



HAL
open science

Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative

Sarah Gensburger

► **To cite this version:**

Sarah Gensburger. Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative. Critique Internationale, 2015, Voir l'histoire : sources visuelles et écriture du regard, 68 (3), pp.81-99. <halshs-01201816>

HAL Id: halshs-01201816

<https://shs.hal.science/halshs-01201816v1>

Submitted on 18 Sep 2015

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.



HAL Authorization

Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative

par Sarah Gensburger

En 2010, à la demande du président de la République française, le ministère de la Culture a rendu publique sa volonté de créer un musée dédié à l'histoire nationale. Ce projet gouvernemental, appelé Maison de l'histoire de France, a suscité une importante controverse. Pour ses partisans, un tel musée devait constituer un « support d'instruction publique »¹. Pour ses opposants, il faisait la promotion d'« un récit national dans un but politique »². Malgré leurs divergences, les deux parties avaient en commun de considérer qu'exposer le passé doit nécessairement produire des effets de transmission de connaissances historiques et d'adhésion à des valeurs. En cela, chacun ne faisait que reprendre les conclusions, parfois implicites, d'une littérature désormais abondante sur les « musées d'histoire »³, littérature selon laquelle l'exposition de traces visibles du passé – images ou objets – dans des espaces dédiés aurait été l'un des vecteurs de l'émergence des États-nations⁴. Reste que ces travaux portent presque exclusivement sur l'institutionnalisation de ces musées sans s'intéresser aux mécanismes par lesquels ces présentations du passé à la vue des visiteurs auraient effectivement diffusé le sentiment national.

Depuis leur naissance au cours du XIX^e siècle, les musées d'histoire ont bien entendu vu leurs missions s'élargir. Ils sont pourtant toujours dotés d'un rôle social. Ce qu'ils présentent à la vue est désormais censé diffuser une « mémoire partagée » et favoriser une « citoyenneté tolérante »⁵. À cette diversification progressive des finalités s'ajoute celle des modalités matérielles de la mise en exposition : de l'utilisation du multimédia aux scénographies d'immersion, en passant par les installations artistiques. Ces transformations ont inspiré de

¹. Emmanuel Pénicaud, Gennaro Toscano (dir.), *Lieux de mémoire, musées d'histoire*, Paris, La Documentation française, 2012.

². Sarah Gensburger, Marie-Claire Lavabre, « Un autre point de vue sur la controverse autour de la "Maison de l'histoire de France". La sociologie de la mémoire comme tierce position », dans Isabelle Backouche, Vincent Duclert (dir.), *Quel musée pour l'histoire de France ?*, Paris, Armand Colin, 2011, p. 89-98.

³. Marie-Hélène Joly, Thomas Compère-Morel, *Des musées d'histoire pour l'avenir*, Paris, Noësis, 1998.

⁴. Dominique Poulot, *Musée, nation, patrimoine, 1789-1815*, Paris, Gallimard, 1997 ; Tony Bennett, *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*, New York, Routledge, 1995.

⁵. Paul Harvey Williams, *Memorial Museums: The Global Rush to Commemorate Atrocities*, New York, Berg, 2007.

nombreux travaux⁶, mais là encore ceux-ci ne portent que très marginalement sur ce qui se passe effectivement lorsque le passé est donné à voir aux visiteurs. Réciproquement, les études de publics et autres *visitors' studies* ont jusqu'ici rarement porté sur les musées d'histoire⁷. Lorsqu'elles l'ont fait, elles se sont contentées de quantifier la « satisfaction »⁸ ou la « conscience historique »⁹ des visiteurs. Si le musée donne à voir le passé, le fameux *visitors' gaze*¹⁰ confronté à une exposition d'histoire reste encore largement à décoder.

Que voit-on du passé quand il est donné à voir ? Telle est la question à laquelle je me propose de répondre ici à partir d'un matériau original. En 2011, Bertrand Delanoë, alors maire de Paris, a décidé d'avoir recours à une exposition pour marquer en 2012 le 70^e anniversaire de la rafle du Vel' d'Hiv'¹¹. J'ai été sollicitée pour assurer le commissariat de cette exposition qui s'est tenue du 26 juin au 27 octobre 2012, dans le salon d'accueil de l'Hôtel de Ville¹². Malgré mes travaux en histoire sur la persécution des Juifs à Paris, j'étais et demeure avant tout une sociologue qui s'intéresse aux rapports entre mémoire et politique¹³. Être sollicitée par la Ville de Paris pour concevoir une exposition « commémorative », comme me le présentaient mes interlocuteurs, a ainsi, dans un premier temps, constitué une opportunité d'enquête ethnographique. Pensant au départ saisir la façon dont un récit public sur l'histoire était construit par le politique, j'ai découvert le rôle moteur, et premier, des contraintes visuelles sur cet exercice, et me suis finalement posé la question suivante : qu'est-ce que

⁶. Notamment, en français. Voir, parmi les plus récents, Sophie Wahnich (dir.), « Réfléchir l'histoire des guerres au musée », *Culture et Musées*, 20, janvier 2013, et Frédéric Rousseau (dir.), *Les présents des passés douloureux. Musées d'histoire et configurations mémorielles. Essais de muséohistoire*, Nanterre, Michel Houdiard Éditeur, 2012.

⁷. Joëlle Le Marec (dir.), « Du public aux visiteurs », *Culture et Musées*, numéro thématique, 3 (1), 1993 ; Volker Kirchberg, Martin Tröndle, « Experiencing Exhibitions: A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums », *Curator: The Museum Journal*, 55 (4), 2012, p. 435-452 ; Sharon Macdonald, « Review Article: Reviewing Museum Studies in the Age of the Reader », *Museum and Society*, 4 (3), novembre 2006, p. 166-172.

⁸. Enquête « À l'écoute des visiteurs » menée dans les Villes et Pays d'art et d'histoire, 2011, site du ministère de la Culture ; Octave Debary, Mélanie Roustan, *Voyage au Musée du Quai Branly*, Paris, La Documentation française, 2012.

⁹. Jeanne Mance, Hélène Savoie, « De l'influence d'une visite au musée sur la conscience historique des élèves du primaire », *Canadian Journal of Social Research*, vol. 4 n°1, printemps 2011, p. 42-72.

¹⁰. Sharon Macdonald, Gordon Fyfe, « Decoding the Visitors' Gaze » dans S. Macdonald, G. Fyfe (eds), *Theorizing Museums*, Blackwell, Oxford, 1996, p. 83-104.

¹¹. Rafle des 16 et 17 juillet 1942 qui aboutit à l'arrestation de 12 884 Juifs. Elle est dite du « Vel' d'Hiv' » car 8 160 d'entre eux, dont plus de la moitié étaient des enfants, furent, dans un premier temps, enfermés dans l'enceinte du Vélodrome d'Hiver à Paris dans le 15^e arrondissement. Serge Klarsfeld, *Le calendrier de la persécution des Juifs de France*, Paris, Fayard, 2001 [1993].

¹². S. Gensburger (dir.), *C'étaient des enfants. Déportation et sauvetage des enfants juifs à Paris*, catalogue éponyme de l'exposition, Paris, Skira Flammarion, 2012.

¹³. Les deux types de recherche pouvant être conduits conjointement. S. Gensburger, « Essai de sociologie de la mémoire : le cas des camps annexes de Drancy dans Paris », *Genèses*, 61, 2005, p. 47-69.

signifie donner à voir le passé, ici dans le cadre d'une action publique locale à visée « commémorative » ? Avec des collègues¹⁴, nous avons donc, à l'automne, réalisé une enquête auprès des visiteurs.

Voulant saisir, en amont, le rapport entre matérialisation visuelle du passé et récit historique, j'ai commencé par rédiger, seule, un journal de terrain. L'enquête collective, elle, a eu pour but de montrer comment la mise en images du passé proposée était vue (ou ne l'était pas). En d'autres termes, et pour paraphraser Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler dans leur étude pionnière sur la réception esthétique des images, il s'agissait de chercher à cerner « le temps donné au passé »¹⁵.

Donner à voir le passé ? Supports visuels et construction du récit

Avant que le temps soit donné au passé par les visiteurs, des traces visuelles de ce passé sont, par définition, choisies par les concepteurs de toute exposition d'histoire. Les analyses de ce type d'événement se limitent pourtant d'ordinaire à l'exégèse savante de ce qui est déjà là. Celles qui tentent de retracer la genèse de la mise en scène du passé proposée sont rares. Lorsqu'elles existent, elles sont le fait de concepteurs, scientifiques ou conservateurs, qui reviennent de manière réflexive sur leur expérience¹⁶. Ici, la perspective comme les sources mobilisées sont autres. À l'image de Dominique Schnapper, sociologue devenue Sage de la République, je n'ai pas cherché à avoir accès à un terrain d'observation¹⁷. C'est une fois sollicitée comme historienne que mon habitus de sociologue m'a conduite à mener une « expérience-enquête »¹⁸ et à tirer parti « des possibilités d'observation, d'analyse et de réflexion qu'offrent au sociologue des situations d'interaction non conçues au départ comme

¹⁴. Conduite avec Sylvain Antichan, Carole Bachelot, Gabrielle Chomentowski, Arnaud Figari et Julie Lavielle, **cette enquête, inscrite dans le cadre du labex Les passés dans le présent, a bénéficié d'une aide de l'État gérée par l'Agence nationale de la recherche au titre du programme Investissements d'avenir portant la référence ANR-11-LABX-0026-01.**

¹⁵. Jean-Claude Passeron, Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux : compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991.

¹⁶. Annette Becker, Octave Debary (dir.), *Montrer les violences extrêmes : théoriser, créer, historiciser, muséographier*, Grane, Créaphis, 2012.

¹⁷. Démarche qui permet de voir différemment la question des politiques publiques « de la mémoire ». S. Gensburger, « Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », *Droit et Cultures*, 2 (66), 2013, p. 129-145.

¹⁸. Dominique Schnapper, « L'expérience-enquête au Conseil constitutionnel. Réflexion sur la méthode », *Sociologie*, numéro thématique, 2 (3), 2011.

des occasions de recherche »¹⁹. Quelle place l'impératif de rendre visible l'histoire a-t-il joué dans ces interactions ? Et de quelles dynamiques la présentation finale à la vue des visiteurs a-t-elle été le produit ?

Récit scientifique et parole politique : exposer l'histoire et commémorer le passé

L'exposition est un outil récurrent des politiques « de la mémoire ». Si l'État français et ses représentants ont toujours dit quelque chose du passé, c'est seulement depuis le début des années 80 qu'il existe une administration en charge de ces questions, au nom actuel de Direction de la mémoire, du patrimoine et des archives (DMPA). Cette administration centrale, rattachée au secrétariat d'État aux Anciens Combattants et à la Mémoire, comprend cinq sous-directions dont l'une, dirigée par un conservateur général du patrimoine, compte un département « Actions culturelles et musées ». Au niveau de la Ville de Paris, il existe depuis 2001 un adjoint chargé de la « mémoire et du monde combattant » et un conseiller dans ce même domaine au sein du Cabinet du maire. Celles et ceux qui occupent ou ont occupé ces fonctions considèrent eux aussi les expositions « commémoratives » comme un moyen d'action privilégié²⁰. La volonté du maire de Paris d'avoir recours à une exposition pour commémorer la rafle du Vel' d'Hiv' a donc rencontré celle de Catherine Vieu-Charier, alors adjointe communiste chargée de la mémoire et du monde combattant, de « rendre hommage aux enfants cachés ». La Direction de l'information et de la communication de la Ville de Paris (DICVP), qui compte en son sein un Département des expositions animé par des personnels issus du monde des relations publiques, a été finalement chargée de la réalisation du projet²¹. C'est la responsable de ce Département qui m'a proposé le commissariat d'une exposition sur « le Vel' d'Hiv' et les enfants cachés ».

Compte tenu du statut que les acteurs publics eux-mêmes donnent à la réalisation de telles expositions, la littérature sur la mémoire considère celles-ci comme l'expression et le « vecteur » de diffusion d'une vision officielle du passé. Je m'attendais ainsi à ce que les interactions régulières que j'allais avoir avec les services municipaux, de l'administration au Cabinet du maire, tournent autour du récit historique à produire et du message à faire passer. Concevoir et écrire cette exposition allait en effet impliquer de faire de nombreux choix. Je

¹⁹. Jacques Coenen-Huther, « Observations en milieu hospitalier », *Sociétés contemporaines*, 8, 1991, p. 128.

²⁰. Archives de Paris, fonds 2283w145 ; 3707w ; 2768w3 et 2897w, et entretiens réalisés avec Philippe Lamy, Benoist Hurel, Catherine Vieu-Charier, Philippe Guez et Odette Christienne, entre septembre et décembre 2013.

²¹. Ce service a la jouissance exclusive de deux lieux d'exposition au sein de l'Hôtel de Ville.

les ai faits seule. À aucun moment, ni consignes ni même simples orientations n'ont été explicitées. Continu et stable, ce désintérêt pour le contenu textuel et la trame narrative s'accompagnait d'importantes lacunes sur l'histoire de la persécution des Juifs à Paris, lacunes structurellement explicables de la part d'un service administratif ayant vocation à traiter de thèmes généralistes très variés. Au final, la conception de l'exposition, le catalogue comme les textes reproduits sur les murs n'ont fait l'objet d'aucune relecture de la part des élus parisiens, de leurs cabinets ou de l'administration. Le seul texte dont il m'ait été passé commande a été la préface de l'exposition destinée à être signée par le maire de Paris. Il m'était demandé en tant que commissaire scientifique d'écrire la parole explicitement politique de l'exposition. La boucle était en quelque sorte bouclée.

Le fait que les situations d'interaction n'aient jamais concerné le récit à produire et les mots à utiliser pour ce faire traduit bien sûr la projection dont j'étais l'objet, c'est-à-dire la confiance qui m'était faite en tant que chercheuse mais aussi, les sous-entendus et les nombreux échanges en furent l'indice, en tant que personne identifiée, à tort ou à raison, par mes interlocuteurs comme membre d'un groupe ethnico-religieux jugé « concerné » par l'exposition²². Plus fondamentalement, il est l'indice du statut de la parole politique en matière de commémoration²³. Telles qu'elles ont été jusqu'ici conceptualisées par la plupart des rares études existantes, les politiques « de la mémoire » auraient pour fonction et motivation première de prescrire une lecture du passé destinée à être partagée. C'est à ce titre d'ailleurs qu'elles sont régulièrement dénoncées comme une quasi-propagande²⁴. Pourtant, et comme le montre Paul Veyne dans sa lumineuse étude sur la colonne Trajan dont les bas-reliefs racontent l'histoire romaine tout en étant illisibles pour le passant : « On ne peut pas qualifier de propagande tout message qui émane du Pouvoir »²⁵. À partir d'une configuration historique et politique certes très différente, il propose ainsi de distinguer : propagande et apparat, distinction qui semble particulièrement pertinente ici puisque dans l'apparat « ce qui est recherché n'est pas la persuasion, mais l'exhibition du pouvoir et des bienfaits »²⁶.

²². Alors même que je ne me suis à aucun moment présentée sur un quelconque terrain ethnico-religieux mais en tant que « chercheuse au CNRS, sociologue ayant fait de l'histoire ».

²³. Cette conclusion s'appuie sur d'autres données recueillies au cours d'un terrain d'observation participante au sein de la DMPA. S. Gensburger, « Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire », art. cité.

²⁴. René Rémond, entretiens avec François Azouvi, *Quand l'État se mêle de l'histoire*, Paris, Stock, 2006.

²⁵. Paul Veyne, « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain », *Revue historique*, 621, janvier-mars 2002, p. 23.

²⁶. *Ibid.*, p. 25.

C'est autour du choix d'une image, en l'occurrence celle qui serait utilisée pour l'affiche de l'exposition, qu'a eu lieu la seule intervention du maire et de son Cabinet. Deux projets de photos en noir et blanc avaient été soumis à l'Exécutif. L'une, très nette, montrait un groupe d'enfants à la campagne sur le point d'être mis à l'abri dans des familles non juives par un réseau de sauvetage juif dont l'un des membres a pris la photographie. La situation historique imposait que ces petits réfugiés ressemblent à n'importe quel autre enfant de l'époque et, notamment, que les étoiles ne soient pas trop visibles. La seconde, un peu floue, montrait en premier plan un garçon et une fille suivis en arrière-plan d'un groupe d'enfants, tous internés dans le camp de transit de Drancy dont ils allaient être déportés. Photographiés par un service allemand de propagande, ces deux enfants, fatigués et tristes, portaient une étoile jaune parfaitement visible. C'est cette image qui a finalement été retenue par l'Exécutif municipal.



Affiche à l'entrée de l'exposition. Crédit : S. Gensburger



Seconde photographie proposée pour l'affiche : « Évacuation de l'Orphelinat de La Varenne par le Comité Amelot » Crédit : Mémorial de la Shoah/CDJC/ Coll. OSE

Montrer ou démontrer ? Visualiser pour raconter

On l'aura compris, le choix du visuel n'était pas neutre. Il m'a été justifié en ces termes : l'« authenticité » historique, notamment du fait de son caractère flou ; la tristesse des enfants, davantage propice à faire naître « l'émotion », et enfin une « étoile jaune bien visible », canonique pour évoquer un tel sujet²⁷. Par la suite, et à l'instar de cette vitrine publique qu'est l'affiche, ce n'est pas à partir de discussions sur le récit à produire, mais autour de la mise en images que s'est construit le propos historique finalement offert aux visiteurs.

Ainsi, une fois le synopsis finalisé et les textes de présentation de chaque partie rédigés, il a fallu partir à la recherche de documents. Cette quête a été, dès le départ, encadrée par la décision des services de ne présenter que des originaux²⁸, au motif, d'une part, que ceux-ci sont « authentiques » et donc sources d'« émotions », d'autre part, qu'un tel choix donnerait au projet un écho digne d'un « musée », institution jugée légitime par des acteurs administratifs qui souhaitent être acceptés par le secteur culturel, et exemplaire dans la transmission du savoir. Formelle, cette décision initiale a eu d'emblée un effet d'encadrement sur le propos à tenir. « L'histoire » ne pouvait être racontée que dans la mesure où des traces matérielles et montrables – des photographies aux objets – pouvaient être identifiées. Les interactions avec l'équipe municipale ont, de fait, exclusivement tourné autour de l'identification et de la sélection de ces documents.

Certaines pièces m'avaient été montrées lors de recherches antérieures au cours d'entretiens avec d'anciens enfants cachés dans un cadre privé. Elles étaient cependant minoritaires. Le premier mode d'identification a été le repérage de documents déjà reproduits dans d'autres contextes, de l'ouvrage d'histoire au documentaire, en passant par le catalogue d'exposition, et la plupart des supports visuels finalement retenus l'ont été parce qu'ils avaient été déjà visibles ailleurs. Les contraintes structurelles, notamment temporelles, qui s'imposent à ce genre de projet participent donc à la création de « grands documents », comme il existe des « grands témoins »²⁹, ces documents devenant alors autant d'icônes de l'histoire à transmettre.

Rapidement, les visuels retenus ont été rassemblés en un instrument de travail fondamental : la « base documentaire ». Ne cessant jamais de s'enrichir et comptant jusqu'à plusieurs milliers de documents, cette base a été le principal support des interactions entre les différents

²⁷. Seuls les enfants juifs de plus de 6 ans étaient soumis au port de l'étoile. Il ne s'agit pas ici de contester ces choix, au nom de l'histoire établie ou d'une quelconque légitimité scientifique, mais de montrer en quoi des options narratives s'actualisent à travers des choix visuels.

²⁸. Andrew Hoskins, « Signs of the Holocaust: Exhibiting Memory in a Mediated Age », *Media, Culture and Society*, 25 (1), 2003, p. 7-22.

²⁹. Danièle Voldman (dir.), « La bouche de la Vérité ? La recherche historique et les sources orales », numéro thématique, *Cahiers de l'Institut d'histoire du temps présent*, 21, novembre 1992.

artisans de l'exposition. De réunion en réunion, il s'est agi de l'organiser et de la réduire. Tandis que, là encore, l'histoire à raconter n'était jamais abordée en tant que telle, ce travail de tri a révélé plusieurs couples d'opposition qui ont été autant de tensions entre monstration et démonstration : raison/émotion ; intérêt théorique/valeur esthétique, propos général/exemples individuels. Ces couples d'opposition sont très directement à l'origine du résultat finalement présenté à la vue des visiteurs. Or, du côté des membres de l'équipe municipale, la formulation des décisions ne découlait pas d'un point de vue sur le passé qu'il se serait agi de défendre – encore une fois ce passé leur était en grande partie inconnu, voire indifférent –, mais plutôt d'un point de vue, au second degré, sur une perception supposée du « public » de telle ou telle trace du passé.

Par exemple, le synopsis original prévoyait de consacrer une section de la première partie au fait que, malgré tout, les enfants juifs parisiens avaient vécu une vie d'enfants, qu'ils avaient ri, joué et étaient tombés amoureux. Pour tout cela, plusieurs photographies ont été rapidement identifiées et incluses dans la base. Au bout de quelques réunions, elles en ont été retirées au motif que, pour le « grand public »³⁰, ces images étaient « incompréhensibles » : « Ils s'attendent à voir des enfants faméliques et tristes. On ne peut pas ouvrir l'exposition en les montrant comme ça ».

De même, s'inspirant explicitement de « la scénographie du Musée juif de Berlin », la responsable des expositions de l'Hôtel de Ville souhaitait, dès le départ, mettre en **valeur** plusieurs parcours individuels exposés dans des vitrines thématiques encastrées dans le mur. Ici encore, la trace visuelle a été le premier critère dans le choix de parcours qui, pourtant, disaient des choses très différentes sur le sort des enfants juifs. Au départ, j'avais envisagé pour ces enfants dont le destin serait mis en avant dans les vitrines de construire une typologie en fonction de leur profil sociologique ou de leurs trajectoires. Finalement, ceux qui ont été retenus l'ont été d'abord parce que le fonds documentaire les concernant était suffisamment riche et diversifié. Il était nécessaire, d'une part, que la vitrine ne soit pas trop vide, d'autre part, que son contenu ne soit pas trop monotone et qu'il alterne les visuels selon leurs natures formelles. Le registre argumentatif a donc été d'abord celui de l'esthétique et du plaisir de la vue.

Enfin, et de manière plus classique, une tension se manifesta régulièrement entre une logique démonstrative et narrative, qui était le plus souvent la mienne, et une logique affective et esthétique, qui était celle de l'équipe municipale, désireuse de créer une « émotion pure et

³⁰. Éric Triquet, Jean Davallon, « Le public, enjeu stratégique entre scientifiques et concepteurs », *Publics et Musées*, 3 (1), 1993, p. 67-90.

simple » en retenant le document « le plus dramatique possible » mais aussi « suffisamment esthétique ». Banale pour tous ceux qui ont participé à la genèse d'une exposition, cette tension ne vaut que par l'analyse du mécanisme qui a, le plus souvent, permis son dépassement : la polysémie de la trace visuelle. Ainsi, les fiches de recensement par lesquelles les chefs de famille juifs se déclaraient à la préfecture, et dont seules sont conservées aux Archives nationales celles dont l'un des membres a été déporté, ont fait l'unanimité parce que, précisément, elles ont été chargées de sens multiples par les différents acteurs de l'exposition : vecteur d'émotion pour les uns, traces fondamentales du processus administratif de l'extermination pour les autres. C'est d'ailleurs selon ce même mécanisme de polysémie que la photographie écartée pour l'affiche a été en fin de compte reproduite grandeur nature et placée à l'entrée de l'exposition. Pour le scénographe et la responsable du projet, cela permettait d'entrer dans l'exposition avec les enfants, et donc de créer un rapport de proximité et d'identification. Pour moi qui, j'ai bien dû en convenir, n'étais pas insensible à cet argument, la motivation première était d'ouvrir le propos avec des enfants acteurs de leur destin, pris en charge par une résistance civile juive rarement évoquée dans les supports historiques destinés à ce fameux « grand public ».

Voir et devoir voir

Ce que je viens de décrire permet de dresser un premier bilan en rupture avec la littérature existante, et invite à aller au-delà des notions d'« usages politiques » ou de « mémoires officielles » si souvent mobilisées pour saisir les mises en forme institutionnelles de traces et de récits du passé. Le mécanisme à l'œuvre est infiniment plus complexe. Tout se passe comme si la finalité du pouvoir était qu'une telle exposition existe, dans un cadre formel assez précis faisant la part belle à l'expérience visuelle du visiteur, et ce quel que soit le contenu littéral. Cette conclusion intermédiaire amène à s'interroger sur ce que les visiteurs de l'exposition ont vu de ce qui leur était proposé : qu'ont-ils (a)perçu du passé ? En un mot, que transmet-on par la vue ? Durant les quatre mois qu'elle a duré, l'exposition a accueilli 120 000 visiteurs. Conduite sur une durée de trois semaines, notre enquête collective a donné lieu à la réalisation de 73 entretiens *in situ*. Une vingtaine de visites avaient été observées au

préalable. Au total, une centaine de séquences d'observation ont donc été effectuées. Enfin, 880 questionnaires ont été administrés et ont donné lieu à un traitement statistique³¹.

Si cette étude est par définition circonscrite, elle constitue une véritable étude de cas. Tout d'abord, il s'est avéré que la fréquentation de *C'étaient des enfants* était typique de celle des musées d'histoire en général. Son public était majoritairement féminin, âgé de moins de 30 ans et surtout de plus de 60, et fortement doté en capitaux scolaire et culturel³². Ensuite, cette exposition relevait de la catégorie des mises en images de l'Holocauste. Or c'est au sujet de cet événement historique, dont il est aujourd'hui acquis que, contrairement aux idées reçues, il a été, dès son déclenchement, représenté (l'indicible a toujours été visible), que s'est développée une double littérature, très peu empirique : d'une part, sur le rôle social supposé des musées, vecteurs d'éducation à la tolérance et de construction d'un meilleur citoyen³³, d'autre part, sur la force des images en matière de transmission de l'histoire³⁴.

Visibilité et illisibilité des traces du passé

Il ne s'agit pas ici de présenter l'intégralité des résultats de cette enquête mais d'en tirer quelques conclusions sur la visualisation du passé par les visiteurs. Quelles que soient leurs caractéristiques sociologiques, ces derniers mettent le plus souvent en avant les « documents originaux ». Ils se disent « impressionnés » par ce qu'ils ont vu, et mobilisent deux champs lexicaux pour qualifier cette impression : celui de l'« authenticité » et de la « matérialité », d'une part, celui de la « quantité » et du « nombre », de l'autre. L'exposition du passé à travers ses traces atteste le « ça a été » et le « comment c'était »³⁵. Elle produit un effet non par sa lisibilité mais par sa seule existence. Cet extrait d'entretien illustre parfaitement le mécanisme par lequel s'opère la visualisation :

« Donc si je comprends bien c'est important pour vous que ce soient des originaux ?

– Ah oui, c'est important. Parce que quand je parle de cette histoire, mes amis me disent “tu exagères, tu prends trop à cœur”. Mais là, non, je pourrai leur dire “j'ai des preuves, j'ai des

³¹. L'exploitation des questionnaires a été réalisée par Yann Renisio, doctorant en sociologie à l'EHESS.

³². Credoc, « Conditions de vie et aspirations », enquête pour la Direction générale des Patrimoines - Département de la politique des publics, Paris, 2012.

³³. La *civic transformation* compte parmi les principales raisons d'être du United States Holocaust Memorial Museum comme de nombreux projets qui l'ont suivi. Irit Deke, « Ways of Looking: Observation and Transformation at the Holocaust Memorial, Berlin », *Memory Studies*, 2 (1), 2009, p. 71-86.

³⁴. Sarah Farmer, « Going Visual: Holocaust Representation and Historical Method », *The American Historical Review*, 115 (1), février 2010, p. 115-122.

³⁵. Roland Barthes, *La chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

arguments, vous avez qu'à voir les lettres des enfants..." Je vais leur en parler, parce que je trouve qu'on n'en parle pas assez à la télé. Ça serait quand même pas compliqué, de prendre trente secondes, le soir, de dire "allez voir cette exposition" »³⁶.

Parmi les très nombreux documents originaux, « les lettres d'enfants » jouissent d'un statut particulier. Dans les questionnaires, il est demandé aux visiteurs quel support de l'exposition les a le plus intéressés. Sur les 740 réponses formulées, les « lettres d'enfant » arrivent très largement en tête avec 320 mentions. Or les entretiens et les observations réalisées indiquent que ces documents sont rarement lus, et le plus souvent jugés illisibles. La matérialité visuelle du passé produit ici des effets d'émission plutôt que de transmission ou de prescription d'un récit du passé.

Interrogée en compagnie de son mari, cette femme évoque d'abord les lettres d'enfants et fait état d'une lecture partielle mais également formelle :

« Il y a un document en particulier qui vous a marqués ?

– Lui : Les lettres des enfants, c'est émouvant, c'est touchant, ça c'est des originaux. Bon mais c'est difficile à lire. On ne les a pas toutes lues.

– Elle : On en a lu quelques-unes. Par exemple, les dernières, je ne me rappelle plus de son prénom. La petite fille est placée en province chez des gens et ... la dame... la petite fille écrit ... alors et au début on voit les premières lettres qui sont pleines de fautes d'orthographe, et puis la dernière lettre il y a quasiment plus de fautes, elle va à l'école, elle ... on voit qu'elle fait des progrès, il y a une progression dans la lettre, dans l'écriture, dans l'orthographe »³⁷.

Et, plus loin, en conclusion de l'entretien, et en conformité avec les notes prises lors de l'observation préalable de sa visite, cette femme, qui a expliqué les origines juives de sa famille, revient sur le document qui l'a le plus marquée. Il s'agit d'une lettre non lue car illisible pour elle, la seule lettre en yiddish de l'exposition :

« Mes grands-parents quand ils sont arrivés en France... ma mère, mes oncles et tantes devaient obligatoirement parler en français pour que mes grands-parents apprennent le français. (...) Et là j'étais surprise parce que j'avais jamais vu du yiddish écrit... mes grands-parents recevaient *Presse nouvelle*, mais c'était de l'hébreu³⁸. Je croyais que c'était une langue orale. Je n'avais jamais vu de yiddish manuscrit, ça m'a surpris. J'ai été surprise de voir de l'écriture yiddish. Ce document est celui qui m'a le plus marquée ».

³⁶. Homme, 73 ans, à la retraite, exerçant une profession intellectuelle supérieure, Ivry-sur-Seine (je souligne).

³⁷. Couple, lui 65 ans, elle 64 ans, retraités d'EDF et de La Poste, français, Paris 12^e.

³⁸. *Naïe Presse* (Presse nouvelle) qui est sorti à Paris en 1934 n'a jamais paru qu'en yiddish.

La lettre est illisible tout comme les détails de la colonne Trajan, et comme eux elle illustre la distinction entre propagande et apparat établie par P. Veyne. « 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. (...) 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 »³⁹.

Voir ou dire qu'il faut voir ? Un regard normé sur le passé

En d'autres termes, toujours ceux de P. Veyne, « l'étude d'une langue ritualisée ne saurait se faire sur cassettes ni celle de la Trajane sur photographies : cette langue parle moins qu'elle ne dit qu'il faut parler ainsi, non autrement, et que seuls certains ont le droit de parler »⁴⁰. Les traces du passé présentées dans l'exposition parlent moins qu'elles ne disent que l'on parle, comment il faut parler et ce qu'il faut faire de ce que l'on voit. Ainsi est-il fait régulièrement mention non seulement de l'importance que l'exposition existe mais également du fait que ce soit la Mairie de Paris qui l'accueille et en soit à l'origine. C'est la municipalité qui donne à voir, sans que ce qui est donné à voir ne soit vraiment explicité, comme dans un jeu de miroir avec la manière dont, nous l'avons vu, le politique a, lui-même, envisagé la genèse de l'exposition.

Le filtre à travers lequel est vue l'exposition transparaît avec une force particulière dans la norme langagière qui traverse le Livre d'or. Ce conformisme textuel met en évidence la manière dont voir c'est ici d'abord le devoir de voir, manifestation visuelle du « devoir de mémoire »⁴¹. La dynamique de ce court extrait du Livre d'or se répète à maintes reprises :

³⁹. P. Veyne, « Lisibilité des images, propagande et apparat monarchique dans l'Empire romain », art. cité, p. 9 **qui met en italiques ? vous ou L'AUTEUR?**. Cela se retrouve dans la perception des affiches riches en texte de l'exposition *Affiche Action* de la Bibliothèque de documentation internationale contemporaine étudiée par Sylvain Antichan, *MEMU Working Paper n°1*, 2013, consultable sur <http://f.hypotheses.org/wp-content/blogs.dir/2085/files/2014/09/MEMU-Working-Paper-n%C2%B01-Antichan.pdf>.

⁴⁰. P. Veyne, « Propagande expression roi, image idole oracle », *L'Homme*, 30 (114), 1990, p. 21.

⁴¹. Marie-Pierre Béra, Emmanuel Paris, « Usages et enjeux de l'analyse des livres d'or pour les stratégies culturelles d'établissement », dans Jacqueline Eidelman, Mélanie Roustan, Bernadette Goldstein (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, 2007, p. 199-211.

« Une magnifique exposition, où l'émotion ne nous quitte à aucun moment. Parce que nous ne devons jamais oublier... (signature) » ; « Très émouvant. N'oublions jamais (signature) » ; « N'oublions pas. Jacques 12 septembre 2012 »

Et ce long passage qui tranche avec la longueur moyenne des messages, et déplie en quelque sorte la norme à l'œuvre : « Je n'en suis qu'au début de l'exposition et je suis déjà bouleversée par ce que j'ai vu, lu... l'indicible devient concret. Tous les livres d'histoire n'ont jamais pu traduire ce qui devient tristement réel. L'horreur. Je vais avoir du mal à poursuivre jusqu'au bout. Mais je me sens l'obligation de ne pas m'y soustraire. On est bien loin de tout ce que l'on peut imaginer, voire fantasmer jusque-là. Merci pour ce rappel, cruel, mais nécessaire à l'humanité de chacun. Fadila, le 9 octobre 2012 »



Un jour d'affluence. Crédit : Arnaud Figari

Il faut voir donc, mais voir d'une certaine manière. L'observation du physique des visiteurs met en évidence une norme comportementale de visite de l'exposition, forme extrême du « complexe d'exposition », selon la formule de Tony Bennett⁴², dont l'émergence a accompagné la naissance des musées. Le silence, la visite en solitaire, même lorsque les visiteurs sont venus en groupe, la tête baissée, le visage grave et les yeux embués sont autant d'éléments récurrents⁴³. De même, les jours de grande affluence ont donné lieu à des comportements contraires à ceux auxquels s'attendaient les membres de l'équipe. Les documents étant la plupart du temps présentés dans des vitrines, le fait qu'il y ait un très grand

⁴². T. Bennett, « The Exhibitionary Complex », dans Nicholas B. Dirks, Geoff Eley, Sherry B. Ortner (eds), *Culture/Power/History: A Reader in Contemporary Social Theory*, Princeton, Princeton University Press, 1994, p. 123-154.

⁴³. Joëlle Le Marrec, *Publics et musées. La confiance éprouvée*, Paris, L'Harmattan, 2007.

nombre de visiteurs réduisait la visibilité. Or il est apparu que plus il y avait de monde et donc moins on voyait, plus les visiteurs se pliaient au rythme du groupe et suivaient le « sens de la file », lisant et regardant encore davantage, comme si chaque panneau était devenu un passage obligé, quitte à devoir attendre son tour. Dans cet exemple, la manière de voir le passé est directement structurée par l'intériorisation de dispositions corporelles acquises dans d'autres contextes et à partir de situations physiques et sociales récurrentes telles que la gestion habituelle et quotidienne de files d'attente.

Par ailleurs, l'observation régulière des visites guidées de scolaires a mis en évidence l'existence de rôles sociaux. La plupart de ces groupes étaient composés de classes de CM1 et de CM2 des écoles publiques parisiennes. Les enfants étaient dans l'ensemble curieux et intéressés. Si certains ont parfois montré de l'indifférence, nous n'avons rencontré aucun signe de dénigrement par rapport à l'histoire qui leur était racontée par des enseignants soucieux de transmettre faits historiques et valeurs civiques. Au sein des groupes eux-mêmes, et comme pour confirmer l'attribution de rôles sociaux, les enfants de couleur, socialement perçus comme « issus de l'immigration » africaine ou maghrébine, se distinguaient très fréquemment par leur attention plus grande aux documents visuels et par leur participation active à l'expérience collective de visite. Leur comportement semblait indiquer que, dans cette situation sociale spécifique, ils devaient, et se devaient de, voir ce passé, peut-être plus que d'autres enfants⁴⁴. Ce constat a été renforcé par l'opportunité qui nous a été donnée d'observer la visite d'une classe d'un collège privé juif. Ici, les jeunes, par ailleurs plus âgés, ont adopté une posture très désobligeante vis-à-vis des documents qui leur étaient présentés, comme si le devoir de voir ne les concernait pas et ne pouvait en aucune manière les obliger.

Le mécanisme est du même ordre que celui mis en évidence par Nicolas Mariot dans son étude de « l'enthousiasme civique » : « Il est aussi des moments où les images ne sont ni insultées ni chéries : elles peuvent alors simplement passer inaperçues, mais aussi rester l'objet de gestes, aussi obligés et attendus que démotivés, à leur endroit »⁴⁵. En l'espèce, le visiteur n'est pas tant un témoin des traces visuelles du passé que de la « transmission » obligée de ce passé. Nos observations nous ont ainsi permis de comprendre que les visites de groupes scolaires avaient aussi des effets sur les visiteurs adultes, qui s'arrêtaient

⁴⁴. Plusieurs hypothèses peuvent être faites ici, déjà développées ailleurs. Voir Alexandra Oeser, *Enseigner Hitler : les adolescents face au passé nazi en Allemagne : interprétations, appropriations et usages de l'histoire*, Paris, Éditions de l'EHESS, 2010. Dans une situation de visite scolaire elle-même socialement codifiée, le rapport à cette histoire est un lieu d'affirmation (ou de rejet) d'une forme d'identification à l'histoire de France et donc d'une appartenance nationale.

⁴⁵. Nicolas Mariot, « Qu'est-ce qu'un "enthousiasme civique" ? Sur l'historiographie des fêtes politiques en France après 1789 », *Annales. Histoire, sciences sociales*, 63 (1), 2008, p. 130.

régulièrement pour regarder avec attention l'acte de « transmission » en train de se faire et qui de toute évidence s'en félicitaient.



Une visite de classe sous l'œil attentif de nombreux visiteurs. Crédit : A. Figari

De même, les personnes avec qui des entretiens ont été réalisés mettent très régulièrement en avant la présence de « jeunes » ou de « groupes scolaires » au sein de l'exposition, et ce parfois de manière paradoxale. Dans plusieurs entretiens, la présence de ces enfants « bruyants » et « nombreux » est présentée comme une véritable gêne, mais aussi mise en avant comme une grande source de satisfaction : « Il y a trop de monde, y'a des élèves qui prennent des notes, ça c'est prioritaire ! Mais du coup ce n'est pas facile, je ne suis plus jeune comme vous »⁴⁶.

Le mécanisme à l'œuvre n'est donc pas tant de transmission que de validation sociale de l'importance de ladite transmission. Visiter une exposition historique dans un contexte commémoratif c'est voir que l'on peut voir, d'une part, devoir voir, de l'autre. Devoir voir, devoir de mémoire : la frontière est ténue entre les deux. Certes, on peut émettre l'hypothèse que ce rapport social à la visualisation du passé est très spécifique à la thématique de l'exposition socialement dotée d'une charge morale qui lui serait propre. Seule la comparaison permettra de répondre à cette question⁴⁷. Reste que le constat actuel fournit une piste d'interprétation de l'une des conclusions des enquêtes du ministère de la Culture sur la satisfaction des visiteurs. Pour 75 % de ceux-ci, la visite d'un musée, d'une exposition, d'un monument, d'un site historique ou d'une ville d'art et d'histoire correspond à leurs attentes.

⁴⁶. Femme, accompagnée par son mari, 70 ans, employée à la retraite, résidant à Paris.

⁴⁷. Une enquête comparable est en cours sur les expositions liées à la première guerre mondiale.

Pour 16 %, elle les dépasse. Or ce dépassement est nettement plus important pour les thèmes liés à l'histoire : 21 % pour les champs de bataille ou un bâtiment d'architecture ; 22 % pour la maison d'une personne illustre et 23 % pour les musée d'histoire, d'archéologie ou de préhistoire⁴⁸. Aller voir de l'histoire rendrait-il heureux ?

Voir, revoir et savoir. Reconnaissance et interconnaissance

Si le passé est vu parce qu'il faut voir, il n'en demeure pas moins que les visiteurs sortent de l'exposition en ayant vu quelque chose. Selon quels mécanismes s'opère cet « usage faible » des images dont Passeron exhortait déjà à l'étude en 1991, en l'occurrence pour les œuvres d'art : « Le constat évident qu'il existe des fonctions sociales de [la visualisation du passé] ne doit pas faire écran à la connaissance des processus de perception et de plaisir (...) qui s'y opèrent, y compris sous les contraintes d'une consommation normée et machinale »⁴⁹.

Les rares travaux existants sur les appropriations sociales du passé – du programme national d'histoire à l'histoire locale – ont révélé que celles-ci, polysémiques et diversifiées, s'opèrent toujours à partir des trajectoires sociales et des histoires familiales des individus⁵⁰. Ces études ont cependant très peu porté sur les situations muséographiques. Il convient donc de s'intéresser à ces appropriations et au rapport qu'elles entretiennent avec le support visuel exposé. Comment s'opère cette présentification du passé à travers l'opération de visualisation ? Et, dans cette opération, est-il toujours question d'histoire ?

Les études neurologiques ont montré que la visualisation repose sur l'identification de signes préalables⁵¹. En l'espèce, ce qui est vu fait sens en vertu d'un processus de reconnaissance. Et ce processus s'opère par deux voies opposées. D'une part, ce qui est vu est reconnu comme une icône du passé évoqué. C'est d'ailleurs cette identification qui a présidé au choix des documents de l'exposition. D'autre part, et à l'opposé, ce qui est vu est reconnu comme une image familière, loin de toute référence au passé, fût-il familial.

« We know the story » : connaissance et reconnaissance

⁴⁸. Credoc, « Conditions de vie et aspirations », cité.

⁴⁹. J.-C. Passeron, « L'usage faible des images », dans J.-C. Passeron, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, Paris, Albin Michel, 2006 (1992), p. 430.

⁵⁰. Philippe Joutard, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, Paris, La Découverte, 2013.

⁵¹. Julia Adeney Thomas, « The Evidence of Sight », *History and Theory*, 48 (4), 2009, p. 151-168.

De nombreux visiteurs commencent l'entretien en expliquant que, même si l'exposition est très réussie, ils n'ont rien appris : « Je connais l'affaire par cœur » nous affirme ce visiteur d'une vingtaine d'années, « we know the story » nous dit ce couple de touristes américains de 50 ans avant même que nous puissions leur poser la première question. Certes, une telle affirmation participe très probablement de la posture obligée – il serait inavouable de reconnaître que l'on découvre l'histoire de la déportation des juifs –, mais elle manifeste également le fait que la visualisation du passé proposée s'insère dans un système culturel qui forme un écran à travers lequel est vue l'exposition. Les contours de ce système peuvent d'ailleurs être très larges. Deux étudiants résidant en banlieue parisienne concluent ainsi leur entretien : « À la base on voulait aller au Louvre voir l'exposition sur l'islam, mais c'est fermé le mardi. Donc on s'est dit, on va essayer de faire notre p'tite dose culturelle de la journée donc est venu ici, on savait qu'il y avait l'expo ». Ils ont précisé avant qu'ils n'avaient retenu que « des p'tits détails, des ressources matérielles, des vidéos, après pas de grande découverte ».

Nous l'avons vu précédemment, les visiteurs n'ont décrit qu'avec très peu de références précises et d'éléments concrets ce qu'ils avaient retenu de l'exposition. La vitrine consacrée à la rafle du Vel' d'Hiv' a pourtant été régulièrement mentionnée, mais surtout après le 15 octobre, date à laquelle le film *La Rafle* a été diffusé à la télévision⁵². Le visiteur reconnaissait là une thématique connue par un autre support, lui-même visuel. Au demeurant, à partir de cette connaissance préalable, il était parfois possible de découvrir : par exemple, le fait qu'une seule photographie authentique de la rafle du Vel' d'Hiv' soit aujourd'hui conservée témoigne de la discrétion voulue par la police française et l'occupant allemand sur cet événement. Les trois personnes à avoir signalé qu'elles avaient fait cette découverte ont également mentionné *La Rafle*. De même, quatre enquêtés ont fait part de leur intérêt pour une histoire qu'ils ne connaissaient pas : la vie des enfants après la guerre, les orphelins dans les maisons d'enfants notamment, cela « n'était pas du tout évoqué dans *La Rafle* », forme de filtre à la visualisation des documents exposés.

Filmique, l'intermédiaire peut être également livresque. Dans l'exposition, une vitrine était consacrée à Francine Christophe qui, enfant, a été internée dans plusieurs camps français avant d'être déportée à Bergen-Belsen. Devenue femme, Francine a publié ses mémoires dans

⁵². Le film a fait 3 millions d'entrées au cinéma et a été diffusé le 15 octobre 2012 à la télévision où il a été vu par 7 millions de téléspectateurs (28 % d'audience).

un ouvrage réimprimé en édition de poche⁵³. Plusieurs visiteurs ont mentionné cette petite fille comme l'enfant qui les avait le plus marqués, tout en évoquant à chaque fois le livre ou l'une de ses adaptations théâtrales.

Et par deux fois, dans un entretien et dans un questionnaire, les personnes interrogées ont mentionné Annette Muller, petite rescapée du Vel' d'Hiv' dont l'histoire a donné lieu à la publication d'un livre, comme l'enfant dont l'itinéraire les avait le plus marqués – « j'ai lu son livre » – alors qu'elle n'était mentionnée nulle part dans l'exposition.

Selon un mécanisme proche du « regard touristique » mis en évidence par John Urry⁵⁴, l'expérience sociale de visualisation du passé au sein de l'exposition est encadrée et pré-structurée par une familiarité préalable avec des images, et ce alors même que la matière de l'expérience est peu lisible, voire peu visible. Ainsi le constat de l'existence d'un tel mécanisme de reconnaissance iconique invite-t-il à étudier de manière systémique les images du passé dont les individus peuvent faire des usages variés et faibles.

Le visuel comme support d'interconnexion

Ce constat ne doit cependant conduire ni à conclure à l'existence d'une « mémoire collective visuelle »⁵⁵ ni à limiter cette étude des systèmes iconiques aux seules traces du passé. Si les images du passé sont l'objet d'appropriations dans le cadre d'un système de significations culturelles, elles le sont de manière diversifiée. Or cette diversification ne se fait pas uniquement, ni même principalement en fonction du passé « transmis » ou de l'« histoire vécue personnellement »⁵⁶ comme cela est le plus souvent supposé. Le mécanisme de la signification en vertu de la ressemblance ne s'opère pas dans un système clos sur les représentations du passé. Les gens ne voient pas que de l'histoire dans une exposition sur l'histoire. Les supports de visualisation du passé permettent une présentification en ce qu'ils sont porteurs d'une « intimité culturelle », polysémique⁵⁷.

L'interconnexion à travers le support visuel proposé a pris plusieurs voies, dont certaines très peu historiques. Dans un entretien, une femme fait, à plusieurs reprises, référence à Robert

⁵³. Francine Christophe, *Une petite fille privilégiée. Une enfant dans le monde des camps*, Paris, Presses Pocket, 2001.

⁵⁴. John Urry, *The Tourist Gaze. Leisure and Travel in Contemporary Societies*, Londres, Sage, 2002.

⁵⁵. Cornelia Brink, « Secular Icons: Looking at Photographs from Nazi Concentration Camps », *History and Memory*, 12 (1), 2000, p. 135-150.

⁵⁶. Petra Bopp, « Les images photographiques dans les expositions sur les crimes de la Wehrmacht ou comment l'histoire devient intime » dans S. Wahnich (dir.), *Fictions d'Europe. La guerre au musée*, Paris, Edition des Archives Contemporaines, 2002, p. 189-211.

⁵⁷. Michael Herzfeld, *Cultural Intimacy: Social Poetics in the Nation-State*, New York, Routledge, 2005.

Frank, un petit garçon seul survivant de sa famille et dont la vitrine qui lui est consacrée contient des photos de ses parents, le registre d'une maison d'enfants et les quelques objets (montre, billets de banque, pièces) que son père lui avait confiés avant leur violente séparation. Ce sont ces objets qui conduisent cette femme à se « souvenir » de Robert à la fin de l'exposition. Elle parle de lui comme d'un enfant qui l'a marquée parce qu'elle a « la même montre » : « Moi ma petite montre, je devrais la mettre dans une exposition, je pourrais, c'est de la même période. En même temps, je n'ai pas les papiers et tout ça ». Juive née en Algérie, aujourd'hui âgée de 80 ans, elle revient à plusieurs reprises aux objets comme à un moyen de s'insérer dans cette histoire. Faisant cette fois-ci référence aux billets de banque : « Nous [en Algérie], on avait une monnaie différente, tu savais ça ! Pourquoi ? Ça je ne comprends toujours pas ».

Dans cet exemple, visualiser permet de connecter l'histoire de la seconde guerre mondiale et celle de l'Algérie coloniale, à travers une démarche de ratification de l'individu par l'histoire selon un processus de reconnaissance, de manière conjointe et imbriquée, ici comme juive et comme française. Ailleurs, le lien est a-historique, et ce alors même que le rapport à l'objet censé incarner le passé est très intimement vécu. Organisée à Paris, par la Ville de Paris et portant sur l'histoire de Paris, l'exposition a ainsi été vue non seulement comme un déplacement dans le temps mais également comme un déplacement dans l'espace. C'est par la reconnaissance des lieux du présent que l'histoire a été ici appropriée, et donc transformée. Tel document, tel enfant sont cités dans les entretiens ou les questionnaires, parce qu'ils font référence à telle rue ou tel bâtiment ou tel quartier de la capitale où la personne interrogée habite, est née ou a vécu. Comme le dit dans le questionnaire l'un des visiteurs qui répond à la question de savoir si et en quoi l'exposition le concerne : « On réussit toujours à faire un lien. Les enfants de ma sœur sont scolarisés dans l'école avenue Parmentier - La photo présentée de cette école à l'époque a retenu mon attention ».

L'intimité prend parfois d'autres voies. La vitrine sur le camp de Drancy contenait un ensemble de poupées en papier fabriquées par les jeunes internés. Lors d'une séquence d'observation, l'une des hôtesses d'accueil me signale une dame qui voudrait parler à quelqu'un. Je vais la voir. Elle m'explique : « J'ai beaucoup aimé l'exposition. Cela m'intéresse car mon oncle était déporté à Buchenwald Dora et je suis membre de l'association Buchenwald Dora. Mais là vraiment je voulais dire que je suis collectionneuse de poupées en papier et cette vitrine m'a passionnée. Je voudrais pouvoir prendre en photographie ces petites poupées, si vous pouvez m'aider ». Dans une même séquence figurent successivement ce qu'il faut voir et ce qui est vu. À cet égard, l'acte même de photographier est particulièrement

significatif. Il permet une appropriation et une présentification ultime⁵⁸. Les photographies étant interdites par l'équipe de l'Hôtel de Ville, j'ai reçu plusieurs demandes de photographies dérogatoires.

Développant, à partir de son analyse du temps donné aux tableaux, sa réflexion sur la « réception faible », Passeron concluait par un appel aux recherches : « La sociologie, science des descriptions exactes de la communication sociale, doit se refuser à déduire la sémiotologie de la communication iconique quotidienne à partir de la sémiotologie des significations savantes de l'icône »⁵⁹. Notre article invite très clairement à reprendre cet impératif pour l'étude de la visualisation de l'histoire qui, aujourd'hui, oscille encore trop souvent entre un total désintérêt et absolus présupposés. Il appelle à un double retour critique sur la « force » et l'« immédiateté » supposées des images, d'une part, sur les « vecteurs » et les « effets » des commémorations, de l'autre. Dans les deux cas, une telle approche suppose que l'on puisse envisager de voir autre chose que le passé dans la visualisation de l'histoire. Le temps donné au passé apparaît pour une large part comme le produit de situations et d'interactions sociales ordinaires, celles-ci étant prises dans un encadrement normatif fort de visualisation du passé. À cet égard, l'approche en termes de « mémoire officielle » ou de « propagande », adoptée dans la majeure partie de la littérature existante, ne permet pas de saisir les enjeux idéologiques et de pouvoir qui peuvent se jouer à travers un champ social qui, s'il n'est pas nécessairement un lieu de la politique, est bel et bien un lieu central du politique.

Sarah Gensburger est une ancienne élève de l'ENS Cachan et de Sciences Po Paris, agrégée de sciences sociales et actuellement chargée de recherche au CNRS à l'**Institut de sciences Sociales du Politique (UPOND - ENS Cachan)**. Elle a publié entre autres *Les Justes de*

⁵⁸. Chloé Roubert, « Les visiteurs photographes autour de la pierre de Rosette au British Museum », dans Serge Chaumier *et al.* (dir.), *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La Documentation française, 2013, p. 151-165.

⁵⁹. J.-C. Passeron, *Le raisonnement sociologique : un espace non poppérien de l'argumentation*, *op. cit.*, p. 438.

France. Politiques publiques de la mémoire (Paris, Presses de Sciences Po, 2010) et plus récemment « Comprendre la multiplication des “journées de commémoration nationale” » dans Charlotte Halpern, Pierre Lascoumes et Patrick Le Galès (dir.), *L'instrumentation de l'action publique. Controverses, résistances, effets* (Paris, Presses de Sciences Po, 2014, p. 345-365). Sa recherche en cours porte sur la manière dont la « mémoire » est devenue une question sociale contemporaine en France et en Europe.

sgensburger@yahoo.fr

Voir et devoir voir le passé. Retour sur une exposition historique à visée commémorative

Depuis leur naissance au XIX^e siècle, les musées d'histoire sont dotés d'un rôle social. Aujourd'hui, ils sont plus précisément censés diffuser une « mémoire partagée » et favoriser une « citoyenneté tolérante ». Cet état de fait a inspiré de nombreux travaux. Pourtant, le fameux *visitors' gaze* confronté à une exposition d'histoire reste encore largement à décoder. Il est abordé ici à partir d'un matériau original : l'exposition historique organisée à l'initiative du maire de Paris pour commémorer la rafle du Vel' d'Hiv' en 2012. Le fait d'avoir été nommée commissaire de l'exposition m'a permis de réaliser un terrain d'observation participante sur sa genèse et ainsi de saisir, à partir d'une approche et d'un matériau inédits, comment un récit public sur l'histoire est construit par le politique. En d'autres termes, que signifie donner à voir le passé ? Dans un second temps, une enquête collective auprès des visiteurs a été conduite afin de saisir la manière dont la mise en images du passé proposée était vue (ou ne l'était pas). Autrement dit, que voit-on du passé quand il est donné à voir ?