

## Variations en présence. Le témoin dans les scénographies actuelles des musées de guerre

Dominique Trouche

► **To cite this version:**

Dominique Trouche. Variations en présence. Le témoin dans les scénographies actuelles des musées de guerre. TEMUSE 14-45. Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales. Médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale., Sep 2012, France. pp.164-174. hal-00836302

**HAL Id: hal-00836302**

**<https://hal.univ-lille3.fr/hal-00836302>**

Submitted on 20 Jun 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Variations en présence. Le témoin dans les scénographies actuelles des musées de guerre

---

Dominique Trouche  
*Université Toulouse III*

### Résumé

Nous proposons d'étudier les dispositifs, dans les musées d'histoire des guerres, diffusant par l'image ou par le son des témoignages. Il s'agira de comprendre dans quelles conditions est mis le visiteur pour favoriser son attention ? Nous décortiquerons les dispositifs, et notamment leur place dans l'exposition permanente, avec l'objectif de saisir ce qui se passe dans ces moments particuliers. Autrement dit, quel rapport à l'histoire est mis en place par la mémoire individuelle ?

### Abstract

CURRENT USE OF IMAGES AND RECORDINGS OF WITNESSES IN WAR MUSEUMS.

We propose studying the approaches used in war history museums, which diffuse images or sound recordings of testimonials. Our aim will be to understand the conditions created to capture and retain the visitor's attention. We will carry out a detailed analysis of the approaches, including their position within the permanent exhibition, in order to find out what transpires during these unique moments. In other words, what relationship to history can be created by individual memory?

### Overzicht

BEELDEN EN WOORDEN VAN DE GETUIGEN IN DE HUIDIGE ENSCENERING VAN DE OORLOGSMUSEA

Wij stellen voor om in de musea gewijd aan de oorlogsgeschiedenis de voorzieningen te bestuderen die met beeld of klank getuigenissen verspreiden. De bedoeling is om na te gaan in welke omstandigheden de bezoeker wordt gebracht opdat zijn aandacht wordt getrokken. We ontleden de voorzieningen, en met name ook hun plaats in de permanente tentoonstelling, om te begrijpen wat er op die specifieke momenten gebeurt. Met andere woorden: welk verband is er met de geschiedenis die het resultaat is van het individuele geheugen?

Dans les expositions permanentes des musées d'histoire des guerres, les modalités de présence des témoins et de mises en scène de leurs témoignages sont assez diverses et conduisent à réfléchir sur le sens de ces formes de diffusion du témoignage au public<sup>1</sup>. Dans la perspective communicationnelle proposée par Michèle Gellereau (2006 : 45)<sup>2</sup>, nous nous centrerons sur les dispositifs qui mettent en scène des témoins, qui les rendent présents au visiteur par le biais de témoignages audio, vidéo, d'images documentaires et de représentations artistiques. Notre contribution s'intéresse donc à la mise en image et en corps de la mémoire, dans des musées d'histoire, comme un « Je me souviens », pour reprendre l'expression employée par Henri Rouso (2003 : 29)<sup>3</sup>.

Pour ce faire, nous avons travaillé sur un corpus constitué de sept musées d'histoire traitant de la Première ou de la Seconde Guerre mondiale en France, ayant tous pour caractéristique de représenter un territoire marqué par la guerre : Mémorial de Verdun, Mémorial de Caen pour le Débarquement en Normandie, Historial de Péronne pour la Somme, le Mémorial de Vassieux en Vercors, le Centre de la mémoire à Oradour sur Glane, le Mémorial de l'Alsace-Moselle et le Centre européen du Résistant déporté situé sur le site de l'ancien camp de concentration de Natweiller en Alsace. Ces musées ont été visités entre 2003 et 2005 puis ont fait l'objet d'une réactualisation des expositions permanentes en juillet 2012.

Les mises en scène centrées sur des témoins, hors documents d'archives, sont diverses mais finalement assez rares dans ces sept musées. Néanmoins lorsque les témoins sont centraux au dispositif, cela peut faire l'objet d'une partie ou d'une étape de l'exposition. Ainsi, sur ces sept musées on dénombre trois dispositifs constituant une partie autonome de l'exposition permanente et un dispositif artistique ayant fait l'objet d'une exposition temporaire en 2012. En 2005, on comptait un dispositif supplémentaire qui a depuis été remplacé au Mémorial de la Résistance en Vercors<sup>4</sup>. Nous concentrerons notre contribution sur les mises en scène de témoins existantes en 2012. Il s'agira ainsi d'analyser comment sont mis en scène les témoins, par quelles modalités sont-ils rendus présents aux visiteurs ? Que se passe-t-il dans ces moments particuliers ?

- 
1. En référence à l'analyse d'Annette Wieviorka dans *L'ère du témoin*, notre postulat repose sur le constat de l'importance prise par les témoins et leurs témoignages qu'elle qualifie d'« impératif social de mémoire » (Wieviorka, 1998 : 160).
  2. Voir le numéro thématique coordonné par Michèle Gellereau de la revue *Communication et langages* et en particulier l'introduction où elle y positionne « le témoignage comme geste engagé dans une perspective communicationnelle » par « les mises en scène et mises en texte » (Gellereau, 2006 : 45).
  3. Comme l'écrit Gérard Namer, le témoignage est marqué par l'époque durant laquelle il est donné : « Nos souvenirs changent en même temps que nos cadres sociaux de la mémoire (...) le cadre social donne à chaque instant à nos souvenirs l'éclairage du sens commandé par la vision du monde actuel de notre groupe. » (Namer, 1987 : 38).
  4. Il s'agissait de l'espace D de l'exposition permanente qui portait sur la mise en scène du témoignage du Père Gagol qui avait recueilli dans les décombres de sa maison une enfant Arlette Blanc lors de bombardements dans le Vercors. Cet espace a été remplacé à l'automne 2007 par un hybride entre images d'archives, photographies, textes et témoignages. Nous n'en traiterons pas, ne l'ayant pas visité.

Autrement dit, quel rapport à l'histoire se met en place dans ces dispositifs par la mémoire individuelle ?

Dans les sept musées d'histoire des guerres constituant notre corpus, nous pouvons ainsi relever trois formes différentes de présence des témoins comme autant de relations instaurées au visiteur. Nous verrons dans un premier temps qu'elles se manifestent par le recours au témoignage audio et vidéo comme jeu sur la distance ; ces dispositifs laissent au visiteur le choix de la proximité qu'il souhaite instaurer avec les récits des témoins. Nous considérerons ensuite l'usage de photographies documentaires comme provoquant un face à face entre visiteur et témoin. Nous constaterons enfin qu'une dernière forme de présence des témoins existe et bouleverse les rapports usuels dans la diffusion des témoignages par une relation au corps à corps entre visiteur et présence de témoin.

### **I – Un moment consacré à l'écoute : le témoignage audio et vidéo comme jeu avec les distances**

Deux dispositifs en particulier recourent au témoignage sous forme audio et vidéo. L'un, au Mémorial de la Résistance en Vercors y consacre une étape de l'exposition permanente, l'autre, au Mémorial de l'Alsace-Moselle a présenté une exposition temporaire utilisant ces techniques. Dans les deux cas, la diffusion des témoignages met en scène les témoins et induit un rapport entre visiteur et témoin qui joue sur une modalité en particulier : la distance.

L'exposition permanente du Mémorial de la Résistance en Vercors est organisée en quatre espaces distincts. La partie C intitulée « Témoignages et vidéos » porte exclusivement sur la rencontre organisée à dessein entre visiteur et témoin. Cette étape est découpée en deux temps : le premier diffuse des témoignages audio de résistants et de civils du Vercors sur la préparation des maquis, la retraite après les journées de combats et l'attaque du 21 juillet 1944, le second propose de saisir, par un court métrage d'interviews de personnalité, « le sens qu'il convient de donner au sacrifice de ces combattants de l'ombre » comme le souligne le dossier de presse du Mémorial<sup>5</sup>.

Intitulée « ... écoutez notre mémoire », cette première étape est formée d'un couloir à pente descendante, dans la pénombre, durant lequel le visiteur prend le rôle d'un écoutant. Des casques sont disposés au mur, des bancs sont installés à intervalle régulier le long du couloir. Les visiteurs peuvent s'ils le souhaitent prendre les casques ou se laisser entraîner par la seconde partie de l'espace C où le court métrage retraçant les différents événements, ayant marqué la Résistance en Vercors, officie comme son d'ambiance. L'intérêt de cette première partie de l'espace C réside dans la rencontre qui s'y opère entre récit de témoin et visiteur. Ce dernier doit se saisir d'un casque et reste maître d'une part du temps qu'il passe à écouter les témoins et d'autre part de la manière avec laquelle il les écoute : assis sur les bancs ou en marchant dans cet espace de circulation. Ce dispositif fonctionne sur l'intérêt ou peut-être le désir et l'envie d'écouter des

---

5. Dossier de presse de Présentation du Site National Historique de la Résistance en Vercors, mais 2009, p. 5.

témoignages de survivants du Vercors. Le visiteur est ainsi dans un rapport individuel aux témoignages et choisit le degré de « proximité » par le temps et le mode d'écoute (attentif, distrait, etc.<sup>6</sup>). De cette façon, les récits des témoins ne sont pas un savoir qui s'adresse à tous mais un mode de connaissance qui sollicite chacun puisque le visiteur prend un casque et parcourt la dizaine de mètres en compagnie de ces voix. Les visiteurs se retrouvent, de cette façon, propulsés au contact des acteurs de l'époque et soustrait de toute représentation (images ou films notamment). La seconde partie de l'espace C est plus vaste et organisée autour du court métrage. La salle contient des panneaux illustrés et des photographies d'archives portant sur la vie quotidienne dans les camps de la Résistance et « l'engagement dans la lutte ». Deux écrans diffusent le court-métrage dans des espaces structurés par des bancs. L'espace est organisé de telle sorte que le visiteur peut passer d'une photographie d'archives, aux panneaux, puis au film par un déplacement de type déambulatoire. Alors que dans la première partie de l'espace, la rencontre entre les récits de témoin et les visiteurs était individualisée, principalement par le casque et le couloir descendant, la seconde partie est collective. Les bancs forment des espaces centripètes permettant de regrouper les visiteurs autour des écrans ou de conversation improvisée.

Le point commun aux deux parties, de cet espace C au Mémorial de la Résistance en Vercors, est que le choix de la distance avec les témoins est laissé au visiteur : proche s'il porte le casque et suit attentivement, plus éloigné s'il picore des informations d'un panneau à un autre et se laisse porter par le son d'ambiance délivré par le court métrage.

Second dispositif, une exposition temporaire intitulée « [Portraits] » présentait au Mémorial de l'Alsace-Moselle une installation sonore et plastique qui « met en scène une mémoire collective » selon le dossier de presse<sup>7</sup>. Le projet a été créé de 2009 à 2012 par la compagnie 01studio en résidence à Senones. Quatre artistes y ont participé : Cécile Huet (création sonore), Antoine Dolibeu (ingénieur du son), François Klein (sculpteur plasticien) et Pierre Rich (photographe). Installation itinérante, le projet, présenté dans le hall du Mémorial<sup>8</sup>, articulait des photographies, principalement en noir et blanc, de visages, de mains et d'objets, suspendues au plafond ou installées sur les murs et parois vitrées du hall<sup>9</sup>, des sculptures en bois, un film et la reconstitution d'un salon composés d'objets anciens (postes de radio, cadre photo, lampe, canapé, machine à coudre manuelle Singer, etc.). [Portraits] ne porte pas spécifiquement

---

6. Le choix de la distance est certes influencé par le format de la mise en scène mais également par le comportement des visiteurs comme rapport individuel dans la transmission du savoir.

7. Cette exposition temporaire a eu lieu du 20 juillet au 30 septembre 2012.

8. Cette installation fait écho à la première salle de l'exposition permanente du mémorial intitulée « 1870-1939 : l'Alsace et la Moselle ballottées entre la France et l'Allemagne » qui présente des photo-portraits d'Alsaciens et Mosellans durant cette période.

9. Voir [http://www.indimages.net/pierre\\_rich-portraits.html](http://www.indimages.net/pierre_rich-portraits.html) (site consulté le 04/01/2013).

sur des récits rapportant des souvenirs des guerres mais sur des paroles recueillies auprès de personnes âgées des vallées de la Bruche et du Rabodeau sur leur histoire personnelle (de l'enfance dans les années 20-30, aux jeux d'enfants, en passant par la guerre, les métiers exercés jusqu'au message à transmettre aux visiteurs), en somme des récits « où prévaut l'élaboration autobiographique » pour reprendre une expression de Dominique Moncond'huy et Henri Scepi (2005 : 129). Dans ce dispositif artistique hybride le visiteur déambule parmi les sculptures et les portraits au son des paroles recueillies. Si les photographies et les voix sont contemporaines et se distinguent donc grandement de l'exemple précédent, la mise en scène, dans ce musée d'histoire, joue également avec les distances. À nouveau, les témoins ne sont pas présents mais les captures d'images et des voix troublent le visiteur. Les photographies, soit des gros plans sur les mains soit des plans poitrines des interviewés, instaurent une proximité physique. Ces images sont comme autant de présences et de gestes familiers de ceux qui délivrent ces récits. En un sens, ce dispositif artistique sollicite principalement trois sens du visiteur : l'écoute (des paroles recueillies), le voir (les mises en scène et les images) et le toucher (les sculptures en bois, les courbes des rides). Illustration claire de la qualification de la mémoire pour Henri Rousso qui écrit : « La mémoire s'inscrit dans le registre de l'identité, elle charrie de l'affect » (Rousso, 1998 : 22).

Ici, l'installation artistique guide les modalités de la rencontre entre visiteur et témoin : une rencontre essentiellement basée sur les sens, qui, comme l'exemple précédent, joue avec les distances. Le visiteur se déplace, se rapproche, s'éloigne, regarde les images de près ou de loin. Écoute les récits des témoins ou les considère comme des sons d'ambiance. Ces deux exemples illustrent la réflexion de Michel Gellereau sur le rôle des témoignages dans les sites miniers du Nord de la France et dans des sites historiques des guerres :

*« Les témoignages donnent accès à la vie concrète et à la subjectivité des hommes en temps de guerre, ou au monde organisé de la vie minière. Ils sont souvent intégrés dans les visites de site, à titre d'évocation (métonymique) du monde passé, comme un mode de transfert de l'expérience vécue. »* (Gellereau, 2006 : 64).

## **II – Un moment consacré au voir : la mise en scène d'images d'archives comme monstration du témoin, pour un face à face entre visiteur et photographies de témoin**

Le dispositif qui suit se rapproche fortement, par les principaux outils employés, de l'installation au Mémorial de l'Alsace-Moselle : photographies en noir et blanc en gros plan et diffusion d'un texte. Toutefois les différences majeures résident dans l'ancienneté des photographies associées à leur caractère documentaire dans le cas présent (images d'archives prises soit à la libération des camps de concentration, soit par les nazis) et par l'absence de tout récit de témoignage qui était le point d'orgue de l'installation étudiée précédemment.

Au Centre européen du Résistant Déporté, un « film »<sup>10</sup>, projeté en boucle sur un grand écran, est constitué d'images d'archives présentant des visages et des corps de déportés. Cette diffusion ne fait pas partie de l'exposition permanente, le visiteur y accède par un couloir à pente descendante situé dans le hall d'accueil. Voici la description donnée sur le site Internet du Centre :

*« Le public se dirige ensuite vers un lieu intime, dont l'unique source de lumière est la lueur émanant de la cave. Là, sur les murs, apparaissent des femmes, des hommes, des enfants, des visages, des mains, des regards de déportés..., tandis que montent des voix récitant un poème écrit par Eugène Marlot, un déporté de Natzweiler : "Bonjour mon frère". »<sup>11</sup>.*

Le dispositif consiste en un espace assez réduit et très sombre où l'écran est situé au fond et à hauteur des visiteurs (l'écran descend jusqu'au sol). Le dispositif permet la diffusion, de visages de survivants des camps de concentration filmés entre le gros plan et le très gros plan, qui rend chaque détail physique visible, et provoque ainsi un face à face troublant entre photographies et visiteurs. Comme l'écrivent des cinéastes à propos du cinéma documentaire :

*« La dernière trace superpose deux états du monde : celui qui a été, celui qui est. Ce qui s'est passé et ce qui se passe. Montrer la dernière trace, c'est organiser l'existence de ce qui n'existe plus. C'est mettre en scène une manifestation ultime, à l'aide d'un témoignage, d'une photographie ou d'une archive, d'un monument ou d'un lieu anonyme, voire à l'aide d'un minuscule fragment de rien du tout. » (Collectif, 2003 : 10).*

Ces visages montrés à l'écran témoignent inévitablement des souffrances endurées en ce qu'ils en sont marqués (visages émaciés, corps décharnés). Ainsi la pause sur le visage d'un déporté passe successivement du plan large et flou, au gros plan sur les détails de la privation : joues creusées, regards hagards, yeux exorbités. Renaud Dulong voit dans le corps du témoin « un morceau de l'événement [...] le corps du témoin présente l'événement en établissant une continuité physique entre ce passé et le présent de la rencontre » (Dulong, 1998 : 192). Les déportés ne sont pas dans la salle pour témoigner dans une relation en face à face avec les visiteurs ; mais leurs blessures et les souffrances physiques

10. D'une durée d'environ deux minutes, ce montage d'images d'archives a été réalisé par Jacques Robert du Ministère de la Défense comme l'indique le site Internet du Centre européen du Résistant Déporté. Il est présenté comme étant un film par le musée. Voir <http://www.struthof.fr/fr/le-centre-europeen/bonjour-mon-frere/> (site consulté le 05/01/2013).

11. Eugène Marlot a été déporté à Natzweiler. Ce texte, intitulé « Bonjour mon frère », est extrait de *L'Enfer d'Alsace* écrit par Eugène Marlot et dit notamment ceci : « Bonjour mon frère... / Cruauté, barbarie, sadisme, / appelle ça comme tu voudras / On a vraiment peine à croire, / et pourtant c'est comme ça. / Tu ne me crois toujours pas, / mais regarde, / regarde autour de toi / Regarde-les tous, / les copains, / tous, / et puis regarde-moi, / qui suis-je ? / Un paquet d'os, / un déchet humain, / un simple numéro / Ou tout cela à la fois, / c'est-à-dire / zéro, plus zéro, égale zéro. ». Voir <http://www.struthof.fr/fr/le-centre-europeen/bonjour-mon-frere/> (site consulté le 05/01/2013).

sont rendues visibles. Les expressions et les regards s'adressent au visiteur. Les gros plans donnent la très forte impression d'une présence directe et le visiteur peut alors être touché par la tragédie. Le visage d'une femme recouvert de bandelettes représente toutes les victimes, en même temps qu'elle est bien cette victime-là. Par cet assemblage et ce cadrage des photographies de victime, un double processus est engagé entre singularisation et universalisation. Ces images d'archives montrent les atrocités de la guerre, nous venons de le voir, mais elles tendent aussi à prouver les témoignages parce qu'elles sont dans le registre des preuves<sup>12</sup>. Davantage même, avec ces images, le spectateur passe de la preuve par l'épreuve. Ces dispositifs font « revivre » quelque chose de la déportation, de la fusillade, de la privation ; le visiteur est censé être éprouvé par ces photographies. L'image n'est pas simplement la représentation d'événements passés, mais elle convoque celui qui la regarde dans une responsabilité du présent accentuée par le poème d'Eugène Marlot. Entre images, poème et visiteur s'instaure une relation spécifique. Le rapport à l'image ici n'est pas anodin, il est censé susciter un sens de la responsabilité, faire éprouver un sentiment. On joue sur la capacité du visiteur à s'identifier, à se projeter. L'événement est rapproché du vécu du visiteur alors même que ce vécu n'est pas celui du visiteur.

Une proximité, et peut-être une intimité, s'instaure donc entre ce que montrent les images et les visiteurs par l'absence de barrières ou de sièges ; ils sont libres de choisir leur place pour regarder ces images. Toutefois une ligne blanche tracée au sol, couplée à un banc, instaure une distance rarement franchie. Ce dispositif se retrouve dans les expositions d'art contemporain où des films sont diffusés dans des pièces vides : pas de sièges pour s'asseoir, de dossiers pour s'appuyer. Ces images sont accompagnées de la lecture du poème d'Eugène Marlot, qui dit notamment : « Maintenant que tu as vu, fais en sorte que cela ne se reproduise jamais. » Le message est lancé à la foule des visiteurs directement interpellés par le tutoiement. Ils peuvent se trouver impliqués par la souffrance montrée par ces visages. En ce sens, les visiteurs seraient promus au rôle d'acteurs désignés pour empêcher la reproduction d'événements tragiques. Alors que les témoins directs des événements décèdent, d'autres seraient peut-être « investis » afin de suppléer en partie à leur disparition. La valorisation du perçu sur le lu, par ce dispositif, oriente sans doute la transmission des événements narrés. Le visiteur se trouve intégré par le son et l'image à des événements auxquels il semble, dorénavant, lié. La relation de type face à face induite par le dispositif renforce, nous semble-t-il, de ce fait, le message porté par le poème.

### **III – Les effigies des témoins : pour un corps à corps entre témoin et visiteur**

Troisième et dernier type de relation instaurée, par la mise en scène, entre témoin et visiteur dans les musées d'histoire étudiés, le corps à corps ou la

---

12. Voir la réflexion de Monique Sicard sur la notion de régime de la preuve dans le contexte télévisuel. Monique Sicard, *Qu'est-ce qu'un témoin ?*, Les Cahiers de Médiologie, n° 8, 1999, p. 76-77.



présence d'effigies comme représentations humaines réincarnées. L'exemple le plus parlant est situé au Mémorial de la Résistance en Vassieux.

Dispersées dans l'exposition permanente<sup>13</sup>, des figures, à taille humaine et en trois dimensions, font échos à la fois à la présence et à l'anonymat des résistants. « Façonnées »<sup>14</sup> par Alain Timar en plâtre et de couleur grise, ces effigies réalistes représentent des hommes et des femmes, seuls ou en groupe, dans des attitudes associées aux images de la Résistance : figures cachées (tête baissée, main dans le dos et comme en retrait de la situation), postées le fusil à l'épaule (en attente d'action), en discussion (groupe réunit et qui semble discuter), marchant avec difficulté (conditions climatiques, alimentaires, etc.). À la manière du sculpteur Georges Segal, qui installe ces figures dans l'espace urbain et dans des actions quotidiennes et banales : par exemple une femme assise sur un banc dans un parc (*Woman with sunglasses on Park Bench*, 1983), une caissière de cinéma (*Movie house*, 1966-1967), deux hommes assis et un debout contre un mur couvert de graffitis (*Graffiti wall*, 1990), ces effigies représentent des archétypes des résistants dans les années 1940 : tenus vestimentaires, fusils, coiffure, postures corporelles attendues. De cette façon, le visiteur est placé à côté ou entre ces incarnations de l'histoire, selon les cas. Quand la présence des témoins, dans les mises en scène, passait par l'image et le son dans les exemples précédents, ici les résistants, comme sortis du passé, semblent être présents parmi les visiteurs. Figures incarnant les témoignages et les photographies, ces effigies, à hauteur de visiteur, paraissent proposer un corps à corps. Le visiteur se trouve parmi ces réincarnations qui sont autant « d'habitant[s] du passé » (Flon, 2005 : 142). Émilie Flon souligne justement en référence à Jean-Pierre Esquenazi<sup>15</sup> que « le principe de l'identification [est] au cœur du processus fictionnel » (Flon, 2012 : 118).

Si l'exemple de ces effigies au Mémorial de la Résistance en Vercors matérialise l'instauration d'une relation au corps à corps entre représentation de témoin et visiteur, la figure ou la silhouette, selon les cas, utilisées dans les expographies de musée des guerres, marquent aussi l'absence ou le manque pour reprendre Régine Robin à propos d'œuvres artistiques portant sur la Shoah (Robin, 2001). Ainsi, dans les expositions permanentes on retrouve de manière récurrente et souvent disséminée des formes corporelles comme autant de représentation des soldats, résistants, civils, etc., témoins du passé. Au Mémorial de Caen par exemple un mannequin de vitrine sans tête porte une robe de mariée fabriquée en toile de parachute. Des miroirs sont disposés derrière le mannequin

13. Toutefois, si les figures sont présentes en différents points de l'exposition permanente elles sont concentrées en grande majorité autour et dans l'espace C.

14. Pour reprendre le terme employé à dessein dans le dossier de presse. Voir Dossier de presse de Présentation du Site National Historique de la Résistance en Vercors, mai 2009, p. 5.

15. Voir Jean-Pierre Esquenazi, *La Vérité de la fiction : comment peut-on croire que les récits de fiction nous parlent sérieusement de la réalité ?*, Paris : Hermès-Lavoisier, 2009.

et diffuse cette forme blanche et vaporeuse à travers la pièce de l'exposition. Dans ce même musée, des silhouettes blanches sur fond noir sont représentées sur les murs de l'espace consacré aux victimes civiles des villes bombardées. À l'Historial de Péronne, la présence de formes corporelles se traduit par les représentations de soldats sans extrémités en costume militaire dans des fosses<sup>16</sup>. Malgré les différences dans les mises en scène, ces représentations interpellent les visiteurs en remémorant ceux qui sont morts qui apparaissent ainsi comme autant de fantômes incarnés. Comme une évidence soudaine, ces représentations convoquent l'ensemble des victimes. Jean-François Hamel évoque ce qu'il nomme un « mouvement de revenance », signe de la hantise, d'un retour entêtant d'événements qui ne passeraient pas et qui se traduiraient par la multiplication des fantômes, des spectres ou des revenants (Hamel, 2006 : 10). L'enjeu de ces muséographies manifeste la tentative de « présentiser » le passé à partir du jeu incessant entre présence et absence, apparition et disparition : le passé est présenté, mais cela reste du passé qui par essence n'est plus et qui pourtant en apparaissant, dit quelque chose à la fois de ce qu'il a été et de ce qu'il n'est plus. Pour reprendre l'artiste Ernest Pignon-Ernest : « Mes images ont une dialectique complexe : en apparaissant, elles disent ce qui a disparu. Leur présence dit une absence. » (Pignon-Ernest, 2003 : 84).

En ce sens, la relation potentielle entre visiteur et incarnations des témoins est physiquement effective. Pour autant aucun échange n'est possible, ces représentations sont des traces, des signes des « habitants du passé ». Comme l'écrit Ernest Pignon-Ernest à propos de ses images : « Elles jouent le rôle d'un révélateur, en quelque sorte. Elles doivent, dans le meilleur des cas, exacerber tout le potentiel poétique, dramatique, historique que portent les lieux, les faire remonter à la surface. » (Pignon-Ernest, 2003 : 83).

Pour conclure, les expositions permanentes des sept musées d'histoire des guerres étudiés, nous ont permis de relever trois formes de présence des témoins comme autant de relations instaurées au visiteur à la mémoire.

Dans le premier mode, les dispositifs proposent des témoignages audio et vidéo. Rapport individualisé (casque) ou collectif (le témoignage comme son d'ambiance), ce mode pourrait être qualifié de « classique » et incarne pleinement la définition de la muséologie testimoniale envisagée par Linda Idjéraoui-Ravez qui propose de repenser la typologie proposée par Jean Davallon. Elle écrit :

*« Avec la muséologie testimoniale, ce n'est plus uniquement un accès aux objets (muséologie d'objets) ou au savoir (muséologie d'idées), mais une rencontre entre des consciences, des subjectivités : celles des visiteurs et celles des témoins que le muséographe organise. Le visiteur est invité à se confronter à une autre vision du monde à travers des situations vécues et exprimées par d'autres sujets. » (Idjéraoui-Ravez, 2006 : 475).*

---

16. À ce propos, voir l'article de Sophie Wahnich, (avec la collaboration d'Antonin Tisseron) 2006. « Disposer des corps » ou mettre la guerre au musée. L'Historial de Péronne, un musée d'histoire européenne de la guerre de 1914-1918, *Tumultes*, n° 16, p. 55-81.

Le deuxième mode de présence des témoins dans les muséographies étudiées se rapporte au recours à l'image et en particulier la photographie documentaire. Au dispositif du Centre européen du Résistant déporté, pas de récit sous forme audio mais visuelle. Les traces par l'image s'imposent au visiteur et rendent compte de l'impact de la Seconde Guerre mondiale sur les corps : corps blessés mais surtout corps marqués par les privations, les sévices dans les camps. De cette façon, le visiteur se trouve en face de ces témoins sans parole mais dont le regard est fixe, direct et à hauteur des visiteurs, comme si le regard caméra traversait l'image pour atteindre directement celui des visiteurs.

Enfin dernier mode de présence, des effigies artistiques représentent l'incarnation de témoins tout à la fois anonyme et surprenante. De cette façon la présence de formes corporelles dans les expositions fait écho aux morts, aux martyrs, aux victimes des Guerres mondiales. À taille réelle, ces effigies introduisent un rapport spéculaire aux témoins : présents et absents, incarnés mais sans chair. Le visiteur se trouve dans une relation au corps à corps avec ces représentations qui viennent bouleverser les modèles habituels du témoignage. Par ce qu'il n'est pas question de témoignage à proprement parler mais bien de présence de témoin. Ces incarnations semblent fonctionner comme autant « d'agents vigilants de réactivation » qualification de Jacques Walter (2006 : 96) ; ils bousculent les modes habituels de relation et de présence des témoins et conduisent peut-être à une identification des visiteurs à ces témoins présents autour d'eux.

## Bibliographie

- Collectif. 2003. *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris : L'Harmattan (Coll. ADDOC Cinéma documentaire).
- DULONG, Renaud. 1998. *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris : édition de l'EHESS.
- FLON, Émilie. 2012. *Les mises en scène du patrimoine : Savoir, fiction et médiation*, Paris : Hermès/Lavoisier (Coll. Communication, médiation et construits sociaux).
- FLON, Émilie. 2005. *La Patrimonialisation de l'archéologie : la mise en scène des vestiges dans l'exposition*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Jean Davallon dir., Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- GELLEREAU, Michèle. 2006. « Mémoire du travail, mémoires des conflits. Comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales », *Communication et langages*, n° 149, p. 63-75.
- GELLEREAU, Michèle. 2006. « Témoigner : mises en scène, mises en texte », *Communication et langages*, n° 149, p. 45.
- HAMEL, Jean-François. 2006. *Revenance de l'histoire. Répétition, narrativité, modernité*, Paris : Minit, (Coll. Paradoxe).
- IDJÉRAOUI-RAVEZ, Linda. 2006. *Le témoignage médiatisé : le cas du musée*, Thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Jean Davallon dir., Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- MONCOND'HUY, Dominique, SCEPI, Henri. 2005. « Le témoin passe. Sur des photographies de Claude Paquet », *Esthétique du témoignage*, Carole Dornier et Renaud Dulong dir., Paris : Editions de la maison des sciences de l'homme, p. 123-137.
- NAMER, Gérard. 1987. *Mémoire et société*, Paris : Méridiens-Klincksiek.
- PIGNON-ERNEST, Ernest (entretien avec Sara Roumette). 2003. « Je joue beaucoup sur la disparition », *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris : L'Harmattan (Coll. ADDOC Cinéma documentaire), p. 82-88.
- ROBIN, Régine. 2001. *Berlin chantiers : Un essai sur les passés fragiles*, Paris : Stock (Coll. Un ordre d'idées).
- ROUSSO, Henri (entretien collectif), 2003. « Dernière trace », *Filmer le passé dans le cinéma documentaire. Les traces et la mémoire*, Paris : L'Harmattan (Coll. ADDOC Cinéma documentaire), p. 9-73.
- ROUSSO, Henri. 1998. *La Hantise du passé*, Paris : Textuel.
- WIEVIORKA, Annette. 1998. *L'Ère du témoin*, Paris : Hachette Littératures.
- WALTER, Jacques. 2006. « La mémoire sens dessus dessous d'un camp de la Gestapo. Du Novotel de la *Neue Bremm* à l'*Hotel der Erinnerung* », *Communication & langages*, n° 149, p. 77-96.