

La transmission : inventer un rapport sensible à l'histoire

Sophie Wahnich, directrice de recherche, CNRS, Centre de recherches historiques

I. les enjeux d'un rapport sensible à l'histoire

1. Muséographier une « histoire sensible »

Le musée d'histoire 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. Avec le musée d'histoire des guerres, la tension est complexifiée, car il s'agit aussi, que les concepteurs le souhaitent ou non, de construire un rapport avec des acteurs historiques non seulement morts, mais tués ou ayant tué leurs congénères du fait d'une décision politique collective, de construire ainsi le discours historique qui peut sans doute paraître le plus fondateur non seulement du récit historique, le rachat des morts, mais encore conjointement du devenir des sociétés qui le reçoivent dans l'après coup des événements vécus. Le musée d'histoire des guerres est ainsi un lieu que l'on pourrait qualifier immédiatement d'historiquement et de politiquement sensible.

Il faut alors entendre cette notion de "sensible" dans sa polysémie. Dans son sens politique actuel, qui nous vient de la langue anglaise, est sensible ce qui requiert une attention, des précautions particulières, à cause des réactions possibles. Mais un lieu sensible, c'est aussi un lieu où un certain nombre de maux peuvent se faire douloureusement sentir. Il y a bien de la douleur qui advient face à l'histoire de la guerre, face aux pertes humaines, face aux victimes et même face aux bourreaux qui font aussi douloureusement ressentir une part sombre de la condition humaine. Enfin, d'une manière plus prosaïque, un lieu sensible est un lieu qui peut être ressenti par les sens. Si le toucher, l'odorat et le goût, sont sans doute les moins sollicités des cinq sens, ils ne sont pas pour autant absents des

musées de guerre qui inventent parfois des lieux d'expérimentation qui les incluent comme à l'Imperial War Museum de Londres où l'on peut connaître "the Trench experience" et "the Blitz experience". La vue est *a contrario* le sens le plus sollicité puisqu'on vient au musée mu par la curiosité du "voir", propre au paradigme de l'exposition. Le musée expose des images fixes, des gravures, des peintures, des photographies, des sculptures, des images cinématographiques, des monuments, des objets de toute sorte à valeur ou non de reliques, l'ensemble étant mis en espace, scénographié. Les musées d'histoire des guerres proposent en fait des médias culturels qui existent pour construire des récits où le texte n'occupe *in fine* parfois qu'une fonction de liant ou de médiation.

Le musée apparaît ainsi dans un foisonnement d'objectifs et un foisonnement de formes qui peut laisser songeur. Régine Robin à propos de l'Holocaust Museum de Washington décrit ce qu'elle nomme les apories du musée : « (...) lorsque l'on vise à la fois le récit de la trame chronologique de l'événement, son installation muséale, la fonction civique, la fonction pédagogique et la fonction commémorative, le danger est alors de « formater » la mémoire collective, d'instituer un récit et des images officiels, dont la plénitude ne transmet rien, de constituer en somme une mémoire sans transmission. »¹.

Qu'est-ce qu'une mémoire sans transmission ? Peut-être celle qui aurait manqué justement la qualité sensible de ce qu'il y a à transmettre, celle qui n'aurait pas rendu sensible son public pour son sujet. Et effectivement, on ne peut s'empêcher de songer à l'échec, *a priori* patent du musée lorsque des cohortes d'élèves se mettent à chahuter dans le mémorial de Caen devant la photo de jeunes résistants pendus et qu'ils poursuivent ce chahut dans le couloir consacré à évoquer le génocide des juifs, ou encore lorsque de jeunes britanniques se font rappeler à l'ordre par des gardiens du musée pour leur comportement dans les dernières salles de "the Holocaust exhibition", salles peu appropriées au flirt ou à la bagarre...

Pourtant il nous semble que dans cette abondance polymorphe, il ne faudrait pas aller trop vite en besogne et qu'il convient malgré tout de se demander comment ces musées d'histoire des guerres se proposent d'accrocher d'une manière sensible leur visiteur et ainsi de les sensibiliser aux questions historiques qu'il est convenu de considérer aujourd'hui comme les plus cruciales, ici en Europe comme ailleurs au demeurant. C'est alors

¹ Régine Robin, *Berlin Chantiers*, Paris, Stock 2001, p.358.

un autre sens de sensible qu'il nous paraît important de mettre en valeur, un sens contemporain souligné par l'éthnométhodologie mais que connaissent bien les philosophes sensualistes du XVIII^e siècle. Il s'agit alors d'une sensibilité qui met en action la réflexion et le jugement, qui construit donc ce que Jacques Rancière appelle "le partage du sensible".

2. L'émotion au musée ou la faculté de juger

Les muséographes et commanditaires français des musées d'histoire des guerres confrontés à la question de la teneur émotionnelle des scénographies dénoncent les émotions les plus intenses qui ne relèveraient pas de l'éthique des musées d'histoire. Le modèle loué est celui d'un rapport sensible effectif mais contraint par une grande retenue. Ce principe étant posé, on constate de fait un traitement différencié sur le plan émotionnel des héros, des victimes et des bourreaux. Les émotions de sympathie et d'identification aux héros sont souvent refusées. Les muséographes et scientifiques de Péronne redoutaient particulièrement une esthétique qui offrirait au visiteur la possibilité de jouir de l'esthétique de la guerre sans la dénoncer. Ce rejet est moins vrai à Caen où la représentation héroïque est présente dans l'évocation filmée du D-Day, puis de la Libération. Mais justement cette évocation a recours au cinéma et non à la scénographie muséale. Lorsque cette dernière est inventive à Caen c'est pour déplorer les victimes civiles de toutes les guerres et de tous les bombardements y compris ceux liés à cette même Libération. Dans la rue des villes détruites au mémorial de Caen, le visiteur circule entre des bâtiments métalliques et longe un mur de plâtre où l'on peut voir incrustées les empreintes des vêtements des victimes des bombardements. On peut considérer que les émotions qui conduisent à s'identifier aux victimes civiles sont ainsi sollicitées et amplifiées. Enfin les émotions qui conduisent à rejeter violemment les bourreaux, comme la honte, sont évitées ou modalisées de manière à être atténuées.

Il y a peu de lieux français qui assument d'interroger d'une manière frontale le rapport sensible aux collaborateurs et l'on est loin d'une exposition du type de celle sur les crimes de la Wehrmacht dans la guerre d'extermination sur le front de l'Est qui a circulé dans tant de villes allemandes.

Ces positions esthétiques et historiographiques qui visent à contraindre, favoriser ou absenter la dimension émotionnelle du rapport au passé ne sont pas cependant sans poser des questions politiques et éthiques majeures.

En effet, les travaux les plus récents sur l'économie morale opposent, en particulier pour le siècle des Lumières, une raison sensible et une ontologie de l'insensibilité. La première s'apitoie devant la vertu outragée, l'humanité offensée, la dignité bafouée. C'est celle des fameux avocats sensibles qui font naître une opinion publique populaire en rédigeant des placets qui défendent à travers des cas spécifiques, une nouvelle morale publique universalisable. La seconde recherche les moyens de ne plus risquer de douter du bien-fondé de l'esclavage et imagine, face à la crise de la traite, de produire un croisement d'hommes et de singes qui pourraient travailler sans troubler la conscience de leur propriétaire. Les mêmes inventent le « blanc » et disqualifient les livres de couleur qui fuient alors les colonies et leur processus de discrimination.

Le XVIII^e siècle nous apprend que le rapport sensible à autrui et aux situations publiques où l'on est engagé exprime les normes des valeurs morales et permet de les transmettre. Pour les situations d'interaction présente, l'ethnométhodologie a montré le rôle joué par les émotions dans une situation publique, et décrit comment l'absence d'émotions pouvait constituer dans certains cas une offense².

Par ailleurs, la question de la transmission et de l'élaboration de mémoires collectives a été analysée comme résultant d'un nouage entre mémoire individuelle, mémoire familiale et mémoire publique. C'est ce nouage entre générations qui est alors affecté par le traitement parfois déroutant des émotions associées aux représentations du passé.

Certes la France ne peut pas fabriquer un récit historique sans discontinuité, et ce nouage s'en trouve absolument complexifié. Les jeunes générations ne partagent pas exactement la même histoire s'ils sont juifs, espagnols, petits-fils de déportés politiques, de résistants, de collaborateurs, ou inscrits dans des filiations plus ordinaires d'une présence au monde politiquement passive dans ces temps troublés.

Les stratégies employées pour faire face à cette complexité conduisent à produire des représentations des héros, des bourreaux et des victimes qui ont fortement évolué des années 1970 à aujourd'hui.

² Paperman Patricia et Ruwen Ogien, *La couleur des pensées, sentiments, émotions, intentions. Raisons pratiques*, Éditions de l'école des hautes études en sciences sociales, Paris, 1995.

II. Les dispositifs émotifs des musées de guerre en France

1. Le musée d'histoire des guerres comme retour à un régime éthique des arts

Dans la "polémique platonicienne des simulacres de la peinture, du poème et de la scène"³, "l'art" n'est pas identifié tel quel mais se trouve subsumé sous la question des images"⁴. Les images sont l'objet d'une double question, celle de leur origine et, en conséquence celle de leur teneur de vérité ; et celle de leur destination : des usages auxquelles elles servent et des effets qu'elles induisent. Relève de ce régime éthique la question des images de la divinité, du droit ou de l'interdiction d'en produire, du statut et de la signification de celle qu'on produit."⁵

Une telle définition et un tel registre de questions est parfaitement adéquat au musée d'histoire des guerres. La question de la teneur de vérité de ce qui est montré dans un tel musée est au fondement de la définition et de l'histoire et du musée. Les procédés d'accréditation du discours historique dépendent toujours en premier lieu de la teneur de vérité des traces utilisées pour produire ce discours. Enfin jusqu'à l'invention très récente en France du centre d'interprétation, un musée normalement constitué repose d'abord sur une collection d'objets authentifiés. La question posée à l'objet par le conservateur n'est pas une question *a priori* d'esthétique, mais une question de "teneur de vérité". Il peut bien sûr en être différemment pour le scénographe qui choisira certains objets de la collection plutôt que d'autre sans mettre de côté une appréciation plus esthétique de la pièce à montrer. Il n'empêche que ce qu'on veut montrer doit d'abord être vrai, être relié d'une manière directe à l'événement guerrier relaté. Ce lien direct fait lui-même l'objet de questions qui appartiennent à ce régime des arts : a-t-on le droit de montrer une pièce loin des lieux-trauma qui lui ont donné son sens ? Peut-on ainsi montrer à Caen l'accumulation de chaussures, de vêtements et de cheveux qui se trouvent à Auschwitz ? Un objet détaché de la masse est-il pertinent ? À Caen une chaussure donnée par Auschwitz est censée évoquer toute la logique massive de l'extermination, mais elle suppose un savoir qui n'est pas présenté, et sans lequel l'objet devient illisible. Peut-on photographier ces accumulations pour en donner l'idée sans risquer la perte d'aura de l'objet détaché de son lieu

3 Jacques Rancière, *Le partage du sensible, esthétique et politique*, Paris, la fabrique éditions, 2000, p. 27.

4 Idem.

5 Idem .

d'inscription ? Peux-t-on s'inspirer des grands artistes contemporains qui ont travaillé sur le génocide pour scénographier les salles qui en traitent ? Le choix londoniens fait ainsi penser au travail de Christian Boltanski. L'accumulation est évoquée dans un système d'entreposage sur des silos transparents à hauteur humaine, où sont montrées de vraies chaussures provenant d'Auschwitz, une photographie des chaussures sur les lieux mêmes, et encore deux photographies de l'accumulation de vêtements, d'autres objets de la vie quotidienne, tasse de fer blanc, cuillère, par exemple, et enfin des objets de culte.

Si la question peut paraître extrême pour le génocide, elle ne se pose pas moins pour toute sorte d'autres "lieux de la guerre". Faut-il ou non reconstituer une tranchée, le simulacre des odeurs acides de l'absence d'hygiène associée à la chair humaine pourrissante est-il acceptable ? Faire croire qu'on fait vivre le Blitz n'est-ce pas transformer le passé héroïque des Londoniens en activité ludique de fête foraine ? Peux-t-on montrer des corps morts dans des scénographies de musée ou ne faut-il montrer que des monuments aux morts, des photographies certifiées authentiques ? Dans la projection sur la bataille de la Somme à l'histoire de Péronne a-t-on raison de refuser toute reconstitution sous prétexte qu'on ne dispose pas de matériaux authentiques pour le faire ? A-t-on raison de mêler fiction et document d'archive pour reconstituer le D-Day à Caen ?

Ainsi la question du représentable et du non représentable en termes de possible et en termes de tabou est la matière des questions posées aux musées d'histoire des guerres. Que faut-il montrer et que ne faut-il pas montrer vient étayer une autre question qui est celle de la narration prise dans son ensemble polymorphe : que faut-il dire et que ne faut-il pas dire ? Qu'est-ce que bien dire la guerre ?

2. Le musée français ne propose aucune « expérience » à l'anglo-saxonne

À Londres les visiteurs sont invités à faire l'expérience de la tranchée et du Blitz. Le directeur de l'Imperial War Museum explicite ce choix en affirmant : « This is not a Museum of the distant past, but about people still alive today, their parents and grandparents.⁶ » En affirmant cette proximité, il semble déclarer que le but du musée est de réduire les clivages qui peuvent dissocier la mémoire familiale de la mémoire collective et incite les plus jeunes à poser des questions à leurs proches. Or ces deux opérations, sont rendues possibles

⁶ Introduction du guide du musée, *Imperial War Museum*, p.1.

justement par l'engagement du corps dans la visite, ici dans ces expériences. « Le travail de mémoire sur la guerre n'avancera pas à coup d'odeur de chair pourrie ! En revanche, il est essentiel que le corps du spectateur soit engagé dans l'exploration de l'histoire et de la mémoire ⁷ » déclare Serge Tisseron. En effet, ayant montré que « le désir de donner du sens à ses expériences du monde (...) est fortement stimulé par des émotions comme l'angoisse, le dégoût, la colère ou la honte (...) et s'impose comme un rejeton de la frustration et de l'insécurité psychique », il affirme que « de ce fait, il ne faut pas dissocier dans le musée registre émotionnel et registre cognitif, (...) le parcours muséal (doit pouvoir) prendre chaque spectateur là où il en est de sa mémoire personnelle et de sa mémoire familiale afin de l'introduire, progressivement, à une vision plus large de l'histoire. En effet, la plupart des personnes appelées à visiter un musée de la guerre n'appartiennent pas à la génération de ceux qui ont vécu eux-mêmes les événements, même s'ils en ont entendu parler. »⁸

Ainsi la mise en scène réaliste n'est pas seulement ludique, elle offre une efficace pour nouer les mémoires individuelles et collectives et relier les générations entre elles. La suite du discours du directeur du musée permet de donner un autre éclairage à ce discours d'unité générationnelle : « The wars of the twentieth century have affected each and every one of us in some way, and the Museum is here to tell our stories. So we are free to cover all human life – heroes and villains, and the millions who are neither – and all human experience, on the battlefield and at home. ⁹ » Dans ce creuset de l'histoire collective de l'unité nationale, tous les Britanniques peuvent trouver leur place, c'est-à-dire leur histoire personnelle, mais rappelons qu'*in fine* l'histoire collective est vécue comme glorieuse. Les mêmes opérations s'avèrent beaucoup plus difficiles si cette histoire collective est vécue comme honteuse pour une large part.

3. L'œuvre d'art comme expérience symbolique

En France cette transmission du sensible est souvent confiée à l'œuvre d'art, ou à l'imaginaire des scénographes lorsqu'ils inventent des espaces avec ou sans objets à teneur de vérité. L'historial de Péronne estime ainsi avoir à donner une place spécifique à l'œuvre d'art parmi d'autres médias. Ces œuvres d'art dont la visée n'est pas documentaire rendent

⁷ Serge Tisseron, « La mémoire à l'épreuve de la famille et du groupe », in *Tumultes, Les Musées de guerre du XX^e siècle, lieux du politique*, Kimé, avril, 2001.

⁸ Idem.

⁹ *Introduction du guide du musée*, p.1.

présent l'invisible ou l'irreprésentable : ce sont les gravures d'Otto Dix et le *War Requiem* de Benjamin Britten. Les gravures d'Otto Dix offrent une présence de la guerre, propre à l'œuvre d'art. De plus lorsqu'on interroge la présence de ces gravures dans la salle centrale on apprend qu'un premier projet avait prévu de donner ici une place à de l'art contemporain, soit une œuvre d'Arno Kieffer, soit une œuvre de Boltanski l'un et l'autre n'ayant travaillé exclusivement que sur la seconde guerre mondiale. Otto Dix c'est donc avant tout une œuvre d'art contemporaine pour dire la guerre sur un mode artistique. La rendre présente et en même temps produire une jouissance plus complexe que celle qui proviendrait d'un reportage où la guerre serait filmée en direct. L'autre grande œuvre d'art mise à contribution est l'œuvre lyrique de Benjamin Britten. Ici encore il ne s'agit pas de jouir de la guerre, mais d'entendre comment de la musique contemporaine du second XX^e siècle donc postérieure à l'événement peut rendre présente la guerre pour la dénoncer. L'art semble offrir dans un rapport symbolisé ce que l'exposition permanente refusait : une certaine jouissance de la guerre dans le rapport à la violence, à l'horreur et à la mort. Dans le montage où cette œuvre est mobilisée on apprend d'ailleurs qu'on ne verra rien de la bataille de la Somme à proprement parler car on ne dispose pas de documents vrais permettant de la représenter et que les batailles sont inimaginables. L'inimaginable est donc le non représentable, l'œuvre d'art décalée dans le temps, vient dans cette béance proposer une modeste contribution au processus de connaissance par évocation symbolique.

Quant à la scénographie que j'ai évoquée en prenant l'exemple de la rue de la ville bombardée à Caen, elle répond à la conception moderne de l'art. On pourrait paraphraser Bresson en transposant la question du cinéma sur celle du musée. Le musée est la pensée des muséographes prélevée sur les matériaux exposables, prélevée sur les collections et les lieux de leur exposition, collections et lieux obéissant aux décisions muséographiques mais manifestant à l'insu de tous, leur vérité propre. L'art du musée serait un art où s'expérimentent des formes et des montages. Par exemple à Péronne ces fosses où sont installés des gisants sans visage, cou coupé, soldats morts anonymes, qui viennent rompre avec l'esthétique des classiques militaria. On représentait le soldat en costume de pied, comme un héros près à bondir de sa vitrine, dans la grande tradition reprise puis magnifiée par le réalisme socialiste, ici on représente un gisant.

La modernité du musée comme œuvre d'art ne se manifeste pas seulement par cette capacité à inventer des formes en rupture mais dans une capacité métapolitique à dire non

seulement la guerre mais à proposer une anticipation esthétique de l'avenir, et ce au corps défendant des concepteurs. On pourrait dire que le musée d'histoire des guerres est habité par une puissance hétérogène, la puissance d'une pensée qui est elle-même devenue étrangère à elle-même, avec le musée on est dans le registre de l'intention de l'inintentionnel. Car en effet les concepteurs de Péronne n'ont sans doute pas pensé la salle centrale comme une salle de deuil, de veillée pour les morts, de veillée pour la mort de l'homme humaniste. Ils n'ont pas vraiment su ce qu'ils faisaient avec les fosses des salles numérotées.

Sans doute que Zette Cazalas, muséographe à Caen, qui affirme avoir produit avec ces vêtements de civils morts incrustés dans le plâtre une « sorte d'archéologie humaine de tous les bombardements » n'est-elle pas conscience qu'elle emprunte le discours du gouvernement de Vichy au moment de la Libération. Elle ignore probablement qu'au nom du patrimoine détruit, des morts innocents, Laval disqualifiait les soi-disant libérateurs du débarquement de juin 1944.

Sa rue des « villes détruites » qui permet de relier l'histoire de la seconde guerre mondiale à celle de la guerre froide et aux cultures de paix ne dit rien des présents de l'histoire des bombardements de Londres, Coventry, Hambourg, Dresde, Caen, Hiroshima, Leningrad évoqués par des petites photographies accrochées. Elle illustre la phrase de Fénelon mise en exergue : « Toutes les guerres sont civiles car c'est toujours l'homme contre l'homme qui répand son propre sang, qui déchire ses propres entrailles. »

Pourtant mettre sur un plan d'équivalence Coventry, Dresde, Hiroshima, Londres ou Caen c'est effacer les camps politiques et le dilemme démocratique. Le conflit entre un sentiment d'humanité naturel qui voudrait sauver toutes les vies humaines et un sentiment d'humanité politique qui veut détruire au risque de ses amis civils, l'irréconciliable ennemi nazi, ne laisse personne indemne. Mais la mauvaise conscience d'une justice imparfaite peut-elle se confondre avec la décision juste ?

C'est cet inintentionnel qui est particulièrement actif dans la transmission des émotions et avec elles des jugements de valeurs.

III. Les émotions convoquées comme dispositifs de jugement moraux

1. La collaboration n'accède pas à l'histoire intime. La honte absente

En France, l'histoire publique de la collaboration n'est que rarement nouée à son histoire familiale et individuelle. Il n'y a ni exposition ni lieux qui aient pris le risque de se présenter comme tels. La collaboration fait l'objet de peu d'expositions permanentes. Lorsque c'est le cas, elle est présentée comme repoussoir de la résistance. Si au musée de la résistance et de la déportation à Grenoble, de grands portraits des collaborateurs notoires de la ville sont présentés, au mémorial de Caen le couloir consacré à la France des années noires reste très elliptique et inclut le phénomène dans sa dimension européenne. À Lyon, au Centre d'histoire de la résistance et de la déportation, le discours sur la collaboration reste très général et il s'agit plutôt d'un livre d'histoire affiché et illustré de bandes d'actualités que d'une véritable réflexion muséographique.

Dans tous les cas, la réflexion sur une procédure capable de produire un savoir sur l'histoire intime de la part la plus honteuse de la guerre en France n'a pas commencé. Le silence privé reste noué à un silence public. La municipalité de Vichy refuse d'envisager un musée portant sur la collaboration car elle craint de voir la honte rejaillir sur la ville contemporaine. Les élus de la ville de Vichy ferraillent depuis un moment déjà pour que l'on cesse de parler dans les livres d'histoire du « gouvernement de Vichy ». Si l'office du tourisme propose un parcours des hôtels qui ont servi à ce gouvernement, les commentaires restent d'une formalité qui peut surprendre les visiteurs. Une jeune femme allemande, professeur de français s'en est émue dans les colonnes du journal local *La Montagne*. Elle soulignait le traitement différencié qui était fait des faits honteux allemands soulignés alors que les faits de collaboration étaient passés sous silence. Elle exprimait aussi son désarroi à constater que le fameux travail de maîtrise du passé imposé aux Allemands ne semblait pas avoir lieu en France. Trente-cinq ans après le livre de Paxton, le tabou reste solide. Ce passé ne doit plus venir déranger le présent des Français.

Plutôt que d'affronter ce problème crucial, on semble avoir créé un tabou sur toute représentation héroïsante, que ce soit celle des soldats comme nous l'avons vu hier pour le musée de Péronne, mais aussi lorsqu'il s'agit des résistants.

2. La fierté est-elle transmissible ? Que faut-il faire des héros ?

Le petit musée de la résistance de Vassieux en Vercors date des années 1970. Les deux salles ont été réalisées sans grands moyens par des acteurs de la résistance avec des objets conservés personnellement ou familialement, principalement des armes, des drapeaux, des objets du quotidien, des photographies d'époque, des archives personnelles, des mannequins revêtus de vêtements de résistants ou de soldats allemands et des panneaux de longs textes explicatifs. Il se présente comme un livre illustré en trois dimensions par des reliques rassemblées plus que scénographiées et des photographies qui montrent, d'une part la vie des résistants et, d'autre part, les "atrocités nazies" sans fard. Les images sont parfois difficilement soutenables. Dans ce contexte, l'héroïsation des résistants est parfaitement assumée, et l'on n'hésite pas à les présenter de pied dans des postures valorisantes face à leurs ennemis présentés de la même manière. Le face à face implicite est celui des guerriers avec le camp des héros et celui des ignobles (au sens étymologique « non noble ») qui font la guerre sans noblesse, tuent les blessés dans la grotte de la Luire, massacrent les résistants pris en guet-apens, et bombardent les civils (Arlette Blanc). Des documents corroborent la représentation atroce des nazis parfois très jeunes comme ce soldat qui écrivait à ses parents : « Comme ces jeunes gens ont été sauvagement assassinés par nous. C'était peut-être atroce mais ces chiens ne méritaient pas autre chose. Tous les convois sont attaqués par ces cochons. »

Cette muséographie minimale est de fait surannée et suppose une rénovation entreprise par le mémorial de Vassieux-en-Vercors. Or ce mémorial, sans renoncer totalement à la représentation héroïque du résistant, présente un dispositif qui conduit à la brouiller : une large place est donnée à des scénographies qui concernent la vie quotidienne dans le contexte de la seconde guerre mondiale, une large place également est donnée aux victimes civiles, à commencer par la scénographie portant sur la petite Arlette Blanc qui meurt dans les décombres. Les atrocités ne sont pas passées sous silence, mais font l'objet de témoignages oraux que l'on peut avoir la patience d'écouter au sein d'un montage audio qui dure 45 minutes ou que l'on peut négliger par manque de temps. On est loin de l'effet photographique instantané du musée réalisé par les résistants, même si des montages diapo et vidéo présentent bien les résistants comme des soldats. Aucune représentation physique de résistant de pied qui pourrait l'assimiler à un soldat dans une proximité des corps n'est présentée du fait même que le vieux musée a refusé de s'associer à ce nouveau projet et ne

lui a donc fourni aucune collection. Les résistants refusent en effet ce qu'ils ressentent comme une édulcoration de l'histoire qui vise plus à la réconciliation qu'à l'explicitation historique de la vérité.

Ce genre d'antagonisme ici exacerbé est en fait très fréquent et les historiens français spécialistes de la période ont inventé la notion de rupture cognitive pour déclarer qu'on ne pourrait plus transmettre l'histoire de la résistance lorsque le dernier des résistants serait mort. De leur point de vue, plus personne ne pourrait assurer le nouage entre générations. Ce faisant, ils refusent de faire confiance à des modalités de mise en œuvre affectives qui ne reposeraient pas sur la parole vivante du témoin. Films et littérature sont ainsi implicitement disqualifiés d'avance pour opérer cette continuité cognitive. Certaines institutions envisagent même de se reconvertir en musées des droits de l'homme. La figure du résistant comme figure historique semble être devenue presque gênante, encombrante.

Si la mémoire publique française permet de maintenir présent le sentiment du deuil, elle ne laisse que peu de place à la fierté des récits familiaux de résistance quand ils existent. Désormais la mode est plutôt au refus de la gloire.

Ce refus de l'héroïsation qui me semble être un trait saillant de la mémoire française de la guerre conduit à rendre impossible la muséification sereine de l'histoire du plateau du Chambon-sur-Lignon. Les familles qui conservent la mémoire des accueils de juifs refusent qu'il en soit fait état sinon comme signe de la valeur du refuge dans ce pays protestant. Etre fier des actes passés n'est pas une posture si facile à endosser pour les enfants et petits enfants qui déclarent qu'ils ne peuvent pas porter cette histoire. Naître fils de "juste" semble constituer un poids existentiel qui s'exprime ainsi dans le manque d'adhésion à un projet porté par l'Etat, les régions, une communauté de communes mais peu d'habitants. Pour expliquer ce refus, certains évoquent les zones grises de cet accueil, on a fait payer les familles accueillies en monnaie sonnante et trébuchante, les enfants n'étaient pas tous si bien traités que cela, il y a eu aussi des dénonciations... En bref, le discours conduit à affirmer qu'ici non plus en fait, il n'y a pas eu de justice mais seulement de l'opportunisme, non pas des héros mais des gens simples.

Les émotions convoquées dans ce mouvement français de déshéroïsation sont celles d'une déploration retenue face à la violence de guerre, la gorge se noue, mais aucune espérance, aucune gloire, aucune fierté ne peut venir la dénouer qu'elle soit d'ailleurs publique (représentation interdite), individuelle (soupçon assuré de résistancialisme ou de

stupidité) ou familiale (être fier de sa filiation est en effet immédiatement assimilé à un manque de recul sur les zones d'ombre, les zones grises de l'histoire).

3. La pitié comme relativisme bien pensant

La seule émotion qui ne soit pas aujourd'hui discutable est la pitié. Tout un chacun communique avec des victimes qui perdent toute identité politique et historique pour ne devenir que des corps humains sacrifiés par la violence humaine. Cependant cette émotion si elle est réconciatrice est aussi relativiste. Elle conduit bien souvent à désingulariser l'événement, voire à le forclure au profit de la jouissance d'un humanisme déshistoricisé qui ne connaît que des corps souffrants et non plus les valeurs à défendre.

À Péronne, les eaux fortes d'Otto Dix réalisées dans les années 1920 expriment la rage d'une génération enterrée par ses pères. Mais cette œuvre expressionniste historiquement situable est utilisée ici comme présence de la guerre, ce couperet qui va tomber sur les visages d'innocence présentés au premier plan sur de grands totems photographiques. Cette salle de veillée qui n'est plus vraiment située dans le temps, pourrait de ce fait être assimilée à une sorte de chapelle faite pour veiller les morts de toutes les guerres, les guerres passées présentes et à venir. Qui peut alors prétendre, sinon y mettre un terme, du moins contraindre de tels événements s'ils deviennent des sortes d'invariant anthropologiques ? Les émotions convoquées en ces lieux sont celles qui conviennent à une posture où la guerre a été traitée non pas comme un phénomène politique mais comme un phénomène culturel. Caen répond aujourd'hui à cette interpellation. Face à la guerre, il ne s'agit pas de faire de la politique mais de faire pieusement appel aux « cultures de paix ». Face à la guerre, il ne s'agit pas de comprendre des enjeux politiques mais de pleurer les victimes à venir. L'impuissance politique prend alors la forme d'une vaste lamentation.

Conclusion

Les lieux publics que constituent les expositions et les musées, sont par excellence des lieux qui permettent de produire ces émotions ou leur absence en fonction des scénographies et des documents choisis. L'évolution des choix quant à la présence ou à l'absence de charge émotionnelle dans les dispositifs muséographiques dit des choses importantes sur les modes muséales mais aussi sur les objectifs assignés aux musées : permettre d'élaborer les mémoires clivées des violences de guerre comme dans la première

exposition sur les crimes de la Wehrmacht ou le vieux musée de Vassieux-en-Vercors ou produire un consensus apaisé qui fabrique de nouvelles cryptes (au nom de quoi certains combats ont-il été menés ?) quand ce consensus ne reconduit pas celles qui s'étaient déjà constituées au moment de l'événement traumatique. En France, les musées et les expositions sont des symptômes de la difficulté à travailler une histoire qui lie comme partout les générations mais dont le lien, quand il s'agit de la collaboration, suppose de savoir quel sens donner aux fidélités filiales. Que s'agit-il de transmettre, ou de refuser de transmettre plutôt que de taire ? Comment élaborer des valeurs communes avec cette histoire discontinue et trouble ? Les musées livrés à eux-mêmes ne peuvent que donner des réponses vacillantes. Ce ne sont pas des musées sans transmission mais dont la transmission ne produit pas toujours savoir et des valeurs mais parfois absence de savoir et absence de valeur.