



HAL
open science

Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire

Sarah Gensburger

► To cite this version:

Sarah Gensburger. Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire. *Droit et Cultures*, 2013, Espaces des politiques mémorielles. *Enjeux de mémoire*, 2 (66), pp.129-145. halshs-00933767

HAL Id: halshs-00933767

<https://shs.hal.science/halshs-00933767>

Submitted on 23 Sep 2014

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.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire.

Sarah Gensburger (CNRS – Institut de Sciences sociales du Politique)

Résumé

Inscrit dans une recherche au long cours sur la genèse de la « mémoire » comme catégorie d'action publique, cet article se propose de prendre la notion de mise en scène du passé au pied de la lettre pour s'interroger sur l'épaisseur sociale du recours, aujourd'hui quasi systématique, à l'œuvre artistique dans la conduite de ces politiques. Pourquoi une telle mobilisation de l'œuvre artistique mais aussi de la personne qui en est l'auteur ? Que semblent en attendre ces initiateurs et quel(s) statut(s) donnent-ils à cette parole et aux œuvres en question ? Le choix de s'intéresser aux politiques mémorielles à travers leur utilisation de l'art et des artistes permet en effet de poser différemment la question des rapports entre normes, propagande et politiques dites de la « mémoire ».

Si plusieurs travaux se sont intéressés au lien entre art et mémoire, ils prennent le plus souvent en compte la création comme une donnée pour en analyser la signification symbolique selon une grille de lecture post-moderne. Ici l'approche est sensiblement différente. Les sources sur lesquelles s'appuie cette proposition d'article sont en effet principalement constituées des notes de terrain récoltées en tant qu'observatrice participante. Elles permettent ainsi de poser la focale d'analyse en amont de l'acte artistique afin de saisir les mécanismes et processus qui président aux recours à l'œuvre par les pouvoirs publics comme les logiques des acteurs de ces politiques.

L'auteur

Sarah Gensburger est chargée de recherches au CNRS (ISP/UPOND). Sociologue de la mémoire, elle travaille actuellement sur la constitution de la « mémoire » en catégorie d'action publique aux niveaux local, national, trans- et international. Mêlant terrains ethnographiques et réflexions épistémologiques, elle participe ainsi du renouvellement en cours des études sur la mémoire en science politique. Outre de nombreux articles sur ces questions, elle a récemment publié *Les Justes de France. Politiques publiques de la mémoire*, Paris, Presses de Sciences Po, 2010 et co-dirigé, avec Marie-Claire Lavabre, *D'une « mémoire européenne » à l'europanisation de la « mémoire »*, numéro spécial de la revue *Politique Européenne*, n°37, novembre 2012.

Mots clefs

Mémoire, Etat, art, science politique, observation participante

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'art dans les politiques de la mémoire.

Sarah Gensburger (CNRS – Institut de Sciences sociales du Politique)

Si la « mémoire » devient l'objet explicite de politiques publiques mises en œuvre par des élus comme par des administrations, cette évolution n'a finalement que peu été analysée par la science politique¹. Ce sont d'autres disciplines qui, chacune à leur manière, s'en sont jusqu'ici saisi². Construite sur le mode récurrent de la dénonciation, leurs analyses convergent pour mettre l'accent sur : les acteurs (groupes d'intérêt et dirigeants propagandistes), leurs intérêts et leurs croyances (« communautaires » et « clientélistes ») et les institutions en présence (Parlement et Exécutif qui seraient en perte de pouvoir effectif)³. Ce faisant, ces différentes approches ne portent guère attention aux modalités concrètes de ces politiques.

Cet article entend rompre avec cette posture pour s'intéresser à la manière dont les politiques mémorielles sont effectivement mises en œuvre et ce à travers un fil particulier : le recours à l'œuvre d'art. En effet, la concomitance entre la fin et de le début de deux enquêtes de terrain successives nous a permis d'observer l'utilisation quasi-simultanée du support artistique dans l'organisation de deux commémorations officielles par l'Etat français. Ce constat a fait naître une interrogation : alors même que les politiques de la mémoire sont présentées par la littérature comme poursuivant l'imposition d'une lecture du passé pourquoi utilisent-elles l'œuvre d'art dont la puissance de contrainte semble *a priori* limitée ? Que semblent en attendre ces initiateurs et quel(s) statut(s) donnent-ils à la parole artistique parole ? En d'autres termes, qu'est ce qui donne, ou ne donne pas, à la création, par définition d'abord esthétique, un statut « politique » ?

Appuyé ici sur un matériau ethnographique, ce questionnement s'inscrit dans les réflexions en cours tant au sein de la sociologie de l'action publique que des *memory studies*. Tout d'abord, il s'agit de s'interroger, à partir de cas concrets, sur le lien entre formes d'instrumentation et logiques de dépolitisation des problèmes publics. Quel statut est ici donné l'art et son utilisation engendre-t-elle un rapport spécifique entre gouvernés et gouvernants ? En d'autres termes, l'œuvre peut-elle être considérée comme un instrument d'action publique au sens, fort, que Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès donnent à ce terme⁴ ? Et quels sont les effets sociaux de ces supports symboliques non-contrainants que constituent les œuvres d'art ? Si aux côtés de facteurs stratégiques, la sociologie de l'action publique porte attention à la dimension symbolique de toute action publique, elle ne prend en effet que peu pour objet des instruments qui relèvent eux-mêmes, et à titre principal, du cognitif pour privilégier, au contraire, l'étude de dispositifs techniques ou du moins présentés comme tels.

¹ Principalement, Romain Bertrand, *Mémoires d'empire. La controverse autour du fait colonial*, Editions du Croquant, 2006 et Sarah Gensburger, *Les « Justes » de France ». Politiques publiques de la mémoire*, Paris, Presses de Sciences Po, collection Académique, domaine Gouvernances, Paris, 2010 et « Comprendre la multiplication des 'journées de commémoration nationale' : étude d'un instrument d'action publique de nature symbolique » dans Charlotte Halpern, Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès, *Gouverner par les instruments 2*, Paris, Presses de Sciences Po, 2013. Pour le cas italien : Andrea Cossu, « Memory, symbolic conflict and changes in the national calendar in the Italian Second Republic », *Modern Italy*, 15, N°1, 2010, p.3-19.

² Principalement l'histoire et l'anthropologie, René Rémond, *Quand l'Etat se mêle de l'histoire*, Paris, Seuil, 2006 ; Pascal Blanchard et Isabelle Veyrat-Masson, *Les guerres de mémoires*, Paris, La Découverte, 2008 ; Jean-Yves Boursier, *La fabrique du passé*, Nice, Les Editions Ovadia, 2010 ; Michel Crépon, « La mémoire des guerres. À propos de la modernisation des commémorations », *Esprit*, janvier 2011, p.105-118.

³ A cet égard, l'article de Patrick Weil fait figure d'exception, « Politique de la mémoire : l'interdit et la commémoration », *Esprit*, février 2007, p.124-142.

⁴ *Gouverner par les instruments*, Paris, Presses de Sciences Po, 2005.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

Ensuite, cet article entend également participer au renouvellement des études sur la mémoire. La littérature sur les rapports entre art et mémoire est en effet colossale. Il n'est pas question d'en rendre compte en quelques lignes⁵. Il s'agit simplement de constater que la très grande majorité de ces travaux portent sur le « vecteur de mémoire » lui-même, souvent dans une lecture sémantique et post-moderne, au détriment de la genèse de ce vecteur d'une part, de ses éventuels effets de l'autre⁶. Ici l'approche est sensiblement différente. Les sources mobilisées sont en effet principalement constituées des notes de terrain récoltées en tant qu'observatrice participante. Elles permettent ainsi de poser la focale en amont afin de saisir les mécanismes qui président aux recours à l'œuvre par les pouvoirs publics. En regardant d'un œil critique la notion même de « vecteurs de mémoire », elles conduisent enfin à reformuler l'énigme de la réception qui est aujourd'hui au fondement de l'institutionnalisation des *memory studies* comme champ de recherche autonome⁷.

Des œuvres d'art au coeur de la commémoration

Mon objet de recherche n'entretient *a priori* aucun lien avec le monde artistique et l'activité créatrice. Depuis plusieurs années déjà, je m'intéresse à la genèse de la « mémoire » comme catégorie d'action publique et à l'interaction entre prescription institutionnelle d'une lecture du passé et appropriations sociales par les individus. Ce questionnement se décompose en plusieurs objets intermédiaires qui sont autant de terrains. Il s'agit de comprendre comment les agents de ces « politiques » perçoivent leur mission et concilient plusieurs registres d'action et de justification auxquels ils peuvent simultanément adhérer. L'objectif est notamment d'estimer la manière dont ces acteurs adaptent, en situations, les règles étatiques comme la nature de celles-ci. Dans cette perspective, mettre l'accent sur les moyens et outils de cette action publique qualifiée par les acteurs eux-mêmes de « politique de la mémoire » permet de remplacer la dénonciation de l'instrumentalisation du passé par l'étude de l'instrumentation dans l'évocation publique du passé.

Au cours de l'année 2007, œuvres d'art et paroles des artistes sont mobilisées au cœur de deux commémorations nationales. En janvier d'abord, l'Exécutif organise un « Hommage de la Nation aux 'Justes' de France ». Cet hommage se matérialise par l'apposition d'une plaque dans la crypte du Panthéon. Cette cérémonie marque la pleine réappropriation tant symbolique que matérielle de la catégorie honorifique de « Juste parmi les Nations » instaurée par l'Etat d'Israël en 1953 pour honorer ces « non-Juifs qui ont sauvé des Juifs » durant la Seconde Guerre mondiale⁸. En ce sens, cette manifestation, retransmise en directe sur le

⁵ Parmi d'autres, J.E. Young, *The Texture of Memory : Holocaust Memorials and Meaning*, New haven, Yale University Press, 1993 ; J.E. Young, *At Memory's Edge: After-Images of the Holocaust in Contemporary Art and Architecture*, New Haven & London, Yale University Press, 2000 et Sophie Wahnich, « La fabrique de l'histoire des guerres au musée : l'art moyen de l'installation postmoderne », in *Fictions d'Europe, la guerre au musée en Allemagne, en France, et en Grande Bretagne*, éditions des archives contemporaines, Paris, 2003.

⁶ Sur ce point, voir la critique éclairante de K. Klein, « On the Emergence of « Memory in Historical Discourse », *Representations*, 69, 2000, p. 127-150. Pour une classique, Nancy Wood, *Vectors of Memory. Legacies of Trauma in Post-War Europe*, Berg Publishers, 1999.

⁷ Wulf Kansteiner, « Finding Meaning in Memory : A Methodological Critique of Collective Memory Studies », *History and Theory*, 41 (2), 2002, p. 179-197 et, pour une synthèse, Sarah Gensburger, « Réflexion sur l'institutionnalisation récente des *memory studies* », *Revue de Synthèse* tome 132, 6e série, n° 3, 2011, p. 1-23.

⁸ Sur cette cérémonie, dans deux perspectives différentes mais qui n'abordent pas la question de l'instrumentation : Sarah Gensburger, « La sociologie et l'actualité. Retour sur "l'Hommage de la Nation aux 'Justes' de France" », *Genèses*, n°68, septembre 2007, p.116-131 et « From Jerusalem to Paris: the Institutionalization of the Category of the 'Righteous of France' », *French Culture Politics and Society*, Summer 2012, vol 30, n°2, p. 150-171.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

service public, clôt une évolution entamée le 16 juillet 1995 par le discours du Président de la République où les « Justes », qui n'étaient pas encore qualifiés « de France », ont été évoqués pour la première fois dans un discours officiel du sommet de l'Etat. Elle marque l'aboutissement du processus progressif de réécriture de la mémoire historique française de l'Occupation⁹. A cet égard, elle fait consensus et n'entraîne pas de controverse.

Si l'événement et son protocole sont directement pris en charge par une cellule spécifique à l'Elysée, conformément à l'usage, une œuvre d'art est commandée pour l'occasion par le Ministère de la Culture¹⁰. Artiste de renommée internationale, Agnès Varda réalise ainsi une œuvre vidéo et photographique qu'elle place au cœur de la cérémonie : sous la Coupole du temple de la République. Plus de 42 000 visiteurs se rendront ainsi au Panthéon durant les dix jours qui suivront la cérémonie. L'œuvre est constituée d'une installation vidéo composée de plusieurs éléments. Sous la Coupole, Agnès Varda a disposé une estrade ronde autour de laquelle sont dessinés trois grands espaces, chacun dévolu à une catégorie d'invités : les Justes, leurs familles et ceux qu'ils ont secourus ; la société civile et les dignitaires religieux et, enfin, le monde politico-administratif. Sur l'estrade, l'artiste a disposé de grandes photographies de deux types. Il s'agit d'abord et majoritairement de portraits de Justes, datant du temps de leur action ou d'après la guerre. S'y ajoute, de manière aléatoire et sans précision aucune à l'attention du visiteur, des portraits d'anonymes réalisés dans les rues de Paris, par l'artiste, au cours de l'année précédente.

De part et d'autre de cette estrade centrale, quatre écrans diffusent deux films de fiction qui se répondent l'un l'autre, tournés respectivement en couleur et en noir et blanc. Ces films sont composés d'une juxtaposition de scènes conçues comme canoniques du parcours des Juifs durant la guerre, et notamment des enfants. De temps en temps, des images fixes montrent des photographies des visages de certains Justes. Elles constituent autant de pauses entre ces scènes voulues exemplaires. Enfin au centre, un immense écran montre un paysage de campagne avec un arbre reproduit en taille réelle. Des bruits évoquant la nature accompagnent le dispositif. Cette installation artistique occupe une place centrale dans la cérémonie d'un point de vue spatial certes mais également temporel. La diffusion des films constitue la séquence principale du dispositif de mise en récit du passé. Après le discours de Simone Veil, Présidente de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah à l'initiative de l'événement, et avant celui de Jacques Chirac, en tant que Président de la République, l'installation vidéo marque en quelque sorte le troisième temps de parole de cet hommage, un temps central.

Dans ce premier cas, le recours à l'œuvre d'art a donc plusieurs caractéristiques. En tant que telle, elle ne constitue pas une innovation. Elle est un élément classique des cérémonies de panthéonisation. Elle participe de plus à un processus de réécriture de la mémoire historique entamé plus de dix ans auparavant par le pouvoir Exécutif. Elle suscite donc un consensus public et ce alors même que les deux années précédentes ont été marquées par d'importantes controverses notamment autour des lois dites « mémorielles ».

A cet égard, le second cas d'instrumentation d'une œuvre d'art rencontré se distingue

⁹ Le terme de « mémoire historique » fait ici référence à sa conceptualisation par Marie-Claire Lavabre. Pour une explicitation dans le présent contexte, Sarah Gensburger, « Les figures du Juste et du Résistant et l'évolution de la mémoire historique française de l'Occupation », *Revue Française de Science Politique*, n°2, septembre 2002, p. 291-322.

¹⁰ Patrick Garcia, « Panthéonisation », dans Emmanuel de Waresquiel (dir.), *Dictionnaire des politiques culturelles de la France depuis 1959*, Paris, CNRS Editions, p. 473-474.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

radicalement du précédent. Quelques mois seulement après l'Hommage de la Nation aux Justes de France, à peine élu Président de la République, Nicolas Sarkozy annonce sa décision de créer une nouvelle commémoration nationale autour de la figure de Guy Môquet. Fils d'un député communiste et lui-même militant dans les groupes de jeunes, Guy Môquet fut arrêté par les Allemands en représailles à un attentat. Il fut fusillé le 22 octobre 1941 à Chateaubriand. Le plus jeune des otages mis à mort ce jour-là, il écrivit une lettre bouleversante à sa famille peu avant son exécution. En mai 2007, donc, le Président Sarkozy fait part de sa volonté de voir la lettre du jeune homme lue dans les écoles tous les 22 octobre et, plus largement, demande aux services de l'Etat de commémorer l'esprit de Résistance et l'engagement de la jeunesse¹¹. Cette décision constitue une rupture avec la lecture politique d'un personnage du passé dont, depuis 1945, l'évocation est jusqu'ici le fait quasi-exclusif d'un Parti Communiste français qui en a fait l'une de ses figures héroïques¹². A ce titre, elle fait l'objet d'une très large controverse médiatique¹³. Pourtant, comme dans le cas consensuel de la panthéonisation des « Justes » de France, l'art est mobilisé pour rendre « Hommage à Guy Môquet et aux Martyrs de la Résistance ».

En France, la « politique de la mémoire de l'Etat » fait partie des missions du secrétariat d'Etat à la défense en charge des Anciens Combattants. Depuis le début des années 80, ce ministère compte d'ailleurs un service dédié qui, en 2007, est désigné du terme de Direction du Patrimoine, de la Mémoire et des Archives (DMPA). Cette année-là, pour la journée du 22 octobre, et afin de commémorer Guy Môquet et la jeunesse résistante, la DMPA met ainsi en place pour la première fois un « parcours de mémoire » dans deux lieux canoniques de la Résistance francilienne : le lycée Buffon à Paris¹⁴ et le Mont Valérien à Suresnes¹⁵. La mise en valeur de ces sites s'appuie dans les deux cas sur le spectacle vivant. Une session de slam est organisée dans la Clairière du Mont Valérien autour de l'artiste DGIZ et devant des classes de lycées franciliens déplacées pour l'occasion. Cette session est construite autour de textes, poèmes et lettres de la Résistance. DGIZ est accompagné de musiciens et redonnent la parole à celles et ceux qui ont été fusillés au Mont Valérien. Ce spectacle vivant est produit pour l'occasion, selon le principe de la commande publique. Une pièce de théâtre, qui avait elle été créée auparavant de manière indépendante, est jouée à l'intérieur même du lycée Buffon. Intitulée « Un autre 11 Novembre », elle traite de l'engagement des jeunes dans la Résistance. Dans ce second cas également, des scolaires composent le public. A chaque fois, ces événements artistiques prennent place parmi les rituels traditionnels de la cérémonie. Ils sont précédés et suivis des discours des représentants officiels de l'Etat, le Secrétaire d'Etat à la défense chargé des Anciens Combattants et le Secrétaire d'Etat chargé des relations avec le parlement, mais aussi de l'expression de témoins de l'époque et de dépôts de gerbes. Ce « parcours de mémoire » dans la région francilienne se clôt d'ailleurs par un geste commémoratif traditionnel s'il en est : le ravivage de la flamme du Souvenir au pied de l'Arc de Triomphe.

¹¹ Voir notamment la note de service publié dans le *Bulletin Officiel de l'Education Nationale* du 30 août 2007.

¹² Marie-Claire Lavabre, *Le fil rouge. Sociologie de la mémoire communiste*, Paris, Presses de Sciences Po, 1994.

¹³ Pour un exemple parmi d'autres, Jean-Pierre Azéma, « Guy Môquet, Sarkozy et le roman national », *L'histoire*, n°323, septembre 2007, p.6-11.

¹⁴ Cinq adolescents sont élèves au lycée Buffon en 1940. Ils s'engagent dans la résistance dans les réseaux communistes et participent, notamment, à des attentats à Paris. Ils sont finalement jugés par les autorités allemandes en octobre 1942. Condamnés à mort, ils sont fusillés le 8 février 1943 au Stand de Tir de Balard. Ils sont aujourd'hui désignés comme les « Cinq Martyrs du Lycée Buffon »

¹⁵ Plus de 1000 résistants, dont un grand nombre de communistes, ont été fusillés entre 1941 et 1944 sur le site du Mont-Valérien.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

A l'inverse du cas précédent, la présence des artistes au sein de la commémoration est une nouveauté tout comme, d'ailleurs, la commémoration elle-même. Si le thème de la Résistance a, bien entendu, inspiré nombre d'artistes de par le monde, les cérémonies commémoratives en l'honneur de ceux tombés pour la défense de la France libre suivent d'ordinaire un rituel immuable, calqué sur celui des militaires tombés au champ d'honneur. Aucun espace n'y est habituellement laissé à la création artistique. L'organisation pour la première fois d'un « Hommage à Guy Môquet et aux Martyrs de la Résistance » semble ainsi propice à l'innovation. C'est d'ailleurs sur ce registre que le dossier de presse produit, pour l'occasion, par le Secrétariat d'Etat présente le parcours et la place qu'y tiennent les artistes¹⁶. Il considère que leur participation marque une première étape « vers une nouvelle forme de commémoration ». Il va jusqu'à ajouter que « cette initiative originale représente un champ d'expérience et d'étude pour la Commission KASPI ». Cette commission alors en projet, et qui sera installée en décembre suivant, aura pour mission de réfléchir à l'avenir et à la modernisation des commémorations. L'artiste en serait donc un des acteurs et l'œuvre d'art l'un des vecteurs. Il convient dès lors de retracer les mécanismes qui ont effectivement conduit plusieurs acteurs de ces politiques dites « de la mémoire » à donner la parole aux artistes au sein même des commémorations.

Dépolitisation et instrumentation des œuvres d'art

L'expression « donner la parole » est en effet particulièrement pertinente ici et ce pour deux raisons. D'une part, que l'intervention des artistes prenne la forme d'images ou de musique, elle s'insère dans un événement principalement discursif qu'est la commémoration. Ainsi elle suit et précède systématiquement des discours. D'autre part, les créations considérées sont des œuvres de commande. Agnès Varda comme le slameur DGIZ ont répondu à une demande explicite de l'Etat. La parole leur a donc été donnée. Ils ne l'ont pas prise. Selon quels mécanismes des acteurs publics décident de substituer la parole artistique à celle des protagonistes traditionnelles des commémorations, que ceux-ci soient des représentants politiques ou des témoins des événements ?

Les réponses à ces questions prennent appui sur un type de matériaux particulier. Chacune de ces deux cérémonies est en effet organisée alors même que j'effectue simultanément deux terrains d'observation participante, l'un s'achevant, l'autre débutant. En janvier 2007, je viens à peine de soutenir une thèse de sociologie intitulée *Essai de sociologie de la mémoire. L'expression des souvenirs à travers le titre de « Juste parmi les Nations » dans le cas français : entre cadre institutionnel, politique publique et mémoire collective*. L'une des trois parties de mon doctorat traite de la mise en place progressive, par l'Etat français, d'une politique publique d'évocation des « Justes » de France », dont l'Hommage de la Nation aux Justes de France est donc la conséquence ultime. Ma recherche doctorale mobilisait un corpus varié dont les notes prises et les documents recueillis au cours d'un terrain d'observation participante de trois années au sein de la principale association en charge de l'instruction des dossiers de Justes en France. Cette immersion dans ce milieu d'interconnaissance se poursuit encore lorsque la cérémonie du Panthéon commence à être planifiée et organisée. Tandis que l'association est largement consultée et associée à l'événement par les services de l'Etat, je suis moi-même approchée en tant qu'« experte », notamment par la direction de la Fondation pour la Mémoire de la Shoah qui est à l'origine de la cérémonie.

Par la suite, et à partir d'avril 2007, je me détache peu à peu de ce premier terrain et construit un nouvel objet de recherche. Je souhaite pouvoir observer de l'intérieur, et dans son ordinaire

¹⁶ Dossier de presse *Hommage à Guy Môquet et aux Martyrs de la Résistance*, lundi 22 octobre 2007, Délégation à l'Information et à la Communication de la Défense.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

administratif, comment est conduite la politique de mémoire de l'Etat. N'ayant pas encore de poste de recherche, je m'adresse alors à la Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives pour faire valoir mon intérêt pour une éventuelle reconversion professionnelle. Je deviens stagiaire au sein de la DMPA. A titre principal, je suis affectée auprès de la responsable du projet, déjà ancien et alors toujours en cours, de création d'un musée des fusillés de la Résistance sur le site du Mont Valérien. Lorsqu'un mois après mon arrivée, la directive de rendre hommage à Guy Môquet et aux martyrs de la Résistance arrive, c'est à ma supérieure qu'est confiée la mission de mettre en forme cette nouvelle commémoration. Elle se retrouve en charge de la réalisation de la journée d'« Hommage à Guy Môquet », je suis en permanence à ses côtés. Ces situations d'enquête, inédites pour ce qui est des travaux sur la mémoire, sont à l'origine de la présente analyse.

Comme cela a été évoqué, l'organisation d'un « Hommage à Guy Môquet et aux Martyrs de la Résistance » se fait donc dans le dissensus et le conflit ouvert. Lors de la campagne présidentielle, déjà, l'évocation de cette figure centrale de la mémoire du parti communiste par le candidat de l'Union pour la Majorité Présidentielle avait suscité de vives réactions. Le futur président était alors accusé d'« instrumentaliser le passé » et l'histoire à des fins politiques¹⁷. Confirmée par le Président de la République dès son discours d'investiture, ce qui sera rapidement désigné comme la « Journée Guy Môquet » soulève à son tour des critiques et crée la controverse. Or il apparaît que dès le départ, et dans ce contexte miné, le recours à l'artiste est envisagé.

L'organisation matérielle de la journée Guy Môquet débute en effet en juillet 2007 avec une note du conseiller en charge de l'Education auprès du Président de la République. Cette note porte sur la « mise en œuvre » de la décision de faire lire la dernière lettre de Guy Môquet dans tous les lycées¹⁸. Ce document est destiné aux ministères considérés être concernés qui sont ceux de l'Education Nationale, de la Culture et de la Défense. Il n'explicité nulle part l'objectif poursuivi en termes de politique publique à l'exception de « l'esprit de résistance » qu'il s'agit de faire partager aux élèves. Par contre, il est très précis quant aux moyens envisagés pour y arriver.

Ces outils - que, suivant Henry Rousso¹⁹, la littérature sur la mémoire désigne d'ordinaire du terme de « vecteur » - sont au nombre de huit. Le support artistique y occupe une place de choix puisque, il y figure à deux reprises. Il est statué tout d'abord que « les lycées de France » sont le lieu de la commémoration à privilégier²⁰. La lettre doit y être lue soit par un professeur soit par une personnalité emblématique de « l'esprit de résistance ». Parmi ces intervenants, et aux côtés des élus locaux et nationaux de tous les bords comme des figures de la Résistance et du monde combattant, « créateurs et artistes de renom » constituent la troisième catégorie. De fait, et sans autre précision, une équivalence est établie entre « créateurs » et « esprit de résistance », entendu ici dans un sens dépolitisé et atemporel. Mais les artistes contemporains sont évoqués une seconde fois dans la note. Le cinquième vecteur envisagé s'intitule explicitement « expression artistique ». « Des artistes contemporains seront invités, dans le cadre de la journée du 22 octobre, à réaliser plusieurs œuvres relatives à la

¹⁷ Le 14 janvier 2007, dans son discours d'investiture devant le congrès de l'UMP, Nicolas Sarkozy évoque le jeune fusillé pour la première fois. Le 18 mars 2007, lors d'un meeting parisien, il y revient. Il lit et commente alors la dernière lettre de Guy Môquet à sa famille. Il fait déjà part de son souhait que ce texte soit lu à tous les lycéens de France.

¹⁸ « Note à l'attention de Monsieur le Président de la République s/c de Monsieur le Secrétaire Général », Dominique Antoine, alors conseiller de la Présidence pour « Education, Jeunesse et Sports », 26 juillet 2007.

¹⁹ Henry Rousso, *Le syndrome de Vichy de 1944 à nos jours*, Paris, Seuil, 1990, p. 251-308.

²⁰ Egalement « Le timbre », « le web », « dans le metro », « les lieux de mémoire », « à la télévision », « dans les théâtres ».

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

résistance. Ernest Pignon-Ernest est en train de réaliser une fresque sur ce même thème : il doit être appelé ». Cette dernière mention est particulièrement intéressante. A cette date, Ernest Pignon-Ernest est effectivement en train de travailler sur la figure de Guy Môquet dans le cadre d'une commande passée par un bord politique opposé. L'Amicale de Châteaubriant et les Amis de l'Humanité, commanditaires de l'œuvre, sont des associations communistes²¹. Le portrait de Guy Môquet réalisé par l'artiste sera d'ailleurs finalement dévoilé et diffusé par le Parti Communiste français le 14 septembre 2007 à l'occasion de la fête de l'Humanité et dans le cadre d'actions de protestation à l'encontre de l'initiative élyséenne. Tout se passe donc comme si le statut d'artistes plaçait ces derniers hors du champ partisan et, ce faisant, enlevait à leur parole toute dimension politique.

La mobilisation de créateurs afin de dépolitiser des commémorations n'est pas nouvelle. Déjà en 1989, Jean-Paul Goude fut le chef d'orchestre de l'événement phare de la célébration du Bicentenaire de la Révolution française. Cette manifestation artistique spectaculaire fut organisée en lieu et place de la controverse récurrente sur la question du sens à donner à la Révolution française et du statut de la période de la Terreur²². Il reste par contre difficile de déterminer si ce recours à la création artistique pour servir un objectif de « dépolitisation » résulte d'un choix conscient et réflexif de la part des acteurs. Les observations sur le terrain fournissent cependant quelques éléments de réponse à cette question.

La note de l'Elysée a en effet été transmise à la DMPA à charge pour celle-ci de faire des propositions concrètes quant à la mise en œuvre de la commémoration Guy Môquet. Lors des réunions et discussions, formelles et informelles, les équipes concernées font d'emblée part de leurs réserves et de quels que soient leurs engagements politiques personnels. Le consensus ne se fait finalement que sur « un événement artistique » sans pour autant qu'aucun n'explicite réellement celui-ci comme un moyen de contourner le contenu potentiellement idéologique ou du moins prescripteur d'un récit du passé de l'événement. Ici le recours à la parole artistique constitue de fait une voie pour remplir sa mission administrative sans trahir ses convictions, que celles-ci soient politiques ou, comme le plus souvent, qu'elles résident plus prosaïquement en ce que certains appellent eux-mêmes la « vérité historique ». Dans ce cas, la mobilisation d'œuvres et de leurs auteurs est ainsi conçue comme un moyen de déplacer la commémoration dans un espace pensé comme « apolitique ». Dans cet exemple, si le recours à l'artiste devient un instrument de la politique de la mémoire, c'est ainsi parce qu'il apparaît aux acteurs comme un moyen de dépolitiser la commémoration. En l'espèce, c'est donc parce qu'elle est censée être apolitique que la parole est donnée aux artistes. Dans quelle mesure ce résultat peut-il être généralisé ?

Retrouve-t-on le même mécanisme dans le cas de l'installation d'Agnès Varda au Panthéon ? Contrairement à la mise en place de la journée Guy Môquet, cette commémoration s'effectue donc dans un climat de consensus politique. La loi du 10 juillet 2000 qui a rebaptisé le 16 juillet « journée nationale à la mémoire des victimes des crimes racistes et antisémites de l'Etat français et d'hommage aux 'Justes' de France » avait d'ailleurs elle-même été votée à l'unanimité par les députés. Cette unanimité se retrouve ici. Elle dépasse d'ailleurs largement le seul cadre de la politique politicienne. Les associations comme la plupart des historiens, y compris des groupes comme Liberté pour l'histoire ou le Comité de Vigilance face aux Usages publics de l'histoire créés lors de la controverse sur les lois mémorielles survenues

²¹ L'Amicale de Châteaubriant et les Amis de l'Humanité sont coéditeurs de l'œuvre et des affiches qui en sont tirées.

²² Patrick Garcia, *Le Bicentenaire de la Révolution française. Pratiques sociales d'une commémoration*, Paris, CNRS Editions, 2000.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

seulement un an plus tôt, ne portent pas la contradiction. Il n'y aurait donc rien à « dépolitiser » puisque la commémoration des Justes semble avoir eu valeur d'évidence pour nombre de ses protagonistes certes mais également pour la grande majorité de ses spectateurs²³. En première analyse, le recours à la création artistique s'explique davantage ici par la tradition des cérémonies d'entrée au Panthéon. Il semble cependant que, au sein de cette lignée, l'œuvre d'Agnès Varda occupe une position singulière et ce pour trois raisons principales.

La première concerne la personnalité et la renommée internationale de l'artiste dont, à côté de ses films, à la date de janvier 2007, les installations vidéo viennent précisément d'être célébrées par une importante exposition à la Fondation Cartier. Les deux autres raisons sont liées. Alors que la plupart des manifestations artistiques organisées à l'occasion des cérémonies d'entrée au Panthéon comportent une large part de spectacle vivant, elles ne possèdent d'ordinaire aucune indépendance artistique et relèverait plutôt du happening d'Etat. Le destin international que le Ministère de la Culture a, depuis, réservé à l'installation vidéo d'Agnès Varda conduit ainsi à considérer que le recours à une œuvre artistique d'une telle envergure au cœur de la commémoration ne peut s'expliquer seulement par la tradition des cérémonies d'entrée au Panthéon. L'instrumentation de l'œuvre d'art répond ici aussi à un impératif de dépolitisation mais, cette fois-ci, dans une perspective de politique étrangère.

Cette cérémonie scelle donc la réappropriation nationale d'un titre créé par un Etat étranger et qui, du fait de l'émigration d'une partie des Juifs ayant vécu en France durant la guerre, touche très directement des individus aujourd'hui citoyens étrangers, israéliens ou américains. Dans un contexte international où l'accusation d'antisémitisme est régulièrement proférée à l'encontre de la France par les Etats, mais aussi les médias et parfois les populations, tant israéliens qu'américains, la cérémonie en hommage aux « Justes » de France est susceptible de soulever la polémique comme étant l'arbre qui cache la forêt. Les quelques rares articles et réactions critiques vis-à-vis de cette commémoration ont d'ailleurs émané de citoyens israéliens ou américains²⁴. Dès mars 2007, soit à peine deux mois après la cérémonie, les autorités diplomatiques françaises tentent ainsi d'organiser l'exportation de l'installation d'Agnès Varda aux Etats-Unis à travers une projection au Consulat de France à New York et en coopération avec l'American Jewish Committee²⁵. A cette occasion, la ministre de la culture souhaite l'organisation de l'exposition de cette œuvre de commande « avant la fin de l'année à Washington », prélude à une tournée dans le reste du pays qu'il appelle de ses vœux. Il s'agit, pour lui, de donner une image « juste » de la France à l'étranger. Dans les deux cas et dans des contextes très différents, le recours à l'artiste comme acteur de la commémoration constitue donc un outil de « dépolitisation » de la mise en récit du passé proposée par l'Etat. Les artistes se voient donner la parole par les politiques publiques de la mémoire en ce qu'ils sont censés aider à leur dépolitisation.

²³ La lecture du livre d'or recueilli à l'issue de l'exposition confirme ce constat.

²⁴ Jacqueline Rebibo, « Etrange malaise », Site Primo-Europe, 29 janvier 2007 et Tsilla Herschko, « La Résistance juive », Guysen, 5 janvier 2007. Et Saul Friedländer, « La Shoah ou la solitude des Justes », propos recueillis par Nicolas Weill, *Le Monde*, 6 janvier 2007, l'auteur est un célèbre historien américain de la Shoah. Ce dernier explique qu'il juge infondé de donner une signification collective aux actions d'individus qui auraient été, en réalité, peu nombreux et isolés.

²⁵ « Les Justes de France arrivent aux Etats-Unis », 4 mars 2007, *French Morning US*. Pour un détail de la nature protocolaire de l'événement, <http://www.ajc.org>.

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

L'art dans les politiques de la mémoire : de la propagande à l'apparat

Dans les deux cas étudiés, et malgré leurs différences, l'ajout de la parole des artistes aux discours qui composent traditionnellement la matière de la commémoration remplit donc une fonction précise de « dépolitisation » de l'événement. Alors que les analyses actuelles de l'évolution contemporaine de la mémoire ont systématiquement recours à la thématique de l'usage, des abus ou encore de l'instrumentalisation, doit-on en déduire que la parole des artistes est non seulement instrumentale mais, à son tour, instrumentalisée ? Cette question soulève celle infiniment plus complexe du degré de réflexivité des acteurs, aussi bien des agents publics que des artistes avec lesquels ceux-ci sont en contact. Pour tenter d'y répondre, il est possible de regarder comment se déroule concrètement l'interaction entre les artistes concernés et ceux qui leur passent commande à l'occasion des cérémonies étudiées.

Si les deux œuvres étudiées sont des commandes d'Etat, une fois celles-ci produites, leurs auteurs jouissent à leur égard d'une totale liberté. Commandé par la DMPA pour la journée de commémoration nationale du 22 octobre, le spectacle de slam de DGIZ à partir des lettres de résistants fusillés figure au programme de la grande soirée organisée trois jours auparavant par le Parti Communiste en guise d'ultime protestation contre l'initiative du Président de la République. Cette "Soirée Guy Môquet" se clôture sur une « carte blanche » donnée au slameur DGIZ. Dans un contexte moins polémique, Agnès Varda a elle aussi installé sa création dans le cadre du Festival d'Avignon 2007. Ce déplacement a d'ailleurs impliqué une modification de l'œuvre pour l'adapter à l'espace de l'ancienne miroiterie choisie pour l'occasion.

Mais il pourrait être fait l'hypothèse que cette liberté conférée à l'artiste après l'événement ne vient que renforcer la diffusion d'un message qui, précisément, aurait été contrôlé et verrouillé en amont par des acteurs publics. La liberté ne serait alors qu'un élément d'une instrumentalisation plus large. La comparaison entre le discours de Jacques Chirac au Panthéon, le texte de la plaque apposée dans la crypte et l'interprétation historique qu'Agnès Varda a donné de son œuvre pourrait conduire *a priori* à conclure à un tel contrôle du propos artistique. Il est en effet frappant de constater l'étroitesse de l'équivalence entre la mise en récit de la figure des Justes prescrite par l'Etat depuis 1995, le texte de la plaque apposée dans la crypte du Panthéon et la signification historique que l'artiste a donné à son installation vidéo.

Texte de la plaque apposée dans la crypte du Panthéon en janvier 2007

« Hommage de la Nation aux Justes de France. Sous la chape de haine et de nuit tombée sur la France dans les années d'Occupation, des lumières, par milliers, refusèrent de s'éteindre. Nommés Justes parmi les Nations ou restés anonymes, des femmes et des hommes, de toutes origines et de toutes conditions, ont sauvé des Juifs des persécutions antisémites et des camps d'extermination. Bravant les risques encourus, ils ont incarné l'honneur de la France, ses valeurs de justice, de tolérance et d'humanité »

Depuis 1995, les discours présidentiels allient systématiquement reconnaissance individuelle et célébration collective. Il prend pour cela appui sur un syllogisme récurrent qui à partir d'évocations nominatives de Justes étend leur prestige et leur action à l'ensemble de la société française en insistant sur l'anonymat de la majorité de ces sauveteurs, d'une part, le fort taux de survie des Juifs de France, de l'autre. En mêlant photographies de Justes et portraits de Français anonymes, l'œuvre d'Agnès Varda tient exactement le même discours. Les Justes

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

officiellement reconnus par l'Etat d'Israël ne seraient qu'une partie d'un ensemble plus large dont la majorité des membres seraient rester anonymes. L'artiste a d'ailleurs développé cette lecture verbalement lors d'interviews et, plus spécifiquement, à l'occasion de la conférence de presse organisée pour l'événement par le Ministère de la culture. Cependant j'ai pu observer les rapports que les équipes de la Fondation, contre-maître de la cérémonie, ont entretenus avec l'artiste. Nulle consigne ou instruction explicite ne lui a été adressée tant sur le plan du contenu que celui de l'esthétique de l'œuvre. Il peut ainsi être fait l'hypothèse que comme nombre des acteurs et observateurs de cette commémoration consensuelle, Agnès Varda partage la croyance en la signification symbolique des Justes de France, croyance dont la large diffusion expliquerait l'accueil quasi-unanime de l'événement.

Or, plus fondamentalement, le constat de l'absence de toute volonté de contrôle sur la parole de l'artiste se retrouve dans le second cas étudié et ce malgré le contexte polémique qui a entouré la préparation de la journée Guy Môquet. Tout au long du processus, la question du contrôle de ce qu'au bout du compte le slameur allait dire n'a jamais été évoquée. Plus encore, l'artiste n'a rencontré les organisateurs de la cérémonie, et notamment les membres du cabinet du secrétaire d'Etat qu'une semaine avant l'événement et ce à l'occasion d'une visite du site du Mont Valérien destinée à mettre en place la logistique du spectacle. Lors de cette visite, aucun de ses interlocuteurs ne demandera au slameur s'il a choisi les textes de son spectacle et sur quels aspects il allait insister. La seule consigne qui lui est donnée est de réaliser un spectacle sur l'engagement à partir de textes de résistants. Finalement, c'est seulement trente minutes avant de partir en car pour cette visite sur site, que les responsables de l'événement se tournent vers ma supérieure et moi pour me demander de rassembler en toute hâte quelques textes qui nous plaisent sur la Résistance et de les rassembler pour les donner au slameur en guise de canevas. Ni alors ni après, il n'y aura de discussions sur le contenu de cette sélection dont aucun membre de la Direction de la Mémoire, du Patrimoine et des Archives ne parlera d'ailleurs jamais, pas plus que l'artiste lui-même. Ici, le recours à la parole de l'artiste comme à un instrument des politiques publiques de la mémoire en vue d'une dépolitisation de l'événement ne passe donc pas par une instrumentalisation du contenu même de cette parole, et ce aussi bien en amont qu'en aval de la cérémonie commémorative. Ce qui est « dit » artistiquement, que cela soit à l'aide de mots, d'images ou de sons, importe peu.

Il en va différemment de l'artiste lui-même. Il a déjà été fait mention de la stature internationale d'Agnès Varda. Il se trouve qu'elle est aussi d'une génération qui a traversé la guerre en tant qu'enfant. A l'image de son installation vidéo au sein du Panthéon, l'artiste occupe ainsi la position centrale à la table de la conférence de presse organisée par le Ministère de la Culture en amont de la cérémonie. Son propos s'ouvre non sur des considérations artistiques mais sur le fait qu'elle était elle-même une enfant pendant la guerre qui a eu la chance de ne pas être menacée.

Le mécanisme est encore plus net dans le cas du slameur DGIZ. La DMPA est entrée en contact avec lui par l'intermédiaire de la Direction Régionale des Affaires Culturelles d'Ile de France qui lui a indiqué avoir travaillé à plusieurs reprises, et avec satisfaction, avec ce slameur. Aucune autre précision n'est demandée et à aucun moment des responsables de la DMPA ne cherchent à écouter certaines des productions précédentes de l'artiste. Les seules remarques qui sont faites, et ce à plusieurs reprises, sur cette insertion d'une production artistique au sein de la commémoration touche à la figure même de l'artiste. Ainsi, et de manière exemplaire, à la chef de projet qui précise à sa hiérarchie que la troupe de slam c'est « un arabe, un noir et une fille blanche », il lui est rétorqué « c'est parfait, c'est exactement ce

« Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2013/2, 66, 129-145.

qu'il nous faut »²⁶. En l'espèce, l'instrumentalisation porte donc plus sur la figure de l'artiste, propre à faire l'événement, que sur sa parole elle-même, qui elle est d'emblée vidée de tout contenu politique dans la conception qu'en ont les acteurs étudiés. Après la visite du site et la rencontre en face à face avec le slameur et sa troupe, et donc alors que personne n'a d'idée du contenu ou de la forme artistique du spectacle, le chargé « Mémoire » au sein du cabinet du Secrétariat d'Etat à la Défense et au Monde Combattant conclut « ça va être vraiment bien et il faudrait d'autres événements de ce genre ». La figure de l'artiste joue ici un rôle central et ce y compris au sens propre. Ainsi peu avant la journée Guy Môquet, le numéro de portable du slameur est recherché partout. Le cabinet du SEDAC voudrait que *l'Humanité* fasse une interview avec lui pour annoncer l'événement. Dans cet exemple la boucle est en quelque sorte bouclée. Pour parler d'une initiative politique à un média d'un bord politique opposé, la parole est donnée à un artiste dont la place au sein de la cérémonie commémorative est précisément construite comme apolitique voir potentiellement dépolitisante pour l'ensemble de l'événement.

La présente conclusion rejoint ainsi les considérations de Paul Veyne au sujet du statut de la colonne de Trajan à Rome²⁷. Cette colonne a la particularité de compter un très grand nombre de bas-reliefs peignant des batailles glorieuses. Elle se tient toutefois plusieurs dizaines de mètres au-dessus du sol, loin du regard des passants. « Si donc nous voulons faire avancer le problème, il faut récuser ce rationalisme et *accepter sereinement l'évidence*, à savoir la faible visibilité de ces reliefs, leur indifférence pour la visibilité. Cette indifférence s'explique bien simplement : le décor de la colonne est une expression d'apparat impérial et non une information de propagande communiquée au spectateur. Car les œuvres d'art sont souvent plus expressives qu'informatives [...] On ne peut tout ramener à de la propagande ni à de la *conspicuous consumption* selon Veblen ni à la de la 'distinction' sociale selon Bourdieu ; ce serait du rationalisme un peu court ou du puritanisme satirique. Le problème se déplace alors de la sémantique vers une pragmatique : ce qui importe est moins le contenu du message que la relation qu'il établit avec autrui. Et c'est ici que nous retrouvons une force des images qui est aussi puissante que celle de la propagande »²⁸.

Si ce constat est vrai pour le recours à l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire, la conduite d'autres expériences de terrain semble indiquer qu'il dépasse largement cette configuration instrumentale spécifique²⁹. Il invite notamment à revenir sur l'idée même de « vecteur de mémoire » et sur ces implications théoriques. Ces réflexions devraient ainsi conduire les analystes des « politiques de la mémoire » à une approche sensiblement différente de l'objet, au prix certes de le complexifier. Qu'est ce qui se joue finalement d'autres que la « mémoire » dans les politiques contemporaines qui sont censées en relever ?

²⁶ Séance d'observation du 18 octobre 2007.

²⁷ Pour une réflexion partiellement convergente conduite, elle, sur la thématique connexe du « patrimoine » voir l'article de Jean-Louis Tornatore, « L'esprit de patrimoine », *Terrain*, n°55, 2010, p. 106-127 qui fait référence à un autre texte de Paul Veyne, « Conduites sans croyance et œuvres d'art sans spectateurs », *Diogène*, n°143, 1988, p. 3-22.

²⁸ Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et appareil monarchique dans l'empire romain », *Revue historique*, 2002/1, n°621, p. 9. Je remercie Sylvain Antichan d'avoir attiré mon attention sur ce texte.

²⁹ Sarah Gensburger, « *C'étaient des enfants. Déportations et sauvetage des enfants juifs à Paris*. Retour sur une expérience de commissariat d'exposition » dans Ivan Jablonka (dir.), *L'enfant et la Shoah*, Paris, PUF, 2013, à paraître. C'est ici l'exposition historique et le document d'archive qui furent mobilisés par une collectivité territoriale.