in: Urs Germann et al., *Expos.ch, idées, intérêts, irritations*, Berne: Archives fédérales suisses, 151–166.
- Mairot, Philippe (1991), Musée et technique, *Terrain*, 16, 131–138.
- Meili, Armin (1940), Vom Werden und Wesen der Landesausstellung, in: Exposition nationale de Zürich 1939, *La Suisse vue à travers l'Exposition Nationale de 1939*, volume 1, Zürich: Atlantis, 1940, 27–52.
- Mottier, Véronique (2000), Narratives of National Identity: Sexuality, Race, and the Swiss. Dream of Order, *Swiss journal of sociology* 3/26, 533–558.
- Papadaniél, Yannis (2004), La société en vitrine: le cas de l'Exposition nationale suisse de Lausanne, *A contrario* 1/2, 67–88.
- Pattaroni, Damien (2002), 1939–1964: pérennité du concept de défense spirituelle?, *Revue historique neuchâteloise*, 1–2, Neuchâtel, 57–66.

- Quadroni, Dominique; Froidevaux Yves (2002), Introduction et présentation, *Quand la Suisse s'expose. Les expositions nationales XIXe-XXe siècles. Actes du colloque de la SHAN, Revue historique neuchâtoise*, no 1-2, Neuchâtel, 3-5.
- Reszler, André (1991), Mythes, utopie et identité de la Suisse, in : Gérald Arlettaz et al., *Les Suisses dans le miroir. Les expositions nationales suisses*, Lausanne : Payot, 9-12.
- Rousseleau, Raphaël (2001), L'esprit et les lieux : généalogie et usages de clichés paysagers vendéens, *Genèses*, 44, 99-126.
- Sardet, Frédéric (2000), Organiser l'Expo 64 : espace, argent, et pouvoirs, in : Urs Germann et al., *Expos. ch, idées, intérêts, irritations*, Berne : Archives fédérales suisses, 219-235.
- Thiesse, Anne-Marie (1999), *La création des identités nationales : Europe XVIIIe-XXe siècle*, Paris : Seuil.
- Wenger, Nelly (2002), Cette Expo est la vôtre in *Expo.02, Le guide officiel d'Expo.02*, Zürich : Werd.
- Wenger, Nelly (2003), Rapport d'activité et d'évaluation de la présidente de la direction générale in *Expo.02, Rapport final*, Zürich : Neue Zürcher Zeitung, 60-130.

Collection « Pour un espace des sciences sociales européen »

Seismo

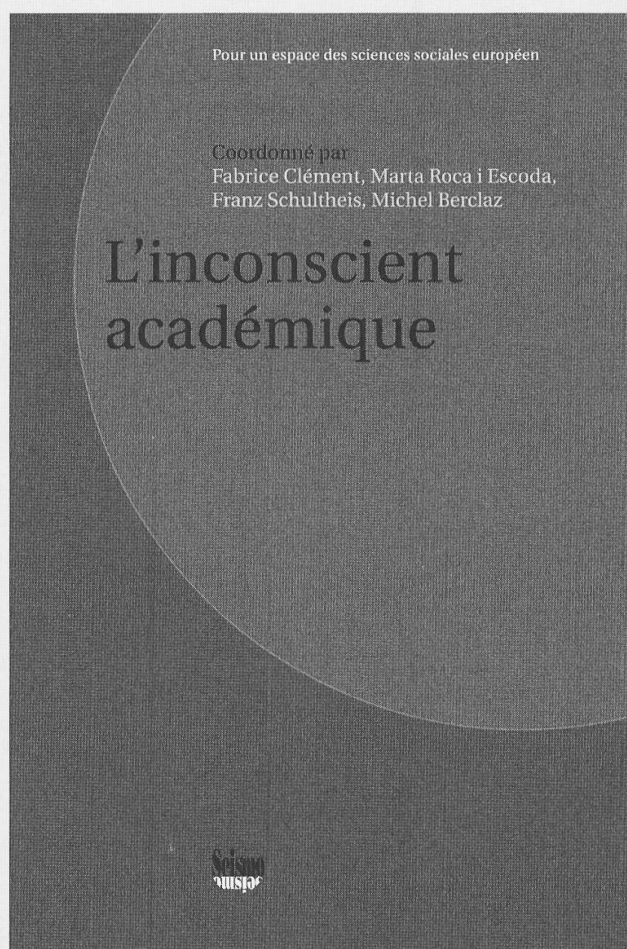
L'inconscient académique

Coordonné par

Fabrice Clément, Marta Roca i Escoda, Franz Schultheis et Michel Berclaz

Le monde académique tend à adopter une position « en surplomb », seule en mesure d'appréhender les choses et les êtres avec un regard objectif et détaché. Cette posture, déjà critiquée par l'épistémologie des sciences dites « dures », est encore plus suspecte au sein des sciences humaines. En fait, comme le souligne Pierre Bourdieu dans ce livre, de nombreuses déterminations pèsent sur les « producteurs d'objectivité ». Les esprits disciplinés par l'école ont en commun des schèmes cognitifs « scolastiques » qui ont été intégrés au cours de leur longue scolarisation: l'inconscient académique.

Pour Bourdieu, la seule manière de prendre conscience des déterminants implicites de la démarche objectivante consiste à mettre en œuvre une socio-analyse collective qui permette aux disciplines académiques et aux traditions nationales de se confronter et de s'éclairer mutuellement. Les contributions originales d'Olivier Christin, Christophe Charle, Aaron V. Cicourel et Jacques Bouveresse ont été rédigées dans cet esprit, premiers pas vers la constitution d'un « intellectuel collectif » suffisamment réflexif pour transcender les barrières disciplinaires et historiques.



ISBN 978-2-88351-035-7, 136 pages, Fr. 28.— / Euro18.50

www.seismoverlag.ch info@seismoverlag.ch