

DOMINIQUE TROUCHE

RENDRE SENSIBLE L'HISTOIRE DES GUERRES AU MUSÉE : UNE QUESTION D'AMBIANCES ?

Dans les sites historiques des deux guerres mondiales, le musée d'histoire des guerres est un élément tout à la fois important et singulier¹. Important parce qu'il est souvent présenté comme une étape indispensable lors de la visite de ces sites.

Les mémoriaux de Caen ou de la Résistance en Vercors, par exemple, sont centraux dans les circuits organisés pour la découverte de l'espace de la bataille de Normandie et des combats de la Résistance en Vercors. L'historial de Péronne est au centre du circuit des batailles de la Somme. Comme musées, ils sont supposés donner accès au savoir et à la compréhension historique des lieux. Singuliers, parce que leur date et mode de construction correspondent à un nouveau modèle de transmission de l'histoire des Guerres mondiales. À ce titre, Krzysztof Pomian soulignait dès 1998 le regain d'intérêt pour la mémoire collective, matérialisée notamment par les rénovations de bâtiments historiques et l'augmentation du nombre des musées consacrés à l'histoire depuis trente ans (Pomian, 1998 : 65). Le développement des territoires locaux et les enjeux touristiques qui y sont liés expliquent aussi le réinvestissement dans la mémoire et les lieux d'histoire des guerres (Wahnich, 2003 : 29). Par conséquent, les sites historiques des Guerres mondiales, et donc les musées d'histoire des guerres, ont été transformés et adaptés pour des visiteurs actuels, disposant *a priori* de moins de connaissances que leurs aînés, sur le déroulement et les conséquences des guerres mondiales sur les territoires concernés. En témoigne le recours récurrent, depuis les années quatre-vingt-dix, à la scénographie et à l'architecture dans l'élaboration des dispositifs de communication pour les circuits touristiques, les identités visuelles, les musées, les œuvres artistiques, etc., qui questionnent sur la manière de visiter l'histoire des guerres² (Trouche, 2010).

Nous allons nous pencher sur ces musées d'histoire des guerres, autant du point de vue de l'architecture que de l'exposition permanente et de l'organisation spatiale, afin de saisir quel sens est prôné par l'emploi des dispositifs de communication et quel rapport à l'histoire est proposé au visiteur. Nous verrons que les dispositifs élaborés ne sont pas propres à l'histoire des guerres mais que ce qu'ils produisent en revanche, du point de vue de la compréhension historique, bouleverse les modes d'apprentissage classique. Plus précisément, les dispositifs sollicitent de la part du visiteur une appréhension corporelle de l'histoire. En ce sens, le dispositif n'est pas uniquement une technologie de pouvoir comme le souligne Giorgio Agamben (Agamben, 2007) ; il réfère « à la construction d'une relation au vivant car il implique toujours "un processus de subjectivation" par lequel le dispositif produit son sujet » (Tardy, 2010 : 123).

Cet article ne circonscrit pas le musée à la seule exposition mais, au contraire, s'attache à montrer la nécessité et l'importance de penser le musée dans une totalité. Il s'agit de considérer autant l'architecture, la muséographie, la scénographie, le parking, que le parcours menant au musée. Nous montrerons de quelle façon chacun de ces éléments concourt à préparer la visite et met, par conséquent, le visiteur dans une attitude de réception singulière de l'histoire.

Le rapport à l'histoire, qui se joue dans les musées d'histoire des guerres, est à penser en termes d'écriture³ ou de narration historiographique (de Certeau, 1987 : 80). Plus précisément, pour reprendre Sophie Wahmich, « [...] chaque musée invente un fil narratif et un mode de fictionalisation sensible qui lui est propre et qui détermine les effets de sens produits par la présentation des traces historiques. Le musée d'histoire des guerres offre ainsi toujours une autre écriture de l'histoire » (Wahmich, 2003 : 31). Nous verrons ainsi qu'à la question de la perception, pour laquelle l'expérience et l'immersion sont des modalités récurrentes pour favoriser la transmission historique, se lie une forte prégnance de l'esthétique⁴.

D É B A N A L I S E R L E P R É S E N T O R D I N A I R E P A R L ' I N T R O D U C T I O N A U S O U V E N I R

La rencontre d'un visiteur avec un musée d'histoire des guerres s'établit souvent par la congruence de deux modalités : un aspect type commémoratif et la mise en scène d'espaces an-historiques, marqués par le commun, destinés à introduire progressivement à l'exposition permanente. Ces deux modalités, présentes du parking jusqu'au hall, ne fonctionnent pas

par hybridation mais par juxtaposition. Pour l'analyser, la décomposition par phase d'approche est particulièrement révélatrice de l'usage parcellaire du commémoratif et du commun.

Premier temps d'approche de l'espace muséal donc, le parking et le chemin permettant l'accès au musée. La nature et le paysage y sont des éléments récurrents utilisés pour appuyer une dimension commémorative. Au mémorial de la Résistance de Vassieux-en-Vercors par exemple, le visiteur suit un chemin qui descend et mène à l'entrée du musée. Ce temps assez bref de marche dans le massif du Vercors met l'accent sur la beauté du paysage, réputé pour la pratique de la randonnée. Parallèlement, cela confronte le visiteur à un paysage présenté comme témoin des événements de la seconde guerre mondiale. La proposition artistique *Resister/résister* d'Emmanuel Saulnier, installée à Vassieux-en-Vercors dans le jardin du Souvenir, ancien cimetière du village bombardé par les Allemands en juillet 1944, reprend ce leitmotiv. Cette œuvre, visible du musée situé en contre-haut, est présentée ainsi : « Lames de verre : symbole de la transparence... à travers lesquelles s'ouvre l'image du plateau où les pierres et le vent racontent – si l'on sait les écouter – une terrible et glorieuse histoire⁵. » Dans ce cas, le silence et l'attention sont une attitude sollicitée du visiteur. Cependant, aucune forme de médiation ne l'explique. Il est ainsi tout à fait probable que la seule dimension du paysage soit finalement prise en compte par le visiteur.

En revanche, d'autres musées entrecroisent nature et forme de dimension commémorative. Ainsi, au mémorial de l'Alsace-Moselle, un chemin en lacet, traduction visuelle du chemin de croix, permet d'accéder au musée situé en contre-haut. Le visiteur se trouve alors confronté, par l'effort de la marche, à l'objet du musée. Ce premier temps d'approche de l'entrée du musée d'histoire des guerres est donc majoritairement proposé par une présence forte de la nature couplée à des dispositifs à dominante commémorative. Ces chemins accédant au musée, parfois en lacets, sont aussi souvent émaillés de monuments commémoratifs. Au mémorial de Caen, l'aspect commémoratif est représenté à l'extérieur du musée avec des jardins du souvenir, comme lieux de mémoire des soldats et résistants morts. Ces jardins sont situés à l'arrière du musée, contrairement aux deux exemples précédents. Lancés en 1988 par la plantation d'un arbre par Chaim Herzog, alors président de l'État d'Israël, trois jardins ont par la suite été installés : le jardin américain, le jardin canadien et le jardin britannique. Des bancs sont disposés qui renforcent les dimensions de recueil, de contemplation et de réflexivité du parc. De ce point de vue, le « stéréotype » du monument aux morts situé sur la place centrale du village est particulièrement repris, avec ses bancs de recueillement. Bien que visuellement distincts, le monument aux morts et

l'extérieur du musée d'histoire des guerres ont en commun de représenter et de conserver le souvenir des morts dus à la guerre par des modalités, artistiques la plupart du temps, assez similaires – utilisation de la pierre, forme transcendante, etc. La médiation par les dispositifs est alors très claire sur la dimension symbolique des jardins. Toutefois, les jardins du mémorial de Caen invitent à un recueillement *a posteriori* ; ils opèrent comme un simulacre des plages, le visiteur n'étant, de cette façon, pas soumis à l'impératif de la visite des plages du débarquement.

Second temps, les halls des musées d'histoire des guerres sont souvent traités comme des espaces contemporains marqués par une certaine neutralité. Les halls du mémorial de Caen, de l'Alsace-Moselle, du centre d'accueil et d'interprétation de Thiepval, du centre européen du Résistant déporté et de l'histoire de Péronne ne sont pas des espaces intimidants, inhabituels. Organisés pour favoriser la circulation, le visiteur peut se promener, déambuler, arpenter la librairie et se restaurer dans ses espaces aux fonctions commerciales. Au mémorial de Caen par exemple, l'architecture du hall a été réalisée avec des poutrelles métalliques, des toiles plastiques tendues au plafond, des pyramides en verre, un avion suspendu, une librairie très éclairée. La mise en scène est plutôt ludique, en opposition avec la symbolique commémorative des espaces extérieurs. Alors que le visiteur était conditionné à son arrivée par des dispositifs « inquiétants » – la guerre, les morts et leur sacrifice, etc. –, les halls stoppent cette mise en condition et surprennent par la banalisation d'une symbolique des guerres récréative. Cet espace de passage ou zone de transition est traité simultanément comme espace de contact, temps d'attente, lieu de consommation et zone de sortie ; il est porteur d'éléments appréciables par tout visiteur. Ces halls ressemblent à des lieux d'accueil de tout public grâce à leurs fonctions d'hospitalité et de captation. Outre l'accueil, ils retiennent également le visiteur par la librairie et les espaces de restauration. Les images élaborées dans ces halls, entendues comme processus de construction visuelle d'une représentation, ne proposent donc souvent aucun univers singulier. Ils ont été pensés comme des lieux abordables, rassurants⁶. Daniel Bougnoux montre que la crise des représentations marque un retour du réel « qui se manifeste quand l'urgence du *présent* vient supplanter la représentation » (Bougnoux, 2009 : 9). Ce présent est ici commercial. Pourtant, ces accueils utilisent les modes anciens de représentation des guerres : costumes, armes, archives, pour souligner avec force le postulat muséal, mais dans un détournement qui prend l'aspect de l'impératif commercial. Ces halls paraissent hésiter entre une représentation symbolique de la guerre et la dimension centre commercial. Ils sont les signes d'une urgence d'un présent commercial,

le marketing détournant le symbolique de sa vocation de transmission historique.

De cette façon, le parcours menant du parking à l'entrée du musée et le hall des musées d'histoire des guerres n'apparaissent pas comme des lieux homogènes, mais au contraire comme des espaces qui superposent, mettent en tension, collent, dissimulent les différents éléments qui les composent. Et de ce point de vue, ils pourraient également être perçus comme un « espace-vide », en référence à la « ville-vide » analysée par Yves Chalas (Chalas, 2000 : 126) ; c'est-à-dire un lieu destiné à favoriser le passage, la transition. La ville-vide est l'espace « de la discontinuité, la ville des ruptures. C'est la ville disparate, désunifiée » (*ibid.* : 126). Les extérieurs et les halls des musées d'histoire sont pris dans la nécessaire référence à l'histoire des guerres en tant qu'espace d'introduction, mais agencent pourtant de multiples éléments, parfois hétérogènes. Tout est alors une question de distance et de combinaison entre la présence de la guerre, de l'accueil, du commémoratif, du ludique et du consumérisme. En ce sens, au même titre que la crise de la ville contemporaine symbolise pour Yves Chalas une crise de nos représentations, les halls des musées d'histoire des guerres sont marqués par la discontinuité du projet – ambition cognitive ou ambition commerciale. Alors que de nouvelles modalités visuelles transmettent l'histoire au visiteur contemporain, les dispositifs mis en œuvre sont soumis à des processus conjoints de fragmentation – opposition entre un extérieur inquiet et un intérieur ludique et consumériste par exemple – et d'entremêlement – la présence de l'avion, symbole de la guerre, mis en scène comme un jouet – par les multiples références qui s'y recomposent. Les halls sont donc d'importants espaces d'enjeux pour le musée puisque le visiteur doit rester, acheter ses billets d'entrée et passer par la librairie. Les logiques communicatives dans les halls, par la production de visuels, de représentations, d'agencements intérieurs marqués par l'image, sont destinées à compléter et rendre accessible le discours institutionnel pratique et non pas le seul discours institutionnel historique. En d'autres termes, ce discours institutionnel pratique dispose de sa propre communication et de son sens propre qui jouent quasiment d'une manière autonome par rapport à l'exposition permanente du musée d'histoire proprement dite. Inévitablement, cela produit des effets sur la rencontre entre les visiteurs et l'espace muséal, laquelle se déroule à partir d'éléments appropriables qui, associés, à des savoirs historiques, introduisent progressivement le public à l'appréhension de cette histoire des guerres.

Les halls des musées d'histoire des guerres sont marqués par la multiplicité des objectifs qui fragmentent et entremêlent les dispositifs de communication. L'entremêlement de représentations

communes et d'aspects commémoratifs confronte des dimensions ambivalentes au sein des musées d'histoire des guerres : mettre en place des solutions pour attirer de nouveaux publics, vendre des marchandises, initier progressivement les visiteurs à ces difficiles événements et s'intégrer dans des sites historiques où les ruines et les paysages des guerres sont des traces parfois encore vivaces.

C R É E R L E S C O N D I T I O N S D ' A C C È S À L ' E X P O S I T I O N P E R M A N E N T E

Les dispositifs d'accès aux expositions permanentes sont majoritairement élaborés pour instaurer une coupure entre l'extérieur du musée et le monde de l'exposition. Ainsi, des escaliers, des sas ou des tournants descendants sont destinés à plonger le visiteur dans l'exposition. Soit la coupure est située juste avant l'exposition permanente, soit elle est mise en place progressivement dans la première salle de l'exposition.

Première manière d'opérer, le classique dispositif des portes qui à la fois fabrique de la clôture, de l'intimité, de la curiosité et du passage de seuil. Dans les musées étudiés, les portes sont toujours associées à des dispositifs qui descendent : des escaliers ou des pentes. Par exemple, l'accès à l'exposition du mémorial de l'Alsace-Moselle s'opère par deux portes. Entre ces deux éléments, qui barrent littéralement le passage, un escalier très sombre officie comme espace de transition correspondant à une phase d'adaptation dans l'introduction du visiteur à l'exposition. Ce système d'accès possède plusieurs fonctions. D'une part, les portes, comme « organisateur spatial », marquent généralement le début et la fin de l'exposition et parfois d'une période historique. D'autre part, elles symbolisent aussi le passage, en tant qu'intervalle, entre un avant et un après. Si l'univers muséal peut être envisagé comme un monde singulier, l'histoire des guerres comme sujet de l'exposition traite de dimensions symboliquement fortes : la violence, la souffrance, la mort, la mort collective, etc. Michel Ragon écrit que « la profondeur de la terre est l'espace primordial de la mort » (Ragon, 1981 : 73). Ce dispositif de coupure a donc aussi à voir avec le rapport à la mort. L'enfermement, la coupure, la descente sous terre sont des termes qui renvoient à une conception occidentale de la mort, manifestation du passage entre le monde des vivants et celui des morts. Sauf que ce dispositif de descente au mémorial de l'Alsace-Moselle opère comme le terrier dans lequel saute Alice pour suivre le lapin, dans l'ouvrage de Lewis Carroll.

La descente y est fantasmatique, logique, et mène vers un monde inconnu et intrigant qui n'est pas le monde des morts. Par ces dispositifs, les visiteurs sont amenés à se débarrasser de leurs soucis du quotidien pour entrer dans le monde de l'exposition.

La forme donnée à la première salle de l'exposition permanente prolonge parfois, par sa structure de visite, le principe de la coupure selon une seconde modalité. Le public suit souvent un trajet qui descend sous terre *stricto sensu*, où il est coupé de toute vue sur l'extérieur. Par exemple, au mémorial de Caen, la première pièce, construite sur un mode heuristique, guide le visiteur par le truchement d'une courbe descendante. Le procédé utilisé est similaire au début de la visite de l'exposition permanente du musée antique de Lyon de Bernard Zehruss ou de l'exposition du Guggenheim Museum de New York de Frank Lloyd Wright. Pour ce dernier, Dominique Raynaud écrit que « la dynamique n'est pas monter mais descendre » (Raynaud, 1998 : 117). Dans le cadre du Guggenheim Museum de New York, la descente est entendue comme une commodité de visite. En revanche, au mémorial de Caen, le sens donné par ce dispositif dans la première partie de l'exposition est très fort puisque la muséographie porte sur la période qui s'étend entre la Première et la seconde guerre mondiale marquée par la montée des totalitarismes. Le discours expographique est précisément renforcé par la scénographie et l'architecture ; le déplacement du visiteur suit les sentiments provoqués par cette période historique. Il n'est donc pas seulement question de lectures de cartels, d'expositions d'objets et d'archives, mais d'objectivation corporelle du discours expographique. Quand Lydie Decobert analyse la dynamique de descente de l'escalier, elle évoque notamment comme un espace de l'apparition (Decobert, 2005 : 36) provoquant l'irruption de « surgissements » (*ibid.* : 92).

Ainsi, ce dispositif de visite au mémorial de Caen, traduction architecturale et scénographique du discours expographique, produit de la surprise. Sa forme courbée associée aux transformations progressives de la scénographie, qui vont, pour résumer de manière dichotomique, du clair au foncé, contribuent à ne dévoiler que progressivement la suite de l'exposition. Le visiteur, dans des salles d'exposition classiques, voit immédiatement l'intégralité des pièces. Comme le principe de l'escalier, qui fait advenir de manière imprévue des images, la suite de l'exposition, par ces dispositifs scénographiques et architecturaux, est inattendue. La dynamique ainsi créée participe à la perte de repères spatiaux pour le visiteur comme les tours et détours du parcours de l'exposition permanente. D'une pièce en courbe ou en forme de couloir, le parcours traversera la suivante en diagonale ou en zigzag sur une passerelle par exemple⁷. En outre, cette dynamique tend vers la création de reconstitutions historiques traduisant le

discours expographique, comme autant de représentations im-
gées de l'histoire.

Les expositions permanentes sont construites comme des es-
paces clos⁸. Le temps dans lequel se situe le visiteur ne serait plus
réel mais tendrait à une recomposition fictionnelle par la mise en
scène. Autrement dit, le contexte quotidien du visiteur est mis de
côté au profit d'une dimension narrative de l'histoire à parcourir
et à découvrir. L'intensité de l'éclairage des expositions varie éga-
lement en fonction des événements historiques traités. De manière
assez dichotomique, les événements sombres sont plutôt repré-
sentés par du noir et du rouge, alors que les événements, comme
la période de la Libération, sont dans les tons clairs, souvent as-
sociés à une montée et à la lumière naturelle. À ceci, chaque tem-
poralité historique est généralement associée à une pièce de
l'exposition avec une représentation scénographique propre. Ainsi,
du fait que le discours expographique associé à la scénographie
construit une visite spatiale de l'histoire, le trajet du visiteur,
par les différents dispositifs – descente, montée, traversée de pièce,
couloir, etc. –, implique son corps et le renvoie à des scènes et à
des espaces de sa vie quotidienne. La dimension corporelle dans
la transmission historique par une appropriation individualisée
n'en est alors que plus vive puisque les gestes et les comporte-
ments adéquats sont connus du visiteur. Par exemple, lorsqu'au
mémorial de l'Alsace-Moselle, des pièces de vie du régime nazi
sont reconstituées – salon, bureau, etc. – et accessibles dans un
couloir par des portes, le visiteur les identifie immédiatement et
peut adapter son comportement. On peut penser qu'il s'opère une
reconnaissance visuelle et corporelle facilitant l'accès au message
transmis par la muséographie.

L'instauration d'une coupure n'est donc pas un simple disposi-
tif d'accès mais au contraire, une composante de ces expositions
permanentes dont un des principes est bien la perte de repères
temporels et spatiaux. Si le visiteur est fermement guidé par un
parcours qui oblige à avancer de l'entrée à la sortie, la dimension
corporelle dans la transmission ainsi que le principe de recon-
naissance modifient le rapport à l'histoire par individualisation. Ces
muséographies d'immersion, comme les travaux de Raymond
Montpetit l'ont démontré, « plongent le visiteur physiquement au
cœur de la scène reproduite, afin qu'il éprouve concrètement
l'environnement de la thématique » (Montpetit, 1996 : 90). Se joue
alors un rapport d'expérience avec les événements historiques mis
en scène qui situe « le visiteur au *centre même de l'action*. Elle le
plonge pour ainsi dire, dans la représentation, et lui fait éprouver
la thématique, comme par "immersion" » (Montpetit, 1995 : 13).
Ces scénographies engagent les sens par le corps du visiteur – et
peuvent alors faire surgir des émotions.

T R A V E R S E R
L'HISTOIRE, CÔTOYER
L'ÉVÉNEMENT
RECONSTITUÉ :
AMBIANCES,
IMPRESSIONS
DE RÉALITÉ ET
MISE EN FICTION

Les reconstitutions immersives ou artistiques
– installation –, entendues comme des mises en fiction, modé-
lisent la visite sur le principe d'une pratique de l'histoire invitant
le visiteur à suivre l'exposition selon une progression temporelle.
Ces modalités de visite fonctionnant sur la pratique individuelle
sont basées sur l'expérience (Montpetit, 2005 : 112) et le chemi-
nement ou la traversée comme rapports à l'histoire. Trois éléments
se dégagent des scènes historiques, reconstituées ou marquées
par le principe artistique de l'installation, la production d'ambiance,
d'impressions de réalité et la mise en fiction.

Les expositions permanentes des musées d'histoire des guerres
sont productrices de ce que l'on pourrait nommer des « ambiances⁹ ».
Étudiée en architecture et en urbanisme à travers ses dimensions
technique, usagère et esthétique (Augoyard, 1995 ; 1998), l'am-
biance, telle qu'entendue ici, fait davantage référence aux dimen-
sions expérientielles de visite d'un espace muséographique. En
ce sens, les catégories kinesthésique, esthétique et cognitive que
Florence Belaën relève pour les expériences de visite de scéno-
graphie d'immersion (Belaën, 2005 : 219-258) permettent, en par-
tie, de saisir les dimensions dont relève l'ambiance dans une
exposition permanente. Plus précisément, l'ambiance et les im-
pressions de réalités produisent une mise en fiction, processus
qui n'est pas spécifique au musée d'histoire des guerres, mais qui
donne au traitement historique et au savoir transmis des dimen-
sions particulières. Quand chaque musée d'histoire des guerres
développe une ambiance, chaque salle d'exposition, par les tem-
poralités historiques abordées, comporte aussi une ambiance, où
quelque chose se passe « *in situ* » (Augoyard, 1995 : 305).

En ce sens, l'étude de certains choix d'éclairage est particuliè-
rement révélatrice. Au mémorial de Caen, pour représenter l'équi-
libre de la terre durant la guerre froide, le sommet d'une fusée
baigne dans une lumière bleue. Le choix de cette couleur peut
renvoyer les visiteurs au ciel, à la conquête de l'espace associée
au progrès technique, au froid ou à l'immatérialité de la mort.
Historiquement déterminé, le bleu semblerait être la couleur pré-
férée des adultes à la lecture des sondages, comme le montre Mi-
chel Pastoureau (Pastoureau, 2000 : 170-174). La revendication des

scénographes ou des artistes, comme Ettore Spalletti, de l'usage du bleu pour sa « froideur » et sa « pureté » ainsi que sa « brutalité » et sa « transparence » (Genyk, 2005 : 149), connotent la couleur en l'associant à une symbolique simpliste. Alors même que le bleu n'allège pas forcément la mort. Tout l'enjeu de ce dispositif est la mise en perspective du commun entre un mort et la mort. La monochromie de l'éclairage, son aspect englobant – bleu pour l'exemple de la mise en scène au mémorial de Caen – et la saturation des teintes utilisées soulignent une exploitation de la couleur pour sa simple et immédiate signification. Ces éléments, liés à une culture commune, reposent sur les effets de sens générés par la perception : engendrer un ressenti proche de celui des populations touchées par la période de la guerre froide et faire le lien avec le savoir historique. Ainsi, de cet événement unique et passé, cette ambiance médiatise un commun qui extrêmement passé et présent, prenant de l'un l'essence, par une adaptation littéraire, et de l'autre la représentation, par le familier.

L'ambiance produite par une représentation n'est pas seulement une question d'éclairage, mais résulte du nouage entre ces éclairages et les objets, les phrases, à dénoter. Par exemple, au mémorial de l'Alsace-Moselle, une pièce, éclairée par des lampes rouges, est consacrée à l'armistice de la seconde guerre mondiale et au retour des évacués. L'usage de la couleur rouge dénote l'horreur de cette période historique pour les Alsaciens et les Mosellans. Cette pièce, conçue en forme de couloir, affiche au départ des documents et des éléments identitaires du gouvernement français ; à la sortie, les images du régime national-socialiste les ont remplacés. Les trois éléments utilisés, affiches, drapeaux et plaques de noms de rue, sont des éléments symboliques pour le visiteur. Ils ont la particularité d'expliquer logiquement le changement de régime politique en Alsace-Moselle lors de l'armistice ; ils existaient en 1940 et sont toujours utilisés aujourd'hui.

Au mémorial de la Résistance en Vercors, une salle mérite d'être analysée car l'ambiance recherchée conduit à un anachronisme. Cette scène, proche de l'installation, représente une baignoire remplie pour moitié de pommes de terre et pour moitié de charbon. Destinée à représenter les privations en temps de guerre, l'utilisation supposée de la baignoire dans les années quarante pose la question de l'authenticité de la représentation. Si l'usage de la baignoire est exceptionnel en 1940, il est ordinaire aujourd'hui. Cette installation ne vise donc pas le strict respect de la réalité historique, mais l'accès à la compréhension des visiteurs par le banal. Autrement dit, la compréhension de ces scènes historiques est possible par un rapport direct avec des images stéréotypées et contemporaines. Ce processus de fabrication agit par particularisation et utilisation de représentation collective dans la mise en

scène produite. Particularisation par la mise en évidence, grâce à des dispositifs, de la singularité de l'événement, et représentation collective par l'usage de modalités de représentation communes et actuelles, parties intégrantes du quotidien du visiteur contemporain. En ce sens, ces impressions de réalité sont la marque d'une réalité historique exposée à partir d'un ordinaire contemporain des visiteurs. La représentation d'une ambiance de pénurie repose sur le détournement d'un objet quotidien actuel qui ne l'était pas à l'époque. Sur le plan historique, la méthode est bafouée ; sur le plan cognitif, l'objet visé, la conscience de la pénurie, est atteint.

Ces choix scénographiques, l'ambiance, l'immersion, l'enfermement de l'exposition permanente et la reconstitution, participent donc à créer une « fictionnalisation » de l'histoire des guerres (Wahnich, 2006 : 18). Les scènes reconstituées, par exemple, font vivre et expérimenter au visiteur un événement qui évoque le réel. Ce dernier est représenté mais ne demeure qu'une impression de réel par sa réduction, par l'effacement de sa complexité. En ce sens, les musées d'histoire des guerres seraient un « appareil fabriqueur », pour reprendre l'expression de Michel de Certeau (de Certeau, 1987 : 77). Ainsi, si la temporalité du déroulement historique y est respectée, les événements abordés sont traités avec les règles de la fiction : « Les identités de temps, de lieu, de sujet et d'objet supposées par l'historiographie classique ne tiennent pas et [sont] atteintes d'un "bougé" qui les trouble, la prolifération de la fiction le marque depuis longtemps (*ibid.* : 80). » Dans la représentation d'un événement historique, les détails symboliques sont repris et utilisés par la scénographie. Par exemple, pour exposer la signature de l'armistice à la clairière de Rethondes du 22 juin 1940 au mémorial de Caen, la pièce de l'exposition est ronde, matérialisation de la forme symbolique de la clairière, et les conversations téléphoniques entre les protagonistes de 1940 sont diffusées avec des voix d'acteurs enregistrées. Paul Ricoeur parle de « l'affranchissement du narrateur » comme marque la plus visible de l'opposition entre temps fictif et temps historique (Ricoeur, 1995 : 230). Le narrateur, le scénographe, dans le cas des expositions étudiées, n'ont pas le devoir de corroborer aux lieux, aux individus et aux temps. Pour autant, ce type de reconstitution, associé à des documents d'archives, n'est pas sans poser des questions sur l'adéquation entre authenticité et fabrication, lisibilité ou illisibilité des processus de falsification. Comment le visiteur peut-il saisir si aisément la différence entre les différentes sources de présentation des événements historiques et comment pourrait-il mesurer la justesse avec le déroulement historique ? Si l'historien doit respecter la temporalité historique, c'est-à-dire « se plier aux connecteurs spécifiques de la réinscription du temps vécu sur le temps cosmique » (Ricoeur, 1995 : 230), qu'en est-il du travail des

scénographes ? Qu'est-ce qui tient alors successivement du « temps vécu » et du « temps cosmique », c'est-à-dire du temps à l'échelle de l'univers ? Ces reconstitutions immersives apparaissent marquées par le sceau du réel. Cette fabrication fictive d'une réalité historique, au demeurant plus complexe, fait « image », dans la mesure où la reconstitution utilise des éléments supposés du quotidien pour transmettre aux visiteurs le sentiment de vivre et ressentir les événements historiques. Cela manifeste clairement le passage de l'archive à la reproduction tridimensionnelle d'impression de réalité œuvrant comme forme fictionnelle. Les scénographies immersives ne reproduisent donc pas tant que cela des scènes historiques stéréotypées ; elles élaborent des images de lieu ou d'événement historique par la recomposition impressionniste et fictionnelle d'une réalité. L'expérimentation et la représentation « fictionnalisée » font de l'événement reconstruit autre chose que le fait historique. Dans ce sens, ces images fictives d'un événement produisent un autre événement, situé dans un écart entre le « temps vécu » et le « temps cosmique ». Ne serait-ce pas dans cet écart que se situerait le « monde utopique » (Davallon, 1992 : 170) qui résulte d'une co-construction du sens entre conception et exposition d'un monde, par les concepteurs, et rencontre des visiteurs avec ce monde ?

Pris dans des logiques touristiques et territoriales, les musées d'histoire des guerres français sont intégrés à des sites historiques dont les contours sont en grande partie tracés par la guerre. Ils ne sont donc pas de simples entités autonomes. Dans cette perspective, notre étude relève que si l'exposition est l'espace central de transmission du savoir, d'autres modalités s'y rajoutaient. Dans cet article, nous avons voulu montrer que l'histoire des guerres des musées d'histoire des guerres ne se logeait pas seulement dans l'exposition permanente mais également dans les espaces intermédiaires et interstitiels, et ne se situait pas seulement dans les objets choisis et exposés, mais aussi dans les ambiances sollicitées dans leurs expositions permanentes. Les abords extérieurs et les halls fabriquent et associent moments de suspens du temps et du sens, pratiques ordinaires commerciales et modalités de symbolisation dignes des processus commémoratifs qui convoquent dignité et recueillement.

Pour ce qui concerne l'exposition permanente, deux modalités principales ont été relevées. D'une part, elle est située hors du temps et de l'espace quotidien : la descente et l'absence de lumière naturelle sont communes aux expositions permanentes des musées d'histoire des guerres¹¹. D'autre part, et en association avec la modalité précédente, nous avons montré le traitement fictionnel des événements et phases historiques par l'ambiance, l'événement et les mises en scènes scénographiques et artistiques.

Pour prolonger ces dernières modalités, il importe de réfléchir aux manières dont les reconstitutions historiques fabriquent des mises en fictions événementielles. De fait, les phases historiques abordées dans les musées d'histoire des guerres ne sont évidemment pas des événements.

En revanche, des mises en scène de l'histoire, du fait de l'indivision de leur représentation¹² dans des scènes singulières, nous semblent être traitées et données à voir comme événementielles ou comme une « figure de l'événement » (Mons, 2006 : 177). Autrement dit, si les reconstitutions utilisent des éléments du contemporain pour faciliter la compréhension du message, cela ne produit-il pas, *in fine*, un « télescopage possible entre l'infraction du social et le sur-signifiant médiatique qui laisse sur le bas-côté l'ordre symbolique du sens » (Mons, 2006 : 185) ? Pour poursuivre, Paul Ricoeur interroge la « mise en intrigue » dans l'histoire du récit et montre sa diversification (Ricoeur, 1983 : 302). En ce sens, quand l'espace muséal compose avec des temps d'introduction, de présentation et d'expérience, il procède aussi à une « mise en intrigue », dont le modèle narratif est calqué sur des principes structurels proches de la quête.

S'opère un dépaysement par cette construction fictionnelle de l'histoire. La succession de salles, de bruits, de paroles, de représentations, de mises en scène, trouble la relation classique à la transmission historique. L'événement passé n'est pas représenté dans sa seule réalité historique, c'est-à-dire par les archives sonores, textuelles ou visuelles, mais dans ce qu'il évoque, par une adaptation littérale le sentiment donné par la période exposée. En un certain sens, le visiteur serait amené à se déplacer selon une « logique cinématographique, si ce n'est télévisuelle », comme le montre Serge Chaumier en questionnant le rapprochement qu'il opère entre musée et parc d'attractions (Chaumier, 2005 : 26). Ainsi, la complexité de ces espaces muséaux, utilisant des procédés artistiques, scéniques et, parfois, télévisuels, produit des sensations et des émotions. C'est précisément dans le cadre muséal que, selon Serge Tisseron, doivent s'articuler deux types de situations, « des situations, de mobilisations émotives d'un côté et des situations de cognitions proprement dites de l'autre » (Tisseron, 2001 : 49). Le recours à des éléments ordinaires du quotidien des visiteurs donne le sentiment d'un partage, d'une capacité à ressentir et à percevoir ces réalités historiques pour les populations concernées. L'instauration d'un mode de transmission par des formes de co-présence, lorsque le visiteur marche en écoutant des témoignages de résistants au mémorial de la Résistance de Vassieux par exemple, ne vise pas en premier lieu à l'appropriation d'un savoir immédiat mais à créer une proximité, peut-être même une complicité. Ces espaces muséaux concourent dès lors à un

renversement des logiques de transmission. Si le savoir advient par ressenti et émotion, l'objectif visé est alors réussi. En revanche, si l'émotion est la seule modalité résultante, ces expositions marquent une perte symbolique du sens pour la transmission de l'histoire et la formation citoyenne¹³.

D. T.
Université Toulouse III – LERASS – MICS

Manuscrit reçu le : 7 mars 2011.

Version révisée, reçue le : 1^{er} octobre 2011.

2^e version révisée, reçue le : 27 mai 2012.

Article accepté pour publication le : 11 juin 2012.

NOTES

1. Mes sincères remerciements à Emmanuelle Lambert pour ses relectures et commentaires avisés.
 2. Le corpus traité ici est issu d'une recherche menée au départ dans le cadre d'un doctorat et qui se poursuit aujourd'hui. Six musées d'histoire des guerres français sont ici au cœur de notre analyse : le mémorial de Caen, l'historial de la Grande Guerre à Péronne, le mémorial de Verdun, le centre de la mémoire à Oradour-sur-Glane, le mémorial de l'Alsace-Moselle et le mémorial de la Résistance en Vercors.
 3. Comme le souligne Cécile Tardy, «[...] le thème [...] de l'écriture du patrimoine vise à aller plus loin dans l'analyse du fonctionnement symbolique et social des dispositifs écrits dans le processus de patrimonialisation » (Tardy, 2010 : 13). Si l'article ici présent ne porte pas sur une analyse de l'écriture du patrimoine, il s'inscrit dans une réflexion qui considère le dispositif de communication comme une forme d'écriture, c'est-à-dire comme un moyen de communication qui possède trois dimensions relevées par C. Tardy : linguistique, matérielle et visuelle. Cf. la réflexion qu'elle propose (2010) dans le numéro de *Culture & Musées* qu'elle coordonne. Et voir l'article portant sur les représentations corporelles comme écriture dans les musées d'histoire des guerres (Trouche & Lambert, 2009).
 4. La dimension esthétique dans les dispositifs de communication élaborés dans l'espace muséal – de l'extérieur du musée jusqu'à l'exposition – souligne l'importance accordée au visuel dans les représentations, lequel favorise une forme d'expérience de réception du visiteur.
 5. C'est Emmanuel Saulnier qui souligne.
 6. Voir par exemple la librairie et la cafétéria du mémorial de Caen.
 7. On retrouve ce mode de circulation dans l'exposition permanente du
- mémorial de l'Alsace-Moselle dans l'espace intitulé « Guerre totale ».
8. À l'exception notable de l'historial de la Grande Guerre à Péronne, où l'architecte Henri-Édouard Ciriani fait largement intervenir la lumière naturelle par de grandes baies vitrées dans l'exposition permanente.
 9. Pour une réflexion épistémologique sur l'ambiance et ses usages sociaux, voir l'ouvrage d'Olivier Chadoin, 2010.
 10. Pour reprendre une expression de Jean-François Augoyard sur la nécessité d'étudier *in situ* les espaces pour analyser l'ambiance (Augoyard, 1995).
 11. À l'exception de l'historial de la Grande Guerre relevé précédemment.
 12. Pour laquelle le principe de l'insatiation artistique est une modalité particulièrement forte.
 13. Pour approfondir le rapport savoir/émotion dans la transmission de la mémoire et de l'histoire, nous renvoyons au travail effectué par Laurence Corbel (Corbel, 2003).

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Agamben (Giorgio). 2007. *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris : Payot & Rivages.
- Augoyard (Jean-François). 1995. « Environnement sensible et les ambiances architecturales », *L'espace géographique*, 4, p. 302-317.
- Augoyard (Jean-François). 1998. « Éléments pour une théorie des ambiances architecturales et urbaines », *Les cahiers de la recherche architecturale*, 42/43, p. 13-23.
- Belaïen (Florence). 2002. *L'Expérience de visite dans les expositions scientifiques et techniques à scénographies d'immersion*. Th. Doct. : sciences de l'information et de la communication : Université de Bourgogne, Dijon.
- Bougnoux (Daniel). 2006. *La Crise de la représentation*. Paris : La Découverte.
- Chadoin (Olivier). 2010. « La notion d'ambiance. Contribution à l'examen d'une invention intellectuelle post-moderne dans le monde de la recherche architecturale et urbaine », *Annales de la recherche urbaine*, 106, p. 153-159.
- Chalas (Yves). 2003. *L'invention de la ville*. Paris : Anthropos.
- Chaumier (Serge) (sous la dir. de). 2005. « Introduction », *Culture & Musées*, 5, p. 13-36.
- Corbel (Laurence) et al. 2003. « Entre mémoire et histoire : l'enseignement de la Shoah et des guerres de décolonisation », Rapport de recherche de l'équipe de l'Académie de Versailles, INRP.
- Davallon (Jean). 1992. *L'Exposition à l'œuvre : Stratégie de communication et médiation symbolique*. Paris : Éd. L'Harmattan (Communication et civilisation).
- De Certeau (Michel). 1975. *L'Écriture de l'histoire*. Paris : Gallimard (Folio/Histoire).
- De Certeau (Michel). 1987. *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*. Paris : Gallimard (Folio/Histoire).
- Decobert (Lydie). 2005. *L'Escalier ou les fuites de l'espace. Structure plastique*
- et musicale. Paris : Éd. L'Harmattan (Champs visuels).
- Genyk (Isabelle). 2005. *Les Espaces de la mort à l'hôpital : Entre réminiscence et persistance*. Th. Doct. : architecture : Université Paris VIII, Paris.
- Mons (Alain). 2006. *Paysages d'images. Essai sur les formes diffusives du contemporain*. Paris : Éd. L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques).
- Monpetit (Raymond). 1995. « De l'exposition d'objets à l'exposition expérimentale : la muséographie multimédia », in *Actes du 62^e congrès de l'ACFAS, Les muséographies multimédias : Métamorphose du musée*, Université du Québec à Montréal, le 17 mai 1994.
- Québec : Musée de la Civilisation.
- Monpetit (Raymond). 1996. « Une logique d'exposition populaire », *Publics & Musées*, 9, p. 55-100.
- Monpetit (Raymond). 2005. « Expositions, parcs, sites. Des lieux d'expériences patrimoniales », *Culture & Musées*, 5, p. 111-131.
- Pastoureau, (Michel). 2000. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris : Éd. du Seuil (Beaux livres).
- Pomian (Krzysztof). 1998. « De l'histoire, partie de la mémoire, à la mémoire, objet d'histoire », *Revue de métaphysique et de morale*, 1, p. 63-110.
- Ragon (Michel). 1981. *L'Espace de la mort : Essai sur l'architecture, la décoration et l'urbanisme funéraire*. Paris : Albin Michel.
- Raynaud (Dominique). 1998. *Architectures comparées : Essai sur la dynamique des formes*. Marseille : Éd. Parenthèses.
- Ricœur (Paul). 1983. *Temps et récit*, Tome I. Paris : Éd. du Seuil (Essais).
- Ricœur (Paul). 1995. *Temps et récit*, Tome III. Paris : Éd. du Seuil (Essais).
- Tardy (Cécile). 2010. *Le Regard de la photographie, pratiques documentaires et de visibilité du patrimoine et des musées*. H.D.R. : sciences de l'information et de la communication : Université de Toulouse III, Toulouse.
- Tardy (Cécile) (sous la dir. de). 2010. « L'Écriture du patrimoine », *Culture & Musées*, 14.

- Tisseron (Serge). 2001. « La mémoire à l'épreuve de la famille et du groupe », *Tumultes*, 16, p. 41-52.
- Trouche (Dominique) & Lambert (Emmanuel). 2009. « La convocation des corps dans les expositions des musées de l'histoire des guerres », *Culture & Musées*, 14, p. 127-145.
- Trouche (Dominique). 2010. *Les Mises en scène de l'histoire. Approche communicationnelle des sites historiques des Guerres mondiales*. Paris : Éd. L'Harmattan (Nouvelles études anthropologiques).
- Wahnich (Sophie) (sous la dir. de). 2003. *Fictions d'Europe : La guerre au musée*. Paris : Éd. des archives contemporaines (Une pensée d'avance).
- Wahnich (Sophie). 2006. « Interpréter l'objet, l'image, l'archive dans les musées d'histoire », in *Actes de la journée d'études : Histoire d'objets, objets d'histoire*, musée de Gadagne, le 27 mars 2006. Lyon : Cahier des rencontres du musée de Gadagne.