

## Les musées de guerre testimoniaux... et après : quels objets pour quels discours ?

Julien Mary

► **To cite this version:**

Julien Mary. Les musées de guerre testimoniaux... et après : quels objets pour quels discours ?. 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.71-83, 2013. <hal-00836343v2>

**HAL Id: hal-00836343**

**<https://hal.univ-lille3.fr/hal-00836343v2>**

Submitted on 11 Jul 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.

## Les musées de guerre testimoniaux... et après : quels objets pour quels discours ?

---

Julien Mary  
*Université Paul Valéry-Montpellier III*

### Résumé

Centré sur la Deuxième Guerre mondiale, cet article envisage la singularité des modes d'exposition des objets dans la première génération des musées français de la Résistance et de la Déportation et des musées militaires, qui ont d'abord en commun la nature de leurs entrepreneurs : des témoins. Dans ces espaces muséaux singuliers, à la fois conservatoires identitaires et outils de transmission, les objets d'exposition ont en effet un rôle essentiel et foncièrement différent de celui qu'ils jouent dans les musées plus récents, à l'initiative ou repris par des entrepreneurs professionnels extérieurs au monde des témoins. Que nous disent ces objets, dans les musées testimoniaux, non seulement de l'histoire muséalisée mais, surtout peut-être, des entrepreneurs muséaux eux-mêmes et des codes de fixation et de transmission de leur mémoire collective ? Qu'en est-il aujourd'hui à l'heure de la disparition des témoins, désormais en partie relayés par le discours historien et la médiation artistique, et des changements de paradigmes politico-mémoriels et économique-muséographiques ?

### Abstract

TESTIMONIAL WAR MUSEUMS... AND AFTER: WHAT OBJECTS FOR WHICH SPEECHES ?

With our main focus on World War 2, we will see how the first generation of Resistance and Deportation and the French Ministry of Defence museums have at least one thing in common, they were established by the same type of people: witnesses. Both also constitute identity-driven conservation establishments, as well as transmission tools. Exhibited objects, which should be distinguished from works of art – before offering a definition and typology – are one of the main media used (but not the only one): what can they tell us, not only about history as seen through museums but, and perhaps most importantly, about those who set up the museums themselves and the codes for capturing and transmitting their collective memory? Finally, we will look at key changes currently affecting these museums, the

passing of witnesses, shifts in politico-memorial and economic-museographic paradigms, etc.

## Overzicht

HET FRANSE MUSEE DU MINISTERE DE LA DEFENSE EN HET MUSEE DE LA RESISTANCE ET DE LA DEPORTATION: WELKE VOORWERPEN VOOR WELKE GEDACHTEGANGEN? ESSAY OVER MUSEUMGESCHIEDENIS

Als we ons in hoofdzaak op de Tweede Wereldoorlog concentreren, zien we dat het Musée de la Résistance et de la Déportation (Museum van het verzet en de deportatie) en het Musée du Ministère de la Défense (Museum van het Ministerie van Defensie), van de eerste generatie, de aard van hun ondernemers gemeenschappelijk hebben: getuigen. Beide zetten zich ook in voor het behoud van de identiteit en zijn ze instrumenten voor kennisoverdracht. Het tentoonstellingsobject - dat van het kunstwerk moet worden onderscheiden vooraleer er een definitie en typologie voor te omschrijven - is in dit verband een van de belangrijkste dragers (maar niet de enige): wat vertellen ze ons, niet alleen over de in een museum gegoten geschiedenis, maar vooral misschien over de museumondernemers zelf en de codes voor het vastleggen en overdragen van hun collectieve geheugen? Tot slot gaan we na welke veranderingen deze musea momenteel ondergaan: verdwijnen van getuigen, veranderingen van paradigma's op het gebied van politiek en geheugen, maar ook van de economie en museokunde, enz."

À la visite des musées militaires et autres musées de la Résistance de « première génération » (Joly, 2001, 166), c'est-à-dire à l'initiative de « témoins historiques » (Dulong, 2009), l'on est souvent frappé par l'aspect « bric-à-brac » de l'exposition : les objets semblent exposés pêle-mêle et sans cartel ; le discours, organisé en différentes strates discursives, paraît parfois sauter du coq à l'âne, etc. En somme, le visiteur est généralement face à une multiplicité d'objets et de discours, parfois même contradictoires, semblant tenir à la fois du bricolage muséographique et du rafistolage mémoriel. Qu'ils dépendent du ministère de la Défense – musées d'arme et de tradition – ou d'associations d'anciens combattants – musées militaires privés ou musées de la Résistance de première génération –, ces musées, que Serge Barcellini qualifie de « lieux chauds »<sup>1</sup> parce que s'y exprime encore la mémoire vivante des anciens acteurs, ont d'abord en partage la nature de leurs entrepreneurs : des témoins, au sens d'anciens acteurs de tout ou partie des faits muséalisés.

Dans ces espaces muséaux singuliers, à la fois conservatoires identitaires et outils de transmission, les objets d'exposition ont un rôle essentiel, différant foncièrement de celui qu'ils jouent dans les musées plus récents, à l'initiative ou repris par des entrepreneurs extérieurs au monde des témoins (conservateurs et autres professionnels du champ muséal, agents territoriaux, historiens, etc.). Au-

1. Entretien avec Marie-Hélène Joly, 8 janvier 1996.

delà de la classique typologie *vraies choses, artefacts et outils de présentation* (Dufour, 2006), que nous disent ces objets, non seulement de l'histoire muséalisée mais, surtout peut-être, des entrepreneurs de musées eux-mêmes et des codes de fixation et de transmission de leur(s) mémoire(s) collective(s) ? Qu'en est-il aujourd'hui à l'heure de la disparition des témoins, généralement désormais relayés par le discours historique et la médiation artistique, et des changements de paradigmes politico-mémoriels et économico-muséographiques ?

Cet article s'appuie sur les résultats d'une enquête menée au sein du programme ANR-08-BLAN-0071-01 « Les présents des passés » et, à l'intérieur du champ de cette recherche consacrée aux espaces muséaux des guerres et conflits contemporains en Europe et dans ses marges, sur un corpus d'une trentaine de musées français, militaires et civils, de première et de deuxième génération, essentiellement consacrés à la Deuxième Guerre mondiale<sup>2</sup> et jugés représentatifs du paysage muséal français y-relatif.

## **I – Ni musée d'art ni musée d'histoire : le musée testimonial**

Pour Jean Davallon (1992), la *patrimonialisation* des objets conservés et exposés dans les musées d'art répond à plusieurs critères :

- d'abord la reconnaissance de l'objet exposé comme chef-d'œuvre, c'est-à-dire comme unique et ressortant du génie humain d'un artiste ;
- cette reconnaissance s'appuie ensuite sur un savoir codifié et institutionnalisé en une discipline académiquement consacrée : l'histoire de l'art ;
- cette reconnaissance s'exprime également, si l'on peut dire, en vase clos : l'œuvre est reconnue comme telle par l'expert – l'historien de l'art –, dont elle participe en retour à établir la légitimité en même tant que le champ disciplinaire ;
- enfin, pour être patrimonialisé, l'objet doit être reconnu comme un bien collectif inaliénable.

Ainsi conclut-il, le musée d'art « serait au fond une forme particulière d'institutionnalisation d'un espace de réception d'objets (l'exposition comme dispositif communicationnel) auxquels il confère statut de patrimoine » (Davallon, 1992, 111). Le tout, ajouterons-nous, se fait au moyen d'un discours scientifique à double détente, l'histoire de l'art, consacrant tout à la fois l'objet comme patrimoine et fournissant la clé de sa médiation auprès des visiteurs.

L'intérêt de cette approche historique de l'art, pour ce qui nous intéresse ici, est qu'elle semble permettre, en creux, de dégager la spécificité patrimoniale des collections des musées de guerre<sup>3</sup>. En effet, se demandait-on dans un ouvrage

---

2. Pour un listing exhaustif des musées visités, voir le site Internet du programme ANR-POP : [http://recherche.univ-montp3.fr/crises/index.php?option=com\\_content&task=view&id=269&Itemid=172](http://recherche.univ-montp3.fr/crises/index.php?option=com_content&task=view&id=269&Itemid=172)

3. Nous entendons par « musées de guerre » les espaces muséaux dont l'essentiel de l'exposition donne à voir le fait guerrier, et ce quels que soient les attendus du projet

récemment paru dont cette contribution entend développer un certain nombre de points (Louvier & *al.*, 2012), peut-on parler d'un tank, d'un pistolet, d'un casque, etc., en termes d'objets exceptionnels et géniaux ? Dans les musées de témoins, de tels objets ne sont pas rares ; mais s'ils ne sont pas rares, ils n'en sont pas pour autant ordinaires...

Dans les musées du ministère de la Défense notamment, encore essentiellement à l'initiative et à destination du monde militaire<sup>4</sup>, le caractère exceptionnel de ces objets – armes, véhicules de guerre, dispositifs de protection, etc. –, produits par essence en grandes séries, provient d'abord de leur capacité à témoigner du génie français en matière d'armement et de la science militaire de leurs usagers. De nombreux musées militaires s'apparentent ainsi, au moins en partie, au genre du musée technique<sup>5</sup>. En cela le musée agit comme vitrine d'un savoir-faire, d'une expérience, d'une technicité, et donc tout à la fois comme organe de formation interne et agent de communication et de promotion vis-à-vis des publics civils (Mary, 2012).

Dans les musées de première génération, militaires ou de la Résistance, ces objets sont également rendus exceptionnels par la prétendue « authenticité » du témoignage qu'ils portent dans le présent. Ils ont *authentiquement* connu la guerre, et qui plus est *la guerre d'ici* (musées de la Résistance spécifiquement liés à l'histoire locale de tel ou tel maquis), ou *la guerre faite par un gars de chez nous* (objets attribués et territorialisés dans les musées de guerre locaux et autres musées militaires corporatistes). Cette authenticité de l'objet, fondée sur sa territorialisation et son attribution (arme ayant appartenu à Monsieur X, du maquis / du régiment Y), permet d'attester tangiblement de l'inscription du groupe d'appartenance des témoins-entrepreneurs dans l'histoire locale de la guerre ou de l'unité militaire muséalisées.

Ainsi *incarnés*, ces objets permettent également de faire le lien entre la micro-histoire du musée et la grande histoire de la Deuxième Guerre mondiale. Au musée militaire de Lyon par exemple, l'histoire militaire de la France et la célébration des évolutions techniques du métier des armes se conjuguent dans une trame inscrivant l'authentiquement local dans la grande histoire ; ainsi le cartel du pistolet « Colt 45 » est-il accompagné du cartel suivant :

*« Créé en 1911 aux U.S.A. par J.M. Browning. [...] Caractérisée par sa munition de fort calibre (11,43 mm), lourde et lente mais à la puissance d'arrêt considérable. [...] Toutes les unités françaises rééquipées par l'Amérique entre 42 et 44 en A.F.N. en furent dotées. C'est ainsi, qu'à sa*

---

d'exposition : commémoration du sacrifice, promotion de l'engagement ou de la « paix », etc.

4. Aux Invalides, le musée de l'Armée, ouvert aux publics civils dès ses origines et encore plus largement depuis la mise en place du programme Athena au début des années 2000, semble faire exception.
5. Dans les musées de la Résistance de première génération également, les fameuses mitraillettes STEN, par exemple, sont fréquemment accompagnées de la fiche technique jointe lors de leur parachutage, attestant aujourd'hui de la quasi-parfaite adaptation de l'arme, rustique et avant tout pratique, aux combats menés par les maquisards.

façon, cette arme participa à la libération de Lyon et sa région en septembre 44 [souligné par nous]. »

Ainsi les musées de guerre de première génération ressemblent-ils aux musées d'art en cela qu'ils donnent à voir l'exceptionnel ; mais cette exceptionnalité est fabriquée sur un mode différent du musée des beaux-arts. Elle n'est en effet pas intrinsèque à l'objet lui-même, à sa valeur technique et esthétique arrêtée par l'historien de l'art, mais repose au contraire sur son *animation*, au sens plein du mot : l'exceptionnalité du contexte d'emploi de l'objet et de la valeur de l'engagement de ses utilisateurs lui ont en effet imprimé une sorte d'*âme*, que l'objet vient porter dans le présent<sup>6</sup>. C'est ainsi l'exceptionnalité même d'une *action* qui est honorée – l'entrée en résistance, le sacrifice militaire –, dont l'objet représente la trace de l'expérience des témoins-et-entrepreneurs ainsi qu'un hommage aux camarades morts au combat ou en déportation. Le rôle de l'objet n'a donc guère changé depuis le temps de son emploi premier : il n'est pas mis à distance, illustrant un discours conçu extérieurement à la sphère de ses anciens utilisateurs, propriétaires ou contemporains ; conservé entre leurs mains au contraire, il continue comme à l'époque d'administrer la preuve de leur résistance. C'est en cela que l'objet demeure fondamentalement *animé* : si les multiples mitraillettes STEN, par exemple, exposées souvent sans autre commentaire que leur nom complet (STEN MK II) dans les musées testimoniaux de la Deuxième Guerre mondiale, ne tirent plus depuis longtemps, elles continuent d'incarner dans le présent l'engagement et la combativité des résistants – les armes n'ont d'ailleurs pas toujours été démilitarisées...

Car à l'instar des parades militaires et autres défilés de résistants durant la guerre, ces musées sont pour partie des démonstrations de force, témoignant de la puissance, de l'union et des valeurs des groupes de résistance intérieure (musées de la Résistance) ou extérieure (musées militaires) ainsi muséalisés. Ce faisant, leurs collections témoignent également de la justesse du combat et du sacrifice consenti, formant un corpus de preuves collectées et rassemblées par les témoins pour attester de leur action et des représailles subies, et ainsi lutter, à partir des années 1980 notamment, contre l'essor du négationnisme.

Musées militaires et musées de la Résistance de première génération partagent ainsi naturellement, avant toute autre chose, un intérêt primordial pour l'expérience vécue. Tous deux brillent généralement par l'absence de l'arrière : c'est l'histoire des combattants qui est muséalisée. Des à-côtés du combat, de la vie civile à la vie quotidienne du résistant ou du soldat avant ou après l'action, rien n'est dit ou presque. Mais si l'action représente le cœur de l'exposition, celle-ci est nécessairement figée et incarnée dans quelques objets-reliques et autres traces du passé ; la *réanimation* du passé muséalisé est à chercher ailleurs. Dans certains cas, le visiteur se retrouve confronté à des *objets reconstitutions du passé*, type maquettes ou dispositifs grandeur nature, parfois dynamiques et plus ou moins artisanaux. Dans la plupart des musées de la Résistance et musées militaires de première génération surtout, le passé est d'abord réanimé par le discours des témoins reconvertis en guides.

---

6. En cela ces objets ressemblent aux « sémiophores » évoqués par Krzysztof Pomian (1987).

## II – Plus qu'un musée : une *maison des témoins*

À l'inverse des musées d'art, la plupart des musées de témoins sont loin de patrimonialiser leurs objets par le biais d'un discours « savant » sur leurs collections, distillé sous forme écrite sur les panneaux et cartels de l'exposition ou sur forme orale par des guides-conférenciers professionnels. Les enjeux sont tout autres : il n'y a qu'à observer, dans la plupart des musées de guerre testimoniaux, l'absence ou *a minima* la présence peu marquée de l'écrit, autrement que sur le mode du document d'archive ; les objets sont quant à eux généralement exposés sans cartel ni panneau explicatif, si bien qu'un visiteur, seul, est souvent conduit à s'imaginer le contexte présidant à l'utilisation passée de ces objets-traces (Ricœur, 1985, 268-269). Le visiteur n'est pas pour autant face à une *muséologie de l'objet*, où ce dernier serait en lui-même signifiant et ne nécessiterait pas de discours connexe nécessaire à son interprétation ; le discours muséal n'est de fait pas absent, il est au contraire très vivant, incarné dans la personne même du témoin (éventuellement relayé par ses descendants naturels ou spirituels) reconverti en guide de sa propre vie, ou plutôt de la vie du groupe muséalisé dont il se fait la voix. De fait le témoin, plus encore que le simple créateur-animateur du parcours d'exposition, est le véritable *objet* du musée.

Montrant les objets aux visiteurs, voire les manipulant devant eux, les témoins leur redonnent vie<sup>7</sup> ; d'ailleurs, ils mesurent généralement très bien le caractère inestimable de leurs connaissances empiriques, dont ils tiennent parfois au monopole discursif. Au musée de la Résistance de Castelnau-le-Lez (Hérault) par exemple, il est fortement conseillé au visiteur appelant pour réserver une visite..., de « réserver » conjointement un résistant ! Car les musées de première génération – à la suite en parallèle des établissements scolaires – sont des espaces d'expression orale du témoignage avant que d'être des lieux d'exposition d'un patrimoine matériel. Pour le visiteur, écrit Jean-Yves Boursier (2006, 104), c'est, « dans nos sociétés « inauthentiques » au sens lévi-straussien, la possibilité de pouvoir toucher le vrai, « l'authentique », [...] sans doute parce que la transmission orale constitue la garantie de la véracité des faits avancés » ; vraisemblablement également parce que la transmission orale, dans un premier temps, nécessite une fixation du discours collectif de moindre ampleur que la transmission écrite, jusqu'à parfois permettre l'expression de mémoires plurielles.

Les témoins disparaissant, et *l'institution muséale institutionnalisant* le groupe de témoins-et-entrepreneurs lui-même, le musée testimonial est surtout le lieu de cristallisation d'un discours communautaire : mutualisés en ce que nous proposons de qualifier de *coopérative muséale*, les objets, reliques d'un passé d'autant plus cher qu'il est celui de leur jeunesse, réunissent en effet leurs dépositaires, témoins-et-entrepreneurs du musée, en un espace de re-socialisation du groupe muséalisé et de construction, d'expression et de transmission collective de leur mémoire vivante. Le musée de témoins se présente ainsi comme l'authentique gardien de la *véracité* de la mémoire historique des

---

7. D'autant qu'ils les ont souvent eux-mêmes glanés dans quelque bourse aux armes (*objets-témoins indirects*) ou confiés au musée à partir de leurs propres fonds (*objets-témoins directs*).

témoins et de l'*intégrité* de leur identité collective ; ce d'autant plus que cette mémoire identitaire est élaborée en synchronie avec le musée lui-même. Le musée de première génération représente ainsi un objet de choix pour le sociohistorien s'intéressant à la construction des mémoires sociales et politiques du fait guerrier : l'étude, sur le temps long, de son édification collective et des différentes strates de son discours d'exposition lui permet en effet d'envisager les enjeux et controverses présidant à l'élaboration d'une synthèse, instituant ses auteurs en un groupe social précisément défini et réuni par cette même synthèse. Car le musée invente le collectif de ses témoins-et-entrepreneurs autant que le groupe des témoins invente le musée ; ainsi convient-il avec la géographe Anne Herzog, ou Krzysztof Pomian et Jean-Yves Boursier avant elle, d'observer la constitution d'une collection muséale comme d'abord l'« acte social d'un groupe qui décide de conserver et d'exposer des objets parce qu'il les reconnaît comme significatifs, comme témoins symboliques d'un héritage qu'il s'approprie » (Hertzog, 2004, 365). Les éléments ainsi rassemblés contribuent à cimenter et pérenniser le groupe muséalisé autour du projet collectif de témoigner pour patrimonialiser ; un projet dont le musée ne représente qu'un medium parmi d'autres (recueils de témoignages, conférences, rencontre avec des scolaires, interviews...), mais un medium d'autant plus essentiel qu'il représente d'abord le lieu de réunion physique du groupe et de son patrimoine matériel, ainsi que l'endroit où s'élabore sa synthèse mémorielle et identitaire.

Ainsi le statut des objets exposés dans les musées de guerre de première génération se définit-il bien au travers de leur construction patrimoniale ; mais les ressorts de cette patrimonialisation diffèrent sensiblement de ceux en vigueur dans les musées d'art. La chose vaut même dans le cas des pièces d'« art concentrationnaire » dans les musées de la Résistance et de la Déportation ou de peintres aux armées dans les musées militaires : ces œuvres sont en effet d'abord exposées pour leur valeur testimoniale et documentaire (Louvier & al., 2012, 141-144), et leur puissance d'évocation de la mémoire groupale. Pour le visiteur d'un musée de première génération, la mise en relation des objets avec leurs dépositaires et les entrepreneurs du musée permet ainsi d'éclairer le sens de l'exposition<sup>8</sup>, dans la mesure où le musée reflète avant tout « les intentions de ceux qui l'ont organisé et non le passé qu'il est censé représenter » (Boursier, 2006, 103). Dans les musées de témoins, cette dimension anthropologique constitue le point nodal des enjeux de l'exposition, variant au fil des strates d'entrepreneurs et des configurations / reconfigurations de leur projet collectif ; elle s'incarne ainsi d'abord dans le choix des objets définis comme signifiants par les entrepreneurs muséaux.

Ce choix peut d'ailleurs être un non-choix, comme dans bon nombre de musées accueillant, selon l'aveu même de certains de leurs responsables, « tout ce qu'on leur donne » – absence de discrimination déjà en elle-même signifiante. Pourquoi exposer tel objet demandais-je il y a peu au témoin-entrepreneur d'un « petit » musée local d'anciens combattants ? Parce que l'illustre général X vient de décéder, que le musée se devait de lui rendre hommage... et surtout car sa

---

<sup>8</sup>. C'est en partie sur cette démarche inspirée de la socio-histoire que repose ce que nous avons appelé la *muséohistoire*.



veuve a tenu à les confier au musée ! Autrement dit, le musée ne pouvait refuser un tel don, prisonnier qu'il est d'un ordre social et politique complexe dont il n'est qu'un élément parmi d'autres ; ainsi le musée de première génération sert-il souvent de dernier refuge pour patrimoines familiaux en perdition et de vitrine aux lobbies politico-mémoriels gravitant dans la nébuleuse ancien-combattante locale.

Le critère du choix opéré peut également concerner la rareté, le prétendu « impact historique » ou la portée émotionnelle de l'objet, dont l'exposition fait alors généralement la fierté des entrepreneurs du musée : ainsi au musée des Parachutistes de Pau (Pyrénées-Atlantiques) l'un des premiers brevets français de parachutisme, au Militarial de Boissezon (Tarn) la mallette du général de Lattre portée lors de la signature de la capitulation allemande, etc. À l'opposé, la sélection des objets exposés peut aussi relever du caractère emblématique, voire métonymique du conflit tout entier : le casque Adrian pour 14-18, le poste de radio ou le container parachuté pour la Résistance en sont quelques exemples fréquents. Dans les musées de première génération cependant, ces objets métonymiques ne sont pas mobilisés, comme souvent dans les musées plus récents, comme des marqueurs permettant aux visiteurs de se retrouver en terrain familier ; ils sont là, parfois en grand nombre, avant tout parce qu'ils résultent de la nature des dépôts faits au musée, reflets d'une réalité sociohistorique passée sur laquelle repose justement la symbolique aujourd'hui conférée à ces objets.

Les objets sont également choisis parce qu'ils incarnent certains points jugés essentiels au bon ordonnancement de la mémoire portée par l'exposition : une canne de passeur dans les Pyrénées, des reconstitutions de schlague et/ou de potence pour incarner l'expérience de la déportation..., les reliques du général Delestraint ou celles du colonel Fabien... De manière générale, le choix opéré se fait en fonction de l'identité du dépositaire ou du disparu dont la mémoire est portée par l'objet, en vertu d'un agencement sociopolitique propre à chaque musée et groupe d'entrepreneurs.

Au bilan, une chose réunit l'ensemble des musées de guerre de première génération : l'objet est rarement exposé pour illustrer un discours d'exposition préconçu, selon les règles du *projet d'exposition* aujourd'hui en vigueur dans nombre de musées de deuxième génération soucieux, en théorie, de voir succéder à l'ancienne *muséologie de l'objet* ou *du témoin*, une *muséologie de l'idée* de plus en plus centrée sur le *visiteur* lui-même. De fait, analyse Sophie Wahnich (2002, 147), le musée de guerre contemporain « invente une autre écriture de l'histoire tendue entre son arrière-cour, le livre d'histoire qui raconte et qui montre dans une double visée civique et pédagogique, et le musée d'art qui instaure un rapport esthétique avec le visiteur. » Aujourd'hui en effet, l'artiste, ou *a minima* la scénographie artistique, sont de plus en plus fréquemment mobilisés comme modes de médiation d'une expérience désormais *inconnue* du fait même que ses témoins disparaissent ou ont disparu. D'une génération de musées à l'autre, le mode de « partage du sensible » (Rancière, 2000) a ainsi sensiblement évolué : le compte-rendu plus ou moins brut et sensible, bien que souvent politiquement orienté, de l'expérience des témoins en vigueur dans les musées de première génération est aujourd'hui fréquemment supplanté par le discours historien et la

scénographie artistique. L'objectif actuel, dans nombre de refontes, est en effet de produire une synthèse historicisée, pédagogisée et esthétisée, pour rompre avec cette vision couramment admise du musée testimonial composé de multiples et désuets petits isolats mémoriels. La désincarnation du discours et des objets apparaît fréquemment comme une forme nécessaire de préalable, le discours informatif devant désormais être élaboré selon les règles de la méthodologie historique et la médiation du sensible confiée au langage artistique. Cette forme apparente de sublimation cependant, outre qu'elle oublie la plupart du temps de considérer l'exposition de première génération comme un patrimoine et un objet d'histoire à parts entières, contribue souvent à déréaliser l'expérience elle-même, à l'image des « romans historiques » contemporains à succès tels ceux de Jonathan Littel (*Les Bienveillantes*, Paris, Gallimard, 2006), de Jérôme Ferrari (*Où j'ai laissé mon âme*, Arles, Actes Sud, 2010), d'Alexis Jenni (*L'art français de la guerre*, Paris, Gallimard, 2011), etc., aujourd'hui parfois salués comme plus *réalistes* que les témoignages eux-mêmes. Après l'oubli, les clivages internes au monde des témoins, le négationnisme..., les musées testimoniaux paraissent ainsi désormais confrontés au risque premier de discréditation de la parole du témoin elle-même, passant d'abord par une certaine forme d'intellectualisme et de relativisme portée par le discours historique contemporain.

### **III – Pour en finir avec les musées engagés ?**

#### **La « vraie » objectivité de l'historien et la « juste » subjectivité de l'artiste en question**

*Relativisme* : une position pour le moins absente des premières générations de musées militaires et de la Résistance, qui ont tous ou presque en partage l'absolu de l'engagement et du sacrifice, au nom d'une vérité transcendant largement leur expérience. Valeurs premières dans l'armée régulière comme dans la Résistance, l'*engagement* et le *sacrifice* structurent en effet l'exposition des musées de guerre testimoniaux, déclinés en différents types d'objets.

On pensera d'abord, basiquement pourrait-on dire, à des objets tels que le « Serment militaire » d'engagement exposé au musée de la Résistance du Corps-franc Pommiers de Castelnau-Magnoac (Hautes-Pyrénées) ou le « cachet du dépôt de Sathonay par lequel transitent les engagés volontaires pour la durée de la Guerre » (2<sup>e</sup> et 4<sup>e</sup> régiments de marche) exposé au musée de la Légion étrangère d'Aubagne (Bouches-du-Rhône), illustrant l'engagement dans son sens le plus strict. On pensera également aux *objets-reproductions* que sont la célèbre photo de Robert Capa du républicain espagnol abattu en pleine course ou à ses quelques clichés du débarquement de Normandie, ou bien encore à l'affiche de Paul Colin intitulée « Dien Bien Phu : ils se sont sacrifiés pour la Liberté » (v. 1954) pour la guerre d'Indochine, exposée dans la plupart des musées militaires français en cela qu'elle continue d'incarner, et l'*engagement* pour une cause affirmée comme juste – la lutte contre le totalitarisme communiste –, et le *sacrifice* ultime consenti pour la défense de cet idéal. On retiendra aussi les photographies d'exhumation des corps de résistants exécutés et enterrés à la hâte dans des fosses communes, ou les clichés pris à la libération des camps nazis, très fréquents dans les musées de témoins en cela qu'ils dénoncent la barbarie nazie,

le plus crument possible – sous-entendu le plus véridiquement possible –, et rendent hommage à ses victimes engagées contre lui.

Ces photographies sont très rarement contextualisées (auteur, date et contexte de prise de vue), et souvent détournées, recadrées, agrandies, etc. ; quand elles sont légendées, elles le sont sans réel souci scientifique, mais avec une volonté ferme de dénoncer et commémorer. Métonymisant divers aspects des conflits du XX<sup>e</sup> siècle, ces objets photographiques, devenus des « objets-frontières » (Leigh Star et Griesemer, 1989, p. 387-420 ; Leigh Star, 2010, p. 18-35) sujets à tous les commentaires, sont fréquemment tirés de l'iconographie très tôt figée par divers médias, à commencer par les brochures et autres publications d'associations d'anciens combattants, dans lesquels ils fonctionnaient déjà comme « pièces à conviction » (Dulong, 1997). Il en subsiste généralement quelques rares traces dans les musées plus récents, permettant notamment de venir chercher le visiteur où il en est de son savoir, essentiellement scolaire. Mais ces quelques clichés mis à part, la violence est généralement absente des grands modèles muséaux de deuxième génération (Historial de la Grande Guerre de Péronne, Musée de l'Armée de Paris, Mémorial des guerres en Indochine de Fréjus, pavillon français d'Auschwitz, Mémorial de la Shoah de Paris, etc.), participant ainsi d'une tendance à l'aseptisation du discours, *via* une épuration des images violentes et des objets donnant la mort (canons, fusils, etc.), et une esthétisation générale de l'exposition. Pourquoi donc éluder le caractère cru de cette violence, à l'heure pourtant où la violence de guerre est devenue une thématique majeure de la recherche historique et de sa vulgarisation ? Certes l'histoire des guerres n'est pas que violence ; mais la violence a toujours été pour le moins consubstantielle de la guerre. La peur exprimée par nombre de nouveaux entrepreneurs muséaux de voir ces images en quelque sorte dénaturées par le regard posé sur elles par des visiteurs de plus en plus noyés sous les images de violence, et qui seraient par conséquent incapables de discerner le « vrai » du « faux », est-elle recevable ? Est-elle même fondée ? En tirant un trait sur la violence reçue, c'est également la question de la violence donnée que l'on évite, en même temps que celle du relativisme se retrouve convoquée.

Les images violentes avaient leur utilité dans les musées de première génération : elles attestaient de la dimension absolue de l'engagement, au risque de la torture et de la mort. Elles instaurent aussi un partage de l'expérience avec les visiteurs, à qui il s'agissait pour partie de *faire violence* pour garantir l'héritage positif en termes de *plus jamais ça*. On pensera également aux cendres et autres terres de lieux de sacrifice exposées dans les musées militaires et autres musées de la Résistance et de la Déportation, ou aux ustensiles de torture et de mise à mort – *sanction négative de l'engagement* – de même qu'aux citations et autres décorations – *sanction positive*. On pensera enfin aux objets, particulièrement fréquents dans les musées militaires, conservant les stigmates de la mort des héros : casques troués, carnets transpercés, armes ayant donné la mort, etc. Rappelant le champ sacré de la relique chrétienne, ces objets ayant accompagné la vie de leurs propriétaires jusqu'à leur dernier souffle donnent à envisager l'invisible : un instantané du sacrifice, une captation du passage de vie à trépas du héros ainsi pieusement honoré, et dont la mort est ainsi immortalisée en un expôt servant de médiation avec l'au-delà de la mort et du passé.

Nous touchons là à une donnée essentielle distinguant les musées de guerre testimoniaux des musées de deuxième génération, dont le modèle semble aujourd'hui plus se rapprocher du musée des beaux-arts que du musée de témoins. L'enjeu premier des musées de guerre de première génération n'est en effet pas tant la collection que le témoignage ; le musée, les objets exposés, en sont les *pré-textes*, au sens où ils appellent une expérience que seul, dans ce type de structure, le témoignage du témoin historique est à même de dire. L'objet, égocentré sur son ancien propriétaire et ses semblables anciens combattants, est un produit d'appel pour leurs témoignages. Bien entendu, ce mode de fonctionnement ne peut perdurer que tant qu'il existe des témoins, directs (les témoins historiques) ou indirects (leurs héritiers par eux homologués), pour témoigner. En cela, la reprise de ces musées par une deuxième génération d'entrepreneurs, légaux et pas toujours jugés légitimes, institutionnels et non directement impliqués dans le passé dont ils ont la charge, change généralement l'équilibre de la donne muséale. Ainsi, si les musées de guerre testimoniaux sont d'abord chargés d'offrir un mausolée commémoratif aux compagnons disparus, d'entretenir le collectif des survivants, puis et seulement puis de proposer un espace de transmission, l'échelle est notablement renversée dans les musées de deuxième génération, pour lesquels l'impératif didactique, y compris dans la sélection même des objets à exposer, supplée largement la dimension sociale et commémorative.

Au bilan, les objets exposés dans les musées de guerre testimoniaux représentent essentiellement la preuve des actions passées des témoins-et-entrepreneurs, le vecteur du sens de leur combat, le cadre physique autorisant une re-collectivisation de leur expérience et la trace permettant sa muséalisation, et donc sa patrimonialisation ; ce faisant, ils continuent d'animer la résistance des témoins : après l'occupant nazi, résistance désormais contre l'oubli, le négationnisme et le retour de l'horreur. Le *plus jamais ça* y a un sens d'autant plus profond qu'il est formulé par ceux ayant une connaissance empirique du *mal* et de l'engagement contre lui ; les objets exposés y sont ainsi parés de la signification que leur confère l'incalculable connaissance historico-ethnographique des témoins-entrepreneurs, sortes d'observateurs-participants des passés douloureux de l'humanité. Certains collectionneurs et musées de deuxième génération, à l'image par exemple du musée départemental de la Résistance et de la Déportation de Toulouse, ont aujourd'hui bien compris l'intérêt de recueillir cette parole portée par les témoins, en tant d'abord qu'elle est *connaissance* ; ils ont bien compris que les objets exposés et le musée lui-même ne pouvaient continuer à avoir du sens qu'à condition de ne pas couper le lien ontologique les reliant à ses entrepreneurs-témoins. D'autres musées contemporains au contraire, tels les grands standards du genre (l'Historial de Péronne ou à l'opposé le Mémorial de Caen), se passent de la parole des témoins et de leurs objets sensibles au motif qu'il faudrait désormais favoriser l'*histoire* à la *mémoire*, dans une séparation souvent artificielle et *a minima* mal située. Ce faisant, ces espaces tendent à discréditer la parole des témoins elle-même, soi-disant prise dans une subjectivité impropre à sa consommation par le public : un public d'abord scolaire dont la fréquentation est la clé du succès de ces établissements. Ce faisant, ils tendent à lui substituer une parole prétendument plus *distanç*ée – et pas pour autant plus critique –, produit de la soi-disant

objectivité historique et de la « bonne » subjectivité de deuxième degré de l'artiste. Cet appel à l'histoire et à l'art s'inscrit d'ailleurs dans un vaste mouvement d'ensemble, une sorte d'air du temps où seuls l'historien et l'artiste (écrivain, cinéaste, peintre, comédien, musicien, etc.) paraissent aujourd'hui aptes à sublimer les mémoires, *a fortiori* quand elles sont douloureuses.

Paradoxalement cependant, la transmission paraît d'autant plus appelée à échouer que le musée est de plus en plus conçu comme un auxiliaire du manuel scolaire, se passant de ce supplément d'âme qu'offrait l'empathie pour la mémoire empirique des témoins. Ce faisant, ce sont l'intelligence critique de l'élève, présumée paralysée par la force de fascination du témoignage, et le travail même de l'enseignant, dans son rôle de « contextualisateur » et d'interface entre ses élèves et les témoins, qui sont négligés. Au bilan, prétendant à la sublimation artistique et à la mise à distance critique des mémoires guerrières, certains de ces musées semblent davantage verser dans l'esthétisation désincarnée et l'intellectualisme, très sensibles dans la *cultural history* en vogue depuis plus de vingt ans dans l'espace public et scientifique ; le tout fait échouer ce partage du sensible dont la désincarnation du *plus jamais ça* semble bien être le prix.

### **Conclusion : ça sert à quoi un musée de guerre ?**

Nombreux sont ainsi les musées de guerre de deuxième génération qui paraissent échouer sur la tension fondamentale entre histoire, en tant que discipline, et la question des déterminismes historiques, des arguments téléologiques et autres mises en leçon de l'histoire, bref de la conjugaison du passé au présent. Dans ces musées contemporains, rien ne semble en effet avoir remplacé le « connaître les erreurs du passé pour éviter qu'elles ne se reproduisent » offrant, dans les musées testimoniaux, les bases d'une signification contemporaine du passé – fut-elle discutable – ainsi que les fondements d'une communauté transhistorique unissant témoins et visiteurs ; dans les grands standards contemporains du musée de guerre au contraire, la question du *à quoi ça sert* semble s'être perdue en route, quelque part entre une histoire se méfiant du social et de ses mémoires et une réincarnation sur le mode artistique de la médiation sensible du discours muséal...

## Bibliographie

- BOURSIER, Jean-Yves. « Anciens combattants, musées et fabriques du passé », in Gilles Vergnon et Michèle Battesti (dir.), *Les associations d'anciens résistants et la fabrique de la mémoire de la Seconde Guerre mondiale, Cahiers du Centre d'Histoire de la Défense*, n° 28, 2006, p. 101-110.
- DAVALLON, Jean. « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, n° 2, 1992, p. 99-123.
- DUFOUR, Stéphane. « Pour un essai de typologie des objets dans les musées d'histoire », in Marie-Hélène Joly (dir.), *Histoire d'objets, objets d'histoire*, Publication de la journée d'études organisée par le musée Gadagne le lundi 27 mars 2006, Lyon, Rencontres de Gadagne, 2006, p. 51-65.
- DULONG, Renaud. « Qu'est-ce qu'un témoin historique ? », *Vox Poetica*, [www.vox-poetica.org/t/dulong.html](http://www.vox-poetica.org/t/dulong.html), publié le 20 janvier 2009.
- DULONG, Renaud. « Les opérateurs de factualité. Les ingrédients matériels et affectuels de l'évidence historique », *Politix*, vol. 10, n° 39, 3<sup>e</sup> trimestre 1997, p. 65-85.
- HERTZOG, Anne. « Quand les géographes visitent les musées, ils y voient des objets... de recherche », *L'Espace géographique*, 2004-4, p. 363-368.
- JOLY, Marie-Hélène. « L'État et les musées de guerre en France : indifférence ou impuissance ? », in Mireille Gueissaz et Sophie Wahnich (dir.), *Les musées des guerres du XX<sup>e</sup> siècle : lieux du politique ?*, *Tumultes*, n° 16, avril 2001, p. 163-183.
- LEIGH STAR, Susan and GRIESEMER, James R. "Institutional Ecology, 'Translations' and Boundary Objects: Amateurs and Professionals in Berkeley's Museum of Vertebrate Zoology, 1907-39", *Social Studies of Science*, Vol. 19, No. 3 (Aug., 1989), p. 387-420. Pour une actualisation en français de leurs célèbres travaux, voir Susan Leigh Star, « Ceci n'est pas un objet-frontière ! Réflexions sur l'origine d'un concept », *Revue d'anthropologie des connaissances*, 2010/1 Vol 4, n° 1, p. 18-35.
- LOUVIER, Patrick, MARY Julien & ROUSSEAU Frédéric (dir.). *Pratiquer la muséohistoire, La guerre et l'histoire au musée : pour une visite critique*, Outremont (Québec), Athéna éditions, 2012.
- MARY, Julien. « Le lien armée-nation dans les musées militaires français rénovés », *Culture & musées*, n° 20, 2012.
- POMIAN, Krzysztof. *Collectionneurs, amateurs et curieux, Paris-Venise, XVI<sup>e</sup>-XVIII<sup>e</sup> siècles*, Paris, NRF-Gallimard, coll. « Bibliothèque des histoires », 1987.
- RANCIERE, Jacques. *Le Partage du sensible, Esthétique et politique*, Paris, La Fabrique, 2000.
- RICŒUR, Paul. *Temps et récit*, t. III, *Le temps raconté*, Paris, Le Seuil, 1985.
- WAHNICH, Sophie. « La fabrique de l'histoire des guerres au musée : l'art moyen de l'installation postmoderne », in. Sophie Wahnich (dir.), *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, Paris, Éditions des archives contemporaines, 2002, p. 147-187.