
Entre émotions, mémoire et oubli : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ?

Auteur : Clément, Valentine

Promoteur(s) : Navarro, Nicolas

Faculté : Faculté de Philosophie et Lettres

Diplôme : Master en histoire de l'art et archéologie, orientation générale, à finalité spécialisée en muséologie

Année académique : 2024-2025

URI/URL : <http://hdl.handle.net/2268.2/23112>

Avertissement à l'attention des usagers :

Tous les documents placés en accès ouvert sur le site le site MatheO sont protégés par le droit d'auteur. Conformément aux principes énoncés par la "Budapest Open Access Initiative"(BOAI, 2002), l'utilisateur du site peut lire, télécharger, copier, transmettre, imprimer, chercher ou faire un lien vers le texte intégral de ces documents, les disséquer pour les indexer, s'en servir de données pour un logiciel, ou s'en servir à toute autre fin légale (ou prévue par la réglementation relative au droit d'auteur). Toute utilisation du document à des fins commerciales est strictement interdite.

Par ailleurs, l'utilisateur s'engage à respecter les droits moraux de l'auteur, principalement le droit à l'intégrité de l'oeuvre et le droit de paternité et ce dans toute utilisation que l'utilisateur entreprend. Ainsi, à titre d'exemple, lorsqu'il reproduira un document par extrait ou dans son intégralité, l'utilisateur citera de manière complète les sources telles que mentionnées ci-dessus. Toute utilisation non explicitement autorisée ci-avant (telle que par exemple, la modification du document ou son résumé) nécessite l'autorisation préalable et expresse des auteurs ou de leurs ayants droit.

Université de Liège
Faculté de Philosophie et Lettres
Département des sciences historiques
Histoire de l'art et de l'archéologie

Entre émotions, mémoire et oubli : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ?

Valentine CLEMENT

Mémoire en vue de l'obtention du diplôme de Master en Histoire de l'Art &
Archéologie – Orientation Générale, à finalité Muséologie

Volume I : Texte

Promoteur : Nicolas NAVARRO

Jury composé de Gaëlle CRENN et Maud HAGELSTEIN

Année académique 2024-2025

Table des matières

Remerciements	5
Avant-propos	6
Introduction	8
I. L'avènement du « devoir de mémoire » comme moteur d'une médiation sensible dans les musées : l'exemple des expositions liées à la Seconde Guerre mondiale	13
A. Passage d'un traumatisme individuel à une mémoire collective 13	
1. Une mémoire qui émerge difficilement	13
2. Du traumatisme au droit à la reconnaissance	20
3. Du « travail de l'oubli » au « travail de la mémoire ».....	23
4. La transmission du « travail de mémoire » : l'école publique et les médias de masse.....	29
B. Exposer le traumatisme : des associations d'ancien·ne·s résistant·e·s et déporté·e·s aux Human Rights Museums en passant par les musées de la Résistance.....	36
1. Histoire des musées liés à la Seconde Guerre Mondiale	36
2. Le développement des Human Rights Museums.....	41
3. Musées et médiations.....	47
4. Représenter la violence.....	49
5. Les sens de la visite	53
II. Emotions et médiation : Etudes de quatre expositions liées à la Seconde Guerre mondiale	60
A. Le choix des institutions à l'étude.....	60
B. Grille d'analyse	62
C. Les projets muséaux des institutions.....	64
1. Le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation : un musée fondé par une association	64

2.	Le Mémorial de Caen : une démarche politique.....	65
3.	Le Fort de Breendonk : un ancien camp de transit	66
4.	Les Territoires de la Mémoire : une exposition avec une médiation singulière.....	68
D.	Analyse du corpus : la place des sens et des émotions	71
1.	La place des objets dans les expositions.....	71
2.	La place des témoignages dans les expositions	81
3.	La question de l’immersion du public dans les expositions ...	90
	Conclusion	100
	Bibliographie	103

Remerciements

En premier lieu, je souhaite remercier Nicolas NAVARRO pour ses précieux conseils, sa disponibilité, ses retours et sa confiance en mon travail. Je souhaite à tout-e mémorant·e un promoteur d'une telle bienveillance.

Un grand merci à Gaëlle CRENN ainsi qu'à Maud HAGELSTEIN d'avoir accepté de faire partie de mon jury.

Merci à mes parents, Marie-Pierre et Marc CLEMENT. Merci pour votre confiance et votre soutien, malgré mes nombreuses pérégrinations estudiantines. J'espère que ce mémoire témoigne du mérite de cette confiance.

Un tout grand merci à Élise CLEMENT, Romain CLEMENT et Alex DEFOURNY de m'avoir accompagné·e lors des visites de musées, ainsi que pour les discussions passionnantes qui en ont découlé.

Merci à Laure-Anne CATTEAU pour sa présence pendant de longues heures en bibliothèque, son savoir sur l'Histoire de la Belgique et les infusions à la menthe.

Merci à Anthony BERTRAND pour la consultance *Zotero*, ainsi qu'à Mahaut KILL pour la relecture et les conseils.

Merci à Constance MAREE pour son soutien au quotidien, sa présence, ses mots réconfortants, ses pâtes au citron et sa confiance inébranlable en mon travail et en moi-même.

Enfin, un remerciement tout particulier à Éloïse LECLERC, qui, malgré les quelques 1161 kilomètres qui nous séparent, est un soutien sans faille depuis notre premier jour de prépa. Je ne serais pas la personne que je suis aujourd'hui sans elle.

Avant-propos

Ce mémoire a été rédigé en utilisant l'écriture dite inclusive. Le texte refuse le genre masculin comme neutre et désignant le général. Ainsi, le choix de l'écriture s'est porté sur l'utilisation du point médian, exception faite des citations qui ont été retranscrites telles quelles.

Oh les noix fraîches de septembre,
Et l'odeur des mûres écrasées,
C'est fou, tout, j'ai tout retrouvé.
Hélas.

Barbara, *Mon enfance*, 1968

Introduction

Ce travail de recherche est le fruit d'une réflexion personnelle qui fait suite à deux constats : l'un d'un ordre plutôt muséologique et le second d'un ordre plus général.

A l'été 2018, lors d'un voyage à Cracovie, je me rends à Auschwitz visiter le Mémorial situé sur l'ancien camp de concentration et d'extermination d'Auschwitz-Birkenau, comme plus de 2 millions de personnes cette année-là¹. Le mémorial étant à plus de septante kilomètres de Cracovie, un bus est affrété spécialement pour les visiteur·euse·s souhaitant s'y rendre. Ce bus, bondé, montre d'emblée la dynamique qui nous attend tout au long de la visite du mémorial : en effet, le nombre de personnes étant trop important par rapport au nombre de places assises dans le bus, une partie des visiteur·euse·s se voit dans l'obligation de faire le voyage debout, dans l'allée centrale du bus. En arrivant sur place, on nous indique que la visite doit obligatoirement se faire dans un groupe en suivant une visite guidée. Pendant celles-ci, par groupes d'au moins cinquante ou soixante personnes, le guide, semble passer par tous les endroits les plus sensationnels : visite de baraquements avec des présentations d'habits, de cheveux de déporté·e·s, passage dans des fours crématoires, etc. Le tout à un rythme soutenu, donnant cette impression d'une volonté de rendement dans les visites, ou du moins, l'assurance de faire un maximum de visites sur une journée. Etant mal à l'aise par ce parcours, nous décidons, avec la personne qui m'accompagne, de nous éloigner de ce groupe afin de faire une visite seules. Nous revenons sur nos pas et, par un hasard complet, nous nous retrouvons dans ce qui s'intitule « le pavillon hollandais ». Dans cet espace, on présente, dans une scénographie sobre, aux couleurs blanches et grises, le trajet de milliers de Hollandais·e·s ayant été déporté·e·s à Auschwitz. Ici, peu d'objets, surtout des textes ainsi que des photos. Ces dernières ne montrent pas des corps décharnés, en souffrance, mais plutôt le visage de personnes à qui l'on rend une humanité, présentant qui ils et elles étaient avant ou après la déportation. En sortant de cette section, nous continuons notre visite jusqu'au moment où nous nous retrouvons face à une mère de famille, demandant à son fils de poser afin qu'elle puisse le prendre en photo devant une potence ayant servi au meurtre de bon nombre de prisonnier·e·s, mais également à l'exécution de Rudolf Höss, chef du camp, à la suite de son procès en 1947. Ce trop-plein nous pousse vers

¹ *Nouveau record de visiteurs au musée d'Auschwitz en 2019*, in RTBF, <https://www.rtb.be/article/nouveau-record-de-visiteurs-au-musee-d-auschwitz-en-2019-10402529>, consulté le 18 avril 2025.

la sortie, faisant le choix d'arrêter cette visite qui nous submerge, et ne ressemblant en aucun point à ce à quoi nous nous attendions. Quelques années plus tard, en 2023, je lis un article autour de la refonte du parcours du musée de la Résistance et de la déportation de Besançon². Dans celui-ci il est fait mention d'une certaine mise à distance dans l'utilisation systématique des photographies et de ce fait des émotions du public. C'est donc par ces deux éléments que commencent mes réflexions qui, aujourd'hui, trouvent leur place dans ce travail de mémoire de Master.

En parallèle de ces réflexions muséologiques, le sujet abordé dans ce mémoire a été nourri par l'actualité des dernières années. Que ce soit en France avec la présence de Marine Le Pen au second tour des élections de 2022, le Rassemblement National en tête du premier tour des élections législatives de 2024, la mise en place de la coalition Arizona en Belgique avec à sa tête Bart de Wever, nationaliste flamand ou encore au-delà de considérations franco-belges, la réélection de Donald Trump (républicain et ouvertement conservateur) en janvier 2025 ou encore les attaques et bombardements visant Gaza et orchestrés par le Premier ministre israélien Benyamin Netanyahu, ces quelques exemples montrent la montée d'une droite dure, voire d'une extrême droite dont le conservatisme infuse de plus en plus dans la société, au-delà même des sphères politiques. Citons par exemple, les saluts nazis d'Elon Musk ou encore la guerre menée contre les personnes transgenres dont l'existence serait un trouble à l'ordre (hétéro patriarcal) établi³. Ces faits hautement inquiétants semblent d'autant plus déroutants que la question de la mémoire et du « devoir de mémoire » n'a jamais été aussi présente dans les médias et les livres d'école. Se pose la question d'une nécessité plus grande encore d'un travail sur la mémoire⁴.

En France, Maurice Halbwachs, sociologue, est pionnier de la question de la mémoire collective avec son ouvrage intitulé *Les cadres sociaux de la mémoire*⁵ publié une première fois en 1925. Par ses travaux de recherche, il souhaite montrer en quoi la mémoire collective procède d'une construction sociale. La mémoire collective est ici comprise dans le sens où

² AZIMI, R., "Le Musée de la Résistance et de la déportation de Besançon rouvre ses portes après trois ans de travaux", in *Le Monde*, 2023.

³ En avril 2025, la Cour Suprême du Royaume Uni, décrète que la définition juridique d'une femme relève du sexe biologique, visant à nier l'existence et exclure les femmes transgenres.

⁴ BOURMEAU S., "Comment l'extrême centre a mis l'extrême droite au pouvoir (en Allemagne, en 1933)", in *La Suite dans les idées*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/comment-l-extreme-centre-a-mis-l-extreme-droite-au-pouvoir-en-allemande-en-1933-9102265>, 2025, consulté le 12 mars 2025.

⁵ HALBWACHS M., *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994.

elle est l'unification de la mémoire individuelle. Caroline Baudinière, doctorante en science politique, explique également que la mémoire collective est liée à la production voire à la consolidation d'une identité commune. La mémoire collective peut donc devenir un instrument de lutte politique⁶. D'un point de vue plus historique, Pierre Nora mènera soixante ans après la publication des *Cadres sociaux de la mémoire*, à partir du début des années 1980, des recherches importantes concernant plus précisément le devoir de mémoire et surtout les lieux de mémoire dans son ouvrage *Les lieux de mémoire*⁷. Il considère alors qu'un lieu ou objet « devient lieu de mémoire quand il échappe à l'oubli, par exemple avec l'apposition de plaques commémoratives, et quand une collectivité le réinvestit de son affect et de ses émotions⁸. »

En ce qui concerne la muséologie à proprement parler, des recherches se penchent sur le traitement des émotions et des sens dans les musées. C'est le cas notamment de David Howes qui théorise ce qu'il appelle la *sensory museology* ou muséologie du sensible. Par cette muséologie, Howes cherche à comprendre le lien, *a priori* indissociable, entre muséologie et sens, et donc muséologie et émotions (dans la mesure où ce sont bien les sens qui nous procurent des émotions). Le lien entre émotions et sens implique par extension la question du corps : les émotions viennent des sens produits par le corps mais donc la réaction également est corporelle. Par ailleurs, les travaux de Sheila Watson ont contribué à la reconnaissance des émotions dans les expositions, en mettant en garde contre un trop-plein de celles-ci déplaçant le propos du musée et de son exposition. C'est également un des enjeux majeurs des travaux d'Andrea Witcomb. Cette question semble avant tout émerger et avoir une présence dans les sphères anglophones de la muséologie. Cependant, certain·e·s chercheur·euse·s francophones s'attellent à comprendre les liens entre musée et émotions, notamment Gaëlle Crenn, dont la recherche s'axe sur les émotions⁹ plus que les sens en eux-mêmes. C'est par ailleurs par le biais de recherches autour des dispositifs d'immersion que des muséologues comme Florence Belaën ou Noémie Drouguet approchent la question des émotions dans la construction d'une exposition.

⁶ BAUDINIÈRE C., « Une mobilisation de victimes illégitimes. :Quand les épurés français de la Seconde Guerre mondiale s'engagent à l'extrême droite », in *Raisons politiques*, vol. 30, 20 juin 2008, n° 2, p. 21-39.

⁷ NORA P., *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard, 1997.

⁸ *Ibid.*, p.28.

⁹ Citons la direction du numéro 36 de la revue *Culture et Musée* intitulé « Les émotions dans les expositions » dont un article fait lien entre émotion et le Musée des Confluences (Lyon, France). CRENN G. et VILATTE J.-C., « Introduction », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 36, 2020, p. 15-33.

Ainsi, la place de l'émotion dans les musées est un sujet qui commence à être traité dans la recherche actuelle. Cependant, la place des émotions dans les musées de guerre est moins traitée que l'émotion en tant que telle ou celle-ci au sein de musées ethnographiques ou en lien avec des communautés autochtones, par exemple. Peut-être que la difficulté qu'éprouvent les chercheur·euse·s francophones à s'emparer de ce sujet explique la difficulté de trouver des sources permettant de comprendre les émotions dans des musées dans un contexte plus européen. Par ailleurs, il ne semble pas que la question de la limite de la mobilisation des sens et de l'émotion dans le cadre de la transmission de la mémoire et plus particulièrement au sein des musées liés à la Seconde Guerre mondiale ait été au cœur de recherches en muséologie.

Ce mémoire cherche donc à comprendre comment la muséographie actuelle propose de traiter la représentation de la violence et met en lumière la place des émotions et des sens du public. Pour comprendre ce fonctionnement muséographique, le travail s'appuie sur l'exemple de la Seconde Guerre mondiale et les institutions qui la représentent. La difficulté de ce mémoire de recherche réside en partie dans une impossibilité matérielle de travailler sur la réception directe des publics. Il s'agira donc plutôt de comprendre comment les expositions ont été pensées et construites. La question de la réception du public dans ce travail est uniquement constituée d'hypothèses personnelles. L'enjeu sera donc plus de comprendre l'intentionnalité de la production des dispositifs que le « media-exposition » tente de proposer. L'exposition fait sens en deux temps : d'une part dans sa construction avec l'articulation des composants qui la constituent et d'autre part dans la lecture que le public fait de celle-ci¹⁰. Mais si l'exposition produit du sens, du discours, alors c'est ce dernier qui devient vecteur des émotions, ou de *pathos* comme l'entend Aristote. Le philosophe grec suggère l'idée selon laquelle un orateur doit nécessairement connaître les émotions (*pathè*) de son public « pour agir efficacement sur les esprits¹¹ ».

Par ailleurs, le travail autour de la question du « devoir de mémoire », notamment celui de la Seconde Guerre mondiale est avant tout un travail relatif à l'émotion, du fait des sujets sensibles qu'elle convoque comme la Shoah. Certain·e·s chercheur·euse·s considèrent justement que « La modernité a introduit une distance dans notre rapport au passé et à

¹⁰ DAVALLON J. et FLON É., « Le média exposition », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, Hors-série, 2013, p. 19-45.

¹¹ AMOSSY R., *L'argumentation dans le discours*, 4e édition., Malakoff, Armand Colin, 2021, p.209.

l'histoire. Le passé est étudié, analysé, archivé, mais, précisément en vertu de cette attitude théorique, il n'est plus vécu, il n'est pas ressenti comme étant « actuel ». L'histoire n'est pour nous qu'une collection de faits, une accumulation de dates et d'événements¹² ». Affaire sensible, le « devoir de mémoire » est donc en quelques sorte une actualisation sensible de l'Histoire. Si cette dernière objective, le premier est au contraire composé de souvenirs individuels ou collectifs offrant un regard subjectif et émotionnel du passé.

Dans un premier temps, je m'appliquerai à poser un cadre en ce qui concerne le sujet et les termes qui s'y rapportent, en particulier les termes de mémoire, « devoir de mémoire », la question des Human Rights Museums ainsi que la place des émotions et des sens. Dans un second temps, je proposerai quelques pistes de réflexions autour du sujet. Par l'analyse d'institutions, il s'agira de rendre compte des divers outils que les musées peuvent mettre en place pour éveiller les sens et susciter les émotions vis-à-vis du public mais surtout de comprendre les limites de ce mécanisme dans la transmission de la mémoire.

¹² KATTAN E., « 4. Le devoir de mémoire et la Shoah », in *Questions d'éthique*, 2002, p. 67-84.

I. L'avènement du « devoir de mémoire » comme moteur d'une médiation sensible dans les musées : l'exemple des expositions liées à la Seconde Guerre mondiale.

Ce premier chapitre cherche à comprendre comment le traumatisme individuel après la Seconde Guerre mondiale, mène dans un premier temps, à l'émergence d'associations d'ancien·ne·s combattant·e·s et/ou déporté·e·s et dans un second temps, à l'institutionnalisation du « devoir de mémoire » avec notamment l'inscription des musées d'Histoire au sein des Human Rights Museums et la création de musées s'appropriant la médiation sensible comme outil de transmission de la mémoire.

A. Passage d'un traumatisme individuel à une mémoire collective

La Seconde Guerre mondiale, en partie parce que le rôle des Etats français et belge ne fait pas consensus, cristallise des tensions autour de la question de la mémoire et du « devoir de mémoire ».

1. Une mémoire qui émerge difficilement

a) L'après-guerre

Le 8 mai 1945, l'Allemagne capitule. La Belgique voit son roi Léopold III, bien que libéré par les troupes américaines, dans l'impossibilité de régner et délègue ses responsabilités à son frère qui devient alors le régent Charles ainsi qu'à Achille Van Acker en tant que Premier ministre¹³. Les préoccupations des Belges se centrent avant tout sur le retour ou non du roi. Les débats occuperont l'espace médiatique pendant près de six ans, jusqu'à l'abdication officielle du roi en 1951 : il semble y avoir peu de place pour les

¹³ « Dossier "Question Royale" », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 646, n° 20, 1974, p. 1-32.

questions mémorielles puisque les tensions du présent sont encore vives¹⁴. La France, de son côté, se retrouve avec un gouvernement dit provisoire. A sa tête, Charles de Gaulle, symbole de la résistance française. Commence à partir de cette date la reconstruction de la France après six années de guerre et surtout quatre années de collaboration portées par le régime de Vichy et le Maréchal Pétain. La France se trouve alors dans une position relativement unique : elle est le seul pays considéré comme victorieux de la guerre qui a collaboré ouvertement avec le régime nazi. La reconstruction de la France se fait en parallèle de la construction d'un tabou autour du rôle de l'Etat pendant la période de la guerre. Dans un article du Monde Diplomatique, daté de 2025, Annie Lacroix-Riz¹⁵ s'intéresse à la façon dont la France a traité la question de la collaboration. En effet, après la Seconde Guerre mondiale des auteur·ice·s s'accordent pour une réécriture révisionniste de la collaboration et notamment du rôle du Maréchal Pétain pendant la guerre. C'est ainsi que Robert Aron, dans son ouvrage *Histoire de Vichy*¹⁶, reprend la thèse dite « du bouclier et de l'épée » avancée pour la première fois par Henri Massi. Cette thèse soutient l'idée que le Maréchal Pétain a agi, de concert avec le Général de Gaulle, comme « bouclier » au service de la France. Mais au-delà de la réécriture de l'histoire et face à une période aussi trouble, on souhaite oublier ou plutôt, comme le démontre Henry Rousso en 1987, refouler¹⁷. L'historien développe dans son ouvrage comment selon lui, l'après-guerre, se matérialise par plusieurs phases. Tout d'abord, entre 1944 et 1954 commence la phase du deuil « de l'épuration à l'amnistie ». La volonté est avant tout de revenir à la normale. À la suite de ce retour à la normale, commence une courte période d'épuration. Mais rapidement, une première loi d'amnistie est promulguée le 5 janvier 1951, qui accorde l'amnistie à des « auteurs de faits ayant entraîné l'indignité nationale¹⁸ ». Ainsi, des collaborateurs et autres figures politiques sous le régime de Vichy reviennent sur le devant de la scène et se font réélire sans encombre.

Ensuite, de 1955 à 1971 se met en place une phase de refoulement comme dit plus haut mais qui s'accompagne d'une glorification de la mémoire des résistant·e·s ainsi que de la figure de De Gaulle (lui-même érigé en grande figure de la résistance depuis son appel du 18 Juin 1940), le « résistancialisme » comme l'appelle Henry Rousso. Ce terme désigne ici

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ LACROIX-RIZ A., "Troublante indulgence envers la collaboration", in Le Monde Diplomatique, https://www.monde-diplomatique.fr/2015/07/LACROIX_RIZ/53208, consulté le 7 avril 2025.

¹⁶ ARON R., *Histoire de Vichy*, Paris, Fayard, 1969. Cité dans ROUSSO H., *Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p.83.

¹⁷ ROUSSO H., *Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil, 1990, p.77.

¹⁸ *Ibid.* p.67.

la minimisation du régime de Vichy mais surtout la construction d'un mythe autour de la Résistance qui prend alors de l'ampleur, dépassant la réalité et s'incarnant notamment par les lieux de mémoire. C'est ainsi que l'on construit un récit qui concernerait tous les Français : comme si, non seulement l'Etat français n'avait pas participé à l'internement de 70 000 personnes et à la condamnation de 13 500 autres (sans compter l'action indirecte vis-à-vis des déportations orchestrées par le régime nazi) mais qu'en plus chaque Français et Française avait été ouvertement résistant·e.

S'ensuit une période entre 1971 et 1974, marquant la fin du mythe de la France résistante. Mai 68 et la mort de Charles de Gaulle en 1970 marquent en quelque sorte l'achèvement de ce mythe. En 1971, sort en salle le film *Le Chagrin et la Pitié*, de Marcel Ophüls, André Harris et Alain de Sédouy. Ce documentaire met en lumière la collaboration en présentant Clermont-Ferrand, petite ville de province (pas très loin de Vichy). André Harris dira à propos de son film « ce qui m'agaçait, ce n'était pas la résistance mais le résistancialisme, qui ne représentait pas la réalité de l'Histoire et dont on a encombré la littérature, le cinéma, les conversations de bistrot et les manuels d'histoire¹⁹ ». Par l'ajout du suffixe « -isme » au terme « résistance », André Harris montre bien la construction d'une notion dogmatique que tout un chacun s'approprie comme on s'approprie une idéologie politique. Par-là, on voit également en quoi la Résistance semble perdre de sa valeur symbolique du fait de la surutilisation de ce terme pour l'ériger en mythe de l'après-guerre mondiale. Par ailleurs, s'il s'agit d'un mythe, c'est qu'il montre un rapport à la Résistance qui serait plus de l'ordre de la légende que de l'Histoire.

C'est, toujours selon Henry Rousso, à partir de 1974 que se met en place une phase « obsessionnelle » de la mémoire²⁰. Trente ans après la fin de la guerre, une série d'événements précipite les processus mémoriels, comme un rappel à l'ordre. En 1978, dans un entretien au journal l'Express, Louis Darquier de Pellepoix, en charge du Commissariat général aux questions juives pendant l'Occupation, affirme qu'à Auschwitz « On a gazé. Oui, c'est vrai. Mais on a gazé les poux²¹ ». L'émergence du négationnisme choque une grande partie de l'opinion publique. Le gouvernement demande alors la diffusion d'une série

¹⁹ « Le Chagrin et la Pitié », in *Téléciné*, n° 171-172, 1971.

²⁰ ROUSSO H., *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p.155.

²¹ *Ibid.*, p.163.

américaine *Holocaust*²², craignant le retour d'un antisémitisme qui se voulait être synonyme de passé. C'est après les scandales comme l'affaire Darquier, mais également celle de Touvier²³ et les procès comme celui de Klaus Barbie, que la justice tranche et ce de manière « quasi systématique²⁴ ». Cette insertion de la justice dans ces affaires, modifie la mémoire collective dans le sens où elle montre l'importance des jugements, d'autant plus depuis la mise en place de l'imprescriptibilité des crimes contre l'humanité. En d'autres termes, on veut montrer là, que si la mémoire oublie, ce n'est pas le cas de la justice.

b) *La question (du) tabou*

Pourtant, comme le dit l'ethnologue Marc Augé dans son ouvrage *Les formes de l'oubli*²⁵, les survivant·e·s ont le droit à un oubli. Il considère par ailleurs, que ce devoir de l'oubli doit exister tout autant que le devoir de mémoire. Selon l'ethnologue, « faire sa part à l'oubli²⁶ » c'est permettre aux survivant·e·s « d'aller de l'avant » comme le veut la formule consacrée. Cependant, la mise en place d'un oubli autour de la Seconde Guerre mondiale ne se fait pas dans une volonté de l'Etat de venir en aide aux rescapé·e·s mais plutôt d'éviter une nouvelle division de la France ainsi qu'un évitement de prise de position et de responsabilité de l'Etat.

Si l'on se réfère au dictionnaire Larousse, on peut définir le tabou par l'« interdiction d'employer un mot dû à des contraintes sociales, religieuses ou culturelles²⁷ » De ce fait, un tabou existe parce qu'une communauté à n'importe quelle échelle, (une famille, un village ou dans ce cas précis de la déportation, un pays), décide d'effacer une partie de son histoire, et de la taire. Il semble alors que cette omerta permet de se conforter dans l'idée que l'ordre est bien établi et que la communauté, quelle qu'elle soit fonctionne parce que ce tabou existe. Alors, si l'on suit ce raisonnement, la libération de la parole ou plutôt de l'écoute, viendrait perturber un ordre si durement établi. Cela implique deux choses : tout d'abord, c'est

²² *Ibid.*, p.248.

²³ Nazi français, il obtient tout d'abord la grâce présidentielle en 1972 et après un demi-siècle de fuite grâce à l'appui de quelques religieux·ses catholiques, se retrouve finalement être le premier français à être condamné pour crime contre l'humanité.

²⁴ ROUSSO H., *Le syndrome de Vichy*, op. cit., p.247

²⁵ AUGÉ M., *Les formes de l'oubli*, Paris, Payot et Rivages, 1998, p.21.

²⁶ *Ibid.*, p.21.

²⁷ LAROUSSE, *Tabou*, <https://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/tabou/76318>, consulté le 12 janvier 2025.

l'écoute qui est actrice de cette sortie du tabou, puisque la parole d'une victime si elle n'est pas écoutée, ne vaut rien ou presque. Ensuite, le tabou fonctionne et perdure justement parce qu'il fait reposer sur les victimes la responsabilité d'un bouleversement plus ou moins majeur d'une société. Le tabou est universel dans le sens où son système se retrouve dans de nombreuses situations. Pour comprendre ce système, on peut s'intéresser aux cas de violences sexistes et sexuelles (V·S·S·) notamment dans les cas d'inceste. C'est ce qu'explique l'anthropologue Dorothee Dussy dans son ouvrage *Le berceau des dominations*²⁸. Si les incesté·e·s ne parlent pas, c'est avant tout par peur de détruire la cellule familiale. Selon elle « Personne ne veut, ni ne peut casser d'un coup l'ordre familial et la représentation que l'on en a²⁹ ». Cette citation souligne donc l'inversion de responsabilité qui se met en place. Le tabou étant fondateur de la famille, briser le silence, revient à donner à l'incesté·e la responsabilité de l'effondrement familial. On peut émettre l'hypothèse que la France peut se comparer à la famille dans la mesure où sa fondation donne l'impression d'un château de cartes dont la base est constituée du tabou. Si les cartes du bas s'effondrent (ici, si les rescapé·e·s des camps parlent), alors c'est tout un système qui s'effondre.

Toujours dans *Le berceau des dominations*, Dorothee Dussy dit : « Ni prescriptrices, ni justificatrices de conduite, les évaluations morales ordinaires mobilisées par les familiers doivent les sortir de l'impasse dans laquelle ils se trouvent : reconnaître qu'ils ont laissé perpétrer un crime³⁰ ». Et c'est finalement ce qui se joue avec la reconnaissance de la responsabilité du régime de Vichy et de la France pendant l'Occupation. Parce qu'une partie des Français·e·s collabore avec le régime nazi et qu'une autre n'a pas franchement résisté face au régime de Vichy³¹, il est impossible de considérer que la France ait pu être la nation exemplaire qu'elle se targue d'être à la sortie de la guerre. Le gouvernement français se reconstruit sur un mythe qui ignore la collaboration, la déportation et l'assassinat de millions de personnes. C'est en cela qu'il semble impossible pour les rescapé·e·s de faire le récit de leur histoire. Sophie Wahnich dans son article *Les musées d'histoire du XX^e siècle*³² montre bien l'ambivalence qui s'est jouée à la sortie de la guerre en Allemagne : l'Etat assumant ses responsabilités, permet à la génération future d'assumer les siennes. Mais cette prise de conscience se joue également à une échelle plus restreinte, et surtout plus intime. En effet,

²⁸ Dussy D., *Le berceau des dominations*, Éditions la Discussion, 2013.

²⁹ *Ibid.*, p.210.

³⁰ *Ibid.*, p.214.

³¹ Comme le dit la formule consacrée « Ni héros, ni salauds ».

³² WAHNICH S., « Les musées d'histoire du xxe siècle en Europe », in *Études*, vol. 403, n° 7, 2005, p. 29-41.

assumer l'Histoire d'un pays implique dans un premier temps d'assumer son histoire familiale et les potentielles implications que celle-ci a pu avoir pendant la Seconde Guerre mondiale. Cette question est en soi sensible mais alors comment prendre conscience d'une responsabilité individuelle ou familiale quand l'Etat même refuse d'admettre son implication ?

Comme le souligne Pieter Lagrou dans son ouvrage *Mémoires patriotiques et occupation nazie : résistants, requis et déportés en Europe occidentale, 1945-1965*³³ les Etats comme la France ou la Belgique vont valoriser cette histoire résistante afin de pouvoir asseoir une autorité et surtout une légitimité à l'échelle de la politique internationale. C'est par ce récit, voire ce mythe (re)fondateur, que ces pays s'installent à la table des vainqueurs. Charles de Gaulle déclare à son retour en France à la Libération que le régime de Vichy était « nul et non avvenu³⁴ ». De Gaulle affiche ici l'envie de tirer un trait sur cette histoire collaborationniste. Comme si, tant que l'on n'en parle pas, elle n'existe pas. Ce déni de l'Histoire se fait aussi grâce à la mise en lumière de figures de la résistance. En effet, de Gaulle juge plus utile pour sa politique la mise en avant de quelques figures incarnant une résistance dont la symbolique restera relativement abstraite plutôt que le travail de mémoire et le rassemblement autour de dates et lieux de mémoire. Il refusera par ailleurs, la mise en place d'un ministère des Anciens Combattants comme il avait été institué après la Première Guerre mondiale. Du fait de cette méfiance vis-à-vis du souvenir et de la commémoration, Charles de Gaulle refusera également « les signes de reconnaissance nationale³⁵ » que ce soit pour la Résistance mais également pour les rescapé·e·s de la déportation.

Par ailleurs, malgré son système fédéral qui divise le pays et l'impossibilité de comprendre la Belgique comme une unité et donc de considérer l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale comme une série d'événements homogènes et communs à tous·tes les Belges, il apparaît que sa mémoire nationale³⁶, présente une évolution globalement similaire à ses voisins les Pays-Bas ainsi que la France³⁷, surtout en ce qui concerne l'évolution de la mémoire de la Shoah. Comme mentionné plus tôt, si la Résistance a permis à la France

³³ LAGROU P., *Mémoires patriotiques et occupation nazie: résistants, requis et déportés en Europe occidentale, 1945-1965*, Editions Complexe, 2003., p.34.

³⁴ *Ibid.*, p.45.

³⁵ *Ibid.*, p.53.

³⁶ On pourrait parler de « ses mémoires » dans ce contexte de fédéralisme.

³⁷ GRANDJEAN G., « Entre droit et contraintes : légiférer sur la mémoire en Belgique (1990-2020) », in *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol. 15, n° 3, 2020, p. 107-122.

comme à la Belgique de se présenter comme pays vainqueur, la question de la responsabilité quant à la déportation orchestrée par le régime nazi, diffère en Belgique et en France. Si la France a été au cœur de nombreux débats quant à sa responsabilité en tant que nation, il apparaît qu'en Belgique ce débat n'ait pas tant lieu d'être. En effet, par la division de l'Etat, il ne semble qu'aucune des régions ne veuille s'approprier la question ou même la responsabilité³⁸. Par ailleurs, en Belgique, après-guerre se pose la « question royale » qui monopolise une grande partie des débats : le roi n'ayant pas suivi son gouvernement pendant la guerre, un référendum se met en place pour décider de son retour sur le trône ou non. Cependant, il existe tout de même un programme pour soutenir les déporté·e·s revenant en Belgique, porté par le ministre communiste Jean Terfve. Il met en place principalement deux choses : d'une part la création d'une confédération nationale des prisonniers politiques et de leurs ayants droit, ainsi qu'une distinction honorifique et une aide sociale aux membres de ce programme³⁹.

Globalement, après les années 1950, le rapport au temps de la mémoire est sensiblement le même en France et en Belgique : une mémoire difficile à émerger et des premières lois reconnaissant la responsabilité de l'Etat dans les années 2000 et 2010⁴⁰. Quoiqu'il en soit, ce qu'il faut retenir c'est que dans l'immédiat après-guerre, la Belgique comme la France, par la construction d'un tabou, refusent de poser des mots sur leur responsabilité quant à leur collaboration avec le régime hitlérien. Et c'est ce refus-là qui rend notamment le retour des rescapé·e·s si difficile dans la mesure où le tabou vient empêcher toute forme d'émotion, que ce soit de la part des rescapé·e·s souhaitant faire le récit de ce qui leur est arrivé mais également de la part du potentiel public, alors contraint de ne pas voir apparaître les émotions que le récit confère.

³⁸ LAGROU P., « Victims of Genocide and National Memory: Belgium, France and the Netherlands 1945-1965 », in *Past & Present*, n° 154, 1997, p. 181-222.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Avec l'arrêt Papon en 2002 en France et la reconnaissance officielle de la responsabilité de l'Etat belge en 2013, en Belgique.

2. Du traumatisme au droit à la reconnaissance

Cette deuxième partie, cherche à établir l'évolution de la reconnaissance du statut de victime des déporté·e·s, après l'instauration du tabou autour de la question dans l'immédiat après-guerre.

a) *La notion de traumatisme : l'exemple de la déportation*

En 1981, Claire Aben, déportée marseillaise témoigne face à des élèves et dit « Quand on est rentrés et qu'on a voulu raconter, on ne nous a pas crus. Alors nous les déportés on s'est refermés sur nous-mêmes⁴¹ ». Ce témoignage montre d'une part la difficulté de parler face au traumatisme de la déportation, par la souffrance, les violences physiques et mentales et la déshumanisation que celle-ci a impliquées. Mais il montre également l'importance de la réception de la parole des déporté·e·s après la fin de la guerre et leur retour.

Il semble assez évident d'affirmer que la déportation mise en place par le régime nazi, a traumatisé les personnes concernées. Leur retour est donc marqué par ce qu'on appelle aujourd'hui un « trauma psychologique ». Selon Judith Herman, psychiatre américaine⁴², les événements traumatiques sont extraordinaires, non pas parce qu'ils sont rares. Si l'on prend pour exemple le traumatisme militaire, il suffit de voir le nombre d'hommes envoyés sur les champs de bataille même seulement au XX^e siècle, pour constater à quel point ces événements font partie intégrante de l'expérience humaine. Ce n'est pas la rareté d'un événement qui fait le caractère extraordinaire d'un traumatisme, mais c'est la capacité de cet événement à engloutir ou submerger la personne traumatisée et ce jusque dans les actions les plus ordinaires du fonctionnement humain⁴³.

Le propre de l'expérience traumatique c'est d'une part la perte de pouvoir mais également la déconnexion aux autres. Pour commencer le travail de reconstruction, la victime doit pouvoir se reconnecter au monde extérieur. Or, après la Seconde Guerre mondiale et la mise en place d'une injonction à l'oubli, on peut considérer que c'est l'opposé

⁴¹ JOUTARD P., *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, la Découverte, 2015, p.154.

⁴² Judith Herman est spécialiste de la question du trauma chez les victimes de violences conjugales et d'inceste (entre autres).

⁴³ HERMAN J.L., *Trauma and recovery: the aftermath of violence : from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books, 2015., p.20.

qui se met en place pour rescapé·e·s. Judith Herman affirme que la reconstruction et le soin post traumatique ne peuvent exister que dans un contexte de relations et de liens⁴⁴. On peut grossièrement résumer le rétablissement après un traumatisme en trois grandes étapes : l'assurance d'une sûreté pour l'individu, puis une phase de souvenir et de deuil et enfin l'étape d'une reconnexion à la vie réelle et à son fonctionnement ordinaire⁴⁵. Si cette vision du rétablissement est un peu schématique, il n'empêche qu'elle permet de poser la question : comment se soigner quand après un retour à la vie « normale », les rescapé·e·s se voient refuser l'écoute, et le souvenir (et donc par conséquent la possibilité d'un deuil et d'une reconnexion à la vie et à son fonctionnement ordinaire) ?

Ce qui est propre à la déportation orchestrée par Hitler c'est qu'elle met en place un système sans précédent. Si, comme nous l'avons vu, le traumatisme est déjà délicat quand il concerne des événements connus de tou-te-s, ou du moins plus répandus, il semble impossible à traiter quand les faits de celui-ci sont difficiles à croire tant ils sont violents voire impensables. Ce qu'expliquent les chercheurs White et Epston via leur « approche narrative », c'est que la parole et surtout l'idée de raconter sa propre histoire peuvent conférer un sentiment d'espoir, d'appartenance mais aussi du sens⁴⁶. Cependant, cette théorisation date des années 1990, et elle semble bien loin des considérations des scientifiques et médecins au retour des déporté·e·s dans les années 1940.

b) *Le « droit à la reconnaissance »*

Jennifer Lackey, professeure à la Northwestern University, parle de « right to be known⁴⁷» que l'on pourrait traduire par le « droit d'être reconnu » ou le « droit à la reconnaissance ». Elle s'intéresse à des victimes de violences sous l'apartheid et constate que la libération de la parole fonctionne uniquement si celle-ci est reçue. Autrement dit, c'est la connaissance ou même la reconnaissance de la victime et de son histoire qui peuvent lui permettre d'avancer et de guérir. On retrouve ce principe de reconnaissance dans d'autres contextes⁴⁸. Ainsi, une victime de violences peut voir sa peine doubler par le simple fait de

⁴⁴ *Ibid.*, p.196.

⁴⁵ *Ibid.*, p.155-196.

⁴⁶ WHITE, M., EPSTON, D., *Narrative means to therapeutic ends.*, New York, W. Norton, 1990.

⁴⁷ LACKEY J., « Epistemic Reparations and the Right to Be Known », vol. 96.

⁴⁸ Après les meurtres de Georges Floyd, Breonna Taylor et d'autres personnes racisé·e·s aux Etats-Unis, s'organisent une série de manifestations pour dénoncer les violences policières qui ont mené à ces homicides. Lors de ces rassemblements, un slogan est fortement mis en avant : « Say Their Names » Ce slogan est

ne pas se savoir reconnue (en tant que victime mais en tant qu'humain·e également). Avant même la question du retour pour les victimes de déportation, cette déshumanisation commence dès l'arrestation. La déportation se fait par train et les témoignages attestent de l'horreur des conditions dès le transport. Les hommes et les femmes se retrouvent parqué·e·s comme des animaux, sans air, avec peu de nourriture et d'eau à disposition et quelques seaux pour les besoins. A l'arrivée, on leur attribue des numéros qui leur seront tatoués de force. A leur retour, comme le souligne Debra Satz, la réparation qui leur semble la plus importante n'est pas celle qui concerne les biens. En effet, c'est tout le processus de déshumanisation⁴⁹ qui semble là la plus grande des injustices. Le retour des rescapé·e·s c'est avant tout un retour à l'humanité.

Par ailleurs, toujours selon Jennifer Lackey, la réparation d'une victime peut se faire selon trois axes : les excuses publiques, la mémorialisation (dans le sens de rendre concret, ou du moins d'activer le processus de mémoire), et l'éducation⁵⁰. Cependant, ces réparations ne peuvent se faire uniquement qu'après avoir exercé le « devoir de reconnaissance ». En d'autres termes, il faut avant tout, écouter et se placer en tant que témoin (dans le sens de receptrice de l'histoire que l'on nous raconte). Si l'on se replace dans le contexte de la Seconde Guerre Mondiale et la déportation, nous avons ici un éclairage sur l'importance de la parole après le retour des rescapé·e·s. Le témoignage, ce n'est donc pas seulement le récit d'une histoire tragique (ou non) mais surtout l'assurance d'une réception par l'écoute (active ou non). Par cette définition, on peut imaginer en quoi le témoignage agit comme une porte d'entrée pour la mémorialisation du génocide mais surtout des rescapé·e·s d'un point de vue individuel.

Ce travail de reconnaissance passe également par l'institutionnalisation et la mise en place d'associations de victimes. C'est ainsi que certaines associations se créent dans le but de se reconnaître comme groupe ou comme communauté ayant vécu les mêmes traumatismes. C'est par exemple le cas de l'association lyonnaise de déporté·e·s et

également repris par la communauté L.G.B.T.Q.I. A+ lors de rassemblements comme le T.d.O.R. qui a lieu tous les 20 novembre en l'honneur des personnes transgenres disparues. Dans ces deux cas, le slogan ne sert pas uniquement à dénoncer les violences policières dans le premier exemple, et la transphobie dans le second, mais bel et bien de se rappeler de ces personnes, ou plutôt comme le dit Jennifer Lackey, de se rappeler que nous connaissons ces personnes.

⁴⁹ SATZ D., « Countering the Wrongs of the Past: The Role of Compensation », in *Nomos*, vol. 51, 2012, p. 129-150.

⁵⁰ LACKEY J., « Epistemic Reparations and the Right to Be Known », *op. cit.*

résistant·e·s qui se constitue en 1965 dans le cadre du 20^e anniversaire de la Libération, fondant un musée associatif qui deviendra, en 1992, le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation avec le soutien de politiques locales et nationales⁵¹. C'est la preuve d'une prise en charge de cette reconnaissance de la mémoire dans l'immédiat après Seconde Guerre mondiale, avant même la prise en charge de celle-ci par l'Etat. C'est pourquoi la partie suivante s'attelle à montrer comment la mémoire va peu à peu s'institutionnaliser notamment au travers de deux grandes institutions : l'école publique et les musées.

3. Du « travail de l'oubli » au « travail de la mémoire »

A la sortie de la guerre le gouvernement français va donc instaurer un tabou prenant la forme de censure de la question du souvenir et de la mémoire. On peut également considérer que ce tabou se traduit par un véritable « travail de l'oubli », comme l'explique Susan Rubin Suleiman dans son ouvrage *Crises de mémoire : récits individuels et collectifs de la Deuxième guerre mondiale*⁵². Comme évoqué plus tôt, la spécificité de l'après-guerre mondiale, réside dans la mise en place d'un tabou permettant l'oubli de la déportation et de la collaboration. Le gouvernement gaulliste n'est pas dans une posture de refoulement de la mémoire puisque cela impliquerait un oubli inconscient, mais au contraire, par un déplacement conscient de la mémoire, s'applique à rediriger l'attention des Français·e·s. En d'autres termes, c'est donc un « détournement de la mémoire » qui s'opère : évoquer la Résistance plutôt que la collaboration et la responsabilité dans la déportation et le système concentrationnaire. On peut alors se demander comment on passe d'un déni de la mémoire à un avènement du « devoir de mémoire ».

a) L'avènement du « devoir de mémoire »

Avant de pouvoir évoquer la notion de « devoir de mémoire » il faut pouvoir comprendre comment s'accélère en France, la question de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Un tournant s'opère en 1983, bien que le terme soit déjà employé depuis quelques

⁵¹ CHRd, *L'histoire du musée*, <https://www.chrd.lyon.fr/musee/explorer-les-collections/lhistoire-du-musee>, consulté le 19 mars 2025.

⁵² SULEIMAN S.R., *Crises de mémoire: récits individuels et collectifs de la Deuxième guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012, pp.227-238.

années. En effet, Serge Klarsfeld⁵³ évoque dans un bulletin de la FFDJF⁵⁴ sa « mission de justice » (vis-à-vis des procès Papon, Leguay, Barbie et Brunner) qu'il met en parallèle avec la « mission de mémoire » qu'il incite à poursuivre après les procès⁵⁵. En 1987, Klaus Barbie est jugé pour les crimes qu'il a commis pendant la Seconde Guerre mondiale. Ce moment marque l'avènement de la notion de mémoire en France⁵⁶. Serge Klarsfeld, alors avocat de la partie civile est qualifié de « militant de la mémoire » par un journaliste du journal *Le Monde*. Ce même journal, titrera « La fin du procès de Klaus Barbie. M^e Klarsfeld : le verdict de la mémoire »⁵⁷. Quelques années après le procès, un autre élément vient poser le terme « mémoire » comme une notion centrale autour de la question de la Seconde Guerre mondiale. En effet, à la suite de la profanation du cimetière de Carpentras, la notion de mémoire émerge une nouvelle fois dans les médias. Plus encore, cet événement largement médiatisé contribue à l'instauration de la loi Gayssot, visant à réprimer tout acte raciste, antisémite ou xénophobe. C'est finalement la prise de conscience de la mémoire et surtout l'aveu d'un échec vis-à-vis de celle-ci qui permet la mise en place d'actions judiciaires⁵⁸. En Belgique, les lois mémorielles emboîtent le pas à la France puisque ce pays adopte la loi du 23 Mars 1995, affirmant que toute négation, minimisation ou au contraire justification et approbation de la Shoah sera considérée juridiquement comme une infraction⁶⁰.

L'expression « devoir de mémoire » apparaît en 1972. Ce terme est mis en avant par le professeur de littérature Jean Roudaut et le psychanalyste François Périer⁶¹. Le premier considère le devoir de mémoire comme « constituant la contrepartie de la destruction⁶² ». Cette expression donne l'impression que le devoir de mémoire constitue l'outil de la réparation des bourreaux vis-à-vis de leurs victimes. Cependant, il faut attendre quelques années avant que ce terme s'inscrive réellement dans le langage courant. Ce terme est utilisé

⁵³ Avocat et historien, il milite avec sa femme Beate Klarsfeld pour la reconnaissance des déportés juifs. Beate Klarsfeld est notamment à l'origine de l'extradition de Klaus Barbie ayant permis son procès puis son jugement en 1987.

⁵⁴ Fils et Filles de déportés juifs de France ou FFDJF, est une association créée et présidée par Serge et Beate Klarsfeld.

⁵⁵ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire: une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p.53.

⁵⁶ *Ibid.*, p.53.

⁵⁷ *Ibid.*, p.55.

⁵⁸ *Ibid.*, p.57.

⁵⁹ Notons tout de même que cette action et la défense de la mémoire semble présenter des limites au vu de la montée de l'extrême droite en France et la présence de Jean Marie Le Pen en 2001 et Marine Le Pen au second tour des élections en 2022.

⁶⁰ GRANDJEAN G., « Memory policies and legal constraints. Comparative perspective », 2018.

⁶¹ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire, op. cit.*, p.79.

⁶² *Ibid.*, p.79.

pour la première fois dans un contexte de commémoration historique française en 1985 par Jean Laurain, ministre des Anciens combattants⁶³. Cependant, si ce terme est employé dès 1984-1985, il évoque uniquement les anciens combattants, morts pour la France. C'est par la mobilisation du terme de mémoire qu'à partir de la fin des années 1980, on en vient à évoquer la « mémoire de l'horreur » faisant directement référence au génocide des juif·ve·s. On y associera alors volontiers l'idée de « devoir de mémoire ». L'idée, par cette expression, est de souligner l'impératif moral autour de la mémoire, mais surtout et avant tout la mise en place d'actes concrets à savoir un recours à la justice⁶⁴. Ce qui nous ramène aux procès des dignitaires nazis, comme évoqué plus tôt : le « devoir de mémoire » implique d'un point de vue concret, la réparation vis-à-vis des victimes. Cette réparation se matérialise par la condamnation des criminel·le·s et des responsables. C'est cette condamnation qui permet de s'assurer d'un « vivre ensemble » après un génocide. La formule s'inscrit réellement dans l'inconscient collectif français à partir de l'année 1992-1993 comme associée à la Shoah : le terme est mis en lumière pour la première fois à la télévision le 2 septembre 1992 par Michel Noir⁶⁵ puis une seconde fois, toujours par lui, un mois plus tard. Petit à petit, cette occurrence devient indissociable de l'histoire de la Shoah, et Michel Noir apparaît ainsi comme un « pollinisateur » de l'expression⁶⁶. Aussi, en juin 1993, la notion de « devoir de mémoire » est au cœur du sujet du baccalauréat de philosophie montrant ici, la volonté de faire prendre conscience aux nouvelles générations de l'importance de cette formule.

b) *Débats : « devoir de mémoire » ou « travail de mémoire » ?*

Mais si cette idée de « devoir de mémoire » prend de plus en plus d'ampleur dans la décennie 1990, à partir des années 2000, s'élèvent des critiques vis-à-vis de l'expression.

Tout d'abord, se met en place une méfiance vis-à-vis d'une potentielle « surutilisation » du terme. Selon Alice Krieg-Planque, linguiste et analyste du discours, on peut considérer que le « devoir de mémoire » s'inscrit dans les années 1992 et 1993 dans l'inconscient collectif par une accession au titre de « formule⁶⁷ ». Pour être une formule il

⁶³ *Ibid.*, p.91. _

⁶⁴ *Ibid.*, p.91. _

⁶⁵ Fondateur du Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon.

⁶⁶ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire*, *op. cit.*, p.116.

⁶⁷ KRIEG A., *La notion de "formule" en analyse du discours: Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019. Cité dans LEDOUX S., *Le devoir de mémoire*, *op. cit.*, p. 136.

faut répondre à quatre critères : posséder un caractère figé, s'inscrire dans une dimension discursive, fonctionner comme un référent social et comporter un aspect polémique. Le terme semble devenir un référent, en ce sens où à partir de 1993, son importance est telle que chaque Français·e·s ou presque se positionne vis-à-vis de celui-ci. En atteste, le sujet de philosophie du baccalauréat de 1993. Cependant, c'est la posture presque dominante de cette expression qui vient selon Henry Rousso et Eric Conan⁶⁸, faire passer la vérité au second plan. Le statut de formule sort l'expression de son sens premier. Les auteurs de *Vichy, un passé qui ne passe pas*, évoquent et adhèrent à la vision de Paul Ricoeur. En effet, ce dernier explique « le devoir de mémoire n'est qu'une coquille vide s'il ne procède pas d'un savoir. Il n'est qu'un sujet de bachot ou une leçon de morale pompeuse s'il n'est pas arrimé à un devoir de vérité⁶⁹ ». Le problème selon Henri Rousso et Eric Conan c'est que le devoir de mémoire tend à devenir une « injonction à la mode⁷⁰ ».

Par ailleurs, Paul Ricoeur, préconise l'utilisation de l'expression de « travail de la mémoire⁷¹ ». Cette expression s'inspire directement de la psychanalyse freudienne⁷². Selon Ricoeur donc, la notion de devoir de mémoire enferme trop la victime dans son statut de personne en souffrance. En d'autres termes, le « travail de mémoire » est une façon d'éviter de tomber dans « l'abus de mémoire » comme le « devoir de mémoire » tendrait à le faire. Lors d'un colloque tenu à Paris en 1998, dans le cadre de la manifestation « 1914-1998. Travail de mémoire », Ricoeur explique que le « travail de mémoire » est selon lui une manière d'ouvrir un futur au passé. Mais si la notion de « travail de mémoire » suscite l'adhésion, Henry Rousso apporte un regard plus nuancé : il admet préférer l'idée de « travail de mémoire » mais accorde une certaine importance au terme de « devoir de mémoire ». Selon l'historien, le « devoir de mémoire » prend son sens dans son inscription dans l'Histoire de la Seconde Guerre mondiale mais il critique les usages contemporains parfois abusifs⁷³. Il est soutenu par des intellectuels qui critiquent également l'avènement de la notion de « devoir de mémoire » comme Tzevtan Todorov. Celui-ci considère que c'est par la trop grande mise en lumière de l'idée de devoir de mémoire qu'il y aurait un « hit-parade de la souffrance⁷⁴ ». Par ailleurs, sa critique porte sur les descendant·e·s des juif·ve·s

⁶⁸ CONAN E. et ROUSSO H., *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, France, Fayard, vol. 1/, 1994, p.44.

⁶⁹ *Ibid.*, p.394.

⁷⁰ *Ibid.*, p.396.

⁷¹ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire*, *op. cit.*, p.223

⁷² Pour Freud, le « travail de mémoire » se trouve dans la relation analytique.

⁷³ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire*, *op. cit.*, p. 223

⁷⁴ TODOROV T., *Les abus de la mémoire*, Paris, Le Seuil, 2004.

déporté·e·s jugeant qu'ils et elles « s'arrogent le bénéfice moral d'un statut de victime⁷⁵». Pour l'auteur, le risque du « devoir de mémoire » c'est qu'il empêcherait toute action : s'impliquer dans la question du « devoir de mémoire », par son aspect moral, autoriserait à rester passif face aux dangers plus contemporains. Cependant, il est important de noter que ces débats du début des années 2000 autour du « devoir de mémoire/travail de mémoire » restent relativement circonscrits aux sphères discursives et ne semblent pas impacter le sens ni la fréquence à laquelle le terme est utilisé.

c) *Les tensions du « travail de mémoire » dans l'implication de l'Etat*

Pendant la deuxième moitié du XX^e siècle, il existe deux grandes tendances vis-à-vis de l'implication de l'Etat dans la construction de la mémoire. Pour résumer on pourrait considérer d'une part une première période qui se construit autour de la figure de Charles de Gaulle⁷⁶. En effet, lors de ses mandats présidentiels, il s'attelle comme évoqué plus tôt, à la question de la mise en place d'un récit national clair et surtout unique pour chaque Français·e. Il ne souhaite pas différencier les deux guerres mondiales et utilise à plusieurs reprises le terme de « Guerre de Trente Ans⁷⁷ » (sous-entendu une guerre s'étant déroulée de 1914 à 1944). Il tente également par la suite de réduire les droits des anciens combattants, argumentant que ces droits les feraient passer pour des « quémandeurs⁷⁸ ». Cependant, même s'il tente de freiner un projet préfigurant un musée de la Résistance, et n'étant pas non plus convaincu par le projet d'une exposition au musée de l'Armée consacrée à Jean Moulin en 1964, quatre projets découleront de cette initiative : le musée de l'Ordre de la Libération, la salle 1939-1945 du musée de l'Armée, ainsi que le musée du Struthof et le Mémorial de l'île de la Cité⁷⁹. Il développe le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, le Commissariat général aux monuments commémoratifs des guerres et de la Résistance ainsi que le Comité du souvenir et des manifestations nationales. De ces développements de

⁷⁵ *Ibid.*, cité dans LEDOUX S., *Le devoir de mémoire: une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions, 2016, p.217.

⁷⁶ BOURSIER J.-Y., « Musées de guerre et mémoriaux: politiques de la mémoire », Paris, Maison des sciences de l'homme, 2005, p.44.

⁷⁷ *Ibid.*, p.44.

⁷⁸ *Ibid.*, p.45.

⁷⁹ *Ibid.*, p.45.

comités, découleront la fondation du musée du Mont-Faron ainsi que le mémorial de Verdun⁸⁰.

Après cette période gaullienne, les gouvernements s'appliquent à aller à l'encontre de ce que celui-ci avait tenté de mettre en place. Tout d'abord, est rétablie une partie des droits des anciens combattants qui avaient été supprimés sous de Gaulle. Ensuite, le Commissariat général aux monuments commémoratifs des guerres et de la Résistance est supprimé ainsi que le Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale. Mais surtout, une partie des subventions accordées aux projets en lien avec la politique de la mémoire est supprimée⁸¹. C'est ainsi que dans les années 1980 s'opère un tournant avec l'accession de François Mitterrand au pouvoir. C'est avec le gouvernement de Mitterrand que la politique de la mémoire refait surface. On réinstalle, en 1982, le 8 mai comme fête nationale et jour férié, remettant en avant l'aspect commémoratif de la politique de la mémoire. Par la suite, seront fêtées les célébrations du 40^e anniversaire de la fin de la Seconde Guerre mondiale. Enfin et surtout, en 1983, est fondé le premier musée de la Résistance, subventionné par l'Etat à Saint Marcel (dans le département du Morbihan). En Belgique, il semble que l'Etat a moins joué de rôle dans cette institutionnalisation de la mémoire⁸². Citons tout de même le cas de la célébration du 8 Mai. En effet, même si le jour n'est plus férié comme en France depuis 1983, l'Etat considère que ce jour doit inviter à la réflexion autour des questions totalitaristes, dans une visée antifasciste. En revanche, la célébration de la fin de la guerre en tant que telle, se déroule le 11 novembre, associant là la Seconde Guerre mondiale à la Première⁸³. Si des figures importantes de musées en lien avec la Seconde Guerre mondiale comme le *Bastogne War Museum*⁸⁴ ou le *War Institute Heritage*⁸⁵ sont créées au XXI^e siècle, respectivement en 2014 et 2017, quelques musées émergent dès la fin de la guerre, comme le Fort de Breendonk, qui dès 1949 est décrété « Mémorial⁸⁶ ». Par ces exemples et bien

⁸⁰ *Ibid.* p.46. Notons tout de même que ces deux musées sont, pour le premier un musée dédiées aux grands conflits du XX^e siècle tandis que le second commémore une bataille de la Première guerre mondiale, montrant là encore une difficulté pour de Gaulle de commémorer la Seconde Guerre mondiale.

⁸¹ *Ibid.*, p.46

⁸² J'émetts l'hypothèse que ce rôle moins important vient du fait de l'éclatement de la Belgique d'un point de vue administratif. Par ailleurs, notons, qu'il y a moins de travaux de recherche sur la place de la Belgique et son rôle dans l'après-guerre et son travail de mémoire.

⁸³ KESTELOOT C., YPERSELE L. van et WARLAND G., « Regards rétrospectifs sur quatre années de centenaire », in *La Revue Nouvelle*, vol. 7, 2018, p. 51-57.

⁸⁴ SYNDICAT D'INITIATIVE BASTOGNE, « Bastogne War Museum », 2014.

⁸⁵ WAR HERITAGE INSTITUTE, *Qui sommes nous - War Heritage Institute*, <https://warheritage.be/fr/over-het-whi>, consulté le 14 mai 2025.

⁸⁶ MEMORIAL DE BREENDONK, « Aperçu historique - Breendonk Memorial », <https://breendonk.be/fr/apercu-historique>, consulté le 20 mars 2025.

d'autres⁸⁷, on voit en quoi les Etats essayent tant bien que mal de mettre en place de nouveaux projets afin de faire de la politique de la mémoire une priorité. Mais qu'en est-il concrètement ? Est-ce une réussite ?

4. La transmission du « travail de mémoire » : l'école publique et les médias de masse

Ainsi, l'avènement du « travail de mémoire » implique la prise en charge par des institutions, assurant là la compréhension et la transmission de celui-ci par des générations ayant pas connu la guerre. Ce rôle revient, dans un premier temps à l'école publique et aux médias de masses.

a) *L'école publique*

S'il est question de « travail de mémoire », cela implique d'une part de prendre conscience de l'importance de la mémoire mais ensuite de l'activer de manière plus ou moins régulière, afin de s'assurer de ne pas oublier. Mais alors, comment assurer la transmission de la mémoire ? Il semble que deux institutions se démarquent pour assurer ce rôle : les musées d'une part⁸⁸, et l'école d'autre part. En effet, au lendemain de la profanation du cimetière juif de Carpentras en mai 1990, Lionel Jospin, ministre de l'éducation nationale, affirme que l'école a un rôle à jouer « pour faire que la mémoire ne disparaisse pas, pour donner à tous les jeunes des repères⁸⁹ » il ajoute quelques jours plus tard à la télévision, « le travail de mémoire, il est fait dans les lycées, dans les établissements et les collèges⁹⁰ ».

En France en 2020, 13% des jeunes de 18 à 24 ans n'ont jamais entendu parler du génocide des juif·ve·s selon l'IFOP alors qu'il·elle·s étaient 10% en décembre 2018⁹¹. Il est impossible de comprendre comment ces élèves peuvent ignorer cette histoire alors qu'elle est enseignée en primaire, au collège et au lycée. Comment enseigne-t-on cette partie de

⁸⁷ Exemples qu'il serait impossible à énumérer.

⁸⁸ J'évoquerai le rôle des musées dans la troisième partie de ce premier chapitre.

⁸⁹ LEDOUX S., *Le devoir de mémoire*, op. cit. p.56.

⁹⁰ *Ibid.* p.57.

⁹¹ GEORGES C., « Le regard des jeunes sur la Shoah : connaissance, représentations et transmission », 2020.

l'histoire de la Seconde Guerre mondiale et comment cette transmission de la mémoire est-elle assurée⁹² ?

La Seconde Guerre mondiale apparaît dans les programmes scolaires français du lycée à la fin des années 1980. On place ce sujet en fin de première⁹³, mais rapidement des personnalités comme l'historien Georges Bensoussan contestent cette idée. En effet, l'épreuve anticipée du baccalauréat de français (en fin de classe de première) vient précipiter la fin de l'année scolaire, ne permettant pas d'aller au bout du programme⁹⁴. C'est pourquoi, un arrêté du 14 juin 1995 fixe la Seconde Guerre mondiale au programme de terminale⁹⁵, en début d'année cette fois-ci. Le ministère de l'éducation nationale décrète par la même occasion que les questions relatives à la Seconde Guerre mondiale sont susceptibles de faire l'objet des épreuves du baccalauréat. Si la mention de l'implication de la Seconde Guerre mondiale dans les épreuves du baccalauréat peut paraître mineure, en réalité cela démontre la volonté d'inscrire le sujet dans les programmes de manière plus permanente ou du moins de donner une forme de légitimité à cette période historique, plus dans une approche historique que réellement mémorielle. Cependant, mettre en lumière un sujet dans un programme n'assure pas de fait l'efficacité de celui-ci. Il faut en effet, s'assurer de la formation des enseignant·e·s et s'assurer qu'il·elle·s soient « préparés à traiter de la Shoah en classe⁹⁶ ». De plus, l'outil principal des enseignant·e·s étant le manuel scolaire, il faut s'assurer que celui-ci soit fiable. Or, si les manuels Nathan et Belin de 1994 apportent les informations de manière claire, concise et sans édulcorer la réalité des faits, il n'en est pas de même pour le manuel Hachette et sa propension à faire appel au pathos et à l'émotion pour décrire le système concentrationnaire. Or, toujours selon Georges Bensoussan « une mémoire fondée sur la seule émotion nous apparaît fragile et politiquement vaine si elle prétend dissocier l'inhumanité de l'humanité ⁹⁷ ». L'école aurait alors comme objectif de transmettre l'Histoire. Cependant, si le trop-plein d'émotion, entache quelque peu l'appréhension de l'Histoire en déviant le regard vers des sensations plutôt que des faits, il

⁹² CATTON M., « Education : faut-il revoir l'enseignement de la Shoah ? », in *La Question du Jour*, 2019.

⁹³ Je m'intéresse ici aux programmes du lycée de section dite générale. Aussi, la première en France, est l'équivalent de la 5^e secondaire en Belgique.

⁹⁴ SCHNEIDER F., « À l'école de la Shoah. De l'enseignement de l'histoire à la pédagogie de la mémoire », in *Les Cahiers de la Shoah*, vol. 8 (2005), n° 1, p. 57-85.

⁹⁵ Équivalent de la 6^e secondaire en Belgique.

⁹⁶ *Ibid.* p.57-85.

⁹⁷ *Ibid.* p.57-85.

semble que la pédagogie plus classique (soit, un professeur, face à des élèves écoutant un récit) rencontre quelques limites.

De fait, on peut se demander dans quelle mesure, l'école réussit ce rôle de transmettrice de mémoire au vu des chiffres annoncés par l'IFOP en 2020⁹⁸. Quoi qu'il en soit, si l'enseignement scolaire ne semble pas remplir totalement ses missions de transmetteur de mémoire, la pédagogie dite « de projets » fait ses preuves et montre que l'implication des élèves permet de comprendre le sujet d'étude dans sa globalité et surtout permet la mémoire de celui-ci.

En effet, plusieurs projets se mettent en place dès la fin des années 1980, permettant aux élèves de découvrir l'Histoire autour de la Seconde Guerre mondiale sous un autre angle mais également de s'impliquer réellement dans l'apprentissage. L'élève n'est pas passif mais au contraire, agit. L'idée sous-jacente est qu'une implication permet une meilleure mémorisation. Parmi ces différents projets, il y a les projets d'action éducative (P.A.E.). Ces projets permettent de s'intéresser à un aspect plus spécifique de la Seconde Guerre mondiale. L'idée est d'encourager les élèves à être du côté du « savoir-faire » plutôt que du « savoir »⁹⁹. A titre d'exemple, à Rodez en 1988, se construit un P.A.E. en quatre étapes autour du procès de Klaus Barbie. À la suite de cela, quand on pose la question aux élèves « Le procès Barbie vous a-t-il aidé à mieux saisir certains mécanismes de la haine ou du mépris envers des individus ou des groupes d'hommes ? » 65% des élèves de Rodez répondent oui tandis qu'à l'échelle nationale seulement 48% des élèves répondent par l'affirmative¹⁰⁰. Mais les P.A.E. ne sont pas les seuls projets mis en place par les écoles. Depuis 1961, il existe le Concours National de la Résistance et de la Déportation. Ce concours est mis en place par Lucien Paye alors ministre de l'éducation nationale mais l'initiative vient en réalité d'associations d'ancien·e·s rescapé·e·s : comme évoqué dans la partie précédente, ce sont les associations qui se constituent dans l'immédiate après-guerre qui sont à l'origine de mesures favorisant le « travail de mémoire » dans les années 1950 et 1960 (quand bien même ce n'est pas formulé dans ce sens). Pour en revenir au Concours National de la Résistance et de la Déportation, chaque année un thème est imposé et les élèves ont le choix entre un travail

⁹⁸ GEORGES C., « Le regard des jeunes sur la Shoah : connaissance, représentations et transmission », *op. cit.*

⁹⁹ KANTIN G., MANCERON G. et JULIEN C., *Les Echos de la mémoire: tabous et enseignement de la Seconde Guerre mondiale*, Paris, Le Monde-Editions, 1991, p.281.

¹⁰⁰ *Ibid*, p.283.

écrit individuel ou un travail en groupe où le format est libre. Ce concours peut être réalisé en classe de troisième¹⁰¹ ou au lycée¹⁰². Notons par ailleurs, que les chiffres montrent un réel intérêt pour ce concours, et que chaque année, de plus en plus d'élèves y participent¹⁰³. Autrement dit, ce n'est pas parce que cette période semble parfois lointaine que les jeunes ne se sentent pas concerné·e·s par sa mémoire. Enfin, les écoles, au-delà des projets en classe, mettent en avant des figures concernées par la déportation, et encouragent l'écoute de témoignages, que ce soit en faisant venir directement les rescapé·e·s en classe ou lors de voyages scolaires dans des musées. En 1990, lorsque l'Association des professeurs d'histoire et de géographie pose la question (à l'échelle nationale) aux professeurs : « Avez-vous fait appel aux témoignages de déportés ? », sur 400 réponses, 200 ont répondu par l'affirmative¹⁰⁴. La transmission trouve son intérêt dans la coordination de la « mémoire vivante des survivants¹⁰⁵ » et le « regard distancié et critique des historiens¹⁰⁶ ».

Il est difficile de trouver des informations concernant l'enseignement de la Seconde Guerre mondiale en Belgique. Si je n'ai pas su trouver de date précise quant à l'apparition de la question dans les manuels d'Histoire en secondaire, je note tout de même que dans le manuel scolaire francophone le plus ancien que j'ai pu feuilleter, à savoir un manuel datant de 1989¹⁰⁷, un chapitre de quatorze pages est dédié aux dictatures dont neuf pages sont consacrées uniquement à l'Allemagne Hitlérienne. Dans cette section, il est question d'Holocauste, de montée du fascisme, de Résistance etc. En plus de ce chapitre, un second est consacré à la Seconde Guerre mondiale, de moins de dix pages, retraçant plutôt les questions de batailles et la guerre d'un point de vue plus général sur l'Europe entre 1939 et 1945. Dans un second manuel que j'ai pu consulter, datant lui de 1993, pas moins de trente pages sur 200 sont consacrées à la Seconde Guerre mondiale¹⁰⁸. Le sujet est donc bien instauré dans les livres scolaires au début des années 1990 en Wallonie.

¹⁰¹ Equivalent de la 3^e secondaire en Belgique.

¹⁰² *Le concours national de la Résistance et de la Déportation*, <https://www.education.gouv.fr/le-concours-national-de-la-resistance-et-de-la-deportation-4295>, consulté le 5 février 2025.

¹⁰³ KANTIN G., MANCERON G. et JULIEN C., « Les Echos de la mémoire », *op. cit.*, p.326.

¹⁰⁴ *Ibid.*, p.305.

¹⁰⁵ RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, 2000., p.106.

¹⁰⁶ *Ibid.*, p.106.

¹⁰⁷ GALLOY D., « De 1918 à 1945 » in *Du document à l'Histoire*, Bruxelles, De Boeck Wesmael, 1989, pp.49-87.

¹⁰⁸ GÉNICOT L., GEORGES J. et HANNICK J.-M., *Racines du futur*, Bruxelles, D. Hatier, 1993, pp.70-100.

b) *Au-delà de l'école, un relais mémoriel assuré par les médias*

Cependant, au-delà de l'école qu'il s'agisse de l'enseignement plus classique ou de l'enseignement par projets, il est difficile d'ignorer la place de la télévision et des réseaux sociaux dans la transmission mémorielle.

A Carpentras, dans la nuit du 8 au 9 mai 1990, sont profanées 34 sépultures juives. Les médias s'emparent rapidement de l'information et dénoncent pour certains cet acte ouvertement antisémite. Après une longue enquête, la justice française condamnera quatre néonazis. Le 23 juin suivant, est diffusé sur les six chaînes principales de la télévision française, le film *Nuit et Brouillard* d'Alain Renais¹⁰⁹. Si le film est fortement critiqué par les rescapé·e·s, il montre, comme l'explique Floriane Schneider, docteure en Histoire contemporaine, un aveu d'échec de la part de l'école. Si cette dernière a « failli dans sa mission de défense de mémoire¹¹⁰ », il est intéressant de voir en quoi, dans les années 1990, ce qui fait figure d'autorité pour prendre le relais de cette mémoire, sont les médias de masse et en premier lieu la télévision. Cette hypothèse se vérifie également avec la diffusion d'un numéro spécial de l'émission télévisée *La Marche du Siècle*. Dans ce numéro intitulé « De Nuremberg à Carpentras » et diffusé le 22 mai 1990, est projeté le début du film de Claude Lanzmann, *Shoah*. Celui-ci est jugé plus pertinent dans sa pédagogie autour du génocide du fait des témoignages de rescapé·e·s au cœur du film. Jean-Marie Cavada dira alors de cette œuvre qu'il s'agit « du meilleur livre d'histoire, du point de vue de l'éducation, que l'on puisse recommander¹¹¹ ». L'influence du petit écran se concrétise rapidement après la diffusion de l'œuvre de Lanzmann. En effet, s'il n'existe pas d'occurrence du terme Shoah dans les manuels scolaires avant 1994, la diffusion à plusieurs reprises de ce film-documentaire l'inscrit définitivement dans les programmes et les manuels¹¹². Cependant, pendant l'été 1993, *Shoah* est rediffusé à la télévision. Cette rediffusion ne semble pas marquer autant le public, sûrement du fait de sa longueur, le film durant près de dix heures. La télévision étant un outil qui montre son efficacité, elle ne peut toutefois se suffire à elle-même. Si l'école dans son enseignement classique semble se heurter à certaines limites, ces

¹⁰⁹ SCHNEIDER F., « À l'école de la Shoah. De l'enseignement de l'histoire à la pédagogie de la mémoire », *op. cit.*, p.57-85.

¹¹⁰ *Ibid.*, p.57-85.

¹¹¹ CAVADA J-M., in *La Marche du siècle*, « De Nuremberg à Carpentras », 22 mai 1990, FR3.

¹¹² SCHNEIDER F., « À l'école de la Shoah. De l'enseignement de l'histoire à la pédagogie de la mémoire », *op. cit.*, p.57-85.

exemples nous montrent qu'il y a une réelle ambition de la part des acteurs politiques et médiatiques d'associer les films, documentaires à un discours construit dans l'optique d'accompagner les élèves dans cette transmission mémorielle.

Si, dans les années 1990, la télévision est centrale dans les foyers français, depuis les années 2010 et l'émergence d'internet, de YouTube et des influenceur·euse·s, les jeunes générations délaissent le petit écran familial pour se tourner vers leur téléphone. Si les recherches sur le lien entre travail de mémoire de la Seconde Guerre mondiale et les réseaux sociaux ne semblent pas avoir été encore menées, j'émets ici quelques hypothèses quant au rôle que ces derniers ont pu jouer depuis les années 2010. Il semblerait donc que la transmission de la mémoire s'est tournée vers le numérique et est incarnée par des figures populaires des adolescent·e·s et jeunes adultes. C'est ainsi qu'assez naturellement des chaînes YouTube dédiées à l'histoire, comme *Nota Bene* tenue par Benjamin Brillaud s'emparent de ce sujet. En 2022, celui-ci publie une vidéo autour de la déportation et de la résistance en collaboration avec le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon¹¹³. Cependant, de manière assez surprenante on voit également des créateur·ice·s de contenu sur YouTube évoquer ce sujet quand bien même il s'agit de personnes peu voire pas formées à l'Histoire et au travail de recherche. C'est le cas de deux vidéastes, Jeremstar et Tibo in Shape¹¹⁴. Le premier est un vidéaste qui s'est fait connaître en tant que blogueur télé-réalité et le second est un créateur de contenu à l'origine axé sur la pratique du sport. En 2023, Jeremstar, visite le camp de concentration d'Auschwitz. Il filme sa visite et poste ces vidéos sur le réseau social Instagram en format « story¹¹⁵ ». Il publie par la suite une vidéo sur YouTube, le 20 mars 2023 sous la forme de compilation de ces « stories »¹¹⁶. Les *viewers* suivent alors la visite, comme si il·elle·s étaient aux côtés de Jeremstar qui est lui-même accompagné d'une personne supposément guide du mémorial d'Auschwitz. Jeremstar devient une sorte d'intermédiaire entre la personne qui voit la vidéo et la guide. Il répète quelques faits que la guide lui donne au fur et à mesure de la visite et ajoute régulièrement des commentaires comme « c'est abominable » « c'est horrible » etc. Il se place immédiatement, sans forcément en avoir conscience comme une sorte de caution

¹¹³ BRILLAUD B., "Résistance et déportation, peut-on éviter de reproduire le pire ? - Avec le CHR" in *Nota Bene*, 2022.

¹¹⁴Tibo in Shape est suivi par 26 millions de personnes tandis que Jeremstar est suivi par plus 1,5 million d'abonné·e·s sur Youtube.

¹¹⁵ Courtes vidéos disponibles uniquement 24 heures sur Instagram.

¹¹⁶ GISCLON J., "EN IMMERSION À AUSCHWITZ DANS LES CAMPS", in *Jeremstar*, 2023.

émotionnelle. C'est-à-dire que face à la guide qui présente des anecdotes tragiques, certes, mais factuelles, il souligne la tragédie du système concentrationnaire par des mots simples, comme pour s'assurer que son public reste dans une vive émotion, comme si les faits ne permettaient pas suffisamment de se rendre compte de l'horreur de la déportation. Par ailleurs, dans la description de la vidéo, il est indiqué qu'il a réalisé le voyage avec le Mémorial de la Shoah, mais sans expliquer le niveau d'implication de l'institution dans la vidéo. Tibo in Shape, de son côté, réalise une vidéo qu'il publie le 11 novembre 2018¹¹⁷. La vidéo est présentée de manière plus classique, il présente des faits et se positionne comme un guide touristique ou un animateur d'une émission d'histoire. Il est moins dans un pathos qui pourrait renforcer un lien de proximité entre le public et lui comme le fait Jeremstar mais comme ce dernier, il utilise régulièrement un nom affectueux pour sa communauté. En effet, Tibo in Shape appelle ses *viewers* « les gens » tandis qu'il·elle·s sont « les puces » pour Jeremstar. Ce qui renforce ce lien de proximité donc mais qui semble dangereux d'une certaine manière dans le sens où le public, en confiance sur ce lien, peut plus difficilement faire preuve d'un esprit critique quant aux faits historiques présentés, d'autant plus qu'aucune source n'est mentionnée dans les descriptions des vidéos. L'émotion est là, le public la ressent mais est-il capable de restituer les faits, s'il est laissé uniquement avec ses émotions ? Les deux vidéastes ont également réalisé des vidéos avec Ginette Kolinka, rescapée du camp d'Auschwitz-Birkenau. Régulièrement dans leurs visites ils mentionnent son nom, comme pour remettre un repère plus personnel autour des faits et des chiffres.

Ces deux exemples nous montrent comment la mémoire est devenue au fur et à mesure des décennies, de plus en plus familière, infusant même dans des espaces dédiés aux loisirs et à la détente comme YouTube. Les expressions parfois galvaudées comme citées plus haut « c'est horrible » « abominable », « comment a-t-on pu faire cela ? » ou encore « c'est monstrueux » démontrent un certain mécanisme dans leur utilisation et par extension vident la mémoire de son sens. Cependant, comment peut-on s'assurer de la réelle prise en compte de la question de la mémoire. Autrement dit, comment la mémoire peut-elle devenir un véritable moyen de contrer un nouvel avènement du fascisme alors qu'actuellement elle ne semble plus faire sens par son « trop plein » et sa familiarité ? Si l'école montre certaines limites dans la transmission de la mémoire, la prochaine partie cherche à comprendre la place du musée, et notamment le rôle phare des Human Rights Museum et de la médiation sensible.

¹¹⁷ DELAPART T., "JE VAIS DANS LE CAMP DE LA MORT !! (Auschwitz Birkenau)", in *Tibo in Shape*, 2018.

B. Exposer le traumatisme : des associations d'ancien·ne·s résistant·e·s et déporté·e·s aux Human Rights Museums en passant par les musées de la Résistance.

L'institutionnalisation du « travail de mémoire » prend place au-delà de l'apprentissage de l'Histoire et de la transmission de la mémoire à l'école. En effet, à la sortie de la guerre, les déporté·e·s et résistant·e·s éprouvent le besoin de se rassembler d'une part en créant des associations et de partager ces rassemblements d'autre part par la création de musées ouverts au public¹¹⁸.

1. Histoire des musées liés à la Seconde Guerre Mondiale

Les musées expositions sur la Seconde Guerre mondiale trouvent leur place au sein des musées d'Histoire par l'institutionnalisation des collections d'ancien·ne·s résistant·e·s et déporté·e·s. Si dans un premier temps les musées d'Histoire permettent avant tout l'exposition de faits historiques et neutres, par l'émergence des Human Rights Museums, on observe un glissement vers des lieux combinant travail de la mémoire ainsi que le militantisme de la mémoire et contre l'oubli¹¹⁹, et s'intéressant à des enjeux de droits humains. C'est justement par ce glissement que les émotions trouvent leur place dans ces lieux.

a) *L'histoire des musées de guerre et mémoriaux*

En 2001, Marie Hélène Joly, alors à la tête de l'Inspection Générale des Musées, fait le constat suivant : sur trois mille institutions entrant dans la catégorie « musée », on dénombre seulement cent quatre-vingts musées de guerre. Parmi ces cent quatre-vingts musées, environ cent quarante sont liés à la Seconde Guerre mondiale, tandis que seulement une vingtaine concernent la Première guerre mondiale¹²⁰. Cette petite proportion de musées de guerre et ce déséquilibre important entre la représentation de la Première et de la Seconde

¹¹⁸ C'est le cas du Musée de la Déportation et de la Résistance de Besançon qui, se fonde notamment par la fédération de toutes associations d'anciens résistants et déportés de Franche Comté.

¹¹⁹ CARTER J., *Human rights museums: critical tensions between memory and justice*, London and New York, Routledge, 2023.

¹²⁰ JOLY M.-H., « L'Etat et les musées de guerre en France : indifférence ou impuissance ? », in *Tumultes*, vol. 16, n° 1, 2001, p. 163-183.

Guerre mondiale interrogent sur le contexte et les événements menant à la construction des musées d'histoire d'abord et de guerre ensuite. En Belgique, si on se réfère au *War Heritage Institute*, sur cinq musées reconnus par l'institut comme musées de guerre ¹²¹ (en Flandre et en Wallonie), deux sont consacrés à la Seconde Guerre mondiale, le Fort de Breendonk et le *Bastogne Barracks*. Le musée royal de l'Armée évoque la Seconde Guerre mondiale dans l'une de ses salles (mais pas uniquement), et les deux derniers musées sont consacrés à la Première Guerre mondiale pour le Boyau de la mort et la Guerre froide pour le Bunker de commandement Kemmel¹²². Aussi, sur le site *Visit Wallonia*, soit le site officiel du tourisme en Wallonie, 32 musées et/ou sites dédiés à la Seconde Guerre mondiale sont répertoriés¹²³ contre 27¹²⁴ en ce qui concerne la Première Guerre mondiale. La Seconde Guerre mondiale est légèrement plus représentée dans les institutions muséales en lien avec la guerre en Belgique.

L'histoire des musées d'Histoire, en France du moins, commence d'une certaine manière avec la Révolution française et la prise en fonction d'Alexandre Lenoir en tant que conservateur du musée des Monuments français, le 3 juin 1791¹²⁵. A l'origine, un simple dépôt destiné aux œuvres des églises parisiennes, son conservateur crée un projet de musée historique à partir de 1794. Le principe est relativement simple, chaque pièce du musée met en avant un monument et l'ensemble de la pièce se développe d'un point de vue esthétique autour de la période historique du monument. Les pièces suivent un ordre chronologique. Si le musée ne semble pas réussir entièrement son objectif pédagogique, il reste un témoin d'une première approche souhaitant d'une part mettre la lumière sur un récit national commun, et d'autre part faciliter la compréhension de l'Histoire¹²⁶. Car il s'agit bien de cela à travers les musées d'Histoire : la mise en avant d'une Histoire collective, de sa représentation et de sa mémoire¹²⁷. Cette représentation se poursuit à la fin du XIX^e siècle,

¹²¹ Aucun musée de Guerre n'est répertorié parmi les musées reconnus par la Fédération Wallonie Bruxelles, c'est pourquoi je m'appuie sur le War Heritage Institute qui semble être une référence en termes d'institution des musées de Guerre en Belgique.

¹²² WAR HERITAGE INSTITUTE, *Homepage War Heritage Institute - War Heritage Institute*, <https://warheritage.be/fr>, consulté le 20 mars 2025.

¹²³ VISITWALLONIA, *Musées et patrimoine 40-45*, <https://visitwallonia.be/fr-be/3/jaime/patrimoine-et-culture/memoire/1940-1945-en-wallonie-la-bataille-des-ardennes/musees-et-patrimoine>, consulté le 15 mai 2025.

¹²⁴ VISITWALLONIA *Site Mémorial de la Première Guerre mondiale en Wallonie*, https://visitwallonia.be/fr-be/3/jaime/patrimoine-et-culture/memoire/premiere-guerre-mondiale-1914-1918/a-visiter?cookie_lang=fr-be, consulté le 15 mai 2025.

¹²⁵ BOURSIER J.-Y., « Musées de guerre et mémoriaux », *op. cit.*, p. 21

¹²⁶ *Ibid.*, p.23.

¹²⁷ *Ibid.*, p.24.

notamment avec la présence de la Suède à l'exposition universelle de 1867 qui propose de représenter sous forme de scénettes la vie quotidienne des paysan·ne·s¹²⁸. Parmi les nombreux exemples qui suivront cette inspiration suédoise, citons tout de même le travail d'Artur Hazélius qui mènera à la construction du premier musée en plein air en 1891 et qui assurera la conservation et la monstration des pratiques, du savoir et des traditions suédoises, dans la lignée de l'exposition universelle de 1867.

Mais si jusqu'au XX^e siècle les musées d'Histoire restent relativement en dehors des considérations étatiques, dans la mesure où ceux-ci n'interviennent pas spécialement dans leurs constructions, ils deviennent ensuite un outil de propagande, entre les deux guerres et l'éclat des idéologies totalitaires. L'Italie fasciste par exemple, utilise les expositions pour alimenter son idéologie et surtout construire une image forte autour du parti et de l'Etat. Cet exemple montre en quoi le musée peut devenir un véritable instrument pour rassembler un peuple autour d'un mythe et d'une nation soi-disant unie¹²⁹. La construction d'une Histoire commune, qu'elle soit historiquement juste ou non, c'est vouloir s'assurer que le peuple s'unisse face à des dangers supposés que ce soit des affrontements physiques (sur des champs de bataille) ou idéologiques (remettre en question une minorité).

A la sortie de la Seconde Guerre mondiale, face aux violences déployées par le régime hitlérien, il semble difficile de reconstruire les musées sur le même modèle qu'auparavant. Une grande partie des musées européens va réfléchir à sa reconstruction, et analyser comment le musée doit être utilisé. On ne peut plus dire du musée, que sa seule fonction est celle de la conservation des objets. C'est peut-être ce qui explique pourquoi, à l'heure actuelle, les musées d'Histoire sont souvent associés aux musées de société, montrant deux fonctions indissociables : le musée raconte une histoire, et est en ce sens du côté du passé mais il doit pouvoir s'ancrer dans des enjeux actuels de société, pour comprendre son présent et préparer au mieux son futur.

¹²⁸ *Ibid.*, p.25.

¹²⁹ *Ibid.*, p.29.

b) *La place de l'Etat dans la construction des musées de guerre*

Si certains musées liés à la Seconde Guerre mondiale, comme le musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon voient le jour à la sortie de la guerre par le rassemblement d'ancien·ne·s déporté·e·s et résistant·e·s, ces musées restent peu nombreux. Citons, entre autres, le musée de la Résistance des Glières fondé en 1963, le musée de la Résistance de Grenoble fondé en 1966, ou encore les musées de la Résistance de Lyon et de Bordeaux fondés, eux, en 1967¹³⁰. Il faut attendre les années 1980 pour voir l'émergence de ces musées, du fait de l'intervention de l'Etat français. Selon Serge Barcellini, dans l'ouvrage collectif, *Musées de Guerre et Mémoires*, si l'Etat prend autant de place dans la construction des musées de guerre c'est qu'il s'agit d'un moyen pour lui de répondre à la politique de la mémoire qui émerge alors. Cette politique de la mémoire se définit par quatre composantes. La première, est une composante *patrimoniale*. Il s'agit là de valoriser et de conserver (dans le sens d'entretenir) les lieux où cette mémoire s'incarne. C'est le cas des champs de bataille par exemple mais aussi des stèles et des monuments aux morts érigés par l'Etat. La deuxième composante est *commémorative*. La mémoire doit être activée par la commémoration, passant là par des cérémonies annuelles, par exemple. La troisième composante est *savante*. Si l'Etat n'est pas en première ligne dans la constitution de cette composante qui se matérialise par des colloques et des publications, son rôle est celui du soutien matériel et financier, permettant ainsi la tenue des colloques et la publication des recherches scientifiques. Enfin la quatrième composante est *pédagogique*¹³¹.

L'Etat évolue donc dans son rapport à la mémoire. Après la Première Guerre mondiale c'est la composante patrimoniale qui va primer. Cependant, le musée n'est pas le premier vecteur de la mémoire¹³². En effet, dans la mémorialisation de la Première Guerre mondiale, on va faire appel avant tout à une mise en lumière du souvenir dans les espaces publics. C'est pourquoi, on verra des monuments aux morts érigés de manière quasiment systématique dans toutes les villes mais aussi dans les villages de France et ce rapidement après le conflit mondial. Mais alors pourquoi une différence de traitement entre la Première et la Seconde Guerre mondiale ? Il semblerait que la réponse se trouve du côté de l'après-guerre. Comme il a été développé plus tôt dans ce travail, la Seconde Guerre mondiale, à la

¹³⁰ *Ibid.*, p.38. En Belgique, il ne semble pas y avoir de musée lié à la Seconde Guerre mondiale qui émerge à cette période là.

¹³¹ *Ibid.*, p.37. Pour plus de détail, se référer à la partie intitulée *L'école publique*.

¹³² JOLY M.-H., « L'Etat et les musées de guerre en France », *op. cit.*, p.163.

fin des années 1940 et jusqu'aux années 1960, ne fait pas consensus. Ou plutôt, le rôle de l'Etat ne fait pas consensus. Il semble alors délicat de faire mémoire de manière publique quand la nation n'est pas perçue comme un bloc uni face l'adversité comme l'histoire de la Première Guerre mondiale le laisse sous-entendre. C'est ainsi que les musées prennent le relais de cette mémoire, permettant la transmission d'une mémoire multiple et complexe, qu'un monument aux morts peut plus difficilement transmettre¹³³.

Notons que depuis les années 1980, ce sont les collectivités locales qui interviennent massivement dans la construction de musées liés à la mémoire de la Seconde Guerre mondiale. Cet investissement s'explique de deux manières : d'une part, cela permet aux représentants politiques d'affirmer des valeurs humanistes fortes que sont celles des résistants, leur héritage étant bien ancré et permet de se positionner contre la montée de l'extrême droite et du Front National dans les années 1990. Mais également, il faut voir aussi par là une volonté de développement à l'échelle locale. Citons le Mémorial pour la Paix de Caen, fondé en 1988, et poussé par André Girault alors sénateur-maire qui souhaite en faire un lieu de mémoire mais également en faire un outil de développement économique régional¹³⁴. Les projets muséaux, bien que nombreux à voir le jour dans la décennie 1980, sont parfois critiqués par cette utilisation de la mémoire comme outil politique et économique. On reproche par exemple au mémorial de Caen, une vision trop « polissée » des faits, par la volonté économique de faire venir toujours plus de touristes¹³⁵. Mais quoi qu'il en soit ces exemples de créations muséales montrent concrètement en quoi l'investissement de l'Etat en tant que tel est relativement faible, et ce malgré une volonté de présenter une politique mémorielle forte. En effet, les musées créés dans les années 1980 et après, sont financés en premier lieu par les collectivités territoriales d'une part et par l'Europe d'autre part. Le financement de l'Etat demeure très faible. J'emprunte les mots de Serge Barcellini et pose la question « Faudrait-il en conclure que l'Etat démocratique peine à affirmer une politique de mémoire¹³⁶ ? ».

¹³³ *Ibid.*, p.164.

¹³⁴ *Ibid.*, p.167.

¹³⁵ J'évoquerai plus en détails le Mémorial pour la Paix de Caen, lors du Chapitre II de ce mémoire.

¹³⁶ BOURSIER J.-Y., « Musées de guerre et mémoriaux », *op. cit.*, p.48.

2. Le développement des Human Rights Museums

Les Human Rights Museums émergent dans la seconde moitié du XXe siècle, offrant une nouvelle approche pour les musées d'Histoire. Il s'agit de comprendre la société et l'Histoire dans ce qu'elle a de plus complexe, à savoir l'individualité humaine que les droits humains mettent en exergue.

a) *Les droits humains*

L'historien Klaus Neumann et la philosophe Janna Thompson suggèrent que la notion de droits humains apparaît après la Seconde Guerre mondiale avec les procès des responsables nazis¹³⁷. S'opère alors un renversement dans la façon dont on conçoit la justice. Si, avant 1940, on considère que la justice est là pour jouer un rôle de rétribution, petit à petit, le regard change, et ce jusqu'à ce qu'en 1990, on considère que la justice doit assurer une certaine réparation¹³⁸ aux victimes¹³⁹. Cette « justice réparatrice » constitue le point de départ d'une série d'actions mises en place pour soutenir les victimes dans leur réparation. C'est donc là qu'interviennent les musées¹⁴⁰ : en effet, ces derniers jouent alors un double rôle. D'une part, celui de conserver et de transmettre la voix et le récit des victimes mais également celui de jouer le rôle de médiateur encourageant le public à s'emparer des questions sociales et du langage militant.

En 1789, sont proclamées la Déclaration des Droits aux Etats-Unis ainsi que la Déclaration des Droits de l'Homme et du Citoyen en France. Ces deux déclarations se ressemblent en ce sens où elles s'appuient sur le droit naturel. Ce droit, qui s'oppose au droit positif, repose sur l'idée que, par essence, parce que les hommes et les femmes sont humain·e·s, ils et elles possèdent des droits. Ce droit est donc par définition universel. Avec le temps, les Etats se développent et s'organisent autour de lois, non plus fondées sur le droit naturel (venant donc de Dieu ou de l'essence humaine) mais fondées sur le positivisme juridique. Avec le droit positif, les lois se créent parce qu'on accepte, en groupe, de les concevoir et de les écrire. Elles dépendent, donc, de la société dans laquelle et pour laquelle

¹³⁷ NEUMANN K. et THOMPSON J., « Introduction: Beyond the Legalist Paradigm », in NEUMANN K. et THOMPSON J. (dir.), *Historical justice and memory*, The University of Wisconsin Press, 2015.

¹³⁸ Traduit de l'anglais. Dans le texte d'origine, on met en parallèle les notions de *retribution* et *reparation*.

¹³⁹ NEUMANN K. et THOMPSON J., « Introduction », *op. cit.*

¹⁴⁰ CARTER J., *Human rights museums*, *op. cit.*, p.17.

on les écrits. En 1948, l'Assemblée générale des Nations Unies adopte la Déclaration universelle des droits de l'homme. Composée de trente articles, elle se veut constituante de la base des conventions, traités et outils juridiques en matière des droits de l'homme. En effet, à la fin de la Seconde Guerre mondiale, on remet en question le fonctionnement du droit positif. Puisque c'est grâce à ce positivisme pur que l'on a pu permettre la mise en place du génocide par le Troisième Reich, celui-ci ayant été amené au pouvoir démocratiquement. Ainsi, après la Seconde Guerre mondiale, notamment par la Déclaration Universelle des droits de l'Homme, la notion de « dignité humaine » est remise en lumière. Cette idée de « dignité humaine » fait découler un certain universalisme dans la mesure où elle permet d'affirmer des droits par le simple fait d'être humain·e, et ainsi assure à toutes les mêmes droits. Cependant, la Déclaration Universelle des droits de l'Homme n'est pas un vrai outil juridique mais il s'agit plutôt d'une référence commune. Toujours à l'issue de la Seconde Guerre Mondiale, se met en place la Convention européenne des droits de l'Homme¹⁴¹, ainsi qu'une Cour européenne des droits de l'homme permettant d'assurer le respect de la Convention. Cet élément de référence pour les systèmes juridiques européens, se base directement sur la notion dignité humaine. Hitler étant arrivé au pouvoir démocratiquement, et ayant pu transformer la République de Weimar en IIIe Reich, mettre une Convention au-dessus des Etats eux-mêmes, c'est s'assurer un cadre vis-à-vis des Etats.

Cependant, petit à petit cette notion de droits humains s'étend¹⁴². En effet, depuis 1948, le monde ayant évolué, il a fallu apporter dans la définition des droits humains de nouveaux enjeux. On parle désormais du droit au développement, du droit à la paix internationale, ou encore du droit à la protection de l'environnement. L'accumulation de ces droits a cependant comme conséquence de vider la notion de sa substance, ou du moins de son sens d'origine. Les droits « centraux » sont ceux qui se développent par rapport à la personne mais les droits de deuxième et troisième génération comme ceux liés à l'éducation, impliquent une dialectique entre ce qu'offre l'Etat à l'individu et l'individu. Et c'est en ça que la question des droits humains, s'élargissant devient difficile à mettre en vigueur, dans la mesure où les interprétations sur leur portée divergent.

¹⁴¹ *La Convention européenne des droits de l'homme (version intégrale) - Manuel pour la pratique de l'éducation aux droits de l'homme avec les jeunes* - www.coe.int, <https://www.coe.int/fr/web/compass/the-european-convention-on-human-rights-and-its-protocols>, consulté le 15 mai 2025.

¹⁴² MÉDEVIELLE G., « La difficile question de l'universalité des droits de l'homme », in *Transversalités*, vol. 107, n° 3, 2008, p. 69-91.

Quoi qu'il en soit, on voit bien qu'après-guerre, il y a une réelle prise de conscience de l'importance de légiférer autour de la question des droits humains. Ces droits constituent un fondement de la société et il semble émerger l'idée que la prise de conscience de ceux-ci doit passer non seulement par des institutions dédiées à ces questions mais également par d'autres institutions, *a priori* sans lien direct mais apportant un regard différent, tout en permettant la transmission du savoir. Et donc de fait, cette question va infuser dans d'autres espaces publics, comme les musées. Ainsi, on peut se demander si finalement ce n'est pas l'émergence des droits humains qui permet l'essor des musées en lien avec la Seconde Guerre mondiale plus que la question du devoir de mémoire en elle-même ?

b) *Des musées consacrés aux droits humains : les Human Rights Museums*

Si le musée dans le sens traditionnel dans lequel on l'entend généralement, s'intéresse avant tout à la conservation et la valorisation du patrimoine, depuis les années 1970, la nouvelle muséologie permet de changer quelque peu le regard dans le sens où l'attention n'est plus portée sur l'objet en lui-même mais sur ce qu'il raconte de la société dans et pour laquelle il a été produit. Rétrospectivement on peut considérer que c'est dans cette lignée qu'apparaissent les musées des droits humains.

Le lien entre droits humains et musées émerge dans les années 1960 aux Etats Unis et au Canada. Le lien apparaît après l'essor de ce qu'on appelle les « civil rights movement » qui permettent de mettre en lumière les inégalités et les injustices sociales¹⁴³. Petit à petit, se met en place dans les musées, l'idée de l'équité ainsi que de la diversité dans la politique de recrutement. C'est réellement à partir des années 1980 et 1990, que la question des droits humains intervient au sein même des expositions. Dans la préface de leur ouvrage *Museum Activist*, Richard Sandell et Robert Janes, parlent d'un besoin grandissant et impératif de redéfinir le musée comme agent actif permettant de rendre le monde meilleur et plus sûr pour tou·te·s¹⁴⁴.

Cependant, si on commence à lier les droits humains aux musées concrètement à partir des années 1960, les événements qui mènent à la construction de musées des droits

¹⁴³ CARTER J., *Human rights museums, op. cit.*, p.18.

¹⁴⁴ JANES R., *Museum Activism*, Londres, Routledge, 2019.

humains remontent aux années 1940. C'est ce que développe Jennifer Carter dans son ouvrage *Human Rights Museums, critical tensions between memory and justice*. Elle distingue en effet, trois grandes phases dans l'évolution entre musées et droits humains. La première phase est celle qui établit le lien entre droits humains et musées mémoriaux¹⁴⁵. Si l'on se réfère à la définition donnée par Paul Williams : un musée-mémorial est un musée dédié à un évènement historique, et commémorant une souffrance de masse¹⁴⁶. Ce terme de « musée-mémorial » est par ailleurs contesté par Silke Arnold de Simine,¹⁴⁷ qui préfère parler de « musée-mémoire ». Selon lui, la mémoire permet de rendre compte de l'injonction morale dont les musées sont porteurs. En d'autres termes, le musée, n'est pas seulement le lieu où l'on évoque le passé mais également celui qui forme le futur. Amy Sodaro souligne que, selon elle, le « musée-mémorial » doit remplir trois fonctions : celle de la transmission juste (dans le sens de factuellement vraie) du passé, celle du lieu de soin et enfin celle d'un lieu pour une éducation morale des plus jeunes générations¹⁴⁸. Ces trois missions nous montrent finalement que le musée s'attache au passé, au présent et au futur. Mais si le lien entre mémoire et musée se fait rapidement après la Seconde Guerre mondiale, alors il est logique que l'évolution des expositions suive l'évolution de la façon dont on traite la mémoire. Le *Hiroshima Peace Memorial Museum* est un bon exemple de cette évolution. Dans un premier temps, on érige ce mémorial, qui ouvre en 1955, dans le but de rassembler des artefacts qui ont été sur les lieux du bombardement. Ce lieu avait donc la double fonction de conservation de collections personnelles de victimes du bombardement ainsi que celle de lieu de mémoire, et de recueillement. Mais dans les années 1970, s'opère un changement dans la muséographie. A cette période on décide de miser, non plus sur l'esprit d'authenticité (avec des objets récoltés par des témoins directs de l'évènement) mais sur la « réalité »¹⁴⁹, par le biais de reconstitutions. A titre d'exemple, on décide alors de mettre en scène des mannequins réalistes, reprenant les marques et blessures que les victimes humaines ont eues. Le but est là de susciter l'émotion : les autorités jugent plus juste de montrer cette « réalité » même si elle semble quelque peu superficielle. Cette vision, ne s'adresse plus au public d'origine (à savoir les victimes et leurs descendant·e·s) puisqu'on veut faire comprendre la réalité du bombardement à des personnes étrangères d'Hiroshima¹⁵⁰. Le but est alors de

¹⁴⁵ Traduit de l'anglais : « human rights in memorial museums and the politics of representation ».

¹⁴⁶ WILLIAMS P., *Memorial Museums*, Londres, Bloombury, 2007.

¹⁴⁷ CARTER J., *Human rights museums, op. cit.*, p.22.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p.22.

¹⁴⁹ Le paradoxe étant : dans quelle mesure une reconstitution peut se targuer d'être réaliste ?

¹⁵⁰ CARTER J., *Human rights museums, op. cit.*, p.19.

placer le·a visiteur·euse directement dans un espace de désolation. On ne souhaite non plus permettre le recueillement des victimes mais bel et bien passer un message à l'échelle internationale.

La deuxième phase de l'évolution du lien entre musées et droits humains est celle du passage de la mémoire au militantisme dans les musées¹⁵¹. Depuis quelques années, le musée est au cœur d'une double mission. D'une part, le musée se porte garant d'une mémoire et de sa transmission mais d'autre part, il doit former les générations actuelles et futures et les encourager à militer contre les diverses injustices sociales. Par exemple, en 2010, le *National Museums Liverpool*, soit le regroupement des musées à Liverpool et dans ses alentours, crée le F.I.H.R.M. (Federation of International Human Right Museum). Cette fédération encourage les musées qui s'intéressent d'une manière ou l'autre à des thèmes liés aux droits humains¹⁵². A partir de 2022, la F.I.H.R.M. est affiliée à l'I.C.O.M.¹⁵³, montrant là l'intérêt de cette dernière aux questions de droits humains mais surtout légitimant la question dans un contexte muséal international. De plus, dès 1999, est créé le *International Coalition of Sites of Conscience* par Ruth Abram¹⁵⁴. Cette coalition internationale, est un réseau permettant de créer un lien et d'assurer un soutien aux musées et lieux de mémoire travaillant sur la question de la mémoire et du passé. Sur leur site, on peut voir en quoi leur aspiration est justement ce lien entre passé et futur et entre mémoire et militantisme : « We turn memory to action¹⁵⁵ ». De ce fait, le musée encourage le déplacement de la position du public. En effet, le·a visiteur·euse, n'est plus simplement passif·ve mais au contraire, devient actif·ve puisqu'on lui demande d'être un·e militant·e de la mémoire¹⁵⁶. En atteste par ailleurs la galerie ajoutée en 2009 par le *United States Holocaust Memorial Museum*, localisé à Washington. Ce nouvel espace d'exposition temporaire s'intitule sobrement « From memory to action »¹⁵⁷, montrant bien l'urgence d'associer action et mémoire. Mais ce sujet soulève une autre question : dans quelle mesure le musée peut-il demander à son public de s'engager s'il ne s'engage pas lui-même ? En d'autres termes, faut-il attendre un certain engagement de la part du musée ? C'est ce que mettent en lumière Jennifer Carter et Jennifer Orange

¹⁵¹ Traduit de l'anglais : « from memorializing to activism in museums »

¹⁵² *FIHRM - Federation of International Human Rights Museums*, <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/FIHRM>, consulté le 11 février 2025.

¹⁵³ *Fédération internationale des musées des droits de l'homme*, <https://icom.museum/fr/committee/federation-internationale-des-musees-des-droits-de-lhomme/>, consulté le 11 février 2025.

¹⁵⁴ NATIONAL MUSEUMS LIVERPOOL, « About Us », consulté le 1er Mars 2025.

¹⁵⁵ *Ibid.*

¹⁵⁶ CARTER J., *Human rights museums*, op. cit., p.19.

¹⁵⁷ *Ibid.*, p.28.

dans leur définition de ce qu'elles appellent « la muséologie des droits humains ». En effet, la phrase qui conclut cette définition est la suivante : « Ce travail signifie que les musées doivent publiquement s'engager sur les questions politiques, ce qui implique un potentiel conflit avec leurs financeurs¹⁵⁸ ». Quoi qu'il en soit, cette question de l'action dans les musées montre que celui-ci doit désormais devenir un lieu hybride entre espace de mémoire et espace de militantisme¹⁵⁹.

Enfin, la troisième et dernière phase est celle de la mise en place de « musées des droits humains » à proprement parler¹⁶⁰. Ces musées ont la spécificité d'émerger en même temps que s'instaure une justice en vue d'une réparation pour les communautés touchées par une catastrophe. Comme évoquée plus haut, l'idée du musée des droits humains c'est de jouer un rôle de facilitateur de justice réparatrice. Le musée peut remplir quatre missions en ce sens : tout d'abord, il permet d'être une plateforme pour les victimes, en partageant de la connaissance et des informations. Ensuite, le musée peut également être un espace facilitant le réseau entre personnes victimes ou militantes, assurant là un certain empouvoirement des victimes. Mais le musée peut également avoir pour rôle, celui de conserver les archives, de les rendre accessibles, que ce soit pour des groupes de recherche ou des chercheur·euse·s individuel·le·s¹⁶¹. Enfin, la dernière mission consiste en la documentation et surtout la mise en lumière, pour un plus grand nombre, de récits relatifs aux violations des droits humains¹⁶².

Le Liberty Osaka (ou *Osaka Human Rights History Museum*) est inauguré en 1985¹⁶³ par le regroupement de la communauté Burakumin et dans l'optique de faire un musée pour mettre en lumière l'histoire des peuples opprimés¹⁶⁴. En effet, les Burakumin ont historiquement été ségrégué·e·s et considéré·e·s comme impur·e·s. C'est au XX^e siècle que le regroupement de personnes comme la *Ligue de la Libération Buraku*, s'applique à sensibiliser les personnes à la question de la discrimination. Et c'est donc pour cela que la création d'un musée semble pertinente dans la mesure où c'est le seul espace permettant de réunir recherche, conférences, expositions etc. Le musée permet également de conserver un

¹⁵⁸ Traduit de l'anglais. *Ibid*, p.30.

¹⁵⁹ CARTER J., *Human rights museums, op. cit.*, p.31.

¹⁶⁰ En anglais dans le texte : « the human rights museum, some preliminary reflections on the emergence of a genre ».

¹⁶¹ Cette mission est par ailleurs l'une des mission principale de tout musées.

¹⁶² CARTER J., *Human rights museums, op. cit.* p.32.

¹⁶³ *Ibid.*, p.33.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p.34.

patrimoine matériel et immatériel lié à la communauté Burakumin. Mais depuis 1995, le musée s'applique à s'ouvrir à d'autres questions, comme la question du handicap, les questions L.G.B.T.Q.I.A+ etc. Cependant, tous les musées des droits humains, ne sont pas à l'initiative de communautés. En effet, le *Canadian Museum for Human Right*¹⁶⁵, fondé en 2014 sous l'impulsion de l'Etat est une institution à portée nationale. Mais si la mise en avant de certains génocides ou atrocités de masse semble nécessaire, il ne faut pas oublier le point de vue et la personne à l'origine du projet. En effet, si les événements comme la Shoah, le Génocide Arménien etc. sont présents dans l'exposition, on peut légitimement se demander s'ils le sont par le simple fait d'une reconnaissance de ceux-ci par le gouvernement canadien puisque d'un autre côté, le génocide des Premières Nations perpétré par le gouvernement canadien n'ayant pas encore été reconnu officiellement n'est pas représenté au CMHR. C'est donc finalement tout l'enjeu et la complexité d'un musée des droits humains : comment parler ouvertement de sujets politiques qui potentiellement mettent l'Etat dans une posture délicate, et surtout comment le faire quand ce même Etat est la source principale de financement ?

Ainsi, comme abordé en introduction de cette partie, les musées liés à la Seconde Guerre mondiale peuvent être catégorisés dans les Human Rights Museums. C'est ce glissement qui permet la place des émotions dans ces musées. L'hypothèse qui est faite dans ce mémoire c'est donc que si le musée de Guerre est considéré comme un musée des droits humains, il doit sortir de ce cadre purement factuel que le traitement de l'Histoire demande. De ce fait, le passage de l'Histoire à la mémoire implique un rapport plus individuel à l'exposition et donc par cette individualisation laisse place aux émotions. En effet, en prenant compte des individualités, ce sont les réactions, les émotions du public qui sont prises en comptes par extension.

3. Musées et médiations

Selon Noémie Drouguet et André Gob, on peut distinguer quatre grandes fonctions du musée¹⁶⁶. La première est la fonction d'exposition. Considéré comme un média, il s'agit de rendre l'exposition accessible (physiquement, intellectuellement et socialement). Le

¹⁶⁵ *Ibid.*, p.35.

¹⁶⁶ GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, 2014, p.71.

musée est donc musée parce qu'il est ouvert à un public, sans ça il s'agit d'une collection privée ou d'un institut de conservation. La deuxième fonction est celle de conservation. Le musée est un lieu qui conserve et préserve le patrimoine matériel ou immatériel. Sa mission est donc d'assurer les conditions adéquates pour le patrimoine et de se porter garant d'une conservation la plus optimale et ce sur le long terme¹⁶⁷. La troisième fonction est la fonction scientifique. Le musée se doit d'être dans une démarche scientifique et de présenter une attitude critique. Pour cela, il doit assurer un catalogage du patrimoine qu'il conserve ainsi que la prise en charge de la recherche scientifique autour de sa collection¹⁶⁸. Enfin, la dernière fonction est la fonction d'animation. Cette dernière est constitutive du musée dans ce sens où elle « agit comme un moteur »¹⁶⁹ dans les institutions muséales. L'animation prend plusieurs formes : visites guidées et activités pédagogiques mais également conférences, concerts, ateliers, événements et manifestations.

Ce qui nous intéresse ici c'est avant tout la fonction d'exposition. Par l'exposition, il s'agit de comprendre le rôle de la médiation, de la scénographie et plus généralement de la muséographie. En effet, l'exposition se définit par les objets qu'elle présente mais pas seulement. Il faut prendre en compte, les textes, la médiation scientifique mais également les aspects matériels de l'exposition comme les cimaises, les vitrines, l'éclairage etc.¹⁷⁰ Ce sont tous ces éléments qui constituent une exposition et que le public va percevoir.

Pour fonctionner, donc, l'exposition se doit d'avoir un public ou plutôt se doit de s'adresser à un destinataire¹⁷¹. Le public participe de l'exposition dans le sens où sa mission est de recevoir les informations. Or, il n'existe pas de modèle type de public et celui-ci est souvent « imprévisible et indiscipliné »¹⁷². Il ne tient qu'à lui (le public) de recevoir les informations comme il l'entend. Par ailleurs, Serge Chaumier distingue dans son *Traité d'expologie* la notion de discours et celle de récit¹⁷³. En effet, le discours est ce qui constitue la communication d'un propos, tandis que le récit est la construction mentale de ce que l'on perçoit du discours. Cette distinction montre là tout l'enjeu autour de la réception du public :

¹⁶⁷ *Ibid.*, p.71.

¹⁶⁸ *Ibid.*, p.71.

¹⁶⁹ *Ibid.*, p.72.

¹⁷⁰ *Ibid.*, p.170.

¹⁷¹ *Ibid.*, p.100.

¹⁷² *Ibid.*, p.182.

¹⁷³ CHAUMIER S., *Traité d'expologie: les écritures de l'exposition*, Paris, la Documentation française, 2012. Cité dans GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin, 2014, p.183.

il n'existe pas une seule et même interprétation d'une exposition. C'est le public qui, par sa compréhension du discours, (re)construit un récit¹⁷⁴. Ainsi, alors que pour le public il existe une multitude d'interprétations en ce qui concerne des aspects plus scientifiques et relativement neutres du patrimoine, qu'en est-il dès lors que l'on implique les émotions dans la médiation ? D'autant plus, quand les émotions en question touchent des questions sensibles, mettant le public dans une posture d'inconfort ?

4. Représenter la violence

Représenter la guerre c'est avant tout représenter la violence. C'est comprendre cette violence et ses mécanismes qui permet de comprendre comment celle-ci mène nécessairement à la question des émotions.

a) *La représentation de la Seconde Guerre mondiale au cinéma : un exemple de la mémoire par un médium « grand public ».*

Par cette question de la représentation, se pose celle de la mémoire par le cinéma, dès lors qu'il semble constituer le médium de la vue et du son par excellence sensoriellement parlant. En effet, il semble que mémoire et violence ont pendant longtemps été associés, permettant la première par la diffusion « d'images choc ». Mais si ce travail de la mémoire semble devenir relativement familier, la question de sa représentation évolue. En d'autres termes, comment la représentation de la violence permet le travail de la mémoire quand celle-ci semble de moins en moins susciter l'émotion du fait de sa familiarisation ? Le film *La Zone d'Intérêt*¹⁷⁵ répond en partie¹⁷⁶ à cette question. Sorti en 2023, réalisé par Jonathan Glazer, il s'inspire du livre du même nom écrit par Martin Amis et paru en 2014¹⁷⁷. On suit pendant près d'une heure quarante, le quotidien de la famille Höss, dont le patriarche, Rudolf Höss¹⁷⁸, est responsable du camp d'Auschwitz-Birkenau. Ce film montre l'insouciance d'une famille habitant en bordure d'un camp d'extermination. Le film fait le choix de ne jamais montrer directement les horreurs qui se déroulent dans le camp. Mais si les yeux voient

¹⁷⁴ GOB A. et DROUGUET N., *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, op. cit., p.183.

¹⁷⁵ *La Zone d'Intérêt*, A24, 2023.

¹⁷⁶ Je dis « en partie » dans la mesure où mon travail tente de montrer la complexité de la question de la mémoire et de la représentation. Il n'existe donc pas une seule manière de traiter de celles-ci.

¹⁷⁷ AMIS M., *La Zone d'Intérêt*, Londres, Jonathan Cape, 2014.

¹⁷⁸ Rudolf Höss a réellement existé, il naît en 1901 et est exécuté en 1947 à Auschwitz après avoir été jugé pendant le procès de Nuremberg.

uniquement la maison, le jardin et les jeux des enfants de la famille Höss, l'ouïe ne peut nier le drame qui se joue en fond. Le bruit du camp est sans cesse présent, plongeant le public dans une sorte de dissonance à regarder une famille banale aller en pique-nique à la rivière tout en entendant le bruit continu des chambres à gaz et le hurlement des déporté·e·s. Ce film illustre bien là le concept théorisé par Hanna Arendt à savoir la « banalité du mal¹⁷⁹ ». En effet, par le film on voit en quoi dans un Etat totalitaire, la pensée critique efface et déresponsabilise chaque membre du gouvernement. Les hauts dignitaires nazis n'ont rien de particulier, et sont au contraire affreusement banals. C'est simplement le report de la responsabilité sur autrui qui mène ou peut mener chacun·e à commettre des actes atroces. La violence n'est pas plus innée chez certain·e·s que d'autres. C'est donc par le contraste entre la banalité de la famille et l'horreur de la guerre que la représentation de celle-ci fonctionne. La violence du film ne réside donc pas dans ce qu'elle montre mais justement dans son choix de ne pas montrer. Quoi de plus violent que son imagination propre ? D'autant plus quand celle-ci est alimentée par un bruit permanent, sourd dont il semble toujours difficile de comprendre la parfaite correspondance ? Enfin, la violence représentée dans ce film vient également du personnage de l'épouse de Rudolf Höss. Ce personnage froid, détaché de l'extermination en cours autour d'elle ajoute à ce sentiment de malaise. Non seulement, elle illustre cette « banalité du mal » mais choque par son statut de femme au foyer. En effet, ce statut associé à la douceur dans l'imaginaire collectif dissone totalement de ce personnage qui cautionne les horreurs dont son mari est responsable.

b) *Donner à voir la violence*

Le terme « violence » vient du latin *violentia* signifiant violence, caractère violent ou farouche, force et du verbe *violare* soit transgresser ou profaner¹⁸⁰. Selon Yves Michaud, la violence peut désigner deux choses : d'une part, ce qu'on entend généralement dans le terme de violence à savoir des faits et des actions violentes¹⁸¹. D'autre part, il peut s'agir d'une manière d'être de la force, ou du sentiment. En d'autres termes, dans un cas, la violence s'oppose à la paix ou à l'ordre et dans un second cas, elle s'opposera à la mesure¹⁸². Mais dans les deux cas, la difficulté d'aborder le sujet de la violence réside dans la complexité de

¹⁷⁹ ARENDT H., *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard, 1991.

¹⁸⁰ MAQUET L., *Prévenir les violences et les risques psychosociaux en travail social*, Presses de l'EHESP, 2021, p.21.

¹⁸¹ MICHAUD Y., « La Violence », in *Que Sais-Je*, 2023, p.3.

¹⁸² *Ibid.*, p.3.

définition du sujet en lui-même. De plus, chaque personne possède sa définition de la violence ou du moins ses limites propres en ce qui concerne les actes violents ou non. En outre, la violence a cette particularité d'être universelle dans le sens où elle concerne tou-te-s mais surtout qu'elle traverse tous les espaces de la vie. C'est-à-dire qu'elle s'exerce dans le cadre du foyer familial (par exemple les V·S·S) mais également en dehors de ce cercle privé, comme dans les institutions qui doivent assurer le fonctionnement de la cité : citons notamment l'école, lieu *a priori* sécurisant mais non exempt de violence (par exemple, harcèlement scolaire donc violence entre élèves mais également toute autre violence entre un·e adulte et un·e enfant)¹⁸³. Cette universalité a questionné de nombreux·ses auteur·ice·s, citons Thomas Hobbes qui suggère que la violence serait innée à la vie en société¹⁸⁴, qui s'oppose à la théorie de Jean-Jacques Rousseau qui lui défend l'idée selon laquelle c'est la société qui rend violent l'homme et pervertit la bonté naturelle humaine¹⁸⁵. Mais ce travail sur la violence questionne aussi des auteur·ice·s plus contemporain·ne·s, comme Pierre Bourdieu qui théorise la violence symbolique que les classes supérieures exercent sur les classes sociales inférieures¹⁸⁶. Ces quelques exemples visent à montrer toute la complexité de la définition de la violence et la largeur de son champ d'étude. Travailler sur la question de la violence, c'est tenter de comprendre toutes les facettes de celle-ci au sein même d'un sujet d'étude. Si l'on tient à définir la violence, empruntons les mots d'Yves Michaud. On peut donc dire qu'«il y a violence quand, dans une situation d'interaction, un ou plusieurs auteurs agissent de manière directe ou indirecte, massée ou distribuée, en portant atteinte à un ou plusieurs autres à des degrés variables soit dans leur intégrité physique, soit dans leur intégrité morale, soit dans leurs participations symboliques et culturelles¹⁸⁷».

Ce qui nous intéresse ici ce n'est pas tant la violence en soi mais plutôt la représentation de celle-ci et surtout ce que cette représentation apporte à celles et ceux qui l'observent. Le théâtre est un exemple de représentation par excellence, au même titre que le cinéma. Cependant, si l'on s'intéresse au théâtre c'est pour deux raisons : d'une part, il semble présent dans la vie de la cité depuis l'Antiquité et d'autre part, il est le seul art, qui présente en temps réel, une œuvre de fiction, et ce sans écran entre le public et ce qu'il

¹⁸³ MAQUET L., *Prévenir les violences et les risques psychosociaux en travail social*, *op. cit.*, p.21.

¹⁸⁴ HOBBS T., *Léviathan*, Paris, Librairie J. Vrin, 2004.

¹⁸⁵ ROUSSEAU J.-J., *Discours sur les sciences et les arts: suivi de, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion, 1971.

¹⁸⁶ BOURDIEU P., « Sur le pouvoir symbolique », in *Annales. Economies, sociétés, civilisations*, 1977.

¹⁸⁷ MICHAUD Y., « La Violence », *op. cit.*, p.10.

observe. Par ailleurs, l'un des grands projets du gouvernement français après la Seconde Guerre mondiale est le financement du théâtre populaire, déjà présent avant-guerre mais perçu comme nécessaire dans un contexte de reconstruction du pays après 1945, dans la mesure où on le considère comme un outil d'émancipation, d'éducation et surtout de rassemblement de la population¹⁸⁸ montrant là sa légitimité en tant qu'art. Le théâtre permet de donner à voir, et c'est cela qui fait de cet art sa particularité. En effet, le public croit plus aux images et aux mouvements qu'il voit qu'au texte, peu importe la qualité de ce dernier¹⁸⁹. Mais le théâtre par sa capacité et sa volonté à ne pas avoir une rupture totale entre le public et les artistes, crée une frontière poreuse qui permet à la violence représentée de s'étendre plus facilement auprès du public. Par cette porosité donc, la violence représentée permettra au public de s'imprégner de ce qu'il a vu pour en discuter et en débattre ensuite. La limite étant la mise à distance du public face au choc initial et la sidération de la violence représentée. S'il y a une mise à distance, alors le public pourra réfléchir à ce qu'il a vu. S'il n'y a pas de mise à distance, la rationalité ne peut exister, les émotions et la sidération prenant toute la place¹⁹⁰.

Mais même dans l'idée de représentation de la violence, il paraît difficile d'en construire une définition monolithique. En effet, comme le mentionne la chercheuse Judith Halberstam (terme qu'elle emprunte elle-même à June Jordan), dans son article *Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance*¹⁹¹, il existe dans la fiction des « lieux de rage¹⁹² ». Ces derniers ne se rapportent pas à une violence réelle mais plutôt à une violence imaginée. Cependant, elle ne peut pas s'exercer par tous les moyens, on parle ici d'une violence fictive qui serait représentée au cinéma ou au théâtre par exemple, par un groupe minoritaire et à l'encontre d'un groupe détenteur du pouvoir. Au contraire, la violence perpétrée par les groupes détenteurs du pouvoir (dans la plupart des cas, des hommes blancs), semble ordinaire et surtout présente dans presque toute forme de divertissement, rendant le public immunisé contre cette violence¹⁹³. Mais le couple violence réelle et violence imaginée, n'est pas aussi binaire qu'il paraît. En effet, l'action (qui semble *a priori* rattachée à l'idée

¹⁸⁸ GLAS M., « L'Art contre le peuple ? Sociohistoire d'une rupture : l'exemple du théâtre public en France depuis 1945 », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 161, 2024 p. 91-107.

¹⁸⁹ BIET C., « Discours et représentation : la violence au théâtre », in *Littératures classiques*, vol. 73, n° 3, p. 415-429, 2010.

¹⁹⁰ *Ibid.*

¹⁹¹ HALBERSTAM J., « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », in *Tumultes*, vol. 27, n° 2, 2006, p. 89-107.

¹⁹² *Ibid.*

¹⁹³ *Ibid.*

de violence réelle) n'est pas contrôlable dans le sens où il semble impossible de prévoir quelles actions (ou non) découleront de la représentation (attachée elle à l'idée de violence imaginée). Quoiqu'il en soit, cette théorisation de la violence met en lumière deux choses. Tout d'abord, la violence, choque toujours plus quand elle vient d'une personne qui ne semble pas, dans l'imaginaire collectif, douée de rage et de violence : la violence ne signifie pas symboliquement et ne fait pas le même effet sur le public en fonction de qui l'exerce. Ensuite cette distinction de la violence, nous encourage à analyser les œuvres de fiction différemment dans le sens où pour la comprendre il faut notamment, voir par qui, dans l'œuvre, cette violence est exercée et qui est à l'origine de l'œuvre en question.

5. Les sens de la visite

Si le théâtre et le cinéma (ou même la télévision et à l'heure actuelle les réseaux sociaux comme démontré plus tôt dans ce travail) jouent un rôle important dans la construction de la représentation de la Seconde Guerre mondiale, qu'en est-il de cette violence dans les musées ?

L'historienne Sophie Wahnich, soumet l'idée selon laquelle « ... chaque musée invente un fil narratif et un mode de fictionnalisation sensible qui lui est propre et qui détermine les effets de sens produits par la présentation des traces historiques. Le musée d'histoire des guerres offre ainsi toujours une autre écriture de l'histoire »¹⁹⁴. Ainsi, comment le musée peut-il se présenter comme médiateur et représentant d'une histoire et s'assurer de sa mémoire, quand la représentation elle-même risque de fausser l'histoire ?

L'architecte et scénographe Lorenzo Greppi, en charge de l'aménagement du Musée de la Résistance nationale (à Champigny sur Marne) et du réaménagement du Musée de la Bataille (à Vittorio Veneto), évoque le patrimoine relatif à ces expositions en ces mots : « un patrimoine mémoriel extrêmement fragile, sensible, quelques fois presque impalpable, mais dont les cicatrices sont souvent encore très -ou trop- douloureuses¹⁹⁵ ». On voit là toute la difficulté du travail. Ce patrimoine ne porte pas seulement une histoire mais une symbolique

¹⁹⁴ WAHNICH S., "Introduction" in *Culture & Musées*, n°20, 2012.

¹⁹⁵ GREPPI L., « Les musées et les mémoires de la guerre », in *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 204, 2022, p. 16-23.

forte et encore très présente et évocatrice. La question est donc, comment exposer un sujet aussi fort ? Lorenzo Greppi, soumet l'idée que ce travail ne nécessite pas une « belle » scénographie mais une scénographie « efficace ». Mais qu'est ce qui fait d'une exposition son efficacité ? D'autant plus que le sujet violent appelant forcément à l'émotion, soit à une sensation subjective, comment s'assurer de la transmission d'une mémoire par le biais d'un outil aussi impalpable que l'émotion ?

a) Le patrimoine (matériel et immatériel) et sa scénographie

Dans un premier temps, il apparaît relativement naturel de penser au patrimoine matériel quand sont évoqués les musées et les expositions. En effet, par cette dénomination, on parle de tout ce qui, considéré comme patrimoine, est tangible. Cependant, comme précisé précédemment, la charge symbolique du sujet étant si forte, chaque objet, ne confèrera pas le même effet dans sa mise en exposition. Comme l'explique Lorenzo Greppi, un bout de papier, jeté d'un wagon à destination de Buchenwald, portant les adieux d'un·e déporté·e espérant qu'il parvienne jusqu'à sa famille aura bien plus de « puissance narrative, émotionnelle et mémorielle » qu'une arme anonyme¹⁹⁶. La raison, en est que le premier objet, bien qu'insignifiant en termes de matérialité (il n'y a rien de rare dans cet objet en tant que tel), raconte un parcours de vie, une histoire individuelle et évoque un parcours concret auquel il est possible de se rattacher. Le patrimoine immatériel est également fondamental dans la mesure où il comprend en particulier, les témoignages oraux des témoins de l'Histoire. Par la conservation et la diffusion de ce patrimoine spécial, on peut rendre compte de la violence et de l'horreur subies directement. C'est par ailleurs, mettre un visage, un nom, une voix sur un témoignage qui permet l'identification et la mémorisation de celui-ci du fait d'un rapport plus sensible à l'Histoire (on s'éloigne des simples faits et chiffres).

b) Les reconstitutions immersives : un outil de médiation particulier dans le cadre des expositions de guerre

Par les dispositifs immersifs on entend toutes sortes d'installation ou de reconstitution. Ce qui diffère des objets patrimoniaux cités précédemment, c'est que la priorité du dispositif immersif n'est pas tant la monstration d'objets ayant réellement servi

¹⁹⁶ *Ibid.*

dans le passé, mais plutôt la dimension corporelle du public¹⁹⁷. Ce qui fait la particularité des dispositifs immersifs dans les musées de guerre c'est qu'ils doivent assurer la transmission d'une mémoire en plus de la transmission historique, contrairement aux dioramas ou aux *period room* qui n'ont que pour fonction la transmission historique. On peut mettre en lumière trois éléments constitutifs de ces représentations (dans les musées de guerre) : la production d'ambiance, d'impression de réalité et la mise en fiction. En effet, par la mise en place d'ambiance, l'exposition crée une « fonctionnalisation » de l'histoire des guerres¹⁹⁸ : on rend plus simple une histoire complexe. Les faits présentés ne sont pas faux mais il semble impossible de montrer toute la complexité d'un événement quand il s'agit de faire comprendre une histoire mondiale avec de multiples points de vue dans une seule pièce de musée. Mais par cette immersion, comme le suggère Serge Chaumier, le risque est un glissement vers une « logique cinématographique voire télévisuelle ¹⁹⁹ » posant une fois de plus la limite d'une transmission historique dans un contexte de théâtralisation, donc d'appel aux sens plus qu'aux faits. Mais l'immersion permet justement par la mobilisation des sens, la création d'un lien de proximité entre le public et ce qu'il voit ou entend²⁰⁰. Le savoir doit advenir par le ressenti et l'émotion, tout en gardant en tête que l'émotion ne peut être la seule modalité résultante de l'exposition.

La question va alors glisser de la notion de violence à celle des émotions d'un point de vue plus global. Par deux questions notamment : qu'est-ce que l'émotion dans les expositions ? Et ensuite, quel point d'équilibre entre émotion et savoir dans les expositions ?

c) *Emotions, sens et sensibilité ?*

Depuis les années 2010, s'est développé en sciences sociales le « tournant affectif », soit un regain de l'attention de la question de l'émotion et son importance dans l'expérience humaine²⁰¹. En muséologie ce tournant se traduit notamment par une dépriorisation du texte et une valorisation, au contraire, des objets²⁰². Au-delà des objets, c'est aussi la façon dont

¹⁹⁷ WAHNICH S., "Introduction", *op. cit.*

¹⁹⁸ *Ibid.*

¹⁹⁹ CHAUMIER S., « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », in *Culture & musées*, n°5, 2005.

²⁰⁰ WAHNICH S., "Introduction", *op. cit.*

²⁰¹ LEMMINGS D., *Emotions and social change: historical and sociological perspectives*, Londres, Routledge, 2014.

²⁰² VARUTTI M., « Vers une muséologie des émotions », in *Culture & Musées*, n° 36, 2020, p. 171-177.

on les présente qui va importer, et donc un accent mis sur la médiation multisensorielle afin de capter au mieux l'attention du public et de replacer son corps dans l'action. Un sens souvent mobilisé est le toucher, avec l'émergence des dispositifs de médiation comme les tablettes fixes ou mobiles, mais également l'invitation dans certaines expositions à toucher des fac-similés d'objets présentés. Ce principe s'oppose à l'un des aspects fondateurs du musée qui est celui de garder une distance avec les œuvres. De plus en plus, les sons et donc l'ouïe sont mobilisés²⁰³. Ces nouvelles formes d'approche du musée mènent David Howes à définir une nouvelle forme de muséologie, la muséologie sensorielle, ou *sensory museology*²⁰⁴. Cette nouvelle dynamique muséale souligne un lien fort entre musée et public. Les émotions peuvent se construire par la mise en place de scénographies précises²⁰⁵. Ainsi, si l'émotion est « construite » par le·a curateur·ice de l'exposition, elle est ensuite reçue par le public, le musée ne peut se contenter de ce lien unilatéral. L'émotion dans le musée doit au contraire, être la porte ouverte au dialogue entre le public et celles et ceux qui font l'exposition²⁰⁶.

Si la violence semble incontournable dans ces expositions de guerre, il est intéressant de redéfinir par qui elle est présentée et qui en est le·a receptrice. En effet, cette violence est construite par le musée (ou du moins les faiseur·euse·s de ces expositions) tandis que le public accueille une violence qui se traduit par des émotions diverses. Mais au-delà de l'émotion, quand on parle de ce que perçoit et reçoit le public c'est la question du sensible qui est soulevée. Si l'on se réfère aux travaux de Marzia Varutti, la question du sensible se décline dans les musées d'au moins trois manières : d'une part par les moyens scénographiques « sensibles » c'est-à-dire qui passent par un ou plusieurs des cinq sens. Ces moyens scénographiques auront donc comme but de toucher la sensibilité (ressentir les émotions) et permettront de sensibiliser le public dans une direction, on parle cette fois-ci de la prise de conscience²⁰⁷. C'est par la représentation (de la violence par exemple) que les musées vont jouer avec les perceptions sensorielles du public. Ce principe n'est pas propre aux musées de guerre dans la mesure où cette approche est employée dès la Renaissance et les cabinets de curiosité. Le sens qui, pendant longtemps a fait figure d'autorité est celui de

²⁰³ *Ibid.*

²⁰⁴ HOWES D., « Introduction to Sensory Museology », in *The Senses and Society*, vol. 9, n° 3, 2014, p. 259-267.

²⁰⁵ KARP I., LAVINE S.D., ROCKEFELLER FOUNDATION, et SMITHSONIAN INSTITUTION, *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

²⁰⁶ VARUTTI M., « Vers une muséologie des émotions », *op. cit.*

²⁰⁷ *Ibid.*

la vue. Cependant, ce sens relègue le public au rôle de spectateur. Et c'est par la mise en place de la multi sensorialité dans les expositions, que le public retrouve son agentivité²⁰⁸.

On peut considérer que le patrimoine sensible agit sur le public de la manière suivante : d'une part, il attire le·a visiteur·euse, il fait vivre une expérience, il génère des émotions et enfin par là il favorise l'expression des émotions²⁰⁹.

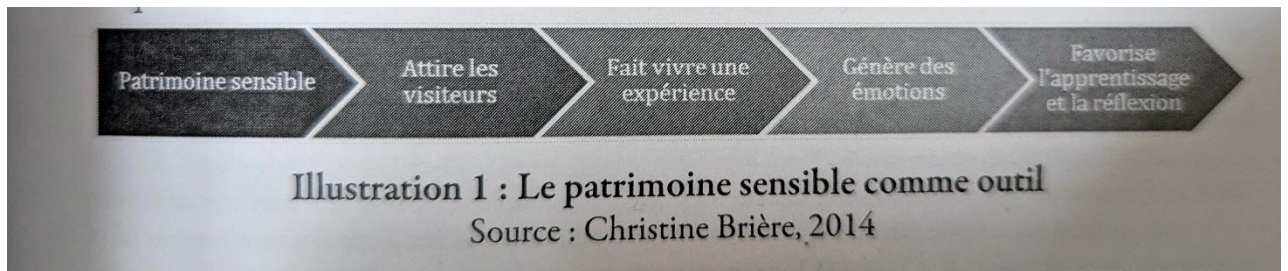


Schéma tiré de Gellereau M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p.205..

d) *L'équilibre entre émotions et faits dans les expositions*

Selon Sheila Watson, le problème que les émotions posent au musée, c'est qu'elles mettent en lumière un aspect *a priori* à l'opposé de ce que l'on attend de celui-ci, à savoir la nature intrinsèque du musée soit une « approche scientifique, rationnelle et dépassionnée²¹⁰ ». L'émotion, servirait dans la transmission de la mémoire, à favoriser l'engagement du corps avec son environnement (ici l'exposition) permettant par-là de s'assurer d'une expérience mémorable et ce notamment par la stimulation de la curiosité et donc d'assurer la transmission de la mémoire par la suite²¹¹. C'est dans cette lignée de réflexions autour de l'émotion dans le musée qu'apparaît le concept de « pédagogie de l'émotion » pensé par Andrea Witcomb²¹². Par cette théorisation, l'autrice développe l'idée que ce sont finalement les émotions qui produisent de la signification au sein des

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p.205.

²¹⁰ MACDONALD S. et LEAHY H.R., *The international handbooks of museum studies*, Chicester, West Sussex, Wiley-Blackwell, 2015.

²¹¹ CRENN G. et VILATTE J.-C., « Introduction », *op. cit.*

²¹² WITCOMB A., « Comprendre le rôle de l'affect dans la création d'une pédagogie critique pour les musées d'histoire », in *Culture & Musées*, traduit par WOOD H., n° 36, 2020, p. 137-167.

expositions²¹³. L'émotion chez Witcomb n'est pas un simple but. Cette idée rejoint la théorie de John H. Falk et Lynn D. Dierking selon laquelle « tous les visiteurs seront particulièrement enclins à se souvenir des événements qui les ont émotionnellement frappés²¹⁴ ». L'émotion est donc un outil, un moyen mais ne peut pas seulement mener à une expérience purement sensorielle, l'émotion doit être au service de la transmission du savoir. L'une des difficultés de la construction d'un parcours réside dans la quantité d'émotions que l'on souhaite mettre et à quel endroit les placer²¹⁵, tout en évitant un effet de « divertissement de masse²¹⁶ ».

Par ailleurs, la transmission de cette émotion implique la question du rôle des médiateur·ice·s. En effet, ces professionnel·le·s ont souligné la difficulté d'un point de vue pratique et éthique de parler d'émotion. Les émotions doivent d'une part être maîtrisées par le·a médiateur·ice mais également celui·le·ci doit pouvoir recevoir et gérer les émotions du public qu'il ou elle a en face²¹⁷. De plus, malgré une construction réfléchie du parcours muséal, il semble difficile de prévoir la réaction de chacun·e.

Enfin, si l'émotion prend une place si importante dans l'espace muséal, on peut se demander dans quelle mesure, elle ne constitue pas un élément du patrimoine à part entière. C'est ce que suggère Annemarie de Wildt²¹⁸ : « le patrimoine ne comprend pas seulement les sites, les objets et les pratiques, mais aussi les émotions. En fait les émotions y sont centrales²¹⁹ ». Et c'est la qualification des émotions comme patrimoine qui permet d'élargir la recherche de celui-ci²²⁰. De ce fait, l'émotion, apparaissant comme patrimoine, il semble nécessaire de la conserver mais également de la valoriser dans les expositions.

L'institutionnalisation des associations d'après-guerre en musées ainsi que l'hypothèse d'une intégration des musées d'Histoire dans les Human Rights Museums

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ FALK J.H., *Learning from museums : visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek, AltaMira Press, 2000.

²¹⁵ CRENN G. et VILATTE J.-C., « Introduction », *op. cit.*

²¹⁶ HANDLER R., *The new history in an old museum : creating the past at Colonial Williamsburg*, Durham : Duke University Press, 1997.

²¹⁷ CRENN G. et VILATTE J.-C., « Introduction », *op. cit.*

²¹⁸ WILDT A., « The City Museum as an Empathic Space », in *Museum international*, vol. 70, n° 3-4, 2018, p. 72-83.

²¹⁹ *Ibid.* (traduction de CRENN G. et VILATTE J.-C., dans « Introduction », *op. cit.*

²²⁰ CRENN G. et VILATTE J.-C., « Introduction », *op. cit.*

témoignent d'une évolution du traitement des émotions. Par l'angle des droits humains, le musée est plus enclin à une forme d'individualisation de ses propositions. De ce fait, les émotions trouvent leur place dans les expositions par le biais de la médiation sensible et ainsi par la mobilisation des sens et de la place du corps. Se pose alors la question de la façon dont les expositions vont plus ou moins mobiliser ces outils dans une optique de transmission de la mémoire. C'est ce que je tenterai d'analyser dans ce second chapitre à l'aide de plusieurs exemples d'expositions.

II. Emotions et médiation : Etudes de quatre expositions liées à la Seconde Guerre mondiale

Ce second chapitre dresse une analyse de l'intentionnalité des « faiseur·euse·s » d'expositions quant à la mobilisation des émotions et des sens au sein de celles-ci. Après une présentation des cas d'étude ainsi que de la grille d'analyse imaginée pour ce travail de recherche, je propose des pistes de réflexion en comparant les expositions du corpus.

A. Le choix des institutions à l'étude

Pour l'analyse de cette problématique, il a fallu choisir plusieurs institutions. Le choix final s'est porté sur le Centre d'Histoire, de la Résistance et de la Déportation à Lyon, le Mémorial pour la Paix à Caen, le Fort de Breendonk à Willebroek et enfin les Territoires de la Mémoire à Liège. L'idée était de réfléchir et d'analyser des lieux présentant une certaine diversité institutionnelle, permettant ainsi de comprendre la potentielle pluralité dans l'expression et dans la gestion des émotions.

La première exposition à l'étude est l'exposition *Lyon dans la Guerre 39-45* au Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon. Ce musée est d'abord fondé par le rassemblement d'ancien·ne·s résistant·e·s et déporté·e·s qui se constituent en association à partir de 1967. C'est après le procès Barbie, en 1987, que les politiques locales s'intéressent à cet espace et décident d'en faire un musée plus conséquent en octroyant le bâtiment ayant été le siège de la Gestapo pendant la guerre pour la refonte d'un parcours plus conséquent. C'est cette histoire muséale qui nous intéresse ici, posant la question d'une potentielle trace du passage des témoins de première ligne (les résistant·e·s et déporté·e·s) dans la mission de transmission de la mémoire. Ensuite, le parcours *La Seconde Guerre Mondiale* au Mémorial de Caen a été choisi pour son envergure et son rayonnement. Il constitue l'un des plus grands espaces muséaux français en ce qui concerne la Seconde Guerre mondiale. Il a également été choisi pour son statut un peu particulier de mémorial. En troisième lieu, il sera question du Mémorial du Fort de Breendonk, à Willebroek. Le choix s'est porté sur cette institution du fait de son statut de lieu historique, le site étant un ancien camp de transit. Enfin, la dernière exposition est le parcours permanent des Territoires

de la Mémoire, intitulé *Plus jamais ça*. Il a été choisi par la particularité dans la construction de son parcours qui se veut totalement immersif grâce à un dispositif automatique.

Si le Mémorial de Caen a été conçu dans des bâtiments imaginés et construits spécifiquement pour l'exposition, il n'en est pas de même pour les autres expositions. En effet, les Territoires de la Mémoire ont été installés dans un espace, qui ne présentait pas de lien direct avec l'exposition, mais dans un bâtiment à caractère historique puisqu'il s'agissait d'un bâtiment ayant servi d'ancienne piscine municipale. Le CHRD, lui prend place dans un bâtiment construit avant la création de l'exposition également mais cette fois ci, ayant un lien direct avec le sujet exposé. Cependant, contrairement au Fort de Breendonk, les traces de cette histoire s'effacent quelque peu lors de la visite, ou du moins, on ne souhaite pas, comme à Willebroek mettre en avant les espaces « tels quels ». Par ailleurs, si le rassemblement de témoins est à l'origine de l'exposition du CHRD ainsi que des Territoires de la Mémoire (ancien-ne-s résistant-e-s pour le premier et ancien-ne-s prisonnier-e-s politiques pour le second) le Mémorial de Caen est avant tout une décision émergeant d'instances politiques (à savoir le maire de l'époque de Caen). Le Mémorial de Breendonk lui, est hybride dans la mesure où il est créé par la volonté de plusieurs hommes politiques mais avec l'appui et la consultation d'anciens prisonniers.

B. Grille d'analyse²²¹

Les institutions ont été observées et analysées par la méthode suivante : les expositions ont été visitées deux fois²²², une première visite « découverte » permettant de ressentir le plus possible les émotions et les sensations que l'exposition nous propose. La seconde visite, elle, consiste en une visite plus analytique, munie d'une grille d'analyse construite au préalable. Cette démarche méthodologique reprend les réflexions de l'historien Philippe Artière autour de la façon de travailler avec un matériau historique sensible, ou du moins rattaché aux émotions. Il suggère d'en faire une première lecture « émotive » puis « y revenir pour dégager ensuite tout ce qui était de l'instant de la découverte, tout ce qui parasitait la lecture²²³ ». Par ailleurs, il s'agit évidemment de la même grille pour toutes les expositions.

Cette grille d'analyse²²⁴ est construite de la façon suivante. Dans un premier temps, une section permet d'identifier l'exposition analysée. Cette identification permet d'avoir non seulement le nom de l'exposition mais également des informations générales, comme le musée dans lequel l'exposition apparaît ainsi que le type de parcours afin de le définir avant de le détailler par la suite.

La section suivante consiste à détailler la question des sensorialités dans les expositions. En effet, du fait du sujet de mes recherches, il m'a paru primordial d'axer la première partie de la grille d'analyse sur la question de la présence des sens mobilisés. Par la question du sens, on pourra se rapprocher de celle des émotions que le musée souhaite conférer au public. En effet les émotions ici découlent de la façon dont les sens sont mobilisés. Cette grille s'intéresse avant tout à la question de la vue, du toucher et de l'ouïe étant donné leur prépondérance dans les expositions par rapport aux autres sens. Cette section permettra de comparer facilement entre les différentes institutions quel sens prédomine, et de comprendre ainsi, en ayant visité l'exposition dans sa globalité, comment ce sens joue dans la construction de l'émotion au sein d'une exposition et surtout comment celle-ci est produite grâce à ces éléments sensoriels.

²²¹ Voir Annexe 1.1. en ce qui concerne le détail de la grille d'analyse.

²²² Exception faite du Mémorial de Caen, pour des questions matérielles.

²²³ ARTIÈRES P., FARGE A. et LABORIE P., « Témoignage et récit historique », in *Sociétés & Représentations*, vol. 13, n° 1, 2002, p. 199-206.

²²⁴ Voir Annexe 1.1.

La section suivante s'intéresse, elle, aux structures entourant les expositions. Il s'agit là de développer d'une part l'architecture des lieux, les structures permettant de diviser les espaces en différentes séquences d'expositions mais également à l'intérieur des séquences. Cette partie sera également l'occasion de définir la façon dont on expose les objets avec le détail des vitrines. C'est par cette section que l'on peut comprendre la place du corps et de son immersion dans l'exposition à l'étude.

La section suivante concerne le type de muséologie dominant dans l'exposition. Encore une fois, il s'agit de pouvoir analyser et comparer par la suite les expositions et leur construction : quel type de muséologie est favorisé, et ainsi, est-elle mise au service des émotions ? Cette section est suivie de deux sections permettant de détailler la construction des unités thématiques qui seront analysées tout au long de l'exposition.

La section suivante de la grille d'analyse vise à détailler l'implication du public dans l'exposition. Ici, il semblait aussi important de mettre en avant cet aspect, permettant de comprendre dans quelle mesure l'agentivité du public peut être mise en place en vue de susciter de l'émotion chez celui-ci dans chaque exposition. De plus, cela permet d'analyser la potentielle agentivité du public dans les expositions.

Enfin une dernière partie est consacrée à la composition des unités et la manière dont chaque composant d'exposition prend sa place dans l'espace, permettant de porter un discours au sein de l'exposition à l'étude. Il s'agit là plutôt de comprendre de manière plus précise et localisée, comment l'exposition se construit : comprendre à une échelle plus réduite (par exemple en évoquant comment un objet s'articule avec un témoignage) pour ensuite seulement pouvoir avoir un regard plus global.

C. Les projets muséaux des institutions

Cette partie propose de mettre en lumière les projets muséaux des expositions à l'étude. Celles-ci sont : le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation à Lyon, un musée fondé par une association, le Mémorial de Breendonk créé à l'initiative d'un homme politique, le Fort de Breendonk un ancien camp de transit et enfin les Territoires de la Mémoire qui se singularise par la médiation.

1. Le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation : un musée fondé par une association

Le premier musée à l'étude est le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation²²⁵, situé dans le septième arrondissement de Lyon. Le musée se situe dans un bâtiment historique, construit en 1889 par la Ville de Lyon dans le but d'accueillir l'Ecole du service de santé militaire. En 1943, celle-ci est réquisitionnée par la Gestapo lyonnaise, alors sous la direction de Klaus Barbie. Après la guerre, il faut attendre une vingtaine d'années avant la création d'un premier musée. En 1965, à l'occasion du 20^e anniversaire de la Libération, d'ancien·ne·s résistant·e·s et déporté·e·s lyonnais·e·s se constituent en association afin de créer un premier musée, axé surtout sur la question de la résistance et de la déportation des résistant·e·s. Le musée s'installe dans deux salles du Museum d'Histoire naturelle. Le procès de Klaus Barbie, en 1987, encourage le musée à la réflexion autour de son parcours. C'est ainsi que pour des raisons symboliques et pratiques, le CHRD déménage en 1992 dans les bâtiments de l'Ecole du service de santé militaire. En 2012, après un an de travaux le parcours permanent réouvre²²⁶.

Le musée présente plusieurs espaces. En plus des parcours d'exposition, se trouvent un espace boutique, un centre de documentation ainsi qu'un espace détente. L'espace muséal en tant que tel se compose de trois parties : un espace d'exposition temporaire, une salle de projection d'extraits du procès de Klaus Barbie, et enfin le parcours permanent. Ce dernier est composé en trois parties : la première, que l'on peut diviser en sept sous-sections, visant à montrer la place de Lyon et de ses habitant·e·s pendant la guerre. Cette partie est très

²²⁵ Pour des questions pratiques, j'appellerai ce musée le CHRD.

²²⁶ CHRD, « L'histoire du musée », *op. cit.*

chargée dans la mesure où chaque espace comprend une multiplicité de texte, de photos, d'objets, de témoignages audiovisuels ainsi que de dates sous la forme de grandes frises chronologiques. La deuxième partie contraste avec la première puisqu'il s'agit d'une reconstitution d'une ruelle du quartier de la Croix Rousse, d'un intérieur d'habitation ainsi que d'une cave abritant une presse issue de l'imprimerie clandestine du mouvement Combat. Le tout est accompagné de la diffusion de messages diffusés sur Radio Londres. Enfin, la dernière partie est un espace de projection vidéo, évoquant, par des témoignages la Libération de Lyon.

2. Le Mémorial de Caen : une démarche politique

Le deuxième musée est donc le Mémorial de Caen, situé donc à Caen²²⁷. A l'origine de ce projet, se trouve Jean Marie Girault sénateur et maire de Caen pendant 31 ans, qui, témoin en première ligne de la guerre décide de consacrer un lieu à la mémoire de la guerre mais surtout de Caen pendant cette période²²⁸. C'est en 1986 que Jacques Chirac, alors Premier ministre pose la première pierre du Mémorial, qui sera inauguré deux ans plus tard en 1988. D'une superficie de 14000 m² sur trois niveaux et avec pas moins de 5600 m² d'exposition permanente, cet espace est considéré aujourd'hui comme l'un des plus grands centres de l'histoire contemporaine en Europe (selon le mémorial lui-même)²²⁹. La date de la fondation du Mémorial s'inscrit dans une période particulière en ce qui concerne la question de la mémoire en France. Comme évoqué plus haut, c'est finalement une ambition locale mais soutenue par un gouvernement dans les années 1980, qui a à cœur l'idée d'un travail de mémoire. Cependant, si le nom de Jacques Chirac et sa fonction sont cités dans la section *L'institution* du site, il est suggéré que le Mémorial ne doit son existence qu'à un seul homme, Jean-Marie Girault mu par une mission, visant à rendre à Caen un hommage à la hauteur des souffrances que la ville subit pendant la guerre²³⁰.

²²⁷ Lors de ma visite au Mémorial de Caen, la salle dédiée à l'histoire de la Shoah était en travaux. J'ai tenté de contacter le musée à plusieurs reprises pour demander plus d'informations concernant la refonte de cette salle mais sans réponse de leur part. Voir Annexe 2.1 et 2.2.

²²⁸ MÉMORIAL DE CAEN, *L'institution*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/linstitution/>, consulté le 14 mars 2025.

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Le site internet évoque l'idée de « ville martyre de la Libération ».

Le musée se compose, de plusieurs espaces d'expositions permanentes dont un espace qui concerne la Seconde Guerre mondiale²³¹, un deuxième relatif au débarquement et à la bataille de Normandie²³², ensuite un bunker souterrain²³³, puis un espace sur l'histoire de l'Europe²³⁴, un espace sur la guerre froide²³⁵, un espace intitulé Fond photographique de Patrick Chauvel²³⁶, et enfin des jardins dits du souvenir²³⁷. Le musée accueille également un espace pédagogique²³⁸. Le musée se compose également d'espaces d'exposition temporaires²³⁹ et organise des concours de plaidoirie²⁴⁰.

Dans le cadre de cette recherche, je m'intéresserai surtout à la partie concernant la Seconde Guerre mondiale. L'espace permanent se décompose en six parties chronologiques. La première section s'intitule *D'une guerre à l'autre : le désastre*, la deuxième *La France des années noires*, ensuite la troisième *De la guerre européenne à la guerre mondiale : 1941*, la quatrième *Génocides et violences de masse*, la cinquième *Propagande et efforts de guerre*, et enfin la dernière partie s'intitule *Fin de la guerre et bilan*²⁴¹.

3. Le Fort de Breendonk : un ancien camp de transit

Le fort de Breendonk, situé à Willebroek sur la commune d'Anvers, a été construit au début du XX^e siècle. Il sert à l'origine à la défense d'Anvers, se trouvant à proximité. Pendant la Seconde Guerre mondiale, il est réquisitionné par le régime nazi pour y construire

²³¹ MÉMORIAL DE CAEN, *La Seconde Guerre mondiale*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/la-seconde-guerre-mondiale/>, consulté le 14 mars 2025.

²³² MÉMORIAL DE CAEN, *Le Débarquement et la Bataille de Normandie*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/le-debarquement-et-la-bataille-de-normandie/>, consulté le 14 mars 2025.

²³³ MÉMORIAL DE CAEN, *Le bunker souterrain du Général Richter*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/le-bunker-souterrain-du-general-richter/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁴ MÉMORIAL DE CAEN, *L'Europe notre histoire*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/europe-360/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁵ MÉMORIAL DE CAEN, *La guerre froide*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/la-guerre-froide/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁶ MÉMORIAL DE CAEN, *Fonds photographique de Patrick Chauvel*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/fonds-photographique-de-patrick-chauvel/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁷ MÉMORIAL DE CAEN, *Les jardins du souvenir*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/les-jardins-du-souvenir/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁸ MÉMORIAL DE CAEN, *Espace pédagogique*, <https://www.memorial-caen.fr/lespace-pedagogique/>, consulté le 14 mars 2025.

²³⁹ MÉMORIAL DE CAEN, *Expositions temporaires*, <https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/expositions-temporaires/>, consulté le 14 mars 2025.

²⁴⁰ MÉMORIAL DE CAEN, *Concours de plaidoiries*, <https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/concours-de-plaidoiries/>, consulté le 14 mars 2025.

²⁴¹ MÉMORIAL DE CAEN, *La Seconde Guerre mondiale*, *op. cit.*

une prison à partir du 20 septembre 1940²⁴². Cette prison devient également un camp de transit, puisque sur les 3600 prisonniers, 2800 sont déportés depuis Breendonk vers d'autres camps. L'histoire du fort de Breendonk ne se termine pas avec la Libération, puisqu'à partir de septembre 1944 et pendant un mois, on enferme des personnes soupçonnées de collaboration avant d'évacuer entièrement le camp, le 11 octobre 1944. Il faut attendre le 17 juin 1947 pour que le Fort ferme officiellement, après avoir été une prison officielle de l'Etat belge²⁴³.

C'est à l'été 1947, que le lieu se voit attribuer le titre de « Mémorial national du Fort de Breendonk ». Le musée à l'heure actuelle est constitué d'un parcours permettant de découvrir le quotidien des prisonniers et de leurs gardiens. Selon le site du musée, le Fort de Breendonk est l'un des camps nazis les mieux conservés en Europe²⁴⁴. Le musée fait partie du *War Heritage Institute*²⁴⁵. Il s'agit d'un institut souhaitant conserver le patrimoine militaire historique, en assurant la transmission de la mémoire, le tout dans « un souci d'efficacité et de performance, de rentabilité et d'éthique que de rigueur scientifique et pédagogique et de respect de l'environnement²⁴⁶. »²⁴⁷

Cette institution diffère des précédentes dans la mesure où il s'agit d'une présentation d'un site historique et non d'une présentation d'une collection constituée après la guerre, dans un espace qui, pour le Mémorial de Caen a été construit et les Territoires de la Mémoires et le CHRD aménagés, après-guerre pour accueillir cette collection et son public. Le Mémorial de Breendonk donne finalement plus à voir les espaces en eux-mêmes que des objets ou une collection particulière. A l'accueil, des audio guides sont fournis, et c'est via des numéros et des petits boîtiers disposés le long du parcours que le public est invité à scanner pour écouter une présentation de ce qu'il·elle voit, de la pièce dans laquelle il·elle se trouve ou bien de la présentation de diverses personnes ayant joué un rôle dans la prison. Le public est donc invité à se « promener » dans les espaces, tout en écoutant ce que l'audio

²⁴² MEMORIAL DE BREENDONK, *Le Mémorial - Breendonk Memorial*, <https://breendonk.be/fr/voir/memorial>, consulté le 20 mars 2025.

²⁴³ MEMORIAL DE BREENDONK, *Aperçu historique - Breendonk Memorial*, <https://breendonk.be/fr/apercu-historique>, consulté le 20 mars 2025.

²⁴⁴ MEMORIAL DE BREENDONK, *Le Mémorial - Breendonk Memorial*, *op. cit.*

²⁴⁵ WAR HERITAGE INSTITUTE, *Homepage War Heritage Institute*, <https://warheritage.be/fr>, consulté le 20 mars 2025.

²⁴⁶ *Ibid.*

²⁴⁷ Notons que la notion de pédagogie arrive en avant dernier dans la liste des valeurs de l'institut ce qui semble étonnant pour un institut qui souhaite être un acteur de la transmission de la mémoire.

guide lui raconte, ne donnant pas la même dynamique de visite qu'une exposition plus « classique ».

4. Les Territoires de la Mémoire : une exposition avec une médiation singulière

Enfin, la dernière exposition à l'étude est l'exposition *Plus Jamais ça !* des Territoires de la Mémoire. Les élections législatives du 24 novembre 1991, jour surnommé le « dimanche noir » voient réapparaître sur le devant de la scène politique belge, les partis d'extrême droite en Flandre (notamment le Vlaams Blok²⁴⁸) comme en Wallonie. La semaine suivante, le parti politique Ecolo, appelle au boycott d'une émission, *Controverse*, diffusée sur la chaîne RTL-TVI en protestation de l'invitation de Georges Matagne, député FN²⁴⁹. A la suite de ces événements, le conseil d'administration de la RTBF, prend la décision de refuser la présence sur sa chaîne de tout parti ne respectant pas les principes de la démocratie. C'est ainsi que dans un premier temps, un cordon sanitaire médiatique est mis en place par la RTBF. C'est à la fin des années 1990, que ce cordon sanitaire s'implante dans tous les médias francophones, par le biais d'un document établi par le Conseil supérieur de l'audiovisuel. Dans les années 1990, face à la montée de l'extrême droite dans les scrutins, la société civile et diverses institutions s'organisent pour limiter la prolifération d'idées racistes, antisémites etc.

C'est dans ce contexte que naît l'association Les Territoires de la Mémoire. En effet, en 1993, sous l'impulsion d'ancien·ne·s prisonnier·e·s politiques rescapé·e·s des camps nazis, ce « centre d'éducation à la résistance et à la citoyenneté²⁵⁰ » voit le jour. L'idée est alors de développer des projets et des actions autour de la question de la mémoire. On souhaite, par la pédagogie, s'assurer du recul des idées de l'extrême droite. Mais surtout, et c'est en cela que cette association se démarque dans ses objectifs, l'accent est porté sur la résistance et l'engagement citoyen²⁵¹. On ne souhaite pas uniquement transmettre mais

²⁴⁸ MABILLE X., LENTZEN É. et BLAISE P., « Les élections législatives du 24 novembre 1991 », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 30, 1991, p. 1-54.

²⁴⁹ BIARD B., « La lutte contre l'extrême droite en Belgique:II. Cordon sanitaire médiatique, société civile et services de renseignement », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 39, 2021, p. 5-78.

²⁵⁰ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *L'association*, <https://territoires-memoire.be/les-territoires-de-la-memoire/association/>, consulté le 7 mars 2025.

²⁵¹ *Ibid.*

permettre au public de (re)trouver une forme d'agentivité²⁵². En ce qui concerne son statut administratif, en 2025, l'ASBL est dirigée par un Conseil d'Administration composé d'un président, d'une vice-présidente, d'un trésorier ainsi que de treize administrateur·ice·s²⁵³ dont les profils sont variés (ingénieur agronome, professeure de philosophie, attaché au SPF Finances etc.) et les membres ne semblent pas nécessairement historien·ne·s. L'association est reconnue par la Fédération Wallonie Bruxelles, comme association d'éducation permanente mais aussi comme Centre Ressources dans le cadre du décret relatif à la transmission de la Mémoire.

Cette association propose un parcours d'exposition permanente²⁵⁴, mais également des expositions itinérantes²⁵⁵, des ressources pédagogiques²⁵⁶, une bibliothèque « Georges Orwell²⁵⁷ », un jeu « résiste !²⁵⁸ », des voyages à Berlin ainsi que dans d'autres lieux de mémoire comme Nuremberg²⁵⁹, des balades plus locales, permettant d'informer sur la résistance et la mémoire²⁶⁰ et enfin un atelier axé sur la cartographie des espaces publics²⁶¹. Ces éléments nous montrent ici l'accent qui est porté sur la notion de résistance. En outre,

²⁵² Sur le site internet, les missions sont présentées comme suit : « Permettre, grâce au travail de mémoire, de connaître et de comprendre le passé pour être vigilant vis-à-vis du présent et des atteintes aux droits humains. Cela vise particulièrement la transmission de la mémoire d'événements historiques graves qui interpellent la conscience collective, en particulier les crimes de génocides, les crimes contre l'humanité ou les crimes de guerres, c'est-à-dire tous les crimes qui constituent une violation grave des droits fondamentaux. Favoriser l'éducation – notamment via une démarche d'éducation permanente – à une citoyenneté responsable et au respect de l'autre en développant la réflexion et l'analyse critique. Sensibiliser et alerter face aux dangers de l'extrême droite et des idéologies haineuses et anti-démocratiques. Encourager les comportements de résistance et stimuler l'engagement citoyen face à ces idées. Promouvoir les valeurs démocratiques en vue de construire une société laïque, équitable, solidaire et fraternelle. Et enfin, participer à la lutte contre les discriminations et à la défense d'un modèle de société progressiste et des libertés fondamentales que le régime nazi, comme d'autres régimes totalitaires, ont toujours cherché à faire taire ou à détruire

²⁵³ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *L'association*, *op. cit.*

²⁵⁴ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *L'exposition Plus jamais ça !*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/lexposition-plus-jamais-ca/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁵⁵ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *Les expositions itinérantes*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/les-expositions-itinerantes/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁵⁶ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *L'accompagnement pédagogique*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/laccompagnement-pedagogique/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁵⁷ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *La Bibliothèque George Orwell*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/la-bibliotheque-george-orwell/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁵⁸ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *Résiste ! le jeu*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/resiste-le-jeu/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁵⁹ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *Les voyages*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/les-voyages/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁶⁰ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *En Marche citoyen-ne !*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/en-marche-citoyen-ne/>, consulté le 12 mars 2025.

²⁶¹ TERRITOIRES DE LA MEMOIRE, *Cartographie de nos espaces publics*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/cartographie-de-nos-espaces-publics/>, consulté le 12 mars 2025.

l'exposition est un outil, un médium parmi tant d'autres permettant la conscientisation du public aux questions de la mémoire et de la résistance.

Le parcours est tout à fait singulier dans la mesure où il est entièrement automatisé. En effet, le public est invité à parcourir les salles en suivant le rythme des portes qui s'ouvrent et se referment automatiquement. Le parcours est constitué, non pas de textes et d'objets comme on pourrait s'y attendre dans un musée, mais principalement de vidéos accompagnées d'une bande sonore. La visite dure un peu plus d'une heure, et on peut diviser le parcours en six espaces, qui durent en moyenne une dizaine de minutes. Le premier espace vise à poser un contexte historique à l'aide d'une série de vidéos, d'une *voix off* ainsi que de drapeaux nazis. Le deuxième espace est une reconstitution d'une salle d'interrogatoire. Dans cet espace, on retrouve surtout des objets visant à une reconstitution la plus vraisemblable possible. La reconstitution est accompagnée d'une *voix off* ainsi que de bruitages. Le troisième espace est constitué d'un wagon ainsi que d'une grande salle, expliquant les tenants et aboutissants de la déportation. Le quatrième espace est dédié à la question de la responsabilité de la déportation. Ensuite, la cinquième est constituée de deux témoignages vidéos. Enfin, la dernière partie est une dernière vidéo permettant d'ouvrir les questions de la résistance sur des conflits plus récents.

D. Analyse du corpus : la place des sens et des émotions

Dans cette dernière partie, je m'attellerai à comparer les expositions du corpus selon trois axes : la place des objets, des témoignages et enfin la question de l'immersion et des dispositifs immersifs.

1. La place des objets dans les expositions

a) *Le rôle des objets dans les musées*

Le musée trouve son origine à partir du XVI^e siècle dans la volonté de certains collectionneurs, d'accumuler des objets mais également de les valoriser, de les montrer à un public plus ou moins large. C'est le don de ces collections à des institutions qui fonde les premiers musées²⁶². La définition des musées et de leur rôle évolue entre le XVI^e siècle et aujourd'hui. Si l'on se penche sur la dernière définition de l'I.C.O.M., un musée est « une institution permanente, à but non lucratif et au service de la société, qui se consacre à la recherche, à la collecte, à la conservation, à l'interprétation et à l'exposition du patrimoine matériel et immatériel. Ouvert au public, accessible et inclusif, il encourage la diversité et la durabilité. Les musées opèrent et communiquent de manière éthique et professionnelle, avec la participation de diverses communautés. Ils offrent à leurs publics des expériences variées d'éducation, de divertissement, de réflexion et de partage de connaissance²⁶³ ». Ainsi, si le musée aujourd'hui cumule d'autres fonctions que celle de la monstration, il n'empêche que la mission première est celle de la collecte et de la conservation du patrimoine matériel. On peut se demander dans quelle mesure les objets, occupent une place prépondérante dans les musées de guerre. Par ailleurs, au-delà de leur place, quel rôle jouent-ils dans la transmission des émotions d'une part et de la mémoire d'autre part ?

L'objet dit ethnographique possède un statut particulier dès lors qu'il rentre au sein d'une collection muséale. En effet, il perd ce qu'on appelle la valeur d'usage²⁶⁴ ainsi que son authenticité « que lui conférait son milieu d'origine²⁶⁵ ». Ces objets ne se distinguent pas par

²⁶² POMIAN K., *Le musée, une histoire mondiale*, Paris, Gallimard, 2020, p.444.

²⁶³ ICOM, *Définition du musée*, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 22 mars 2025.

²⁶⁴ DROUGUET N., *Le sens de la visite*, 2007, p.79.

²⁶⁵ *Ibid*, p.79.

leur valeur esthétique comme ceux que l'on pourrait collecter dans les musées d'art²⁶⁶. Les objets ont un rôle clef dans les musées d'histoire et de société parce qu'ils sont « mis à contribution dans les rapports sociaux, participent à la construction des représentations symboliques, s'intègrent aux pratiques comme aux discours²⁶⁷ ». L'objet n'intéresse donc pas nécessairement par sa matérialité, mais plutôt pour ce qu'il confère d'un point de vue symbolique. Et ceci apparaît dans ce que l'objet dit d'une société à un point donné. C'est dans cette lignée, qu'émerge le concept d'objet témoin dans les années 1930. Ce terme proposé par Georges Henri Rivière et Paul Rivet, désigne la capacité d'un objet à mettre en lumière une culture. Il s'agit par ailleurs d'une source fiable, puisqu'un objet peut certes se détériorer, mais ne peut pas déformer la réalité comme la mémoire avec le temps (risque encouru lors d'un témoignage oral) : « l'objet ne peut ni mentir ni se tromper²⁶⁸ ». L'objet est donc une archive en puissance permettant le souvenir d'une société ou d'un temps donné.

Cependant, le musée joue aussi un rôle dans la construction de l'identité d'un objet, ou, comme l'appelle Thierry Bonot, la biographie culturelle des choses : en effet, par l'acquisition de l'objet par le musée, ce dernier offre là une forme de validation à la dimension scientifique de l'objet²⁶⁹. Ainsi, l'objet accède à un nouveau statut, par sa fonction de patrimoine ou d'archive, que le musée lui confère.

b) *Objets et musées de guerre*

Au sein des musées comme le CHRD et le mémorial de Caen, les objets occupent une place privilégiée. A Lyon, le musée construit ses séquences par des unités qui sont constituées presque systématiquement, d'un texte explicatif, d'un ou plusieurs objets, et de photos²⁷⁰. Au mémorial de Caen, la construction des salles répond aux mêmes dynamiques²⁷¹, en s'axant surtout sur les objets ainsi que sur des textes explicatifs. L'objet, est donc un véhicule de la mémoire, dans la mesure où il semble nécessaire dans ces expositions pour comprendre la transmission de l'Histoire. Dans une tout autre dynamique, il existe des

²⁶⁶ C'est pourquoi, toujours selon Noémie Drouguet, on nomme œuvres les objets en musées d'art tandis qu'on gardera la notion d'objets pour les musées ethnographiques.

²⁶⁷ BONNOT T., *La vie des objets: d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme, 2002., p.6.

²⁶⁸ *Ibid.*, p.7.

²⁶⁹ *Ibid.*, p.4.

²⁷⁰ Voir Annexe 3.1.

²⁷¹ Voir Annexe 3.1.

institutions dont le parti pris est justement l'absence d'objets. C'est le cas dans une majeure partie du parcours permanent de l'exposition des Territoires de la Mémoire. En effet, dans la continuité de leur fonctionnement entièrement automatisé, l'accent est mis sur le discours par le biais de vidéos, de *voix off* et de bandes sonores. On peut alors se demander, si les objets sont nécessaires à la compréhension de l'Histoire et de la mémoire, si une exposition peut se concevoir en ayant plus de la moitié de ses espaces dépourvus d'objets. Selon André Kirouac et Julie Fournier les objets ont une place primordiale dans la construction d'un musée de Guerre dans la mesure où « ils permettent de montrer et de mettre en lumière la dimension humaine et sociale d'un conflit²⁷² ».

Au mémorial de Breendonk, la place des objets est encore différente puisque celui-ci en est en grande partie dépourvu. Les objets présentés sont par exemple, des lits dans les baraquements ou encore une casserole dans ce qui était autrefois la cuisine du Fort. De plus, le musée n'explique pas si les quelques objets qu'il présente sont d'origine ou non. Or, l'aspect central de Breendonk réside dans l'immersion du public dans ces espaces. Pour que cette immersion fonctionne, c'est-à-dire qu'elle émeuve le public, il faut que celui-ci accepte ou du moins parte du principe que le musée présente des objets authentiques.

Mais ces mises en scène, si elles ressemblent autant à des décors de théâtres, posent la question de l'authenticité des objets. En effet, aux Territoires de la Mémoire, c'est la volonté de reconstitution qui rend la réalité historique floue. En effet, par la reconstitution, on aura tendance à rendre la scène plus grandiloquente et plus émouvante que celle d'origine. Et cela pose la question de la limite de la reconstitution : à vouloir pousser l'émotion par la reconstitution, sortons-nous de la vérité historique et de la transmission de la mémoire ? Cette idée de reconstitution peut faire écho à la définition que donne Raymond Monpetit de ce qu'il appelle la « muséographie analogique ». Il s'agit « d'un procédé de mise en exposition qui offre, à la vue des visiteurs, des objets originaux ou reproduits, en les disposant dans un espace précis, de manière à ce que leur articulation en un tout donne une image, c'est-à-dire fasse référence, par ressemblance à un certain lieu et état du réel hors du musée, situation que le visiteur est susceptible de reconnaître et qu'il perçoit comme étant à

²⁷² KIROUAC A. et FOURNIER J., « Itéresser la population à l'histoire militaire, une utopie ? Le cas de l'exposition itinérante, Impacts 1942-1944, la bataille du Saint-Laurent », Québec, 2004. Cité dans GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p.200.

l'origine de ce qu'il voit²⁷³». Si dans les espaces ayant recours à la muséographie analogique, il arrive que les objets présentés soient des originaux, ayant « réellement cohabité ainsi et constitué un ensemble dans le monde avant leur entrée au musée²⁷⁴», et c'est le cas notamment des intérieurs au musée des Arts et Traditions populaires à Paris acquis par Georges-Henri Rivière, il arrive que des reconstitutions n'aient pas ou peu d'objets originaux. Ainsi, la force des muséographies analogiques, toujours selon Raymond Monpetit, réside dans ce qu'elles construisent dans leurs représentations puisqu'elles fonctionnent sur « le mode de l'image²⁷⁵ ». Mais comment cette « impression du vrai²⁷⁶» peut-elle être justifiée dans un espace qu'est le musée d'histoire où il semble au contraire que la vérité soit le moteur de tout discours ?

Un musée d'histoire par essence, se construit sur de l'immatériel : l'Histoire, appartenant au passé, ne peut être considérée comme un seul objet tangible, c'est la multiplication de ceux-ci qui constitue le musée. On peut considérer deux manières de faire un musée d'histoire²⁷⁷. Ou plutôt, on peut traiter les objets de deux manières différentes : soit en reliques soit en sources. Ces versions se confrontent et s'opposent puisque la première, de l'ordre des émotions, vise à reconstituer l'objet, à le replacer dans un contexte factice et théâtral tandis que la deuxième version s'intéresse à laisser l'objet en l'état et à l'accompagner de commentaires²⁷⁸.

c) *Objets et émotions*

Si on prend l'exemple du carnet de tickets de rationnement exposé au CHRD²⁷⁹, cet objet, en tant que tel ne suscite pas d'émotion. Il s'agit simplement d'un carnet en papier, légèrement rosé. Par ailleurs, la plupart des personnes qui visitent le musée, n'ont jamais vu ce genre d'objet, et aucun attachement émotionnel lié à un souvenir ne peut se créer. Cependant, par le texte qui accompagne la vitrine intitulée « Les difficultés de la vie quotidienne » ainsi que le témoignage vidéo d'une femme ayant vécu ces restrictions, l'objet

²⁷³ MONTPETIT R., « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », 1996.

²⁷⁴ *Ibid.*

²⁷⁵ *Ibid.*

²⁷⁶ *Ibid.*

²⁷⁷ POMIAN K., « Musées d'histoire : émotions, connaissances, idéologies », in *Le Débat*, vol. 177, n° 5, 2013, p. 47-58.

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ Voir Annexe 3.2.

ne devient plus un simple morceau de papier, mais prend un sens, dans un contexte historique permettant de lui accorder une symbolique forte. Selon Michèle Gellereau, les objets ne peuvent pas être considérés uniquement en tant que tels. En effet, c'est le contexte accordé aux objets qui leur donne leur sens²⁸⁰. Le sens d'un objet muséal se construit « par des sujets interprétants dans des processus grâce à des langages et des dispositifs²⁸¹ ». L'objet est nécessaire en ce sens qu'il concrétise une histoire, un témoignage, mais il ne peut se suffire à lui-même. L'objet ici devient ce que Noémie Drouguet nomme dans sa thèse un « réceptacle de toutes sortes de souvenirs qui resurgissent du passé²⁸² ». De sorte, que l'objet peut évoquer une mémoire dite de première main²⁸³ (par exemple, une personne ayant connu la guerre et ses restrictions, découvrant au CHRD les carnets de tickets de rationnement), ou de seconde main (le petit·e fils·lle d'une personne ayant vécu les tickets de rationnements découvrant ces objets qui lui sont familiers par le récit de son aïeul, mais n'en n'ayant jamais utilisé ou vu). L'émotion tient là de l'aura de l'objet ou du moins de son statut d'objet-relique. En effet, un objet devient relique quand il est identifié et attesté comme objet historique (ayant été conçu et utilisé dans un contexte historique précis). Cependant, cette identification doit se transmettre au public pour que celui-ci puisse attester que ce qu'il voit est bel et bien un objet historique. Ainsi, par la confirmation que cet objet est bel et bien historique, il offre au public l'émotion qu'une histoire et la symbolique qu'un objet peuvent conférer.

Les objets que les musées de guerre proposent à l'étude appartiennent à ce que Vincent Auraz et Van Troi Tran qualifient de patrimoine sensible²⁸⁴. Ils définissent ce patrimoine de la manière suivante « un ensemble constitué des éléments matériels et immatériels, présenté et perçu comme un héritage qui participe activement à la définition et à la transmission de l'identité²⁸⁵ » mais cette définition n'est pas la seule et l'on pourrait la compléter avec la suivante « tout artefact (...) composant les collections du musée ou les collections privées qui a le pouvoir de déclencher des réactions fortes chez les visiteurs, qu'elles soient positives ou négatives. La sensibilité de ces objets varie en fonction des

²⁸⁰ GELLEREAU M., « Pratiques culturelles et médiation », in *Sciences de l'information et de la communication*, Presses universitaires de Grenoble, vol.2, 2014, p. 25-41.

²⁸¹ *Ibid.*

²⁸² DROUGUET N., 2007, *Le sens de la visite*, *op. cit.*, p.79.

²⁸³ *Ibid.*, p.79.

²⁸⁴ AURAZ V. et TRAN V.T., *Patrimoines sensibles : mots, espaces, pratiques.*, Les Presses de l'Université Laval., Québec, Société québécoise d'ethnologie, 2010. Cité dans GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p.201.

²⁸⁵ *Ibid.*, p.202.

valeurs, des points de vue et du contexte social, économique et politique du visiteur et de la société dans laquelle il est présenté²⁸⁶. » C'est donc là que l'expérience de l'exposition de guerre se joue : l'objet présenté doit susciter de l'émotion, permettant de créer un lien, un attachement entre celui-ci et le public, mais doit s'assurer que l'émotion qu'il procure ne soit pas trop importante, au risque que le public s'en désintéresse. En effet, si la sensibilité du public est trop mobilisée, qu'un objet « émeut trop », le public peut se retrouver contraint d'éviter l'espace muséal où l'objet est présenté. A titre d'exemple, le public peut se retrouver face à trop de violence, et être ainsi incapable de faire la part des choses entre émotions et réflexion et se laisser submerger par les émotions.

En littérature, les *topos* (ou *topoi*) sont des motifs récurrents. Aristote les définit comme « des propositions exprimant une vérité générale. Ce sont des vérités premières admises par tout le monde, confirmées par la conscience et le sens commun²⁸⁷ ». On pourrait se demander si ces motifs ne trouvent pas une place aussi dans les musées. En effet, si quand on évoque l'idée de Musée des Beaux-Arts, le public peut avoir dans son inconscient collectif l'idée de statues en marbre ou d'huiles sur toiles. J'émet l'hypothèse que le musée d'Histoire n'est pas en reste en ce qui concerne ses *topos*. Il est fort probable que si l'on interroge le public sur ce qu'il pense voir dans une exposition relative à la Seconde Guerre mondiale avant qu'il y entre, on nous réponde avant tout des objets et des témoignages. D'après les visites des différentes expositions présentées dans le cadre de ce travail, certains objets semblent revenir systématiquement ou presque : citons, entre autres, les étoiles jaunes, les tenues rayées des déporté·e·s ou encore les drapeaux nazis. Les étoiles étant de petits objets, elles sont souvent présentées en vitrine presque à hauteur des yeux, permettant de les valoriser²⁸⁸. Au Mémorial de Caen le choix a été d'accompagner l'objet d'une photographie de deux fillettes, ainsi que d'un poupon²⁸⁹ permettant de souligner que toute la symbolique discriminatoire autour de cet objet, visait des hommes, des femmes, des enfants, en bref, de rendre « humaine » l'Histoire. Les tenues portées par les déporté·e·s, sont présentes dans trois des quatre expositions visitées²⁹⁰. Leur présentation varie peu entre le CHRD et le Fort de Breendonk : présentation de l'habit sur un mannequin non personnifié, il n'y a pas de tête

²⁸⁶ GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, op. cit., p.202.

²⁸⁷ THIONVILLE E., *De la théorie des lieux communs dans les topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie J. Vrin, 1983, p.30.

²⁸⁸ Voir Annexe 3.3.

²⁸⁹ Voir Annexe 3.3.

²⁹⁰ Voir Annexe 3.4.

ou de visage sur le mannequin, le tout dans une vitrine, dans un espace qui traite de la Shoah, et généralement plutôt en fin de parcours. La vitrine confère un aspect solennel, ce qui tranche avec le choix de la présentation dans l'exposition *Plus jamais ça !*. En effet, si une partie des habits présentés, est sous une vitrine, celle-ci se trouve au sol²⁹¹. Par ailleurs, ces vêtements sont présentés en tas, ne donnant pas une idée précise de leur forme. Dans le même espace, un second tas est présenté, sur un tabouret dans un coin de salle comme oublié²⁹². Cette présentation déroutante interroge quant à l'historicité des objets présentés. Si ces objets sont « attendus » dans la visite, cela implique qu'il existe un imaginaire autour de ceux-ci. Or, s'il existe un « imaginaire » c'est que potentiellement l'image ainsi que le discours autour de l'objet comportent des fantasmes loin des vérités historiques. Il faut alors exposer tout en veillant à ce que le public prenne conscience de la réalité autour de l'objet qu'il·elle a sous les yeux.

Au sein du parcours permanent du *Musée de la Résistance et de la Déportation* de Besançon, à titre d'exemple, pour présenter un réveil produit par la propagande hitlérienne²⁹³, le musée décide de le présenter dans une vitrine au même titre que d'autres objets mais celle-ci est légèrement abaissée, dans une volonté de « dévaluation » de l'objet. L'exposition *Plus jamais ça !*, par sa prétention à l'immersion du public tombe dans une certaine mesure dans un genre de glorification de ces « objets sensibles ». En effet, dans le deuxième espace d'exposition, le public est invité à traverser un long couloir, uniquement composé de drapeaux nazis. Le jeu de lumière fait avancer le public en suivant les spots qui s'allument un par un au-dessus de chaque drapeau. Ce couloir se termine par une porte peinte en rouge avec une croix gammée. Un dernier spot s'allume au-dessus de celle-ci et par l'effet d'automatisation qui constitue l'exposition, la porte s'ouvre sur le troisième espace. Les drapeaux, bien que probablement factices, même si aucune mention concernant la provenance des objets n'est présente dans cette exposition, semblent être présentés comme on aurait pu les voir pendant la guerre, ce qui donne un aspect un peu inédit en termes de scénographie²⁹⁴. Les objets muséaux, quand ils touchent un sujet aussi sensible que la Seconde Guerre mondiale et plus particulièrement la Shoah, impliquent de questionner la muséographie. En effet, comment montrer la réalité de l'Histoire quand celle-ci implique

²⁹¹ Voir Annexe 3.5.

²⁹² Voir Annexe 3.5.

²⁹³ Voir Annexe 3.6.

²⁹⁴ Voir Annexe 3.7.

des objets aussi sensibles que ceux en rapport avec le Troisième Reich ? *A priori*, on pourrait se dire que la solution pour présenter des objets aussi difficiles que des exemplaires de *Mein Kampf* serait de jouer sur la lumière, de proposer d'exposer les objets à une hauteur plus basse que la hauteur des yeux afin d'éviter l'aspect piédestal avec le petit spot de lumière éclairant l'objet comme s'il s'agissait d'un artefact précieux. Au CHRD, un drapeau est également présenté, sous une vitrine, comme de nombreux autres objets. Cependant, il y a une contextualisation, non pas à côté mais au milieu de la vitrine avec la phrase suivante : « Récupéré comme trophée de guerre à la Libération, ce drapeau flottait place Bellecour au-dessus de l'Hôtel Royal, siège de l'état-major de la Wehrmacht à partir de Novembre 1942 » ainsi que la provenance de l'objet « Fonds Malartre, association des Amis du CHRD²⁹⁵ ». Par cette inscription, non seulement on cache l'objet, le dévalorisant dans une certaine mesure puisqu'on ne le montre pas en entier. Ainsi, les visiteur·euse·s, voient l'échelle du drapeau et peuvent visualiser comment il se présentait dans son contexte initial. De ce fait, le public peut comprendre, visualiser, sans pour autant être face à un objet « dans toute sa splendeur ».

d) *La relation entre authenticité et émotion*

Comme mentionné précédemment, l'exposition *Plus jamais ça !* des Territoires de la Mémoire repose en grande partie sur des outils de médiation numérique, soit des vidéos ainsi qu'une bande sonore relativement importante. Les objets ont une place relativement restreinte ou du moins paraissent secondaires. On compte principalement deux salles qui disposent d'objets. D'une part, la salle d'interrogatoire avec, entre autres, un bureau, des casiers, une machine à écrire, un téléphone²⁹⁶ mais également, d'autre part, la salle expliquant le système concentrationnaire composée de plusieurs « tas » d'objets (tas de boîtes de zyklon B, tas de vêtements, tas d'habits de déporté·e·s). Ces représentations à l'exposition ont plus l'allure d'un décor de théâtre dans lequel le public serait contraint d'avancer à la manière d'un « train fantôme », c'est-à-dire avancer dans un décor suscitant la peur et mettant l'émotion du public à rude épreuve, dans la mesure où, le public ne voit pas mais a la sensation de vivre tout en ayant un léger malaise : comment est-ce possible de ressentir du mal-être « comme si j'y étais » alors que les déporté·e·s ont vécu de bien pires tortures et sévices. Le peu d'objets qui apparaissent au long de cette visite, donne un aspect

²⁹⁵ Voir Annexe 3.7.

²⁹⁶ Voir Annexe 3.8.

théâtral du fait d'un manque de distance pris entre le public et l'objet. En effet, ici pas de vitrines, pas de cartels, l'objet ne semble pas être concerné par les mêmes règles de conservation et d'expositions instaurées dans tout autre musée. Ces objets servent uniquement comme support de mise en scène dans la mesure, où non contextualisés ou presque ils ne permettent pas tant l'apprentissage historique. Par exemple, le deuxième espace de l'exposition est un long couloir composé uniquement de plusieurs drapeaux nazis alignés²⁹⁷. Encore une fois, pas de contexte donné quant à la provenance de ces drapeaux mais surtout, la *voix off* n'explique rien en rapport avec ceux-ci. Tout au long du discours, des spots de lumière les éclairent un à un, indiquant une progression dans le couloir. Cependant, il ne semble pas réellement y avoir de lien entre les drapeaux et le discours énoncé : ces objets servent donc plus à instaurer une ambiance, un décor qu'à apprendre sur ceux-ci et leur place sous le régime nazi. Par cet aspect théâtral, on retrouve ce que Raymond Monpetit développe dans son article *Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique*. En effet, il affirme que « le visiteur est appelé à faire l'expérience de l'essentiel, à entrer par l'imagination, dans l'esprit du tableau ; cette réussite tient plus au style d'ensemble de ce qu'il voit, qu'à l'authenticité de chacun des objets²⁹⁸ ».

Il est parfois difficile de pouvoir acquérir et conserver des objets qui ont été utilisés il y a plus de septante ans. C'est pourquoi, il arrive que les musées fassent le choix de présenter des fac-similé. *A priori* on pourrait se dire que ces derniers, peuvent faire sens dans le contexte d'un musée de Guerre. En effet, dans ces espaces, on pourrait argumenter que la priorité est la transmission de l'Histoire et donc que le support par lequel cette transmission importe peu tant qu'il possède les qualités esthétiques, physiques, documentaires ou d'archive d'un original. C'est sur ce modèle que fonctionnent, par exemple, les centres d'interprétations. Mais alors, comment procurer de l'émotion face à des objets qui ne sont pas authentiques ? En effet, si le propre d'un objet est de transmettre une histoire tout en créant un lien par son authenticité comment serait-il possible de transmettre des émotions quand un objet ne semble pas venir d'une époque spécifique ? Le public serait en droit de questionner la légitimité de l'objet : une reproduction peut-elle être satisfaisante d'un point de vue de la vérité historique ? Cette reproduction peut avoir des inexactitudes certes mais pose également un second problème. En effet, au-delà du manque de justesse dans sa représentation matérielle, cet objet inauthentique, manque d'un aspect primordial : il n'a pas

²⁹⁷ Voir Annexe 3.7.

²⁹⁸ MONTPETIT R., « Une logique d'exposition populaire », *op. cit.*

eu de valeur d'usage avant d'être patrimonialisé. En d'autres termes, c'est un musée qui a pour fonction celle d'illustration, à l'instar de décors de théâtre ayant été conçus pour une représentation.

Si on ne peut pas disposer d'un objet authentique alors peut-être qu'une reproduction ou un objet non historique peut avoir pour rôle d'interpeller un autre sens que la vue. On pourrait considérer que l'émotion intervient quand le public peut manipuler un objet. A titre d'exemple, au CHRD il y a en fin de parcours un livre à feuilleter listant le nom de toutes les personnes déporté·e·s pendant la Seconde Guerre mondiale²⁹⁹. Même si l'objet n'est pas extraordinaire dans sa matérialité propre, ni attaché à une période historique (le livre n'a pas été conçu par une presse clandestine résistante pendant la guerre par exemple), l'émotion apparaît réellement quand le public s'empare de l'ouvrage, le manipule et tourne les pages, se rendant compte des noms, du nombre de pages et donc du nombre de déporté·e·s qu'il mentionne.

La « théorie des impacts » permet d'étudier un conflit selon les différents impacts qu'il a eu sur la société dans laquelle il s'est produit. Cette théorie conceptualisée par Kirouac et Fournier³⁰⁰, montre la nécessité d'une approche mettant au centre l'objet qui se place comme « porteur de récit » mais également accompagné de témoignages permettant de montrer les différentes facettes d'une histoire. Les chercheur·euse·s attestent que « c'est par le biais des objets, de leurs récits, de leurs significations diverses, et de leur lien étroit avec les humain·e·s, que les faits de société s'expriment et s'illustrent. L'objet et le récit qui lui est attaché occupent alors une place prépondérante. Ils permettent de montrer et de mettre en lumière la dimension humaine et sociale du conflit³⁰¹ ». Par cette citation, on comprend en quoi l'objet se complète par le récit et le témoignage qui permettent l'apport d'une vision complémentaire, de commenter l'objet à l'étude, et d'offrir (si possible) plusieurs points de vue, permettant une pluralité de ces derniers.

Ainsi, les objets sont le point de départ d'une collection dans un musée mais ils ne sont pas systématiques au sein des quatre cas étudiés. En effet, si le CHRD mise beaucoup

²⁹⁹ Voir Annexe 3.9.

³⁰⁰ KIROUAC A. et FOURNIER J., « Intéresser la population à l'histoire militaire, une utopie ? Le cas de l'exposition itinérante, Impacts 1942-1944, la bataille du Saint-Laurent », *op. cit.*, p.201.

³⁰¹ *Ibid.*, p.201.

sur ceux-ci dans la compréhension des sujets abordés et dans la diffusion des émotions, les Territoires de la Mémoire sont à l'opposé de cette stratégie. Mais au-delà des objets, un autre aspect est important à prendre en considération au sein de cette recherche : la présence des témoignages.

2. La place des témoignages dans les expositions

Selon Paul Ricoeur, un témoignage est « un recueil des traces laissées par des événements qui ont affecté l'histoire du groupe concerné³⁰² ». Le récit d'un·e témoin, passant d'un contexte familial à un contexte public, permet la construction d'un « commun »³⁰³. Par exemple, dans le contexte de l'école le témoignage semble primordial dans le sens où il permet d'humaniser les chiffres qui sont présentés en cours. Par le témoignage, on suscite une émotion qui ne se retrouve pas dans les livres d'Histoire. Cependant, il semble impossible de se contenter d'un témoignage. Les professeurs considèrent tous nécessaire la contextualisation des événements afin de mieux préparer les élèves à l'écoute du témoignage³⁰⁴. Qu'en est-il du musée et de la réception par le public des témoignages ? Dans son article *Le musée est-il vraiment un média ?*³⁰⁵ Jean Davallon affirme que « l'exposition est à la limite du public et du privé, du social et de l'individuel ». Le musée aurait donc un rôle à jouer dans la transmission de la mémoire et dans le devoir de mémoire par la conservation et la diffusion de témoignages. Selon Geoffroy Gawin, les témoignages dans le cadre de musées permettent à un public (notamment un jeune public), de dépasser la simple réception d'informations. Pour l'auteur, « les collégiens basculent d'un état d'attention vers un état où ils ressentent quelque chose en rapport avec le témoignage³⁰⁶ ».

Ce qui est intéressant à souligner c'est la façon dont les expositions visitées mettent en avant ou non les témoignages. On peut ainsi diviser les expositions en deux catégories : d'une part les expositions dans lesquelles le témoignage est central (ici il s'agit surtout du

³⁰² RICŒUR P., *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, op. cit. Cité dans GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017, p.227.

³⁰³ GELLEREAU M., *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, op. cit., p.227.

³⁰⁴ KANTIN G., MANCERON G. et JULIEN C., *Les Echos de la mémoire*, op. cit, p.304.

³⁰⁵ DAVALLON J., « Le musée est-il vraiment un média ? », 1992.

³⁰⁶ GAWIN G., *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance: du présentiel à l'audiovisuel*, Université de Lille, 2017, p.232.

CHRD) et d'autre part, les expositions où celui-ci est présent mais plus en retrait (l'exposition *Plus jamais ça !*, le Mémorial de Caen et le Fort de Breendonk).

a) *Le témoignage central dans l'exposition : le cas du CHRD*

Le témoignage occupe une place importante au sein du parcours permanent du CHRD mais également avant même la construction de celui-ci. En effet, une campagne de récolte de témoignages oraux est lancée avant l'ouverture au public du CHRD, permettant de collecter pas moins de 650 témoignages d'ancien·ne·s résistant·e·s, résistant·e·s déporté·e·s, survivant·e·s de la Shoah, enfants caché·e·s etc³⁰⁷. C'est d'ailleurs par le témoignage de personnes originaires de la région à laquelle est dédié le musée, que le·a témoin·e ainsi que le musée s'inscrivent dans une démarche de muséologie communautaire³⁰⁸. On donne la parole à celles et ceux pour qui on a fait le musée mais également à celle et ceux de qui on parle au sein du musée. Mais surtout, par-là, le musée donne un statut au témoignage dans l'espace public par l'intermédiaire de l'exposition³⁰⁹.

A l'heure actuelle, les témoignages sont principalement utilisés de deux manières. D'une part, au sein de l'exposition du parcours permanent via des témoignages oraux enregistrés. Comme évoqué plus tôt dans le texte, le CHRD se démarque par une systématisation dans la construction de ses espaces : les espaces sont souvent composés d'un objet, d'un ou plusieurs textes autour de l'objet ainsi que d'un témoignage. Ainsi, au fil de l'exposition, le public pourra découvrir un ou plusieurs témoignages sur chaque section/sujet abordé au sein de l'exposition (le quotidien pendant la guerre, les actions de résistance, les presses clandestines etc.) Au CHRD, il n'y a pas de hiérarchie entre les textes « scientifiques » et les témoignages³¹⁰. Au contraire on considère qu'il existe une complémentarité dans le dispositif objet-texte-témoignage. Par ailleurs, il n'y a pas de hiérarchie faite entre les différents témoignages, selon le statut du témoin : à titre d'exemple, les multiples témoignages de Lucie Aubrac, grande figure de la résistance ne sont pas plus mis en valeur que celui de Gabriel Veniat, interviewé car il a été scout et secouriste à la Croix Rouge pendant la guerre ou que ceux d'Andrée Gaillard, qui témoigne de son enfance au

³⁰⁷ *Ibid.*, p.340.

³⁰⁸ IDJERAOUÏ-RAVEZ L., *Le témoignage exposé: du document à l'objet médiatique*, Paris, harmattan, 2012, p.51.

³⁰⁹ *Ibid.*, p.51.

³¹⁰ Par exemple, les témoignages et les textes sont placés au même niveau, à hauteur des yeux du public.

sein d'une famille relativement banale pendant la guerre. En effet, les trois témoignages sont présentés de la même manière : sur un écran de la même taille, les témoignages vidéo sont accompagnés de cartels de la même taille, utilisant la même police³¹¹. Par ailleurs, les trois témoignages sont là pour illustrer des propos, au même titre que des objets qui les accompagnent. Les témoignages de Lucie Aubrac, ne sont pas, par exemple projetés sur un grand écran, mettant plus en avant la vie de cette dernière que ce qu'elle souhaite évoquer (ici les presses clandestines). De plus, les prénoms et noms sont mentionnés sur les trois vidéos, quand bien même deux des trois personnes sont pour la plupart du public inconnues. Il n'y a pas une volonté d'afficher en grand, le nom de Lucie Aubrac, sur l'écran de la vidéo ou au-dessus, pour attirer un public qui pourrait s'intéresser à son témoignage du fait de la familiarité du nom.

D'autre part, il existe des témoignages plus « directs » du fait d'ancien·ne·s déporté·e·s et résistant·e·s qui interviennent au sein du musée pour raconter ce qu'ils et elles ont vécu, le plus souvent auprès d'un public jeune (collège ou lycée). Dans les entretiens réalisés dans le cadre de sa thèse *Les évolutions des médiations testimoniales dans les différents musées de la Résistance*, Geoffroy Gawin évoque un ancien déporté, après la guerre qui ne fait pas le récit de ce dont il a vécu jusqu'au jour où il se retrouve sollicité par le CHR³¹². En effet, selon lui, pour survivre « au camp après le camp » il fallait oublier et pour ce faire, ne pas parler. On voit là en quoi le musée joue un rôle de médiateur dans les témoignages, offrant aux témoins un cadre institutionnel facilitant la prise de la parole.

Par ailleurs, en marge de l'exposition, se trouve la diffusion d'un documentaire, permettant de découvrir des images du procès de Klaus Barbie. Par cette diffusion, le public peut découvrir d'autres témoignages. Ces derniers diffèrent des premiers par le contexte dans lequel ils ont été produits. En effet, contrairement à la collection de témoignages précédemment citée, il s'agit là de personnes ayant témoigné dans un contexte judiciaire. En effet, à la suite du procès Eichmann, les rescapé·e·s, obtiennent une « identité sociale de survivants³¹³ ». La question de la mémoire n'est pas à l'œuvre comme dans les témoignages qui ont été enregistrés, et donc en quelque sorte, mis en scène en vue d'une exposition. En

³¹¹ Voir Annexe 3.10.

³¹² GAWIN G., *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance*, op. cit., p.187.

³¹³ *Ibid.*, p. 187.

effet, ces témoignages ont comme objectif, non pas la transmission d'un récit contre l'oubli général mais un objectif de justice. Par ailleurs, le public n'est pas le même. Car les récits à destination des expositions, impliquent une certaine pédagogie, qui doit rendre audible le témoignage à un large public.

b) *Le témoignage secondaire dans l'exposition*

Le témoignage n'est pas au centre de toutes les expositions. En effet, il s'agit d'un outil relativement minoritaire dans le parcours *Plus jamais ça !* des Territoires de la Mémoire. Comme cela a déjà été évoqué dans ce travail de recherche, la lumière est avant tout mise sur des vidéos et des textes audios dans cet espace. Cependant, la majeure partie de ces textes apportent un regard relativement factuel et généraliste, notamment par l'utilisation du présent de narration, l'utilisation fréquente de dates, de cartes géographiques (notamment dans la partie mettant en avant la prolifération de camps de concentration), la mention de lois mises en place ou d'autres décisions politiques expliquant le contexte autour de la Seconde Guerre mondiale etc. Le premier témoignage intervient lors du deuxième espace (rappelons que l'exposition en compte seulement six), dans la reconstitution d'une salle d'interrogatoire liégeoise. En plus de la *voix off* qui présente les faits depuis le début de l'exposition et le contexte du témoignage ici, un acteur interprète un texte racontant l'histoire d'un liégeois. Il s'agit du témoignage d'un liégeois ayant subi des actes de tortures lors d'un interrogatoire de police. Son nom est mentionné une fois au public par la *voix off*, et le témoignage s'enchaîne directement sans interruption entre deux récits/présentations de cette dernière. Cependant, il est impossible de savoir si le texte lu est une retranscription d'un texte écrit par la personne elle-même ou si c'est une fiction tirée d'un témoignage de cet homme. Cette partie pose malgré tout la question de l'authenticité, une fois de plus. En effet, il est parfois difficile de démêler ce qui est de l'ordre de la fiction ou non dans cette exposition : quand une *voix off* narre, presque en continu et accompagnée de bruitages, il n'y a aucune mise à distance permettant de comprendre ce qui est de l'ordre du discours scientifique, du témoignage individuel ou encore de la reconstitution sonore. Par la surutilisation d'un seul outil de médiation, ici une bande sonore en quasi-continu, tout se mélange et le public est incapable de faire le tri dans les informations qu'il reçoit.

Au Mémorial de Breendonk, il y a plusieurs témoignages. Il s'agit toujours des mêmes trois hommes qui témoignent, et leur témoignage est transmis par des écrans dont le son est diffusé sur des hauts parleurs. Cependant, ces témoignages ne sont pas systématiques dans les divers espaces d'expositions, et il n'y a pas toujours de mise en contexte permettant d'accompagner ceux-ci.

Au contraire, au CHRd, les témoignages vidéos et audios, sont systématiquement accompagnés de quelques informations permettant de comprendre le contexte : qui parle ? pourquoi ? quel rôle cette personne a-t-elle joué pendant la guerre ? Par exemple, pour évoquer la question de la résistance, sont transmis sur un petit écran les témoignages de plusieurs hommes ayant mené des actions directes. Les témoignages défilent (au nombre de trois) et sur l'écran, apparaît à la fois la vidéo du témoignage mais également le nom et le prénom de la personne qui parle (ainsi que la durée de la vidéo)³¹⁴. En plus de ces informations, le témoignage s'accompagne d'un cartel, permettant d'avoir quelques informations concernant la vidéo au cas où le public, n'aurait pas le temps ou ne souhaiterait pas voir le témoignage. Par ailleurs, par la multiplicité des outils de médiation, le public peut faire la distinction entre le témoignage donc le point de vue subjectif d'une personne, et l'Histoire, plus factuelle et supposée neutre : les vidéos témoignages constituent le point de vue subjectif, tandis que les panneaux avec les textes constituent le point de vue plus objectif et historique mis en place par le musée.

Mais dans le cas de sujets aussi sensibles que la déportation, la représentation de la mémoire la plus importante reste celle des personnes ayant elles-mêmes vécu la guerre. C'est donc par l'exposition du témoignage, qu'on peut attacher une valeur documentaire, mais également symbolique et émotionnelle³¹⁵. C'est le choix qui a été fait au Fort de Breendonk, diffusant quelques témoignages d'anciens prisonniers (dont certains ont été déportés par la suite). Chaque témoignage présente un sujet en lien avec la salle dans laquelle le public se trouve, permettant de mettre un visage, un nom, une histoire individuelle pour comprendre l'histoire du Fort. Il semble donc difficile pour les musées de s'affranchir de l'utilisation du témoignage, mais qu'est ce qui fait d'un témoignage un témoignage efficace ? Existe-t-il une limite dans l'utilisation des témoignages ?

³¹⁴ Voir Annexe 3.10.

³¹⁵ IDJERAOUI-RAVEZ L., *Le témoignage exposé, op. cit.* p.127.

c) *Témoignage et émotion*

Ce qui est important à souligner dans le concept de témoignage, c'est que celui ou celle qui témoigne, ou donne un récit de vie, fait un pacte qui est celui de s'engager à rester au plus près possible de la vérité³¹⁶. Ce contrat tacite entre témoin et public est primordial et c'est par là que les émotions s'installent : le public accepte que quel que soit le récit qu'on lui fait, et plus particulièrement dans le cas de récits liés à la guerre et à la déportation, cela sous-entend, que, quelles que soient les atrocités qu'on lui raconte, le public part du postulat que ces informations sont véridiques. S'il y a un doute, alors le public ne peut se laisser porter par ses émotions et sera contraint de rester « en dehors » du témoignage. De plus, toujours selon Daniel Bertaux, le témoignage est « récit de vie » à partir du moment où « une personne commence à raconter à une autre personne tel ou tel épisode de sa vie passée »³¹⁷. Ce qui nous intéresse, ici, c'est surtout l'idée de « raconter à une autre personne ». En effet, le témoignage en serait donc bel et bien un si et seulement s'il est reçu par une personne. Le témoin n'existe pas uniquement par sa capacité à raconter, mais également par la capacité du public à être, d'une part, et à écouter, d'autre part. Ainsi, la réception du public d'un témoignage est primordiale : comment s'assurer une bonne réception et, surtout, existe-t-il un espace où le témoignage submerge le public de ses émotions, empêchant la réception ?

L'émotion par le témoignage passe en partie par l'identification du public au·à la témoin. C'est parce que les témoins sont choisi·e·s par ce qu'il·elle·s ont vécu et non parce qu'il·elle·s sont considéré·e·s comme des héro·ïne·s que le public peut s'identifier. Et c'est par l'identification qu'il y a émotion : si un membre de ma famille ou moi-même ressemblons à la personne qui témoigne des horreurs de la guerre alors je peux comprendre ce qu'il ou elle a pu ressentir. Dans son article « *En mettant des mots sur vos maux, vous p(e)ansez les nôtres* ». *Lectures mémorielles et thérapeutiques de la littérature de témoignage*³¹⁸, Cécile Rabot compare la publication d'un ouvrage témoignant d'attentats français à celle de *Si c'est un homme* de Primo Levi³¹⁹. Elle démontre dans cet article comment le·a lecteur·ice, par le témoignage se « représente la douleur de manière quasi

³¹⁶ BERTAUX D., « La méthode des récits de vie. Définition, propriétés, fonction », in *Recherche en soins infirmiers*, vol. 64, n° 1, 2001, p. 16-27.

³¹⁷ *Ibid.*

³¹⁸ RABOT C., « En mettant des mots sur vos maux, vous p(e)ansez les nôtres ». *Lectures mémorielles et thérapeutiques de la littérature de témoignage* », in *Contemporary French and francophone studies*, vol. 24, n° 4, 2020, p. 476-484.

³¹⁹ LEVI P., *Si c'est un homme*, Paris, Pocket, 2003.

sensible et entre en empathie avec le narrateur (...). Confident, il écoute, comprend, apprend à connaître et s'attache. La relation auteur-lecteur s'apparente (...) à une forme d'amour fraternel, au point que la fin de la lecture ressemble parfois à une perte³²⁰ » et c'est justement par cette empathie exacerbée par le témoignage que le·a lecteur·ice peut alors se saisir individuellement de la réalité collective de l'attentat pour mieux le surmonter. Il y a donc, par le témoignage, une forme d'appropriation par celle·ui qui le lit ou l'écoute.

Par ailleurs, au sein des les musées à l'étude, bon nombre, voire la majorité des témoignages prennent place dans la ville ou la région dans laquelle se place le musée. Certes, l'émotion peut se ressentir par l'identification en fonction du genre, de l'âge, du statut social du·de la témoin et du·de la visiteur·euse : les témoins sont autant des hommes que des femmes, de classes sociales différentes. S'il·elle·s sont souvent âgé·e·s d'au moins une soixantaine d'années au moment des enregistrements, il·elle·s évoquent des souvenirs où il·elle·s ont divers âges, ou divers moments de la vie. L'émotion peut aussi passer par la proximité géographique. Comme mentionné plus tôt, l'un des seuls témoignages de l'exposition *Plus jamais ça !* mentionne explicitement l'identité liégeoise du témoin, comme pour raccrocher le public à un de ses repères. A Lyon, le rapprochement se fait d'emblée par le titre de l'exposition : *Lyon dans la guerre : 39-45*, et tous les témoignages sont ceux de personnes ayant vécu à Lyon ou dans les alentours pendant la guerre. Également, une partie de l'exposition à Caen est réservée à la ville après-guerre, avec notamment un mur entier dédié aux habitant·e·s par la présentation de photos les montrant dans les ruines de la ville bombardée. Au Mémorial de Breendonk, les témoignages n'évoquent pas tant la question des habitant·e·s de la ville dans laquelle le fort se situe (Willebroek), étant donné que l'histoire du site et son statut de prison touchent uniquement des prisonniers (en ce sens que la grande majorité des habitant·e·s de la région n'ont jamais pénétré dans cette prison). Et cette dimension locale permet elle aussi de comprendre la dimension individuelle et singulière des Human Rights Museums.

Par ailleurs, l'émotion passe également par la « mise en scène » toujours sobre dans les témoignages : un plan rapproché poitrine, permettant d'avoir une attention sur le·a témoin, un arrière-plan soit sombre et uni soit montrant une pièce de maison ou d'appartement (supposant que le tournage a été réalisé directement chez les personnes

³²⁰ RABOT C., « En mettant des mots sur vos maux, vous p(e)ansez les nôtres ». Lectures mémorielles et thérapeutiques de la littérature de témoignage », *op. cit.*

interviewées) si le nom du témoin apparaît au bas de l'écran, c'est dans une police sobre également. C'est, cet effet de simplicité qui permet d'une part la concentration du public sur ce que le·a témoin raconte mais qui confère une forme de solennité au témoignage. Et par cet aspect grave, le public peut simplement accueillir la parole et laisser place à l'émotion.

Il y a dans le témoignage une forme de vérité qui rend la compréhension facile d'une histoire qui se rapporte à la grande Histoire sans passer par les détails et toutes les complexités de cette dernière. Pour Paul Ricoeur, « la convergence des témoignages, leur renforcement mutuel équivaut à la solidité d'une expérience de laboratoire³²¹ ».

d) *La nécessité du témoignage*

Il faut rappeler que chaque personne, par son caractère, son parcours de vie, sa sociabilisation, a une sensibilité qui lui est propre. Il se peut donc qu'un même témoignage touche une partie du public, mais soit inaudible pour une seconde partie de celui-ci. Une solution serait alors de permettre au public « d'échapper » aux témoignages. Pour cela, on peut penser au fonctionnement du CHRD, dont les témoignages sont visibles sur des petits écrans et le son passant par un dispositif semblable à un écouteur. Comme mentionné plus tôt, le témoignage étant accompagné d'un texte soulignant les sujets évoqués lors du témoignage, cela permet au public de choisir, en fonction de sa sensibilité, s'il ou elle préfère lire ou écouter. D'autres musées liés à la guerre décident de répartir les témoignages d'une autre manière, permettant également l'évitement en cas d'impossibilité d'assister aux témoignages. Par exemple, au Mémorial de la Shoah, à Paris, les témoignages sont regroupés dans une section à la fin de l'exposition, dans un large couloir, où sont alignés sur la gauche des vidéos, invitant le public à s'asseoir et à prendre un casque permettant d'écouter les différents témoignages. La configuration de l'espace permet tout à fait au public qui le souhaite d'éviter cette séquence. Il existe des espaces muséaux où il semble justement impossible d'échapper aux témoignages, et c'est le cas du Mémorial de Breendonk. Par sa configuration, le témoignage semble imposé, notamment par le son très fort des enregistrements, s'entendant parfois en dehors de la pièce concernée. En effet, les témoignages sont diffusés en continu (alternant des versions traduites en anglais, néerlandais et français), à trois endroits tout au long du parcours (un premier dans le bureau des officiers

³²¹ Citation de P.Ricoeur dans GAWIN G., *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance*, op. cit., p.340.

SS, un deuxième dans les dortoirs et un troisième dans l'espace des sanitaires) sur des écrans placés au centre des pièces. Les pièces étant relativement vides et le son fort, ces enregistrements ont souvent des échos, expliquant cette sensation de diffusion dans plusieurs pièces simultanément. C'est par ailleurs une configuration assez particulière, puisque les témoignages font directement référence à l'espace du fort dans lequel le public se trouve. Si certaines salles comme des anciens baraquements vides sont accompagnées de bancs permettant au public de s'asseoir et d'écouter, ce n'est pas le cas dans toutes.

Cependant, comme je l'ai évoqué auparavant, les témoignages sont un passage obligatoire dans la construction de ces expositions. Se pose la question suivante : est-ce que l'on peut refuser d'entendre un témoignage ? Si l'on se réfère au CHRD, passer à côté des témoignages, c'est passer à côté d'une grande partie de l'exposition en elle-même. Pourtant, il semble impossible d'imposer un témoignage heurtant une sensibilité, mais il apparaît que celui-ci doit tout de même exister dans la sphère muséale et être autant que possible écouté. En effet, dans la logique de la question des droits humains, il faut prendre en compte l'individu dans ce que le discours que l'exposition produit et peut produire sur le visiteur. C'est donc peut-être le rôle du musée que d'assurer un cadre propice à l'écoute de ces témoignages. Par des stratégies muséographiques comme la diffusion d'un témoignage uniquement audible par écouteur, ou sur un petit écran, et entouré de divers objets permettant d'illustrer les propos tenus par le·a témoin, ou encore une forme de retranscription sur des panneaux, l'exposition montre au public qu'il existe une porte de secours en cas de « trop-plein » émotionnel. De plus, c'est par la compréhension en amont de l'Histoire que le public peut prendre la mesure de l'importance du témoignage comme trace historique : placer les témoignages en fin de parcours permettrait peut-être au public de plus facilement s'y intéresser. On pourrait résumer cela comme une visite en deux temps : dans un premier temps, on découvre les faits, et ensuite on peut laisser place à l'émotion. Il aurait peut-être été intéressant au Fort de Breendonk de permettre à celles et ceux qui le souhaitent de re visionner les témoignages présentés lors de l'exposition, mais à la fin de celle-ci, dans une salle plus adaptée, en dehors des « espaces historiques ». C'est peut-être par l'adaptation de la visite en fonction de la sensibilité de chacun·e qui permet au public de retrouver une agentivité.

3. La question de l'immersion du public dans les expositions

Mais la particularité des expositions ne réside pas uniquement dans les objets montrés, les témoignages entendus et l'éveil des sens qu'ils confèrent, mais également dans l'ambiance et la scénographie autour de ces objets. Le musée de Guerre invite le public à un certain engagement de sa part pour s'assurer de la réception de la mémoire. Cet engagement du public peut notamment se réaliser par le biais de l'immersion et notamment l'immersion dans des reconstitutions. Ces dernières peuvent se faire en deux sens : d'une part concrète et physique par l'immersion du corps, mais également d'autre part par l'immersion par les sens et ce qu'ils procurent au public. Ces reconstitutions immersives permettent surtout de « rendre tout un chacun perméable à un contenu plus ou moins dense qui est disséminé simultanément ou conjointement aux décors et aux ambiances³²² ». Mais qu'en est-il d'expositions sur des sujets aussi sensibles que la Seconde Guerre mondiale ?

Par le dispositif immersif, on entend tout type de médiation qui souhaite situer le·a visiteur·euse non plus à distance de la représentation, mais au contraire le plonger au cœur de celle-ci « afin qu'il éprouve directement le propos, jusqu'à parfois constituer l'expérience elle-même comme propos ³²³ ». Par ces dispositifs, les expositions proposent donc de faire passer un discours scientifique « de manière sensible et sensorielle³²⁴ ». Si la médiation sensible vise à intégrer une certaine sensorialité (simplement la vue, l'ouïe ou l'odorat, mais également deux des sens simultanément par exemple) par un dispositif de médiation, l'immersion diffère dans ce sens où son intérêt est de plonger entièrement le corps (dans sa matérialité physique mais également sensorielle) dans un décor.

a) *L'immersion du corps*

Avant même l'entrée dans l'exposition permanente, par sa configuration et son architecture, le musée de Guerre se doit de préparer le public à la visite. Le « seuil du musée³²⁵ » est donc un espace qui, physiquement et symboliquement, doit inciter le public à

³²² DROUGUET N., « Succès et revers des expositions-spectacles », 2005.

³²³ BELAËN F., « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? », 2005.

³²⁴ *Ibid.*

³²⁵ SCHALL C., « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », in *Culture & Musées*, n° 25, 2015, p. 185-206.

passer le pas de la porte. Il est donc l'espace qui permet au public de passer de l'extérieur à l'intérieur et est donc fondamental dans la conception de ces espaces. Un choix souvent fait est celui des escaliers descendants vers les salles de l'exposition permanente. En effet, non seulement, cela permet une coupure entre l'espace d'accueil souvent plus chaleureux et aussi invoque symboliquement l'idée de mort et le passage entre le monde des vivants et celui des morts. Par ailleurs, la scénographie, que ce soit dès l'entrée ou au sein de l'exposition en elle-même, instaure une certaine ambiance par le travail de la lumière. A ce titre, les objets liés à des évènements plus dramatiques et sombres seront associés à la couleur noire ou rouge, tandis que des évènements plus joyeux, comme la Libération, seront associés à la couleur naturelle ou, du moins, des tons clairs³²⁶. C'est pourquoi, pour assurer une certaine gravité, les musées font souvent usage d'un espace dans des couleurs froides voire sombres. L'exemple le plus frappant est celui du Mémorial de Caen, où le premier espace, immerge le public dans le sujet, notamment par l'utilisation de couleurs grises/noires³²⁷. Au CHRD, au contraire, le choix des couleurs se porte sur une couleur gris clair, relativement neutre³²⁸.

Si le Fort de Breendonk n'a pas besoin d'avoir recours à cet élément, c'est évidemment par son statut de lieu historique. Ici, l'entrée ne nécessite pas une scénographie particulière car la solennité est de mise dès l'entrée, puisque le lieu d'accueil, la billetterie, est à l'intérieur même du fort. Le public doit donc d'abord passer une barrière ainsi qu'une grille avec des barbelés avant de prendre son billet d'entrée³²⁹.

Mais en ce qui concerne les trois autres musées à l'étude, on peut souligner que l'espace entre l'accueil et le début de l'exposition fait l'objet d'un traitement architectural significatif. Cet espace de transition est traité différemment cependant. Le CHRD propose un espace relativement simple : il se démarque des deux autres institutions dans la mesure où il s'agit d'un escalier ascendant et non descendant vers l'exposition permanente³³⁰. Cependant, l'aspect solennel se retrouve par la structure en fer gris encadrant les escaliers³³¹, enfermant quelque peu le public et créant un espace relativement sombre, ce qui permet au public de se préparer à la visite en n'ayant aucune information parasitant les sens. Au

³²⁶ WAHNICH S., "Introduction", *op. cit.*

³²⁷ Voir Annexe 3.11.

³²⁸ Voir Annexe 3.11.

³²⁹ Voir Annexe 3.13.

³³⁰ Cependant, le musée étant dans un bâtiment historique et donc qui n'a pas été pensé pour l'exposition, il est probable que si cela avait été le cas, la configuration aurait été différente.

³³¹ Voir Annexe 3.12.

contraire, aux Territoires de la Mémoire le choix a été fait de l'escalier descendant. Par ailleurs, contrairement au CHRD, cet espace est un espace de transition dont la frontière avec le début de l'exposition semble plus floue. En effet, pendant que le public emprunte des escaliers en fer, une *voix off* cite une date suivie du nom d'une personne et de son métier. Rien ne nous indique qui sont ces personnes, s'il s'agit de personnes ayant réellement existé ou s'il s'agit simplement de « personnages » inventés sur la base de personnes réelles. Sur les murs, on retrouve le texte cité par la voix, ainsi que des silhouettes humaines en noir³³² que l'on suppose représenter les personnes citées.

Le Mémorial de Caen se démarque dans l'utilisation de cet espace dit de transition. En effet, après un passage dans l'accueil du musée qui est constitué d'un très grand espace, avec de grands espaces ouverts et surtout très lumineux³³³, le public est plongé directement dans un espace sombre, relativement haut de plafond, mais dont la forme architecturale en spirale descendante³³⁴, donne un effet un peu réduit, puisque le public doit suivre un chemin précis et plus restreint. C'est à la fois un espace de transition dans sa forme, puisqu'il amène le public à l'exposition, mais également sur le fond par la présentation de la période de l'entre-deux-guerres, et les différentes explications sur l'arrivée de la Seconde Guerre mondiale. Cet espace se conclut par un couloir, droit, menant à la première salle d'exposition. Cet espace plonge le public par sa structure dans le sujet, mais cette structure vient aussi souligner la gravité des faits présentés. Par cet effet, le public descend tout en s'imprégnant d'une ambiance de menace qui guette avec l'annonce des faits, menant à la Seconde Guerre mondiale soit la fin de cette spirale architecturale. Les expositions de Caen et de Liège se démarquent également de celle de Lyon dans la mesure où « l'espace immergeant » est également le début de l'exposition. Un genre d'entre deux, entre immersion mais également transmission de savoir. Au contraire, l'escalier à Lyon, est uniquement là pour amener le public au sein de l'exposition, sans pour autant faire partie de celle-ci.

Cette immersion du corps peut se faire par la mise en place de décors dès lors que c'est le corps entier qui se retrouve plongé au milieu d'objets. L'immersion vient alors de la rupture de la barrière symbolique ou physique entre l'objet et le public. Il faut tout de même

³³² Voir Annexe 3.12.

³³³ Voir Annexe 3.13.

³³⁴ Voir Annexe 3.12.

différencier la reconstitution et l'immersion dans un lieu historique. En effet, la différence réside dans l'authenticité des objets présentés.

C'est le cas notamment avec la reconstitution au CHRD d'une ruelle, d'un appartement du quartier de la Croix-Rousse ainsi que d'une cave abritant une presse provenant de l'imprimerie clandestine du mouvement Combat. L'utilisation de la reconstitution existe aussi dans l'exposition *Plus jamais ça !* : la salle d'interrogatoire et le passage du public dans un wagon.

Dans le premier cas, celui du CHRD cette reconstitution se trouve à la toute fin de l'exposition. Cette immersion agit comme une coupure relativement nette entre la première partie de l'exposition et la fin de celle-ci. On passe, en effet, d'un espace où chaque objet est accompagné de plusieurs textes explicatifs et où chaque section de l'exposition est riche d'objets et de dispositifs de médiation, à un espace plus vide, notamment en termes de contextualisation des objets présentés. En effet, le seul texte présent est un petit encart au début de l'espace³³⁵, expliquant le projet relatif à ces salles. La reconstruction naît du témoignage de Denyse Barbet qui, ancienne résistante, raconte au CHRD en 1994 qu'un souvenir qu'elle a de Lyon, c'est d'être plongée dans le noir. Elle raconte : « la vie à Lyon, le souvenir que j'en ai, c'est l'obscurité, les nuits noires occasionnées par le couvre-feu. » L'intérêt de la reconstitution ne réside pas dans la vérité historique puisque le public sait être dans un décor, mais dans l'ambiance qu'elle retranscrit. Cette ambiance permet une approche axée sur les émotions, puisqu'elle vise à faire comprendre des informations impossible à décrire : replacer le corps dans un contexte pour comprendre comment les sens s'éveillent dans celui-ci. Le public devient alors un « visiteur émotionnel »³³⁶. Le musée place le public dans un espace où ses propres sens sont plus importants que le discours scientifique. Si l'émotion est suscitée auprès du public alors l'immersion peut être considérée comme efficace. Aux Territoires de la Mémoire l'immersion diffère dans sa position au sein de l'exposition. En effet, après avoir traversé deux espaces selon le même fonctionnement : *voix off* accompagnées de vidéos illustrant les propos énoncés, le public se retrouve soudainement dans une salle d'interrogatoire reconstituée. À la suite de cette salle, le public est invité à monter dans un wagon, dans l'idée de mettre le public dans la même posture que les déporté·e·s allant contre leur gré vers les camps de concentration. Ce qui diffère du musée

³³⁵ Voir Annexe 3.14.

³³⁶ BELAËN F., « L'immersion dans les musées de science », *op. cit.*

précédemment cité, c'est que l'immersion intervient au milieu même du parcours (et non pas à la fin de celui-ci). Ce qui donne un aspect déroutant, puisqu'à la suite des premières salles, on trouve une salle dont les objets présentés sont pour certains sous vitrine et d'autres à portée de main du public : rien ne permet de savoir si les objets sont authentiques ou non, il n'y a pas de cartels, pas de précisions provenant de la bande sonore ou de signalétique indiquant « ne pas toucher ». Mais comme certains objets sont présentés selon des codes « classiques » de scénographie (la mise à distance entre objet et public par le biais de la vitrine, par exemple), il est donc difficile pour le public de savoir réellement ce qui est de l'ordre du patrimoine et de la reconstitution.

Par ailleurs, ce dispositif d'immersion interroge dans sa pertinence en ce qui concerne la transmission historique et mémorielle. En effet, on pourrait arguer que la mise en place du corps dans un espace qui se veut évoquer des épisodes traumatiques ne laisse pas la place à la réflexion, ou du moins, facilite la surabondance des émotions et le non-contrôle de celles-ci. Le corps ne se « sent » plus dans un musée puisqu'il n'y a plus les codes à proprement parler de celui-ci. En effet, par la reconstitution, il y a une suppression de la distance avec les objets, mais aussi de la possibilité de seulement les voir et non de les toucher. Par ailleurs, la reconstitution met en place une forme de désacralisation de l'objet puisqu'il n'est plus patrimoine mais décor facilitant la place des émotions. En effet, les objets présentés ne sont pas des objets originaux et surtout ne sont pas distancés du public ou encore valorisés par une présentation donnant l'impression d'un objet sur un piédestal ou sous vitrine. Cependant, le décor théâtral, par essence, offre un aspect factice à l'expérience de visite. Or, il semble maladroit de devoir « re-jouer » des actions ayant été vécues par des hommes et des femmes et surtout ayant été sources de traumatisme pour elles·ux. Les Territoires de la Mémoire font passer le public dans un wagon, or il est évident que les sensations ressenties ici ne seront jamais celles des déporté·e·s, d'autant plus que, si la sensation de mal-être est bel et bien présente, elle s'arrêtera à l'instant où l'on sortira du musée, reprenant le cours de notre vie.

Dans une autre mesure, la question de l'immersion se pose dans le cadre de la visite au Mémorial de Breendonk. En effet, comme mentionné plus tôt, le musée se trouve sur un lieu historique. Le parcours invite donc le public à découvrir et à s'informer sur le fonctionnement de la prison. Le public se trouve donc entièrement immergé dans la mesure où il découvre les espaces « tels quels ». C'est donc l'entièreté de l'exposition qui fonctionne sur le principe de l'immersion, puisque, comme cela a déjà été mentionné, avant même de

prendre son billet, le public entre dans l'ancienne prison. On découvre donc, salle par salle, le fonctionnement de la prison. Mis à part l'audio guide, aucun panneau ou presque n'est présent sur le parcours. Les espaces ne sont pas nécessairement accompagnés d'objets, et quand il y en a, il n'y a pas de cartels présents. Cet aspect renforce l'immersion, toujours par la mise de côté des codes de la mise en exposition permettant d'oublier en quelque sorte qu'on se trouve dans un lieu patrimonialisé. Mais, si on n'oublie pas pour autant la fonction de transmission dans cet espace, cela pose la question suivante : est-ce que l'oubli du musée et de ses codes facilite la place des émotions et par là la compréhension de l'histoire ? Ce qui semble important ici, c'est surtout la suppression de la « mise à distance » du public et des œuvres. Or, il apparaît que c'est cette « mise à distance », codifiée depuis plusieurs siècles, qui est l'un des fondements de l'exposition. Dans sa thèse, intitulée *De la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art : une approche communicationnelle des marges péri-opérales* Caroline Buffoni définit ces distances ainsi : « les distances (...) sont celles qui, tout à la fois, sont : contiguës aux œuvres exposées au sein de l'exposition muséale, imposées par les règlements et consignes de visite, délimitées par des barrières, des cordons, des socles, des rubans adhésifs au sol, entre autres choses, maintenues par les visiteurs, généralement reconnues comme étant vouées à la protection des biens patrimoniaux présentés et qualifiées de « bonnes distances », de « distances respectueuses », de « limites à ne pas franchir », de « zones de sécurités », par exemple³³⁷ ».

Par l'immersion, qu'il s'agisse d'une reconstitution ou non, on peut s'interroger sur la façon dont elle est intégrée dans le parcours d'exposition. Si le CHRD fait passer le public par deux portes, présentant un petit sas entre l'exposition et la partie reconstitution, les Territoires de la Mémoire permettent par les escaliers une transition entre l'espace d'accueil et l'exposition. De même, à la fin, le public doit reprendre des escaliers, créant un sas pour la sortie. Mais il arrive que ce sas ou cet espace entre l'extérieur du musée et l'espace d'exposition lui-même ne soit pas possible à mettre en place. C'est le cas notamment du Mémorial de Breendonk. Le mémorial étant un lieu historique, l'emplacement de celui-ci n'a donc pas été décidé par les fondateur·ice·s du musée. Mais il n'empêche que le public peut éprouver une gêne ou un malaise en arrivant dans les lieux. Tout d'abord, le lieu se trouve en bordure de sortie d'autoroute, ce qui implique beaucoup de passage. Mais ce qui fait que cette localisation est délicate, est que le mémorial se trouve à proximité directe de

³³⁷ BUFFONI C., *De la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art : une approche communicationnelle des marges péri-opérales*, Université d'Avignon, 2017.

magasins et même d'une habitation dont le jardin semble presque délimité par les fils barbelés de l'ancienne prison. Cette disposition pourrait ne pas déranger, mais du fait de la volonté du musée d'immerger le public dès l'entrée, il y a un contraste saisissant dès lors que, d'un pas à l'autre, on se trouve tantôt dans un lieu chargé d'Histoire et d'émotions, tantôt dans un *carwash*.

b) *L'immersion par les sens*

Mais au-delà du corps, l'immersion, ici, interroge également la place des sens dans les expositions. En d'autres termes, comment les cinq sens sont mis à l'épreuve des émotions dans ces expositions ?

Si l'odorat³³⁸ et le goût ne sont pas mobilisés intentionnellement par les institutions dans le cadre de ces expositions, la vue, le toucher et l'ouïe le sont fortement. La vue est le premier sens auquel on pense quand on évoque le musée. En effet, un musée est avant tout un espace de monstration, et donc donne « à voir ». L'immersion ici c'est avant tout la vue d'objets qui évoquent un lieu en particulier. Comme il a déjà été évoqué, par ce sens le public est immergé dans un espace qui n'est pas ou plus le musée, puisque ce qui nous rattache à celui-ci disparaît de notre vue.

Le toucher se trouve présent dans les sections immersives puisqu'il est autorisé de pouvoir découvrir les espaces et se les approprier sans se restreindre dans les espaces. En dehors de la question de l'immersion, le toucher se trouve avant tout dans des dispositifs de médiation, notamment les tablettes tactiles, qui souvent sont utilisées pour diffuser les témoignages.

Au CHRD, les témoignages (sonores donc) dans l'espace d'exposition ne sont pas imposés au public, puisque les dispositifs nécessitant d'entendre un témoignage permettent de le faire via un écouteur. C'est pourquoi, quand le public arrive dans l'espace d'immersion, il y a une vraie rupture non seulement par la scénographie, mais aussi par le son. En plus de la reconstitution, se diffusent en permanence et dans des haut-parleurs, des extraits de messages diffusés sur les ondes de Radio Londres. Par l'ambiance sonore, on se retrouve

³³⁸ Si le goût n'est pas mobilisé du tout, lors de la visite du Fort de Breendonk, l'odorat est mobilisé car le public sent nécessairement des odeurs propres au lieu, ce sens étant « toujours en éveil ».

dans une immersion permettant de trancher avec le silence propre aux salles d'exposition, et d'autant plus quand il s'agit d'une exposition qui invite à la concentration, à la pédagogie et surtout au recueillement. Cependant, comme précisé, il s'agit donc d'un espace qui se trouve à la fin du parcours. Aux Territoires de la Mémoire, si les dispositifs immersifs de reconstitution sont présents avant tout à deux endroits, le son lui est partout. Et c'est peut-être cela qui fait tout l'effet de l'exposition. Le son, fort, présent presque en continu, donne un effet théâtral, et presque parfois donne l'impression d'assister à une messe par le volume et l'écho³³⁹. Par ailleurs, c'est par cette voix grave que le public est très fortement invité à questionner sa place dans la société et son implication contre les discriminations et pour une forme de résistance moderne.

C'est l'ensemble de la mobilisation des sens qui peut donner lieu à des sensations quelque peu surréalistes. En effet, même s'il y a une surreprésentation de la sonorité au sein de l'exposition, dans l'espace reconstituant un wagon aux Territoires de la Mémoire, la combinaison de la vue par le visionnage du paysage qui défile dans les fausses fenêtres, par le bruitage des portes qui s'ouvrent et qui se ferment et de la bande sonore permanente évoquant un train qui roule, ainsi que l'étroitesse de l'espace qui, en cas de groupe, force le public à être en contact avec le bois, donnent aux personnes qui passent par-là la sensation que le wagon bouge ou tremble.

c) *Sens ou sensationnalisme ?*

La critique principale que l'on pourrait adresser à ces expositions, réside dans le degré de véracité de ce qu'elles donnent à voir. Dans son article *Succès et revers des expositions-spectacles*, Noémie Drouguet évoque l'idée que les muséographies d'analogie et de reconstitution sont délicates à construire dans la mesure où elles s'inspirent plus de ce que les gens s'attendent à voir et de ce qu'ils et elles imaginent de la période historique en question que de la vérité historique en elle-même³⁴⁰.

Mais au-delà de cette question, se pose également celle de l'ambiguïté dans ces expositions des objets. En effet, comment faire en sorte de pouvoir informer le public que

³³⁹ D'autant plus que le projet de l'exposition insistant sur l'engagement du public, certains espaces donnent l'impression d'assister à un sermon.

³⁴⁰ DROUGUET N., « Succès et revers des expositions-spectacles », *op. cit.*

ce qu'il observe est un objet authentique ou non³⁴¹ puisque c'est en ajoutant des dispositifs de médiation que le public sort de la reconstitution et se retrouve à nouveau dans un musée et ses codes plus « classiques » ?

Mais la conséquence directe de ces expositions analogiques est un brouillage des intentions dans la construction des expositions. En effet, pour certain·e·s, le musée est désormais non plus un lieu de transmission de savoir, mais plutôt de transmission de sensations par la spectacularisation de celui-ci. C'est notamment le cas du muséologue François Mairesse qui suggère que « le spectaculaire muséal est le courant dominant actuel ». Il entend par là que le musée spectaculaire est celui qui va combiner une prépondérance « de l'image, de la technique, de l'événementiel et du ludisme », ce qui a pour conséquence de lui conférer un aspect consensuel³⁴². Hannah Arendt évoquait l'idée que la culture devient un matériau dont « il faut qu'il devienne loisir, il faut le préparer pour qu'il soit facile à consommer³⁴³ ». Ces visions, bien que pessimistes sur l'état de la culture, ont tout de même le mérite d'inviter à la réflexion autour de la prépondérance de la théâtralité des expositions. Dans son ouvrage *La Société du Spectacle*, Guy Debord émet l'idée selon laquelle la société moderne peut être pensée non seulement comme une « accumulation de marchandises » au sens marxiste du terme, mais surtout comme une « accumulation de spectacles³⁴⁴ ». En d'autres termes, l'expérience est vécue par la contemplation et la récréation de ce qu'on voit. Par ailleurs, Raymond Montpetit théorise l'idée selon laquelle c'est « l'expérience de visite ³⁴⁵ » qui devient primordiale : le public doit vivre une expérience à tout prix. Mais du fait de la prévalence des expériences, pourquoi le public se rend-il au musée ?

Dans *Expoland : ce que le parc fait au musée*³⁴⁶, les auteur·ice·s suggèrent qu'il y a à l'heure actuelle un basculement dans le traitement des expositions. En effet, l'émotion prend le pas sur le message pédagogique et scientifique. Mais l'immersion et la mise en avant des émotions ont également une limite dans la mesure où l'on pourrait arguer que les sensations que le public pense vivre dans une reconstitution de wagon, par exemple, ce sont des sensations qui ne seront jamais proches de ce que les gens ont vécu. Ainsi donc, quel est

³⁴¹ *Ibid.*

³⁴² CHAUMIER S., « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », *op. cit.*

³⁴³ *Ibid.*

³⁴⁴ DEBORD G., *La société du spectacle*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006, p.10.

³⁴⁵ CHAUMIER S., « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », *op. cit.*

³⁴⁶ CHAUMIER S., *Expoland: ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris, Complicités, 2011.

le but de vivre des émotions et des sensations qui sont factices ? Flore Segalen suggère que ce sont justement certaines expositions spectaculaires qui en viennent à la réhabilitation « des sens au détriment du sens³⁴⁷ ». Selon Guy Debord, c'est cette spectacularisation qui permet l'aliénation. En effet, « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit ;³⁴⁸ » C'est donc par la contemplation et la sensation de vivre ce que les personnes déporté·e·s ont pu vivre que le spectateur s'assure de rendre son devoir de mémoire. On pourrait se demander si, plus les émotions sont vives, c'est-à-dire qu'elles font passer des sensorialités de l'ordre des sensations physiques plus elles permettent la contemplation et non l'action. En d'autres termes, parce que j'ai ressenti, parce que j'ai cru comprendre dans ma chair ce qu'étaient les épreuves de la Shoah, aucun livre d'Histoire ne pourra m'apprendre plus que ce que j'ai vécu. On voit ainsi en quoi, par la spectacularisation de la scénographie d'exposition, celle-ci agit pour elle-même et ce, au détriment des discours³⁴⁹.

Mais par l'aspect du sensationnalisme se dégage également l'importance de la communication. En effet, celle-ci passe par « ce qui fait image ³⁵⁰ » Par-là, on comprend que l'ambition des musées est le nombre toujours plus important de visiteur·euse·s. Mais alors, qu'en est-il des musées mus par le devoir de mémoire ? On pourrait penser qu'un nombre élevé de visiteur·euse·s implique un nombre toujours plus élevé de personnes sensibles à la question du devoir de mémoire. Cependant, cette communication, utilisant des images « choc » prend le risque d'attirer un public, non pas motivé par un devoir de mémoire, mais bel et bien par une forme de voyeurisme, souhaitant s'immerger dans un lieu où se mêlent « expérience, ludisme, sensationnalisme, spectacularisation, bien souvent au détriment de l'émotion et de la compréhension³⁵¹ ».

³⁴⁷ CHAUMIER S., « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », *op. cit.*

³⁴⁸ DEBORD G., *La société du spectacle*, *op. cit.*, p.25.

³⁴⁹ CHAUMIER S., « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », *op. cit.*

³⁵⁰ *Ibid.*

³⁵¹ *Ibid.*

Conclusion

À travers cette recherche, j'ai souhaité comprendre comment la muséographie actuelle aborde la représentation de la violence, en mettant en évidence la place accordée aux émotions et aux sens du public. Les objets et les témoignages occupent une place centrale dans la scénographie : plus précisément, leur complémentarité permet la diffusion d'un savoir historique tout en conservant un travail de l'émotion, par la valorisation d'une histoire, d'un vécu individuel, mais s'inscrivant dans la construction d'une mémoire plus large.

L'un des objectifs des dispositifs d'immersion, à l'œuvre dans plusieurs des musées à l'étude, semble être de replacer le corps du visiteur dans une posture qui valorise l'individualité et la sensibilité, rendant par extension au public une forme d'agentivité au sein même de l'exposition. Pour que cette individualité soit réellement prise en compte, il est essentiel d'envisager les musées des droits humains sous cet angle : les droits humains impliquent la reconnaissance de chaque personne dans sa complexité et invitent donc à s'éloigner d'une muséographie trop factuelle ou déconnectée de l'expérience humaine.

Toujours en rapport avec les dispositifs d'immersion, si ce travail de recherche a montré les limites de ceux-ci, notamment dans le sens où ils mettent en exergue une forme de spectacularisation-sensationnaliste des expositions, il est important de souligner que le but n'est pas de trancher sur l'existence d'une culture plus légitime qu'une autre. On pourrait, à la place, proposer de séparer les espaces purement culturels de ceux purement ludiques plutôt que de catégoriser les espaces muséaux en « bons musées » (sous-entendu, ceux dénués de tout spectacle) et « mauvais musées » (sous-entendu, ceux dont la spectacularisation est au cœur de leurs constructions). Ainsi, s'il n'y a pas de jugement de valeur à porter sur ces musées, il est possible d'établir une distinction entre les lieux culturels où le message scientifique prime et d'autres plus associés aux loisirs où le ludisme semble être la priorité.

Cependant, le couple immersion-émotion pose question dans un cas : celui de l'Histoire, de ses reconstitutions et *a fortiori* quand celles-ci semblent instrumentalisées au service d'un discours politique. C'est le cas du Puy du Fou, fondé en 1989 par Philippe de Villiers et situé dans le département français de la Vendée. Si le parc est bel et bien un parc

à thème et s'éloigne *a priori* du musée, il semble que la façon dont il est présenté sur le site internet affiche bien les volontés des organisateur·ice·s de faire oublier les termes de « parc à thèmes » et « parc d'attractions » pour insister sur la question de l'immersion et des émotions : « Qu'est-ce que le Puy du Fou ? Est-ce un parc d'attractions ? Un parc à thème ? Pour vous fournir une première esquisse de réponse : ce n'est ni l'un, ni l'autre. Venir au Puy du Fou, c'est s'accorder une parenthèse poétique avec ses proches, durant 1, 2 ou 3 jours, pour partager ensemble de grandes émotions devant des spectacles grandioses au cœur de la nature³⁵². » ou encore « Le Puy du Fou est une aventure artistique qui s'inspire du légendaire français mis en scène au service de l'émotion³⁵³ ». Or, l'Histoire étant composée de faits et se voulant neutre, les intentions du parc sont plus que questionnables : en effet, le lieu semble avant tout servir d'images permettant de nourrir un certain roman national³⁵⁴. Mais si le Puy du Fou ne peut, quoique ses organisateur·ice·s en disent, être considéré comme historiquement fiable, du fait de sa propension au sensationnalisme et à la déformation de l'Histoire, il permet toutefois de poser la question de la limite de l'immersif dans les expositions et les lieux historiques. En effet, à quel moment considère-t-on que l'on passe d'un musée d'Histoire avec des dispositifs immersifs à un parc à thème ou d'attraction ? En effet, si les faits historiques sont biaisés, alors comment assurer une mémoire ? Cela implique donc qu'il existe la possibilité de créer une fausse mémoire collective. Il est donc indispensable de s'assurer d'un discours clair et objectif qui ne trompe pas le public dans ce qu'il reçoit comme informations.

Les dispositifs immersifs semblent être en plein essor, notamment avec l'arrivée du concept d'exposition-projections (comme l'Atelier des Lumières à Paris par exemple), mettant en avant l'importance de cette médiation sensible et cette volonté de faire venir le public non plus par l'attrait d'un discours scientifique mais bel et bien par l'expérience sensible de la visite. Si le tournant actuel est donc celui de la médiation sensible, certains musées d'Histoire et Mémoires s'en détournent quelque peu ou du moins formulent des réticences quant à leur surutilisation dans le cadre d'expositions liées à des sujets aussi sensibles que la Shoah. En effet, la muséographie de ces dernières années se tourne vers une construction d'expositions visant à distancier le public des émotions trop prégnantes. On le

³⁵² PUY DU FOU, *Qu'est-ce que le Puy du Fou ? - Notre concept*, <https://www.puydufou.com/france/fr/notre-concept>, consulté le 22 avril 2025.

³⁵³ *Ibid.*

³⁵⁴ BESSON F., *Le Puy du faux: enquête sur un parc qui déforme l'histoire*, Paris, les Arènes, 2022, pp 42-49.

voit notamment avec la refonte de certains parcours d'exposition, que ce soit à Besançon³⁵⁵ comme cité en introduction de ce travail ou plus récemment encore avec le Mémorial de Caen qui souhaite revoir la façon dont le sujet de la Shoah a été traité jusque-là³⁵⁶. Si jusqu'en avril dernier, le choix se portait sur la présentation d'images choquantes, avec notamment la présence de photographies à taille humaine d'exécutions par balle, la muséographie évolue et se concentre à l'heure actuelle, selon Tal Bruttman³⁵⁷, commissaire scientifique de l'exposition, sur l'humain, rappelant également la nécessité de prendre soin de son public. Les images sont désormais proposées sur des petits formats, certaines présentent un avertissement invitant le public à choisir et non à subir le visionnage des dites images.

Le « travail de mémoire » dans les expositions, est avant tout un retour à l'humanité : prendre conscience qu'un génocide est commis « par des êtres humains sur d'autres êtres humains » comme l'explique James Bulgin³⁵⁸. Ce retour à la question de l'humanité est primordial en ce sens où elle évite tout contresens ou fantasme : non, les monstres n'existent pas. En d'autres termes, il n'y a pas d'hommes ou de femmes plus enclins que d'autres au « passage à l'acte », quelle que soit la violence employée. Alors, oui, cette réalité ne permet pas l'invention d'histoires spectaculaires rendant un parcours de visite haletant, nourrissant cette idée que la Shoah puisse être spectaculaire parce qu'exceptionnelle. Je propose que le constat suivant puisse être le point de départ de toute exposition : la Seconde Guerre mondiale, dans son horreur, se suffit à elle-même. Présenter les faits tels qu'ils sont et ont été est nécessaire à la transmission de la mémoire, mais une théâtralisation de la violence, ne permet pas nécessairement de mieux l'appréhender. Au contraire, en admettant qu'il n'y a pas de monstres et que l'exposition n'est pas un train-fantôme qu'on visiterait pour se faire peur, mais qu'elle est là dans le but de rendre compte de la réalité des choses, on évite une « fictionalisation » des faits, qui contribue à faire croire que de telles horreurs, ne peuvent pas avoir eu lieu.

³⁵⁵ AZIMI R., « Le Musée de la Résistance et de la déportation de Besançon rouvre ses portes après trois ans de travaux », *op. cit.*

³⁵⁶ *Mémorial de Caen. Les photos de l'holocauste sont-elles indispensables dans les musées ?*, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/normandie/calvados/caen/memorial-de-caen-les-photos-de-l-holocauste-sont-elles-indispensables-dans-les-musees-3138863.html>, consulté le 6 mai 2025.

³⁵⁷ *Ibid.*

³⁵⁸ *Ibid.*

Bibliographie

Livres :

AMIS M., 2014, *La Zone d'Intérêt*, Jonathan Cape., Londres.

AMOSSY R., 2021, *L'argumentation dans le discours*, 4e édition., Malakoff, Armand Colin.

ARENDR H., 1991, *Eichmann à Jérusalem: rapport sur la banalité du mal*, Paris, Gallimard.

ARON R., 1969, *Histoire de Vichy*, Paris, Fayard.

AUGE M., 1998, *Les formes de l'oubli*, Payot et Rivages., Paris.

AURAZ V. et TRAN V.T., 2010, *Patrimoines sensibles : mots, espaces, pratiques.*, Les Presses de l'Université Laval., Quebec, Société québécoise d'ethnologie.

BESSION F., 2022, *Le Puy du faux: enquête sur un parc qui déforme l'histoire*, Paris, les Arènes.

BONNOT T., 2002, *La vie des objets: d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Ed. de la Maison des sciences de l'homme.

BOURSIER J.-Y., 2005, « Musées de guerre et mémoriaux : politiques de la mémoire », Paris, Maison des sciences de l'homme.

CARTER J., 2023, *Human rights museums: critical tensions between memory and justice*, London and New York, Routledge.

CHAUMIER S., 2012, *Traité d'expologie: les écritures de l'exposition*, Paris, la Documentation française.

CHAUMIER S., 2011, *Expoland: ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris, Complicités.

CONAN E. et ROUSSO H., 1994, *Vichy, un passé qui ne passe pas*, Paris, France, Fayard, vol. 1.

DEBORD G., 2006, *La société du spectacle*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay.

DUSSY D., 2013, *Le berceau des dominations*, Éditions la Discussion.

FALK J.H., 2000, *Learning from museums : visitor experiences and the making of meaning*, Walnut Creek, CA : AltaMira Press.

GALLOY D., 1989, « De 1918 à 1945 » in *Du document à l'Histoire*, Bruxelles, De Boeck Wesmael.

GELLEREAU M., 2017, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion.

GENICOT L., GEORGES J. et HANNICK J.-M., 1993, *Racines du futur*, Bruxelles, D. Hatier.

GOB A. et DROUGUET N., 2014 *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*, Armand Colin.

HALBWACHS M., 1994, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel.

HANDLER R., 1997, *The new history in an old museum : creating the past at Colonial Williamsburg*, Durham : Duke University Press.

HERMAN J.L., 2015, *Trauma and recovery: the aftermath of violence: from domestic abuse to political terror*, New York, Basic Books.

HOBBS T., 2004, *Léviathan*, Paris, Librairie J. Vrin.

IDIERAOUI-RAVEZ L., 2012, *Le témoignage exposé: du document à l'objet médiatique*, Paris, harmattan.

JOUTARD P., 2015, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, la Découverte.

KANTIN G., MANCERON G. et JULIEN C., 1991, « Les Echos de la mémoire: tabous et enseignement de la Seconde Guerre mondiale », Paris, Le Monde-Editions.

KARP I., LAVINE S.D., *Exhibiting cultures: the poetics and politics of museum display*, Washington, Smithsonian Institution Press, 1991.

KRIEG A., 2019, *La notion de "formule" en analyse du discours: Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté.

LAGROU P., 2003, *Mémoires patriotiques et occupation nazie: résistants, requis et déportés en Europe occidentale, 1945-1965*, Editions Complexe.

LEDOUX S., 2016, *Le devoir de mémoire: une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions.

LEVI P., 2003, *Si c'est un homme*, Paris, Pocket.

MACDONALD S. et LEAHY H.R., 2015, *The international handbooks of museum studies*, Chicester, West Sussex, Wiley-Blackwell.

MAQUET L., 2021, *Prévenir les violences et les risques psychosociaux en travail social*, Presses de l'EHESP.

MICHAUD Y., 2023, « La Violence », *Que Sais-Je*, Paris.

NORA P., 1997, *Les lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

POMIAN K., 2020, *Le musée, une histoire mondiale*, Paris, Gallimard.

RICOEUR P., 2000, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil.

ROUSSEAU J.-J., 1971, *Discours sur les sciences et les arts: suivi de, Discours sur l'origine et les fondements de l'inégalité parmi les hommes*, Paris, Garnier-Flammarion.

ROUSSO H., 1990, *Le syndrome de Vichy: de 1944 à nos jours*, Paris, Editions du Seuil.

SULEIMAN S.R., 2012, *Crises de mémoire: récits individuels et collectifs de la Deuxième guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

THIONVILLE E., 1983, *De la théorie des lieux communs dans les topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie J. Vrin.

TODOROV T., 2004, *Les abus de la mémoire*, Paris : Arléa : diffusion, Le Seuil.

Articles :

ARTIERES P., FARGE A. et LABORIE P., 2002, « Témoignage et récit historique », in *Sociétés & Représentations*, vol. 13, n° 1, p. 199-206.

AZIMI, R., 2003, “Le Musée de la Résistance et de la déportation de Besançon rouvre ses portes après trois ans de travaux”, in *Le Monde*.

BAUDINIÈRE C., 2008, « Une mobilisation de victimes illégitimes. : Quand les épurés français de la Seconde Guerre mondiale s'engagent à l'extrême droite », in *Raisons politiques*, vol. 30, n° 2, p. 21-39.

BELAEN F., 2005, « L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? ».

BERTAUX D., 2001, « La méthode des récits de vie. Définition, propriétés, fonction », in *Recherche en soins infirmiers*, vol. 64, n° 1, p. 16-27.

BIARD B., 2022, « La lutte contre l'extrême droite en Belgique:II. Cordon sanitaire médiatique, société civile et services de renseignement », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 39, p. 5-78.

BIET C., 2010, « Discours et représentation : la violence au théâtre », in *Littératures classiques*, vol. 73, n° 3, p. 415-429.

CHAUMIER S., 2005, « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », in *Culture & musées*, n°5.

CRENN G. et VILATTE J.-C., 2020, « Introduction », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 36, p. 15-33.

DAVALLON J., 1992, « Le musée est-il vraiment un média ? ».

DAVALLON J. et FLON É., 2013, « Le média exposition », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, Hors-série, p. 19-45.

« Dossier "Question Royale" » 1974, in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, vol. 646, n° 20, p. 1-32.

DROUGUET N., 2005, « Succès et revers des expositions-spectacles ».

Emotions and social change : historical and sociological perspectives, New York : Routledge, 2014.

GELLEREAU M., 2014, « Pratiques culturelles et médiation », in *Sciences de l'information et de la communication*, Presses universitaires de Grenoble, vol.2, p. 25-41.

GEORGES C., 2020, « Le regard des jeunes sur la Shoah : connaissance, représentations et transmission ».

GLAS M., 2024, « L'Art contre le peuple ? Sociohistoire d'une rupture : l'exemple du théâtre public en France depuis 1945 », in *Cahiers d'histoire. Revue d'histoire critique*, n° 161, p. 91-107.

GRANDJEAN G., 2020, « Entre droit et contraintes : légiférer sur la mémoire en Belgique (1990-2020) », in *Parlement[s], Revue d'histoire politique*, vol. 15, n° 3, p. 107-122.

GRANDJEAN G., « Memory policies and legal constraints. Comparative perspective ».

GREPPI L., « Les musées et les mémoires de la guerre », 2022, in *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 204, p. 16-23.

HALBERSTAM J., 2006, « Violence imaginée/violence queer. Représentation, rage et résistance », in *Tumultes*, vol. 27, n° 2, p. 89-107.

HOWES D., 2014, « Introduction to Sensory Museology », in *The Senses and Society*, vol. 9, n° 3, p. 259-267.

JOLY M.-H., 2001, « L'Etat et les musées de guerre en France : indifférence ou impuissance ? », in *Tumultes*, vol. 16, n° 1, p. 163-183.

KATTAN E., 2002, « 4. Le devoir de mémoire et la Shoah », in *Questions d'éthique*, p. 67-84.

KIROUAC A. et FOURNIER J., 2004, « Intéresser la population à l'histoire militaire, une utopie ? Le cas de l'exposition itinérante, Impacts 1942-1944, la bataille du Saint-Laurent », Quebec.

La Convention européenne des droits de l'homme (version intégrale) - Manuel pour la pratique de l'éducation aux droits de l'homme avec les jeunes - www.coe.int, <https://www.coe.int/fr/web/compass/the-european-convention-on-human-rights-and-its-protocols>, consulté le 15 mai 2025.

LACKEY J., « Epistemic Reparations and the Right to Be Known » vol. 96.

LACROIX-RIZ A., *Troublante indulgence envers la collaboration*, https://www.monde-diplomatique.fr/2015/07/LACROIX_RIZ/53208, consulté le 7 avril 2025.

LAGROU P., 1997, « Victims of Genocide and National Memory: Belgium, France and the Netherlands 1945-1965 », in *Past & Present*, n° 154, p. 181-222.

« Le Chagrin et la Pitié », in *Téléciné*, (1971), n° 171-172.

Le concours national de la Résistance et de la Déportation, <https://www.education.gouv.fr/le-concours-national-de-la-resistance-et-de-la-deportation-4295>, consulté le 5 février 2025.

MABILLE X., LENTZEN É. et BLAISE P., 1991, « Les élections législatives du 24 novembre 1991 », in *Courrier hebdomadaire du CRISP*, n° 30, p. 1-54.

MEDEVIELLE G., 2008, « La difficile question de l'universalité des droits de l'homme », in *Transversalités*, vol. 107, n° 3, p. 69-91.

Mémorial de Caen. Les photos de l'holocauste sont-elles indispensables dans les musées ?, <https://france3-regions.francetvinfo.fr/normandie/calvados/caen/memorial-de-caen-les-photos-de-l-holocauste-sont-elles-indispensables-dans-les-musees-3138863.html>, consulté le 6 mai 2025.

NEUMAN K. et THOMPSON J., 2015, « Introduction: Beyond the Legalist Paradigm », in NEUMANN K. et THOMPSON J. (dir.), *Historical justice and memory*, The University of Wisconsin Press.

Nouveau record de visiteurs au musée d'Auschwitz en 2019, <https://www.rtb.be/article/nouveau-record-de-visiteurs-au-musee-d-auschwitz-en-2019-10402529>, consulté le 18 avril 2025.

POMIAN K., 2013, « Musées d'histoire : émotions, connaissances, idéologies », in *Le Débat*, vol. 177, n° 5, p. 47-58.

PUY DU FOU, *Qu'est-ce que le Puy du Fou? - Notre concept*, <https://www.puydufou.com/france/fr/notre-concept>, consulté le 22 avril 2025.

RABOT C., 2020, « En mettant des mots sur vos maux, vous p(e)ansez les nôtres ». Lectures mémorielles et thérapeutiques de la littérature de témoignage », in *Contemporary French and francophone studies*, vol. 24, n° 4, p. 476-484.

SATZ D., 2012, « Countering the Wrongs of the Past: The Role of Compensation », in *Nomos*, vol. 51, p. 129-150.

SCHALL C., 2015, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 25, p. 185-206.

SCHNEIDER F., 2005, « À l'école de la Shoah. De l'enseignement de l'histoire à la pédagogie de la mémoire », in *Les Cahiers de la Shoah*, vol. 8, n° 1, p. 57-85.

VARUTTI M., 2020, « Vers une muséologie des émotions », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 36, p. 171-177.

WAHNICH S., 2005, « Les musées d'histoire du XXe siècle en Europe », in *Études*, vol. 403, n° 7, p. 29-41.

WAHNICH S., 2012 "Introduction" in *Culture & Musées*, n°20.

WILDT A., 2018, « The City Museum as an Empathic Space », in *Museum international*, vol. 70, n° 3-4, p. 72-83.

WITCOMB A., 2020, « Comprendre le rôle de l'affect dans la création d'une pédagogie critique pour les musées d'histoire », in *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, traduit par WOOD H., n° 36, p. 137-167.

Thèses :

BUFFONI C., 2017, *De la distance entre les visiteurs et les œuvres au sein de l'exposition muséale d'art : une approche communicationnelle des marges péri-opérales*, Université d'Avignon.

DROUGUET N., 2007, *Le sens de la visite*, Université de Liège.

GAWIN G., 2017, *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance : du présentiel à l'audiovisuel*, Université de Lille.

Sites d'institutions muséales :

CHRD, *L'histoire du musée*, <https://www.chrd.lyon.fr/musee/explorer-les-collections/lhistoire-du-musee>, consulté le 19 mars 2025.

Fédération internationale des musées des droits de l'homme, <https://icom.museum/fr/committee/federation-internationale-des-musees-des-droits-de-lhomme/>, consulté le 11 février 2025.

FIHRM, *Federation of International Human Rights Museums*, <https://www.liverpoolmuseums.org.uk/FIHRM>, consulté le 11 février 2025.

ICOM, *Définition du musée*, <https://icom.museum/fr/ressources/normes-et-lignes-directrices/definition-du-musee/>, consulté le 22 mars 2025.

MEMORIAL DE BREENDONK, *Aperçu historique*, <https://breendonk.be/fr/apercu-historique>, consulté le 20 mars 2025.

MEMORIAL DE BREENDONK, *Le Mémorial*, <https://breendonk.be/fr/voir/memorial>, consulté le 20 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Concours de plaidoiries*, <https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/concours-de-plaidoiries/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Espace pédagogique*, <https://www.memorial-caen.fr/lespace-pedagogique/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Expositions temporaires*, <https://www.memorial-caen.fr/les-evenements/expositions-temporaires/>, consulté le 14 mars 2025

MEMORIAL DE CAEN, *Fonds photographique de Patrick Chauvel*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/fonds-photographique-de-patrick-chauvel/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *La guerre froide*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/la-guerre-froide/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *La Seconde Guerre mondiale*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/la-seconde-guerre-mondiale/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Le Débarquement et la Bataille de Normandie*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/le-debarquement-et-la-bataille-de-normandie/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Le bunker souterrain du Général Richter*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/le-bunker-souterrain-du-general-richter/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *L'Europe notre histoire*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/europe-360/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *L'institution*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/linstitution/>, consulté le 14 mars 2025.

MEMORIAL DE CAEN, *Les jardins du souvenir*, <https://www.memorial-caen.fr/le-musee/les-jardins-du-souvenir/>, consulté le 14 mars 2025.

Museum Activism, <https://www.routledge.com/Museum-Activism/Janes-Sandell/p/book/9780815369974>, consulté le 11 février 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *Cartographie de nos espaces publics*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/cartographie-de-nos-espaces-publics/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *En Marche citoyen-ne !*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/en-marche-citoyen-ne/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *L'accompagnement pédagogique*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/laccompagnement-pedagogique/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *L'association*, <https://territoires-memoire.be/les-territoires-de-la-memoire/lassociation/>, consulté le 7 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *La Bibliothèque George Orwell*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/la-bibliotheque-george-orwell/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *L'exposition Plus jamais ça !*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/lexposition-plus-jamais-ca/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *Les expositions itinérantes*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/les-expositions-itinerantes/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *Les voyages*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/les-voyages/>, consulté le 12 mars 2025.

TERRITOIRES DE LA MÉMOIRE, *Résiste ! le jeu*, <https://territoires-memoire.be/nos-actions/resiste-le-jeu/>, consulté le 12 mars 2025.

VISITWALLONIA, *Musées et patrimoine 40-45*, <https://visitwallonia.be/fr-be/3/jaime/patrimoine-et-culture/memoire/1940-1945-en-wallonie-la-bataille-des-ardennes/musees-et-patrimoine>, consulté le 15 mai 2025.

VISITWALLONIA, *Site Mémorial de la Première Guerre mondiale en Wallonie*, https://visitwallonia.be/fr-be/3/jaime/patrimoine-et-culture/memoire/premiere-guerre-mondiale-1914-1918/a-visiter?cookie_lang=fr-be, consulté le 15 mai 2025.

WAR HERITAGE INSTITUTE, *Homepage War Heritage Institute*, <https://warheritage.be/fr>, consulté le 20 mars 2025.

WAR HERITAGE INSTITUTE, *Qui sommes nous*, <https://warheritage.be/fr/over-het-ghi>, consulté le 14 mai 2025.

Emissions radiophoniques :

BOURMEAU S., “Comment l’extrême centre a mis l’extrême droite au pouvoir (en Allemagne, en 1933)”, in *La Suite dans les idées*, <https://www.radiofrance.fr/franceculture/podcasts/la-suite-dans-les-idees/comment-l-extreme-centre-a-mis-l-extreme-droite-au-pouvoir-en-allemande-en-1933-9102265>, consulté le 12 mars 2025.

CATTON M., « Education : faut-il revoir l’enseignement de la Shoah ? », in *La Question du Jour*, 2019.

Films et vidéos YouTube :

BRILLAUD B., 2022 “Résistance et déportation, peut-on éviter de reproduire le pire ? Avec le CHRD” in *Nota Bene*.

DELAPART T., 2018, “JE VAIS DANS LE CAMP DE LA MORT !! (Auschwitz Birkenau)”, in *Tibo in Shape*.

GISCLON J., 2023, “EN IMMERSION À AUSCHWITZ DANS LES CAMPS”, in *Jeremstar*.

La Zone d'Intérêt, 2023, A24.