série actes
30 • 2015

Vies d'objets, souvenirs de guerres

colloque sous la direction de
Béatrice Fleury et Jacques Walter

Centre de recherche sur les médiations (EA 3476)

> COMITÉS ET SOUTIENS

COMITÉ SCIENTIFIQUE DU COLLOQUE

Marilda Azulay (Université polytechnique de Valence, Espagne)

Thierry Bonnot (EHESS, Paris, France)

Chantal Bordes-Benayoun (CNRS, Toulouse, France)

Joceline Chabot (Université de Moncton, Canada)

Weixing Chen (Université de la communication de Chine, Pékin, Chine)

François Cochet (Université de Lorraine, France)

Gaëlle Crenn (Université de Lorraine, France)

Olivier Dard (Université Paris 4 Sorbonne, France)

Jean Davallon (Université d'Avignon et des Pays du Vaucluse, France)

Octave Debary (Université Paris Descartes, Sorbonne Paris Cité, France)

Donatien Dibwe dia Mwembu (Université de Lubumbashi, République démocratique du Congo)

Galyna Dranenko (Université d'État de Tchernivitsi, Ukraine)

Claudia Feld (Conicet, Buenos Aires, Argentine)

Leticia Ferreira (Université fédérale de Pelotas, Brésil)

Béatrice Fleury (Université de Lorraine, France)

Mechthild Gilzmer (Université de la Sarre, Allemagne)

André Gob (Université de Liège, Belgique)

Pierre Halen (Université de Lorraine, France)

Nathalie Heinich (CNRS, Paris, France)

Estrella Israel-Garzón (Université CEU Cardenal Herrera de Valence, Espagne)

Habib Kazdaghli (Université de la Manouba, Tunisie)

Sonja Kmec (Université de Luxembourg, Grand-Duché du Luxembourg)

Gerd Krumeich (Université Heinrich-Heine, Düsseldorf, Allemagne)

Raymond Montpetit (Université du Québec à Montréal, Canada)

Henry Rousso (CNRS, Paris, France)

Valérie Serdon-Provost (Université de Lorraine, France)

Jean-Louis Tornatore (Université de Bourgogne, France)

Laurier Turgeon (Université Laval, Québec, Canada)

Jacques Walter (Université de Lorraine, France)

COMITÉ TECHNIQUE

Sandrine D'Alimonte (MSH Lorraine)

Rudy Hahusseau (Crem)

Josette Linder (Crem)

Béatrice Pazur (Crem)

Emmanuelle Simon (Crem)

SOUTIENS

Centre de recherche sur les médiations (EA 3476)

Maison des sciences de l'homme Lorraine (USR 3261 CNRS)

Université de Lorraine

Communauté d'agglomération Metz Métropole

Conseil départemental de Moselle

Conseil régional de Lorraine

Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion

> SOMMAIRE

Introduction

7 *Béatrice Fleury et Jacques Walter*
Vies d'objets, souvenirs de guerre : mettre en scène, raconter

DE L'OBJET DE GUERRE À SA MISE EN SCÈNE

Transmettre

27 *Geoffroy Gawin et Michèle Gellereau*
Donner et recevoir des objets de la Seconde Guerre mondiale : quels enjeux de transmission ?

39 *André Kirouac*
Muséotopie. Artefacts, mentefacts et mémoire des risques

53 *Marilda Azulay Tapiero et Estrella Israel Garzon*
Sauver le patrimoine : Josep Renau et la protection des œuvres d'art pendant la guerre civile espagnole

75 *Éric Necker*
L'objet dans le musée d'histoire : collection ou média ? Le cas du musée de Gravelotte

Montrer

97 *Valérie Serdon-Provost*
Engins de siège du moyen âge. Reconstitution historique ou vision fantasmée de la guerre médiévale ?

111 *Raymond Montpetit*
Montrer des objets *in situ*. L'interprétation et l'expérience de visite dans les parcs nationaux américains

125 *Benoît Bruant*
Les collections de la grande guerre en europe : une muséalisation transitoire du contemporain

CE QUE RACONTENT LES OBJETS

Symboles

141 *Fanny Pascual*
Histoire d'une demi-lune : la « boîte de conserve » devenue musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie

155 *Adnan Çelik*
Les *Beyaz Toros*, symboles des disparitions forcées
au Kurdistan de Turquie

165 *Audrey Alvès*
La machette, de l'outillage agricole à « l'arme du crime » :
symbole stéréotypé du génocide des Tutsi

179 *Galyna Dranenko*
Maïdan : un pavé jeté dans la mare du pouvoir

199 *Christophe Lafaye*
De la surobi à la salle d'honneur du 19e regiment du génie.
Construction et transmission de la mémoire
de l'engagement français en Afghanistan

Singularités

217 *Agnieszka Smolczewska Tona*
De l'objet sériel à l'objet personnalisé. Pratiques de collection
et de médiation d'objets de la Grande Guerre

231 *Claude Nosal*
Andreas Cuny, adjudant-maréchal dans la cavalerie allemande, 1909-1918.
La trousse de maréchalerie comme paradigme indiciaire

253 *Miao Chi*
La trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi. Disparition d'un trophée
de guerre et réapparition du souvenir de la guerre sino-japonaise

267 *Héloïse Schibler*
Objets de prisonniers. Enjeux expographiques au musée international
de la croix-rouge et du croissant-rouge

281 *Abdelmalik Atamena*
Deux autocars emblèmes de l'histoire algérienne

Creux et bosses

295 *Bertrand Tillier*
Douilles d'obus gravées : de l'objet patrimonial à l'œuvre d'art postmoderne

303 *Laurent Duguet*
Les objets en creux des camps d'internement de la Libération.
L'exemple de la région de Marseille (août 1944-décembre 1945)

317 *Véronique Dassié*
Des objets sans avenir ou la disparition des souvenirs
de la Seconde Guerre mondiale

331 Abstracts

> INTRODUCTION

BÉATRICE FLEURY
Centre de recherche sur les médiations
Université de Lorraine
F-54000
Beatrice.Fleury@univ-lorraine.fr

JACQUES WALTER
Centre de recherche sur les médiations
Université de Lorraine
F-57000
jacques.walter@univ-lorraine.fr

VIES D'OBJETS, SOUVENIRS DE GUERRE : METTRE EN SCÈNE, RACONTER

Croiser guerres et objets, en procédant à une analyse qui fait ressortir ce qui pourrait s'apparenter au *continuum* d'une vie, prend sens dans une histoire scientifique et sociale dont certains traits se mettent en place dans les années 70 et 80. Sur un plan scientifique, les sciences humaines et sociales (SHS) furent traversées par des mutations qui favorisèrent l'émergence de nouvelles disciplines (dont les sciences de l'information et de la communication et/ou les sciences cognitives) et l'institutionnalisation de rapprochements disciplinaires (la socio-histoire, la psychosociologie…). Dans le même temps et paradoxalement, elles encouragèrent l'affirmation des différences disciplinaires. Ces transformations conduisirent également à adapter des pratiques scientifiques à la constitution d'un savoir académique devant être enseigné dans un cadre universitaire. Une évolution ainsi présentée par Patrick Charaudeau

(2010 : 196) : « Était revendiquée une inter-, pluri- ou trans-disciplinarité au nom de la complexité croissante du monde, de l'éclatement de la connaissance, de la pluralité des savoirs sur des mêmes faits sociaux et de leur nécessaire articulation ».

Pour la thématique traitée ici et en conformité avec un mouvement général, l'archéologie connut alors une reconfiguration de ses frontières scientifiques et un élargissement de la temporalité de ses terrains. Un mouvement dont rend compte la première livraison de *Ramages. Revue d'Archéologie moderne et d'Archéologie générale* où Philippe Bruneau et Pierre-Yves Balut (1982 : 3-33) s'emploient à repenser la temporalité des recherches du secteur et, par voie de conséquence, d'en refonder les postulats théoriques et méthodologiques. Parmi les chantiers correspondant à ce changement d'échelle, se trouvent les fouilles concernant la Première Guerre mondiale, auxquelles le Centenaire de celle-ci a largement fait écho[1]. D'un point de vue disciplinaire, ces recherches attestent d'une obligation : mêler des savoirs différents pour interpréter les données recueillies. Ainsi en est-il de l'étude des témoignages ou des œuvres littéraires qui peuvent aider l'archéologue à interpréter le sens des objets découverts. Ainsi en est-il aussi de la médecine légale qui contribue à l'identification des corps mis au jour[2].

Sur un plan social, si l'on admet que les objets sont liés à des opérations techniques, on peut aussi, à l'instar de Jean Baudrillard (1968 : 103), faire cette analyse : « Admettons que nos objets quotidiens sont […] les objets d'une passion […]. Les objets dans ce sens sont, en dehors de la pratique que nous en avons à un moment donné, autre chose de profondément relatif au sujet, non seulement un corps matériel qui résiste, mais une enceinte mentale où je règne, une chose dont je suis le sens, une propriété, une passion ». Les objets ne répondent pas seulement à des besoins mais ils participent d'une « théorie de la prestation sociale et de la signification » (Baudrillard, 1972 : 8). Une idée

[1] Sur le site de la Mission Centenaire 14-18, on peut voir une vidéo d'un spécialiste de ces chantiers archéologiques – Yves Desfossés – qui présente l'intérêt des recherches conduites en Argonne en même temps qu'il en retrace une histoire commencée dans les années 90. Accès : http://centenaire.org/en/node/124. Consulté le 14/07/14.

[2] Dans l'hebdomadaire *Paris Match* (Caroline Fontaine, 7-13/11/13), un article titré « 1914-1918. On a retrouvé le soldat Leguay » raconte l'histoire d'un soldat mort en 1915, dont le corps n'avait jamais été retrouvé. C'est en 2012 que quelques ossements, un casque, deux médailles pieuses et une plaque d'identification sont découverts par l'anthropologue Michel Signoli. Outre leur intérêt scientifique, ces trouvailles permirent d'attester du décès d'un homme dont l'État avait reconnu la réalité après l'Armistice, en 1919, mais sans qu'aucune preuve de celle-ci n'ait pu être fournie. Aujourd'hui, le sous-lieutenant Leguay est enterré à la nécropole de Minaucourt (Marne). En sortant de l'oubli, les objets découverts, décrits comme étant des « reliques sacrées pour les descendants […] et des éléments d'identification pour l'armée », ont également clarifié les circonstances obscures d'une disparition. En effet, le casque du soldat Leguay porte les traces de la pluie d'obus dont il a probablement été victime. Pour un autre exemple, voir aussi un article paru dans *La Croix* (Pascal Charrie, « Que deviennent les corps des soldats de la Grande Guerre que l'on découvre aujourd'hui ? », 08/01/2014).

que nous souhaitons amplifier en faisant apparaître l'évolution dans le temps de logiques sociales qui, elles-mêmes, transforment le sens de l'objet. Un exemple de ceci, souvent évoqué, mais qui n'en est pas moins emblématique : l'art – ou artisanat – des tranchées participe de cette transformation qui fait passer l'objet d'un mode guerrier à un autre, affectif et artistique, pour devenir, les années aidant, objet de collection et/ou d'art. Un changement de statut que manifeste, dès son titre, l'ouvrage de Nicole Durand (2006), *De l'horreur à l'art : dans les tranchées de la Première Guerre mondiale*, dans lequel elle fait la part belle à la dimension symbolique.

Précisément, les objets dont il est question dans *Vies d'objets, souvenirs de guerre* se positionnent sur une frise temporelle où cohabitent des investissements politiques, symboliques, affectifs et/ou patrimoniaux. Leur étude vient compléter des travaux dont on remarque que, jusque-là, ils étaient centrés sur la création et/ou l'innovation, ou bien faisaient référence aux traces collectives qui les constituaient (Appadurai, dir., 1986 ; Bromberger, Chevallier, dirs, 1999). C'est donc plus à la vie privée et/ou publique des objets que des professionnels du secteur de la médiation et des chercheurs de disciplines différentes s'attachent ici. Venant du Canada, de Chine, d'Espagne, de France, de Suisse, d'Ukraine, ils s'inscrivent dans des recherches qui, traditionnellement, s'intéressent aux objets (anthropologie, ethnologie, histoire et archéologie, sciences de l'information et de la communication, muséologie, sociologie…), mais aussi dans d'autres (littérature, sciences du langage…) qui trouvent en cette thématique matière à amplifier leurs points de vue scientifiques.

Précisons que cette ouverture permet non pas de prouver de quelles constructions sociales l'objet transformé est le résultat, mais de mettre au jour les seuils, étapes, bifurcations et remises en causes de ce qui s'apparente à une vie en société. En effet, dans le sillage de Nathalie Heinich (2009 : 118) qui considère que, pour analyser le patrimoine, il est inutile de se référer à une interprétation constructiviste – qui, selon elle, n'est aucunement « un point d'arrivée mais une évidence de départ » (*ibid.* : 251) –, nous mettrons en évidence les expériences auxquelles renvoient les objets étudiés. En revanche, mettre à plat ce qu'il en est de l'expérience de l'objet dans une interrogation comportant diverses entrées (intime, publique, scientifique…) permet de comprendre les couches de sens dont l'objet est porteur.

C'est donc une motivation d'un tel ordre qui motive la publication de cet ouvrage. Centré sur deux questions principales – « De l'objet de guerre à sa mise en scène », « Ce que racontent les objets » –, elle traduit un geste – « Transmettre », « Montrer » – ou une posture – « Symboles », « Singularités », « Creux et bosses ». Mais elle dit aussi de quelles polarités et oublis, matériels autant que symboliques, la mémoire est constituée.

Objets, sciences et sociétés

Dans l'introduction de *Carrières d'objets*, Christian Bromberger et Denis Chevallier (1999 : 2) inscrivent le projet éditorial de l'ouvrage qu'ils dirigent dans une histoire scientifique des objets, marquée par une sinuosité de l'intérêt à leur endroit. Rappelant « la tradition ethnologique française et les grands maîtres (Marcel Mauss, André Leroi-Gourhan, Charles Parain, André-Georges Haudricourt) » (*ibid.*), pour une part fondée sur l'étude des techniques, ils signalent aussi l'essoufflement de ce chantier dans les années 70, au profit d'une analyse « de processus et d'artefacts résiduels ou révolus relevant de la production agricole ou artisanale » (*ibid.*). Ils en viennent à poser les principes de recherches qui ont été conduites au sein d'un programme lancé par la mission du Patrimoine ethnologique « Savoir-faire et techniques »[3]. Ce qui les pousse à préciser et mettre en valeur les termes et enjeux d'un chantier foisonnant qui articule innovation et tradition, ce dont atteste la bibliographie figurant en fin de volume. Mise en forme par Diana Hoffmann et Jean-Louis Tornatore, celle-ci ne présente pas seulement les travaux de la mission, mais des recherches sur les « apports de la sociologie des sciences et des techniques et de la sociologie pragmatique à la compréhension du commerce avec les choses et de sa place dans les relations entre les hommes » (*ibid.* : 205). De cet ensemble, résulte un ouvrage caractéristique de l'intérêt alors croissant pour les études en culture matérielle, interprété comme étant « le reflet de [la place grandissante des objets] dans nos pratiques sociales contemporaines » (Turgeon, 2007 : 13).

Dans ce même volume, Laurier Turgeon présente les quatre directions prises par les recherches articulant mémoire et objets – « l'usage de l'objet comme témoin historique » (*ibid.* : 14), l'objet comme signe, l'objet comme pouvoir d'action sociale, « l'objet comme une forme d'expression de la mémoire dans la mesure où il explore les manières dont les objets investissent et concrétisent la mémoire » (*id.*) – et constate qu'en quarante ans, « l'objet matériel est passé du rôle passif de témoin à celui d'agent de la vie sociale et de la mémoire » (*ibid.* : 30). Ainsi formule-t-il cette hypothèse :

[3] Dans la revue *Terrain*, Denis Chevallier (« Le programme savoir-faire et techniques », 1989 : 138-141) revient sur les débuts du programme de recherche de la direction du Patrimoine : « Dès 1981, la mission du Patrimoine ethnologique conviait les ethnologues à développer des recherches sur les techniques artisanales et industrielles. Ces opérations prenaient place dans l'extension du dispositif de conservation et mise en valeur du patrimoine technique, encouragées ces dernières années par les collectivités locales et par l'État : musées, écomusées, conservatoires, centres de culture scientifique, technique et industrielle et même de plus en plus souvent les entreprises elles-mêmes. C'est dans ce contexte que la direction du Patrimoine lançait en 1987 le programme savoir-faire et techniques. À cette occasion, plus de vingt nouvelles opérations étaient financées avec l'objectif d'étudier des activités de production particulièrement sensibles aux changements techniques et économiques et de mettre en évidence les modalités sociales et culturelles de production et de reproduction des savoir-faire ».

> « La place prépondérante des objets dans la recherche en sciences humaines et sociales et dans les pratiques culturelles contemporaines ne résulte-t-elle pas d'une réaction contre l'oubli des objets, suscité par le développement de la pratique de l'écriture dans le monde occidental depuis l'époque moderne ? L'écriture s'est appropriée la mémoire au point d'en revendiquer le monopole. L'histoire a été jusqu'à récemment une histoire écrite, produite essentiellement par d'autres écrits, les archives. L'écriture n'est-elle pas devenue le temple de la mémoire ? N'a-t-elle pas rejeté la mémoire des objets, qualifiée d'animisme et de fétichisme ? » (*ibid.* : 31).

Depuis la parution de *Carrières d'objets* en 1999, la publication de travaux interrogeant la relation entre objets et mémoires prouve la pertinence des hypothèses des deux ethnologues. Par exemple, dans le volume dirigé par Tiphaine Barthélémy et Joël Candau, *Mémoire familiale, objets et économies affectives* (2012), c'est au partage de la mémoire – et aux acteurs de celui-ci – que les contributeurs se sont intéressés, discutant avec profit ce que recouvre l'idée même de partage. S'inscrivant dans un processus de construction d'une mémoire commune, les objets qui y sont étudiés (*i.e.* médailles de noces, livres de comptes, barques, vases à parfum…) mélangent « expression des affects » et « transmission inter ou intragénérationnelle » (*ibid.* : 1).

Analyser ce que racontent des objets au-delà de leur fonctionnalité est aussi au cœur d'une initiative éditoriale. Depuis 2013, la collection « Leçons de choses »[4] s'attache à des objets (au sens large…) dont est retracé le parcours historique. Sous cet angle, les premiers titres sont caractéristiques : *Le vase de Soisson n'existe pas. Et autres vérités cruelles sur l'histoire de France* (Christophe Granger, Victoria Vanneau, 2013), *Le cadeau de Noël. Histoire d'une invention* (Martyne Perrot, 2013), *La Barricade. Histoire d'un objet révolutionnaire* (Éric Hazan, 2013), *La Banderole. Histoire d'un objet politique* (Philippe Artières, 2013), *Le Chien. Histoire d'un objet de compagnie* (Victoria Vanneau, 2014). Chacun à leur manière, ces ouvrages promeuvent l'association entre un ancrage social et l'appropriation par des individus, assurant la combinaison entre les mémoires intime et collective. De ce point de vue, comme le constatait Laurier Turgeon (voir *supra*), l'objet ne témoigne donc pas seulement d'un geste social, il est acteur de celui-ci, par exemple dans le cadre d'une démarche de transmission, à visée réparatrice ou non.

Autres exemples de ce mouvement : les musées qui font la part belle à l'exposition d'objets de la vie quotidienne pour raconter l'histoire d'une localité, d'un secteur professionnel, d'un événement. En 1937, fut créé le premier musée français consacré à la France populaire. Sous la houlette de l'ethnologue Paul Rivet (1876-1958) et du muséologue Georges Henri Rivière (1897-1985)[5], le lieu transfigura

[4] « La collection «Leçons de choses» souhaite faire l'histoire des objets qui «portent la trace du temps, des goûts et des humeurs dont est fait le tissu de nos existences», objets qui sont les «lieu(x) d'une mémoire silencieuse» ». Accès : http://www.nonfiction.fr/article-7119-la_barricade_de_lobjet_au_symbole.htm. Consulté le 17/07/2014.

[5] Voici ce qu'écrit Isaac Chiva (1985 : 78) au sujet de G. H. Rivière : « Présent dès 1928, comme sous-directeur, aux côtés de Paul Rivet, à la tête du Musée d'ethnographie du Trocadéro, il prit une part décisive à sa réorganisation puis, et surtout, à la création de ce grand musée-centre de recherches, très moderne pour l'époque, que fut le musée de l'Homme. Il allait y former à la fois

les objets provenant des arts et traditions populaires en des objets honorant quatre missions « scientifique, populaire, artistique et nationale » (Zerbini, 1993 : 124). Pour cette expérience, s'il s'agissait de faire connaître la France rurale en en archivant les traces (*via* les enquêteurs qui sillonnaient la France à la recherche d'objets pouvant entrer au musée). Il s'agissait aussi de consigner des traditions et façons de faire avant que celles-ci ne disparaissent. C'est donc d'une forme de réparation dont il s'agit. Elle s'emploie à rendre visible ce qui l'est insuffisamment, voire qui ne l'est plus : « Les objets ne sont considérés ni comme objets de contemplation, ni comme indicateurs du stade de développement, mais ils sont élevés en objets de connaissance, en objets d'étude, en "objets-témoins" d'une civilisation » (Zerbini, 1993 : 124).

Prolonger la vie de ces traces du passé dans la vitrine d'un musée revient à leur donner une mission de transmission. Une fonction qu'assurent précisément les objets rassemblés dans les musées de la Résistance et de la Déportation. Qu'ils y incarnent des vies brisées, héroïques ou ordinaires, ils racontent une histoire qui n'est plus, mais dont il est socialement important de préserver le souvenir. Participant d'une démarche pédagogique, ils représentent un état de la mémoire institutionnelle et du rapport de celle-ci au passé. Même constat pour une autre période de l'Histoire : la guerre d'Algérie. En 2012, au cours de l'année commémorative des cinquante ans de la fin du conflit, deux expositions mettant en valeur des objets privées ont été organisées. L'une fut présentée au Musée d'art et d'histoire du Judaïsme (du 28/09/12 au 27/01/13), « Juifs d'Algérie ». Elle rassemblait des livres, photographies, textiles, objets, œuvres d'art à même de raconter autrement l'histoire d'un groupe et d'une région. L'autre – « Vies d'exil 1954-1962. Des Algériens en France pendant la guerre d'Algérie » – fut présentée du 9 octobre 2012 au 19 mai 2013 à la Cité nationale de l'histoire de l'immigration où était racontée la vie quotidienne des Algériens, là encore en appuyant le propos sur des fonds d'archives diverses dont privées (photographies, objets…).

Dans le rapport au passé, les objets sont donc abondamment présents, pas tant pour témoigner de la réalité des faits que pour raconter l'intimité d'une histoire commune. Dans le cas des expositions citées, ils font corps avec des propriétaires qui, par leur truchement, entrent au musée et légitiment leur propre histoire. Une caractéristique qui, pour cette commémoration, est en lien avec l'importance du récit que des personnalités anonymes ont donné en partage et auquel les médias – tous supports confondus – ont apporté une forte visibilité.

---

sa conception de la recherche – en participant à l'organisation de la mission scientifique Dakar-Djibouti (1931) – et de l'objet comme de l'exposition ethnographiques. Tout en y expérimentant la formule du *musée-laboratoire* – à la fois centre de recherche, conservation, documentation, et, par ses expositions et présentations, établissement éducatif à l'intention des publics les plus variés – G. H. Rivière étudiera dès cette époque les formes possibles d'une institution jumelle consacrée, non plus aux mondes exotiques mais à la France ».

En dépit de cet indéniable intérêt pour l'objet, une dimension paraît moins étudiée : celle qui retracerait l'itinéraire – la vie – d'un objet de guerre, depuis sa fabrication jusqu'à la diversité de ses interprétations. Deux ouvrages de François Bertin se rapprocheraient de cette visée sans toutefois s'y apparenter pleinement. Dans *Mémoires d'objets. Histoires d'hommes. 1944* (2004) et dans *Mémoires d'objets. Histoires d'hommes. 1914-1918* (2008), l'auteur étudie des objets du quotidien, photographiés dans des musées ou chez des collectionneurs, mettant ainsi à jour leur humanité. S'ils y sont les témoins d'événements, ils ne sont pas étudiés selon le point de vue biographique que nous entendons investir. D'ailleurs, ce questionnement est-il légitime ? Dans *Biographies d'objets,* l'anthropologue Thierry Bonnot[6] (2010 : n.p.) pose la question de savoir si le vocable « vie » peut convenir à l'étude d'un objet. Précisant les raisons pouvant en faire douter – la vie définit des êtres biologiques –, il défend cependant ce projet :

> « C'est […] faire preuve d'un purisme excessif que de limiter l'utilisation du mot "vie" à son aspect biologique et l'utiliser exclusivement pour les êtres vivants. Un objet matériel, du moment qu'il subit une ou plusieurs transformations (techniques, physiques, usuelles ou symboliques) peut donc dans ce sens être gratifié d'une vie. En admettant ces arguments, le terme biographie (récit de la vie d'une personne dans son acception la plus courante) peut donc s'appliquer aux objets : s'ils se transforment, ils ont une vie ; s'ils ont une vie, on doit pouvoir la narrer, donc rédiger leur biographie ».

Retraçant ensuite les phases principales de recherches qu'il a menées à l'écomusée du Creusot-Monceau, il précise les linéaments d'une approche mettant les objets en situation, « installés dans le décor domestique, rangés dans un placard, ou même relégués à la cave, voire abandonnés dans un coin de friche du jardin ». Nous pourrions reprendre à notre compte plusieurs des questions qu'il pose, quand bien même ne concernent-elles pas des objets inscrits dans l'histoire d'une guerre :

> « Qu'est ce qui fait qu'on achète un objet dont on n'a pas besoin ou qu'on l'utilise alors que d'autres possibilités existent, plus "modernes" ? Comment se déroule la rencontre avec un objet ? Comment se met-on à collectionner tel ou tel type d'objets ? Pourquoi s'attache-t-on à tel objet plutôt qu'à tel autre ? Comment se construit l'histoire d'un objet et comment est-elle narrée par son détenteur ? ».

Étudiés en contexte, ces objets sont à même de raconter « leur vie », mais aussi celle de leur-s propriétaire-s. Ainsi, comme le suggère Nathalie Heinich (1993), peuvent-ils être des objets-personnes. Un choix terminologique assumé par la sociologue qui développe à ce sujet une argumentation : « Il est trois façons pour un objet de posséder les propriétés d'une personne : premièrement, en tant qu'il agit comme une personne, comme c'est le cas des fétiches ; deuxièmement, en tant qu'il a appartenu à une personne, comme c'est le cas des reliques ; troisièmement, en tant qu'il est traité comme une personne, comme c'est le cas

[6] Th. Bonnot est notamment l'auteur de *La Vie des objets*, publié en 2002. Parmi les articles en lien avec la problématique que nous développons, à noter « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », *L'Homme*, 170, 2004, pp. 139-164.

des œuvres d'art » (*ibid.* : 27)[7]. Peu ou prou, ces catégories se retrouvent dans plusieurs des contributions de ce volume.

De l'objet de guerre à sa mise en scène

Certains objets utilitaires sont devenus des objets de culte, des objets patrimoniaux, des pièces artistiques et/ou muséales. Au fil du temps et en lien avec des situations et circonstances, leur usage s'est éloigné de celui qui a motivé leur première acquisition. En résultent des modes contrastés de transmission qui, par ailleurs, peuvent dépendre de modes de circulation différents. Plusieurs questions découlent de ce constat : quels ont été les modes d'acquisition de ces objets ? En quoi et comment ces façons d'être et d'acquérir ont-elles symboliquement influé sur le caractère matériel ? Selon l'analyse de la manière dont ces objets sont arrivés au monde et s'y sont installés, quelle culture de la transmission et de la monstration est diffusée ? À quelles valeurs rallient-ils les individus qui s'y réfèrent ? Et parfois, au nom de certaines valeurs, comment des objets sont-ils déclassés ?

Transmettre

Exposer un objet, c'est déjà le soumettre à une scénographie qui guide le regard du visiteur. Décors, assemblages, lumières, sons, tout est mis en œuvre pour orienter

[7] Dans l'article – « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art » publié dans *Sociologie de l'art*, N. Heinich (1993 : 25-26) raconte une histoire qui introduit son propos : « Avril 1993, salle Garance à Beaubourg : lors de l'inauguration d'un cycle de films sur Matisse, on demande au cinéaste Marcel Ophüls d'introduire la soirée. Il raconte une anecdote : pendant le tournage du film qu'il réalisait sur le peintre, la veuve de Matisse lui proposa d'emporter chez lui l'autoportrait que l'équipe n'avait pu finir de filmer (rires excités de l'assistance). L'ayant donc transporté dans sa décapotable, il le posa, une fois rentré chez lui, à côté de la télé (franche hilarité dans l'assistance). Et c'est là, conclut-il qu'on s'aperçoit que les reproductions n'ont rien à voir avec un tableau original : l'appartement tout entier s'est trouvé imprégné de cette présence, comme transformé par le tableau… C'était… (il cherche le mot) c'était magique… ! (approbation muette mais fervente de l'assistance). Cette anecdote montre l'objet en question plongé successivement dans quatre régimes. Tout d'abord, il est une œuvre d'art, que l'on regarde, que l'on admire, que l'on filme : c'est là son statut normal, dont personne ne rit, ne s'étonne ni ne s'indigne. Mais voilà que – second régime – il devient une chose : une chose encombrante […]. Voilà donc notre objet plongé dans un monde ordinaire, côtoyant une décapotable et, surtout, un poste de télévision : l'association apparaît incongrue, voire loufoque, entre l'objet le plus trivial et l'œuvre la plus sublime […]. C'est que ce déplacement de l'œuvre dans un cadre ordinaire révèle par l'absurde son appartenance à un troisième régime : non plus celui de l'œuvre d'art ni celui de la chose, mais celui de la relique, objet rendu unique par son lien avec un grand singulier – saint, génie ou héros. […] Enfin – quatrième et dernier régime – l'œuvre d'art devenue chose, puis révélée comme relique, va se manifester comme fétiche. Car c'est plongée au comble de la trivialité qu'elle révèle au mieux ses pouvoirs sa capacité à faire advenir, mystérieusement, ce qui sans elle ne serait pas. Ce mystérieux pouvoir, le narrateur le résume en deux mots : présence, et magie – magie de la présence ».

l'interprétation. Ainsi le musée – mais on pourrait formuler le même constat pour tout autre lieu d'exposition – est-il partie prenante du sens de l'objet :

> « Le musée est un lieu qui a pour fonction de transformer les choses en objets. Il est ainsi possible de penser le musée comme l'une des grandes instances de production des objets. Les séparateurs, que sont par exemple les vitrines et les interdits liés à la sphère muséale, sont des marqueurs d'objectivité, qui garantissent la distance avec le monde réel. La chaise qui entre dans les collections d'un musée d'arts décoratifs n'est plus fonctionnelle, le visiteur n'a plus le droit de s'y asseoir, elle devient chaise-objet » (Chaumier, 2010)[8].

Par conséquent, quel que soit l'événement qu'ils sont censés représenter, les objets sont témoins de faits, mais aussi de la mise en mémoire de ceux-ci. Dans cette section, les chercheurs s'attachent donc aux raisons pour lesquelles des objets sont entrés au musée et s'y sont installés. Par exemple, dans le cadre d'une recherche sur un groupe de donateurs d'objets de la Seconde Guerre mondiale, Geoffroy Gawin et Michèle Gellereau (Université Lille 3) mettent en évidence la diversité des usages mémoriels selon les lieux de mémoire, d'exposition et de rituel. Pour en comprendre la teneur, ces deux chercheurs en sciences de l'information et de la communication s'intéressent notamment aux négociations entre donateurs et donataires et montrent les attentes contradictoires pouvant parfois se manifester dans le processus de sélection et d'exposition. En termes de transmission, cela les conduit à poser la question de savoir si le musée peut être un lieu de reconnaissance de la diversité des approches du passé.

Pour André Kirouac (directeur du Musée naval de Québec), la diversité est également un caractère constitutif de l'objet. Elle résulte de l'expérience qui le nourrit et qui, d'une certaine façon, fait de lui un sherpa, un guide. En effet, quand les témoins des guerres ont disparu, l'objet peut témoigner des faits et jouer le rôle de passeur. Avec cette obligation : il doit être préservé et sa manipulation contrôlée. Une position que défendent encore Estrella Israel Garzon (Universidad CEU-Carenal Herrera) et Marilda Azulay Tapiero (Universidad Politécnica de Valencia) qui suivent la trace de caisses ayant contenu des centaines d'œuvres du Musée du Prado à Madrid. Pour cela, c'est notamment au rôle de Josep Renau (1907-1982) que s'attachent la chercheuse en communication et la spécialiste en architecture. Pendant la Guerre civile espagnole, ce militant communiste est parvenu à sauver de la destruction des productions majeures, les acheminant vers des lieux plus sûrs, dont Genève en 1939. Plusieurs expositions furent consacrées à ces œuvres d'art (pendant la guerre et après). Les étudier permet aux deux chercheuses de comprendre autant l'opération de sauvetage et son contexte que l'évolution du souvenir qui en a été transmis.

Enfin, en tant que professionnel de la médiation, Éric Necker, directeur du Musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion Gravelotte, s'intéresse à la place de l'objet dans un site muséal. Posant la question de savoir si un musée d'histoire est

[8] Accès : http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/objet%20de%20mus%C3%A9e.pdf. Consulté le 21/07/2014.

une collection ou un média, il opte pour la deuxième catégorie, décrivant par le menu les choix de monstration du musée dont il est en charge. Par cet exemple, c'est à l'évolution que connaissent les musées qu'il s'attache, montrant que ces derniers convoquent des dispositifs de communication polymorphe où le lieu joue un rôle aussi important dans le rapport aux visiteurs que les objets qui y sont mis en scène.

Montrer

Pour l'archéologue Valérie Serdon-Provost (Université de Lorraine), le rôle des médiateurs et/ou passeurs qui font circuler les objets d'un monde à un autre a des conséquences sur les représentations que le public se fait de l'époque concernée. S'attachant aux engins de siège du Moyen Âge, elle montre que les raisons présidant à leur reconstitution sont éloignées de préoccupations strictement historiques. En phase avec des logiques commerciales, ludiques, touristiques, idéologiques, cette reconstitution donne une représentation biaisée de l'Histoire qui, de la sorte, participe plus du spectacle que du savoir. Benoît Bruant (Université de Haute-Alsace) partage cette façon de voir en posant le principe d'une impossible matérialisation de la guerre. Proposant une chronologie des choix muséographiques de la guerre depuis la fin du XIX^e^ siècle, cet historien en précise les fondements et ambivalences culturels. Ce qui le conduit à constater l'impuissance des musées.

Si leurs statut et sens se transforment, les objets acquièrent aussi des valeurs en accord avec les milieux qui les accueillent ou les lieux qui les exposent. Dans ce cadre, Raymond Montpetit (Université du Québec à Montréal) examine une stratégie muséographique mise en place pour contrer l'isolement des objets exposés et redonner à ces objets « en suspens » un certain ancrage contextuel qui en suggère les significations. Une telle approche utilise la mise en valeur *in situ*, où objet et site sont imbriqués, et une approche interprétative et thématique qui mise sur des outils de médiation pour rejoindre les visiteurs et enrichir l'expérience de visite, notion devenue centrale pour plusieurs concepteurs. Les « musées de site » offrent des objets exposés « là où l'histoire s'est déroulée ». Le propos consiste en une réflexion sur la façon dont ces objets collectionnés sont alors « montrés » aux visiteurs dans des stratégies *in situ* et interprétatives. Selon cet historien d'art, spécialiste en muséologie, cela confère aux objets une capacité de signification supplémentaire, la conjugaison objets et site participant alors à l'effet produit sur les visiteurs lors de la visite. Pour attester ce point de vue, il étudie le travail conduit par le Service des parcs nationaux américains, pionnier de l'interprétation *in situ*. Ainsi présente-t-il ce mouvement en examinant un exemple, celui du champ de bataille de Gettysburg (1^er^-3 juillet 1863) devenu parc national.

Ainsi le sens de l'objet est-il aussi celui que lui accorde le point de vue du visiteur. Un constat qui étaye le fait que la valeur d'un objet ne lui est pas exclusivement

associée, un constat qui renvoie à l'ouvrage dirigé par Arjun Appadurai, *The Social Lifes of Things. Commodities in Cultural Perspectives* (1986). Dans l'introduction de ce livre, l'anthropologue discute et met à distance le clivage ordinaire entre valeur d'usage et valeur d'échange. Ceci pour montrer la complexité à l'œuvre dans la notion de valeur, ce que confirment les contributions ici rassemblées. Plus généralement, c'est à la valeur de l'objet, hors de tout usage technique, que l'on peut faire référence, une propriété que Krzysztof Pomian (1987) désigne par une notion issue du droit privé – sémiophore – qui renvoie à des objets évoluant hors des circuits économiques et qui sont porteurs d'« une utilité sociale dotée d'une signification particulière » (Chaumier, 2010 : n.p.).

Ce que racontent les objets

Si l'objet est en prise avec une temporalité qui influe sur le périple de sa présence au monde, d'autres interrogations surgissent : que représente l'objet dans la contemporanéité ? Joue-t-il un rôle encore aujourd'hui ? Est-il le jouet d'une simple logique de recyclage ou, comme l'écrivent Octave Debary et Arnaud Tellier (2004) au sujet des vide-greniers, le signe d'un « rachat de l'histoire comme conservation de ce qui ne doit pas disparaître » ? Est-ce qu'on en parle encore quand on évoque des conflits ? Enfin, et pour reprendre l'interrogation de Walter Benjamin *(1935), qu'en est-il des objets eux-mêmes à l'ère de la reproductibilité technique ?*

Symboles

Si l'on se réfère à Nathalie Heinich (1993 : 27) qui envisage l'objet en lui attribuant les propriétés d'une personne, deux des trois catégories propres à sa démonstration relèvent de la dimension symbolique : les fétiches – « auxquels sont attribués des pouvoirs spécifiques, qui ne sont pas ceux des objets ordinaires » – et les reliques – « dont le propre n'est plus tant d'agir comme une personne mais, avant tout, d'avoir appartenu à une personne, dont l'objet en question porte la trace, ou avec laquelle il a entretenu un contact » (*ibid.* : 28). Dans cette section, l'une et/ou l'autre de ces catégories sont représentées ; elles retracent les conditions de transformation, improvisée ou pas, d'une arme de guerre en symbole.

Par exemple, en se penchant sur le cas d'une demi-lune – *Quonset Hut* – laissée par l'armée américaine en Nouvelle Calédonie et devenue musée en 2013, l'historienne Fanny Pascual (Université de la Nouvelle-Calédonie) étudie les méandres d'un projet mémoriel transformant un objet de la vie ordinaire en une relique. Banal entrepôt pendant la guerre, le préfabriqué est devenu un lieu d'accueil d'objets d'histoire. Pour sa part, c'est à l'itinéraire des *Beyaz Toros*, des voitures blanches de modèle Renault 12, que s'attache Adnan Çelik (École des

hautes études en sciences sociales). Dans les années 90, au Kurdistan de Turquie, ces voitures – somme toute banales – étaient utilisées pour kidnapper ceux qui s'opposaient à l'État turc. Grâce à un corpus de témoignages oraux, de films et ouvrages, l'anthropologue montre comment cet objet est devenu le symbole du pouvoir et de la « sale guerre » des années 90. Toutefois, si dans ce cas, l'objet de mort est érigé en relique, ailleurs, il peut être mis à l'écart du souvenir. Ainsi en est-il de la machette qui servit d'arme au Rwanda, au moment du génocide de 1994. Sur la scène internationale, l'objet a nourri un discours médiatique empruntant au vocabulaire agricole. Au Rwanda en revanche, il ne serait présent que dans un seul musée, le mémorial de Nyarubuye, d'ailleurs aux côtés d'autres armes. Pour Audrey Alvès (Université de Lorraine), chercheuse en sciences de l'information et de la communication, si dans l'espace public international, cet objet est devenu le symbole du génocide, au Rwanda, il n'occupe qu'une place marginale dans la mémoire des faits. Un contraste qui atteste du silence assourdissant que rencontre l'objet. *A contrario*, lorsque Galyna Dranenko évoque elle aussi le cas d'un objet du quotidien – un pavé – qui s'est transformé le temps d'une révolte en un projectile, ce n'est pas au silence qu'elle fait référence mais à la résonance de cet objet avec ses semblables, mais au cours d'autres événements. Partant des manifestations qui se sont déroulées sur la place Maïdan à Kiev en Ukraine (hiver 2013-2014) et de l'utilisation des pavés à cette occasion (et après), la spécialiste de littérature française fait de ceux-ci le symbole de la voix des « sans-part », des exclus, des dominés. Ni relique, ni fétiche, le pavé est pour elle un objet universel des combats de rue improvisés.

Changement de décor, c'est au treillis que s'attache Christophe Lafaye (Université Aix-Marseille), celui qui fut porté par un sergent-chef du 19e régiment du génie en Afghanistan à l'été 2011 et qui trône dans la salle d'honneur du régiment. D'objet utilitaire, il est devenu le symbole et le fétiche d'une armée redécouvrant le combat de contre-guérilla, ainsi que les réalités de la guerre (mort, blessure, perte, fraternité…). Au-delà, l'analyse du changement de statut de cet uniforme permet à l'historien de comprendre les modalités de construction et de transmission d'une mémoire et d'une culture de guerre.

Singularités

Qu'il entre au musée, qu'il prenne place dans une collection, qu'il trône sur une étagère, l'objet distingué n'a pas été choisi par hasard. Quel que soit le motif de la sélection dont sa présence est le résultat, c'est sa singularité qui l'a distingué, un caractère dont on peut définir les propriétés en s'inspirant de la définition qu'en donne Nathalie Heinich dans différentes contributions, dont *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique* (2005). Dans la première partie de l'ouvrage, la sociologue considère que Balzac et sa nouvelle, *Le Chef-d'œuvre inconnu* (1831), donnent une vision de la création artistique où se côtoient la passion et une forme d'enthousiasme pouvant s'apparenter à la folie. Partant

de là, elle pose l'idée selon laquelle cet écrit est caractéristique d'une période au cours de laquelle la création fut considérée comme enfant de pulsion et de mysticisme, et l'art comme inné. Pour la sociologue, l'histoire de l'art est marquée par cette représentation de l'artiste qui souligne sa nature singulière, faisant de lui un être à part. En ce qui concerne les objets de guerre, certains d'entre eux se singularisent d'emblée, mais selon des modalités et dispositions diverses.

Agnieszka Smolczewska-Tona (Université Lyon 1) traite d'objets faisant partie de collections. Dans ce cadre, la singularité dont elle fait état est celle que le collectionneur attribue lui-même aux objets. D'ailleurs, la singularité définit ou l'ensemble de la collection ou un objet au sein de celle-ci. Dans tous les cas, le sens de la collection est dépendant du regard que porte sur elle celui qui l'organise. Par l'analyse d'une série d'entretiens, la chercheuse en sciences de l'information et de la communication montre aussi que le collectionneur est attentif aux individus qui ont possédé les objets. Collectionner revient donc à faire œuvre de mémoire. C'est également cette dimension humaine qui est au centre du propos de Claude Nosal (sciences de l'information et de la communication, Université de Haute-Alsace) qui prend pour point de départ la trousse d'un maréchal-ferrant dans la cavalerie allemande entre 1909 et 1918. *Via* l'étude des objets que cette trousse comporte (rogne-pied, râpe-lime, tricoises, mailloche, boutoir, compas, tablier de forge…), il s'emploie à détecter ce qui n'est pas directement visible et pourtant présent : la fin de la cavalerie et des animaux de guerre. Ainsi se donne-t-il pour objectif de deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés.

Singularité… Le mot est faible pour décrire le crâne dont Miao Chi (sciences de l'information et de la communication, Université de Lorraine) retrace l'itinéraire. Découvert en juin 2004 dans un temple boudhiste à Changhun, l'ancienne capitale du Mandchoukouo, ce crâne appartenait au fondateur et ancien commandant en chef de l'armée anti-japonaise du Nord-Est, Zhao Shanzhi. Arrêté par l'armée japonaise, ce dernier avait été décapité. En retrouvant sa tête des décennies plus tard, après une quête longue et difficile, c'est à la fois au sens du geste en temps de guerre que l'on peut s'intéresser et au sens de son exhibition pendant et après les faits. Trophée en 1942, la tête est aujourd'hui une relique susceptible de témoigner d'un martyr collectif. C'est de collectif aussi dont il s'agit dans la contribution que la sociologue Héloïse Schibler (Lausanne) consacre à une exposition permanente – *L'Aventure humaine* – que l'on peut visiter au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) à Genève. L'exposition rassemble des objets de prisonniers dans une scénographie misant sur la dimension émotionnelle. Offerts par des prisonniers aux représentants du Comité de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (CICR) venus leur rendre visite, ces objets ont été créés avec les matériaux à disposition (savon, mie de pain…). Exposés, ils acquièrent un statut testimonial en même temps qu'engagé, le musée ayant œuvré pour faire de cette exposition une expérience dans laquelle les réactions du visiteur ont été anticipées.

Enfin, si sélection il y a, il peut aussi y avoir des exclusions. Ce contraste est décrit par le chercheur en littérature Abdelmalik Atamena (Université de Khenchela, Algérie) qui compare la gestion mémorielle de deux autocars ayant, chacun à leur façon, marqué l'histoire de l'Algérie. Le premier est celui dans lequel voyageait un couple d'enseignants français – Guy et Jeanine Monnerot (23 et 21 ans) – et qui fut attaqué par un groupe armé de l'ALN (Armée de libération nationale). La femme vivra, pas son mari. Les faits entrèrent dans la postérité comme ayant marqué le début de « la guerre de Libération ». Ce que confirme la place que cet autocar occupe en un lieu pouvant être qualifié de mémoire. Quarante ans plus tard, en 1994, même site, un autocar semblable, mais d'autres faits et une autre mémoire. L'autocar attaqué en 1994 est oublié et ne figure dans aucun musée. En revanche, c'est la mémoire du véhicule qui a marqué la guerre d'Algérie qu'il a contribué à consolider. Embarrassante, son histoire a été mise à l'écart. Dans un cas, la guerre de libération a légitimé l'objet en visant une forme de cohésion nationale. Dans l'autre, la guerre civile a empêché la mémoire de se constituer.

Creux et bosses

Interroger la vie des objets équivaut, en creux, à comprendre l'arrivée tardive – ou bien l'absence – de certains d'entre eux sur la scène publique. Car si la mémoire et l'oubli s'envisagent de concerve, les vies et « morts » des objets aussi, ceux-ci étant parties prenantes d'une dynamique mémorielle se manifestant par une visibilité fluctuante. C'est notamment ce qu'explique l'historien d'art, Bertrand Tillier (Université de Bourgogne), relatant l'aventure de ces douilles d'obus gravées qui, ignorées dans les années 50, sont finalement entrées au musée. Avec un point d'orgue en 2012 en France où, dans le cadre de l'exposition *1917* se déroulant au Centre Pompidou-Metz, elles ont ponctué de façon spectaculaire une manifestation consacrée à l'art de cette période. Le texte du catalogue est significatif. Il assimile ces objets à des créations artistiques : « Aux côtés d'artistes majeurs, dont les œuvres sont plus ou moins directement inspirées par les événements, s'expriment également des amateurs qui éprouvent le besoin de réagir aux épreuves du conflit par une activité de création, comme "l'art des tranchées" – ensemble d'objets réalisés à partir de résidus d'obus et d'armes – dont les œuvres constituent un moment fort de l'exposition ». Une question résulte de cette position, elle est au centre des propos de l'historien d'art : « Les procédés de l'artiste sont-ils différents de ceux du collectionneur ou du conservateur de musée militaire ? ».

Pendant des décennies, les objets relevant de l'artisanat de tranchées ont circulé dans les familles plus que dans la sphère publique, quand bien même intéressaient-ils des amateurs. Aujourd'hui, ils sont très visibles et pas seulement pour des raisons commémoratives. Une évolution qui conduit à interroger les modalités de circulation entre espaces privé et public, ainsi que le rôle des acteurs dans celles-ci.

Outre le cas d'objets peu visibles un temps, devenus présents plus tard, il est des objets dont l'absence publique est un motif d'interrogation. Étudiant « les objets en creux » des camps d'internement de la Libération destinés aux suspects de la collaboration, Laurent Duguet (Université Paul-Valéry Montpellier) – historien – montre combien la prise en compte par l'historien de ces objets qui font défaut est utile à la compréhension du fonctionnement de lieux éphémères qui furent en activité entre août 1944 et décembre 1945. En effet, la pénurie des objets du quotidien a eu pour conséquence de fragiliser l'aménagement de ces camps et de provoquer des complications sanitaires. Le fait que ces difficultés aient été incessantes fournit des indications sur la place des camps d'internement administratifs en France. Prolonger cette étude par une recherche sur le devenir des objets après la dissolution des camps informe aussi sur les modalités de transmission – plutôt de non-transmission – de cette histoire. Véronique Dassié part justement d'un contraste entre le nombre important d'objets du passé qui s'accumulent dans les intérieurs domestiques et l'absence d'objets souvenirs de guerre, avec des conséquences en termes de transmission intergénérationnelle. S'appuyant sur une enquête ethnographique, la sociologue questionne cette absence et ses corollaires : les conditions d'acquisition d'objets de ce type *a posteriori* et leur transformation en reliques, la dialectique de la mémoire et de l'oubli, la superposition d'une mémoire individuelle et d'une dématérialisation sociale au profit d'une mémoire collective comportant les traces d'un collectif post-traumatique.

Conclusion

En explorant la dynamique et les processus à l'œuvre dans l'appropriation et les modes de circulation des objets dans le temps et dans l'espace, les contributeurs ont mis en évidence le fait selon lequel les objets porteurs de mémoire ou d'histoire ne sont pas seulement des témoins d'une époque dont un groupe et/ou des individus entendent se souvenir. Ils sont des partenaires à part entière des interactions sociales. S'ils ont pour fonction de dire ce à quoi les groupes sociaux sont attachés, ils sont parties prenantes de la structure matérielle et organisationnelle de la mémoire. En étudiant leur parcours de vie, ils donnent à comprendre l'histoire sociale et celle des représentations et mises en scène de celle-ci. Mais ils laissent aussi entrevoir les histoires de ceux qui ont choyé des objets pour des raisons privés.

C'est ce rapport aux objets que nous avons mis en évidence lors d'une exposition – *Vies d'objets, souvenirs de la Grande Guerre* – qui s'est tenue à la bibliothèque universitaire de l'Île du Saulcy, sur le site messin de l'Université de Lorraine (8 octobre-20 décembre 2014). Pour mener à bien ce projet, appel avait été lancé aux personnels de l'établissement pour que ceux d'entre eux qui possédaient des objets de la Grande Guerre acceptent de les exposer et de raconter l'histoire de leur présence dans le cercle familial. Douze « détenteurs »

d'objets ont accepté de se prêter au jeu, relatant en parallèle l'histoire qui avait pu être racontée dans les familles. Parfois erronées et/ou chargées d'émotions, ces histoires attestent d'une forme d'engagement vis-à-vis de l'objet conservé, faisant de celui-ci le signe ou symbole d'un lien certes privé, mais aussi intégré à l'Histoire. Dans le catalogue qui en a résulté, l'histoire intime des objets est associée à celle de la Grande Guerre, montrant que « même si l'objet découvert ou redécouvert n'est pas attaché précisément au souvenir d'un individu, il épouse *a posteriori* des valeurs ou un imaginaire commun » (Fleury, Walter, 2015 : 10). Les objets de guerre poursuivent donc à leur façon une carrière testimoniale (Fleury, Walter, 2012, 2013-2014). Certains d'entre eux participent même à la qualification ou à la requalification de lieux d'histoire et/ou de mémoire (Fleury, Walter, 2008-2011). En cela, ils constituent des maillons d'un processus de médiation qui assure le lien entre le passé et le présent.

Références

Baudrillard J., 1969, *Le système des objets. La consommation des signes*, Paris, Gallimard.

— 1972, *Pour une critique de l'économie politique du signe*, Paris, Gallimard.

Benjamin W., 1935, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique,* trad. de l'allemand par Fr. Joly, Paris, Payot, 1955.

Bonnot Th., 2002, *La Vie des objets*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme/ Mission du Patrimoine ethnologique.

— 2004, « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre », *L'Homme*, 170, pp. 139-164.

— 2010, « Biographies d'objets », Exposition « Tout garder ? Tout jeter ? Tout réinventer ? », Métropole Rhin-Rhône. Accès : http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/Biographies%20d%27objets.pdf. Consulté le 19/07/14.

Bromberger Ch., Chevallier D., dirs, 1999, *Carrières d'objets*, Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

Bruneau Ph., Balut P.-Y., 1982, « Positions », *Ramages. Revue d'Archéologie moderne et d'Archéologie générale*, 1, pp. 3-33.

Chaumier S., 2010, « Qu'est-ce qui définit un objet de Musée ? », Exposition « Tout garder ? Tout jeter ? Tout réinventer ? », Métropole Rhin-Rhône. Accès : http://www.dijon.fr/appext/mvb/tout-garder-tout-jeter-et-reinventer/objet%20de%20mus%C3%A9e.pdf. Consulté le 21/07/14.

Chevallier D., 1989, « Le programme savoir-faire et techniques », *Terrain*, 12, pp. 138-141.

Chiva I., 1985, « Georges Henri Rivière un demi-siècle d'ethnologie de la France », *Terrain*, 5, pp. 76-83.

Debary O., Tellier A., 2004, « "Objets de peu" Les marchés à réderies dans la Somme », *L'Homme*, 2, 170, pp. 117-137.

Durand N., 2006, *De l'horreur à l'art : dans les tranchées de la Première Guerre mondiale*, Paris, Éd. Le Seuil.

Fleury B., Walter J., dirs, 2008-2011, *Qualifier des lieux de détention et de massacre*, Nancy, Presses universitaires de Nancy, 4 vol.

— 2012, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique testimoniale », ESSACHESS – *Journal for Communication Studies*, vol. 5, 2(10), pp. 153-163.

— dirs, 2013-2014, *Carrières de témoins de conflits contemporains*, Nancy, Éd. universitaires de Lorraine, 3 vol.

— 2015, *Vies d'objets, souvenirs de la Grande Guerre. Catalogue*, Nancy, Éditions universitaires de Lorraine.

Heinich N., 1993, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6, pp. 25-26.

— 2005, *L'élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Gallimard.

— 2009, *La Fabrique du Patrimoine. De la « Cathédrale à la petite cuillère »*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Pomian K., 1987, *Collectionneurs, amateurs, curieux : Paris-Venise, XVIe-XIIIe siècles*, Paris, Gallimard.

Turgeon L., 2007, « De la mémoire de la culture matérielle et de la culture matérielle de la mémoire », pp. 13-36, *in* : Debary O., Turgeon L., dirs, *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Éd. de la Maisons des Sciences de l'Homme/Presses de l'université Laval.

Zerbini L., 1993, « Les objets de musées ethno-anthropologiques soumis à la polémique : présentation "esthétique" ou présentation "culturelle" ? », *Sociologie de l'art*, 6, pp. 95-134.

DE L'OBJET DE GUERRE À SA MISE EN SCÈNE

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 27-38

> TRANSMETTRE

GEOFFROY GAWIN
Groupe d'études et de recherche interdisciplinaire
en information et communication
Université Lille 3
F-59650
geoffroy.gawin@towai.fr

MICHÈLE GELLEREAU
Groupe d'études et de recherche interdisciplinaire
en information et communication
Université Lille 3
F-59650
michele.gellereau@univ-lille3.fr

DONNER ET RECEVOIR DES OBJETS DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE : QUELS ENJEUX DE TRANSMISSION ?

Résumé. — Cette contribution interroge le statut et les formes de donations et de médiations réalisées par des héritiers d'objets issus de la Seconde Guerre mondiale en s'intéressant à la circulation de ces objets entre plusieurs lieux ou univers. Elle montre qu'en passant du domaine privé au patrimoine familial ou collectif, l'objet réactive des mémoires, témoigne de formes de survivance à la guerre et se charge au travers du récit du donateur de nouvelles valeurs patrimoniales et sociales en adéquation avec celles du musée. À partir de l'analyse des relations tissées entre ces établissements et les donateurs ou leurs descendants, elle soulève la question de la mission institutionnelle des musées et invite à reconsidérer la prise en compte des sensibilités exprimées lors des processus de patrimonialisation.

Mots clés. — Témoignage, objet témoin, donateur, patrimonialisation, bataille du Saint-Laurent, Musée de la Résistance, Ascq.

La contribution interroge le statut et les formes de donations et de médiations réalisées par des donateurs héritiers d'objets issus de la Seconde Guerre mondiale, en s'intéressant à la circulation de ces objets entre plusieurs lieux ou univers et aux différents récits et valeurs dont ils seraient porteurs. En effet, les mêmes objets circulent et acquièrent des sens différents selon les lieux de mémoire, d'exposition ou de rituels dans lesquels les médiateurs les « racontent » (Ricœur, 1985). Leurs usages évoluent en fonction des moments et étapes de leur vie (Kopytoff, 1986, Saunders, Dewilde 2009, Gellereau, 2012a). Pour éclairer cette question, nous nous intéresserons particulièrement aux collectes d'objets et de récits entre des donateurs héritiers et des musées donataires quand il s'agit de faire circuler l'objet du domicile à la réserve du musée, puis de le mettre en public dans des espaces d'exposition et de développer une médiation testimoniale (Fleury, Walter, 2012) dans des expographies souvent conçues par le musée.

Les étapes de l'interprétation et du passage d'objets de la sphère privée familiale à la sphère publique du musée seront analysées en se limitant à quelques objets : deux objets prêtés par des fils de participants à la Seconde Guerre mondiale pour une exposition sur la Bataille du Saint-Laurent au Musée naval de Québec, un objet du Musée de la Résistance de Bondues remis par un ancien résistant, et enfin des objets du Mémorial d'Ascq 1944[1] donnés par des proches de « massacrés ». Le choix de ces objets est motivé par le fait que dans le cadre de projets de recherche contractualisés TEMUSE 14-45[2] et TEMICS[3] dans lequel chercheurs, musées et donateurs collaborent dans la documentation et dans la médiation des objets, et dans le cadre d'une thèse, nous avons pu suivre le travail de transformation des fonctions de ces objets et leur processus de patrimonialisation. Nous avons participé en tant que chercheurs au processus même de changement de statut des objets (Gellereau, 2012b, 2013) prêtés ou donnés au Musée naval de Québec et au Musée de la Résistance de Bondues. Des donations réalisées au Mémorial d'Ascq permettent quant à elles de mettre en vis-à-vis une situation où les donateurs sont étroitement liés aux personnes qui animent le musée au moment de sa fondation.

[1] Dans la suite de ce texte, ces établissements seront respectivement dénommés : « Musée naval », « mémorial d'Ascq » et « Musée de Bondues »

[2] Le projet « TEMUSE 14-45, Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale » contractualisé entre le département du Nord et l'université Lille 3 a été mené par des chercheurs du laboratoire GERiiCO (Lille 3) et De Visu, (université de Valenciennes et du Haut-Cambrésis), de 2010 à 2013 dans le cadre du projet transfrontalier INTERREG TransMusSites 14-45 (TMS 14-45) de mise en réseau de musées et sites des deux guerres mondiales dans les Départements du Nord, du Pas-de-Calais et la Province de Flandre occidentale.

[3] Le projet « TEMICS : Témoignages et médiation interculturelle de collections du patrimoine sensible » (2013-2015) est piloté par le laboratoire GERiiCO et financé dans le cadre du programme « Pratiques interculturelles dans les institutions patrimoniales (Appel 2013) » du ministère de la Culture et de la Communication.

Dans un premier temps, nous traiterons de la question de la circulation des objets d'une sphère à l'autre et des récits qui animent ce passage, dans un deuxième, de la relation qui se construit entre les différents acteurs du processus de mise en exposition et dans un troisième temps, conclusif, nous discuterons du rôle, des enjeux et des caractéristiques de l'acte de transmettre les objets de médiations testimoniales pour les exposer en musée.

Circulation des objets et des récits

Les objets circulent souvent d'une vie publique à l'autre, en passant par des secrets, enquêtes et héritages des guerres dans les familles. Pour cette première partie, nous prendrons comme exemple deux démarches de collaboration entre donateurs/prêteurs, musées et chercheurs pour créer des expositions d'objets et de témoignages audiovisuels recueillis et scénarisés dans le cadre des projets de recherches publiques cités dans l'introduction. Ces deux programmes mettent en évidence le rôle de médiation des donateurs dans l'interprétation de l'objet. Ces objets sont documentés lors d'enquêtes filmées que nous avons menées en tant que chercheurs en lien avec le musée, le projet étant d'exposer les documents audiovisuels produits au côté de l'objet pour en montrer la « circulation », c'est-à-dire l'interpréter non seulement comme artefact de musée mais comme objet ayant eu des « vies » antérieures à celle d'objet exposé :

– un scapulaire[4] appartenant à Casimir Destombe qui témoigne de son passé de résistant (au Musée de la Résistance de Bondues) et qui provient de sa mère, résistante décédée, que nous présenterons un peu plus loin.
– deux chapeaux de cérémonie de deux fils de militaires ayant participé en tant qu'ennemis à la bataille du Saint-Laurent (travail de recherche avec le Musée naval de Québec) et qui sont des objets médiateurs pour les enfants, Johannes Hartwig et André Fortin qui témoignent des souvenirs de leur père : le chapeau de Paul Hartwig qui commandait le sous-marin allemand qui a torpillé la corvette canadienne Charlottetown et le chapeau de marin d'un rescapé de ce torpillage, Léon Paul Fortin, présentés ci-après.

[4] Ce scapulaire est une pièce de tissu rectangulaire de quelques centimètres de côté contenant un extrait de journal reliée à un cordon et portée autour du cou.

Johannes Hartwig, film de valorisation
Projet TEMICS, Kiel, Allemagne, 30 mars 2014

« Et mon père est décédé depuis exactement trois semaines et nous étions aux funérailles, et là mon cousin est venu me parler et m'a demandé si je serais intéressé par cette casquette, parce qu'il l'avait encore. J'ai naturellement répondu : "Oui, j'aimerais beaucoup l'avoir, c'est un souvenir très personnel." Et je pense que c'est exactement la même qu'il porte sur cette petite photo-là et c'est un…, oui pour moi un très beau souvenir, c'est pour nous tous maintenant un très beau souvenir et je suis heureux que cette casquette qu'il a portée pour la dernière fois il y a 39 ans existe toujours ».

Citation extraite d'un film de valorisation avec Johannes Hartwig, réalisé dans le cadre du projet TEMICS à propos du chapeau de cérémonie de son père en vue d'une exposition au musée naval de Québec.

André Fortin, film de valorisation
Projet temics, Stoneham, Québec, 11 mai 2014

« Je l'ai vu sur sa tombe. Parce que lorsqu'il est décédé, la Marine canadienne ont fait… sont venus à son service et puis, ils ont préparé toute une cérémonie. Avec la présence de marins, etc., etc. Pis le chapeau était sur sa tombe. Pis là, c'est là que j'l'ai vu. […]
En plus que ce chapeau-là, c'est un chapeau qui était comme mon père, qui était secret. C'est un chapeau qui a été gardé dans le haut d'une garde-robe, dans sa boîte. Et puis on le sortait jamais. Alors, de sortir ce chapeau-là aujourd'hui, ça fait comme un… Hein, ce qui sort d'un chapeau [geste de la main], c'est un peu comme une histoire qui sort d'un chapeau. Mais c'est l'histoire de mon père… ».

Citation extraite d'un film de valorisation avec André Fortin, réalisé dans le cadre du projet temics à propos du chapeau de cérémonie de son père qu'il souhaite prêter au Musée naval de Québec pour une exposition sur la Bataille du Saint-Laurent.

Partant de ces extraits d'entretien, nous montrerons que l'objet se charge de valeurs différentes et est animé par plusieurs types de récits dans une circulation qui va du père qui a porté le chapeau de cérémonie lors de divers événements, à son usage privé dans la famille et son usage public engagé par le prêt de l'objet au musée. Pour ces enfants de combattants, dont les témoignages sont recueillis dans le cadre d'un projet, après le décès du père, ces chapeaux portés lors de cérémonies de commémoration sont témoins du traumatisme de la guerre vécu par leur père : André parce que son père était un civil engagé dans la marine canadienne pour défendre des valeurs liées à la paix, Johannes parce que la casquette est celle que portait son père alors vice-amiral d'une armée de l'OTAN, sur la photo d'un magazine canadien témoignant de la réconciliation germano-canadienne. Guerre et paix, réalité de la bataille du Saint-Laurent peu médiatisée, c'est le leitmotiv des valeurs dont les fils veulent témoigner en prêtant l'objet au musée. L'objet devient un document qu'on interprète et qui témoigne aussi de l'acte par lequel, dans le cadre d'un projet lié à une exposition, le prêteur/donateur va le prendre « à charge de témoins » (Idjéraoui-Ravez, 2013 : 65) et le faire témoigner.

L'interprétation et la transmission comme révélations

Objets cachés ou inconnus, ces chapeaux paraissent comme révélés par le dispositif d'enquête. Car si en référence à Igor Kopytoff (1986) on parle fréquemment de circulation, les témoignages des prêteurs/donateurs nous montrent aussi que les objets sont parfois immobilisés longtemps et restent dans le secret ou l'ignorance de la famille ou dans les réserves du musée ; ils se chargent de secret (Da Lage, Tona, 2013). Pour le cas du scapulaire de Casimir Destombe, l'objet est regroupé avec d'autres puis posé dans une vitrine du Musée de Bondues, au moment de la fondation de celui-ci, et devient difficilement interprétable sans la médiation de l'ancien résistant ; en quelque sorte « oublié » il est révélé à nouveau par le dispositif d'enquête et de valorisation par le témoignage filmé. C'est par ailleurs l'enregistrement de son témoignage dans le cadre du projet TEMUSE 14-45 – où il évoque sa ceinture – qui incite ce donateur à envisager de faire passer l'objet chargé de souvenirs de la sphère familiale au musée.

« Alors quand on a vu sa condamnation, en allemand et en français, à ce moment-là, ma mère a découpé les articles et les a mis sur un scapulaire : le scapulaire qui se trouve ici. Elle avait fait une cordelette comme ça bleu blanc rouge, et puis elle mettait ça autour de son cou. Tout ça pour montrer aux Allemands que, qu'une femme française… elle était fière d'avoir eu cette condamnation. Voilà… [*Casimir Destombe met le scapulaire autour de son cou*] Ah c'est assez émouvant quand même parce que tout de même ma mère l'a eu six mois à la prison de Loos ».

Citation extraite d'un film de valorisation avec Casimir Destombe, réalisé dans le cadre du projet Temuse 14-45 à propos du scapulaire de sa mère

Casimir Destombe, film de valorisation
Projet TEMUSE 14-45, Bondues, 19 mars 2013

Sans la famille, l'objet peut aussi être quasiment ignoré, même s'il a eu une vie publique auparavant (celle des commémorations pour les chapeaux) et ensuite « oublié » dans une armoire (comme le dit André Fortin) ou donné à un cousin qui ne le remet au fils qu'à la mort du père en apprenant le projet du musée (voir le témoignage de Johannes Hartwig). Pour Dominiek Dendooven (2009 : 66), collaborateur scientifique au *In Flanders Fields Museum* à Ypres en Belgique :

> « Après un temps d'oubli ou de négation, on redécouvre des objets et surtout l'histoire qu'ils ont eue dans la famille. Et ces objets se sont recouverts d'une patine d'émotion et de significations qui ont lié toutes les histoires de leurs propriétaires au fil du temps. La mission du musée serait donc aussi de préserver ces récits qui donnent à l'objet souvent plus de valeur qu'il n'en a en tant qu'objet témoin de la guerre. ».

L'objet devient presque dans ce cas une énigme à résoudre (Da Lage, Tona, 2013) et c'est à un travail d'enquête commun et collectif que se livrent la famille, le musée et les chercheurs pour rechercher les différentes circulations de l'objet et les récits qui y sont attachés. Dans le cas des prêts d'André Fortin et Johannes Hartwig, le choix du chapeau est lié à son rôle synecdotique ; symbole à la fois du père et du soldat qui l'a porté, il se charge des récits que le fils organise autour du rôle de son père pendant et après la guerre. Il circule donc à nouveau et son interprétation et sa réactivation se font dans l'exposition avec d'autres objets, notamment des photos et aussi un ensemble de récits croisés. La casquette de l'uniforme de Paul Hartwig présente donc des potentialités communicationnelles que ne possède pas un couvre-chef quelconque ; avec son entrée au musée, même temporaire, elle revient physiquement sur une scène publique. L'objet est alors redécouvert par la famille dans une démarche de transmission.

L'objet témoin de la survivance à la guerre

Il est intéressant de noter que pour évoquer la Résistance ou une bataille de la Seconde Guerre mondiale, les enfants choisissent de montrer des objets qu'ils considèrent comme représentatifs ou symboliques de la survivance à la guerre et de la manière dont leurs pères ont continué à vivre avec les souvenirs du conflit, à les cacher ou les raconter à leur famille. Les objets liés aux histoires de guerres deviennent le symbole du fait qu'ils laissent des traces dans les familles, sont les témoins des traumatismes, mais vivent aussi dans les temps de réconciliation. Comme le soulignent Nicholas J. Saunders et Marc Dewilde (2009), il est important de comprendre que la matérialité des conflits n'est pas limitée à la période de guerre et intègre la mémoire qui les relie à elle. Les chapeaux ou le scapulaire ont une valeur humaine forte, ils se substituent aux combattants pour prouver qu'ils ont survécu. Pour Johannes, le chapeau des années 1970 de vice-amiral de son père est la marque du réengagement dans une armée qui a fait alliance avec l'ancien ennemi. Pour André, il symbolise la fierté du père et de la famille lors des commémorations. De fait, ces chapeaux sont aussi publiquement la preuve que l'on peut vaincre la guerre et leur prêt s'intègre bien dans le projet du musée qui traite des impacts des guerres sur le long terme.

En passant du domaine privé au patrimoine familial ou collectif, l'objet réactive les mémoires. De plus, dans le témoignage réalisé dans le cadre d'un projet de recherche, il se charge de nouvelles valeurs grâce au récit du donateur. Dans les deux cas, il s'agit aussi de respecter l'éthique et la volonté du père : pour André Fortin, faire des révélations sur la bataille du St Laurent dont on ne parle pas dans les médias et la sphère publique, et pour Johannes Hartwig continuer ce que son père, décédé tout récemment avait promis au musée : attester de l'histoire de cette bataille. Enfin, l'héritier-témoin s'expose aussi en devenant médiateur et doit justifier auprès des autres membres de la famille le fait de prêter l'objet au musée.

Au Mémorial d'Ascq, les proches, héritiers de massacrés, ont quant à eux confié leurs objets à l'établissement et exercent eux-mêmes et en personne les médiations. En accompagnant les objets dans leur vie publique, ils témoignent eux aussi d'une forme de survivance aux guerres en rendant visible le lien qui les unit aux victimes du massacre. La variété de toutes ces modalités d'exposition dépend d'une entente avec les musées dont l'analyse renseigne sur le geste de la transmission patrimoniale et questionne à la fois la mémoire des familles, la mémoire collective et la mémoire sociale.

Exposer objets et récits de témoignage : la complexité de la relation donateur-musées

Les modalités de présentation des objets étudiés dans les musées engagent des rapports entre donateurs, musées et visiteurs très différents. Néanmoins, elles se distinguent sur un point : au Mémorial d'Ascq et dans le Musée de la Résistance de Bondues, les donateurs réalisaient en personne les médiations autour des objets, tandis qu'aujourd'hui, dans l'ensemble des musées évoqués ici, les expositions ne requièrent pas la présence physique du donateur. Dans un premier temps, nous présenterons les relations tissées à l'occasion d'une entrée de l'objet dans la sphère publique du musée où le donateur exerce une forme de médiation présentielle. Dans un second, seront décrites les circulations inhérentes à des médiations n'impliquant plus la présence physique du donateur.

De la sphère privée vers un espace commun ouvert au public

À Ascq, le projet de création d'un musée voit le jour notamment suite à la parution en 1971 de l'ouvrage du Dr Mocq[5], *La Nuit la plus longue* (1971), qui relate l'histoire du massacre de 86 habitants qui, avec ses 75 veuves et 127 orphelins, a traumatisé le bourg. Le livre décrit la tragédie « rue par rue »[6], comporte une charge mémorielle très importante, place au premier plan la parole des proches de « massacrés » dans l'espace public et atteste ainsi de sa légitimité. Il fournit la teneur du projet de publicisation du « musée du souvenir des victimes d'Ascq » qui est inauguré en 1984 en présence du premier ministre et maire de Lille, Pierre Mauroy. Par ailleurs, en raison de son métier, le docteur connaît personnellement les habitants, car il a été affecté

[5] Le Dr Mocq s'est aussi vu confié par la municipalité la réalisation d'une première exposition présentée en 1969.

[6] « Rue par rue » est une expression utilisée par les enquêtés lors des entretiens avec M. Calonne (directeur actuel de l'établissement), M. Chrétien (cofondateur) et le Dr Mocq.

au dispensaire de l'« ensemble du souvenir » depuis son ouverture en 1955, lieu qui accueillera par la suite le musée. Il est probable que la visibilité du positionnement du médecin dans l'espace public vis-à-vis du massacre et que la relation avec ses patients – veuves ou orphelins – ait joué un rôle important dans la construction d'un rapport de confiance et dans l'afflux de dons après la parution de l'ouvrage. Le docteur fait alors office de personne-relais dans le processus de patrimonialisation de la mémoire et de la douleur des habitants d'Ascq. Les autorités du Dr Mocq et du musée se confondent, si bien que le directeur actuel a aujourd'hui des difficultés à distinguer les objets confiés au médecin de ceux qui étaient destinés au musée.

La place laissée à l'informel lors les donations permet un mode d'interprétation entendu implicitement. La muséographie alors installée engage des médiations sans cartel et ce sont les proches de massacrés, souvent donateurs, qui assurent des permanences et guident les visites. Dans ce type de médiation où la présence du témoin est indispensable, les mythes sont entretenus sans être questionnés (Chaumier, 2003). Par ailleurs, à Ascq, certains objets sont prêtés ou mis à disposition pour servir à l'église lors des cérémonies du dimanche des Rameaux, journée de commémorations au cours desquelles le religieux et le laïc s'entremêlent. La polyphonie s'accepte d'autant plus facilement que les discours tenus ne sont alors pas écrits dans un projet scientifique et culturel. Au musée de Bondues un autre type de polyphonie s'est installée. Les témoins et les responsables de musée se sont accordés pour laisser la partie historique entre les mains du conseil scientifique. Les témoins se limitent à communiquer leur expérience personnelle et ne prétendent pas relayer un discours certifié par les sciences historiques. L'assertion implicite ayant cours face aux témoins, « j'y étais », « j'ai vu », « croyez-moi » prévaut (Ricœur, 2003 : 206). Le musée n'accrédite pas la version du témoin, il garantit son statut.

Dans les circulations étudiées, où le donateur exerce en personne des médiations autour de ses objets, sa parole n'accède pas systématiquement à un statut empreint de scientificité mais, elle se teinte de la signification, mise en évidence par la présence de l'objet dans l'exposition, du lien entre le donateur et la thématique du musée et peut s'adresser prioritairement à des proches. Dans ces musées où le souvenir perdure, à l'instar des écomusées, la relation de confiance se complexifie lors de la reprise du lieu par d'autres acteurs, avec l'apparition de problématiques liées à la « délégation ou [à la] dépossession par des instances professionnelles » et à la « divergence d'interprétation » (Chaumier, 2003 : 142). Lors de sa rénovation en 2005, le Musée du souvenir devient le Mémorial Ascq 1944 et son nouveau directeur, M. Calonne, souhaite « rendre le musée plus pédagogique […] avec un thème plus précis qui est "les civils face à la guerre" » et « faire comprendre » ce qui s'est passé à Ascq en 1944 à des personnes qui ne sont pas issues de la localité. La plupart des objets reçus ne sont alors plus exposés. La transformation du lieu fait polémique (Duhem, 2014 : 246) et certains habitants souhaitent les récupérer. Cette émotion met en évidence que si certains objets ont été donnés, le musée et son directeur n'en ont pas

hérité pleinement pour autant. D'un point de vue maussien, lorsqu'un musée reçoit un don – quelle qu'en soit la nature exacte, un objet ou un récit – il reçoit en même temps une obligation (Mauss, 1923), et il ne peut pas s'en déroger tant que le donateur s'en réclame, même si les termes de ces obligations n'ont pas été formulés explicitement. Or, à Ascq, la visibilité des objets préoccupe les donateurs. Ainsi le rôle de donataire joué par les musées ajoute-t-il à leur mission de conservation et d'exposition une dimension supplémentaire qui en ferait des espaces communs de connivence ouverts au public, sièges de pratiques privées relevant d'une certaine intimité.

Vers une interprétation dédiée à la postérité

Le vieillissement des donateurs remet inéluctablement en cause la pérennité des dispositifs dans lesquels leur présence est indispensable. Leur absence impose à l'exposition d'évoluer. Au Musée de la Résistance de Bondues, des tablettes réalisées dans le cadre du projet TEMICS ont été disposées dans une salle réunissant de nombreux objets personnels de Casimir Destombe. Ces derniers référant à son vécu, c'est lui qui leur donne un sens. Avec la diffusion audiovisuelle de son témoignage qui montre son corps (Dulong, 1998) et met en évidence son investissement, le temps passé, ces objets, tel le scapulaire référant aux vécus du résistant, revêtent une signification renouvelée : ils facilitent l'établissement d'un lien entre le visiteur, la mémoire de la Résistance, ses valeurs, la vie de ceux qui les ont portées (Gawin, 2012), et un espace d'exposition qui a été habité par une pratique testimoniale intense (Gawin, Lamboux-Durand, 2014). Globalement, les anciens résistants-donateurs rencontrés acceptent les modifications parce qu'ils souhaitent avant tout que le musée leur survive. À Ascq, les évolutions scénographiques amènent à s'adresser à un nouveau public, plus jeune, souvent issu de générations dont les parents n'ont pas été marqués par la guerre, et qui est réparti sur des territoires plus étendus. Dans cet élargissement, les évolutions concourent ainsi à dissoudre une première patrimonialisation localisée pour laisser la place à une autre, davantage fondée sur l'établissement d'un lien entre le visiteur et ceux à qui ont appartenu les objets (Davallon, 2006 : 109), que sur des médiations les plaçant dans une « continuité mémorielle ». Dans ce passage d'une mémoire individuelle et collective à une mémoire sociale (Namer, 1987 : 65), c'est l'objet patrimonialisé « et non l'histoire ou la mémoire » qui va « suturer la rupture temporelle et sociale entre le présent et le passé » (Davallon, 2006 : 114). Les muséographies considérées s'appuient alors sur la formulation préalable d'un « discours » (Chaumier, 2003) et leurs mises en œuvre raisonnées troublent parfois la composante informelle déjà installée.

Dans la préparation des tablettes et de l'exposition réunissant les objets de Johannes Hartwig et André Fortin, le rôle des chercheurs peut se comprendre aussi à cette aune. Les donateurs ou prêteurs s'accordent avec le musée sur les valeurs qui seront à la fois affichées et qui confèrent du sens à leur geste de

donation. Elles sont les conditions minimales de l'entente entre les parties. Le dispositif de recherche et d'exposition contribue donc à donner une nouvelle vie publique patrimoniale fondée sur une sélection de moments qui s'accordent avec les valeurs de la société d'aujourd'hui et des thématiques de musées où ils sont exposés. Comme le souligne Gérard Namer (1987 : 179), c'est le musée en tant qu'institution-mémoire des valeurs qui crée un « nouveau contexte qui interroge l'objet et l'oblige à une réponse ». Dans le geste de patrimonialisation, la certification de l'origine de l'objet (Davallon, 2006) par un travail relevant de la science historique fait courir le risque au témoin-donataire de voir son témoignage confronté avec les propos d'autres acteurs.

L'analyse des relations entre donateurs et musées montre un lien entre les types de médiation et les modes d'entente. Un mode implicite conviendra à une médiation présentielle réalisée par le donateur autour de ses objets dans le musée qui devient un espace de connivence entre donateurs et donataire, tandis que les processus de patrimonialisation étudiés proposant des médiations reprenant des enregistrements audiovisuels de donateurs et de leur parole en lien avec les objets exposés nécessitent une explicitation du projet d'exposition. La réflexion engagée vise donc à comprendre ce que peuvent communiquer les donateurs héritiers d'objets de la Seconde Guerre mondiale dans un espace public spécifique tout en tenant compte de leur sensibilité. La compréhension du lien entre les types de relations nouées et les médiations correspondantes recèle donc une partie des enjeux de cette recherche.

Conclusion

Concernant les enjeux de la transmission des biens et récits dans l'objectif de la patrimonialisation en musée, il semble que dans les cas analysés, le geste de la transmission et ses modalités sont liés au processus de patrimonialisation. Dans le rôle de médiation que les héritiers, en les interprétant, font jouer aux objets familiaux pour témoigner de l'impact d'événements liés à la guerre sur leurs parents, la mémoire des donateurs/prêteurs est donc activée dans l'objectif de relier les objets à un système de valeurs patrimoniales ou sociales du musée. Le caractère intergénérationnel des transmissions – où des proches ont hérité d'objets et font don de leur témoignage ou de leur participation au processus de patrimonialisation – engage des valeurs qui ont à la fois cours dans la société à laquelle les enfants sont intégrés et qui nourrissent chez les donateurs des sentiments d'admiration ou d'empathie vis-à-vis de leur parent. L'instauration d'un cadre lié à la médiatisation dessine des enjeux spécifiques pour les musées et les donateurs. Le geste des prêts de Johannes Hartwig, d'André Fortin et de Casimir Destombe les oblige à réfléchir à la représentation de l'objet comme « commun partagé » (Rancière, 2000) au « partage du sensible » qui fait que l'objet et les récits qui y sont attachés vont devenir collectifs. Un enjeu de la

recherche présentée est de comprendre comment cette ouverture à d'autres se produit, comment la rendre acceptable ou légitime pour l'ensemble des parties.

Ainsi, pour les donateurs/prêteurs, les chercheurs et le musée, l'enjeu consiste-t-il en la patrimonialisation de nouveaux documents qui éclairent des points d'histoire parfois restés méconnus selon eux, en les accompagnant de récits qui deviennent de nouveaux objets du musée et symbolisent le lien intergénérationnel : les témoignages enregistrés et diffusés montrent que ces objets et histoires de témoins de guerres intéressent et continuent d'être présents aujourd'hui ; ils prennent d'autres sens, notamment celui du devoir patrimonial, mais pas seulement : il s'agit de s'exposer soi-même au public, de participer en tant que « génération suivante » à faire circuler objets et témoignages dans l'espace public et de participer à des échanges culturels, à une construction collective de connaissances.

Références

Chaumier S., 2003, *Des musées en quête d'identité. Ecomusée* versus *technomusée*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Da Lage E., Smolczewska Tona A., 2013, « Le secret dans les pratiques de collection et de médiation d'objets des deux guerres mondiales : les leçons de l'enquête partagée », *ESSACHESS – Journal for Communication Studies*, Vol. 6, 2 (12), pp. 223-235.

Davallon J., 2006, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Lavoisier.

Duhem J., 2014, *Ascq 1944. Un massacre dans la Nord. Une affaire franco-allemande*, Lille, Éd. Les lumières de Lille.

Dulong R., 1998, *Le Témoin oculaire. Les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Fleury B., Walter J., 2012, « Carrière testimoniale : un opérateur de la dynamique mémorielle et communicationnelle », *ESSACHESS – Journal for Communication Studies*, Vol. 5, 2 (10), pp. 153-163.

Gawin G., 2012, « Donations, médiations, témoignages : enquête dans les musées de la Résistance », pp. 87-113, *in* : Gellereau M., dir., *Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétations muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale. Actes du Symposium des 13 et 14 septembre 2012 - France*. Accès : https://halshs.archives-ouvertes.fr/TEMUSE14-45/hal-00836326.

Gawin G., Lamboux-Durand A., 2014, « Étude info-communicationnelle des témoignages au sein de musées de la Résistance : présentiel versus dispositifs techniques audiovisuels », *XIX^e Congrès de la Sfsic-Penser les techniques et les technologies : Apports des sciences de l'information et de la communication et perspectives de recherches*. Accès : http://sfsic2014.sciencesconf.org/browse/author?authorid=240672.

Gellereau M., 2012, « Le récit de témoignage sur les usages comme reconstruction du sens des objets », *Culture et musées*, 18, pp. 75-97.

— dir, 2012b, « TEMUSE 14-45. Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales. Médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale ». Accès : http://halshs.archives-ouvertes.fr/TEMUSE14-45/fr/.

— 2013, « Le projet TEMUSE 14-45 », *Culture et recherche*, vol. « L'interculturel en actes », 128, ministère de la Culture et de la Communication, pp. 35-36.

Idjéraoui-Ravez L., 2012, *Le Témoignage exposé. Du document à l'objet médiatique*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Kopytoff I., 1986, « The cultural biography of things: Commoditization as process », pp. 64-94, *in* : Appadurai A., ed., *The Social Life of Things,* Cambridge, Cambridge University Press.

Mauss M., 1923, *Essai sur le don. Forme et raison de l'échange dans les sociétés archaïques*, Paris, Presses universitaires de France, 2007.

Mocq J.-M., 1971, *Ascq 1944. La nuit la plus longue*, La Madeleine, Éd. Actica.

Namer G., 1987, *Mémoire et société*, Paris, Éd. Méridiens.

Rancière J., 2000, *Le Partage du sensible : esthétique et politique*, Paris, Éd. La Fabrique.

Ricœur P., 1985, *Temps et récit, T. 3*, Paris, Éd. Le Seuil.

– 2003, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éd. Le Seuil.

Saunders N. J., Dewilde M., 2009, « Archaeology of the Great War: The Flemish Experience », pp. 251-265, *in* : Saunders N. J., Cornish P., eds, *Contested Objects: Material Memories of the Great War*, London, Routledge.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 39-52

> TRANSMETTRE

ANDRÉ KIROUAC
Musée naval de Québec
QC G1K 8M7
akirouac@videotron.ca

MUSÉOTOPIE
ARTEFACTS, MENTEFACTS ET MÉMOIRE DES RISQUES

Résumé. — Les musées qui traitent de la question des guerres ont en main un sujet extrêmement sensible et une responsabilité, tant historique que sociale, que peu d'institutions du genre possèdent. Exposer les guerres, par le biais d'artefacts et de mentefacts, c'est jumeler un grand nombre de facteurs qui ont affecté, affectent et affecteront nos sociétés. C'est aussi associer une dimension hautement émotive, qui touche chaque humain, à un thème déjà chargé en interprétation. Ces musées doivent donc réfléchir à leur devoir de mémoire et savoir orienter leur message. Doivent-ils être uniquement des livres d'histoire ? Sont-ils des lieux de mémoire ? Ont-ils une mission unique qui doit inviter leur public à devenir conscient des impacts et des risques de guerre ? Doivent-ils donc sauvegarder une mémoire des risques de guerres car, une fois les combattants disparus, que reste-t-il pour démontrer les impacts des guerres sinon leur mémoire (mentefact) et leurs objets (artefacts) ?

Mots clés. — Musée, guerre, risques, mémoire, objets, artefacts, mentefacts.

La vie de chaque individu l'oblige à une constante évaluation des risques associés à chacune de ses décisions, chacun de ses mouvements. De même la société, regroupant l'ensemble des individus, impose aussi en permanence l'obligation de mesurer les risques de chaque décision prise par une ou des personnes, par un ou des groupes, et affectant une partie ou l'ensemble de cette société. Cette notion de mesure des risques est intimement et instinctivement liée à chaque humain. À chacun de nos pas, nous ne réfléchissons pas afin de savoir si nous poserons le pied au bon endroit ou de la bonne manière, mais nos expériences passées nous auront enseigné à mesurer rapidement le risque que comporte cette action anodine qui est de marcher. En revanche, dans une situation plus extrême – marcher sur de la glace ou sauter par-dessus un large fossé –, la mesure du risque, sa gestion et son appréciation seront sources de plus de réflexion afin de minimiser, justement, le risque encouru qui peut être bénin, une simple chute, ou grave, une blessure importante. Le monde économique et le domaine militaire ont aussi depuis longtemps appris à tenir compte de cette gestion des risques et la grande majorité des autres sphères de la société a emboîté le pas.

Toutefois, on traite toujours de la question de la gestion des risques en mesurant des paramètres généralement mathématiques ou techniques comme références premières et historiques et ce n'est qu'assez récemment que certains chercheurs ont introduits la notion de mémoire des risques précédant celle de leur gestion. La base théorique de ces chercheurs, qui étudient surtout la question des grandes catastrophes climatiques, repose sur l'importance de la recherche et de l'étude des faits historiques qui deviennent les gardiens de la mémoire et qui permettent une analyse et une appréhension des risques possibles selon l'apparition de facteurs connus. En ce sens, les travaux de Patrick Sauzeau (2011) sont source d'enseignement, notamment quand ils soulignent que

> « les premiers responsables du bilan humain "hors norme" de Xynthia[1] sont l'urbanisation récente et la perte de la mémoire du risque sur des côtes atlantiques qui essuient pourtant de grosses tempêtes depuis des siècles, selon les études menées par des experts géographes, historiens et juristes. La mémoire du risque aurait pu se prévaloir des submersions de 1906, 1928, 1930, 1940, mais les racines paysannes du village se sont dissoutes dans le développement de la station balnéaire ».

Joana Gaspar de Freitas (et João Alveirinho Dias, 2013) traite aussi de cette dimension :

> « The more so because what is required is the adoption of preventive and adaptive measure in relation to phenomena that have not yet occurred and that are too distant from people's current reality (Brown *et al.*, 2005). In this context, History can play an important role through

[1] La tempête Xynthia a frappé le littoral européen entre les 26 février et 1 mars 2010. En France, la tempête a dévasté les côtes avec des vents de 130 km/h à 160 km/h faisant des dommages matériels majeurs. Uniquement à La-Faute-sur-Mer, 29 personnes ont perdu la vie.

> the recovery of *risk memories*, looking in the past the lived experience of coastal populations at the occurrence of extreme events »[2].

Ces premiers jalons de l'étude de la mémoire des risques ouvrent la porte à une réflexion fondamentale dans le cadre de la question des guerres et du patrimoine militaire, notamment le patrimoine matériel et immatériel conservé dans des musées traitant de ce thème. Ici, nous souhaitons donc démontrer que la conjonction entre les notions de gestion des risques et de mémoire historique, appliquées au domaine des musées dont le thème est la guerre, permet de souligner que les objets de ces musées sont les porteurs d'une mémoire des risques de guerre. Nous soutiendrons que les musées traitant du thème des guerres sont uniques et que leur mission ne peut être uniquement historique mais, de par la nature de leur thématique, qu'ils ont un devoir d'engagement social tel que l'ethnologue Pierre Mayrand (2004) le souligne :

> « Je ne connais pas de musée, non imaginaire, qui ait accompli ce qu'accomplissent de leur part les médias télévisuels dans ce qu'ils ont de meilleur, soit de porter à l'attention de tous les questions qui nous touchent de près ou de loin, de provoquer de durs débats, de remuer les consciences, à partir desquels l'action du citoyen puisse s'organiser, mobiliser les gouvernements et les groupes de pression. Sur une échelle tout à fait locale certains musées dits communautaires ont rempli ces fonctions. Ignorés de tous ils auront permis l'apprentissage de la démocratie, la résistance aux invitations à la violence ou au désespoir. Ilôts d'humanité solidaire ils veillent dans la jungle de notre planète comme les feux allumés la nuit afin de décourager les bêtes sauvages... ? ».

Hublot du navire marchand SS *Frederika Lensen*
Seconde Guerre mondiale ; Collection Musée naval de Québec
Suite au torpillage du SS *Frederika Lensen* le 20 juillet 1942 dans le fleuve Saint-Laurent, le navire qui n'a pas coulé est remorqué dans la baie du village de Grande-Vallée. Certains objets ont été récupérés et conservés en souvenir de l'événement. Ce hublot a ainsi été remis, en cadeau, au colonel canadien Godreau et on le décora d'une vue imaginaire du *Lensen*. Le navire n'avait rien d'un paquebot !

Les musées et le thème des guerres

Les musées militaires ou de la guerre sont présents dans la majorité des pays, mais ils sont souvent peu accessibles et confinés dans des casernes, des bases ou des manèges militaires. Outre les grands musées nationaux créés souvent après des guerres de conquêtes, la plupart des musées militaires actuels origine du retour des combattants suite aux derniers grands conflits mondiaux. Les

[2] Il est particulièrement requis d'adopter des mesures préventives et adaptées en fonction d'événements qui n'ont pas encore eu lieu et qui sont éloignés de la réalité quotidienne de la population. (Brown *et al.*, 2005). Dans ce contexte, l'Histoire peut jouer un rôle important par le biais du rappel de la *mémoire des risques*, en observant l'expérience passée vécue par la population côtière au moment d'événements extrêmes.

militaires rapportant avec eux des souvenirs de leurs années au front souhaitaient regrouper leurs objets tout en continuant de se revoir afin de poursuivre les amitiés forgés pendant les années de combat. Par exemple, dans bien des pays, plusieurs régiments se dotèrent de petits musées créant un réseau informel, et cela parallèlement à l'ouverture d'un musée national. La mission de ces musées était, ou est encore, souvent double. D'une part, la conservation de la mémoire du groupe et, d'autre part, le devoir de mémoire et de reconnaissance du courage des enfants du pays qui ont accepté de faire le sacrifice ultime.

Dans ces musées, le nombre d'objets présentés reste élevé mais on ne souscrit plus, comme autrefois, à l'obligation de tout montrer. Les montages sont ambitieux et grandioses, tout comme l'est généralement l'édifice lui-même. On y voit des mises en scène du genre diorama qui mettent les objets dans un contexte évocateur, bien qu'artificiel, qui souhaite montrer le terrain de bataille au visiteur. Ce dernier peut marcher dans une rue bombardée ou même dans une tranchée. On met donc le visiteur dans une situation où il peut entrevoir ce que le combattant a personnellement vu. En dépit de cela et de la popularité de certains musées militaires, les dimensions sociales de la guerre, ainsi que les réflexions sous-jacentes, sont encore à un stade qui, bien qu'en évolution, demande à être approfondi.

SS *Frederika Lensen* échoué dans la baie du village de Grande-Vallée en juillet 1942
Fonds Héléna Boulay-Côté Côté. Musée naval de Québec
Le 19 juillet 1942, le *Frederika Lensen* appareille de la ville de Québec, les cales vides, vers l'est et les ports de l'Atlantique. Passant devant la ville de Rimouski à plus de 300 kilomètres de Québec, le petit navire militaire du marin Roy Woodruff, le *Fairmile* Q-074, alla à sa rencontre pour lui servir d'escorte. Au matin du 20 juillet, une torpille rate le navire et semble se perdre au loin. Quelques instants plus tard, une seconde torpille est aperçue. Cette fois, elle ne rate pas sa cible et entre au cœur du SS *Frederika Lensen.*

N'étant pas à proprement parler des musées militaires, les dénominations des institutions porteuses de mémoire prennent alors la forme de mémorial, d'historial ou, encore, de musées pour la paix ou pacifiques. Par extension, on peut aussi englober dans cette nomenclature, les sites de conscience ou les

musées des droits de la personne qui, souvent, sont constitués en réseaux internationaux. Souvent, ces institutions sont inscrites directement dans un de ces lieux martyrs. Le Mémorial de Caen, une cité pour la paix, se décrit comme musée et a été construit dans une ville entièrement détruite lors de la Seconde Guerre mondiale. De même, l'Historial de la Grande Guerre à Péronne est en lien direct avec le site de la bataille de la Somme en France, l'une des batailles les plus meurtrières de l'histoire. Il en va de même pour les Musées d'Auschwitz-Birkenau ou de celui d'Hiroshima. Ces musées, mémorial ou historial, sont donc localisés dans des environnements hautement symboliques.

Dans chacune de ces institutions, où qu'elles soient et quels que soient leurs thèmes, la majorité des objets sont issus d'une ou de guerres et sont présentés selon une optique tout autant historique que sociale. Les objets du quotidien, dont l'interprétation et la symbolique sont hautement significatives, transmettent tout autant un message historique qu'un témoignage éloquent qui ne peut qu'aviver la prise de conscience des personnes qui entrent en contact avec lui. L'objectif de l'ensemble de ces institutions est de susciter la réflexion et d'encourager la mise en œuvre, tant au niveau personnel que social, de démarches de coopération, de tolérance ou d'entraide, que de compréhension et de paix.

L'objet messager et sherpa

En analysant ce qui se fait généralement dans les musées militaires, il appert qu'une évolution dans le mode de présentation et de diffusion est en cours depuis quelques décennies. Nous nous éloignons de plus en plus de ce qui ressemblait à des cabinets de curiosités pour entrer dans un univers qui souhaite présenter les guerres selon des approches historiques adaptées au monde contemporain. Un accent particulier est mis sur les combattants et leur vécu tout autant que sur les impacts que les guerres ont sur la société. Le musée cherche, non plus à uniquement décrire les faits et les moyens mais bien à en donner un portrait plus complet.

Roy Woodruff en 1942
Fonds Woodruff. Musée naval de Québec
Le témoigne du marin Roy Woodruff a permis de reconstituer les derniers moments du SS *Frederika* Lensen et le décès de 4 de ses marins dont celui de l'ingénieur Robert Spence qui laissa alors dans le deuil son épouse et sa petite-fille de 3 mois, Maureen.

C'est sur cette base que nous pouvons imaginer une approche permettant d'étudier et de découvrir les messages des objets. Cette approche développée par le Musée naval de Québec et nommée la « Théorie des impacts© », permet d'allier les qualités fondamentales de la recherche historique et de la présentation des faits militaires à une structure qui subdivise les types d'impacts engendrés par une guerre. Cette subdivision en types d'impacts engendre une lecture la plus complète possible de l'objet en l'associant tant à son environnement, aux personnes qui l'ont côtoyé qu'à l'histoire à laquelle il est associé. L'objectif premier de cette théorie est de présenter la guerre étudiée dans sa globalité en montrant les différents impacts qu'elle a eus sur la société dans le but d'offrir une histoire militaire signifiante s'inscrivant au cœur de la grande Histoire. Parler d'une guerre étudiée dans sa globalité implique de préciser l'importance de ne rien négliger en ce qui concerne les recherches historiques. Pour atteindre cet objectif la théorie se définit ainsi :

> « La présentation, l'analyse et la juxtaposition de l'ensemble des impacts découlant d'une, ou de plusieurs période(s) de guerre dans un contexte historique et géographique déterminé et dans une temporalité touchant le passé, le présent et le futur ; par le biais d'une approche ethno-sociale qui consiste à faire témoigner l'objet par les témoignages des êtres humains qui lui sont associés ; et ce, dans le but d'illustrer un récit qui sera porteur d'un ou de plusieurs impact(s) résultant d'une ou de guerre(s) (Fournier, Kirouac, 2002)

Dans un premier temps, il faut préciser que les différents impacts d'une guerre s'inscrivent dans un univers spatio-temporel global, c'est-à-dire qu'ils peuvent relever autant de la dimension internationale que nationale, régionale ou locale et qu'ils touchent autant le passé, le présent que le futur. Mentionnons aussi que les impacts sont le fruit de faits historiques, mais ils sont également constamment en interaction avec ces mêmes faits. Pluriels, ces impacts interagissent entre eux, se juxtaposent et s'influencent les uns les autres. Sept types d'impacts composent cette théorie.

Les impacts socio-culturels, rejoignent en grande partie le patrimoine immatériel et sont donc ceux qui touchent la population et les diverses organisations (communauté, famille, groupe social, etc.) qui la composent. Les impacts environnementaux couvrent le territoire dans lequel les populations évoluent et où le conflit se déroule. Les impacts politiques traitent de la modification et de la redéfinition des relations d'ordre international, national et régional qui peuvent exister entre les gouvernements ou les divers paliers de l'appareil étatique. Les impacts militaires concernent la dimension guerrière du conflit, c'est-à-dire qu'ils s'attardent aux opérations militaires, aux combats et aux stratégies, en fait ce qui forme la base d'un conflit armé. Les impacts économiques soulignent donc les répercussions causées pendant et après une période de conflits sur l'économie d'une société. Les impacts technologiques et scientifiques prennent appui sur les avancées scientifiques et les développements technologiques qui ont une place prépondérante lors du déroulement d'un conflit. Enfin, l'impact psychologique d'une guerre est de plus en plus étudié et analysé car on cherche à mieux comprendre les chocs qu'entraînent, sur les combattants principalement,

les combats ou les situations qu'ils vivent et auxquelles aucune personne n'est vraiment préparée.

La constatation des impacts des guerres sur la société, qui permet de démontrer l'importance de la médiation muséale de l'objet, fait de lui un sherpa guidant l'alpiniste et portant son bagage, non pas uniquement matériel, mais aussi un bagage de connaissances et d'expériences qui conduisent à l'atteinte du sommet. Ce bagage c'est le constat de l'ensemble de ce que l'objet est et porte en lui. Un bagage qui permet de décoder tout ce qui a eu un impact sur lui et qui a conduit à ce qu'il est et ce qu'il sera. Dans le cas des guerres, les objets portent donc en eux les impacts des guerres. Ils sont, ultimement, les uniques témoins des guerres. Les seuls qui peuvent porter les messages et les enseignements une fois que les combattants ont tous disparu. Bien entendu, les objets matériels portent les messages auxquels s'ajoutent tout ce qui touche l'immatériel. Les récits, les chants, les traditions demeurent et perdurent aussi. Cette porte ouverte pour les musées qui traitent du thème des guerres s'apparente à ce que Jean Davallon (1992 : p. 113) décrit comme une muséologie d'idée qui

> « n'élimine pas les objets comme on l'entend dire parfois (on ne voit guère ce que pourrait être une exposition sans objets). En revanche, l'usage, la nature et le statut des objets présentés dans l'exposition y sont effectivement différents : objets de collections ou outils de présentation sont mis au service de l'idée. De ce que l'on appelle parfois "message", qui est en fait un savoir à faire passer, soit un principe de présentation, soit le plus souvent l'un et l'autre. […] La modalité d'accès au « monde utopique » de l'exposition s'inverse : ce n'est plus la rencontre d'objets matériels – qu'ils soient naturels, artefacts ou outils – mis en espace dans l'exposition qui sert d'entrée vers ce monde, mais la matérialisation de ce monde qui va servir d'enveloppe à la rencontre des objets. […] À la différence du conservateur qui cherche, dans sa présentation, à faciliter la rencontre du visiteur avec l'objet en interférant le moins possible dans le processus, le producteur d'exposition documentaire, ou à message, va chercher à élaborer un *outil de communication* qui optimise la prise d'information et l'interprétation des objets par le visiteur ».

Ce devrait être ce que l'objet nous enseigne qui soit au cœur de nos propos et non pas uniquement la description que nous en faisons. Une médaille n'a pas à être présentée uniquement pour sa rareté, mais aussi selon ce que fut l'impact d'un événement sur la personne qui la possédait, sur ses proches et sur sa société et ainsi éveiller la conscience de ceux et celles qui voudront en savoir plus sur elle.

Robert Spence et son épouse un an avant qu'il ne décède le 20 juillet 1942 à bord du ss *Frederika Lensen*
Fonds Maureen Spence Hall. Musée naval de Québec

L'objet médiateur

Le philosophe Peter Kampits (Conférence d'ouverture, Vienne, ICOM 2007) a orienté cette question des valeurs et des musées cet angle en présentant ainsi son propos :

> « Dans une société en mouvement, les musées doivent de plus en plus souvent adopter la position suivante : conserver le passé et, en même temps, préserver les valeurs futures des différentes sociétés. Le musée est une porte vers le passé et une fenêtre vers l'avenir, et s'adapte lui-même à une société de l'information mouvementée et vouée à l'image. La question de la sélection des objets d'exposition est étroitement liée aux valeurs des sociétés. Il s'agit finalement d'une question d'éthique et de méthode d'interprétation de l'histoire. Même si de nouvelles formes de communication ont été développées, les musées ne doivent pas être réduits à des simples lieux de manifestations. Plutôt que de n'être liés qu'à des revendications politiques, ils doivent aussi se concentrer sur des questions ayant trait aux valeurs ».

Cette approche concerne l'ensemble des musées, incluant bien sûr les musées militaires. Toutefois, dans le cas de ce type de musée, les questions d'éthique et de valeurs prennent une tout autre connotation de par leur raison d'être ; les guerres. Personne ne peut souhaiter que les conflits perdurent afin de poursuivre l'enrichissement de sa collection. Alors, le musée militaire doit-il promouvoir des valeurs de paix ?

L'exposition et l'interprétation des objets doit nous conduire à conclure à cette idée fondamentale, ce message proposé aux musée dont le thèmes est les guerres soit que la recherche de la paix devrait être en constante. La présentation des impacts des guerres par le biais des objets doit entraîner une conscientisation du public. Il importe de faire de la démonstration des impacts des guerres un levier de conscience envers la question des valeurs de paix. La mise en valeur des objets doit aller plus loin que ce qui se fait actuellement. Elle doit être aussi intimement liée à une réflexion qui englobera la raison d'être des musées militaires et de leurs collections en lien avec le thème des guerres. Est-ce là une utopie ou un devoir utopique ?

Il est intéressant de constater que Michel Foucault a proposé, dans son concept d'hétérotopie, ou d'espace autre, une vision philosophique de la concrétisation de l'utopie. Il y définit les hétérotopies comme une localisation physique de l'utopie. Ce sont des espaces concrets qui hébergent l'imaginaire, comme une cabane d'enfant ou un théâtre. L'esprit humain peut facilement porter son intérêt et se concentrer dans des espaces autres. Des espaces imaginaires, certes, comme une maison de poupée, mais tout à fait réel car la dite maison n'est pas imaginaire. Pour Michel Foucault, le musée, l'exposition et même le bateau, sont des exemples d'espaces autres qui permettent de concrétiser ce qui, dans les faits, est utopique. Pour les combattants, à bord des navires de guerres ou au combat, cette notion de se transposer dans un espace autre est éloquente, voire une exigence de survie mentale. Ne dit-on pas d'ailleurs un « théâtre de combat » comme si l'humain jouait dans une pièce. Concrétiser l'utopie en un lieu imaginaire, et poser ce raisonnement devant la question de la paix, permet

d'imaginer que la localisation de la concrétisation de celle-ci c'est autour de nous, dans notre environnement et notre société.

> « La muséotopie consiste dans la volonté réelle de concrétiser sur terre, en des lieux privés ou publics, construits ou naturels, l'utopie d'une paix et d'un développement durables par l'appropriation des messages des objets, contribuant ainsi à forger une mémoire des risques qui ouvre la porte à la prévention des guerres et aux mieux êtres des humains » (Kirouac, 2015, à paraître).

Banc de cuisinette
Bois. Collection Musée naval de Québec
Le banc de la cuisinette du ss *Frederika Lensen* tel qu'il était près de la cabane à sucre d'Édelbert Minville de Grande-Vallée. Le témoignage d'Édelbert Minville a permis de comprendre comment le ss *Frederika Lensen* a été démonté après la guerre et à quels endroits les objets provenant du navire ont été conservés dont ce banc et un hublot.

Au fil des siècles, combien sont ceux et celles qui ont souhaité que l'utopie d'un monde en paix se concrétise ? Lors de la Seconde Guerre mondiale, les représentants de plusieurs pays ont même endossé ce texte :

> « La seule base solide d'une paix durable sera la collaboration spontanée des peuples libres dans un monde où, la menace de l'agression ayant été écartée, tous pourront avoir l'assurance de leur sécurité économique et sociale ; [...] C'est notre intention de travailler à ces fins ensemble et avec les autres peuples libres, tant en temps de guerre qu'en temps de paix »[3].

Ce document fut signé par les représentants du Royaume-Uni, du Canada, de l'Australie, de la Nouvelle-Zélande et de l'Afrique du Sud, et ceux des gouvernements exilés de la Grèce, de la Belgique, de la Tchécoslovaquie, du Luxembourg, des Pays-Bas, de la Norvège, de la Pologne, de la Yougoslavie, ainsi que le représentant du général de Gaulle, au nom de la France libre, se réunissaient au vieux palais de Saint-James.

Conclusion

Vouloir résumer l'ensemble de ces pages sous un seul mot serait de n'écrire que « Pourquoi ? ». Pourquoi conserver des objets si ce n'est que pour conserver en mémoire, et de manière tangible ou intangible, des faits, des personnes ou des émotions passés ? Pourquoi conserver des objets en lien avec des guerres si ce n'est que pour les décrire ou pour souligner des faits historiques ? Ce

3 Accès : http://www.un.org/fr/aboutun/history/saint-james.shtml. Consulté le 12 décembre 2014.

pourquoi, répété à maintes reprises ne peut que nous conduire qu'à l'ultime pourquoi. Pourquoi conserver des objets de guerre sinon pour en décoder le ou les messages ? Ce sont les personnes et les institutions qui conservent les objets liés aux guerres de faire témoigner les objets et de transmettre le message des combattants qui disent « plus jamais la guerre ». Car, les combattants disparus, que reste-t-il sinon les objets ? Nous les conservons. Nous les présentons.

Maureen Spence, Roy Woodruff et Édelbert Minville sur le quai du village de Grande-Vallée, en Gaspésie au Québec en 2003. Musée naval de Québec
En mai 2003, Maureen Spence, la fille de Robert, et les deux témoins principaux du torpillage du ss *Frederika Lensen* se sont rencontrés afin de souligner le décès de Robert Spence.

Cette question qui commande de se souvenir et que nous pourrions nommer « la mémoire des guerres » est donc éminemment complexe et se décline en d'innombrables niveaux et nuances. D'un point de vue personnel, chacun, de par son expérience ou son éducation, pourra interpréter à sa manière ce que sa mémoire lui renvoie. L'événement à se rappeler est, au moment où il se déroule, une réalité tangible mais, selon bien des critères personnels et situationnelles, dès le lendemain de cet événement, tout sera sujet à l'action de la mémoire et de l'interprétation qui s'en suivra par la personne qui voudra le décrire. Plus le temps passera et plus on s'éloigne du moment et du lieu de l'événement, plus l'effet mémoire deviendra prépondérant et plus il sera sujet à discussion. Concrétiser l'utopie, créer une paix durable et développer une mémoire du risque. Plusieurs penseurs, scientifiques et philosophes ont étudié ces questions fondamentales.

> « Pourquoi la guerre ? […] peut-être n'est-ce pas une utopie que d'espérer dans l'action de ces deux éléments, la conception culturelle et la crainte justifiée des répercussions d'une conflagration future, – pour mettre un terme à la guerre, dans un avenir prochain »[4].

[4] Accès : http://blogs.mediapart.fr/blog/tricia-natho/101214/pourquoi-la-guerre-correspondance-entre-einstein-et-s-freud-1932-billet-modifie-apres-la-represent. Consulté le 12 décembre 2014.

Sigmund Freud a ainsi joint dans son discours ces notions que sont l'utopie d'une paix durable et la crainte des répercussions d'une conflagration qui consiste dans le développement d'une mémoire du risque. La mise en valeur de l'objet peut être divisée selon quatre principes, ou quatre balises, successives et complémentaires qui permettront de susciter l'intérêt, de découvrir un récit, de présenter les caractéristiques et d'inviter à réfléchir.

Comme l'a souligné Jacques Heinard (année 1984 : p. 97) dans son ouvrage *Objets prétextes, objets manipulés*,

> « Pour briser l'isolement de l'objet, il [le visiteur] doit appréhender ce qui est au-delà ou à côté, tout le système de représentations et de besoins socialisés ou inconscients, culturels ou pratiques, qui réagissent sur le système technique (à travers les spécifications) et donnent à l'objet, surtout avec le temps, un statut différent du statut fonctionnel. »

Il s'agit donc d'établir ce dialogue dans le contexte de la présentation des objets en lien avec les guerres.

Entrer en contact

L'humain doit, en premier lieu, entrer en contact direct avec l'objet, objet sacré, témoin présent qui conserve en lui les mémoires des sacrifices d'humains et de sociétés.

Raconter

L'objet doit raconter une histoire en lien avec les personnes qui l'ont côtoyé.

Expliquer

Le contexte militaire, les faits et les détails dans lequel s'inscrit et est interprété l'objet doivent être présentés et détaillés mais seulement après que l'intérêt du récepteur aura été capturé.

Conscientiser

Le contact avec l'objet doit conscientiser aux impacts des guerres et des événements historiques, ouvrir à la réflexion et inviter à un engagement citoyen envers la paix et le mieux-être de l'humanité.

L'objet est fragile. C'est la fragilité de le perdre qui souligne la pleine mesure de ce qu'est le risque de le perdre et d'oublier son message. Il importe de ne jamais perdre de vue le risque de perdre les messages du passé. Lorsque nous réfléchissons aux possibilités que tous nos biens partent en fumée, c'est avant tout la perte des objets qui nous sont chers qui nous inquiètent. Les personnes qui perdent tout, que soulignent-elles sinon que leurs souvenirs ont disparu ? En France, dans un article intitulé « La mémoire du risque au cœur de la prévention », l'Observatoire national sur les effets du réchauffement climatique souligne que « restaurer et valoriser la mémoire du risque permettra d'améliorer

notre capacité de réaction et de diminuer notre vulnérabilité aux événements extrêmes »[5].

Maureen Spence quelques instants avant de lancer une couronne de fleurs dans le Saint-Laurent en mai 2003 afin d'honorer la mémoire de son père. Musée naval de Québec
Pour la première et dernière fois, Maureen Spence se trouve sur les lieux du décès de son père qu'elle n'a pas connu. Les artefacts et mentefacts recueillis au fil des ans furent la source d'un récit démontrant l'un des impacts des guerres.

Cet exemple de définition de ce qui est connu comme la mémoire du risque n'est pas isolé. Bon nombre d'organisations incluent ce concept dans leurs outils de prévention des dangers liés aux catastrophes naturelles ou des changements climatiques. Il apparaît donc clairement que, dans le cas de la prévention en matière de gestion et en matière environnemental notamment, cette question du risque à prévenir est de plus en plus fondamentale. Dans le cas des guerres et de l'histoire militaire, on entendra plutôt les termes, prévention des guerres, ce qui implique de mieux comprendre et connaître les guerres pour les prévenir. Dans les faits, et sans le nommer, nous traitons de la même problématique soit, la gestion et la mémoire du risque.

Sans revenir sur ce qui a été dit précédemment, c'est cette même question du souvenir qui souligne l'importance de conserver la mémoire des guerres par le biais des témoins matériels et immatériels qui sont en notre possession que ce soit de manière personnelle ou sociale. L'espoir du mieux-être de l'humanité repose donc entre autres sur notre faculté à écouter les messages des objets témoins des guerres et ainsi se souvenir des risques pris dans le passé afin d'apprendre et

[5] Accès : http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/ONERC_lettre_11.pdf). Consulté le 12 décembre 2014.

de prévenir. Il faut apprendre à développer une mémoire du risque à travers les messages qui parviennent à nous. Il faut imaginer une muséotopie !

Références

Davallon J., 1992, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, 2, pp. 99-123.

Fournier J., Kirouac A., 2002, *La Théorie des impacts*, rapport de recherche, Musée naval de Québec, 2002, np.

Freud S., 1932, *Pourquoi la guerre ?* Accès : http://blogs.mediapart.fr/blog/tricia-natho/101214/pourquoi-la-guerre-correspondance-entre-einstein-et-s-freud-1932-billet-modifie-apres-la-represent. Consulté le 9 juin 2013.

Freitas J. G de, Dias J. A., 2013, « 1941 windstorm effects on the Pourtuguese Coast. What lessons for the future », *Journal of Coastal Research*, special issue, 65, pp. 714-719.

Foucault M., Archives Michel Foucault. Accès : http://michel-foucault-archives.org/. Consulté le 20 février 2014.

Heinard J., 1984, *Objets prétextes, objets manipulés*, Neuchâtel, Musée d'ethnographie.

Kampits P., 2007, « International Council of Museums », conférence d'ouverture du congrès, Vienne, 19 au 25 août, notes manuscrites.

Kirouac A., 2015, *Muséotopie ou le cri des objets messagers*, Musée naval de Québec, à paraître.

Mayrand P., 2004, « Never again », University of Victoria, British Columbia, Canada, *The Maltwood Art Museum and Gallery*. Accès : http://www.mestrado-museologia.net/Pierre.htm. Consulté le 10 décembre 2014.

Observatoire national sur les effets du réchauffement climatique, « La mémoire du risque au cœur de la prévention » Accès : http://www.developpement-durable.gouv.fr/IMG/pdf/ONERC_lettre_11.pdf. Consulté le 9 juin 2013.

Sauzeau Th., 2011, « Xynthia : l'oubli du risque au cœur du drame ». Accès : http://www.republicain-lorrain.fr/actualite/2011/02/27/xynthia-l-oubli-du-risque-au-coeur-du-drame. Consulté le 12 décembre 2014.

> TRANSMETTRE

MARILDA AZULAY TAPIERO
Universitat Politècnica de València
ESP-46022
mazula@pra.upv.es

ESTRELLA ISRAEL GARZÓN
Universitat CEU, Cardenal Herrera
ESP-46115
estrella.univ@gmail.com

SAUVER LE PATRIMOINE : JOSEP RENAU ET LA PROTECTION DES ŒUVRES D'ART PENDANT LA GUERRE CIVILE ESPAGNOLE

Résumé — Cette recherche a pour but de retracer la vie d'un objet – une affiche réalisée par Josep Renau et exposée au pavillon espagnol en 1937 à Paris, lors de l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne – en le resituant dans un *continuum* où se succèdent des décisions politiques, symboliques, affectives et patrimoniales autour des objets d'art dans le contexte de la guerre d'Espagne (1936-1939). À travers cette affiche (un photomontage), Josep Renau représente notamment la première phase du déplacement entre Madrid et Valence d'un trésor artistique qui coïncide avec celui du gouvernement de la République. Il s'agit d'une action de sauvetage qui fait face aux bombes lancées sur Madrid. Les doutes, les justifications et les dangers du voyage se mêlent avec la grandeur du matériel transporté qui, lors de son parcours insolite jusqu'à Genève, fut considéré pour certains comme un bien d'échange, et pour d'autres, comme une action héroïque de sauvegarde du patrimoine face aux bombardements fascistes.

Mots clés. — Josep Renau, photomontage, Paris, patrimoine culturel, guerre civile espagnole.

L'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne de 1937, la septième Exposition universelle à Paris, fut la plus complexe jamais organisée, surtout parce qu'il fallait coordonner de nombreux pays (44 participants). Parmi eux, l'Espagne est officiellement invitée en décembre 1934, mais c'est seulement le 27 avril 1936, après une longue succession de procédures et de rapports, qu'elle confirme sa présence. L'un des objectifs du gouvernement républicain est de montrer au monde qu'il représente la volonté démocratique du peuple espagnol. Peu après, le 17 juillet, le commissaire général de l'exposition, Edmond Labbé, est informé que le commissaire espagnol serait Carlos Batlle[1]. Le lendemain, le 18 juillet 1936, le soulèvement militaire annonce le début de la guerre civile espagnole et donne lieu à de nombreux changements dans la conception du pavillon jusqu'au 4 septembre 1936, date de la formation du nouveau gouvernement de Largo Caballero[2].

Compte tenu de la situation politique, c'est l'ambassadeur d'Espagne à Paris, Luis Araquistáin[3], qui est chargé de déterminer la direction que prendra le pavillon. Son idée principale est que celui-ci doit refléter les évènements de la guerre d'Espagne de façon cohérente et avec une forte connotation politique. José Gaos[4], le recteur de l'Université de Madrid, est nommé par Luis Araquistáin commissaire de l'exposition, et Luis Lacasa et Josep Lluis Sert, architectes du pavillon. Ce dernier avait été en 1930 l'un des membres fondateurs du GATEPAC[5], *Grupo de Artistas y Técnicos Españoles para el Progreso de la Arquitectura Española* [Groupe d'artistes et de techniciens espagnols pour le progrès de l'architecture espagnole]. Situé sur l'esplanade du Trocadéro, le bâtiment fonctionne comme le reflet d'un État dont l'intérêt est de démontrer, malgré les circonstances imposées par la guerre civile, une activité sociale, culturelle et économique, normalisée au sein d'un projet politique qui tente de combiner modernité et humanisme. Quoi qu'il en soit, ce pavillon est une étape importante de la

[1] « *El comisario de España en la Exposición Internacional de París* » (« Le commissaire de l'Espagne à l'Exposition internationale de Paris » , ABC, 14 juillet 1936, p. 15).

[2] Le premier gouvernement de Francisco Largo Caballero Caballero (4 septembre-4 novembre, 1936) est une coalition de la majorité socialiste avec la Gauche républicaine et l'Union républicaine, les communistes (PCE) et des représentants des gouvernements catalan (ERC) et basque (PNV).

[3] Pour L. Araquistáin, la République pouvait créer un pavillon avec « un accent fortement politique […] montrer la situation espagnole » (Roviera, 2005 : 105). Jordana Mendelson (2005) suggère l'influence de L. Araquistáin dans la conception du pavillon espagnol ; selon María Rosón (2007 : 294), « il est indéniable que l'homme politique [Luis Araquistáin] considérait cette entreprise culturelle comme une excellente occasion de renvoyer une image positive du gouvernement du Front populaire en direction de l'opinion internationale ».

[4] Carlos Batlle est finalement écarté en raison des doutes qui planent sur sa fidélité à la République. En février 1937, José Gaos est nommé commissaire général du pavillon espagnol.

[5] Il semble que ces personnalités ne parvenaient pas à se mettre d'accord ; le travail de J.-L. Sert concernait principalement l'architecture tandis celui de L. Lacasa portait plutôt sur le contenu. « La raison de ces vicissitudes était précisément la position esthétique et idéologique de chaque architecte. Alors que Lacasa était favorable à l'architecture régionale proche du réalisme social espagnol, Sert était plus intéressé par un langage qui rappelle […] le premier constructivisme russe » (Artium, 2010).

présence espagnole dans les expositions internationales. Exemple d'architecture rationaliste utilisant des matériaux modernes et fonctionnels appliqués aux systèmes de construction traditionnels, il s'agit de l'un des meilleurs pavillons de l'exposition, un instrument nécessaire pour renforcer l'image de l'Espagne. C'est ce qu'indique Luis Araquistáin (*in* : Alix, 1987 : 26) dans le discours qu'il prononce lors de la cérémonie de la pose de la première pierre :

> « Il semble que certains s'étonnent qu'en pleine guerre, l'Espagne républicaine trouve le temps et l'état d'esprit pour se présenter à cette manifestation de la culture et du travail. C'est précisément ce qui la distingue de la minorité factieuse armée qui n'a que le temps et la capacité de détruire la vie et les valeurs humaines. Pour l'Espagne républicaine, la guerre […] ne l'empêche pas de continuer à créer des œuvres spirituelles et matérielles. […] Notre pavillon sera le meilleur exemple et la meilleure justification de sa continuité historique. Nous verrons que le peuple espagnol doit vaincre parce qu'il possède, comme Minerve, toutes les armes : celles de la liberté, de la culture et du travail ».

Contexte : le pavillon espagnol

Bien que la première pierre du pavillon espagnol à l'Exposition internationale des arts et techniques appliqués à la vie moderne à Paris ait été posée le 27 février 1937, la construction à proprement parler ne commença qu'au mois de mars, marquée par son caractère éphémère et urgent qui exercerait forcément une influence sur les matériaux employés et l'esthétique finale. Après cinq mois de travaux, le pavillon est officiellement inauguré le 12 juillet, alors que l'Exposition internationale avait commencé le 24 mai de la même année. Plusieurs représentants des administrations espagnole et française assistent à la cérémonie d'ouverture, notamment le président de la République française, Albert Lebrun. Lors de cet événement, le nouvel ambassadeur espagnol, Angel Ossorio y Gallardo[6], prononce un discours qui fait part du moment tragique vécu par l'Espagne : « Nous tous, les menacés et les persécutés d'aujourd'hui, nous sauverons ensemble le trésor que l'Histoire nous confie. Et dans un lendemain doux et pacifique, nous serons fiers d'avoir compris que le monde n'est pas mû par la force, mais par l'esprit » (Martin, 1982 : 37).

Le pavillon et son contenu renvoyaient une certaine image nationale, d'un point de vue politique et culturel. Les ministères de la Propagande et de l'Industrie publique et la Direction générale des beaux-arts (DGBA)[7], dirigée par Josep Renau[8], en étaient les véritables artisans. Quant au financement de l'exposition espagnole, il faut signaler qu'il est pris en charge par le ministère de la Guerre.

---

[6] « *El embajador de España en París ha presentado sus cartas credenciales al Presidente de la República francesa* » [« L'ambassadeur d'Espagne a présenté des lettres de créance au Président de la République »] (*La Vanguardia,* 12 juin 1937, p. 7).

[7] La DGBA s'occupait essentiellement des fonctions et des sections des Archives, Bibliothèques et Musées, Promotion des beaux-arts, Enseignement artistique supérieur, moyen et professionnel et Trésor artistique.

[8] Josep Renau (Valence, 1907-Berlin, 1982).

Illustration 1. Façade du pavillon Espagnol, Exposition universelle, Paris, 1937.
François Kollar (1904-1979), photographe.
Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Les sculptures de Picasso *La Baigneuse* (1931), *Tête de femme* (1931) et *La dame au vase* sont exposées, tout comme le tableau *Guernica* (1937). Ce dernier était situé au rez-de-chaussée, devant la *Fontaine de Mercure* (1937) d'Alexander Calder. Sont également présentés : *Le paysan catalan en révolte* (1937), une œuvre de Joan Miró, dont on ignore aujourd'hui où elle se trouve, *La Montserrat* (1937) de Julio González, ou encore la sculpture *Le peuple espagnol a un chemin qui conduit à une étoile* d'Alberto Sánchez, dont on peut voir aujourd'hui la reproduction à l'extérieur du Musée national d'art contemporain Reina Sofia à Madrid. De leur côté, les affiches de Josep Renau étaient exposées sur *Les Murs de la République* (1937). La plupart ont disparu, mais leurs photographies sont conservées dans les archives de François Kollar à la Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine à Paris[9]. Entre autres œuvres, celles de José Gutiérrez Solana, Horacio Ferrer, Ramón Gaya et Ramón Puyol sont également exposées. Des séances de théâtre, de danse et de musique populaire sont par ailleurs programmées, ainsi que des projections cinématographiques sélectionnées par Luis Buñuel qui avait été nommé, au début de la guerre, coordinateur de la propagande au Service d'information de l'ambassade d'Espagne à Paris.

[9] Donation François Kollar, ministère de la Culture (France), Médiathèque de l'Architecture et du Patrimoine, diffusion RMN. Accès : http://www.culture.gouv.fr/public/mistral/memsmn_fr?ACTION=CHERCHER&FIELD_7=SERIE&VALUE_7=%27EXPOSITION%27%20ET%20%271937%27&FIELD_2=EDIF&VALUE_2=%27ESPAGNE%27%20OU%20%27ESPAGNOLE%27. Consulté le 04/01/2015.

Les façades du bâtiment sont également recouvertes de photomontages, conçus comme un canon de propagande efficace pour la cause républicaine et les évènements de la guerre. La plupart sont des œuvres de Josep Renau[10], aidé par une petite équipe de dessinateurs venus à Paris pour l'occasion, avec le matériel rapporté de Valence[11]. « Je suis arrivé à Paris avec une mission très précise et bien pourvu de matériel […]. Le ministère des Finances n'avait pas lésiné sur les moyens pour que l'installation soit digne de l'immense intérêt que la guerre d'Espagne et le travail du gouvernement de la République suscitaient alors dans le monde entier » (Renau, 1980 : 22).

Illustration 2. Affiches signalant l'entrée du pavillon espagnol, Exposition universelle, Paris, 1937 ; en arrière-plan, le pavillon de la Roumanie. François Kollar (1904-1979), photographe. Ministère de la Culture - Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Le premier étage était entièrement consacré à la documentation graphique, statistique et photographique concernant les résultats acquis de 1931 à 1937, dans le domaine de l'économie, l'agriculture, la santé, l'éducation, l'industrie, la culture. Des panneaux mobiles en bois permettaient la mise à jour de tous les contenus en fonction de l'évolution de la guerre. Pour ces panneaux, on avait choisi certaines des étapes déterminantes du conflit. Les deux affiches les plus impressionnantes étaient de nature très différente : l'une concernait le

[10] Miguel Cabañas Bravo (2007a) souligne le rôle de Josep Renau en tant que créateur et directeur des photomontages muraux du pavillon de l'Espagne de 1937, sur lesquels il a travaillé à Paris du 29 mai à la fin du mois d'août.

[11] Enrique Desfilis et José Calandin apportent leur contribution avec leurs photos.

bombardement de la ville de Guernica (26 avril 1937) et l'autre la protection du Trésor artistique due au bombardement subi par la capitale et les bâtiments du Musée du Prado, du Musée national d'archéologie et du Musée d'art moderne, parmi d'autres.

Intitulé « La sauvegarde du patrimoine artistique » (1937), le photomontage de Josep Renau avait pour but de prouver la volonté du gouvernement républicain de sauvegarder le patrimoine artistique et culturel au cours de la guerre civile (1936-1939), tout en répondant à l'accusation franquiste concernant sa destruction, en particulier celle des œuvres à caractère religieux. Représentant le transfert des œuvres d'art du Musée du Prado de Madrid vers les tours de Serranos de Valence, l'œuvre est constituée de trois panneaux : un central et deux placés de part et d'autre, disposés en forme de « U » pour former un ensemble conçu comme une grande affiche. Le panneau central représente un grand nuage de fumée qui s'épaissit sur les toits de Madrid, incendiée et survolée par cinq *Junkers* de la Légion Condor allemande. En même temps, des mains à peine ébauchées sauvent des flammes La *Trinité* du Greco, un tableau religieux protégé et introduit dans les tours de Serranos, pour y être mis à l'abri. Ces portes de la fin du XIVe siècle (années 1392-1398), qui gardaient l'ancienne muraille de la ville, avaient été déclarées Monument National Historique et Artistique en 1931. Ce sont finalement 2 000 peintures, tapisseries et livres précieux qui furent transportés vers ces tours, dans des expéditions qui commencèrent le 10 novembre 1936, mobilisant 71 camions au total.

Dans la partie basse du photomontage, on observe le tracé de l'itinéraire Madrid-Valence, et à gauche, le texte : « Et les chefs-d'œuvre de Zurbaran, Ribera, Velázquez, Le Greco, Goya, Dürer, Le Tintoret, Raphaël, Le Titien, et bien d'autres se trouvent maintenant ici dans les Tours de Serranos, la forteresse inexpugnable du trésor artistique et des traditions culturelles du peuple espagnol ».

Le panneau de gauche montre une photographie de trois miliciens qui visitent l'exposition des œuvres sauvées et protégées au *Colegio del Patriarca* (Collège du Patriarche) à Valence, où l'on peut lire le texte : « Le Gouvernement de la République, les intellectuels, les ouvriers et les paysans en armes ont mis tous leurs efforts à défendre les biens de la culture traditionnelle. Et les tableaux, les sculptures, les livres et les documents du trésor historique espagnol ont été sauvés des bombes et des flammes ». Le panneau de droite représente le plan du Musée du Prado, accompagné du texte : « Le 16 novembre, le Musée du Prado a été bombardé par l'aviation rebelle ». On peut y voir les points précis où les bombes sont tombées.

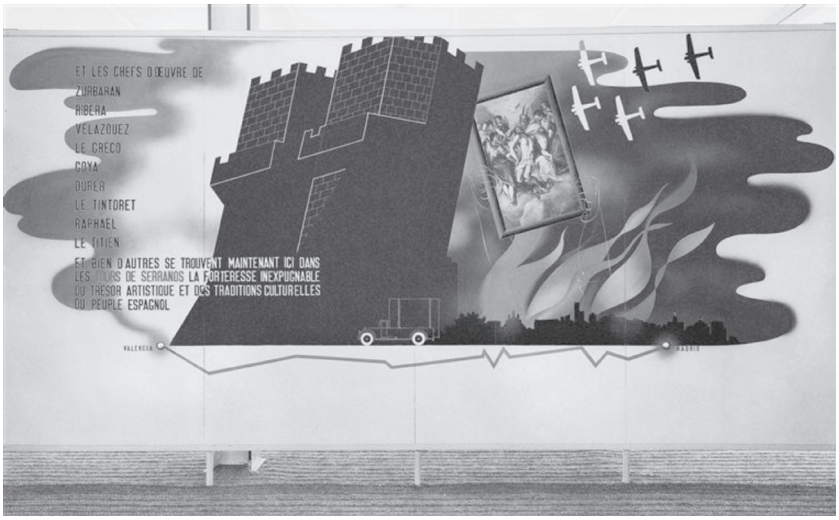


Illustration 3. Panneau sur le déménagement des collections du Prado dans les tours de Serranos. Pavillon espagnol, Exposition universelle, Paris, 1937. François Kollar (1904-1979), photographe. Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

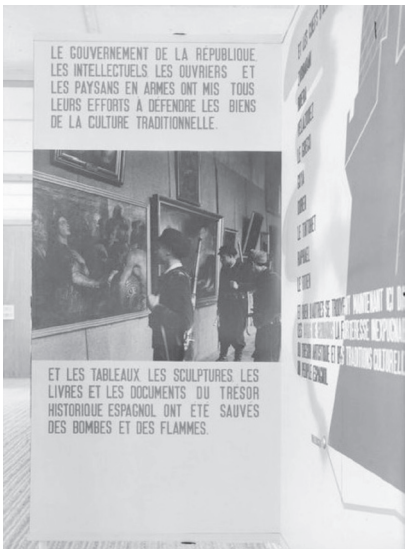


Illustration 4. Panneau sur le déménagement des collections du Prado dans le Collège du Patriarche. Pavillon espagnol, Exposition universelle, Paris, 1937. François Kollar (1904-1979), photographe. Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Illustration 5. Panneau sur le bombardement du Musée du Prado. Pavillon espagnol, Exposition universelle, Paris, 1937. François Kollar (1904-1979), photographe. Ministère de la Culture – Médiathèque de l'architecture et du patrimoine.

Le photomontage *La Sauvegarde du patrimoine artistique* comme objet de guerre

Dans « Sur le statut de l'objet : différer l'objet de l'objet », Pierre Boudon (1974) s'interroge sur la manière d'établir une classification des diverses espèces et des divers genres d'objets institués par une société. Parmi « les objets qui nous entourent », il inclut « objets techniques, objets d'exposition et d'art, cadeaux ou *gadgets* » sans les départager en fonction de leur usage civil ou militaire et sans écarter les « fusils, canons, tanks, avions et autres variétés guerrières de l'objet » (Boudon, 1974 : 96). Pour Abraham Moles (1974 : 14), l'objet est « *est un élément du monde extérieur fabriqué par l'homme et que celui-ci peut prendre ou manipuler* »[12]. Dans « Objet et communication », il considère qu'en tant que « vecteur de communications au sens socio-culturel du terme » (*ibid.* : 10), l'objet est fondé sur l'aspect de la résistance à l'individu d'une part, et sur sa nature matérielle d'autre part. Celui-ci engendre donc est donc la communication et le photomontage, objet de perception immédiate, favorise des impressions sensorielles claires et des expériences concrètes dans le sens où « ce qui est pensé » et « soumis à la volonté de l'homme » (*ibid.* : 15) représente la déclaration explicite de son auteur, une connexion immédiate entre l'idée et l'être comme l'exprime Arnold Hauser (1972). Dans *Fondements de la sociologie de l'art*, ce dernier écrit : « Malgré tout le caractère capricieux, insouciant, fantastique et extravagant de l'art, il peut être utile pour développer des armes dans la lutte pour l'existence, non seulement de façon indirecte, par l'intensification du sens du réel, mais aussi de façon directe, comme instrument de la magie, du rite, de la propagande » (*ibid.* : 23).

Josep Renau est explicite et direct lorsqu'il exprime ses idées sur l'engagement de l'artiste et de son travail dans une lettre publiée dans le magazine *Nueva Cultura* en 1935 : « Nous devons servir la révolution à travers l'art. Il faut cesser de faire de l'art abstrait, car celui-ci n'est pas en mesure de refléter notre situation très particulière […]. L'art doit être un concept d'actualité »[13]. D'autre part, en tant que « chose existant en dehors de nous-mêmes, chose placée devant, avec un caractère matériel » (Moles, 1974 : 13), l'objet est « l'occasion de contact humain » (*ibid.* : 11) et porteur de messages. Au vu de ces éléments, il ne fait aucun doute que le photomontage *La Sauvegarde du patrimoine artistique* raconte une histoire liée à la guerre.

Josep Renau : l'usage politique et la fonction sociale de l'affiche

Alors que la guerre a déjà commencé, Largo Caballero forme son gouvernement, et nomme Jésus Hernández, militant du Parti communiste espagnol (PCE) à la tête

[12] En italique dans le texte.

[13] « Lettre au sculpteur Alberto Sánchez » (*Nueva Cultura*, 4, avril-mai 1935, p. 14).

du ministère de l'Instruction publique et des Beaux-Arts (MIPBA). Deux jours plus tard, Josep Renau est appelé d'urgence à Madrid. Selon ses propos, on l'avait informé qu'il avait été proposé comme directeur général des Beaux-Arts, « un travail dur et peu brillant », dont « l'aspect le plus important consistait à organiser la défense du patrimoine culturel de notre peuple » (Renau, 1980 : 13). Après la création du Conseil de la saisie et protection du trésor artistique (JIPTA) par décret du 23 juillet 1936, le gouvernement décide de transférer à Valence les œuvres d'art de premier ordre qui se trouvaient dans les édifices et les musées de Madrid. Deux bâtiments sont aménagés dans ce but : les tours de Serranos et l'Église du Collège du Patriarche.

En tant que directeur général des Beaux-Arts, Josep Renau entreprend non seulement un important travail de réorganisation des services qui relèvent de sa compétence, mais il développe surtout une grande activité dans trois domaines : la protection, la promotion et la diffusion du patrimoine artistique et culturel ; la propagande et l'activisme socio-culturel ; et la non moins importante expérimentation artistique. Dans le premier domaine, il organise efficacement l'évacuation de précieuses collections artistiques et bibliographiques du Musée du Prado, de la Bibliothèque nationale, du Palais de Liria, du monastère d'El Escorial, et du trésor de la cathédrale de Tolède…, suivant ainsi le transfert du gouvernement à Valence (novembre 1936), puis à Barcelone (novembre 1937), jusqu'à ce que la réorganisation ministérielle de Juan Negrin, Président du Gouvernement de la République de 1937 à 1939[14], entraîne le départ des communistes du ministère d'Instruction Publique et la démission de Josep Renau, acceptée le 22 avril 1938[15]. En ce qui concerne la propagande et l'activisme socio-culturel, ce dernier avait développé les arts de l'illustration et de l'affiche à partir d'un engagement politique clair, découvrant finalement leur potentiel communicatif et leur rôle décisif comme outils pour le changement social. C'est ainsi que l'affiche devient pour lui l'instrument idéal pour exprimer des idées sur la révolution sociale et culturelle. Dans son essai intitulé *Función social del cartel publicitario* [*La fonction sociale de l'affiche publicitaire*], écrit à Valence en 1937 en pleine période de guerre, il défend cette forme d'expression. Il affirme qu'en raison de son caractère de fait public, l'affiche est accueillie avec familiarité par le peuple « sans l'étiquette solennelle de la situation forcée, qui médiatise le lien et l'osmose émotionnelle mutuelle » (Renau, 1937a : 14). Selon lui, une affiche signifie quelque chose de plus que l'objet qu'elle représente et, en tant qu'affiche politique, elle nécessite la position de l'auteur envers les faits sociaux. Il considère l'affichiste comme « l'artiste de la liberté disciplinée, de la libération conditionnée à des exigences objectives, c'est-à-dire externes à sa volonté individuelle » (*ibid.* : 34) qui, à partir du 18 juillet 1936, se trouve soudainement confronté à de

[14] Pendant le gouvernement 1937-1939, le nombre de ministres est réduit de 18 à 9, et le ministère de la Propagande fait partie de ceux qui sont supprimés.

[15] J. Renau est nommé directeur de la propagande graphique du Commissariat général de l'état-major central de l'Armée populaire, étroitement lié au sous-secrétariat de la Propagande du ministère d'État.

nouveaux motifs qui « perturbent essentiellement son rôle professionnel. […] et huit jours à peine après l'explosion du mouvement, les murs des villes vibraient avec les couleurs publicitaires » (Renau, 1937a : 39).

Quant à l'expérimentation artistique, les années 30 sont marquées par le débat sur le rôle de l'œuvre d'art et la figure de l'artiste et son engagement politique. Dans ce débat, Walter Benjamin soutenait en 1934, dans *L'auteur comme producteur*, que pour participer au processus révolutionnaire, l'auteur ne doit pas traduire le message politique, mais utiliser la technique dans la production de l'œuvre en un sens politique et démocratique, grâce aux nouvelles technologies qui ébranlent les barrières traditionnelles entre auteur et lecteur, spectateur ou audience. La notion d'affiche et de photomontage peut être englobée dans ce concept : « Bien des aspects de ce fonds révolutionnaire sont passés dans le photomontage. Il suffit de songer aux travaux de John Heartfield, dont la technique a transformé la couverture des livres en instrument politique » (Benjamin, 1934 : 126). Comme l'affirme Josep Renau (1978 : 4), les photomontages publiés par John Heartfield « m'ont enseigné la plus grande leçon dont je me souvienne : comment contribuer à la transformation révolutionnaire du monde avec un nouvel art au service de la classe ouvrière, du socialisme et de la paix »[16].

Parmi les formules de communication plastique, Josep Renau choisit le photomontage que Gisèle Freund définit, dans *Arts et Métiers graphiques* (1938), comme « une composition de plusieurs photographies qui, quelle que soit la réalité matérielle, exprime une certaine association d'idées. Cette composition tente de nous impressionner plus fortement qu'une photographie ordinaire par l'intermédiaire d'une synthèse du visuel et de l'esprit : elle relie notre travail mental pour le remplacer par un autre avec un certain but […] les bons photomontages sont simples, clairs, avec un objet central et une expression directe et émotionnelle » (Freund, 1938 : 38). Pour Josep Renau (1978 : 4), il s'agit de « monter plusieurs images pour n'en former une seule ».

Le photomontage implique la manipulation – positive ou négative – de documents photographiques et la composition et la création d'une syntaxe sur le plan de la représentation. À travers la re-signification des éléments manipulés, celle-ci constitue une nouvelle unité discursive. Gustav Klucis (1931, *in* : Gassner, Nachtigaeller, 1991 : 308-310), l'un des plus importants artistes russes de photomontage[17], considère que le photomontage est un art de l'agitation et de la propagande et, de ce point de vue, sur le plan politique, il a développé ses propres méthodes et principes, puisque de nouvelles tâches

[16] J. Renau écrit *« Homenaje a John Heartfield »* [*Hommage à John Heartfield*] (*Photovision,* 1, juil.-août 1981, pp. 11-16).

[17] Le photomontage était devenu dans la Russie soviétique un puissant outil politique dans les mains de Eleazar Lissitzky (El Lissitzky), d'Alexandre Rodtchenko ou de Gustav Klucis. Pendant ce temps, des artistes allemands partageaient des expériences et plaçaient le photomontage au centre de leur pratique artistique, comme Schwitters, ou l'intégraient à leur travail pour dénoncer le régime national socialiste en pleine ascension dans les années trente, comme Heartfield.

nécessitent de nouvelles formes d'activité artistique : « En remplaçant le dessin à la main par la photographie, l'artiste s'exprime avec plus de précision, de véracité, de vivacité et de façon plus intelligible pour les masses que dans tout autre contexte ».

Illustration 6. Couverture de la revue *Arts et Métiers Graphiques,* n° 62 sur les Expositions Internationales. Paris 1937. New York 1939.

Selon Albert Forment (1995 : 242), « les photomontages de Josep Renau ont commencé officiellement en mars 1932, avec la publication de trois œuvres en noir et blanc. En ce qui concerne celui qui nous préoccupe, les trois affiches, monochrome, noire et blanche, sont dotées d'un pouvoir visuel et d'une éloquence communicative, grâce à l'utilisation de la hiérarchie des dimensions, des densités, du mouvement, des inclinaisons et des diagonales. Une seule photographie y est insérée, précisément dans l'affiche centrale. Il s'agit de la reproduction de la peinture *La Trinité* de Le Greco[18]. Une disposition qui traduit les frontières du contexte et qui fait penser à ce qu'écrit Jacques Derrida (2005 : 29) sur « les critères rigoureux d'un cadrage – entre le dehors et le dedans ».

[18] À propos du Musée du Prado, J. Renau affirme : « Ce que j'ai aimé surtout, c'est Le Greco et l'Annonciation de Fra Angelico ». Miñana F., « *Biografía de un hombre de veintiún años* : (*Renau Beger, dibujante, baja 48*) » [*Biographie d'un homme de vingt et un ans. Renau Beger, dessinateur, basse 48*] (*La Semana Gráfica*, Valence, 30 mars 1929).

Récit et engagement dans le photomontage *La Sauvegarde du patrimoine artistique*

La *Sauvegarde du patrimoine artistique* prend la forme d'un processus de lecture visuelle, mettant en rapport des photographies, des images documentaires, des graphiques et des textes agissant comme un scénario thématique. Selon Josep Renau, le sauvetage repose sur la relation entre la protection technique des objets et des œuvres menacées et le respect et l'implication du peuple envers ses valeurs culturelles ; cette implication est représentée par les bras anonymes qui soutiennent l'œuvre du Greco. « Sans la coopération du peuple », écrit-il, « sans une telle action qui mobilisait la population dans les tâches de défense et de sauvetage des œuvres et des monuments, le Gouvernement de la République n'aurait jamais pu atteindre les résultats obtenus » (Renau, 1937b : 56).

Le transfert des œuvres peut être retracé à partir du rapport rédigé en 1937 par Josep Renau, sur la base de la conférence intitulée « L'organisation de la défense du Patrimoine historique et artistique espagnol pendant la guerre civile »[19], prononcée à Paris[20] puis publiée dans la revue *Mouseion*[21]. Cette conférence est envisagée comme un moyen pour lutter contre la campagne de dénigrement menée par les journaux européens « sur une prétendue barbarie rouge iconoclaste qui détruisait le patrimoine historique espagnol » (Forment : 1997 : 155). Le rapport se divise en trois parties : la première décrit le système d'organisation, le transfert des œuvres d'art vers les abris de Valence et les techniques de protection contre les bombardements. La deuxième, intitulée « La collaboration du peuple », concerne les activités de l'organisation de jeunes *Cultura Popular*[22], et des étudiants des Beaux-Arts de Madrid (*Federación Universitaria Española*)[23] ; dans la troisième, Josep Renau revendique la création d'un organisme international indépendant qui serait à même de condamner les attaques contre le patrimoine artistique universel puisque dans les guerres modernes, les villes sont devenues des cibles d'intérêt militaire.

Mais l'artiste signe aussi *Arte en Peligro* (*Art en danger*, édité à Valence en 1980 ; dans la période de 1976 à 1982, il vit entre Valence et Berlin) où, en plus de

[19] J. Renau (1980 : 24-25) raconte que la conférence se produit par la connaissance *via* Tristan Tzara du muséographe grec M. Fondukidis, président de l'Office international des Musées, et de *Mouseion* qui était très intéressé par les expériences de la protection du patrimoine historique et artistique que le Département des beaux-arts a entamé dans les premiers mois de la guerre.

[20] Cabañas Bravo (2013) assure que cette conférence a largement contribué à une meilleure considération internationale.

[21] *Mouseion*, vol. 39-40, 1937, Office international des Musées, pp. 7-66. Version en espagnol révisée par J. Renau (1980 : 45-118).

[22] « *Cultura Popular* » [*Culture populaire*] a organisé une campagne de propagande culturelle à l'arrière-garde afin de montrer la nécessité de protéger les bâtiments historiques et les archives.

[23] Groupe d'étudiants qui a pris l'initiative de la propagande graphique à travers des affiches « dessinés à la main, rapidement et avec les procédures les plus élémentaires » (Renau, 1980 : 110) pour la défense des œuvres et objets d'art.

la reproduction révisée de l'article publié dans *Mouseion*, il évalue la défense du patrimoine artistique et historique espagnol pendant la guerre civile. Dans l'introduction, Juan Ramón Jiménez (1980 : 8-9) écrit : « Je demande ici et ailleurs de la sympathie et de la justice, c'est-à-dire, de la compréhension morale pour le gouvernement espagnol, qui représente la république démocratique, aidé par le Front populaire, par la plupart des intellectuels et même par un bon nombre d'éléments conservateurs ».

Art en danger raconte les péripéties et le long exode, presque aussi long que la guerre, vécus par les plus importantes œuvres du patrimoine artistique espagnol à travers les différents climats de la péninsule et pendant l'une des situations les plus tragiques de l'Histoire, jusqu'à la traversée des Pyrénées, de la France et leur arrivée à Genève qui accueillait alors le siège de la Société des Nations (Renau, 1980 : 11). Les opérations législatives visant à coordonner et à centraliser toutes les activités furent abondantes, tous les pouvoirs étant attribués au Département des Beaux-arts pour gérer et exécuter le nécessaire « en ce qui concerne la garde et défense de tous les monuments et objets artistiques importants pour la nation, quel qu'en soit le propriétaire et quel que soit le lieu où ils se trouvent » (Renau, 1937b : 15-16).

Le transfert se justifie par la protection des œuvres d'art et des objets les plus précieux contre les bombardements aériens dont a souffert la ville de Madrid et l'absence dans la capitale de sites sécurisés. « Les seuls souterrains qui offraient une garantie absolue de résistance était ceux de la Banque d'Espagne. Ils ne furent pas utilisés […] parce que la plupart des tableaux de grande dimension ne pouvaient passer par les portes blindées » (Renau, 1980 : 60) ; les conditions d'humidité et de ventilation des sous-sols n'étaient pas non plus très fiables, comme on a pu le vérifier avec la détérioration de certaines œuvres.

Du fait d'un désaccord avec Sánchez Cantón[24], alors directeur du Musée du Prado, qui faisait valoir qu'un tel transfert était aussi dangereux que les avions allemands et italiens de Franco, et dont la signature était obligatoire, Josep Renau démet ce dernier de ses fonctions et offre la direction du Musée à Pablo Ruiz Picasso qui l'accepte « en se mettant sans conditions au service du gouvernement »[25]. Sa nomination est publiée le 20 septembre 1936 ; le Musée avait fermé ses portes au public le 30 août et à la fin du mois d'octobre, il ne restait sur ses murs que quelques tableaux moins importants et dont l'emplacement offrait une certaine sécurité.

Le 7 novembre 1936, le gouvernement quitte Madrid pour Valence et le 10, les premiers tableaux sont expédiés. Entre le 14 et le 25, l'aviation bombarde plusieurs bâtiments, dont le Musée du Prado et le Palais de Liria, « seul édifice

[24] Le directeur adjoint du Musée du Prado, Sánchez Cantón, avait établi une liste de 250 œuvres qui devaient être retirées des salles et protégées dans le sous-sol dès la première d'alarme. Le début des bombardements de Madrid précipite la double décision de transfert : celui du gouvernement et celui du trésor artistique.

[25] Une nomination qui, selon J. Renau, est née de sa proposition, bien que P. Picasso n'ait jamais été à Madrid pour prendre ses fonctions (Cabañas, 2007b : 144).

dont les œuvres n'avaient pas encore été transférées ; il fut la proie des flammes et les miliciens du cinquième régiment réussirent à en retirer toutes les œuvres et objets de valeur » (Renau, 1937b : 28).

Dans ce contexte, il faut considérer les critères appliqués pour le transfert : la sélection des tableaux qui donnait la préférence aux auteurs nationaux, la préparation des œuvres sélectionnées, l'emballage confié au personnel technique, des rembourrages protecteurs dans les caisses et une enveloppe extérieure complètement imperméable. Les meilleurs camions du front étaient chargés du transport, à une vitesse qui ne devait pas dépasser 15 km/h (ce qui signifiait une durée de 32 heures pour couvrir la distance entre Madrid et Valence). Après la livraison des caisses, les œuvres étaient contrôlées par des conservateurs techniques puis placées dans des dépôts provisoires. Elles étaient par la suite répertoriées de façon détaillée dans un fichier afin de vérifier si elles avaient été endommagées pendant le voyage et pour finir, de nouveau emballées avec une contremarque officielle, uniquement contrôlable par les responsables des transferts vers le centre de stockage définitif.

Illustration 7. Un camion militaire transporte des œuvres du Musée du Prado Madrid, le 23 juillet 1937, Conseil délégué du Trésor artistique, Archive du Musée national du Prado.

Dans les tours de Serranos de Valence, une voûte en béton armé fut construite pour éviter que le bâtiment et les œuvres d'art ne subissent de dommages en cas de bombardements. Sur cette voûte, on mit en place plusieurs couches de balles de riz et de terre destinées à agir comme un tampon. En outre, un contrôle automatique de l'humidité et de la température fut installé. Dans le Collège du

Patriarche, les œuvres furent placées dans les parties les plus résistantes, les chapelles latérales de la nef centrale de l'église.

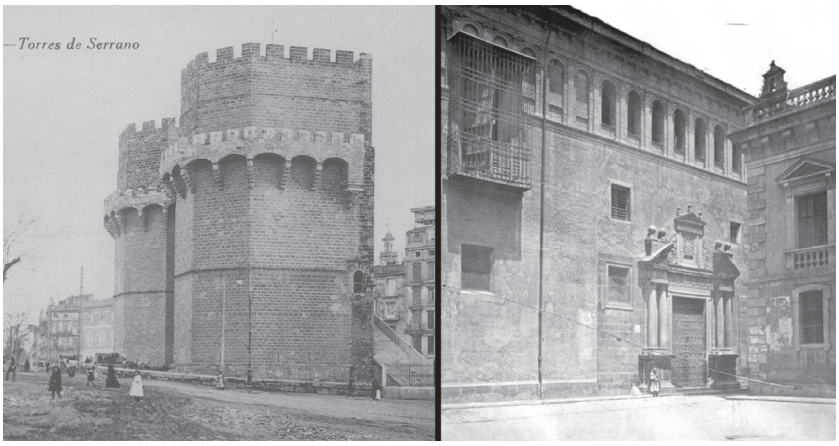


Illustration 8. Les emplacements du trésor à Valence :
Tours de Serranos (gauche) et Porte du Collège du Patriarche (droite).

Frederic G. Kenyon, ancien directeur du British Museum, qui avait écrit en septembre 1937 une lettre publiée dans le journal *The Times,* le 20 juillet 1937[26], où il faisait part de son inquiétude concernant les mesures prises pour protéger les trésors artistiques, est invité par le gouvernement républicain pour vérifier l'état des œuvres[27]. En août, Frederic G. Kenyon est reçu en Espagne et lors de sa visite à Valence, où avaient été rassemblés les 500 tableaux les plus importants du Prado, il demande à réviser plusieurs tableaux, dont un en particulier, à propos duquel circulaient toutes sortes de rumeurs : *Les Ménines* (Velázquez, 1656)[28]. Après l'avoir examiné, il se fait photographier près du tableau et écrit deux nouveaux articles, publiés les 3 et 4 septembre dans *The Times* : il y assure que

[26] D'après « Visite et rapport des techniciens d'art Sir Frederic Kenyon, ancien directeur du British Museum, et James G. Mann, conservateur de la Wallace Collection, sur le Trésor artistique de Madrid et Valence » dans *Protección del Tesoro Artístico Nacional. Testimonios de Técnicos Extranjeros*, [*Protection du trésor artistique national, témoignages de techniciens étrangers*], Valence, 1937, p. 2. Fr. G. Kenyon se demande « Y a-t-il une raison pour laquelle le gouvernement républicain espagnol ne révèle au monde les mesures prises pour assurer la sécurité des trésors, dont il est responsable, qui appartiennent non seulement à l'Espagne mais au monde entier ? ». Accès : http://bibliotecadigital.jcyl.es/i18n/catalogo_imagenes/grupo.cmd?path=10071628. Consulté le 07/01/2015.

[27] L'ambassadeur d'Espagne à Londres, Pablo de Azcárate, invite Fr. G. Kenyon au nom du gouvernement espagnol, dans une lettre publiée dans *The Times* le 24 juillet, dans « Visite et rapport des techniciens d'art Sir Frederic Kenyon, ancien directeur du British Museum, et James G. Mann, conservateur de la Wallace Collection, sur le Trésor artistique de Madrid et Valence » (*op. cit.,* p. 3).

[28] « Ce n'est pas vrai, comme on m'a informé confidentiellement à Paris, que les peintures de Velázquez se trouvent déjà dans cette capitale pour être exposés [...] Presque toutes les œuvres destinées à Paris, y compris celles de Velázquez et de Goya [...] ne sont pas dans les tours de Serranos, mais stockées séparément au Collège du Patriarche », écrit Fr. G. Kenyon dans « Visite et dossier des techniciens d'art… » (*op. cit.,* p. 11).

des travaux importants ont été réalisés pour protéger les trésors artistiques de la nation des périls de la guerre[29].

Illustration 9. M. Kenyon et M. G. Mann, accompagnés par les membres du Bureau Central du Trésor Artistique, sont photographiés à côté de la peinture « Las Meninas » dans le Collège du Patriarche (Valence), août 1937. Bibliothèque Nationale, Madrid.

Épilogue : hors de l'affiche, le parcours Valence-Genève-Madrid

En mars 1938, face à l'offensive des forces nationales et craignant que Valence puisse rester isolée, le gouvernement décide que le trésor artistique doit continuer son voyage vers la Catalogne. Il accepte la médiation internationale et signe un accord avec la Société des Nations pour déposer les œuvres d'art à Genève. Le Château de Peralada, à 10 kilomètres de la frontière française, et la mine de La Vajol sont les dernières cachettes du trésor.

Le peintre catalan José Maria Sert, auteur en 1936 des peintures murales de la Salle Francisco de Vitoria du Palais des Nations de Genève, organise le départ des œuvres depuis la Catalogne. Celles-ci traversent la France en train et lorsque le 13 février 1939, on ouvre les 572 caisses du trésor, gardé au palais de la Société des Nations, les 45 *Velázquez,* 138 *Goya,* 43 *Greco* sont toujours là, même

[29] Les deux articles constituent le rapport de la visite : « Visite et rapport des techniciens d'art… » (*op. cit.,* pp. 7-22). On les trouve également dans J. Renau (1980 : 183-190).

si comme l'écrit Javier Tusell (2009 : 22) que « certaines peintures éminentes de Velázquez et de Goya ont subi des dommages, mais c'est merveilleux qu'ils n'aient pas été plus graves ».

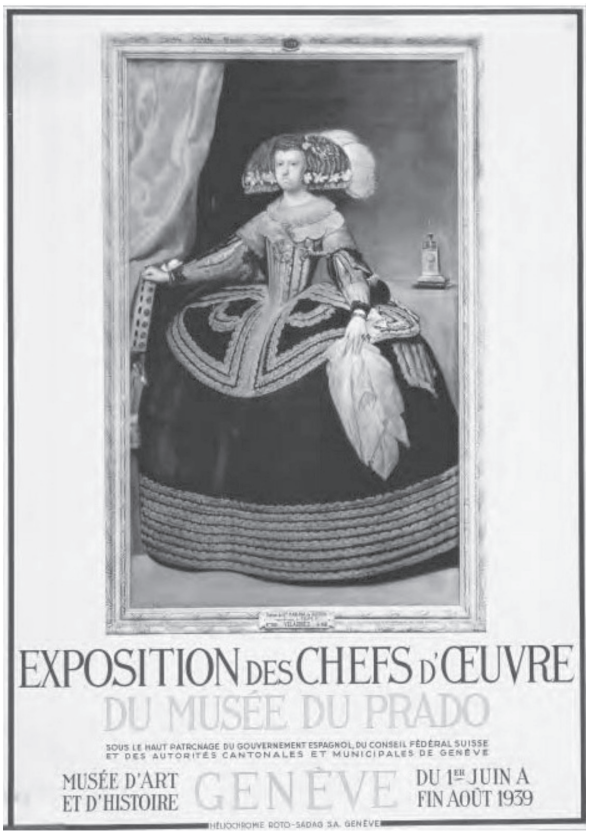


Illustration 10. Affiche de l'« Exposition des Chefs d'Oeuvre du Musée du Prado », sous le haut patronage du Gouvernement espagnol, du Conseil Fédéral suisse et des Autorités cantonales et municipales de Genève/Musée d'art et d'histoire/Genève. Du 1er juin à fin août 1939. Héliocromie Roto-Sadag, SA Genève. [Illustration : Velázquez, Portrait de Marianne d'Autriche] Musée national du Prado, Madrid.

Le 1er avril 1939, Francisco Franco signe le dernier communiqué de guerre ; le 1er juin 1939 est inaugurée à Genève l'exposition *Les Chefs-d'œuvre du Musée du Prado* dans quinze salles du Musée d'art et d'histoire. La première d'entre elles, comme une entrée triomphale, était la Salle impériale, où les franquistes apparaissaient comme les véritables sauveurs. L'exposition est conçue selon Arturo Colorado (2009 : 90) comme « une transaction politique : promotion touristique de Genève et, pour le gouvernement de Franco, une façon d'accomplir un acte de propagande internationale qui comprenait comme point fondamental le rejet du travail républicain ». Dans la matinée du 1er septembre, quelques heures après la clôture, l'Allemagne attaque la Pologne. La situation d'urgence oblige les

organisateurs de l'exposition à accélérer le voyage de retour en Espagne. Les œuvres arrivent à la frontière d'Irun le 7 septembre. Le 10 septembre, le journal ABC proclame de façon triomphale à la Une : « Complet le Musée du Prado ! »[30].

Silence et activité mémorielle

Pour certains critiques, le déplacement des œuvres aurait été motivé par un intérêt particulier, néanmoins jamais prouvé. Selon eux, elles auraient servi de monnaie d'échange pour acheter des armes, une possibilité suggérée à Madrid par des documentaires de propagande, depuis l'été 1936. Pour sa part, Salvador de Madariaga, ancien ministre républicain et président de l'Office international des musées de la Société des Nations, assure qu'il avait lu une « documentation suffisante pour assurer que les œuvres du Prado n'auraient jamais dû quitter Madrid » (Moa, 2001 : 498). Javier Tussell (2009 : 22) considère que « le transfert vers la Catalogne puis à l'étranger […] ne peut être justifié d'aucune manière ». De son côté, Josep Renau (1980 : 29) déplore le silence qui entoure le sauvetage du Patrimoine et ajoute que « presque personne n'a depuis lors nommé ce fait singulier. Le *black out* dure une quarantaine d'années […]. Parce que l'exil n'est pas seulement une question de personnes. Il y a aussi des faits pertinents qui sont exilés de l'histoire ».

En Espagne, jusqu'à la mort de Franco en 1975, il n'était pas possible d'exprimer une quelconque reconnaissance officielle envers Josep Renau. Au printemps 1978, une première exposition individuelle et monographique fut organisée au Musée espagnol d'art contemporain de Madrid, mais il faudra attendre 2007, à l'occasion du centenaire de sa naissance, pour commencer une nouvelle lecture. Parmi les plus significatives, *Josep Renau fotomontador* [*Josep Renau, artiste de photomontage*] organisée par la Fondation Josep Renau et l'Institut Valencià d'art moderne (2006), avec Manuel García comme commissaire ; l'exposition *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra* [*Josep Renau. Art et propagande de guerre*], organisée par le ministère de la Culture et dirigée par Miguel Cabañas, ouverte en septembre 2007 et centrée sur le rôle de l'artiste à l'époque de la guerre civile ; ou la rétrospective *Josep Renau (1907-1982).Compromiso y cultura* [*Josep Renau (1907-1982). Engagement et culture*], à Valence, dirigée par Jaime Brihuega, également en 2007 et parrainée par la Société nationale des commémorations culturelles et l'Université de Valence. Le 25 janvier 2010, l'exposition *Arte Salvado* [*Art sauvé*], organisée par la Société nationale des commémorations culturelles (aujourd'hui AC/E) et dirigée par Arturo Colorado, est inaugurée à Madrid.

Par ailleurs, de nombreuses pièces, considérées comme disparues après 1938, suite à la démolition du pavillon espagnol à Paris, parmi elles le photomontage

[30] Manuel Abril, « *¡Completo el Museo del Prado !* » [*Tout le Musée du Prado !*] (ABC, 10 sept. 1939, Madrid, p. 3).

La Sauvegarde du patrimoine artistique, sont présentées pendant l'été 1987 lors de l'événement intitulé *Pabellón Español. Exposición Internacional de París 1937* [*Pavillon espagnol. Exposition internationale de 1937 à Paris*], dirigée par Josefina Alix et organisée par le Centre d'art Reina Sofia à Madrid, à l'occasion du cinquantième anniversaire de la participation de l'Espagne à l'Exposition internationale de 1937. Une autre époque et un autre contexte dans lesquels, selon ses organisateurs, l'art de la guerre civile a pu être intégré dans les collections de l'État et dans l'histoire de l'art espagnol. En 1992, une réplique du pavillon de l'Espagne a été érigée à Barcelone dans le respect absolu des matériaux d'origine et des méthodes de construction, mais hors du contexte géographique et temporel de l'original. Le nouvel édifice abrite la Bibliothèque du pavillon de la République et le Centre d'études historiques internationales.

Conclusion

Le lien entre le travail de Josep Renau et les œuvres « en danger » suggère une transformation de la notion d'« objet de guerre ». Celle-ci dépasse la sphère strictement militaire pour évoquer l'importance du patrimoine historique et artistique, les difficultés de sa protection en temps de guerre, ainsi que sa valeur comme instrument de propagande et de divulgation. Les objets d'art peuvent être conçus comme objets de guerre depuis leur « création », et d'autres acquièrent cette condition au cours de leur « vie ». Sa signification est alors établie comme argument, démonstration et demande de reconnaissance d'une militance, ainsi que comme la description des événements et des vicissitudes de la guerre.

Outre les tâches de création et de conservation, il faut considérer l'effort pédagogique en connexion avec l'art qui a atteint sa meilleure traduction dans le pavillon de l'Exposition de Paris et dans le *Guernica*, spécialement réalisé pour cette occasion par Pablo Picasso. En ce sens, la monumentalité impressionnante du *Guernica* a éclipsé la valeur d'ensemble du pavillon et les œuvres qui y étaient exposées, ainsi que les réalisations de propagande de la République sur les questions sociales et économiques qui reflètent le climat de renouvellement et qui ont impliqué l'architecture et les architectes, Josep Lluís Sert et Luis Lacasa. Pour Giulio Argan (1976 : 572), « le seul tableau historique de notre siècle […] *Guernica* n'est pas un tableau historique parce qu'il *représente* un fait historique, plutôt parce qu'il *est* un fait historique[31] en lui-même » à travers lequel « Picasso ne prétend pas dénoncer une infraction […] mais lui faire voir l'infraction à la conscience du monde civilisé et l'obliger à juger et à décider ». Après l'exposition de Paris, le *Guernica* voyage à Oslo, Stockholm et Copenhague, avant de revenir en France où, en 1939, Pablo Picasso décide de l'exposer aux États-Unis où il restera jusqu'au 1958, au MoMA

[31] En italique dans le texte.

de New York, dans le but de réunir des fonds destinés aux réfugiés républicains de la guerre civile. L'aide à la cause républicaine se retrouve dans l'affiche de Joan Miró *Aidez L'Espagne,* reproduite sur un timbre à un franc.

Enfin, le photomontage comme technique trouve dans l'œuvre de Josep Renau un rôle principal quant à son utilisation, sa diffusion et sa reconnaissance qui créent un lien entre la culture vitale et créatrice et la propagande. Comme l'indique Jaime Brihuega (2004 : 41) dans *Carteles de guerra* [*Les Affiches de Guerre*] : « L'art et l'action pure partageaient maintenant des références ou fusionnaient entre elles sous l'impulsion de l'instant commun. Par conséquent, au même titre que la peinture et la sculpture, l'affiche, le pamphlet, le journal illustré, la caricature ou la peinture murale éphémère tissaient les nervures d'un territoire commun de communication visuelle ». Après son utilisation dans le pavillon de l'Espagne, le photomontage est apparu comme un excellent moyen de propagande, en particulier grâce à la facile compréhension des messages diffusés, à sa qualité d'empreinte et à sa technique capable de représenter la réalité sur l'idée de la fidélité, de l'équité et de la vérité, ainsi qu'à son faible coût et à sa rentabilité. En outre, par sa nature même, le photomontage dépassait les frontières de la langue dans une exposition internationale, parallèlement aux *mass media* de l'époque où ils sont nés, non seulement comme illustration mais aussi et surtout comme information. D'autres possibilités du photomontage sont la capacité de reproduction ainsi que la complicité avec d'autres produits imprimés tels que des magazines, des affiches, des couvertures de livres, des brochures, etc. Comme l'indique Albert Forment (1995 : 257), Josep Renau « ne s'est jamais soucié de perdre l'aura de l'œuvre d'art en faveur de sa reproductibilité technique », un concept qui fait référence à l'essai de Walter Benjamin intitulé *L'œuvre d'art à l'âge de sa reproductibilité technique* (1936).

Références

Alix Trueba J., 1987, *Pabellón español : Exposición Internacional de París, 1937*, Madrid, Centro de Arte Reina Sofía, Ministerio de Cultura, Dirección General de Bellas Artes y Archivos.

Argan G. C., 1970, *El arte moderno*, trad. de l'italien par J. Espinosa, Valence, F. Torres, 1976.

Artium, 2010, « Josep Lluís Sert et Luis Lacasa », *in* : *Guernica de Picasso : historia, memoria e interpretaciones*. Accès : http://catalogo.artium.org/dossieres/4/guernica-de-picasso-historia-memoria-e-interpretaciones/el-pabellon-espanol-de-la-expos-1#sthash.khqpPaBc.dpuf. Consulté le 05/01/2015.

Benjamin W., 1934, « El autor como productor », pp. 115-134, *in* : Benjamin W., *Tentativas sobre Brecht*, trad. de l'allemand par J. Aguirre, Madrid, Taurus, 1998.

Boudon P., 1969, « Sobre un status del objeto : diferir el objeto del objeto », pp. 95-128, *in* : Moles, A. *et al*., *Los objetos*, trad. du français par S. Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Brihuega J., 2004, « Formas de urgencia. Las artes plásticas y la Guerra Civil española », pp. 37-45, *in* : *Carteles de la guerra. 1936-1939*. Catalogue de l'exposition, Barcelone, Lunwerg Ed.

Brihuega J., Piqueras N., eds, 2009, *Josep Renau. 1907-1982. Compromís i Cultura.* Catalogue de l'exposition, Valencia, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Universitat de València.

Cabañas Bravo, M., 2007a, *Josep Renau. Arte y propaganda en guerra*, Madrid, Catalogue de l'exposition, Ministerio de Cultura.

– 2007b, « Renau y el pabellón español de 1937 en París, con Picasso y sin Dalí », pp. 141-167, *in* : *Josep Renau. 1907-1982. Compromís i Cultura.* Catalogue de l'exposition, Birhuega J., Piqueras N., dirs, Valence, Universitat de València.

– 2013, « Josep Renau y la recuperación de una belleza comprometida », *Culture & History Digital Journal* 2(2) : e023. Accès : http://dx.doi.org/10.3989/chdj.2013.023

Colorado A., 2009, « El tesoro artístico y el fin de la guerra de Cataluña a Ginebra », pp. 63-95, *in* : I. Argerich, J. Ara, dirs, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Catalogue de l'exposition, Madrid, Ministerio de Cultura.

– 2010, *Arte Salvado, 70 aniversario del salvamento del patrimonio artístico español y de la intervención internacional*, Catalogue de l'exposition, Madrid, Sociedad Estatal de Conmemoraciones Culturales, Presidencia española de la EU.

Derrida J., 1978, *La verdad en pintura,* trad. du français par M. C. González et D. Scavino, Barcelona, Paidós, 2005.

Forment A., 1995, *Vanguardia artística y compromiso político : vida y obra de Josep Renau*, Thèse de doctorat en histoire de l'art, Universitat de València.

– 1997, *Josep Renau : Historia d'un fotomontador*, Catarroja-Barcelone, Afers.

Freund G., 1938, « La photographie à l'Exposition », *Arts et Métiers graphiques* « Expositions internationales. Paris 1937. New York 1939 », 62, pp. 37-41.

García M., ed., 1978, *Renau. Pintura, Cartel, Fotomontaje, Mural,* Catalogue de l'exposition, Madrid, Ministerio de Cultura.

Gassner H., Nachtigaeller R., eds, 1991, *Gustav Klucis. Retrospectiva*. Hatje, Gerd, Stuttgart, Museum Fridericianum/Centro de Arte Reina Sofia.

Hauser A., 1974, *Fundamentos de la sociología del arte,* trad. de l'allemand par R. G. Cotarelo, V. Romano, Madrid, Guadarrama, 1975.

Herbert J. D., 1998, *Paris 1937. Worlds on exhibition*, New York, Cornell University Press.

Jiménez J. R., 1980, « Prologue », pp. 7-9, *in* : Renau J., *Arte en peligro. 1936-39,* Valence, Ayuntamiento de Valencia.

Klucis G., 1931, « El fotomontaje como nuevo género de arte de agitación » [« Le photomontage comme un nouveau genre de l'art de l'agitation »], pp. 308-310, *in* : Gassner H., Nachtigaeller R., eds, *Gustav Klucis. Retrospektive*, Stuttgart, Museum Fridericianum Kassel/Verlag Gerd Hatje, 1991.

Martín F., 1983, *El pabellón español en la Exposición Universal de París de 1937,* Sevilla, Universidad de Sevilla.

Mendelson J., 2005, *Documenting Spain. Artist, Exhibition Culture and the Modern Nation. 1929-1939,* Pennsylvania, Pennsylvania State University Press.

Moa P., 2001, *El derrumbe de la segunda república y la guerra civil*, Madrid, Encuentro.

Moles A., 1969, « Objeto y comunicación », pp. 9-36, *in* : Moles A. *et al*., *Los objetos*, trad. du français par S. Delpy, Buenos Aires, Tiempo Contemporáneo, 1974.

Renau J., 1937a, *Función social del cartel publicitario,* Valence, Nueva Cultura/Tipografía Moderna.

– 1937b, « L'organisation de la défense du Patrimoine Artistique et Historique Espagnol pendant la guerre civile », *Mouseion*, vol. 39-40, Office international des musées, pp. 7-66.

– 1978, « La lección decisiva de John Heartfield », *Informaciones de las Artes y las Letras*, 514, Madrid, suppl. 1er juin, pp. 3-4.

– 1980, *Arte en peligro. 1936-39,* Valence, Ayuntamiento de Valencia.

Rosón M., 2007, « Fotomurales del Pabellón Español de 1937. Vanguardia artística y misión política », *Goya. Revista de Arte,* 319-320, juil.-oct., pp. 281-298.

Roviera J. M., éd., 2005, *Sert 1928-1979. Obra Completa : Medio Siglo de Arquitectura*, Barcelone, Fundación Joan Miró.

Tusell J., 2009, « El patrimonio artístico español en tiempos de crisis », pp. 17-26, *in* : Argerich I., Ara J., eds, *Arte protegido. Memoria de la Junta del Tesoro Artístico durante la Guerra Civil*, Catalogue de l'exposition, Madrid, Instituto de Patrimonio Cultural de España, Museo Nacional del Prado, Ministerio de Cultura.

> TRANSMETTRE

ÉRIC NECKER
Musée de la Guerre de 1870
et de l'Annexion
F-57130
eric.necker@cg57.fr

L'OBJET DANS LE MUSÉE D'HISTOIRE : COLLECTION OU MÉDIA ?
LE CAS DU MUSÉE DE GRAVELOTTE

Résumé — Le musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion à Gravelotte, ouvert au public en 2014, développe une muséographie qui permet de s'interroger sur les différentes composantes de l'exposition des musées d'histoire, particulièrement ceux des conflits contemporains. Si les collections du musée ont une place et un statut particulier, encadré en France par le Code du patrimoine, elles doivent avant tout illustrer et transmettre une histoire. Elles deviennent alors support d'un discours historique, tout comme les autres composantes de l'exposition : audiovisuels, panneaux graphiques, installations scénographiques, etc. Ainsi l'objet de collection, s'il est essentiel et définit même l'existence du musée, participe avant tout à un processus de médiation et se définit alors davantage comme un *expôt*. L'interdépendance et l'interaction des composantes de la muséographie, les *expôts*, fondent donc l'exposition d'histoire qui devient média.

Mots clés — Musée d'histoire, guerre de 1870, Gravelotte, objet, collection, média, expôt, muséographie, scénographie, exposition, œuvre d'art, mémoire, histoire, audiovisuel, photographie, panneau graphique.

Poser la question de la place de l'objet dans le musée n'a en soi rien de nouveau. En revanche, évoquer l'objet comme média est une problématique plus récente, perçue par certains comme une agression à l'image sacralisée de l'objet dans le musée. Cette question traduit aussi l'évolution des musées qui ne sont plus des sanctuaires mais deviennent des médias en eux-mêmes. Le musée n'est plus le lieu exclusif de la collection – même si elle y a sa place –, mais il devient le lieu d'une expérimentation, d'une communication, un lieu polymorphe qui agit comme une entreprise dont les clients sont les visiteurs. Ainsi le public compte-t-il tout autant que les objets exposés.

Ouvert depuis le mois d'avril 2014, le musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion à Gravelotte (Photographie 1), appartenant au Conseil départemental de la Moselle, est un bon exemple de cette évolution et permet d'illustrer le questionnement essentiel que le concepteur d'une exposition à caractère historique doit se poser : quelle est la place de l'objet dans l'exposition ?

Photographie 1. Le musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion. Architecte, Bruno Mader. Photo, Studio Doncourt.

Dans un premier temps, nous évoquerons le cadre réflexif qui a permis de donner une orientation générale à la réalisation de l'exposition permanente du musée. Dans un deuxième, nous insisterons sur la place de l'objet et son rapport avec les autres composantes de la muséographie.

L'exposition dans les musées d'histoire : l'objet et sa médiation

La place de l'objet : deux approches différentes

Le musée a très longtemps été dépendant du modèle du musée de beaux-arts où l'objet – l'œuvre d'art – est mis en exposition pour lui-même. Il est exposé pour son esthétique, pour son exemplarité artistique, pour la délectation du

public, délectation des sens et de l'intelligence. Dans ce modèle où l'œuvre d'art semble se suffire à elle-même, on appliquera à l'exposition une muséographie[1] pouvant être perçue comme un écrin valorisant l'objet, l'œuvre d'art.

Si la notion de chef-d'œuvre s'applique aux musées de beaux-arts, ayant pour conséquence une muséographie ou le visiteur est directement confronté à l'objet, il n'en est pas de même pour les musées d'histoire, de société, d'ethnologie, d'archéologie, les musées militaires, musées de sites ou de plein air pour lesquels le rapport à l'objet est très différent (ou devrait l'être…). Il n'en demeure pas moins vrai que le rapport à l'objet issu des musées de beaux-arts reste fortement ancré et fait que bien souvent encore l'objet historique est présenté comme un chef-d'œuvre. Mais la question demeure : comment doit-on exposer l'objet historique et quel sens veut-on lui donner ? Chef-d'œuvre ou sujet d'histoire ?

En 2012, Frédéric Rousseau, Patrick Louvier et Julien Mary publiaient un ouvrage intitulé *Pratiquer la muséohistoire. La guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique,* fruit d'une enquête sur les musées d'histoire des guerres dans différents pays. Entre autres questions, cette analyse s'interroge sur la place de l'objet et de sa fonction interprétative. Que veut-on faire dire à l'objet ? Car la muséographie des musées d'histoire n'est pas neutre, elle véhicule un sens que l'on veut donner aux collections exposées qui dépend du cadre et de la manière dont elles sont présentées. Ce qui revient à dire, pour une bonne part, que l'objet ne se suffit pas à lui-même et qu'il faut aider le visiteur à en comprendre le sens par différents moyens. Plus encore, un objet peut avoir plusieurs sens. Il sera probablement nécessaire de choisir le sens en rapport avec le discours que l'on veut communiquer.

Dans les musées d'histoire militaire ou des conflits contemporains de nouvelle génération ou récemment rénovés, les changements proviennent de leur professionnalisation, en lien avec l'arrivée de conservateurs du patrimoine ou de personnels ayant reçu une formation adéquate. Avec l'effacement des générations directement concernées par les événements présentés dans ces musées, le rapport à la mémoire change et le rôle d'édification patriotique des anciens musées disparaît progressivement au profit d'une démarche plus historique dans la méthode. De fait, c'est plutôt un regard d'historien que l'on va porter sur l'objet et non plus un regard fondé sur l'exemplarité, l'édification, la mémoire ou la commémoration. Ainsi une question se pose : comment expose-t-on l'objet et quel sens lui donne-t-on ? Comme un chef-d'œuvre, comme un objet sacralisé par une mémoire sensible ou comme sujet d'histoire ?

[1] Muséographie et scénographie sont deux mots au sens parfois mouvant… Ici, on utilisera plutôt « muséographie », comme définition des composantes de l'exposition, traduisant dans l'espace, le programme défini.

La muséographie : de l'objet à l'exposition comme média

Étroitement liée au statut historique, culturel ou artistique de l'objet, la muséographie est différente selon les cas. Comme nous le suggérons, la muséographie des musées de beaux-arts sert d'abord d'écrin aux œuvres même si, aujourd'hui, elle n'échappe pas à une approche plus pédagogique qui se manifeste bien plus souvent dans les expositions temporaires que permanentes. Mais ces musées en restent principalement à des présentations d'objets (les collections), le panneau explicatif n'étant là que pour donner une clé de lecture à un ensemble exposé. D'ailleurs, Il se situe souvent à l'entrée de la salle correspondante. Dans les musées d'histoire, la muséographie sert non pas d'écrin aux collections, mais elle donne un sens qui n'est pas forcément immédiat. Ainsi, dans le musée d'histoire, passe-t-on de l'exposition d'objets à « l'exposition d'idées et de savoirs », pour reprendre une catégorie proposée par Peter van Mensch[2] et reprise par Jean Davallon (1999). Cependant, cette notion ne doit pas être perçue comme un absolu, elle demanderait à être nuancée car il semble que l'œuvre d'art, même non médiatisée, transmet « idées et savoirs ».

L'exposition devient un véritable média dans le sens où elle est un support de communication, d'échanges de points de vue, un lieu d'interaction dans lequel le discours proposé peut être en débat. Cela nécessite une « médiation » entre l'objet et le visiteur qui est du ressort de la technique muséographique. Dans les musées d'histoire, la muséographie joue alors un rôle important dans la médiation. Elle est chargée de mettre en œuvre le discours proposé et l'objet devient rapidement l'une des composantes prise en compte par la muséographie. Ainsi la muséographie met-elle en place un dispositif médiatique ouvert et un véritable espace social où la communication entre le public et les objets devient possible.

En 1976, André Desvallées[3] introduisait en France la notion d'*expôt* qu'il tirait du mot anglais *exhibit*. L'*expôt* correspond à un objet exposé quelle que soit sa nature : objet inventorié, partie de la collection du musée, mais aussi une maquette, un fac-simile, une vidéo, une reproduction photographique, un élément scénographique, un texte même. Il ne manquait à cette définition que la notion de média qui se rapporte finalement au public (échange, communication, information, débat). Les deux notions sont donc complémentaires et traduisent une différence de point de vue, du rapport au public ou non.

[2] Peter van Mensch est professeur en muséologie à l'Amsterdam School of Arts. Il a créé un cabinet de conseil en muséologie, *Mensch museology consulting*. Accès : http://www.menschmuseology.com. Consulté le 23/04/2015.

[3] André Desvallées, conservateur général honoraire du patrimoine, membre d'honneur de l'*International Council of Museums* (ICOM), a été à ses débuts assistant de Georges Henri Rivière. À l'instar de ce dernier, il a largement contribué au développement de la muséologie en France (voir Mairesse, 2014).

Dans ce sens, on peut dire que l'objet est un média participant à une démonstration plus vaste qu'est l'exposition. Cette position n'est d'ailleurs pas contradictoire avec le statut propre de l'objet et les obligations qui en découlent, telles qu'elles sont définies en France par le Code du patrimoine ou par le code de déontologie de l'ICOM. L'objet reste ainsi au cœur de l'exposition.

Les composantes de l'exposition permanente du musée de Gravelotte : objets, expôts, médias

Évoquons maintenant les différentes composantes – ou *expôts* – de l'exposition permanente du musée de Gravelotte[4] en faisant ressortir la place des collections dans ces composantes. Malgré la systématisation qui va suivre et qu'il ne faut pas prendre comme un classement normatif valable dans toutes les situations, l'interaction entre les composantes apparaîtra en fait comme une donnée essentielle de la question. Finalement, plus que la place particulière de l'objet, c'est l'articulation d'ensemble qui devient importante.

Les différents statuts de l'objet au sein du musée de Gravelotte

Commençons par les collections dont l'existence définit la nature même du musée.

L'objet prétexte

L'entrée de l'exposition est marquée par une grande vitrine présentant une série de casques allemands et français devant un traitement graphique reprenant un choix de mots clés tirés des textes de l'exposition (Photographie 2). L'objectif de cette vitrine est d'attirer le regard du visiteur vers l'entrée de l'exposition. Les casques exposés n'ont pas vraiment de fonction historique et ne sont présents que pour leur fonction évocatrice inconsciente[5] ou décorative (graphique pourrait-on dire).

[4] La réalisation de l'exposition permanente de ce musée est le fruit d'une collaboration. Remercions plus particulièrement ceux qui ont œuvré à sa réalisation conceptuelle : Sabine Caumont, attachée de conservation et adjointe du conservateur ; Pierre Verger, scénographe ; Evelyne Deltombe, graphiste.

[5] Il en est ainsi du casque à pointe prussien qui a marqué tant l'imaginaire français qu'allemand (voir Vogel, 2001).

Photographie 2. L'entrée de l'exposition permanente. Photo Studio Doncourt.

L'objet, symbole

La première salle est marquée par une ambiance particulière. Sa scénographie est démonstrative, elle veut surprendre. Quelques vitrines de différents volumes semblent posées un peu par hasard. Une lumière rouge éclaire les objets, un ou deux par vitrine. Au mur, une vidéo projette des images d'une nature scintillante, fragmentée par la lumière, sur laquelle se surexpose des vers du poème d'Arthur Rimbaud (1854-1891), *Le Dormeur du val,* et de celui de l'Allemand Ferdinand Freiligrath (1810-1876), *La Trompette de Gravelotte (Die Trompete von Gravelotte*). La salle intitulée « Ça tombe comme à Gravelotte », rappelle symboliquement que la guerre de 1870 a été l'une des plus meurtrières du XIX^e^ siècle, particulièrement autour de Metz[6]. Les objets exposés sont marqués par la violence des combats : une cuirasse impactée par les balles, un casque et un quart troués par une balle, un obus éclaté, des fusils fondus lors d'un incendie provoqué par le bombardement d'une ferme où s'étaient réfugiés des soldats, une crosse de fusil cassée… L'introduction positionne aussi le discours du musée. Le musée n'est pas un musée patriotique à l'ancienne. Il a l'ambition d'offrir une réflexion sur cette guerre et dépasse le fait militaire en convoquant aussi l'histoire culturelle. En résumé, il veut mettre en perspective une histoire en utilisant plusieurs registres.

[6] L'expression populaire « Ça tombe à Gravelotte ! » évoque l'ampleur des pertes et la violence des combats autour de Metz des 14, 16 et 18 août 1870. Environ 32 000 morts blessés ou disparus à Gravelotte le 16 août, 75 000 pour l'ensemble des combats.

Photographie 3. L'espace « Ça tombe comme à Gravelotte ! ». Au fond la projection audiovisuelle. Photo Studio Doncourt.

Photographie 4. Cuirasse impactée par des balles. Photo Studio Doncourt.

L'objet support du discours historique

Dans l'espace 2, les collections militaires sont principalement utilisées pour évoquer le déroulement de la guerre. Il ne s'agit pas de présenter des séries complètes et de donner des informations typologiques, au risque de décevoir les collectionneurs de *militaria*. Les collections françaises et allemandes sont mélangées et correspondent toujours au déroulement des combats. Le mannequinage est sobre, sans restitution des visages, des mains et des pieds. Les collections ne sont pas présentées en situation comme dans un diorama ou comme les *period rooms* du XIX^e^ siècle.

Photographie 5. Une vue de l'espace 2 « La guerre ».
Photo Studio Doncourt.

Sans nous enfermer dans un principe, nous avons une exception pour l'uniforme du général Decaen : celui-ci est présenté horizontalement rappelant la position du corps blessé, car le pantalon porte la trace de soins à la jambe que le général subit. L'exception se justifie pour la compréhension de l'objet.

Photographie 6. L'uniforme du général Decaen exposé à l'horizontal.
Le pantalon a été découpé pour soigner la blessure. Photo Studio Doncourt.

Dans l'espace 3 centré sur l'histoire du *Reichsland*, les uniformes ou armes illustrent les garnisons stationnées en Alsace-Lorraine avant 1914. La vie militaire et son organisation prédominent ici. Période de paix, les uniformes sont alors présentés comme s'ils étaient suspendus dans une armoire, accrochés à leur cintre, les coiffures posées sur des étagères. Le choix muséographique porte le sens à donner en cohérence avec le programme historique de l'exposition.

Photographie 7. Présentation des uniformes dans l'espace 3 « Le *Reichsland* ».
Photo Studio Doncourt.

L'espace 4, consacré au souvenir et aux commémorations de la guerre, expose des fragments de monuments. Beaucoup de monuments, hommages aux régiments ayant combattu et aux soldats tués, parsèment toujours le champ de bataille alors que ceux de Metz, représentant les membres de la famille impériale, furent détruits. L'interprétation artistique de ces monuments n'est pas développée et c'est le sens historique qui s'impose encore à proximité de l'audiovisuel qui met en contexte.

Photographie 8. Les fragments de monuments dans l'espace 4 « Souvenir et commémoration ». Photo Studio Doncourt.

L'objet témoin

Dans certains cas, l'objet peut prendre un statut d'objet témoin, mais toujours à un second degré. C'est par exemple le cas de l'encrier de campagne de Napoléon III[7] quand on évoque le départ de ce dernier de Metz vers Châlons. Les épaulettes du général Legrand sont exposées sur le même mode et sont à mettre en rapport avec la cimaise presse évoquant la figure des héros. C'est encore le cas quand on présente une croix retrouvée dans les décombres de Bazeilles ou des fragments de drapeaux découpés par les soldats vaincus et encadrés pieusement ou encore des petits flacons contenant les derniers morceaux de pains du siège de Metz. On pourrait penser que l'on sacralise ces objets comme c'était le cas dans les anciens musées, mais le contexte de présentation donne un autre sens à l'objet, un sens avant tout historique qui éclaire finalement pourquoi il est devenu un objet témoin. Ces objets proviennent de l'ancien musée de Mars-la-Tour. D'objets relique, comme la plupart des objets qui furent exposés dans ces anciens musées après 1870, Gravelotte, Mars-la-Tour, Saint-Privat-la-Montagne, Gorze, ils deviennent sujets d'histoire, témoins de l'histoire. Tous ces musées ont disparu, comme submergés par une autre mémoire celle de la Première Guerre mondiale, sauf celui de Gravelotte[8]…

[7] L'encrier de campagne de Napoléon III fut d'abord conservé par le colonel Hennocque chez qui l'Empereur logea les 14 et 15 août, avant d'être donné au musée Faller de Mars-la-Tour.

[8] En dehors de la Lorraine, on trouve encore aujourd'hui le musée de Woerth en Alsace, le musée de la Dernière cartouche à Bazeilles ou encore le musée mémorial de Loigny-la-Bataille en Eure-et-Loir.

Photographie 9. L'encrier de Napoléon III dans l'espace 2 « La guerre ».

Photographie 10. Vitrine avec fragment d'un christ en pierre et fragments de drapeaux encadrés. Photo Studio Doncourt.

Photographie 11. Les flacons contenant des morceaux de pains, souvenirs du siège de Metz. Photo Studio Doncourt.

La place de l'œuvre d'art

Le statut de l'œuvre d'art dans un musée d'histoire est un peu particulier. Il est très ambigu d'illustrer des faits historiques, par exemple une bataille, par une peinture représentant ce même fait, comme si cette œuvre d'art représentait une réalité historique. L'œuvre d'art est porteuse de son propre sens qui n'est pas du domaine de la réalité, même si elle peut être très réaliste sous certains aspects (détails des uniformes, de l'ordonnancement militaire, etc.). C'est pourquoi, dans le musée de Gravelotte, nous avons rassemblé des peintures dans trois salles particulières autour d'un thème servant d'orientation à la compréhension des œuvres exposées. Nous avons comme thème : mythes et réalité, l'expression de la violence des combats, vaincus et vainqueurs. Même si ceux-ci sont interprétés dans une perspective artistique, le mode de présentation n'est pas tout à fait celui d'un musée de beaux-arts : les espaces sont petits, les œuvres sont proches les unes des autres et le discours est fortement thématisé.

Photographie 12. Espace thématique « Vaincus et vainqueurs ».
Photo Studio Doncourt.

La salle du panorama de Rezonville reste unique par son importance. Neuf fragments de cette œuvre monumentale d'Édouard Detaille (1848-1912) et d'Alphonse de Neuville (1835-1885) sont exposés dans une mise en scène suggérant la courbure originelle de la toile et le positionnement de chaque fragment dans l'œuvre générale, aujourd'hui perdue[9]. Le principe est cependant le même : le panorama n'illustre pas la réalité de la guerre mais en est une expression artistique particulière[10]. On a rattaché cette salle à l'espace dédié au souvenir et la commémoration.

[9] Le panorama fut peint en 1882-1883 puis découpé en 115 fragments en 1896 après avoir été présenté à Vienne (Autriche), Paris, et Berlin.

[10] É. Detaille considérait cette immense toile comme l'aboutissement de son œuvre. Loin de la représentation héroïque, il a choisi de « montrer un champ de bataille dans sa réalité » ! Réalité documentée mais imaginée, insaisissable ?

Photographie 13. Espace thématique « L'expression de la violence des combats »
Photo Studio Doncourt.

Photographie 14. Espace thématique « L'expression de la violence des combats »
Photo Studio Doncourt.

Une salle évoquant les « provinces perdues » rassemble des œuvres d'Auguste Bartholdi et d'Albert Bettanier qui donne à voir l'image que l'on avait de l'Alsace-Lorraine vue de Paris. Ici, il s'agit de mettre en avant un trait essentiel de l'histoire politique, culturelle et artistique française à cette époque, marquée par la revanche contre l'Allemagne dans l'espoir de reprendre les territoires annexés, l'Alsace-Lorraine, par le nouveau *Reich* en 1871.

Photographie 15. La salle évoquant les « provinces perdues », espace 3.
Photo Studio Doncourt.

L'œuvre d'art comme document historique

Dans certaind cas rares, l'œuvre d'art peut prendre une signification documentaire. Quelques peintures ont ce statut dans l'exposition, par exemple des portraits de personnages célèbres, ou la représentation d'une ambulance dans l'espace thématique consacré aux soins des blessés. Ces œuvres, en général de modeste qualité artistique, sont intégrées à la muséographie au même titre qu'une photographie même si leur présence physique est plus marquante. Elles ont un but illustratif.

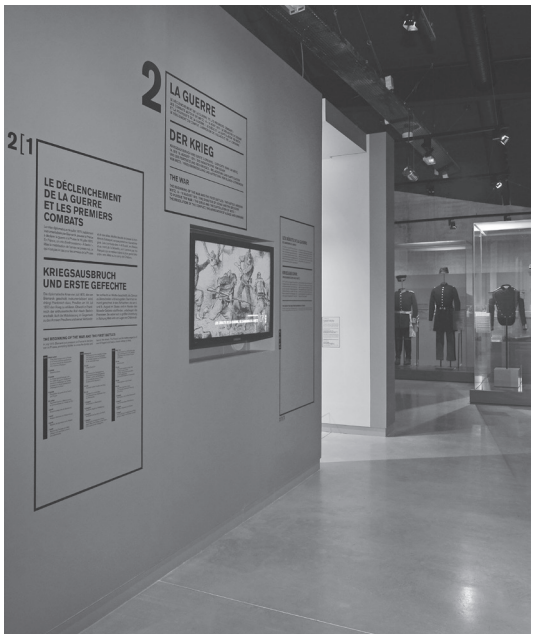
Photographie 16. Un portrait de général dans l'espace 2 « La guerre ».
Photo Studio Doncourt.

La fonction de l'objet au sein de l'exposition est donc variée mais c'est l'approche « historienne » qui l'emporte. Les objets sont au service de la démonstration historique. L'approche mémorielle est exclue. Les objets ne sont pas présentés pour édifier mais pour faire comprendre. La muséographie est indispensable pour saisir le sens que l'on veut donner et les autres *expôts* permettent de construire le discours.

Les autres composantes (*expôts*) de l'exposition

Le texte

D'une manière générale, tous les textes sont trilingues, français et allemands à égalité et anglais en langue secondaire. Du début de l'exposition à la fin de l'espace consacré à la guerre, le français est en premier et l'allemand en deuxième. Puis dans la partie traitant du *Reichsland*, l'allemand vient en première position de lecture et le français en deuxième. Les textes, toujours courts, ne comportent jamais plus de 600 ou 300 caractères selon les cas. Une seule typographie, inventée en Allemagne en 1896, est utilisée, produisant une grande unité graphique.



Photographie 17. Textes et vidéo au début de l'espace 2.
Photo Studio Doncourt.

Dans l'espace 2, « La guerre », on a fait aussi usage de citations de témoins des combats. Leur témoignage est individualisé et facilement reconnaissable. Interprétation historique et témoignage ne sont pas placés au même niveau. Les cartels des objets ne se veulent pas – ou le moins possible – techniques. On insistera plutôt sur les aspects humains grâce à l'identification de plusieurs uniformes. Dans certains cas en effet, on connaît le nom du soldat qui l'a porté, à quels combats il a participé, s'il a été blessé ou tué, fait prisonnier, etc.

Les photographies historiques

La photographie est amplement utilisée par reproduction[11] en petit format, proche des formats originaux de l'époque, mais sans possibilité de se tromper : le visiteur ne peut pas les confondre avec des originaux. Dans l'espace consacré à la guerre, à proximité de groupes de vitrines, quelques petits écrans encastrés dans un support diffusent des photographies de soldats portant les mêmes uniformes que ceux que le visiteur peut voir à proximité. Nous sommes entre l'audiovisuel et la photographie, mais c'est bien la photographie que l'on entend valoriser.

Photographie 18. Écran diffusant des photographies à proximité du canon à balles Reffye (dépôt Musée de l'Armée Paris). Photo Studio Doncourt.

[11] Pour des raisons de conservation, il est impossible d'exposer des photographies originales sur une longue durée. Toutes les photographies ont été retouchées par informatique afin de les rendre plus lisibles. Le parti pris a été de privilégier l'effet d'ensemble en donnant à ces reproductions la tonalité des tirages originaux. Les photographies anciennes conservées aujourd'hui présentent souvent des changements de couleur, voire des dégradations chimiques plus graves.

Dans d'autres cas, quelques photographies ont été rassemblées sur une cimaise pour illustrer un thème particulier. La différence de statut entre un objet de collection et ces photos a alors disparu. Les photos racontent tout autant une histoire, par exemple le siège de Metz, ou les combats autour de Gravelotte et de Saint-Privat. Il faut enfin citer le cas particulier de l'espace de conclusion sur le retour à la France de l'Alsace-Lorraine. Cet espace, tout comme l'introduction, est différent dans son approche muséographique. Il comporte la seule salle audiovisuelle du musée marquée à son entrée par la grande reproduction d'une photographie représentant une statue du prophète Daniel au portail de la cathédrale de Metz, associée à un seul objet fixé au mur, un panneau portant l'inscription « *Sic transit gloria mundi* » (« Ainsi passe la gloire du monde »). L'empereur Guillaume II avait servi de modèle pour la sculpture réalisée en 1903 pour le nouveau portail néogothique de la cathédrale. Il était bien reconnaissable avec sa moustache. En novembre 1918, on enchaîna les mains de la sculpture et on lui apposa ce panneau[12].

Photographie 19. Espace conclusif « Le retour à la France ».
Photo Studio Doncourt.

Les cimaises graphiques

Des cimaises graphiques complètent les collections en donnant un contexte historique. C'est le cas au début du parcours dans l'espace 1 « Vers la guerre » quand on présente l'histoire de l'Europe de 1815 à 1870 (le siècle des États-

[12] Plusieurs panneaux furent utilisés durant cette période. Celui qui est exposé est le seul subsistant. Aujourd'hui toujours visible, la statue ne possède plus sa moustache. Elle a été « rasée » par les nazis en 1940 !

nations, la question de l'unité allemande). L'illustration, la cartographie et les textes se mêlent sur les cimaises pour donner les explications nécessaires et comprendre l'origine de la guerre. Ce type de cimaises est également utilisé pour d'autres thèmes par exemple celui des francs-tireurs ou du soin aux blessés. Dans l'espace 3, « Le *Reichsland* », des cimaises graphiques donnent un panorama général de la période et évoquent la question de la frontière. Dans les deux cas, elles sont associées à des audiovisuels.

Photographie 20. Les panneaux graphiques de l'espace 1 « Vers la guerre ». Photo Studio Doncourt.

Dans l'espace 2 consacré à la guerre de 1870, parallèlement aux vitrines, d'autres cimaises graphiques – composées d'images de presse et de caricatures – retracent ce que dit la presse française, allemande ou anglaise de la guerre. L'objectif est de faire comprendre aux visiteurs qu'ils doivent garder une certaine distance, physique dans la muséographie, entre la réalité historique et ce qu'en dit la presse. Tout comme la peinture, la presse est donc un sujet en soit et ne peut pas illustrer la réalité historique. Ainsi certains thèmes significatifs sont-ils abordés sur ces cimaises : la peur des Prussiens, la représentation des zouaves et des turcos, le correspondant de presse, la caricature, les espions, les fausses nouvelles, les « héros », etc. Ces thèmes sont en relations soient avec la chronologie des événements (comment relate-t-on tel combat dans la presse ?), soit avec des collections particulières par exemple les épaulettes du général Legrand). Mais l'image de presse peut être aussi utilisée dans les audiovisuels.

Photographie 21. Cimaises graphiques consacrées à la presse (à droite) en parallèle des vitrines. Photo Studio Doncourt.

Les audiovisuels

Si les panneaux graphiques permettent de préciser l'histoire, il en va de même pour les audiovisuels. Ils rythment le parcours et complètent l'information. Ils ne sont toutefois pas tous du même type et n'ont donc pas forcément la même fonction. Ils sont cependant intégrés à la cimaise comme composante à part entière de l'exposition (l'audiovisuel conclusif est à part). D'abord, il existe des audiovisuels didactiques, composés de documents historiques, de photographies, d'archives ou d'images de presse. Dans l'espace relatant la guerre, un audiovisuel présente les débuts des combats et un autre la poursuite de la guerre après Sedan. Ce dernier comble en particulier l'absence de collections pouvant illustrer la guerre en province après Sedan ou la Commune. Le thème du souvenir de la guerre comporte deux audiovisuels présentant les différents types de commémorations en France, en Allemagne ou en Alsace-Lorraine en se concentrant sur les exemples de Gravelotte et de Mars-la-Tour.

Photographie 22. Un audiovisuel dans l'espace 2.
Photo Studio Doncourt.

L'audiovisuel évoquant le siège de Metz a une fonction différente. Sur des photographies qui s'enchaînent, des témoignages de contemporains, français et allemands, s'entendent en voix off, sans autre commentaire. C'est le témoignage que l'on a voulu mettre en valeur. L'émotion qui se dégage de ce montage est grande et les visiteurs y sont particulièrement sensibles. Cet audiovisuel est à mettre en correspondance avec les témoignages que certains panneaux comportent dans le même espace.

Enfin, le dernier type d'audiovisuel est composé principalement d'interviews de membres du Conseil scientifique. Le traité de Francfort, par exemple, a été filmé aux archives diplomatiques de La Courneuve et présenté par un historien, François Roth, alors qu'un autre, Alfred Wahl, s'exprime sur le droit d'option. Dans la déambulation posant la question de la germanisation durant la période du *Reichsland*, six interviews ont été filmées correspondant à six thèmes. À travers ces audiovisuels, ce sont les historiens qui assurent la transmission de leur réflexion et de leur connaissance auprès du public.

Photographie 23. Déambulation dans l'espace 3 « Le *Reichsland* » : audiovisuel et vitrine.
Photo Studio Doncourt.

Deux cas particuliers sont encore à signaler, introduisant et concluant la visite. L'animation audiovisuelle de la salle introductive que nous avons déjà citée, participe à l'ambiance scénographique tout en donnant un repère culturel à la réalité de la guerre et l'audiovisuel de conclusion d'une durée de 11 minutes, présenté dans la seule salle de projection de l'exposition, et qui raconte le retour à la France des anciens territoires annexés tous en se projetant dans une histoire plus récente[13].

Photographie 24. Espace conclusif « Le retour à la France » : la salle de projection.
Photo Studio Doncourt.

Conclusion

Dans l'exemple du musée de la Guerre de 1870 et de l'Annexion, peut-on dire que l'objet est un média ? Envisagé seul, il ne l'est pas. Il se définit davantage par son statut propre, il fait partie d'un patrimoine commun et conservé comme tel. Il est alors collection.

Cette réalité n'est pas contradictoire avec la fonction qu'il acquiert dans le cadre d'une exposition dans laquelle il apparaît comme l'une des composantes essentielle mais pas la seule. Composante ne veut pas dire juxtaposition

[13] Dans sa fonction conclusive, cet audiovisuel évoque la deuxième annexion, celle des nazis en 1940. Il s'agit donc d'une conclusion ouverte mettant en perspective la première annexion de manière à ne pas la confondre avec la deuxième dont la mémoire reste vive et sensible en Moselle comme en Alsace (histoire des « malgré-nous », des évacués, de l'incorporation de force, de la germanisation brutale opérée par les nazis…).

d'éléments sans relation les uns avec les autres. C'est bien l'interaction des composantes et leur interdépendance qui assurent la cohérence du tout. L'objet comme *expôt* devient média dans le sens où il devient un outil de transmission d'un savoir, donc un outil de communication et d'information. Cet élargissement du sens est alors cohérent avec ce que nous disions en introduction : par certains aspects, le musée devient lui-même média. Finalement, poser la question de la place de l'objet dans le musée d'histoire revient à s'interroger sur ce qu'est le musée d'histoire.

Références

Davallon J., 1999, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, 2, pp. 99-104.

Mairesse Fr., 2014, « Hommage à André Desvallées », *ICOFOM Study Series,* hors-série. Accès : http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/pdf/ISS_2014_01.pdf. Consulté le 10/10/2014.

Rousseau Fr., Louvier P., Mary J., 2012, *Pratiquer la muséohistoire, La guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique*, Outremont, Athéna.

Vogel J., 2001, « Die Pickelhaube », pp. 298-314, *in* : François É., Schulze H., dirs, *Deutsche Erinnerungsorte*, Munich, C. H. Beck

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 97-110

> MONTRER

VALÉRIE SERDON-PROVOST
Centre de recherche universitaire lorrain d'histoire
Université de Lorraine
F-54000
valerie.serdon@univ-lorraine.fr

ENGINS DE SIÈGE DU MOYEN ÂGE
RECONSTITUTION HISTORIQUE OU VISION FANTASMÉE DE LA GUERRE MÉDIÉVALE ?

Résumé. — La contribution porte sur la reconstitution historique d'engins de guerre du Moyen Âge et leur réception par le grand public dans la vogue actuelle du « médiévalisme ». Le thème de la guerre médiévale a reçu un écho populaire et scolaire à partir du Second Empire. Dès cette époque, les tentatives de reconstitution grandeur nature ou figurées ont conduit à l'élaboration, consciente ou non, de certaines images d'Épinal. Les ouvrages de charpenterie, qui tentent aujourd'hui de reproduire ces éléments, s'inspirent fortement de ces premières tentatives ; certains reconstituteurs lisent cependant les publications scientifiques récentes. Au-delà des sources utilisées, le but de leur démarche (médiation culturelle, valorisation de la recherche auprès du grand public, usage commercial ou ludique en lien souvent avec le tourisme) reste une question essentielle. Souvent, l'intérêt proprement scientifique est secondaire même si la donnée n'est pour autant pas volontairement falsifiée.

Mots clés. — Guerre, Moyen Âge, engins de siège, archéologie, historiographie, médiation culturelle, enjeu idéologique.

La guerre au Moyen Âge est incontestablement à la mode et l'est depuis plusieurs années. Cet intérêt correspond en premier lieu à un goût pour le passé et pour la technique qui a prévalu depuis le xixe siècle mais aussi à un traitement plus « folklorique » réservé à cette période de l'histoire perçue comme « sombre »[1]. Cet attrait passe notamment par le goût du public pour la reconstitution historique d'engins de guerre du Moyen Âge, concrétisation dynamique de la poliorcétique médiévale qui semble bousculer une image figée dans la pierre par les châteaux – hérités pour partie de la période médiévale – conservés aujourd'hui en élévation[2].

D'où vient cet engouement ? À quoi renvoie-t-il ? Quelle est son histoire et quel en est le sens au sein de la vogue actuelle du « médiévalisme »[3]? Pourquoi une telle réception de l'époque médiévale dont l'image véhiculée est celle d'une période foncièrement violente, avec une permanence de la guerre ?

Ces questions orientent vers deux points qui nous paraissent essentiels. D'abord, le problème des sources, les sources primaires étudiées par les historiens étant parfois différentes de celles utilisées par les reconstituteurs. Quel est le degré de vraisemblance qui sépare ce que nous croyons être les instruments de combat au Moyen Âge et la manière dont ils se donnent à voir aujourd'hui ? Comment étaient-ils perçus par les contemporains et notamment par les chroniqueurs ? Ensuite, la question des objectifs poursuivis se pose. En effet, il convient de distinguer médiation culturelle, valorisation de la recherche auprès du grand public, usage commercial ou ludique (en lien souvent avec le tourisme), voire propagande idéologique.

Mettre en lumière l'élaboration – consciente ou non – de certaines images d'Épinal

Au sein d'un large public, la guerre médiévale évoque un certain romantisme qui trouve ses racines dans un important mouvement de redécouverte et d'étude du Moyen Âge – par la société occidentale – qui culmina au XIXe siècle, au moment où Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc restaura des sites médiévaux majeurs pendant le Second Empire, comme le château de Pierrefonds (Bercé, 2013). Dès 1834, Louis-Philippe décida de consacrer une salle aux croisades dans le musée

[1] C'est à l'aspect « sombre » que renvoie le terme « moyenâgeux » (Morsel, 2007 : 15). « C'est d'ailleurs moins le Moyen Âge lui-même qui plaît qu'une certaine ambiance conçue comme typiquement médiévale, combinant le poids des muscles, le choc des épées » (*ibid.* : 55).

[2] À propos du château de Malbrouck, dont la restauration a contribué à matérialiser une certaine représentation du Moyen Âge, l'auteur met en évidence les « relations subtiles entre histoire, légende et architecture ou archéologie qui participent de notre imaginaire médiéval depuis le XIXe siècle » (Necker, 2010 : 27).

[3] Le terme « médiévalisme » a été utilisé comme titre d'un colloque publié (Ferré, 2010).

de l'histoire de la France qu'il venait de créer à Versailles (le public put y avoir accès en 1843). Pour ce faire, il commanda 150 tableaux qui furent insérés dans un magnifique décor néo-gothique (Constant *et al.*, 2002). Les enluminures qui illustraient les manuscrits médiévaux furent une source d'inspiration indéniable pour les scènes illustrées par les peintres de Louis-Philippe. La chevalerie, les scènes de sièges de villes – glorifiant l'histoire nationale – furent des thèmes et des figures qui suscitèrent l'engouement pour cette période de l'histoire ; elles trouvèrent ainsi un écho populaire et scolaire[4].

Illustration 1. Gravure, la mort de Simon de Montfort d'après Alphonse Marie de Neuville, 1883.

Pourtant, dès cette époque, une étude scientifique du domaine des techniques de guerre se fit jour ; elle fut réservée à des chercheurs pourvus d'une solide

[4] La redécouverte du Moyen Âge s'est opérée après la rupture révolutionnaire et les destructions corrélatives : elle a répondu en partie à la nécessité de retrouver des « racines nationales » (Chaudonneret, 1994 : 23). L'idée de Galerie historique, véritable « cours d'histoire de France par l'image » (*ibid.* : 27), naquit sous la restauration et la Monarchie de Juillet. C'est à cette époque que l'inventaire systématique des documents écrits fut entrepris – puis une série de publication de sources par l'Académie des Inscriptions (chroniques et annales en particulier) pour entreprendre une histoire « exacte » et non plus une vision mélancolique ou poétique de ce passé médiéval, selon les mots d'Augustin Thierry.

formation militaire, parfois eux-mêmes officiers ou étroitement liés aux états-majors (Feugère, 1993 : 5-6). Ils ont porté une attention particulière aux machines et procédés d'attaque qui s'inscrivaient dans une tradition remontant à l'Antiquité, aux mécaniciens hellénistiques et romains. Passionné de technique militaire et de poliorcétique, Napoléon III fut le précurseur des études sur l'artillerie romaine (il a notamment publié un ouvrage sur Jules César et une somme intitulée *Études sur le passé et l'avenir de l'artillerie*, entre 1846 et 1871 – Bonaparte, Favé, 1846-1871). Il fut secondé dans ses recherches sur la balistique romaine et la reconstitution de machines utilisées au siège d'Alésia par un capitaine d'artillerie, Jean-Baptiste Verchère de Reffye ; certains engins sont aujourd'hui conservés au Musée d'Archéologie Nationale à Saint-Germain-en-Laye[5]. Dans son *Dictionnaire de l'Architecture*, grâce à ses talents exceptionnels de dessinateur, Eugène Emmanuel Viollet-le-Duc publia de magnifiques planches représentant des machines de siège comme des « pierreuses », mangonneaux ou trébuchets (Midant, 2001 : 102-103)[6].

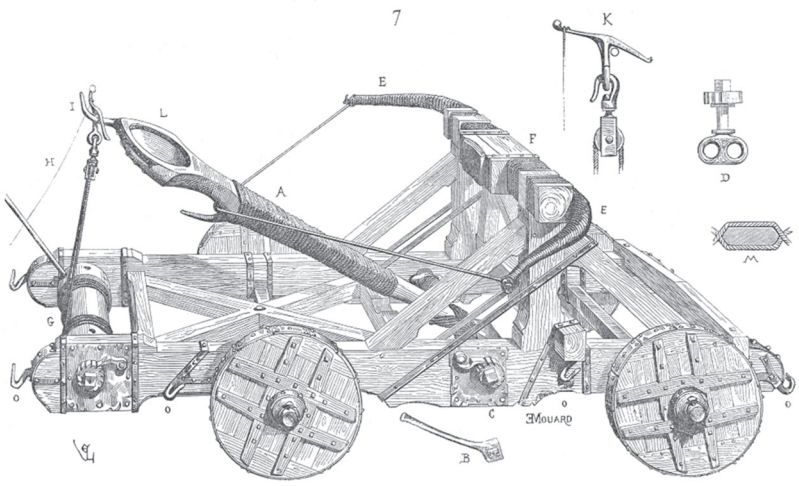


Illustration 2. Baliste selon Viollet-le-Duc.

[5] On peut notamment y voir un modèle réduit de catapulte, bois et cuivre, 1860, inv. 22307. Les recherches les plus poussées en la matière ont été effectuées par le major d'artillerie saxon E. Schramm, à partir de 1903. Quelques-unes des reproductions qu'il réalisa à l'époque sont conservées au musée de la Saalburg (Hesse, Allemagne).

[6] Voir Viollet-le-Duc, 1875, t. 5 : 222-223 et 6 : 227-228, 235-237. Le succès de Viollet-le-Duc est dû notamment à la publication d'ouvrages de vulgarisation consacrés à l'architecture qui passionna la jeunesse comme *l'Histoire d'une forteresse* parue en 1874 (Midant, 2001 : 105). L'assertion selon laquelle « restaurer un édifice, ce n'est pas l'entretenir, le réparer ou le refaire, c'est le rétablir dans un état complet qui peut n'avoir jamais existé à un moment donné » pourrait être aussi appliquée aux engins de siège (Viollet-le-Duc, 1875, t. 8, art. « Restauration » : 14)

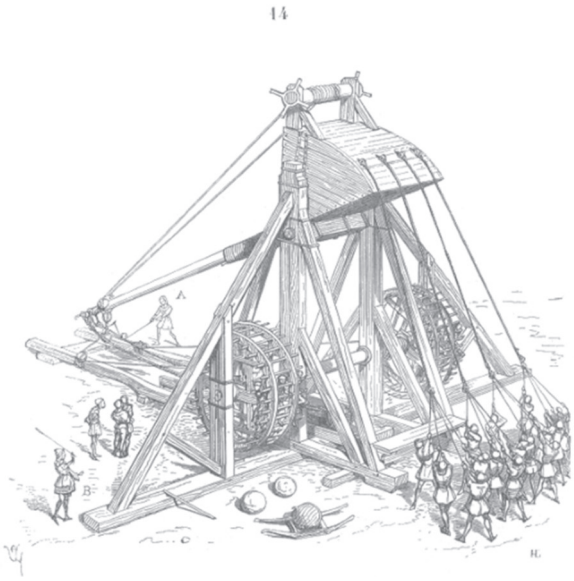


Illustration 3. Roue de cage à écureuil pour arme la verge d'une machine selon Viollet-le-Duc.

Ces vues, élaborées dans l'iconographie diffusée à cette époque, furent amplement reproduites dans nombre d'ouvrages qui répondaient à un goût privilégié du public. Cet ensemble de représentations, non exemptes d'erreurs dues à de mauvaises interprétations des textes et des images, a pollué les travaux ultérieurs.

La pratique historienne

Cet intérêt pour les engins de guerre du Moyen Âge est devenu un phénomène de mode, voire de société, comme en témoigne la fréquentation de certains châteaux et des fêtes médiévales qui leur sont aujourd'hui associées[7], ce que dénonce Joseph Morsel (2007 : 54) comme étant « le marketing du Moyen Âge ». Or, il convient de distinguer la pratique historienne d'un usage social du passé. Aussi, bien que l'étude de ces objets de guerre ait progressé ces dernières décennies grâce au questionnement de nouvelles sources – échappant

[7] Voir « Usages touristiques et culturels contemporains » (Amalvi, 2002 : 256-260). Accès : http://www.fetes-medievales.com et http://chateau-tiffauges.vendee.fr/Tiffauges-le-chateau-de-Gilles-de-Rais/1-2-journee-de-spectacles-et-d-animations/Animations/Machines-de-guerre. Consultés le 4 mai 2015. Sur ce dernier site, le château de Tiffauges (appartenant au Conseil départemental de Vendée) y est présenté comme un conservatoire européen des machines de guerre avec tir au mini-trébuchet (*sic*) et à la bricole.

à la *damnatio memoria* qui rendait suspects les spécialistes de cette discipline au lendemain de la Seconde Guerre mondiale (Cardini, 1992 : 447) – beaucoup de lieux communs sont encore véhiculés auprès du grand public (notamment l'idée que ces engins sont les mêmes selon le lieu et selon le temps). Au-delà de la restitution, c'est pourtant un travail méticuleux sur les textes et l'étymologie qui permet de comprendre leur évolution. Que savent réellement aujourd'hui les historiens travaillant sur ces questions ?

La chronologie et la nomenclature relatives aux engins de siège font encore aujourd'hui débat entre spécialistes, les découvertes archéologiques et les représentations figurées étant fragmentaires[8]. En effet, en raison de la corrosion et de la disparition des matériaux périssables comme le bois, peu de pièces d'équipement militaire relatives à l'artillerie traditionnelle sont conservées ; par rapport aux autres armes, les sources iconographiques font l'objet d'une attention accrue.

Illustration 4. Siège d'Antioche, Livre d'Eracles (Le), de Guillaume de Tyr, Lyon, Bibliothèque municipale, 828, français, vers 1280, fol. 33.

[8] Voir notamment les articles scientifiques de synthèse les plus récents sur ces questions (Chevedden, 2000 ; Chevedden *et al.*, 1995, 2000).

Illustration 5. Tentative de sortie d'une garnison, Bible Maciejowski, Pierpont Morgan Library, Ms 638, fol 23 v°.

Dans les sources écrites, les termes ont parfois changé de signification avec le temps et selon les auteurs, ce qui ne facilite pas les recherches. Des sources latines et arabes pour la période des croisades – comme les comptes urbains – complètent les sources littéraires souvent peu informatives (Zouache, 2008 : 79-196). Les témoignages sur le vif des chroniqueurs corroborent parfois le contenu des ouvrages des didacticiens. En effet, les traités militaires musulmans accordent généralement de longs développements à l'art de prendre les places (Rogers, 1992) ; une étude approfondie a montré qu'ils mêlent une tradition issue de l'Antiquité[9] et le fruit d'une certaine expérience. Pourtant les traités techniques richement illustrés sont surtout révélateurs des connaissances du temps et des idées sur la technique et non du parc d'artillerie véritablement utilisé lors des sièges : les détails techniques de l'armement produit à cette époque nous échappent donc en grande partie et l'absence de description suggère qu'elles sont suffisamment connues pour ne pas nécessiter de développement et les illustrations ne donnent pas de détails de construction.

Les comptes sont en revanche particulièrement précis lorsqu'ils évoquent les effectifs et les gages du personnel permanent appointé en temps de guerre comme en temps de paix (leur rétribution témoigne de l'importance qu'on accorde à leurs compétences et à leurs responsabilités techniques, pour la charpenterie militaire, notamment). Le terme de *magister* sous-entend une expertise particulière, une bonne connaissance de la géométrie théorique et pratique et de la résistance des matériaux (Prouteau, 2008, t. 1 : 122-133). Villard de Honnecourt, un picard exerçant à la fin du XIII^e^ siècle et dont on conserve

[9] Notamment l'œuvre de Végèce, datée de la fin du IV^e^ siècle (Gille, 1978 : 14).

une partie des carnets (BnF), donne la description d'un engin à contrepoids complexe, d'environ 20 tonnes[10]. Les croquis et les détails techniques associés relèvent d'un mélange d'érudition (connaissance d'ouvrages antiques) et de savoir-faire pratique. C'est généralement sur l'interprétation de ce seul schéma que s'appuient les reconstituteurs les plus sérieux[11].

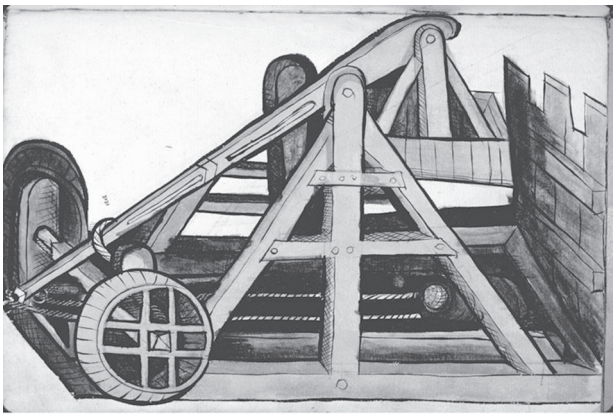


Illustration 6. Trébuchet, Konrad Kyeser, *Bellifortis,* en français, première moitié XV^e^ s., Besançon, Bibl. Mun., ms. 1360, fol. 27 v°.

Bien que la majorité des machines soient héritées de l'Antiquité, elles ont bénéficié d'innovations propres durant la période médiévale (Serdon, 2015, à paraître). Parmi elles, on note le passage de l'artillerie à tension névrobalistique à une artillerie à balancier à traction humaine ou à contrepoids fixe ou mobile : les progrès les plus considérables furent réalisés durant la période 1180-1220 (Contamine, 1980 : 334). Au mieux, des estimations de la taille des projectiles et de la portée de ces engins peuvent être proposées. Ce qui est certain, c'est que les engins en charpenterie militaire furent toujours considérés comme efficaces malgré la diffusion du canon aux XIV^e^ et XV^e^ siècles ; ce n'est que peu à peu qu'ils disparurent. Les deux types d'artillerie – traditionnelle et à poudre – furent utilisés concurremment, les effets de chacune étant vraisemblablement ajustés aux différents théâtres d'opérations. On note cependant l'amorce d'un déclin de l'artillerie traditionnelle à partir de 1380 : les mentions deviennent plus éparses, signes d'un tournant décisif.

Faire valoir la nécessité de se plier aux exigences de la technique moderne ne conduit pas toujours à l'abandon d'un système basé sur le principe de combinaison des forces qui permet l'intervention de chaque arme au moment

[10] BnF, Manuscrit, Fonds français, 19093, fol. 30. Il a été remarquablement étudié (Bechmann, 1993 ; Gille, 1978 : 26-37).

[11] R. Beffeyte (2005) se présente comme le spécialiste des machines de guerre du Moyen Âge mais son *Art de la guerre* n'est pas exempt d'erreurs historiques.

le plus efficient, en fonction de la situation sur le terrain ; « la notion d'efficacité n'est compréhensible que dans un milieu donné » (Gras, 1997 : 66).

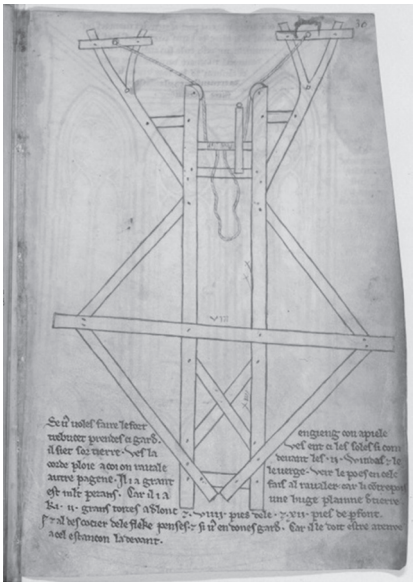


Illustration 7. Trébuchet, carnet de Villard de Honnecourt, France, XIII[e] s. BnF, Ms Fr 9093, fol. 30.

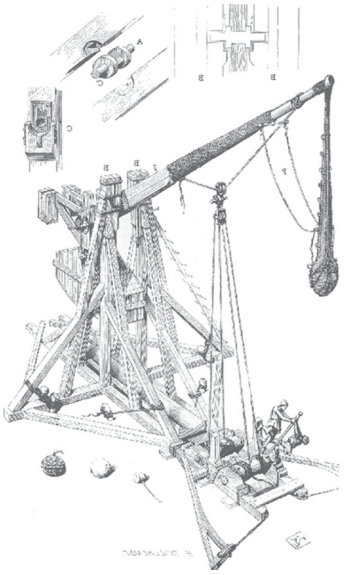


Illustration 8. Trébuchet de Villard selon Viollet-le-Duc.

L'usage social du passé

L'archéologie expérimentale, très en vogue, se donne pour mission de reconstituer des engins et tente de les faire fonctionner en les mettant en situation. Si les résultats doivent être nuancés, les restitutions des pièces d'artillerie montrent que les chroniqueurs n'avaient pas toujours exagéré leur efficacité (Beffeyte, 2008). Ces reconstitutions profitent-elles des découvertes faites par les chercheurs ? Quel est le but de leur démarche ? Autrement dit, quels sont les objectifs poursuivis ?

L'archéologue ou l'historien médiéviste, habitué à regarder de très près son objet d'étude, oublie parfois que sa discipline est intégrée dans un système social plus vaste. Les chercheurs sont donc responsables, pour une part, du manque de diffusion de leurs travaux auprès du grand public, créneau dans lequel se sont engouffrés des politiques, des publicitaires, de simples passionnés d'histoire n'ayant pas toujours une solide formation universitaire. Ils répondent en cela à une demande croissante du public ; le « catharisme » récupéré à des fins commerciales par les collectivités territoriales dans le sud-ouest de la France

constitue un bon exemple[12]. Ce phénomène ne saurait être dissocié d'une étude du public (Rieu, 2010 : 11-12) auquel s'adressent les reconstitutions des engins, mais aussi leur mise en situation comme une manière d'illustrer des connaissances par trop théoriques.

Illustration 9. Château de Castenaud (Dordogne), reconstitution d'une pierrière, R. Beffeyte, photographie VSP.

[12] Les ressorts sont le plus souvent commerciaux et économiques et non une logique de mise en valeur du patrimoine : « Offre commerciale ou attente du public ? L'œuf ou la poule ? On n'a sans doute ici guère affaire qu'à l'exploitation commerciale de ce qui s'est progressivement révélé être un filon, le succès commercial ayant à son tour comme effet d'inciter à démultiplier l'offre. Mais ce mouvement auto-entretenu ne devrait pas faire oublier l'essentiel : pourquoi le Moyen Âge plaît-il tant que cela ? » (Morsel, 2007 : 54). R. Beffeyte est directeur d'Armédiéval, une entreprise de charpente traditionnelle, située à Castelmoron dans le Lot. Il s'est spécialisé depuis de nombreuses années dans la charpenterie traditionnelle et « s'est lancé sur les traces des machines d'attaque et de défense en usage lors des sièges de villes et châteaux au Moyen Âge », notamment « les étonnantes mais historiques (sic) machines du spectacle «À l'assaut du Donjon» du Grand Parc du Puy-du-Fou ». Il est aujourd'hui seul sur ce marché en plein développement. Accès : http://xenophongroup.com/montjoie/armediev.htm. Consulté le 4 mai 2015.

Plusieurs catégories de personnes se revendiquant de la reconstitution historique existent ; ils sont parfois aussi médiateurs culturels. Parmi eux, se trouvent des associations ou des individus passionnés qui appuient leur démarche sur la production et l'usage d'objets élaborés à partir de l'étude de sources écrites, iconographiques et archéologiques. Généralement, des objets existants sont étudiés puis reproduits avec un très haut degré de maîtrise. Ils se nourrissent de la production scientifique de bon niveau[13]. Mais s'agissant des engins de siège, le problème se révèle avec plus d'acuité, car ils ont été confectionnés d'un matériau périssable, le bois, et aucune pièce n'a été conservée.

Mais, si les reconstituteurs possèdent généralement une formation technique (relevant de l'ingénierie ou de la charpenterie), la connaissance historique leur fait défaut. Or, l'impression fausse que la donnée est facilement accessible est dommageable : beaucoup d'images, de textes relatifs aux machines de guerre se trouvent aujourd'hui en ligne sur des sites internet non-historiens évoquant le Moyen Âge de façon plus ou moins appropriée[14]. La fausse familiarité interdit toute étude rationnelle (Morsel, 2007 : 35-36). Là réside pourtant le travail de l'historien : savoir ce que l'on peut attendre de telle source iconographique ou de tel type de texte et remettre en cause nombre d'idées reçues ancrées dans notre imaginaire depuis le XIX^e^ siècle, en déconstruisant les mythes élaborés au fil du temps (Midant, 2001 : 102-103).

Le second problème est le faux présupposé sur la question du progrès technique. La véritable question est combien de nouveautés et d'inventions peut-on attribuer à l'époque médiévale sur ces questions ? Or, mille ans d'histoire sont envisagés par les reconstituteurs comme un tout, les machines étant présentées hors d'un temps historique et suggère l'absence d'évolution de ces machines. Pourtant, les techniques de charpenterie sont bien sûr liées à leur époque et à leur milieu, tant par leurs caractéristiques que par leurs possibilités ou leurs finalités. Cela pose le problème du rapport de notre société à la technique : l'historien étudie l'homme et non de simples objets (Bloch, 1949 : « Introduction »). Les reconstituteurs gardent l'objet pour oublier les individus, leur degré de culture, les outils théoriques et instrumentaux dont ils disposent et leur environnement matériel et social[15].

Plus préoccupant, l'objectif des reconstituteurs conditionne ce que l'on peut attendre des objets proposés au public, car souvent, l'intérêt proprement

[13] Voir l'article éclairant d'O. Renaudeau (2009). La reconstitution historique, née de manifestations commémoratives destinées à célébrer par exemple les victoires militaires du passé, s'est d'abord développée en Angleterre.

[14] Il est certain que tous ces sites ne relèvent pas exclusivement d'une instrumentalisation de l'Histoire : l'absence de véritable instance de régulation sur le web explique que les érudits (amateurs, auteurs de sites d'histoire médiévale) parfois très sérieux et bien intentionnés cohabitent avec les escrocs patentés.

[15] « L'objet en tant qu'entité matérielle n'a aucun sens […] le sens résulte uniquement de l'usage social » (Guerreau, 2001 : 143).

scientifique est secondaire dans le cas du spectacle vivant à visée idéologique, comme au Puy du Fou (Martin, Suaud, 1992), ou commercial même si, dans ce dernier cas de figure, la donnée n'est pas pour autant volontairement falsifiée. Les manifestations historiques vivantes sont vécues souvent par les politiques comme facteur de « lien social », fédérant les énergies de nombreux bénévoles, contribuant au développement commercial et touristique, sinon culturel, de la commune (Renaudeau, 2009 : 155). Cette vogue actuelle pour la guerre et les machines de siège repose donc sur des usages distincts du Moyen Âge qui peuvent éventuellement être liés mais il semble « les récupérations politiques sciemment orchestrées paraissent minoritaires par rapport aux usages folkloriques » (Morsel, 2007 : 52). Pour autant, cet engouement doit-il être perçu comme un strict produit commercial, issu d'intérêts convergents d'habiles commerçants et de consommateurs pour lesquels le Moyen Âge ne constitue qu'une forme d'exotisme (*ibid.* : 53) ?

Conclusion

En effet, ces reconstitutions relèvent d'un usage non historique du passé : l'aspect ludique, le pouvoir d'évasion sont de ce fait parfois prédominants (perspective que l'on retrouve dans le cinéma, la littérature, la bande dessinée ou le jeu de rôle) (Bartholeyns, 2010 : 49). L'intérêt pour l'histoire est donc secondaire par rapport à l'ambiance et l'univers purement visuel, esthétique, qu'elles procurent (*ibid.* : 52-53)[16] : les objets doivent être des attendus, immédiatement reconnaissables par les spectateurs, et prendre place dans un univers sonore et visuel particulier. Les champs du possible et les sources d'inspiration en matière de récit et de fiction sont perçus comme illimités dans un monde non contemporain, ce que Christian Amalvi (2002 : 56) évoque comme « un dépaysement culturel quasiment infini ouvert sur le grand large de l'imaginaire… ».

Déplorer cet état de fait n'a pas grand sens. L'intérêt pour les chercheurs est bien plutôt de tenter de comprendre le sens de cet intérêt pour la guerre médiévale et de fournir à la fois des connaissances concrètes et les moyens d'une lecture critique d'usages dévoyés, permettant d'identifier immédiatement le positionnement politique implicite de tout discours instrumentalisant le certain Moyen Âge à des fins idéologiques ou commerciales (Morsel, 2007 : 62).

[16] Selon l'auteur, dans le domaine cinématographique, le choix du passé ne relève que rarement d'un désir de connaissance ou de reconstitution de type historien. Voir aussi Bartholeyns (2009 : 29).

Références

Abiker S., Besson A., Nicolas-Plet F., 2009, *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

Amalvi Ch., 2002, *Le Goût du Moyen Âge*, Paris, Éd. La Boutique de l'Histoire.

Bechmann R., 1993, *Villard de Honnecourt : la pensée technique au XIIIe siècle et sa communication*, Paris, Picard.

Beffeyte R., 2005, *L'Art de la guerre au Moyen Âge*, Rennes, Éd. Ouest-France.

— 2008, *Les Machines de guerre au Moyen Âge*, Rennes, Éd. Ouest-France.

Bercé F., 2013, *Viollet le Duc*, Paris, Éd. Patrimoine-Centre des monuments nationaux.

Bloch M., Febvre L., 1949, *Apologie pour l'histoire ou Métier d'historien*, Paris, A. Colin.

Cardini F., 1992, *La Culture de la guerre : Xe-XVIIIe siècle*, Paris, Gallimard.

Chevedden E. P., 2000, « The Invention of the counterweight Trebuchet: A Study in Cultural Diffusion », *Dumbarton Oaks Papers*, 54, pp. 71-116.

Chevedden E. Paul, Eigenbrod L., Foley V., Soedel W., 1995, « Le trébuchet », *Pour la science,* 215, pp. 60-66.

Chevedden E. P., Shiller Z., Samuel R., Kagay D. J., Gilbert S. R., 2000, « The Traction Trebuchet: A Triumph of Four Civilizations », *Viator*, 31-1, pp. 433-486.

Constans C., Lamarque Ph., Richard J., Burollet Th., 2002, *Les Salles des croisades : Château de Versailles*, Doussard, Éd. du Gui.

Contamine Ph., 1980, *La Guerre au Moyen Âge*, Paris, Presses universitaires de France, 1992.

Ferré V., 2010, *Médiévalisme. Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Feugère M., 1993, *Les Armes des Romains*, Paris, Éd. Errance.

Gille B., 1964, *Les Ingénieurs de la Renaissance*, Paris, Éd. Le Seuil, 1978.

Gras A., 1997, « La technique, le milieu et la question du progrès : hypothèse sur un non-sens », *Revue Européenne des sciences Sociales*, 35, 108, pp. 61-76.

Guerreau A., 2001, *L'Avenir d'un passé incertain : quelle histoire du Moyen Âge au XXIe siècle ?*, Paris, Éd. Le Seuil.

Hill D. R., 1973, « Trébuchets », *Viator. Medieval and Renaissance Studies*, 4, pp. 99-114.

Leymerégie L., 2009, « De l'atelier pédagogique à la "muséographie vivante" : la notion de "jeu" dans les techniques de médiation du patrimoine médiéval », pp. 95-104, *in* : Abiker S., Besson A., Nicolas-Plet F., dirs, *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

Martin J.-C., Suaud Ch., 1992, « Le Puy du Fou (l'interminable réinvention du paysan vendéen) », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 93, pp. 21-37.

Midant J.-P., 2001, *Au Moyen Âge avec Viollet-le-Duc*, Paris, Parangon.

Morsel J. (avec l'aide de Ducourtieux Ch.), 2007, *L'Histoire (du Moyen Âge) est un sport de combat... Réflexions sur les finalités de l'Histoire du Moyen Âge destinées à une société dans*

laquelle même les étudiants d'Histoire s'interrogent, LAMOP/Joseph Morsel, publication en ligne https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00290183.

Napoléon III, Favé I., 1846, *Études sur le passé et l'avenir de l'artillerie*, Paris, J. Dumaine.

Necker É., 2010, « Introduction. Le château de Malbrouck, un château médiéval aujourd'hui », pp. 7-25, *in* : Ferré V., dir., *Médiévalisme, Itinéraires. Littérature, textes, cultures*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Prouteau N., 2008, *Bâtisseurs, ingénieurs et fortifications au temps des Croisades : contribution à l'étude des échanges entre Orient et Occident (XII^e^-XIII^e^ siècles)*, thèse en histoire, Université Toulouse 2 le Mirail.

Renaudeau O., 2009, « Du folklore médiéval à l'expérimentation archéologique, la révolution culturelle de la reconstitution du Moyen Âge en Europe », pp. 153-161, *in* : Abiker S., Besson A., Nicolas-Plet F., dirs, *Le Moyen Âge en jeu*, Pessac, Presses universitaires de Bordeaux.

Rieu J.-L., 2010, « La médiation dans les musée d'archéologie », *Les Nouvelles de l'Archéologie,* 122, pp. 11-13.

Rogers R., 1992, *Latin siege warfare in the twelfth century*, Oxford, Clarendon Press.

Serdon V., 2015, *Guerre et machines de siège au Moyen Âge*, Paris, Gisserot (à paraître).

Viollet-le-Duc E. E, 1874, *Histoire d'une forteresse*, Paris, J. Hetzel et C^ie^.

– 1875, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI^e^ au XVI^e^ siècle*, Paris, A. Morel & C^ie^.

Zouache A., 2008, *Armées et combats en Syrie de 491/1098 à 569/1174 : analyse comparée des chroniques médiévales latines et arabes*, Damas, Institut Français du Proche-Orient.

> MONTRER

RAYMOND MONTPETIT
Département Histoire de l'Art
Université du Québec à Montréal
H3C 3P8
montpetit.raymond@uqam.ca

MONTRER DES OBJETS *IN SITU*
L'INTERPRÉTATION ET L'EXPÉRIENCE DE VISITE DANS LES PARCS NATIONAUX AMÉRICAINS

Résumé. — L'histoire de la conscience patrimoniale aux États-Unis est très différente de celle qui a prévalu en Europe : dans ce pays, ce sont les sites naturels qui ont obtenu en premier protection par la création de parcs nationaux. Cet important réseau de sites naturels, mis en place à partir des années 1870, s'est ensuite ouvert à la conservation et à la mise en valeur de sites historiques nationaux, dont plusieurs sont des champs de bataille commémorant des combats majeurs. Nous examinons ici en première partie, les principes et caractéristiques de l'approche muséologique d'interprétation *in situ* développée par le *National Park Service* pour conserver, interpréter et rendre accessible ces sites et collections aux visiteurs. Dans une deuxième partie, nous montrons comment cette méthode se concrétise dans un site de bataille particulier : *Gettysburg National Military Park*.

Mots clés. — Parcs nationaux américains, interprétation, *Visitor Center, Gettysburg National Military Park*, site historique, patrimonialisation, réhabilitation.

Les guerres et leurs grandes batailles entretiennent avec l'écriture de l'histoire d'étroites relations. Dans la Grèce antique, Hérodote se fait mémorialiste et historien afin, écrit-il au début de son Histoire, « de préserver de l'oubli les actions des hommes, de célébrer les grandes et merveilleuses actions des Grecs et des Barbares » (Hérodote, L I). De même, Thucydide fait savoir que pour raconter les guerres du Péloponnèse, « il a commencé son œuvre au début même des hostilités, prévoyant combien cette guerre serait importante, combien plus mémorable que celles qui avaient précédé » (Thucydide, 1883 : I). En plus des écrits d'histoire, les guerres laissent derrière elles des sites et des paysages où elles ont eu lieu, quelquefois « en l'état », ainsi que de nombreux objets tous susceptibles de les évoquer des années plus tard, quand la mémoire vivante des survivants aura disparu et que documents, artefacts, musées, cimetières et sites devront désormais, à leur façon, prendre la relève, montrer ces traces et ces témoins et les faire parler, afin de redire le sens que ces évènements passés peuvent revêtir pour les gens de maintenant.

Comment muséologie et patrimonialisation interviennent-elles pour prendre en charge les sites et les collections d'objets, les conserver et les montrer de manière efficace au public ? Une façon, qui s'impose souvent, découle de la nature même des guerres. Les batailles militaires sont, surtout avant l'utilisation de l'aviation, un phénomène très relié à la géographie d'un territoire : cette relation à l'espace suggère, quand cela est possible, une mise en valeur *in situ*, grâce à laquelle les visiteurs seront invités à déambuler « là où l'histoire a vraiment eu lieu », pour mieux s'imaginer la scène et saisir les événements ainsi que les souffrances et l'héroïsme des belligérants. Mais au-delà du déroulement des batailles sur le terrain, la muséologie voudra aussi livrer un discours plus large sur le contexte de l'époque, sur les causes et les effets du conflit dont tel ou tel combat constitue un épisode.

Je traiterai ici d'une approche élaborée et utilisée aux États-Unis, à partir de la fin du XIX^e^ siècle, dans le domaine de la conservation et de la mise en valeur de nombreux sites et d'objets reliés à des épisodes importants de l'histoire militaire et des batailles menées sur le territoire national. Cette approche s'est peu à peu définie au sein du *National Park Service*[1] américain, sous le nom d'interprétation. Elle a, par la suite, été influente dans toute la muséologie de l'histoire, principalement dans le monde anglophone. Aujourd'hui, le Service des parcs nationaux américains est gestionnaire de plus de 400 sites protégés, dont plusieurs champs de bataille, concernant principalement la guerre d'Indépendance et la guerre de Sécession.

Les gestionnaires de ces parcs ont misé sur trois grands principes pour que ces sites et ces objets soient conservés, interprétés aux visiteurs de maintenant, et transmis aux générations futures.

[1] Nous utiliserons NPS par la suite.

1. Le premier consiste à préserver les sites eux-mêmes et ne pas couper les objets de leur contexte, en voulant les présenter sur les lieux mêmes où les événements se sont produits, dans un paysage maintenu dans un état semblable à celui de l'époque des combats anciens racontés.

2. Le deuxième est d'avoir recours à des méthodes dynamiques d'interprétation pour entrer en contact avec les visiteurs et leur raconter l'histoire dont sites et objets témoignent et à laquelle ils ont participé. De cette façon, les visiteurs comprennent mieux les événements et peuvent les relier à leur propre expérience et s'en approprier en matière de signification.

3. Le troisième est de travailler le plus souvent en collaboration avec des organismes du milieu, pour mettre le site en valeur et voir à son fonctionnement.

La patrimonialisation aux États-Unis

L'histoire de la patrimonialisation américaine est assez différente de celle de la France et de l'Europe, pour plusieurs raisons. L'Amérique a été tôt convaincue de posséder un exceptionnel patrimoine naturel méritant d'être protégé. Aussi est-ce sur lui que l'État central est intervenu en premier et non pas sur des collections de patrimoine artistique ; l'intérêt patrimonial a porté sur des sites exceptionnels qui manifestaient la riche nature du pays neuf aux dimensions continentales. Ce n'est que dans un second temps que l'on cherchera à protéger et à mettre en valeur certains sites historiques liés à la Révolution et à ses héros. Ce sont donc ces deux domaines, nature et histoire militaire, qui ont constitué les premiers jalons de la patrimonialisation américaine. Et l'initiative n'est pas venue d'abord de l'État fédéral lui-même, mais de groupes de citoyens réunis en associations de bénévoles. « La volonté de conserver et de monumentaliser ces sites ne vient pas du gouvernement central ou local, mais bien de groupes locaux de citoyens qui valorisent les sites culturels, historiques et patriotiques situés dans leur communauté » (Araoz, s. d. : n. p.). Des associations citoyennes sont à l'œuvre dans les années 1820, pour maintenir et commémorer des hauts faits de la Révolution américaine, cela au moment où plusieurs des personnages centraux de la révolution meurent[2]. Des associations comme la *Bunker Hill Memorial Association* (1823) ou la *Mount Vernon Ladies Association* (1853) proposent l'érection de monuments et la conservation de bâtiments historiques. De son côté, l'État fédéral américain, par son secrétariat de l'Intérieur, commence par s'impliquer dans la protection de sites naturels, en interdisant l'occupation ou la vente de deux millions d'acres au Montana et au Wyoming, créant ainsi le parc *Yellowstone* en 1872. Le site est alors légalement « dédié et mis de côté

[2] Rappelons que John Adams et Thomas Jefferson meurent le 4 juillet 1826, au moment des célébrations du 50e anniversaire de l'indépendance américaine (4 juillet 1776).

en tant que parc public ou lieu de récréation, pour le bénéfice et le plaisir de la population »[3].

C'est après la guerre de Sécession que l'État fédéral en vient aussi à intervenir dans le domaine de l'histoire : il commence par désigner, à titre de parcs militaires nationaux, des lieux de mémoire militaire ; ce sont quatre champs de bataille de la guerre de Sécession, lieux qui relevaient auparavant d'associations bénévoles et des États. Ces quatre sites sont désormais placés sous l'autorité du *War Department* : il s'agit de *Chickamauga and Chattanooga National Military Park* (1890), *Shiloh National Military Park* (1894), *Gettysburg National Military Park* (1895) et *Vicksburg National Military Park* (1899). Cimetières militaires et sites de champs de bataille sont souvent voisins. Notons qu'une des raisons données par le Secrétariat de la Guerre pour justifier la conservation et la prise en charge de ces sites est qu'ils servent de lieux d'enseignement utiles pour la formation des soldats[4].

Une décennie plus tard, en 1906, l'adoption du *Antiquities Act* signé par le président Theodore Roosevelt vient confirmer l'action de l'État dans le domaine du patrimoine dit « des monuments ». La loi autorise le président « à proclamer et réserver des éléments marquants (*landmarks*), des structures préhistoriques et historiques et autres objets d'intérêt historique ou scientifique, en tant que monument national » sur les terres appartement à l'État fédéral. Nous sommes devant une notion de monument assez différente de celle qui prévalait en Europe : pour cette loi américaine, la notion couvre un large champ et comprend des réalités aussi diverses que des éléments géologiques, des paysages, des fortifications militaires, des ruines amérindiennes préhistoriques et historiques, des sites de fossiles, le Grand Canyon et la statue de la Liberté. Le premier monument désigné est le *Devils Tower*, un monolithe haut de 386 mètres dans le Wyoming datant de plus de deux millions d'années ; douze des dix-huit premiers monuments désignés sont des sites naturels. Et ces désignations ne se font que sur les terres de l'État fédéral.

En août 1916, l'État adopte le *Organic Act* qui a pour effet de regrouper les parcs fédéraux qui étaient sous la responsabilité du département de l'Intérieur (14 parcs et 21 monuments) en un réseau unifié, confié à un nouvel organisme, le *National Park Service* dont la mission se formule ainsi : « Le Service ainsi établi devra promouvoir et gérer l'usage des sites fédéraux connus comme parcs, monuments et réserves, afin de conserver les paysages, les objets naturels et historiques et la faune et la flore qui s'y trouvent et de voir à ce que l'on puisse en retirer du plaisir (*enjoyment*), cela d'une manière qui les laissera intacts pour le plaisir des générations futures » (*Organic Act*, 1916). La grande majorité des parcs étaient alors des parcs naturels situés dans l'ouest du pays.

[3] Voici le texte anglais: « *Dedicated and set apart as a public park or pleasuring-ground for the benefit and enjoyment of the people.* » Un premier site naturel, Yosemite, était protégé depuis 1864 par la Californie, mais il n'est devenu un parc national qu'en 1890.

[4] Voir le chapitre I de R. F. Lee (1973).

Dans les années 1930, il devient évident que le *War Department* et l'armée ne sont pas toujours les plus compétents pour conserver, animer et interpréter les champs de bataille et cimetières militaires sous leur responsabilité depuis les années 1890 ; aussi en 1933, Franklin D. Roosevelt transfert-il tous les sites militaires du *War Department* au NPS, ce qui ajoute alors quelque cinquante sites historiques à son mandat jusque-là centré presque exclusivement sur des sites naturels[5]. De plus, le *Historic Sites Act*, adopté en 1935, vient confirmer le rôle éducatif du NPS, en précisant qu'il doit « établir et maintenir des musées reliés aux sites historiques », et « développer un programme et service éducatifs afin de diffuser au public des faits et des informations concernant les sites historiques et archéologiques américains » (voir National Park Service, 2006 : 12 *et sq.*).

Les sites militaires protégés rejoignent les parcs naturels et les autres lieux historiques ; les responsables mettent alors en place une approche intégrée dans laquelle, site, musée, collection et autres moyens interprétatifs collaborent pour communiquer l'histoire du lieu, exposer le patrimoine matériel et offrir une riche expérience de visite. Pour ce faire, le NPS a pu profiter, dans les années 1930, des programmes spéciaux de « travaux publics » du *New Deal* que l'État met en place afin de lutter contre le chômage durant les années de crise économique ; plusieurs aménagements sont alors faits, et de nombreux parcs naturels et historiques se voient dotés de musées (*park museums*) logés dans ce qu'on nommera désormais des *Visitor Centers*, véritables lieux d'accueil et d'exposition qui servent d'introduction aux thématiques du site, tout en centralisant tous les services connexes.

Implanter des musées dans les parcs

Avant les travaux du *New Deal* qui ont généralisé l'utilisation de *Visitor Centers*, quelques équipements muséaux avaient été implantés dans des parcs naturels. Par exemple, en 1904, l'on a aménagé un *arboretum* dans un pavillon existant à Yosemite ; ailleurs, comme à Sequoia, une simple tente abrite des collections de sciences naturelles. Peu après la création du réseau du NPS en 1916, le secrétaire d'État Lane écrit ceci au nouveau directeur : « Un usage éducatif des parcs nationaux autant que récréatif devrait être encouragé de plusieurs manières. Les classes des universités et des écoles secondaires y trouveront des équipements pour leurs études lors des jours de sortie. Des musées avec des spécimens […] natifs de ces parcs et d'autres expositions de ce genre seront établis comme autorisés » (Pitcaithley, 2002 : 2).

Après ces premiers essais, l'idée de doter tous les parcs nationaux d'un véritable musée fait son chemin. À Yosemite en 1925, un bâtiment neuf est construit pour

[5] En plus des sites du *War Department,* le NPS reçoit quinze sites qui relevaient du service des forêts ainsi que les parcs situés dans la capitale, Washington, dont la Maison Blanche et le *Lincoln Memorial*.

abriter un musée ; il s'agit du premier édifice neuf érigé spécifiquement à cette fin dans un parc national et son style « rustique » deviendra caractéristique dans tous les parcs. L'approche muséographique choisie est thématique et narrative, elle retrace la géologie et, lorsque pertinent, l'occupation humaine du site avant la création du parc et jusqu'à aujourd'hui. Cette approche servira de modèle à d'autres musées de parc qui suivront. « Presque tous les musées dans les parcs utilisaient une approche narrative avec des expositions disposées séquentiellement afin de présenter des idées interreliées illustrées par des objets choisis avec soin et des moyens graphiques supplémentaires » (Lewis, 1993 : 160).

En 1941, un *Field Manual for Museums* du réseau des parcs affirme que les musées de parcs remplissent les mêmes fonctions que les autres musées, mais qu'ils ont un caractère propre qui tient au fait qu'ils interprètent le parc, ses composantes et les phénomènes généraux qui le concernent. On y lit : « Les expositions formelles tenues dans le musée ne sont que des dispositifs explicatifs servant à expliciter les éléments naturels et historiques visibles à l'extérieur. En un sens, le parc en entier peut être vu comme une exposition et le musée comme un cartel explicatif. Ce concept fonde tout le travail des musées de parc » (Burns, 1941 : 24).

Les responsables constatent que dans les sites naturels, la forte présence d'éléments de paysage spectaculaires et scéniques peut suffire à attirer et à combler les visiteurs ; comprendre, par exemple, la géologie de ces paysages n'est pas essentiel ou requis pour une visite satisfaisante. En revanche, dans les parcs historiques, les lieux sont souvent moins spectaculaires et moins parlants : leur valeur tient beaucoup à de l'intangible, à ces évènements passés qui se sont déroulés là, et non à des caractéristiques physiques du lieu. Cela demande donc des interventions muséologiques interprétatives pour aller au-delà du visible immédiat, car le but du travail muséal est bien de rendre le parc historique intelligible.

> « Malgré [le fait que] plusieurs parcs historiques sont esthétiquement attrayants […] peu d'entre eux peuvent être appréciés sans expliquer qui y a habité ou ce qui s'y est produit. Dans les parcs historiques, des éléments modifiés ou manquants sont souvent restaurés ou reconstruits afin de mieux raconter l'histoire […]. La tâche de notre Service quant à ses sites historiques – voire la raison fondamentale de notre implication concernant de tels sites – est leur interprétation » (Mackintosh, 1987 : 51-52).

Le premier directeur de la section histoire du NPS est confiant dans la démarche développée en interprétation ; il affirme en 1936 qu'il « n'y a pas de manière plus efficace d'enseigner l'histoire au citoyen américain moyen que de l'amener sur un site où un grand fait historique s'est produit et là, lui faire comprendre et ressentir (*feeling*) cet événement au moyen d'un contact avec le site lui-même et avec l'histoire qui lui est reliée » (*ibid.* : 55). Les gestionnaires pratiquent déjà ce que l'on nomme aujourd'hui une « approche visiteur » dont l'objectif est de partir des besoins du public pour fournir à tous, des références et des clés de lecture d'un site et de sa signification. « Établir des relations entre les ressources

tangibles d'un site et ses significations intangibles rend ces ressources plus personnellement pertinentes et leur confère plus de valeur pour les visiteurs » (NPS, 2007 : 6). Aussi les parcs nationaux multiplient activités éducatives, prises en charge par un guide interprète, causeries au coin du feu, panneaux didactiques, maquettes, conférences, films et autres moyens muséographiques pour communiquer avec les visiteurs et favoriser leur compréhension. On voit là une approche pragmatique, développée au cours des années au contact des visiteurs et pour eux. La conservation et la réhabilitation d'un site ne sont pas vues alors comme des fins en soi ; elles se justifient ultimement parce qu'elles permettent son interprétation au public. Un historien du NPS écrit en 1936 :

> « Notre première obligation en acceptant la responsabilité d'un site historique, est sa préservation. Mais notre service considère que la préservation n'est qu'un moyen au service d'une fin. La seconde phase est celle du développement physique qui cherche la réhabilitation du site ou secteur au moyen de restaurations et de reconstructions. La troisième et plus importante phase est celle de l'interprétation ; la préservation et le développement n'ont de valeur que s'ils contribuent à cette phase essentielle » (Flickinger, 1936 : 168).

Freeman Tilden, dans son livre paru en 1957, va dans le même sens ; sa formulation souvent citée est la suivante : « Par l'Interprétation, la Compréhension ; par la Compréhension, l'Appréciation ; par l'Appréciation, la Conservation » (Tilden, 1957 : 38)[6]. Il postule qu'à terme, la protection des objets et des sites eux-mêmes dépend de leur interprétation, seule capable de mener à la compréhension et l'appréciation, toutes deux requises pour que les gens acceptent de consentir aux efforts et aux investissements qu'exige la conservation.

Je voudrais maintenant illustrer plus concrètement cette approche, en examinant un cas précis, celui du champ de bataille de Gettysburg. Il montre bien comment le NPS conjugue, dans une approche interprétative, site, monuments, musée, collections et autres moyens audiovisuels afin de raconter de façon dynamique l'histoire du lieu aux visiteurs.

L'exemple du parc militaire national de Gettysburg

Gettysburg est le site d'une bataille importante ayant eu lieu du 1er au 3 juillet 1863 durant de la guerre de Sécession américaine. Quelque 74 000 hommes des troupes du Sud affrontent les 94 000 soldats de l'armée du Potomac. La bataille fera environ 7 500 morts et est la plus meurtrière de cette guerre. Aujourd'hui, le site contient, sur 24 kilomètres carrés, plus de 1 300 monuments et marqueurs commémoratifs, à savoir le plus grand rassemblement de sculptures extérieures au monde. Le site lui-même a tout de suite été patrimonialisé avec l'implantation d'un cimetière militaire ; il devient rapidement un lieu de collectionnement

[6] Voir l'article suivant qui examine cette affirmation de F. Tilden, à la lumière des sciences cognitives. S. H. Ham (2009).

d'objets témoins et aussi de rassemblements commémoratifs pour des vétérans de cette bataille et pour la population en général. Dès le 19 août 1863, un avocat de Gettysburg, David McConaughy, écrit dans une lettre ouverte aux habitants de la région : « L'idée m'est venue qu'il ne saurait y avoir un mémorial plus approprié et plus expressif de la valeur héroïque et du triomphe de notre armée […] que le champ de bataille lui-même, avec ses défenses naturelles et construites, conservé et perpétué dans l'exacte forme et condition que le site présentait durant la bataille » (Hoskins, 2011 : 96). Quelques mois après la bataille, le président Abraham Lincoln se rend à Gettysburg, le 19 novembre 1863, et y prononce un célèbre discours lors de l'inauguration du nouveau cimetière militaire (*Gettysburg National Cemetery*) aménagé sur *Cemetery Hill* et où les corps des soldats de l'Union furent réinhumés. En 1864, McConaughy fonde avec des hommes d'affaires et des leaders civiques, la *Gettysburg Battlefield Memorial Association* (GBMA) qui se propose de voir à la commémoration *in situ* de cette bataille, comme l'avait fait près de Boston en 1823 la *Bunker Hill Association* en érigeant un monument dédié aux soldats morts lors de la guerre révolutionnaire. L'association acquiert des terrains et y fait ériger des monuments ; elle continue à gérer le site jusqu'en 1895, alors qu'il passe, avec d'autres champs de bataille, sous la responsabilité du *War Department* lorsque l'État fédéral crée le *Gettysburg National Military Park*. Avec cette intervention étatique, l'on s'assure que les soldats des deux armées belligérantes soient honorés et commémorés, non seulement ceux de l'Union. Le message en devient donc un de réconciliation entre les uniformes bleus et les gris, fondé sur le courage et le sacrifice de chacun afin que de ces combats naisse un sentiment renouvelé de liberté.

Les moyens muséographiques interprétatifs

Voyons maintenant quels sont les principaux moyens interprétatifs mis en place pour diffuser l'histoire de Gettysburg.

Une tour d'observation

Un premier moyen adopté très tôt consiste à offrir un point de vue qui surplombe le site : en 1878, un citoyen – George Arnold – érige par souscription publique une tour en bois de 12 mètres de haut et demande un droit d'entrée pour y accéder et contempler de sa plate-forme le vaste champ de bataille tout autour. Quand le site passe sous la juridiction du *War Department* en 1895, les autorités décident d'ériger quatre nouvelles tours d'observation et ainsi de maintenir dans le parc ce moyen d'interprétation populaire.

Le panorama ou cyclorama illustrant la bataille

La célébrité de la bataille de Gettysburg a inspiré un artiste qui en a en produit un tableau panoramique de grand format. Le peintre français Paul Philippoteaux illustre un moment crucial de la confrontation, l'attaque menée par les forces sudistes contre les soldats de l'Union, désignée *Pickett's Charge*. Il réalisa quatre versions de son œuvre ; la deuxième, peinte en 1884, a d'abord été montrée à Boston dans une rotonde qualifiée de « cyclorama » jusque dans la décennie 1890. Puis en 1913, à l'approche du 50e anniversaire de la bataille, Albert Hahne, un propriétaire de magasin à Newark, déménage la toile et l'installe dans un pavillon rotonde construit sur *Cemetery Hill* près du champ de bataille de Gettysburg.

Un *Visitor Center* moderne

Le panorama attire les visiteurs durant trois décennies et n'a plus jamais quitté Gettysburg puisque le NPS l'achète en 1942. Il le restaure et fait démolir le vieux bâtiment du cyclorama. L'œuvre obtient en 1944 le statut de *National Historic Object* et on la réexpose dans un nouveau *Visitor Center/Cyclorama Building,* érigé en 1962 sur un autre emplacement significatif du champ de bataille, *Ziegler's Grove,* tout près du lieu de la charge célèbre menée par le général confédéré George E. Pickett ; cela facilite l'interprétation du site et l'orientation des visiteurs qui, de la terrasse, disposent d'un point de vue sur le site semblable à celui illustré dans le panorama.

Cette stratégie de mise en valeur au moyen d'un nouveau *Visitor Center* s'inscrit dans l'opération *Mission 66*, un programme d'investissement de 640 millions de dollars sur dix ans, mis en place à partir de 1956, afin de souligner en 1966 le 50e anniversaire de la création du réseau NPS. Cette *Mission 66* devait « élever les parcs aux standards modernes de confort et d'efficacité tout en protégeant mieux ses ressources naturelles » (Allaback, 2000 : 3). Plusieurs parcs nationaux sont ainsi dotés d'un *Visitor Center* moderne et fonctionnel, considéré comme l'élément central de la visite d'un parc[7].L'approche définie cherche à systématiser les étapes types de l'expérience de visite, structurée à partir du moment de l'accueil des visiteurs au *Visitor Center*. « Cet objectif est atteint par ce qui était déjà devenu un ensemble d'expériences standardisées : – s'approcher du bureau d'information, – découvrir sa localisation sur un plan de site, – regarder un spectacle de diapositives commentées, – visiter l'exposition du musée, – disposer un point de vue sur le site, après quoi l'on se dirige vers l'attraction, le site lui-même » (Allaback, 2000 : 6).

[7] Un historien des parcs affirme que ces *Visitor Centers* constituent bien la marque de fabrique (*the hallmark*) de *Mission 66* (Mackintosh, 1999).

Le terme « interprétation » se généralise dans le Service des parcs nationaux et remplace celui d'éducation dans les années 1940 : l'aménagement des *Visitor Centers* répond aux besoins des activités interprétatives en offrant des espaces qui deviennent la norme, comme un comptoir d'accueil et d'information, un auditorium pour la projection de films et de spectacles de diapositives, un espace pour des expositions interprétatives dont les dispositifs remplacent désormais les anciennes vitrines de spécimens des *park museums* antérieurs.

À Gettysburg, on a fait appel à Richard Neutra, un architecte moderniste de renom, pour concevoir un centre contenant le grand panorama et d'autres équipements audiovisuels. C'en est alors bien fini des *parc museums* ou *Visitor Centers* de style rustique qui avaient dominé dans les parcs nationaux durant les années antérieures à la Seconde Guerre mondiale. Avec le temps, les sensibilités changent et l'on en vient à voir le *Visitor Center* de Neutra comme une intrusion malheureuse dans le paysage historique du champ de bataille. Le NPS affirme que le bâtiment doit être démoli, parce qu'il « n'est pas significatif pour histoire ou l'architecture, qu'il est techniquement fautif et qu'il constitue une intrusion sur le paysage » (Riddle, 1999 : chap. 5)[8]. Plusieurs s'opposèrent à la destruction du pavillon de Neutra, mais le Service, tout en reconnaissant que c'est là l'œuvre d'un architecte majeur, est d'avis que les failles techniques du *Center* et les mauvaises conditions d'exposition du panorama qui y règnent font qu'il ne constitue pas un exemple significatif des travaux de l'architecte et qu'en conséquence, il ne doit pas être inscrit sur l'inventaire national des monuments historiques (*National Register of Historic Places*) et être protégé. Il faut transférer le panorama dans un bâtiment mieux conçu pour sa conservation.

La construction d'un nouveau centre commence sur un autre site avant que le débat sur la démolition de l'ancien ne soit résolu. Ce nouveau *Visitor Center* de 13 000 mètres carrés est construit sur un emplacement proche, mais hors du champ de bataille historique ; il ouvre ses portes en 2008. Il permet de présenter un film *New Birth of Freedom*, le grand panorama et des expositions. Son style peut être qualifié de postmoderne ou de néovernaculaire et s'inspire des formes et couleurs des bâtiments agricoles de la région, avec leur silo à grain ocre de forme circulaire.

Après quatorze ans de débats, le centre de Neutra est démoli en mars 2013, quelque cinquante ans après son ouverture, afin, affirment les responsables, « de redonner au site son apparence originale de 1863, à temps pour les commémorations du 150e anniversaire de la bataille. » Pour plusieurs observateurs, « c'est la victoire des puristes de la guerre de Sécession et une perte pour les partisans de l'architecture du 20e siècle » (Rosenfield, 2013). La *Gettysburg Foundation,* qui appuie financièrement le parc national par plusieurs initiatives, a payé les coûts de la démolition de l'ancien centre et la construction du nouveau.

[8] L'auteur s'oppose à la décision de démolir et affirme : « Puisqu'il s'agit bien d'un monument, mais du Style International, ce bâtiment n'est pas intrusif. […]. Plus important, le paysage historique n'était pas intact quand ce bâtiment a été construit entre 1958 et 1961 ».

Une collection d'objets témoins

On trouve dans le nouveau *Visitor Center*, un musée avec une importante collection d'objets que le Service des parcs a acquise en achetant deux musées privés voisins du parc national avec leurs collections – le *Round Top Museum* et le *Gettysburg National Museum*[9]. Certains de ces objets avaient été trouvés sur le site et recueillis durant les jours qui suivirent les combats. Aujourd'hui, ils prennent place dans l'exposition permanente au *Visitor Center* et contribuent, avec les autres moyens interprétatifs et les productions audiovisuelles, à raconter aux visiteurs l'histoire qui s'est déroulée sur ce site.

Reconstituer l'apparence du passé

Depuis 1999, le *National Park Service* est engagé dans le projet de rendre le terrain plus semblable à ce qu'il pouvait être en juillet 1863 ; pour cela, il a entrepris de reconstituer des éléments du paysage naturel et humain tels qui existaient au moment de la bataille. Un plan d'action intitulé *General Management Plan for Gettysburg National Military Park* a été adopté en 1999 pour guider cette reconstitution. Le NPS affirme dans son texte sur les objectifs poursuivis : « Le Service des Parcs Nationaux réaménage des éléments manquants qui influençaient le déroulement des combats à Gettysburg ; il s'agit d'un projet de plusieurs années qui entraînera des bénéfices historiques ainsi qu'environnementaux » (NPS, sans date).

Malgré la Charte de Venise – que les États-Unis n'ont pas signée – on cherche ici à revenir à un état antérieur en rétablissant, selon une documentation de photos et de cartes historiques, des éléments paysagers et construits anciens et disparus. Rappelons ici que ce genre de réhabilitation est fréquent aux États-Unis et ne respecte pas toutes les consignes de la Charte de Venise (Araoz, Schmuecker, 1987).

Le site est donc toujours en voie de « réhabilitation » : ce qui compte avant tout pour l'approche interprétative, c'est que tout contribue à l'impression que les visiteurs retireront du site, à leur perception du lieu et à l'expérience qu'ils en feront. « Un autre terme pour celui d'interprète serait spécialiste de l'expérience du visiteur. Il fournit orientation, information et inspiration afin que les visiteurs vivent une expérience plus agréable, significative et complète » (NPS, 2007 : 2).

Le réaménagement en cours à Gettysburg cherche à maximiser les opportunités de compréhension offertes aux visiteurs, en rétablissant l'intégrité des endroits

[9] Le prix payé pour le *Gettysburg National Museum*, plus de 2,5 millions de dollars, était un record dans ces années pour une acquisition gouvernementale.

clés de la bataille, afin d'accroître le potentiel éducatif de l'ensemble du site[10]. Il mise autant sur l'authenticité que sur l'imaginaire pour faire qu'objets témoins, impressions et discours entrent en jeu, afin de révéler les significations proposées que les visiteurs peuvent expérimenter et s'approprier.

Conclusion

Aujourd'hui, nous sommes bien conscients qu'un simple cumul et étalage d'objets ne suffisent pas à communiquer l'histoire et le sens des événements passés. Aussi les méthodes d'interprétation ont-elles pénétré les pratiques des musées d'histoire où, là aussi, elles aménagent des ponts entre objets matériels et significations. Récemment, des muséologues du *Smithsonian Institution* ont parlé d'un « modèle IPO » – pour *Ideas, People, Objects* – en montrant que différents visiteurs répondent prioritairement dans les expositions, à différents modes de présentation : « Nous proposons que les expositions puissent être conçues délibérément pour en appeler à une de ces trois préférences : Idée, Object ou Personne. La tâche du concepteur d'exposition serait alors d'attirer les visiteurs en misant sur leur préférence, de les engager dans une expérience satisfaisante et ensuite de les convertir à une expérience inattendue » (Pekarik, Mogel, 2010 : 473). Le NPS a compris cette dynamique il y a longtemps, probablement parce que son approche s'est définie pragmatiquement, à la fois en relation avec les disciplines des sciences naturelles et avec les disciplines historiques, et en tenant compte des besoins des visiteurs pour entrer efficacement en contact avec les objets des patrimoines tant naturel que culturel et historique.

Les visiteurs venus à la rencontre *in situ* de l'histoire gagnent à se voir exposés à des idées, à des objets et à des dimensions centrées sur les personnes : en conjuguant ces trois éléments sur un site authentique, la muséologie interprétative développée depuis quelque cent ans par le *National Park Service* américain a pu offrir des expériences de visite multidimensionnelles plus satisfaisantes et capables d'interpeller efficacement une diversité de visiteurs, objectif que tous les musées aujourd'hui se doivent de poursuivre.

[10] Tous ne sont d'accord avec l'approche de réhabilitation proposée. Par exemple, Nathan J. Riddle écrit : « La restauration du paysage à son apparence de 1863 prétend créer un lien vers le passé. […]. Selon l'analyse du NPS, l'unité visuelle recréera l'authenticité historique, mais la restauration fait face aux obstacles que constituent les nombreux monuments. En aucun point du champ de bataille est-on sans contact avec leur présence visuelle ». Voir la conclusion de sa thèse en 1999, *Landscape Preservation and Interpretation,* déjà citée.

Références

Allaback S., 2000, *Mission 66. Visitor Centers. The History of a Building Type*, Washington D.C., Department of Interior, National Park Service. Accès : http://www.cr.nps.gov/history/online_books/allaback/. Consulté le 27 février 2015.

Araoz G., *A Brief Overview of Preservation in the United States*, *Historic Preservation in the United States*, US/ICOMOS. Accès : http://www.usicomos.org/preservation. Consulté le 25 février 2015.

Araoz G., Schmuecker B., 1987, *Discrepancies between U.S. National Preservation Policy and the Charter of Venice*. Accès : http://www.international.icomos.org/publications/wash110.pdf. Consulté le 27 février 2015.

Burns N. J., 1941, *Field Manual for Museums,* Washington D. C. National Park Service.

Flickinger B. F., 1936, « Historical Methods Used in the Development of Colonial National Monument, », *in* : Unrau H. D., Williss C. F., 1983, *Administrative History : Expansion of the National Park Service in the 1930s,* Washington D. C., National Park Service. Accès : http://www.nps.gov/parkhistory/online_books/unrau-williss/adhi.htm. Consulté le 3 mars 2015.

Ham S. H., 2009, « From Interpretation to Protection : Is there a Theoretical Basis ? », *Journal of Interpretation Research,* vol. 14, 2, pp. 49-57.

Harmon D., McManamon F. P., 2006, *The Antiquities Act: A Century of American Archaeology, Historic Preservation, and Nature Conservation*, Tucson, University of Arizona Press.

Hérodote, *Histoire*, 1850, trad. du grec par P.-H. Larcher, Paris, Charpentier. Accès : http://remacle.org/bloodwolf/historiens/herodote/. Consulté le 3 août 2014.

Hoskins G., 2011, « Remembering the Battle of Gettysburg. Paul Ricœur and the Politics of Memory », pp. 85-103, *in* : Erfani F., dir., *Paul Ricœur: Honoring and Continuing the Work*, Lanham, Lexington Books.

Lee R. F., 1973, *The Origin & Evolution of the National Military Park Idea*, Washington D. C., National Park Service. Accès : http://www.nps.gov/parkhistory/online_books/history_military/index.htm. Consulté le 30 juillet 2014.

Lewis R. H., 1993, *Museum Curatorship in the National Parks Service 1904-1982*, Washington D. C., National Park Service. Accès : http://www.cr.nps.gov/history/online_books/curatorship/toc.htm. Consulté le 14 juillet 2014.

Mackintosh B., 1986, *Interpretation in the National Park Service. A Historical Perspective*, Washington D. C., National Park Service.

— 1987, « The National Park Service Moves into Historical Interpretation », *The Public Historian*, vol. 9, 2, spring, pp. 51-63.

— 1999, *The National Park Service. A Brief History*, History E-Library, Washington D. C., National Park Service. Accès : http://www.cr.nps.gov/history/hisnps/npshistory/npshisto.htm. Consulté le 26 février 2015.

National Park Service, 2006, *Federal Historic Preservation Laws: The Official Compilation of United State Cultural Heritage Statutes, 2006 Edition*, Washington D. C., Government Printing Office.

—, « Goals of Battlefield Rehabilitation », Gettysburg National Military Park, National Park Service. Accès : http://www.NPS.gov/gett/learn/news/gett-rehab-goals.htm. Consulté le 20 février 2015.

— 2007 *Foundations of Interpretation. Curriculum Content Narrative*, Washington D. C. National Park Service. Accès : http://www.NPS.gov/idp/interp/101/foundationscurriculum.pdf. Consulté le 24 août 2014.

Pekarik A., Mogel B., 2010, « Ideas, Objects or People? A Smithsonian Exhibition Team Views Visitors Anew », *Curator*, vol. 53, 4, oct., pp. 465-482.

Pitcaithley D. T., 2002, *National Parks and Education: the First Twenty Years*. Accès : http://www.NPS.gov/parkhistory/resedu/education.htm. Consulté le 26 février 2015.

Riddle N. J., 1999, *Landscape Preservation and Interpretation : Issues of Use, Historical Experience, and Myth at Gettysburg National Military Park*, Thèse Master of Science in Historic Preservation Columbia University. Accès : http://www.neutra.org/MythAtGettysburg.html#neutracyclorama. Consulté le 16 août 2014.

Rosenfield K., 2013, « Farewell to Richard Neutra's Cyclorama Center in Gettysburg », archdaily, 11 janv. Accès : http://www.archdaily.com/317540/farewell-to-richard-neutras-cyclorama-center-in-gettysburg/. Consulté le 23 août 2014.

Thucydide, 1883, *Histoire de la guerre du Péloponnèse*, Livre I, 1. trad. du grec par C. Zevort, Paris, Charpentier.

Tilden F., 1957, *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.

Worden A., 2013, « A Gettysburg battle plan : The field as it once was », Phily.com, 24 juin. Accès : http://articles.philly.com/2013-06-24/news/40148272_1_cyclorama-battlefield-national-park-service. Consulté le 23 février 2015.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 125-138

> MONTRER

BENOÎT BRUANT
Centre de recherche sur les économies, les sociétés, les arts et les techniques
Université de Haute-Alsace
F- 68100
benoit.bruant@uha.fr

LES COLLECTIONS DE LA GRANDE GUERRE EN EUROPE : UNE MUSÉALISATION TRANSITOIRE DU CONTEMPORAIN

Résumé — Le collectionnement de plus d'un million d'objets pendant la Grande Guerre par les institutions publiques et privées constitue un phénomène d'envergure européenne inédit. Ensemble aux contours évolutifs, la collection de guerre obéit à une logique qui lui est propre, opposée aux critères sélectifs et qualitatifs antérieurs. Impactée par la culture des collectionneurs et les modes de gestion des grandes bibliothèques, marquée par le temps de la guerre et l'envergure des destructions humaines et matérielles, elle s'érige en monument collectif transitoire et instrument politique. Composée presque exclusivement de multiples, dominée par l'image, elle est finalement constituée de « figures-souvenir » au sens pauvre et par conséquent éminemment reconstructible. C'est bien tout le problème des institutions concernées aujourd'hui.

Mots clés — Première Guerre mondiale, collection de guerre, musées de guerre, souvenirs de guerre, mémoire culturelle.

« "La fatalité" ça ne se copie pas comme une pomme »
Félix Vallotton, *Art et guerre*, 1917

« Moment historique : toute l'infanterie qui passe dans les rues. Les Allemands partent […]. De suite je suis rentré pour les photographier en passant devant notre maison ». Nous sommes le 7 août 1914 à Thann en Alsace allemande, le témoin, 15 ans, consigne tous les détails de l'épisode dans son journal. Prendre des photographies et les coller dans un album spécial, conserver les derniers journaux locaux et les premiers titres français parvenus pour raconter l'épopée à sa descendance ; ils seront nombreux, civils et militaires, au même moment et dans toute l'Europe, à tenter de trouver prise de cette manière sur un événement qui les dépasse. Mais la guerre, comme l'on sait, va rapidement s'enliser dans une durée à laquelle personne n'a prévu de faire face et continuer à recueillir des traces prendra alors une autre dimension au point que le phénomène atteindra une ampleur encore difficilement cernable. En effet, si l'on prend les grandes institutions publiques chargées de la collecte de documents de guerre et que l'on additionne les volumes de collections affichés avec fierté à la fin du conflit, nous arrivons probablement au-delà du million de documents et d'objets rassemblés en quatre ans. C'est donc face à un phénomène sans précédent dans l'histoire culturelle que nous nous trouvons.

La thématique de la collection de guerre a donné lieu à de nombreux travaux de grande valeur. Gestionnaires des fonds et historiens se sont principalement intéressés à l'aspect documentaire de ces ensembles ou au rapport scénographique du musée à la guerre. Nous voudrions ici prendre un recul différent en essayant de situer ce phénomène dans une approche propre aux collections patrimoniales, c'est-à-dire comprendre l'impact de cette muséalisation frénétique du contemporain sur le rapport à « l'objet » d'une part, et sur les contours de l'institution chargée de sa collecte d'autre part. Face à la nature transversale du sujet, nous avons pris le parti empirique des historiens des musées et des collections (Kavanagh, 1994 : 4). À l'aide d'exemples allemands, anglais et italiens nous essaierons de relier les expériences françaises à ce mouvement d'envergure européenne (Renouvin, 1921).

La « collection de guerre » : essai de définition

Les termes utilisés pour qualifier les ensembles réunis pendant le conflit sont flous et équivoques dans la mesure où ils empruntent le vocabulaire de l'archive, de la bibliothèque ou du musée. On parle ainsi de fonds de guerre, d'archive de guerre, de collection de guerre. Pour des questions de simplicité, nous aurons recours au terme de *collection de guerre* utilisé dès le début du conflit en Allemagne et qui se généralise en France à partir de 1916 sans toutefois arriver à s'imposer. Ces contours incertains sont la première grande caractéristique de

ces ensembles réunis à chaud qui ne se laissent finalement rattacher à aucun modèle connu précédemment.

Quant au contenu, la collection de guerre concerne l'ensemble des témoignages et souvenirs se rapportant à la guerre. Une typologie sommaire établie en 1917 par le Bureau du butin et de la bibliothéconomie de guerre du Grand État-major allemand sur la base d'une enquête d'envergure (Buddecke, 1917) distingue :

1. Matériel de guerre : Armes, uniformes, équipements.
2. Littérature de guerre : livres, revues, quotidiens mais également publications du front, d'entreprise, d'écoles.
3. Manuscrits de guerre : actes, journaux intimes, lettres, cartes postales, autographes, photographies.
4. Souvenirs de guerre : monnaies et médailles, billets de nécessité, cartes de rationnement, insignes, images, images-souvenir, chants, contes.

Les *militaria* paraissent d'évidence en tête mais, aussi étonnant que cela puisse paraître, leur mention est purement symbolique compte tenu de leur absence ou quasi-absence de l'immense majorité des collections, même de celles des musées militaires. À titre explicatif, on peut invoquer des raisons bien compréhensibles d'utilisation encore en cours des équipements militaires, de contrôle moral sur le butin (source traditionnelle des collections martiales), et d'interdit à des fins stratégiques (Zwach, 1999 : 56).

Pour l'essentiel, les collections de guerre sont donc des « collections papier ». Leur statut de multiple ou d'édition de masse nous éloigne immédiatement du rapport à la valeur de la plupart des collections patrimoniales de l'époque. Le plus célèbre ensemble français et parmi les plus caractéristiques d'Europe est la collection Henri Leblanc. Son premier catalogue, publié en octobre 1916 (Callet, 1916), permet de cerner la composition globale d'un fonds de plus de 20 000 pièces essentiellement constitué de documents figurés et, grande nouveauté, pour plus du tiers, de photographies (tirages ou cartes postales) annonçant la domination de ce médium sur la représentation de l'événement. L'ensemble est marqué par les collections d'éphéméra dans la sensibilité de la société Le Vieux papier, fondée à Paris en 1900 et, comme l'ont souligné de nombreux auteurs, par l'importance croissante des médias de masse dans le conflit.

La collection de guerre correspond donc à un assemblage spécifique de documents institutionnels ou privés et d'objets collectés « à chaud » relatant, commentant, représentant la guerre ou en émanant, une guerre de masse dont les contours ne vont cesser d'évoluer jusqu'à ce qu'elle devienne totale. Elle constitue un ensemble – presque un processus – mouvant et évolutif, réuni dans une période que l'on sait bornée temporellement, supra-historique.

Ses contours semblent obéir à une historicité propre. S'il y a eu conservation de documents dès août 1914 leur mise en ordre, c'est-à-dire leur classement

conduisant à la construction de séries, de politiques d'acquisition volontaristes et de ce fait à de véritables collections spécifiques, s'est fait dans la durée de la guerre, est né de sa modernité et s'est prolongé, selon les pays, jusque dans les années 1925.

Guerre de masse, collectionnement de masse

Dans tous les pays, les fonds d'archives, les bibliothèques publiques, les musées militaires à Londres, Rome, Berlin, Paris ou Vienne ont, à la déclaration de la guerre, continué leurs actions de collecte en l'élargissant aux événements. Ils vont être rapidement dépassés par l'ampleur de la réaction sociale à la guerre.

1915 est un tournant du conflit comme de la collection de guerre. L'incertitude de l'issue de l'affrontement incite à l'inscrire dans une forme de durée suspendue. Additionnée à l'urgence de faire face au révolu, cette conscience d'un véritable temps collectif (Halbwachs, 1997 : 156) est le moteur d'un phénomène social de collectionnement de très grande envergure. Ainsi cet amateur d'insignes de journées patriotiques, pièces plutôt anecdotiques, qui réclame leur prise en compte par les réseaux d'échange avant qu'il ne soit trop tard : « La guerre terminée plus d'insignes, les dernières réserves gardées par les comités organisateurs dispersées ou jetées au panier » (Planchart, 1917 : 2).

Toutes les conditions sont donc réunies pour exciter la fièvre des collectionneurs et, de ce fait, provoquer la mise en place d'un véritable marché, cependant distant du marché de l'art traditionnel qui ne se laisse pas convaincre par ces nouveaux intérêts. C'est le cas en Allemagne, en Autriche mais également en France dès l'automne 1915. L'apparition de revues spécialisées permet de suivre les effets d'une rareté accélérée, les contours et les cours des échanges. L'affiche dessinée par Abel Faivre pour le premier emprunt de guerre, déjà jugée rare, vaut 5 francs alors qu'un placard de la commune occupée d'Epernay daté de 1914 vaut trois fois plus cher, soit presque le salaire hebdomadaire d'une ouvrière des usines d'armement.

Les collectionneurs jouent dans toute l'Europe un rôle de prescripteur parfois plus déterminant que celui des institutions. « La guerre actuelle aura procuré aux collectionneurs de documents une moisson extrêmement riche […] il n'est pas de branche […] qui puisse fournir un plus grand nombre d'éléments de recherche » (Flobert, 1915 : 395), et de lister une série de conseils judicieux aux adhérents de son association en précisant : « Recueillons donc tout ce qui a été inspiré par la guerre ou créé par elle ». Il s'agit ici de rassembler ce qui permettra d'étudier la vie quotidienne à travers les documents graphiques parmi lesquels l'auteur insiste particulièrement sur ce que nous appelons aujourd'hui les journaux de tranchées et ce en amont de l'intérêt institutionnel pour ce sujet.

Les collectionneurs ont deux impacts visibles. D'une part, ils militent avec conviction dans le sens des éphéméra, c'est-à-dire de témoignages que les musées et bibliothèques ne prennent en compte qu'avec méfiance. John Grand-Carteret (1917 : 381), homme de lettres et collectionneur actif, reproche publiquement à la Bibliothèque de Lyon, comparativement à celle de Berlin, de négliger l'objet lui-même : « La curiosité, le petit papier, l'affiche, l'image ! Je n'ignore pas combien notre classicisme latin a peine à leur accorder une petite place à côté du livre et des imprimés ; mais qu'on se le dise bien, il n'y aura pas sans eux une bibliothèque vraiment complète de la guerre ». D'autre part, ils initient des politiques d'acquisition quantitatives en opposition avec les critères qualitatifs des musées et surtout avec l'expérience impérieuse de sélection dont les archives publiques sont porteuses. Ils sont parfois relayés par les professionnels eux-mêmes. En Angleterre, l'influent Francis A. Bather, conservateur des collections d'histoire naturelle du British Museum, incite justement ses collègues à réfléchir aux objets exposables à l'aune de la guerre et à suspendre les jugements valables en temps de paix (Zwach, 1999 : 46). De nombreux patriotes tentent ainsi d'imposer une sorte de nécessité de la guerre faisant loi qui modifie durablement l'approche de la collection de guerre non sans poser de problèmes quant à son volume.

Globaliser et rationaliser la collecte d'une guerre totale

Très rapidement, il apparaît que les publications nationales ne suffisent plus à attester de l'ampleur de l'événement. La recherche de documents et d'objets de tous les belligérants, y compris l'ennemi, vient s'adjoindre à l'idée que l'on se fait de la complétude des fonds. Une conscience de devoir penser la guerre de manière globale, c'est-à-dire en prenant en compte tous les aspects de la société comme société en guerre se fait également jour. Le responsable des collections berlinoises, Walther Schultze, déclare en 1920 : « Qui aurait pensé en 1914 à une rubrique femmes dans la guerre ou subsistances publiques… » (Mayer, 2008 : 33). Ailleurs comme à Lyon, on intègre de nouvelles désignations telles que « Opinion publique », « Question des nationalités »…

Le décloisonnement des critères d'acquisition provoque un tel flux que les professionnels sont confrontés à l'inadaptation d'outils de travail dont la structure thématique ne cesse de s'élargir. Les entrées hebdomadaires de la collection Leblanc peuvent être estimées à 230 pièces jusqu'en 1916, 900 en avril 1917 qui deviennent plus 1 300 en août. Ces volumes déraisonnables, objets d'une véritable compétition internationale, enferment la collection dans une logique propre, nécessitent l'adoption de classements universels. Berlin choisit une organisation sous la rubrique « Histoire » en créant une classification adaptée à la guerre. Lyon, téméraire, adopte la flexibilité de la toute nouvelle

classification décimale. Ces innovations parfois radicales sont largement publiées et commentées afin de contribuer à l'effort de guerre.

À côté de l'action des collectionneurs, celle des grandes bibliothèques publiques est donc déterminante compte tenu de la nature des collections et du faible développement des musées, ce sont elles qui donnent le ton à l'ensemble de l'Europe. Par-delà les lignes du front, leurs rivalités achèvent d'imposer le modèle quantitatif et des méthodes de classement universalistes, enjeu patriotique en soi.

Collectionner un projet collectif pour conjurer le néant

Dès les six premiers mois de guerre, la publication officielle des initiatives de collection enclenche une dynamique à l'échelle de l'Europe. En janvier 1915, la Bibliothèque royale de Berlin fait part dans la presse quotidienne de son projet. L'industriel berlinois Richard Frank le relaye à destination de ses employés sous les drapeaux avant de décider en novembre de la même année de créer un ensemble autonome qui se révélera rapidement de première importance (Brand, 1993 : 245). En avril, Édouard Herriot, maire de Lyon, confie à son adjoint, le Professeur Emmanuel Lévy, le soin de présider une commission ayant pour objet de veiller à constituer un fonds de guerre au sein de la bibliothèque municipale. Il deviendra le deuxième de France en importance et en originalité. En juin, la Bibliothèque nationale française fait part en Une du *Petit Journal* de son souhait de collecter les journaux de tranchées. En juillet, Justin Godard nouveau sous-secrétaire d'État au Service de santé français des armées initie l'action de conservation de la mémoire de ce service. Le 1er août, à Rome, le Comité national pour l'histoire du *Risorgimento* initie un projet bientôt imité dans toute l'Italie (Tonelli, 2005 : 91). En septembre, le député du Cher, Louis-Jules Lebreton, propose de protéger les champs de bataille au titre des Monuments historiques en faisant ainsi émerger la notion de patrimoine de guerre (Wiltart, 2014).

La collection répond au sentiment d'étrangeté au monde environnant qu'a provoqué le conflit (Freud, 1920). Elle permet de placer le sens de nombreuses actions dans une position d'attente face à un avenir très confus. La mort en masse, la conscience des destructions patrimoniales perturbent le rapport à la finitude de sociétés qui n'en ont pas trouvé de nouveau. La cohabitation entre le musée de guerre et le cimetière posée au siècle précédent par les Italiens, notamment à Bologne, n'est cependant pas entièrement nouvelle. L'organisation modèle des importantes collections de guerre de la Bibliothèque royale de Berlin nous en donne également la confirmation puisqu'elle intègre, pendant le conflit, la désignation « Musées et collections de guerre » dans l'importante rubrique intitulée « La guerre et la mémoire ». Elle y cohabite avec : « Monuments de guerre », « Cimetières », « Commémorations et célébrations » (Schultze, 1919 :

108-126). Dans le même ordre d'idée, les bibliothécaires de Chelsea prennent l'initiative d'un patient travail de collation des morts au combat de leur commune[1] dans l'attente de l'érection hypothétique d'un monument funéraire. Ce travail qui dans certaines institutions s'additionne de la collection de manuscrits (lettres, journaux) ou de portraits des combattants (finalement proche de l'*imago* des romains) jette de manière très confuse les bases du témoignage de masse (Wieviorka, 1998 : 125). Il évoque un transfert de la volonté de sauver les morts du néant sur la collection érigée en monument transitoire (Zwach, 1999 : 92)

La collection de guerre comme dessein politique civil

La confrontation inter-institutions des idées, qui va bien au-delà des réseaux de contacts nécessaires au collectionnement, ne semble pas avoir cessé au sein des élites culturelles du continent. La biographie des acteurs tous de formation supérieure permet aisément de comprendre qu'ils sont majoritairement issus des classes socialement les plus favorisées et nombreux sont ceux qui œuvrent à prolonger les rivalités séculaires des grandes collections royales ou nationales. L'opposition à la fermeture des musées britanniques repose, par exemple, sur la concurrence symbolique des musées allemands à nouveau ouverts au public (Kavanagh, 1994 : 36). En France, l'annonce de la transformation de la collection Franck en *Weltkriegbucherei* (bibliothèque de la guerre mondiale), suscite des commentaires peu amènes qui mettent en avant la suprématie nationale (Grand Carteret, 1917). Enfin, la mise sur pied d'un grand projet de Musée impérial de la guerre à Berlin, début 1917, accélère la création de celui de Londres (Beil, 2004 : 55) et, sans aucun doute, précipite les projets français encore à l'état de vœux politiques en décembre 1916. Tous ces appels au collectionnement, ces projets institutionnels, relayés dans la presse, que tous les camps opposés épluchent, mettent en place l'idée de la collection comme outil de guerre. Ils initient de nombreux débats tendus autour du contrôle de ce grand mouvement.

La mise sur pied de collections d'envergure ne peut se faire sans l'appui des militaires et, compte tenu des moyens requis en un temps de restrictions, sans l'intervention volontariste du politique. Ce dernier a rapidement saisi la signification des documents rassemblés, leur pouvoir d'esthétisation de son action et l'effet sur la construction de la mémoire collective._Dans tous les pays une coordination nationale des multiples initiatives s'impose progressivement à partir de la fin 1916. Les institutions militaires traditionnellement chargées de la mémoire martiale ne réalisent pas immédiatement qu'elles sont dépassées par l'implication des populations dans la guerre. Les cadres de ce mouvement, parfois sous les drapeaux, sont de formation professionnelle civile et sont porteurs des

[1] Metropolitan Borought of Chelsea, Public Library, Thirty'First Annual Report, 1917-1918.

problématiques scientifiques de leurs métiers. Les militaires qui ne sont pas en mesure de prendre part aux échanges nourris (Beil, *ibid.* : 42) sont définitivement marginalisés. Si le bureau spécial créé par le Grand État-major allemand est, comme nous l'avons vu, chargé de centraliser la distribution des documents c'est en raison du poids dans la nation de l'armée du Kaiser qui lui permet d'intégrer la culture civile. Ailleurs, c'est un choix moderne qui s'est imposé.

Dans la France républicaine, par exemple, le ministère de l'Instruction garde la main sur ses institutions et lorsque son service photographique sert de support à celui des armées en mai 1915 (Guillot, 2010 : 110) il fait en sorte que ce soit temporaire et ne concède aux militaires que le statut de ses personnels. La rivalité n'est nulle part plus explicite que pour la mise en place de mesures d'encouragement d'une création artistique de guerre. Le sous-secrétariat des Beaux-arts, contestant les résultats du système traditionnel des peintres en mission aux armées (Robichon, 2001) et au nom de la volonté politique de centralisation, impose ses méthodes, ses experts et ses lieux d'exposition. En Italie, ce mouvement est l'occasion d'attribuer autoritairement les collections du bureau historiographique du ministère de l'Armement au Comité national pour l'histoire du *Risorgimento* en 1924. Ce processus politique, qui vise une représentativité concentrée de fonds de référence pour l'identité nationale, débouche en toute logique sur de nombreux projets de musées centraux.

Contrôler la collection pour maîtriser la mémoire

L'obsession d'archivage (Brand, 1993) obéit à des motivations en apparence simples : institutions et collections deviennent des instruments de fortification d'un esprit patriotique conduisant à la victoire. L'officier coordonnateur allemand qualifie d'ailleurs ces initiatives de culturelles (Budecke, 1917). La postérité au sens générique est un héritier explicite mais lointain. Dans tous les pays et pour toutes les manifestations touchant à la collection ou à la représentation artistique de la guerre il est question de réunir un matériau pour écrire l'Histoire ou peindre la guerre dans un avenir dont on comprend qu'il commence à la fin des hostilités. Outre qu'il témoigne d'un changement de la perception – puisque l'on remet consciemment l'exploitation de ces traces à un « après » – ce culte de l'image d'archive a une signification politique finalement bien plus explicite qu'envisagé par Walter Benjamin (1939 : 18, 32).

Le consensus de l'effort de guerre et de l'unité dans la mort des citoyens de toutes origines et croyances justifie, dans tous les camps, la revendication d'objectivité au titre de fonds comprenant effectivement de nombreuses sensibilités et positions idéologiques opposées. Il ne s'agit bien évidemment pas de neutralité. Les groupes ou fédérations de groupes patriotiques qui pensent leurs identités nationales menacées sont des acteurs déterminants du développement d'une culture de la mémoire qui conduit vers l'agressivité (Assmann, 1992 : 137).

Dès 1915, la documentation a été rassemblée pour demander des comptes à l'adversaire afin de prouver ses exactions, bavures et son esprit agressif, en un mot pour consolider dans l'Histoire la justesse de sa cause. Ainsi la comparaison des affiches de souscription des emprunts de guerre permet-elle aux Allemands de renverser la charge de la preuve en mettant en valeur la violence des contenus anglais et français. De son côté, le Service photographique des Armées françaises se donne pour objectif de stigmatiser l'adversaire en instrumentalisant les terribles dégâts causés au patrimoine historique (Levy, 1915 : 72). C'est dans ces fonds documentaires que les hommes politiques trouveront l'information d'appui à leurs revendications de réparation, leur volonté de déterminer des responsabilités de guerre (Tesniere, 2010) et, s'il y a volonté de mémoire, elle vise un contrôle futur de l'Histoire qu'elle veut accélérer.

L'objet de guerre : une figure-souvenir

La guerre fabrique sa propre mémoire à chaud en brouillant les frontières entre le document d'archive-source de l'histoire, l'imprimé-support d'information et l'objet de musée-chef-d'œuvre ou témoin de l'activité humaine. Elle mélange trophées, documents et souvenirs individuels mais la faiblesse numérique des premiers, la nature austère des seconds plaident pour la domination esthétique du « souvenir » – cette qualification revient de manière récurrente dans l'approche des gestionnaires de fonds de guerre. Les soldats, jusqu'en Suisse non belligérante, en réalisent et en diffusent un grand nombre. Ils sont souvent imités par des entreprises commerciales à la production somme toute très stéréotypée. La marchandisation de la guerre touche tous les secteurs : les industries du jeu et du jouet, la bijouterie, la parfumerie, les arts de la table, les décorations de Noël, etc. jusqu'à la confiserie où une entreprise suisse réalise des emballages à l'effigie des grands généraux, spécifiques au marché allié.

L'objet est investi du pourvoir surévalué de représenter l'effort de la Nation, les disparus, de détenir une parcelle de la guerre. L'investissement en termes d'attentes est énorme et la forme matérielle, caractéristique de la production de masse, terriblement pauvre et banale (Benjamin, 1939 : 49). Un nombre considérable de documents passent même directement de la production à la collection sans avoir eu ou pu avoir ni fonction ni usage social. L'exemple extrême en serait l'affiche du dessinateur Hansi pour l'emprunt de guerre de 1917 qui, devenue cadeau de prestige, ne sera jamais placardée.

Ces figures-souvenirs sont dotées d'un sens « élastique » puisqu'elles présupposent la reconstructivité (Assmann, 1992 :35) ou l'invention (Debary, Turgeon, 2007 : 6). L'ambivalence de l'objet de guerre n'est nulle part plus explicite que dans les présentations consacrées à la paix. Dans son appel à l'enrichissement des collections de son musée international contre la guerre, Ernst Friedrich (1924 : 247) recherche « des affiches, des images, des chansons, des poésies, des livres,

des jouets militaires, des souvenirs de guerre, des nippes, des tasses peintes, des mouchoirs ». C'est-à-dire exactement la même chose que ce que rassemblent tous les fonds de guerre depuis dix ans.

Illustration 1. Mouchoir commémoratif allemand imprimé par l'entreprise KBC de Lörrach (D) « Bataille de Mulhouse à l'île Napoléon un corps d'armée français est repoussé par le 3e régiment d'infanterie le 10 août ». Mouchoir édité entre le 10 et le 15 août 1914. La guerre fabrique les supports de sa propre mémoire épique à chaud. Musée des trois pays, Lörrach, DLMT 151.

D'une manière générale, les collections émanent de la société des non-combattants et se révèlent antagoniques de l'expérience du front. Comme l'a remarqué Antoine Prost (1994 : 14) : « À certains égards, le conflit entre l'avant et l'arrière, pendant la guerre, est un conflit de représentations sociales : l'arrière se représente la guerre avec des images, des mots, des valeurs telles qu'il ne peut à l'intérieur de ce cadre préexistant, appréhender la guerre réelle ». Les collections mentent parce qu'elles tentent de présenter un conflit déshumanisé dans la logique des guerres héroïques, parce que de nombreuses pièces sont directement issues du système d'information ou d'autocensure qui a occulté et dissimulé les réalités aux civils.

Illustration 2. Dessin de Georges Scott (1873-1942) pour la couverture du magazine *l'Illustration* du 15 août 1914 évoquant la conquête de Mulhouse par l'Armée française. Édité en tiré à part cette scène héroïque improbable et décalée devient rapidement l'une des grandes icônes française du conflit. Musée des trois pays, Lörrach (D), DLM GrGeXVIII88.

Patrimonialisation du contemporain : la recherche d'un modèle

Il ne peut être envisagé de dénaturer les collections de la Tour de Londres – monument national – pas plus que celles du musée de l'Histoire de France de Versailles par un afflux d'objet banals, et dans tous les pays l'embarras des responsables muséaux est semblable. Les initiateurs des grandes collections de guerre se mettent même parfois en opposition tranchée avec les institutions traditionnelles (Bloch, 1921). La Première Guerre mondiale crée à ce titre une rupture profonde et quasi immédiate dans le domaine des collections historiques et militaires.

Le refus des critères patrimoniaux de collecte sélective, l'interpénétration du civil et du militaire, l'entrée massive des destins individuels dans la conservation publique conduisent à privilégier des accès inédits aux plus grandes collections ainsi rendues immédiatement accessibles au travail historique. Cette prise en charge sociale non distancée de l'événement n'a pas vraiment de précédent. Les acteurs sont embarrassés pour la qualifier, ils parlent de « musée documentaire », de « musée bibliothèque » (Cain, 1916 : 6-16) avant que le terme de « musée de guerre » ne se généralise par défaut en 1917. Du musée, dont le fonctionnement patrimonial est suspendu, il ne reste que la notion de bien public et celle corrélative de communication au public. La propriété collective semble un point symbolique crucial. Ainsi les opposants à l'utilisation commerciale du fonds du Service photographique et cinématographique des armées brandissent-ils la notion de « Musée de l'Histoire » (Veray, 2008) face à une marchandisation qu'ils jugent sacrilège.

La médiation des collections de guerre que l'on appelle encore avec condescendance « l'éducation populaire » se place d'emblée dans le registre émotionnel propre au nationalisme bien plus que dans le champ rationnel de la pédagogie. Un peu aveuglés par leurs élans patriotiques sur une ligne parfois très dure comme Henri Leblanc ou Richard Franck, par de belles perspectives de carrière dues à leurs initiatives, les responsables n'ont pas vu que la divergence entre les exigences implicites et les réalisations factuelles était énorme.

En 1926, le compte rendu de visite au tout nouveau Musée de la Grande Guerre de Vincennes par le célèbre critique berlinois Kurt Tucholsky est emblématique du décalage entre discours, objets et institution. Ancien combattant et francophile, il minimise la tonalité revancharde de la présentation mais met en avant la trop grande domination de l'image, le décalage en rapport à la gravité du sujet : « Nous ne sommes pas là […]. Ici il manque – irreprésentables, inexorables – les impondérables. Les demi-tons. Et parce que la guerre dans le monde d'après est tellement incomplète, tellement fausse, tellement fantomatique, l'expérience ne se transmet pas. Une vielle cartouchière qui tombe en poussière, un morceau de papier, une affiche rouge… c'était ça ? Non ce n'était pas ça » (Tucholsky, 1982 : 346). L'aspect terriblement misérable des collections ne peut fonctionner comme cadre spatial de la mémoire collective (Halbwachs, 1950 : 193) la muséographie manque ainsi totalement son objectif.

Conclusion

De fait, à l'exception notable de l'Imperial War Museum de Londres, les collections de guerre ont été mises en sommeil ou en magasin moins de dix ans après l'Armistice faute d'avoir su remplir une mission plus universelle. Il faudra la disparition des témoins de cette guerre et la chute du mur de Berlin pour que le modèle de musée – centre de documentation, né en 1915, ressurgisse

presque brutalement comme outil de construction d'une véritable mémoire culturelle (Assmann, 1992) nourrie de symboles et porteuse d'un sens plus universel. Il faudra l'apport de la scénographie moderne, la substitution du témoin enregistré à l'objet pour sortir de l'impasse des présentations des années 20. L'objet en trois dimensions devenu figure – souvenir est réduit au rôle d'aimant sensible conduisant vers l'image, le document et le discours critique de l'historien. Cependant, entre mémorial, historial, musée ou autre les problèmes de contours institutionnels et d'intégration au champ administratif de la Culture demeurent, comme si la reconstructivité des objets contaminait l'institution elle-même la contraignant à répondre à l'évolution de la culture du souvenir et de la construction sociale du passé.

Références

Assmann J., 1992, *La Mémoire culturelle : écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*, trad. de l'allemand par D. Meur, Paris, Aubier, 2010.

Beil C., 2004, *Der ausgestellte Krieg: Präsentationen des Ersten Weltkrieges 1914-1939,* Tübingen, Tübinger Vereinigung für Volkskunde.

Benjamin W., 1936, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique*, trad. de l'allemand par M. de Gandillac, revu par R. Rochlitz, Paris, Payot & Rivages, 2006.

Bloch C., 1921, « Bibliothèque et Musée français de la Guerre », *Revue de Synthèse Historique*, 33, pp. 75-82.

Brand S., 1993, *Kriegssammulungen im Ersten Weltkrieg*, Essen, Klartext.

Buddecke A., 1917, *Die Kriegssammlungen: Ein Machweis ihrer Einrichtung und ihres Bestandes*, Oldenburg i. Gr., Stalling.

Cain G., 1916, « Préface », pp. 6-16, *in* : Callet C., *Catalogue raisonné des estampes, originaux, affiches illustrées* […] *du 1er août 1914 au 31 décembre 1915*, Paris, Émile-Paul frères.

Callet C., 1916, *Catalogue raisonné des estampes, originaux, affiches illustrées* […] *du 1er août 1914 au 31 décembre 1915*, Paris, Émile-Paul frères.

Debary O., Turgeon L., 2007, « Entre objets et mémoires », pp. 1-12, *in* : Debary O., Turgeon L., dirs, *Objets et mémoires*, Paris, Maison des sciences de l'homme.

Flobert P., 1915, « Les petits papiers de la Grande Guerre », *Le Vieux papier, bulletin de la société archéologique, historique & artistique le Vieux papier*, pp. 394-395.

Freud S., 1920, *Essais de psychanalyse : considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, au-delà du principe de plaisir, psychologie des foules et analyse du moi, le moi et le ça*, trad. de l'allemand sous la responsabilité d'A. Bourguignon, par J. Altounian *et al.*, Paris, Payot, 1988.

Friedrich E., 1980, *Krieg dem Kriege, Guerre à la Guerre, War against War*, Francfort, Zweitausendeins.

Grand-Carteret J., 1917, « La bibliothèque de la guerre mondiale », *Mercure de France*, 450, pp. 381-382.

Guillot H., 2010, « La section photographique de l'armée et la Grande Guerre », *Revue historique des armées 258,* pp. 110-117. Accès : http://rha.revues.org/6938. Consulté le 10 juin 2014.

Halbwachs M., 1950, *la Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France, 1997.

Kavanagh G., 1994, *Museums and the First World War: a social history*, London, Leicester University Press.

Levy P.-M., 1915, « L'Histoire de la Grande Guerre, des archives, des documents, des preuves », *Les Annales politiques et littéraires*, 1673.

Mayer M., 2008, « Eine Systematik in der Systematik: Die "Weltkriegssammlung" », *Bibliotheks und Medienpraxi,* 9, pp. 32-46. Accès : http://www.freidok.uni-freiburg.de/volltexte/4645/pdf/09_reifegerste_mayer_ohlhoff.pdf. Consulté le 10 juin 2014.

Planchart E., 1917, « Tribune des lecteurs ». *Le Musée de la Guerre*, janv.

Prost A., 1994, « Mémoire de l'entre-deux-guerres, mémoire d'aujourd'hui. La représentation de la guerre dans la culture française de l'entre-deux-guerres », pp. 13-22, *in* : Becker J.-J., Winter J., Krumeich G., Becker A., Audoin-Rouzeau S., éds, *Guerre et cultures 1914-1918*, Paris, A. Colin.

Renouvin P., 1921, « Centres d'études pour l'histoire de la guerre », *Revue de synthèse historique*, 33, pp. 51-64.

Robichon F., 2001, « Les missions d'artistes aux armées en 1917 », *Cahiers d'études et de recherche du Musée de l'Armée*, 1, pp. 63-87.

Schultze W., 1919, « Schema des Sachkatalog der Kriegssammlung der preussischen Staatsbibliothek », *Zentralblatt für Bibliothekswesen*, 36, pp. 108-126.

Tesnière V., 2011, « La BDIC dans le "Moment documentaire" », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 100, pp. 7-13.

Tonelli P., 2005, « L'archivio dei Caduti della Guerra Mondiale 1915-1918 della provincial di Bologna », *Bolletino Del Museo Del Risorgimento*.

Tuscholsky K., 1982, « "Wir im Museum, Unser Militär !" *In Schriften Gegen Krieg Und Militarismus* », Frankfurt, p. 346. Accès : http :www.textlog.de/tucholsky-wir-im-Museum.html. Consulté le 10 juin 2014.

Véray L., 2008, « Les images de la Grande Guerre. Des archives retrouvées pour des hommes oubliés », *Matériaux pour l'histoire de notre temps*, 89-90, pp. 5-19.

Viltart F., 2014, « Naissance d'un patrimoine ; les projets de classement des ruines, vestiges et souvenirs de guerre (1915-1918) », *In Situ* [en ligne] 23. Accès : http://insitu.revues.org/10990; DOI : 10.4000/insitu.10990. Consulté le 10 juin 2014.

Wieviorka A., 1998, *L'Ère du témoin*, Paris, Plon.

Zwach E., 1999, *Deutsche und englische Militärmuseen im 20. Jahrhundert eine kulturgeschichtliche Analyse des gesellschaftlichen Umgangs mit Krieg*, Münster, Lit.

CE QUE RACONTENT LES OBJETS

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 141-154

> SYMBOLES

FANNY PASCUAL
Centre des nouvelles études sur le Pacifique
Université de la Nouvelle-Calédonie
F-98800
pascual.fanny@univ-nc.nc

HISTOIRE D'UNE DEMI-LUNE : LA « BOÎTE DE CONSERVE » DEVENUE MUSÉE DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE EN NOUVELLE-CALÉDONIE

Résumé — Le 19 septembre 2013, 73 ans après le ralliement de la Nouvelle-Calédonie à la France Libre, était inauguré le musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie dans une demi-lune laissée par l'armée américaine en 1943. Valoriser un bâtiment témoignage d'un passé, en le consacrant par la plus haute distinction patrimoniale qu'il soit, le faire musée alors que ces quelques tôles n'étaient vouées qu'à entreposer du matériel pour la durée du conflit, voilà une destinée peu ordinaire. Cet article revient sur les méandres de la valorisation d'un patrimoine, les conflits mémoriels et stratégies politiques autour d'un objet devenu projet, sur les personnes qui l'ont porté ou critiqué. Archives écrites et histoire orale alimenteront cette étude de muséohistoire.

Mots clés — Patrimoine militaire, demi-lune, Nouvelle-Calédonie, Seconde Guerre mondiale, musée, muséohistoire.

Le 20 septembre 2013, au lendemain du 73e anniversaire du ralliement de la Nouvelle-Calédonie à la France libre, la Mairie de Nouméa et la province Sud[1] inaugurent le Musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie. L'édifice choisi pour abriter les collections sur la période est une Quonset Hut, communément appelée « demi-lune » par les Calédoniens. Ce bâtiment en tôles préfabriquées date de l'installation des bases américaines sur la colonie, entre 1942 et 1946. Les demi-lunes ont envahi le paysage tant urbain que rural de la Nouvelle-Calédonie. Suite à l'exposition à la Cité de l'architecture et du patrimoine en avril 2014, *L'Architecture en uniforme*, il ne fait plus aucun doute que la guerre a révolutionné ce domaine. Ainsi l'idée d'utiliser un « souvenir de guerre » architectural paraît-elle pertinente. Pourtant, il fallut plusieurs rebondissements pour que le projet de musée soit associé à une demi-lune. Muséaliser une « boîte de conserve », imaginer un onzième musée sur une terre du bout du monde de moins de 300 000 habitants ne furent pas si évidents[2]. À ces défis, se rajoutent les conflits de mémoire, les stratégies politiques sur le domaine culturel, celles locales (avec les échéances électorales municipales et provinciales de 2014) ou plus globales en vue de la sortie des accords et de l'autodétermination du territoire prévue entre 2014 et 2018.

Naissance de l'objet : une demi-lune parmi des milliers…

Origine de la demi-lune

La demi-lune du musée (d'après les photos d'époque) est montée en 1943. La date précise n'est pas connue au vu du nombre de Quonset Huts installées en Nouvelle-Calédonie et de l'inexistence d'archives sur le sujet. Cette demi-lune sort des usines américaines, certainement de l'entreprise Stran-Steel qui a repris le marché à la compagnie Fuller en 1942. La demi-lune est une habitation en préfabriqué de forme semi-cylindrique issue de la Première Guerre mondiale. Peter Nissen en est l'inventeur en 1916 alors qu'il sert l'armée britannique dans le régiment des *Royal Engineers*[3]. Le concept est simple : un abri multifonction, rapide à monter et à démonter sur tous types de terrains, avec une manutention minimum. L'incurvation du bâtiment protège les soldats des éclats d'obus en les déviant de leur trajectoire. La Nissen Hut est un succès et les États-Unis rachètent les surplus après la guerre. Ils servent de modèle pour les Quonset

[1] La zone correspond au découpage départemental datant des accords de Matignon en 1988.

[2] En 2013, il existe neuf musées historiques (Musée de la Ville de Nouméa, Musée de la Nouvelle-Calédonie, Centre culturel Tjibaou, Éco-musée de Voh, Musée de Bourail, Villa-musée de Païta, Musée maritime, Musée de la mine à Thio, Fort Téremba) et un en projet (musée du Bagne) en plus du Musée de la Seconde Guerre mondiale.

[3] UK *National Archives*, MUN 4/6206, memorandum of association Registered 44464, 31 mars 1914.

Huts américaines. L'architecte Otto Brandenberger dessine plusieurs plans de demi-lunes de tailles différentes, sur pilotis, dalle de ciment ou à même le sol, avec des accessoires qui les rendent opérationnelles sur le front comme à l'arrière. Hôpitaux, morgue, atelier de réparation, hangar pour avions, lieu de culte, réfectoire, dortoir… la Quonset Hut nécessite 10 hommes avec de simples outils et une journée pour être montée. Les tôles ondulées s'accrochent à l'armature et l'isolation est réduite à son minimum. L'entreprise Fuller lance sa première commande en mai 1941. Les États-Unis ne sont pas encore engagés dans la guerre mais la prépare. Installée près de la base navale de Quonset Point dans l'État du Rhodes Island, l'entreprise s'inspire du nom du site pour rebaptiser la demi-lune et échapper ainsi au brevet britannique de la Nissen Hut (Decker, Chei, 2005). La Quonset Hut s'avère un objet standardisé, produit en masse selon la technique du taylorisme, relevant ainsi les défis typiques d'une économie de guerre. La firme Stran Steel possède le marché de l'acier et récupère alors la production de demi-lunes pour l'armée américaine en 1942. Le matériau se révèle assez malléable pour façonner la courbe de 180 degrés du bâtiment et idéal pour résister aux usages militaires. La demi-lune est apparentée à du mobilier et répond à des contraintes techniques, budgétaires qui la range dans de l'utilitaire pur. Il ne s'agit donc nullement d'un objet unique (ni artistique, ni rare), ni précieux par la valeur des composants. Or, dans sa conception première, le patrimoine revêt une dimension de « trésor » et les origines de la demi-lune ne la prédestinent pas à sa patrimonialisation. La valeur de la Quonset Hut sera ailleurs, comme nombre d'expôts militaires ou issus du quotidien.

Illustration 1. Publicité de l'entreprise Stran-Steel (*Pencil Points*, sept. 1943).

La demi-lune en Nouvelle-Calédonie, objet militaire

En quatre années, de mars 1942 à 1946, près d'un million de GI's passent par cet archipel. La colonie française se range du côté allié le 19 septembre 1940. Elle se trouve sur la route reliant l'Australie et les États-Unis et celle entre le Japon et la Nouvelle-Zélande. Au plus fort de l'avancée nipponne, lors de la bataille de Guadalcanal entre août 1942 et février 1943, la colonie devient avec les Nouvelles Hébrides, une base arrière de première importance. Pour les 53 000 Calédoniens, l'arrivée de 17 000 soldats américains la seule journée du 12 mars 1942 annonce une révolution : l'entrée de la colonie dans la modernité. Si les mémoires encensent aujourd'hui les Américains, l'archipel subit aussi quelques inconvénients à cette invasion[4]. Alors que le conseil municipal mentionne déjà une crise du logement, il faut réquisitionner les habitations pour les militaires. Cela ne suffit bien évidemment pas, et l'armée débarque avec ses tentes, ses baraques en bois et ses demi-lunes que les Sea Bees[5] érigent tels des champignons sur certaines zones (plus de 150 sur le seul quartier du Vélodrome rebaptisé depuis cette époque *Receiving Station*). L'espace urbain augmente de 13 % entre 1942 et 1945 (Doumenge, 1980). Le trafic d'hommes et de marchandises est étourdissant pour une colonie oubliée de sa métropole sous contrôle vichyste. De grandes grues appartenant à la société minière la Société Le Nickel (SLN) permettent de décharger les navires. Les quelques zones libres au centre-ville, proche du port, sont envahies de demi-lunes. L'une d'elles jouxte les services d'intendance et un bâtiment de l'époque du bagne servant au commandement militaire du Pacifique sud. De type Stran-Steel Redesign, cette demi-lune sert d'entrepôt à l'armée. Elle se trouve à un carrefour entre l'avenue Paul Doumer et la rue du général Mangin et dispose de trois ouvertures : deux aux extrémités et une sur la cour interne des services d'intendance. Il s'agit alors de la fonction la plus basique : le stockage. Aucun aménagement particulier n'est opéré sur une demi-lune, aucune fenêtre conçue pour les demi-lunes habitations, aucun compartimentage prévu pour les demi-lunes hôpitaux, pas de signes distinctifs tel le clocher des demi-lunes églises, etc.… Il s'agit ici de la boîte de conserve dans sa configuration initiale, dans sa représentation la plus banale. Outre son aspect architectural, ni les archives, ni les photos, ni les témoignages ne nous informent sur la vie de cet objet pendant la guerre. Rien ne rend cette construction particulière. Seule anecdote (d'un témoin ô combien emblématique pour la destinée de cette demi-lune), l'ancien maire de Nouméa, Jean Lèques, qui mentionne des dindes pour *Thanksgiving* stockées dans ce dock. Ainsi cette demi-lune est-elle vide de souvenirs contrairement aux demi-lunes utilisées comme salle des fêtes par exemple, où les Calédoniennes allaient danser. Il faudrait alors, 70 ans après les événements, retrouver les vétérans américains pour connaître la nature des

[4] Le bruit, les troubles de l'ordre public, l'implantation d'espèces invasives comme la tique du bétail ou la liane Mikania Micrantha pour camoufler les demi-lunes servant de dépôts de munitions entre autres fonctions.

[5] *Construction Battalion* mis en place par l'amiral Moreel en décembre 1941.

stocks, si tant est qu'ils s'en souviennent. L'ensemble de la zone compte alors plus d'une quarantaine de Quonset Huts en 1944. Toujours dans le centre-ville, près du gouvernement, de plus petites demi-lunes de type Redesign logent les soldats[6] tandis que les quais rassemblent principalement des demi-lunes docks installées parfois sans l'autorisation des institutions locales ou avec des impayés de loyers[7].

Illustration 2. Demi-lunes américaines au centre-ville de Nouméa (coll. NARA, 208AA69HH1).

Après-guerre, l'oubli

Le front avançant, les Alliés se retirent progressivement de Nouvelle-Calédonie jusqu'en 1946. La colonie devient territoire d'outre-mer tandis que la France entre sous la IVe République. Le service des liquidations de l'armée propose plusieurs options pour tous ses équipements : la vente du matériel aux locaux (autorités publiques et particuliers), la destruction ou encore l'abandon sur place. Dans certaines zones, la disparition complète des demi-lunes laissent présager les deux dernières mesures. Au quartier du Receiving, les demi-lunes répondent à la crise du logement[8]. Dans le centre-ville, les Quonset Huts-logements abritent désormais des familles nécessiteuses ou des volontaires revenus de la guerre en Europe dès 1946. Les procès-verbaux du conseil municipal témoignent de la déconsidération que la population et les pouvoirs publics portent sur les demi-

[6] Photo collection NARA *80G275023.*

[7] *Archives municipales de Nouméa*, Procès-verbal de la séance du conseil du 26/1944-6/271.

[8] *Archives municipales de Nouméa,* Lettre n° 717 du 18 juillet 1947 du maire au gouverneur de la Nouvelle-Calédonie et dépendances.

lunes[9]. Amalgamées à des objets mobiliers, les locataires peuvent les emporter sur leur futur terrain. Démontées, remontées, il est souvent impossible de retracer le parcours de nombre de ces bâtiments. La demi-lune futur musée fait figure d'exception car elle est toujours sur son emplacement initial. Installée sur un terrain de la mairie, elle devient par voie de conséquence propriété de l'institution. Certaines sur les quais ont été squattées par des particuliers ou des entreprises qui bénéficient ainsi de leur emplacement central. Les demi-lunes après-guerre ont parfois connu un parcours atypique devenant cinéma, école, salle des fêtes, atelier de menuiserie, église… (Pascual, 2014) Encore une fois, la demi-lune des services de l'intendance (futur musée) semble avoir été oubliée entre les vestiges du bagne. Par sa hauteur et son emplacement, elle n'est d'ailleurs pas très remarquée par les Nouméens[10]. Ceci l'a peut-être « sauvé » même si d'autres explications se profilent. Par exemple, le développement de nouveaux quartiers a peut-être différé les démolitions des demi-lunes du centre-ville. De plus, ces préfabriqués sont des solutions immédiates pour les nouvelles entreprises issues de la période américaine. Enfin, la municipalité ne sachant comment se débarrasser de ce qu'elle considère comme des verrues, tarde à raser les demi-lunes (surtout si elles sont habitées même illégalement)…

Ce n'est que 50 ans après la Libération, en 1994, que les projets urbanistiques inquiètent les demi-lunes docks du centre-ville, principalement celles situées le long des quais. Elles servaient de hangars pour des sociétés comme Ford ou Autocenter, mais aussi de salle de cinéma comme le Ciné-Star fermé en 1970. La demi-lune rue Doumer, elle, reste un entrepôt pour les services municipaux.

Illustration 3. La demi-lune de l'Intendance – futur musée en 1948
(Archives du Musée de la Ville de Nouméa).

[9] *Archives municipales*, PV 28/1948-50/49.

[10] Le fait que la demi-lune était peu visible fut observé lors de la mise en place du musée. Une campagne de communication et surtout une réflexion sur la signalétique et l'habillage de la demi-lune fut menée pour assurer la visibilité du musée dans la ville.

Deuxième vie de l'objet : une demi-lune oubliée face aux premiers projets muséaux sur la thématique des conflits

Années 90, premières tentatives de valorisation

La trajectoire de la demi-lune Doumer va croiser celle des projets culturels des autorités publiques. Bien avant elle, dès la fin de la guerre, plusieurs demi-lunes ont été recyclées en salle des fêtes sur le territoire (à Tiébaghi, à Ouégoa, mais aussi les deux cinémas qui recevaient des réceptions et bals en ôtant leurs sièges) mais ces infrastructures sont temporaires. Elles « dépannent » face au déficit immobilier.

Au milieu des années 90, les autorités envisagent de réaménager une partie du centre-ville : les quais Ferry. Le 10 novembre 1994, l'architecte chargé de la protection du patrimoine signale que dans cette perspective, les demi-lunes seront détruites. Il précise que « d'un point de vue technique, les demi-lunes ne présentent aucune particularité. Du point de vue historique elles sont les derniers témoins de la présence américaine et ne doivent être protégées qu'à ce titre »[11]. Il reste encore à cette période-là, d'autres bâtiments de l'époque : la clinique de l'Anse-Vata, le Pentagone notamment[12]. Il est alors suggéré que l'une des demi-lunes des quais deviendrait la maison des loisirs ou un musée. Le musée cité serait celui de la mer au vu de sa proximité avec les quais. D'autres idées fleurissent : la reconstitution d'un jardin tropical dans la demi-lune[13], le démontage et repositionnement de la demi-lune plus en avant de la promenade Ferry (proche du quai des Volontaires), puis hors de la zone Ferry sur avis du maire[14]. La première demi-lune choisie pour une valorisation se situait entre la rue de l'Alma et Gallieni et appartenait à la Mairie de Nouméa. Elle est dénommée dans les courriers « anciennement Rabot ». La compagnie théâtrale *Le Phénix* y donnait des représentations dans le cadre du festival Équinoxe[15]. Il faut alors évaluer le coût de la récupération de la demi-lune et surtout le type de valorisation choisie. Que va-t-on en faire ?

---

[11] *Archives direction de la culture Province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 6010-59/SAHS, 8/11/1994.

[12] Le Pentagone a été détruit dans les années 90 et la clinique de l'Anse-Vata risque de déménager à Nouville dans les années à venir. Son terrain très bien situé sera l'objet de convoitises et les bâtiments seront dès lors menacés.

[13] *Archives direction de la culture Province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 6037-4259/DECJS, 29/11/1994.

[14] *Archives direction de la culture Province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 2481ED/SD/DP, 24/3/1995. Voir le journal *Les Nouvelles Calédoniennes* du 30 juin 1993.

[15] *Archives direction de la culture Province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre non numérotée.

Illustration 4. La première demi-lune (à gauche) servit certainement de logement ou bureau, alors que la deuxième de type Stran-Steel (dénommée Rabot) permet le stockage (Coll. province Sud).

Nouvelles tentatives : quelle demi-lune pour quel musée ?

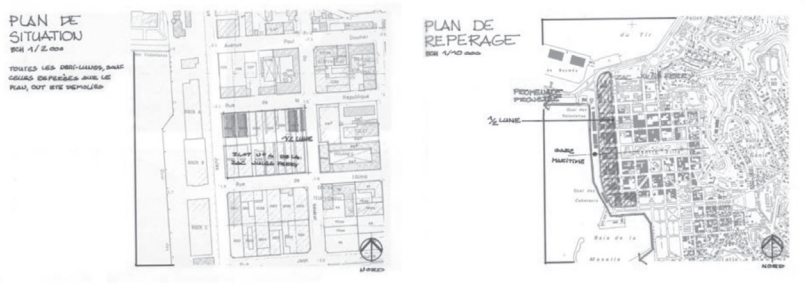
L'idée d'un musée de la guerre apparaît dans les correspondances institutionnelles dès le 29 novembre 1994 sur une annotation manuscrite au crayon et anonyme[16]. Un an plus tard, le 13 novembre 1995, l'*Americal Museum Association*, sous la plume de Paul Paturel, demande l'instauration dans la dite-demi-lune, « d'un lieu d'exposition d'objets racontant l'épopée américaine en Nouvelle-Calédonie ». Dans l'esprit de la lettre, il s'agit d'un musée de la présence américaine en Nouvelle-Calédonie où la collection de Paul Paturel pourrait être présentée, donc d'une thématique précise de la Seconde Guerre mondiale[17]. Cette dénomination exclut les Calédoniens partis sur les fronts européens et africains, elle exclut aussi les autres alliés (Australiens et Néo-Zélandais) stationnés sur la colonie. Le président de la province Sud accueille favorablement cette idée. Il y voit un pôle attractif pour les touristes anglo-saxons, tandis que la direction de la culture privilégie la zone Ferry (donc le non-démontage de la demi-lune) à mi-chemin entre le Musée de l'Histoire de la Ville et le futur Musée maritime prévu finalement dans l'ancienne gare maritime[18]. Ainsi un pôle muséal aurait-il plus d'effet qu'un éparpillement de l'offre patrimoniale. Le directeur de la culture de l'époque, étoffe le projet avec l'idée d'un café-théâtre, de projection de films de l'armée américaine et de spectacles au sein de la demi-lune. On voit donc se profiler le concept déjà répandu de musée interactif et d'animations (jusque-là

[16] *Archives direction de la culture province Sud,* dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 6037/4259/DECJS, 29/11/1994.

[17] *Archives direction de la culture province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 95/082/PP, 13/11/1995.

[18] *Archives direction de la culture province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, lettre n° 6939/PPS, 14/12/1995 et n° 6037/4015/DECJS, 18/12/1995.

inconnu en Nouvelle-Calédonie). Le service de l'aménagement et de l'habitat social de la province Sud fait un repérage des demi-lunes disponibles en 1995[19]. Le musée est par la suite dénommé « musée des Américains ». Il serait « le point de chute du circuit […] 'sur les traces des Américains'« et les vétérans sont à leur tour cités comme public privilégié. La bataille du Pacifique n'est plus l'objectif premier mais est-ce à dire que les combats des Calédoniens seraient présentés ? Non. Le projet oscille entre un « bar-musée américain » et une salle polyvalente ouverte aux artistes[20]… Finalement, l'état de ruine de la demi-lune ex-Rabot conduit à sa démolition ainsi que celle de ses voisines. La province se tourne après expertise vers une demi-lune située à Numbo[21] mais y prévoit un tout autre usage. Elle servirait de lieu de stockage et conservation des collections des associations comme celle des *Amis des Américains* ou *Témoignage d'un passé*[22]. Nouveau rebondissement, après expertise, la demi-lune de Numbo s'avère postérieure à la période américaine. En 1998, soit quatre ans après le premier courrier sur le sujet, « la question reste donc entière : quel bâtiment pourrait être conservé en souvenir de cette période de l'histoire calédonienne ? »[23].



Illustrations 5 et 6. Plans de repérage des quais Ferry, décembre 1995 (Coll. province Sud).

Derniers atermoiements autour de la création du Musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie

Lors du « repérage » de la province Sud, en 1996, la demi-lune de la rue Doumer (actuel musée) appartenait à l'État. Parallèlement au destin de la demi-

[19] *Archives direction de la culture province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*.

[20] *Archives direction de la culture province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 6037/1330/DECJS, 13/5/1996.

[21] *Archives direction de la culture Province Sud*, dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Lettre n° 6010-1320/SUCP, 10/12/1997.

[22] *Archives direction de la culture province Sud,* dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Procès-verbal de la réunion du 1/4/1997 relative à a conservation d'une demi-lune, 20/5/1997.

[23] *Archives direction de la culture province Sud,* dossier *Nouméa Demi-lunes*, 2004, Note n° 6037/3209-DECJS, 29/9/1998.

lune, l'idée de musée continue de faire son bout de chemin. En 2006, la province Sud achète la collection Paturel pour un montant de 20 000 000 francs Pacifique. Des éléments d'inégale valeur compose cette acquisition : de l'objet-témoin à l'objet reconstitué, d'une barge importée aux bouteilles de Coca-Cola déterrées. Ce sont plus de 1 700 objets qui constitueront la future collection du Musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie. La province Sud lance également une campagne d'archives orales en 2009 et élabore son propre projet muséal à Oua Tom. Près de 80 personnes sont interviewées. La restauration de l'engin amphibie et de la barge de la collection Paturel font l'objet d'un projet pédagogique avec les lycées techniques Jules Garnier et Champagnat.

La mairie de Nouméa a elle aussi son idée de musée plus généraliste regroupant les deux conflits mondiaux. En 2003, la demi-lune rue Doumer est mise à disposition de la Ville. En 2004, la mairie de Nouméa présente son concept à la direction des musées de France. En 2005, une consultation auprès des architectes de la place est lancée mais aucune suite n'y est donnée. Le cabinet d'expertise Véritas confirme pourtant le bon état de la demi-lune rue Doumer en avril 2006 mais signale le défaut des normes en vigueur pour l'accueil du public. En décembre 2006, une enveloppe de cinq millions de francs pacifique (41 900 euros) permet d'engager des études d'aménagement de la demi-lune. Parallèlement, avec l'aide de la société civile et notamment de l'association des Amis du Cercle du musée de la Ville, le Musée de la Ville de Nouméa ouvre une section Seconde Guerre mondiale en juillet 2006 avec quelques pièces de sa collection. L'année d'après, l'étude de faisabilité précise qu'il faudra prémunir la structure contre les cyclones et les incendies. En avril 2009-2010, le centre de documentation pédagogique en se fondant sur le projet muséal de la Ville réalise un DVD sur la période. Le calendrier électoral va trancher entre le musée porté par la Ville et celui à Oua Tom de la province. En effet, depuis les élections provinciales de 2004, le nouveau parti Avenir Ensemble remporte la province Sud face à leur adversaire Rassemblement pour l'UMP toujours au pouvoir à la mairie de Nouméa. Les élections provinciales en 2010 et municipales donnent le Rassemblement vainqueur. Par conséquent, l'historial de Oua Tom est annulé pour engager un partenariat avec la Ville. En octobre 2010, le cahier des charges du musée est validé par le comité scientifique. Ce dernier se compose de neuf personnels administratifs ou représentants d'institutions et d'un historien spécialiste de la période[24]. La thèse d'Ismet Kurtovitch porte sur une thématique politique et non directement sur des considérations d'ordre militaire ou sociales. Il avait été l'expert scientifique du projet d'historial de Oua Tom mené par la province Sud sous la mandature de Philippe Gomès entre 2004 et 2009. Ismet Kurtovitch manifeste dans une lettre son désaccord sur, entre autres aspects, la muséographie et le parcours du nouveau musée prévu dans la demi-lune avenue Doumer. L'idée d'utiliser une demi-lune posait des contraintes d'espace

[24] Certains membres du conseil scientifique sont historiens spécialistes d'autres périodes que la Seconde Guerre mondiale comme Christiane Terrier ou Isabelle Amiot.

et d'aménagements que l'architecture moderne de l'historial de Oua Tom ne présentait pas. Même les associations patrimoniales ont critiqué cette réhabilitation. Lors de la présentation début 2013, certains arguaient que le coût (alors 7 moins cher que l'historial de Oua Tom) était trop élevé pour un si petit espace et qu'on ne pourrait y valoriser les expôts volumineux[25] (tels les engins). En 2011, l'élue municipale en charge de la culture à la mairie de Nouméa, Christiane Terrier, propose pour l'expertise scientifique, l'université de la Nouvelle-Calédonie. La même année, la province Sud et la mairie de Nouméa signent une convention de partenariat pour l'ouverture d'un musée conjoint de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie dans la demi-lune avenue Doumer, le premier portage muséal bi-institutionnel. En juillet 2012, une convention est signée avec l'université, cette fois-ci pour l'expertise scientifique.

Le coût total – depuis les études jusqu'à la livraison du bâtiment avec sa muséographie – revient à 200 millions francs Pacifique. La vieille demi-lune est conservée et les visiteurs peuvent la contempler de l'intérieur tandis que de nouvelles tôles recouvrent l'extérieur et prolongent l'entrée modernisée. L'inauguration a lieu le 20 septembre 2013, pour la commémoration du ralliement à la France Libre.

Illustration 7. La demi-lune Musée de la Seconde Guerre mondiale en Nouvelle-Calédonie 2013 (Coll. Pantz).

[25] Le musée de Oua Tom prévoyait 1935 m² de surface utile (contre à peine 600 m² pour la demi-lune) pour un coût de 1 450 000 000 francs pacifique. *Archives direction de la culture province Sud,* Fiche Historial de la Seconde Guerre mondiale à Oua tom, mise à jour le 10/7/2009.

Conclusion

La première exposition temporaire avec catalogue en octobre 2014 est consacrée aux demi-lunes en Nouvelle-Calédonie et interroge les visiteurs sur la valeur de ce patrimoine. La Nouvelle-Calédonie ne peut se prévaloir de châteaux ancestraux, d'aqueducs millénaires, d'églises séculaires avec une colonisation d'à peine 160 ans. Bien au-delà du simple devoir de mémoire, cette demi-lune musée a stigmatisé les tensions politiques. Peut-être parce que la période si particulière dans le cœur des Calédoniens est source de récupération politique. La demi-lune incarnerait la nostalgie de cette guerre positive en Nouvelle-Calédonie, et la fin des 28 années de mandat du maire Jean Lèques. Contrairement aux villas coloniales qui appartenaient aux colons blancs, les demi-lunes ont été investies par toutes les communautés. Contrairement aux villas coloniales privées, tous les Calédoniens ont pu rentrer dans les demi-lunes recyclées en bâtiments publics (cinéma, églises, salle de fêtes, local commercial…). À l'heure où l'actualité sur le territoire se résume « au destin commun » que doivent construire toutes les communautés à la sortie de l'accord de Nouméa, la demi-lune symbolise mieux que toute autre type de construction ce projet : objet importé (comme toutes les populations du territoire), objet dévalorisé (comme l'histoire complexée des bagnards, engagés sous contrats asiatiques, Kanak sous le régime de l'indigénat…). La Nouvelle-Calédonie a pris du retard sur les réflexions à mener dans le domaine patrimonial. La valeur de ces boîtes à histoires émergent récemment avec la disparition des derniers témoins de la guerre. Les demi-lunes passent lentement du statut de rebus, d'abris de fortune à la sacralité suprême de musée[26]. Nouvelle encourageante : la province Nord (à majorité indépendantiste) a annoncé en 2014 la réhabilitation de la demi-lune de Pouembout en centre culturel. Le territoire n'avait pas de politique globale concernant le patrimoine. Ainsi la province Sud (à majorité loyaliste) a-t-elle largement valorisé les vestiges coloniaux, la province Nord les trésors kanak. Une gouvernance responsable tendra à dé-ségréger le patrimoine calédonien (Pascual, 2012). La demi-lune importée par les Américains en Nouvelle-Calédonie et utilisée par toutes les communautés (y compris japonaise du territoire) ne porte pas les stigmates de ces oppositions.

[26] Un autre musée en Nouvelle-Calédonie dispose d'une demi-lune : la Villa-musée de Païta. À côté de l'édifice principal, un vestige des Américains campe sur le terrain et abrite la reconstitution d'un *general store*. C'est une demi-lune type *Nissen*, de petit format, restaurée en mai 2014.

Illustration 8. Affiche de l'exposition « Architecture en conserve ».

Références

Cohen J.-L., 2011, *L'Architecture en uniforme. Projeter et construire pour la Seconde Guerre mondiale,* Montréal, Éd. CCA/Hazan.

Daly H., 2002, *Nouvelle-Calédonie, Porte-avions américain dans les mers du Sud,* Nouméa, Imprimeries Réunies de Nouméa.

Decker J., Chiei C., 2005, *Quonset Hut, Metal Living for a Modern Age,* New York, Princeton Architectural Press.

Doumenge J.-P., 1980, « Croissance périphérique et promotion immobilière à caractère social dans la presqu'île de Nouméa », *in* : Centre d'études de géographie tropicale, *La Croissance périphérique des villes du Tiers-Monde. Le rôle de la promotion foncière et immobilière*, Talence, Éd. Ceget/Éd. CNRS.

Frederickson A., 2005, « From Battlefield to Bungalow: The Adaptable Architecture of the Quonset », *Humanities,* vol. 26 Issue 6, nov.-dec., p. 39.

Louvier P., Mary J., Rousseau F., dirs, 2012, *Pratiquer la muséohistoire : la guerre et l'histoire au musée. Pour une visite critique*, Outremont, Athéna Éd.

Mallory K., Ottar A., 1973, *The Architecture of War,* New York, Pantheon.

Munholland K., 2005, *Rock of contention, Free French and Americans at War in NC, 1940-1945,* New York, Berghann Books.

Pascual F., 2014, *L'Architecture en conserve, demi-lunes des boîtes à histoires*, Nouméa, Ville de Nouméa.

Pascual F., 2015, « Le patrimoine calédonien oui : mais quel patrimoine ? », *in* : Castets-Renard C., Nicolas G., dirs, Patrimoine naturel et culturel de la Nouvelle-Calédonie. Aspects juridiques, Paris, Éd. L'Harmattan.

Ragache G., 2014, *L'Outre-mer français dans la guerre (1939-1945),* Paris, Éd. Economica.

Scrignac M., 2011, *Le Mystère de la Demi-lune,* Nouméa, CDP.

The George A. Fuller Company, 1947, *War and Peace 1940-1947,* New York, George A. Fuller Cy.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 155-164

> SYMBOLES

ADNAN ÇELIK
Centre d'études turques, ottomanes, balkaniques et centrasiatiques
Institut de recherche interdisciplinaire sur les enjeux sociaux
École des hautes études en sciences sociales, Paris
F-75244
adnan.celik@ehess.fr

LES *BEYAZ TOROS*, SYMBOLES DES DISPARITIONS FORCÉES AU KURDISTAN DE TURQUIE

Résumé. — La contribution a pour objet les *Beyaz Toros*, des voitures blanches de modèle Renault 12 qui ont été utilisées par le *Jandarma Istihbarat ve Terörle Mücadele* – Jitem – pour kidnapper et tuer des civils. Ces voitures sont devenues le symbole de la peur et de la mort dans les souvenirs de la « sale guerre » des années 90. Plus encore, elles sont devenues un emblème du phénomène des disparitions forcées et des meurtres non élucidés. Ceci non seulement dans les récits des témoins de la guerre, mais aussi dans des films, des romans, des ouvrages d'art contemporain, des séries télévisées et des chansons populaires qui portent la mémoire de cette période. Ici, il s'agit de présenter la perception des *Beyaz Toros* dans certaines des œuvres pour essayer de décrypter comment le phénomène des disparitions forcées – *via* les *Beyaz Toros* – est devenu un *topos* dans les récits des témoins.

Mots clés. — *Beyaz Toros,* JITEM, Kurdistan, Turquie, disparition forcée, meurtres non élucidés, sale guerre, Parti des travailleurs du Kurdistan (PKK), cinéma kurde, littérature kurde.

« Ce que tu as devant toi est plus encore l'Histoire que le récit »
Amed Çeko Jiyan, *Berbang Jî Şahid e*

Cette contribution porte sur les *Beyaz Toros*, des voitures blanches de modèle Renault 12 qui ont été utilisées par le Jitem (*Jandarma Istihbarat ve Terörle Mücadele*) pour kidnapper et tuer des civils. Ces voitures sont devenues un symbole de la peur et de la mort dans les souvenirs de la « sale guerre » des années 90. Plus encore, elles sont devenues un emblème du phénomène des disparitions forcées et des meurtres non élucidés, non seulement dans des récits des témoins de la guerre, mais aussi dans des films, des romans, des ouvrages d'art contemporain, des séries télévisées et des chansons populaires qui charrient la mémoire de cette période. L'objectif principal consiste à présenter la perception des *Beyaz Toros* dans certaines des œuvres les incarnant pour essayer de décrypter comment le phénomène des disparitions forcées vu par le biais des *Beyaz Toros* est devenu un *topos* dans les témoignages.

Je m'appuie sur des extraits de témoignages recueillis lors de mes recherches de terrain, ainsi que sur un ensemble de productions artistiques, cinématographiques ou littéraires contemporaines afin de montrer comment ce phénomène en est arrivé à représenter l'omniprésence des yeux du pouvoir et la capacité d'espionnage par celui-ci de la vie quotidienne dans le cadre d'un état d'exception. De ce fait, un objet ordinaire – une voiture blanche – s'est transformé en un symbole fort et marquant dans la mémoire collective.

Cadre historique

C'est le Kurdistan de Turquie qui a subi les effets les plus dévastateurs de la répression qui a suivi le coup d'État de 1980. À partir des années 80, la répression étatique contre les mouvements légaux kurdes a eu une grande influence sur la naissance d'un mouvement armé en 1984, initié par le Parti des travailleurs du Kurdistan (*Partiya Karkerên Kurdistan*-PKK). Le PKK, qui a choisi d'employer le moyen de la contre-violence en réaction à la violence étatique extrajudiciaire, a très vite rencontré un soutien populaire remarquable au Kurdistan. Le conflit entre l'État turc et les militants du PKK qui dure en Turquie depuis 30 ans est notamment caractérisé par des déplacements forcés, des exécutions extrajudiciaires et la création de forces paramilitaires. Ce conflit a semé la peur et provoqué des déchirures et des désintégrations à tous les niveaux du tissu social. De nombreuses régions du Kurdistan de Turquie ont été administrées dans le cadre d'un état d'exception de 1987 à 2002.

Durant la guerre des années 90, l'état d'exception a permis à l'État turc de mettre en branle une organisation, le Jitem (*Jandarma Istihbarat ve Terörle Mücadele*-Service de renseignements et antiterrorisme de la gendarmerie), qui a été la pierre de touche de « l'État profond ». Le Jitem est une cellule clandestine de la

gendarmerie chargée de la lutte antiterroriste. Pendant dix ans, il a pris part aux crimes perpétrés dans le cadre de la répression, essentiellement au Kurdistan de Turquie, au plus fort de la « sale guerre » menée par l'armée contre les rebelles kurdes et une population accusée de les soutenir. Au cours de cette période, on estime qu'environ dix-sept mille personnes ont été exécutées au moyen de disparitions forcées et de meurtres non élucidés. Abdulkadir Aygan, ancien membre du PKK, qui a été « retourné » par l'armée turque dans les années 90 et a collaboré avec le Jitem, confirme que 80 % de ces assassinats ont été commis par ce service durant ces années.

Des meurtres non élucidés et des disparitions forcées

Vers la fin de l'année 1993, le Conseil national de sécurité a pris des décisions très importantes à propos de la lutte contre le PKK. Dans ce cadre, il a décidé de mener une « guerre totale ». Pour couper les liens entre le PKK et le peuple kurde, il a préparé une liste composée « des fonctionnaires » et « des hommes d'affaires » kurdes qui soutenaient le PKK. Sur la liste, figuraient 940 noms de fonctionnaires et 67 d'hommes d'affaires kurdes. Le 4 novembre 1993, le Premier ministre de Turquie, Tansu Ciller, a déclaré : « On connaît les noms des hommes d'affaires et des artistes qui donnent un tribut au PKK, on va les examiner ». Après cette déclaration, un homme d'affaires kurde, Behçet Canturk, a été kidnappé le 14 janvier 1994 et, quelques jours plus tard, son corps a été retrouvé à Sakarya, une ville de l'ouest de la Turquie (Tahincioğlu, 2013).

Selon les chiffres produits par le *Hafiza Merkezi* (Centre de la Mémoire), les disparitions forcées ont principalement eu lieu entre 1991 et 1999, avec un pic entre 1993 et 1996.

Les chiffres des disparus par année	
1980-1990	33
1991	18
1992	22
1993	103
1994	518
1995	232
1996	170
1997	94
1998	50
1999	76
2000 et après	33

Selon les données produites par ce rapport, presque toutes les disparitions forcées viennent de la région où l'état d'exception a été instauré, c'est-à-dire au Kurdistan de Turquie (Göral, Isık, Özlem Kaya, 2013).

Disparitions et *Beyaz Toros*

Les *Beyaz Toros* sont devenues l'emblème des disparitions forcées dans la mémoire collective kurde. Même aujourd'hui, alors que ces véhicules n'existent plus, leurs traces persistantes rappellent toujours un fantôme. Comme dans le cas étudié par Yael Navaro-Yashin (*in* : Kerovpyan, 2013), le fantôme apparaît sous forme d'« objets non humains ». Selon cette dernière, celui-ci est matériel et existe dans et à travers les objets. Le fantôme n'est donc pas la représentation d'une chose, il est cette chose. Par leur présence même, ces objets hantés ont un impact sur la vie des habitants.

Toutefois, une série de questions se posent. Est-ce la subjectivité qui agit sur l'objet, ou bien est-ce l'objet qui exerce une influence ? L'objet contient-il une énergie qu'il communique aux hommes qui sont en interaction avec lui ? Yael Navaro-Yashin (*ibid.*) définit cette énergie comme étant « affective ». Selon elle, il existe une étroite interaction entre sujet et objet. De ce point de vue, les objets qui représentent l'État, comme c'est le cas des *Beyaz Toros*, forment une énergie affective en direction des personnes qui résident au Kurdistan de Turquie. Ceci parce qu'ils rappellent une histoire de la violence. En effet, les *Beyaz Toros* ne sont pas une représentation de la violence de l'État, ils le sont eux-mêmes. De ce fait, leur présence en tant qu'objet de la vie quotidienne a un impact sur les habitants. Par exemple, quand Metin[1] – qui était enfant dans les années 90 à Hakkari – parle des *Beyaz Toros*, il les décrit comme un « œil panoptique » :

> « Je me souviens très bien, un jour on a vu une *Beyaz Toros* dans notre quartier. Jusqu'à ce jour-là, seules les victimes pouvaient la toucher, mais cette fois-ci nous avons craché dessus. À ce moment, nous nous sommes sentis très courageux parce que jusque-là juste les gens qui sont morts pourraient l'accoster, toucher. Il s'agissait d'un réglage de compte avec cette voiture. Ce qui était dans la voiture ou ce qui la conduisait n'était pas important. Ce qui était important, c'était de cracher ou de tirer sur cette voiture ».

Comme Yael Navaro-Yashin (*in* : Kerovpyan, 2013 : 51) l'explique : « Le fantôme est à la fois présent et absent ». Une articulation saillante au Kurdistan. En effet, la présence de ces voitures rappelle sans cesse l'absence des perdus (les disparitions forcées). Or, cette absence n'est pas sans conséquence. Elle attire l'attention et joue un rôle aussi important dans la vie réelle que la présence (Mikkel, Hastrup, Soerensen, *in* : Kerovpyan, 2013 : 52). Les *Beyaz Toros* représentent donc toujours les disparus par la brutalité, et leur présence provoque une forte impression sur les habitants.

[1] Entretien de l'auteur avec A. Metin (février 2014).

Ailleurs dans le monde

À l'instar des *Beyaz Toros* en Turquie, un phénomène similaire existe au Sri Lanka et en Argentine. Au nom de la lutte contre les Tamouls, les camionnettes blanches (*White Van*) sont devenues le symbole des disparitions forcées depuis les années 70 au Sri Lanka, notamment entre 2006 et 2009, période au cours de laquelle ces faits ont atteint un point culminant[2]. De la même façon, les *Ford Falcon* étaient le symbole des dizaines de milliers des disparitions forcées pendant la « sale guerre » des années 70 en Argentine. Par exemple, le psychologue et dramaturge argentin de renom, Eduardo « Tato » Pavlovsky, raconte : « Chaque fois qu'un Falcon conduisait ou ralentissait, nous savions tous qu'il y aurait des enlèvements, des disparitions, de la torture ou un assassinat. C'était l'expression symbolique de la terreur. Un mort-mobile » (Robert, 2005).

La mémoire et les représentations des *Beyaz Toros* dans l'espace culturel kurde

Les *Beyaz Toros* : un *topos* dans la littérature des années 90

La littérature, en tant que narration d'une forme de vérité, reproduit les faits inscrits dans la mémoire collective de la société. En cela, elle immortalise l'esprit du temps passé. C'est le cas notamment des textes littéraires qui se focalisent sur la période de la guerre, par le truchement des événements, des objets et des lieux de mémoire. Dans ce contexte, les *Beyaz Toros* associés aux années 90 en tant que symboles de peur et de mort, sont devenus un thème essentiel dans la littérature de cette période. Les *Beyaz Toros* ont été décrits dans tous ces romans et récits comme un symbole des méthodes de la « sale guerre ». Les récits traitent des structures paramilitaires tels le Jitem et l'*Hizbullah* kurde qui sont coupables de la menace, de la torture, de l'assassinat et des disparitions forcées propres aux années 90. Dans ces œuvres, les *Beyaz Toros* sont devenus un *topos* et ont été nommés comme « la voiture blanche », « la Renault blanche », « le fantôme blanc », « le monstre blanc » et « »e véhicule de service d'Azrael ».

Par exemple, dans *Rüyası Bölünenler* (*Les gens dont les rêves ont été brisés*), un roman de Yavuz Ekinci, un écrivain kurde écrivant en turc, le héros, Ismail, a fui en Allemagne par peur du Hezbollah au début des années 90. Quand il revient dans

[2] « Sri Lanka : "Disparu depuis trois ans" », Courrier de l'ACAT : Mensuel chrétien des droits de l'homme, 2012, 2. « Plate Ewoud : "Le crime du temps suspendu et de l'oubli organisé" », Courrier de l'ACAT : Mensuel chrétien des droits de l'homme, 2012. « E. P. : "Des milliers ou des millions de victimes ?", Courrier de l'ACAT : Mensuel chrétien des droits de l'homme, 2010.

sa ville natale, à Batman, après dix-sept ans d'absence, il est persuadé que chaque voiture aux vitres fumées est une *Beyaz Toros*.

Dans *Haw*, un roman de Kemal Varol, un autre écrivain kurde, Mikasa, le héros, est le chien d'un membre du Jitem. L'auteur raconte les années 90 à travers les yeux de ce chien qui devait rechercher des mines. Alors que l'animal traversait le quartier de Diyarbekir dans une *Beyaz Toros*, il voit « le dégoût » (Varol, 2014 : 89) dans les yeux des habitants qui regardent la voiture.

L'art contemporain

« Ce n'est pas une *Beyaz Toros* » est une œuvre d'Ali Bozan, un artiste kurde né à Mardin. Elle a été exposée à Istanbul en 2009. Ce travail est un exemple très important qui révèle les possibilités politiques de l'art contemporain. Deux personnes se trouvent dans une *Beyaz Toros* sur le bord de la route, dans une plaine désertique. Ce qui est remarquable est la longueur de la voiture. Ali Bozan[3] a expliqué la nature de ses motivations dans un entretien :

> « Dans un reportage avec Neşe Düzel sur la question de nombre de personnes pouvant être embarquées pour être exécutées, Abdülkadir Aygan se plaignait de la structure physique de *Beyaz Toros*. Mon travail est un défi contre le désir de contreguérilla ».

Photographie 1. « Ce n'est pas une *Beyaz Toros* », Ali Bozan, 2009.

Abdulkadir Aygan est un ancien membre du PKK qui a été « retourné » par l'armée turque dans les années 90. Il a collaboré avec le Jitem et disposait donc de beaucoup d'informations sur les assassinats. Dans l'entretien auquel fait

[3] Nihan Bora, « Yersizliğin Koordinatlarını Bulanlar », 6 juin 2009, Radikal Gazetesi. Accès : http://www.radikal.com.tr/hayat/yersizligin_koordinatlarini_bulanlar-939545. Consulté le 20 août 2014.

référence l'artiste, à la question posée par Neşe Düzel – « Est-ce que vous avez participé à assassiner en masse ? » –, il répond :

> « Une fois, j'ai vu trois personnes assassinées en même temps. D'autres fois, une ou deux personnes. Par exemple, ils ont attrapé une personne et l'ont amenée au Jitem pour l'interroger. Le lendemain, ils ont attrapé une autre personne. Dans ce cas, ils peuvent assassiner les deux en même temps. Mais procéder à plus de trois exécutions était impossible. Nous n'avions qu'une *Beyaz Toros*. Combien de personnes le coffre pouvait-il contenir ? Il faut savoir que le personnel aussi devait monter dans la voiture »[4]

Ali Bozan, transforme la *Beyaz Toros* en une limousine en référence à Abdulkadir Aygan pour qui « les conditions ne le permettaient pas ». Évidemment, cette référence est ironique à l'endroit du reproche de la contre-guérilla. L'artiste fait allusion à la possibilité d'une bonne nouvelle en ce qui concerne une immolation « festive » et « confortable » grâce à ce nouveau modèle de *Beyaz Toros*.

Un *topos* dans le cinéma kurde

L'image des *Beyaz Toros* n'existe pas seulement dans la littérature des années 90, mais aussi dans le cinéma kurde où elle est devenue un *topos*. Dans les films de Kazım Öz (*Bahoz/La Tempête*, 2008), d'Evrim Alataş (*Min Dît/J'ai vu*, 2009), de Sedat Yılmaz (*Press*, 2010) et d'Özcan Alper (*Gelecek Uzun Sürer/L'Avenir dure longtemps*, 2008), les *Beyaz Toros* sont un instrument au service de la « sale guerre ». Hormis ces longs-métrages, un court-métrage de Fırat Yavuz, *Le Monstre Toros* (2011), se focalise lui aussi sur les *Beyaz Toros*. Le film commence par ce paratexte :

> « Il y avait environ dix-sept mille meurtres non élucidés en Turquie dans les années 90. Les meurtriers responsables de ces meurtres politiques ont été les gangs appelés Jitem et contre-guérilla qu'on a prouvé qu'ils ont été organisés dans le gouvernement. Les assassins sont connus avec "TOROS", la marque de voitures ».

Dans la première séquence, le film se concentre sur la fluidité de la circulation sur l'autoroute. Le spectateur assiste à un flux routinier de la vie quotidienne. Plus tard, il est témoin du premier moment des disparitions forcées avec les *Beyaz Toros*, *via* des récits sur la détention de civils. Ainsi entend-il des voix radiophoniques, puis la voix d'un homme qui parle en kurde et dont la douleur est manifeste : « Ils l'ont emmenée, je ne savais pas quoi dire. Ma fille, ma chérie ! ». L'autre témoin est un enfant : « Il y avait quelque chose sur la tête de l'homme, les fenêtres de la voiture étaient noires ». Quant au dernier témoin, une femme, elle explique : « Je ne voyais pas exactement, mais c'était une voiture blanche ». Ces trois courts dialogues donnent chacun une version particulière des disparitions forcées. L'homme plus âgé exprime le désespoir au moment de l'enlèvement. L'enfant décrit les méthodes

[4] Neşe Düzel, « Abdülkadir Aygan : "Cem Ersever Ankara'ya Bir Bavul C4 Götürdü" », Taraf Gazetesi. Accès : http://www.taraf.com.tr/yazilar/nese-duzel/abdulkadir-aygan-cem-ersever-ankaraya-bir-bavul/3748/. Consulté le 20 août 2014.

de la contre-guérilla avec les vitres noires des *Beyaz Toros*. La femme, elle, se réfère à la couleur et établit un lien symbolique entre le blanc et les machines à tuer. Chaque déclaration de témoin unifie la perception des expériences répétées qui se réfèrent aux pratiques exercées dans ou autour des voitures.

Vers la fin du film, les *Beyaz Toros* apparaissent à un carrefour. Elles portent les plaques 47 TEM 551 (Mardin), 21 TEM 551 (Diyarbakır), 72 TEM 551 (Şırnak) et 34 TEM 551 (İstanbul). Or, c'est précisément à Diyarbakır, Mardin, Şırnak et İstanbul que la plupart des disparitions forcées et des exécutions extrajudiciaires ont eu lieu. Cette séquence atteste que la violence étatique était partout.

Finalement, ce film résume assez bien la perception relative aux *Beyaz Toros* au Kurdistan de Turquie. Par exemple, le qualificatif de « monstre » qui figure dans le titre se concrétise dans le film. Nulle part, des personnes n'y apparaissent physiquement. Dans les scènes évoquant la femme kidnappée et assassinée, on voit les portes de la *Beyaz Toros* qui s'ouvrent et se ferment, puis les traces et les lamentations. En retirant les personnages, le réalisateur a donné toute leur importance aux perceptions des Kurdes. Ainsi les *Beyaz Toros* sont-elles transformées en un monstre au service du meurtre. Utilisées dans des centaines de pratiques d'immolation, elles se transforment en un « œil panoptique » qui représente la force de l'État, indépendamment de la contre-guérilla. Avec le titre de « monstre », le réalisateur montre donc efficacement comment l'œil panoptique convertit les *Beyaz Toros* en des objets de mort.

On retrouve cette idée lorsqu'un interlocuteur (Göral, Işık, Özlem Kaya, 2013 : 45), enfant dans les années 90, décrit la déshumanisation des *Beyaz Toros* :

> « Les membres du Jitem avaient des *Beyaz Toros*. Tous des barbus, habillés normalement, mais il y avait des radios dans leurs mains. Le câble de radio pendait à la fenêtre de la voiture. Quand la voiture a commencé à errer dans les rues, l'équipe de mort était au temps de travail. Tous ceux qui voyaient la voiture en haut de la rue s'enfuyaient chez eux pour s'échapper. Personne ne restait devant la porte ou dans la rue ».

Dans les années 90, au Kurdistan de Turquie, les personnes qui ont vu les *Beyaz Toros* ont vécu dans la peur, l'inquiétude, la fuite et quelques fois se sont même abstenus de regarder dans la voiture, précisément parce que l'œil panoptique de l'État y a été symboliquement incorporé. D'ailleurs, le film se termine par cette phrase caractéristique : « Aux vies qui ont pris fin avec les *Beyaz Toros* dans les années 90 ».

Conclusion

Au cours des trente dernières années, la Turquie a connu un conflit armé opposant les militants de PKK et les forces armées turques. Couplé avec le déplacement forcé, les exécutions extrajudiciaires et la création des forces

paramilitaires, ce conflit a semé la peur et provoqué des déchirures et des désintégrations à tous les niveaux du tissu social. Il a engendré un état d'exception dans lequel la loi a été suspendue. Les années 90 marquent une guerre sale au cours de laquelle la violence de l'État a atteint son apogée au Kurdistan du Nord et les disparitions forcées ainsi que les exécutions extrajudiciaires se sont généralisés. Nous constatons l'utilisation de plusieurs objets, images et symboles qui sont caractéristiques de la période dans la littérature et l'art. Les artistes, les écrivains et les témoins oculaires se concentrent sur les années 90. Ces objets qui se transforment en signifiants symboliques de cette période représentent la mémoire collective de la guerre au Kurdistan. Le Beyaz Toros, associé à la guerre sale organisée par les forces paramilitaires comme le JITEM, est devenu un symbole à travers laquelle la violence d'État a trouvé son expression.

Références

Bora N., 2009, « Yersizliğin Koordinatlarını Bulanlar », Radikal Gazetesi, 6 juin. Accès : http://www.radikal.com.tr/hayat/yersizligin_koordinatlarini_bulanlar-939545. Consulté le 16 avril 2015.

Bille M., Hastrup Fr., Soerensen T. Fl., 2010, *An Anthropology of Absence: Materia-lizations of Transcendence and Loss*, New York, Springer-Verlag.

Düzel N., 2014, « Abdülkadir Aygan: "Cem Ersever Ankara'ya Bir Bavul C4 Götürdü" », Taraf Gazetesi, 30 août. Accès : http://www.taraf.com.tr/yazilar/nese-duzel/abdulkadir-aygan-cem-ersever-ankaraya-bir-bavul/3748/. Consulté le 16 avril 2015.

Ewoud Pl., 2012, « Le crime du temps suspendu et de l'oubli organisé », *Courrier de l'ACAT*. Mensuel chrétien des droits de l'homme.

Göral Ö. S., Ayhan I., Özlem K., 2013, *Konuşulmayan Gerçek : Zorla Kaybetmeler, Istanbul, Hakikat*, Adalet ve Hafiza Merkezi.

Kerovpyan Sh., 2013, *La Pierre porteuse de mémoire. Le rapport à l'héritage arménien en Turquie*, thèse en sciences sociales, École des hautes études en sciences sociales, Paris.

Nora P., dir., 1997, *Les Lieux de mémoire* (trois volumes), Paris, Gallimard.

P. E., 2010, « Des milliers ou des millions de victimes ? », *Courrier de l'ACAT*. Mensuel chrétien des droits de l'homme.

Robert K., 2005, « The Falcon Remembered ». Accès : http://americanempireproject.com. Consulté le 16 avril 2015.

Tahincioğlu G., 2013, *Beyaz Toros. Faili Belli Devlet Cinayetleri*, İstanbul, Doğan Kitap

(Auteur non précisé), 2012, « Sri Lanka : Disparu depuis trois ans », *Courrier de l'ACAT*. Mensuel chrétien des droits de l'homme.

Littérature

Ayebe L., 2013, *Gava Heyate* [*Les Pas de la vie/Lorsque la vie*], Diyarbakır, Belkî.

Cewerî F., 2009, *Payiza Dereng* [*L'Automne tardif*], Stockholm, Nûdem.

Jiyan A. Çeko, 2014, *Berbang jî Şahid e* [*L'Aube est témoin aussi*], Amed, J&J.

Varol K., 2014, *Haw* [*« Ouaf »*], İstanbul, İletişim.

Ekinci Y., 2014, *Rüyası Bölünenler*, İstanbul, Doğan Kitap. [*Les rêves désenchanté*]

Ekinci Y., 2010, *Tene Yazılan Ayetler*, İstanbul, Doğan Kitap. [Les versets écrits sur le peu]

Cinéma

Alataş E., *Min Dît* [*J'ai vu*], 2009.

Alper Ö., *Gelecek Uzun Sürer* [*L'Avenir dure longtemps*], İstanbul : Tigion/Nar Film, 2011.

Öz, K., *Bahoz* [*La Tempête*], İstanbul, 13 Film Prodûksiyon, 2008.

Yılmaz S., *Press*, Tigion/Karıncalar film, 2010.

Yavuz F., *Toros Canavarı* [*Le Monstre Toros*], Türkiye, 2011 (court métrage).

Art contemporain

Bozan A., 2009, « *Bu bir Toros degildir* » [*Ce n'est pas un Toros*].

Ögüt A., 2004, « *What a Lovely Day* », Single channel DVD 2.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 165-178

> SYMBOLES

AUDREY ALVÈS
Centre de recherche sur les médiations
Université de Lorraine
F-54000
audrey.alves@yahoo.fr

LA MACHETTE, DE L'OUTILLAGE AGRICOLE À « L'ARME DU CRIME » : SYMBOLE STÉRÉOTYPÉ DU GÉNOCIDE DES TUTSI

Résumé — Objet emblématique du génocide des Tutsi du Rwanda, la machette est avant tout un outil agricole, très répandu dans le pays et détourné de sa fonction primaire. De l'usage agricole à criminel, on se propose de revenir, d'abord, sur les modalités d'exécution des massacres et le bien-fondé de cette incarnation symbolique. Il s'agira aussi d'évoquer les représentations du génocide qui mettent souvent la machette au premier plan : premier objet de l'iconographie du génocide et de ses discours, elle en vient à définir l'événement. Depuis l'Occident, le symbole s'enracine, quelles valeurs incarne-t-il ? Quel est son rôle dans l'Histoire et la mémoire du génocide. L'observation de la place de cet objet dans la muséographie du génocide, permettra finalement d'évoquer une dualité de mémoires.

Mots clés — Objet, machette, génocide des Tutsi du Rwanda, symbole, stéréotype, mémoire.

S'il fallait réduire le génocide des Tutsi du Rwanda – quatrième[1] génocide reconnu comme tel dans l'Histoire du XX^e siècle – à un seul objet, ce serait sans nul doute la machette. Depuis 1994, l'instrument est devenu, dans l'espace public international, l'emblème du génocide, qui s'est imposé comme évidence tout en essentialisant l'événement. Avant d'être perçue comme l'instrument principal du meurtre pendant le génocide, la machette demeure, par-dessus tout, un outil agricole appartenant à la plupart des ménages rwandais. Outil que l'on pourrait d'abord caractériser du point de vue de sa structure : une lame et un manche, puis de ses fonctions – à proprement parler, ce n'est pas l'outil qui a une fonction, mais l'opération que l'utilisateur choisit d'effectuer avec ce dernier – ; la machette en ce sens s'est vue conférer différents usages[2] que nous avons choisi de classer selon trois aspects : *agricole*, *criminel* et *symbolique*. *Primo*, la machette est un outil rudimentaire qui répond aux besoins des récoltes et d'entretien des champs dans une société rwandaise paysanne, où la main-d'œuvre reste en majeure partie manuelle, le développement mécanique n'étant pas bien amorcé dans le pays. *Secundo*, l'objet du quotidien va être détourné en arme blanche par les milices *interahamwe*[3] et les civils pour assassiner la population tutsi : les machettes deviennent sanglantes. Ajoutons que des proportions accrues de machettes seront livrées pendant et juste avant le génocide pour armer les forces hutu, cet objet sera alors massivement importé vers le Rwanda. *Tertio*, l'Occident érige la machette en symbole du génocide, le discours médiatique emprunte volontiers au vocabulaire agricole : « couper », « découper », une même formule se répand dans les médias ; on parle d'un « génocide à la machette »[4]. L'objet va également illustrer la plupart des articles de journaux et ouvrages sur le sujet ; les auteurs qui contribuent à traiter l'information, ou ceux qui participent au « travail de mémoire » depuis l'extérieur du pays, mobilisent ce symbole et semblent y adhérer. En somme, cet objet ainsi considéré, tout à la fois outil, arme et symbole, interroge le chercheur quant à son rôle dans l'Histoire du génocide, mais aussi dans la constitution de sa mémoire. L'objet possède un statut d'acteur social à part entière. Comme le rappelle Bruno Latour (2007 : 37-57), il est un « actant » au même titre que les humains et peut agir sur la construction de l'Histoire. Il s'agira ici de questionner la relation de la machette à la mémoire et à l'élaboration de l'Histoire, notre hypothèse est que la part tenue par cet

[1] Ont également accédé au statut officiel de « génocide », le génocide arménien, celui des Juifs d'Europe et le massacre de Srebrenica (ce dernier ayant été qualifié de génocide en 2001 par le Tribunal pénal international pour l'ex-Yougoslavie).

[2] Il semble impossible (en principe) de répertorier l'ensemble des usages attribués à un objet, puisque ces usages semblent illimités en fonction du groupe humain auquel il appartient. Ici, l'on se contente de dégager les opérations dans lesquelles la machette intervient dans le déroulement du génocide, la constitution de son histoire et de sa mémoire.

[3] En kinyarwanda, *Interahamwe* signifie « ceux qui travaillent ensemble », et désigne les milices qui ont joué un rôle majeur dans l'exécution du génocide (initialement, ces milices constituaient des mouvements de jeunesse des partis politiques extrémistes).

[4] Nous renvoyons à l'article de Claudine Vidal (2006 : 21-35) qui examine « la consolidation » et « l'instrumentalisation » de cette formule.

objet dans la représentation du génocide est essentielle. Comment cet objet représente-t-il le génocide ? Que choisit-on du génocide pour le symboliser ? Quelle mémoire nous est imposée par cette machette, élevée au rang de symbole, capable de figer et de transformer le souvenir du massacre ? Nous chercherons donc à dessiner en creux ce que la machette évoque pour le public occidental. Pour les Rwandais, nous tenterons de savoir si l'objet « machette » occupe la même place dans la mémoire institutionnelle du génocide. Que nous disent notamment les muséographies locales sur cet objet et sa mise en scène ? De la simple machette portée par tout homme de la campagne à « l'arme du crime », en passant par la récurrence de son emploi dans les images et les récits relatant le génocide. Cet article tente donc de percevoir les mutations majeures de cet objet, des fonctions primaires à déviantes, jusqu'à la puissance des représentations.

Bien évidemment, nous ne pouvons évoquer la « vie » d'un objet, sans rappeler le fait historique auquel ce dernier est lié : le génocide des Tutsi rwandais, qui va marquer la trajectoire de l'objet « machette », en transformant radicalement ses fonctions. Voici.

Singularités « organisationnelles » du génocide des Tutsi

Entre le 6 avril et le 16 juillet 1994, s'est déroulé au Rwanda un génocide – on commémorait en 2014 son vingtième anniversaire – conduisant à l'anéantissement de plus de huit cent mille personnes[5] « accusées » d'être Tutsi ou Hutu modérées. Ce génocide présente des singularités « organisationnelles », même si nous avons à l'esprit ce qu'il y aurait d'arbitraire à vouloir distinguer les différents génocides en fonction de critères techniques ; reste que ces singularités peuvent constituer, à ce stade, une entrée pour penser la question des objets qui nous préoccupe tout particulièrement. Première singularité du génocide des Tutsi, les proportions des tueurs et des victimes se révèlent *également massives*. Alison Desforges (1999 : 891), historienne américaine et spécialiste du Rwanda, parle de « criminalisation massive de la population » la complicité de la population a été effectivement quasi totale. Deuxième singularité, il s'agit d'un « génocide populaire » (Kimonyo, 2008) ; c'est-à-dire que le massacre implique essentiellement la participation civile. *Populaire*, au sens où l'acte de mise à mort est bien plus largement le fait de voisins et de paysans armés, que de troupes militarisées. *Populaire* dans son « administration » même, puisqu'il ne fait appel à aucune des logistiques appliquées, dans l'Histoire, à la mort industrielle : au Rwanda, ni camps de transit, ni réseaux de transports des victimes, le massacre

[5] Les chiffres cités, dans les différentes études, relatifs au nombre de victimes font encore débat, l'on observe qu'ils varient entre huit cent mille personnes et un million.

s'opère *in situ* et sans délai, avec notamment comme instruments, les outils du quotidien, et parmi ces objets : la machette. Enfin, troisième singularité qui produit un paradoxe en ajoutant au caractère populaire[6] un caractère hypermoderne, le génocide au Rwanda est d'une certaine façon, *médiatiquement programmé*, dans la mesure où une propagande raciste préexiste aux événements, une propagande ardemment relayée par les médias gouvernementaux, appelant à l'extermination des populations tutsi. On doit aux analyses de Jean-Pierre Chrétien de connaître précisément aujourd'hui le rôle majeur des journalistes de la Radio-Télévision libre des Mille collines (RTMC) : ces professionnels, appartenant à une antenne médiatique extrémiste puissante et organisée[7], ainsi que d'autres journalistes attachés à la rédaction du bimensuel *Kangura* se sont docilement mués « en état-major de l'armée du génocide » assimilant dans des propos violemment performatifs, les Tutsi à des « cafards » et incitant à leur extermination immédiate. L'efficacité propagandiste de RTLM tient aussi, de toute évidence, au relatif retrait – sinon démission – d'un autre média, la presse internationale. On le sait, celle-ci s'est vue sévèrement reprocher – *a posteriori* – son manquement au devoir d'alerte : en privilégiant une lecture strictement événementielle du génocide, en évoquant simplement des affrontements « tribaux », en privilégiant un lexique et un mode d'enquête (à distance) inapte à saisir la dimension réelle du drame, la presse ne serait pas parvenue à susciter une véritable prise de conscience politique au sein de la communauté internationale. Toutefois, Marc Le Pape (1999 : 891) fera remarquer que les plus grands quotidiens ont « régulièrement consacré à l'actualité rwandaise une place importante, tout à fait inhabituelle pour les guerres et les événements en Afrique ». Si cette réaction du journalisme français a eu le mérite d'être assez dense et immédiate, ceci ne l'aura pas préservé de quelques formes d'incorrection et de confusion[8]. On peut d'ailleurs s'interroger sur la pertinence et les effets de la mobilisation récurrente de la machette par les médias internationaux, mais aussi par la communauté scientifique et les écrivains. Incorrection, interprétation ? Avant d'aborder ces questions, examinons les usages utilitaires de l'objet.

De la serpette aux moyens du génocide

Une histoire de la culture matérielle, relative à l'outillage spécifique du Rwanda, n'est pas disponible – à notre connaissance – et reste à faire. Nous avons trouvé quelques références à des outils dans des études portant sur l'agriculture précoloniale en Afrique centrale, ces textes mettent en avant l'emploi d'un couteau à défricher prenant la forme d'une courte serpe, supportée par un long

[6] « Les principaux acteurs du génocide sont toutefois les simples paysans », voir Prunier (1999 : 295).

[7] Voir J.-P. Chrétien (1995). Les responsables de la RTLM ont d'ailleurs été condamnés par le Tribunal pénal international pour le Rwanda (TPIR).

[8] Voir notre synthèse sur les manquements ou les faillites interprétatives, imputables à la presse française quant au traitement des événements rwandais (Alvès, 2012 : 18).

manche qui constituait le principal outil agricole de la région. Cet outil possédait comme caractéristique un emmanchement long et assez précaire, tout en ayant une propension à se briser facilement en raison d'un acier trop malléable ; une propriété qui limitait son emploi à des défrichements partiels, les premiers administrateurs coloniaux qualifiaient ainsi ces outils produits localement de « fers doux » (Seignobos, Marzouk, Sigaut, 2000 : 21). Jean-Pierre Chrétien et Jean-François Dupaquier (2007 : 98), tous deux spécialistes du Rwanda, insisteront sur le fait que la machette n'est pas un « instrument traditionnel » ; en prenant l'exemple du sabre d'abattis d'Amérique du Sud, les deux chercheurs signaleront que « la machette a été introduit(e) par la colonisation, comme une serpette améliorée, notamment pour les zones forestières ». C'est seulement pendant la colonisation et après la prohibition du commerce des armes à feu (vers 1900) que les outils à lame d'acier comme la machette manufacturée vont devenir la marchandise importée la plus demandée pour leur robustesse et les possibilités élargies de travaux qu'elle offrait (*ibid.* : 22). La machette est donc un outil de conception européenne développé par la traite ; l'objet est « né » à l'extérieur du Rwanda, puis va « s'installer » massivement dans le pays par l'importation. En 1994, la *panga* (machette en kinyarwanda) comme bien d'autres outils est communément détenue par la population rwandaise. L'agriculture occupe 90 % de la population, le Rwanda n'a que très peu de ressources naturelles et une industrie très peu développée. Les opérations agricoles se font à 76 % manuellement, et seulement à 1 % en culture motorisée (T'Kint, Van Damme, Barret, 2013 : 333). Les outils en présence sont la faux, le daba ou l'herminette, le gourdin, le marteau et la machette, « l'outillage agricole de cette région donne souvent l'impression d'être rudimentaire, pauvre ou monotone, et c'est une impression que l'ubiquité de la machette ne fait que renforcer » (Seignobos, Marzouk, Sigaut, 2000 : 15). Pour autant la simplicité et l'universalité de cet outil accroît la possibilité de ses fonctions et le répertoire de ses usages, nous parlerons de gestes d'utilisation variés, permettant à la fois de cultiver la terre et de retirer la vie. D'un usage initialement agricole, la machette revêtira un usage « temporairement » criminel en 1994.

Il est indéniable que cet outil s'est transformé en arme de guerre lors du printemps 1994, des tueurs, encadrés ou non, ont utilisé des machettes comme armes blanches :

> « Cet outil agricole qui est devenu l'arme-fétiche des mouvements armés hutu dans la région, notamment lors du génocide de Rwandais de 1994, doit sa promotion peut-être aussi au modèle des rébellions congolaises. Selon le docteur Charles Bitariho qui avait pu interroger le chauffeur du ministre Shibura à son retour du Sud, face au slogan officiel "Vive la paix et Micombero qui nous l'a apportée ! (Gira amahoro na Micombero yayatuzaniye)", les rebelles criaient, montrant leurs machettes : "Voici notre propagande ! (Umuporopaganda wacu)". Ils utilisaient des cornes d'appel et des sifflets pour communiquer. Le sifflet deviendra aussi un instrument emblématique des mouvements hutu » (Chrétien, Dupaquier, 2007 : 98).

Au-delà de l'hypothèse tout à fait intéressante invoquant l'influence du modèle congolais sur le rôle de la machette (outil de *promotion* et de *propagande*),

les spécialistes désignent l'outil comme « l'arme-fétiche », « l'instrument emblématique » du génocide. Si les observateurs étrangers sont unanimes sur le fait qu'une proportion élevée de massacres ait été perpétrée à la machette, cette affirmation a souvent souffert d'investigations véritables et de nuances, au point de se généraliser (et de se figer) en formule : le « génocide à la machette ». Ce phénomène a certainement occulté, si ce n'est retardé, les recherches et enquêtes sur les moyens d'exécution du génocide. De récentes études reviennent sur l'organisation des massacres, en proposant des éléments ou enquêtes chiffrés. Premier constat, les armes blanches, distinctes de la machette, sont très présentes dans ces résultats : la massue, le gourdin, le marteau, « selon les statistiques de l'administration rwandaise, la machette a été utilisée sur 37 % des victimes, puis la massue (16 %) et l'arme à feu (15 %). Les autres victimes ont été battues à mort, brûlées, affamées, pendues ou ont subi d'autres exactions »[9] (Collombat, Servenay, 2014 : 241). D'autres travaux comme ceux de Philip Verwimp (2006) présentent la preuve de l'utilisation d'armes à feu pendant les massacres, il s'agit d'une analyse quantitative évaluant l'utilisation des machettes et des armes à feu pendant le génocide, dans la Préfecture de Kibuye. L'intention de l'auteur est de reconsidérer la place des armes et, plus spécifiquement celle des armes légères dans les tueries. Selon ce chercheur, les machettes représenteraient environ 52,8 % des meurtres pendant le génocide (Verwimp, 2006 : 13). Ces résultats (certes non concordants) viennent relativiser et dépassionner la représentation de « l'homme à la machette », perception très individualisée du meurtre (l'arme blanche accentue le caractère personnalisé de l'acte : « l'entre-voisins »). Le fait que la machette soit un outil très répandu au Rwanda a certainement brouillé la question de ses modes d'acquisition et des responsabilités collectives qui s'opposent à la représentation de « l'homme à la machette », en évoquant les fournisseurs de l'objet, à savoir les autres pays qui ont exporté en masse des machettes, pendant la période précédant le génocide et qui sont responsables de l'armement des génocidaires. L'analyse de Philip Verwimp (*ibid.*) fait ressortir d'autres pourcentages, les crimes par armes à feu constitueraient 14,7 % et 1,8 % pour les grenades. Les génocidaires étaient également équipés d'armes modernes et sophistiquées, la structure du Hutu Power[10] composée de chefs miliciens, militaires et gendarmes disposaient de véritables moyens militaires. Une des stratégies utilisées par les organisateurs du génocide étaient d'inciter ou de contraindre les familles tutsi à se rassembler dans des lieux publics (les églises, les écoles), puis à les encercler et les attaquer avec armes à feu et grenades. Ces épisodes du massacre ont souvent été rapportées par les envoyés spéciaux de journaux français, Claudine Vidal (2006 : 22) corrobore et fait remarquer que les témoignages recueillis « auprès de témoins rwandais et étrangers sont unanimes

[9] Chiffres issus du dénombrement des victimes du génocide, dans le rapport final du Ministère de l'Administration locale du développement communautaire et des Affaires sociales, en 2004, à Kigali (voir Collombat, Servenay, 2014 : 241).

[10] Le Hutu Power, mouvement idéologique d'extrémistes hutu du Rwanda, devenu structure militaire pendant le génocide, qui a encadré et encouragé les miliciens armés de machettes.

à décrire des massacres organisés et perpétrés par des tirs, des jets de grenade, à la machette, au gourdin ». En somme, la mise à mort, pendant le génocide, est pratiquée en associant armes à feu, grenades, machettes, massue et autres armes blanches, « dès les premiers jours du génocide, les envoyés spéciaux des quotidiens français ont systématiquement construit une représentation des massacres qui n'était pas celle d'une irruption incontrôlable de haine poussant les tueurs hutus à exterminer leurs voisins tutsis, avec pour seule arme la machette » (Vidal, 2006 : 25). Pourtant c'est cette vision réductrice qui va s'installer et se fixer.

Discours, récits, images : la machette comme « symbole définitif »

Il est intéressant d'observer les étapes qui vont, peu à peu, instituer l'objet en symbole dans les discours et les représentations du génocide. La chercheuse Claudine Vidal (*ibid.*), menant une étude sur le fonctionnement de la formule « un génocide à la machette » (principalement dans le contexte français), a délimité trois périodes qui ne sont pas sans intéresser notre réflexion. Une première étape correspond à l'avènement du génocide proprement dit en 1994 et à sa perception publique. D'abord essentiellement dépendante de la presse écrite, télévisée et radiophonique, celle-ci s'augmente, au lendemain du génocide, de certains ouvrages d'information ou d'histoire qui tentent de retrouver sur le vif, la genèse du génocide en remontant l'histoire du pays. Ces travaux ne s'attarderont que peu sur l'exécution du génocide en tant que tel, et dans leur relecture de la société rwandaise. Au cours de cette période, pendant le génocide, les observateurs et autres témoins mobiliseront très peu l'objet « machette » pour rendre compte de l'événement, la formule « un génocide à la machette » n'est d'ailleurs pas encore usitée. Deuxième temps, juste après le génocide et en 1995, la sociologue identifie la naissance et l'expansion de la formule, en raison de la multiplication des débats publics et des intervenants, les nombreuses descriptions vont donner de « la consistance » et « authentifier » le symbole. Les premiers ouvrages et travaux n'auront guère entamé l'apparition, puis l'omniprésence de l'objet-symbole. La troisième étape accompagnerait le dixième anniversaire du génocide, en 2004, qui verrait « la consolidation » du symbole, relayée par une couverture médiatique internationale. Enfin, l'on peut aujourd'hui, suggérer une quatrième étape à la périodisation, à l'heure où de nouvelles recherches (Verwimp, 2006) s'emparent de la question des modalités d'exécution du génocide et où le débat public est davantage centré sur les phénomènes de stéréotypisation, il nous semble que la formule et l'utilisation de l'objet « machette » pourraient devenir controversés, même si, médiatiquement, le symbole reste toujours tenace. Les discours ont donc progressé et sont parvenus à conférer « un caractère exclusif et véridique à la représentation d'un génocide perpétré à la machette. (La formule « génocide à la machette ») est devenu(e) une interprétation banalisée, qui prédétermine

des schémas d'interprétation sur l'état d'esprit des tueurs et se substitue à une histoire critique des politiques de génocide » (Vidal, 2006 : 22).

Cette mosaïque de livres propose un échantillon de couvertures qui permet d'apprécier la récurrence de l'objet « machette » en tant qu'illustration et symbole. Ces ouvrages sont pour la plupart signés par des journalistes, chercheurs, écrivains ou témoins. Observons brièvement les illustrations de trois d'entre eux : *Génocide* de Reverien Rurangwa[11] d'abord, propose en 2009, un agrandissement de la photographie de l'américain James Nachtwey. Ce cliché devenu très célèbre, maintes fois utilisé comme illustration pour la presse, a été réalisé durant l'exil des génocidaires vers les frontières, à Goma notamment. Cette photographie représente un monticule de machettes, aucune arme militaire n'est visible, ni une quelconque présence de victime ou de bourreau, le choix du noir et blanc participe à une construction esthétisante de l'objet, expressivité faisant ici appel à la suggestion et à l'évocation. En 2004, l'ouvrage publié par la journaliste anglaise, Linda Melvern[12], propose comme cliché une machette, centrée à la verticale en pleine page. La construction est également esthétisante : le sol, d'un gris clair est traité comme un écrin, sur lequel se présente la machette. La machette comme symbole dans ces deux exemples fonctionne à plein. Enfin, l'image de couverture de l'ouvrage *Aucun témoin ne doit survivre* d'Alison Desforges[13], en 1999, est une photographie de Gilles Peress, prise au Rwanda. Plus réaliste, le cliché ne figure pas et montre cette fois une machette avec d'autres armes sur un sol parsemé de balles.

[11] Ligne centrale, 3e ouvrage en partant de la gauche.

[12] Ligne supérieure, 2e ouvrage en partant de la gauche.

[13] Ligne supérieure, 3e ouvrage en partant de la gauche.

La « machette » est en effet devenue l'objet référentiel du génocide. Objet conventionnellement choisi pour représenter l'événement. Le premier objet de l'iconographie du génocide dont l'usage répété par de nombreux médias et d'autres formes d'expression, l'a désigné comme « symbole définitif ».

Un contexte favorisant : polémique française et succès éditorial

Si l'objet « machette » a pu s'ériger en symbole et constituer la représentation dominante du génocide des Tutsi, c'est en raison de deux « événements » traitant du génocide et qui ont occupé une place centrale dans l'espace public au cours de ces deux décennies : une polémique très médiatisée sur les responsabilités du gouvernement français dans les massacres et un succès éditorial. Cette polémique liée aux responsabilités de la France a, selon Claudine Vidal (2006 : 23), « complètement détourné l'attention des modalités d'exécution du génocide au Rwanda, qui continuèrent à être synthétisées par la représentation du tueur à la machette ». En effet, une majorité de chercheurs et de journalistes[14] étaient particulièrement concentrée sur les questions de l'implication de la France ou sur le déroulement des différentes missions d'enquêtes citoyennes. Les questions de responsabilités ont monopolisé le débat public ces vingt premières années, laissant de côté la réflexion critique autour du symbole de la machette et les moyens du génocide. Le deuxième élément conforte le symbole de la machette en France, c'est un succès éditorial en termes de transmission, remporté par le journaliste et écrivain français, Jean Hatzfeld, qui a publié quatre ouvrages sur le génocide (2000-2007). À l'époque, ces livres ont marqué l'opinion et modifié la perception de l'événement en France. Rapidement réédités en poche, ils ont été abondamment cités tant par les universitaires que par les critiques. Ces livres proposent une réflexion précieuse, associant efficacement la fonction documentaire (densité des informations qu'il rend disponibles quant à l'événement) à la fonction poétique du langage, la mélancolie qui emprunte et environne la vie suspendue des témoins. Et le deuxième opus de cette quadrilogie qui a profondément marqué les esprits s'intitule précisément *Une saison de machettes*, livre de témoignages qui procède à un montage d'entretiens avec des tueurs à qui on semble laissé la parole. Une bande de copains de Kibungo, dix au total, condamnés pour avoir assassiné de nombreux Tutsi. *Une saison de machettes* égrène les mots, la voix, la pensée de bourreaux. Ceux-ci partagent avec les victimes ce français vernaculaire et cette franchise descriptive désarmante. Mais l'objet de leur récit n'a rien à voir : ils racontent en détail leur participation au génocide, le maniement de leur machette, leur première fois, comment ils sont parvenus à rationnaliser et finalement à admettre leur

[14] Série d'articles rédigée par Patrick de Saint-Exupéry, enquête sur la France et le Rwanda, *Le Figaro*, janv. 1998.

conduite meurtrière. À la lueur de ces témoignages, le génocide apparaît comme un système clos, redoutablement efficace. Les tueurs disent avoir poursuivi jour après jour ce qu'ils appellent un « boulot », une activité agricole machette à la main, aveuglément soumis aux ordres des décideurs, sans prendre réellement conscience du contenu de leur tâche : ils l'accomplissent conformément à des conventions édictées par leur groupe d'appartenance et parce qu'ils en retirent un bénéfice matériel. Le livre démontre que le génocide des Rwandais tutsi, est essentiellement un génocide de proximité et un génocide paysan, selon la formule de l'auteur « à société villageoise, génocide villageois » (Hatzfeld, 2003 : 80), l'ampleur du massacre serait lié à la participation massive « des tueurs à la machette ». Cette quadrilogie est aussi un travail littéraire, un montage esthétique, qui permet au tueur et à sa machette de prendre corps :

> Témoignage d'Alphonse Hitiyaremye : « On se dépêchait car la saison des tueries se finissait. […] On savait que pour la saison prochaine, on devait reprendre les machettes pour d'autres boulots plus traditionnels » (*ibid.* : 83). Témoignage d'Élie Mizinge : « Le gourdin c'est plus cassant mais la machette est plus naturelle. Le Rwandais est familiarisé avec la machette depuis l'enfance. Attraper une machette à la main, c'est ce qu'on fait chaque matin. C'est le même geste pour différentes utilités qui nous désoriente jamais. Le fer, quand tu t'en sers pour couper la branche, l'animal ou l'homme, il ne dit pas son mot. Au fond, un homme c'est comme un animal, tu lui tranches sur la tête ou sur le cou, il s'abat de soi » (*ibid.*. : 44).

Ces témoignages rapportés tranchent par leur crudité, crudité au sens où l'horreur s'exprime dans un vocabulaire extraordinairement simple qui à se vouloir précis en devient clinique, au travers notamment de l'image de la machette, image à ce point clair qu'elle atteint immédiatement l'imaginaire du lecteur.

Stéréotypage de l'objet

Avant toute chose, insistons sur un point d'historiographie. Une fois appréhendé en Europe, le fait rwandais est d'une certaine façon soustrait à son environnement historique et culturel premier pour être replacé dans un tout autre schéma compréhensif. Une périodisation construite sous l'effet de la culture du témoignage et de la mémoire, sur des références et une temporalité propres où se placent notamment la Shoah, mais aussi le passé colonial français. La machette est devenue le symbole du génocide des Tutsi, il y a donc un signifiant, l'objet « machette », l'outil, l'arme du crime, et un signifié, le génocide. Reste la signification du symbole plus délicate à dégager. Comment interpréter le fonctionnement de la valeur de cet objet ? Quelles valeurs l'objet « machette » incarne-t-il pour le public occidental, si ce n'est un « objet exotique » évoquant une certaine sauvagerie ? L'usage de cet objet semble difficilement dissociable des stéréotypes stigmatisants sur l'Afrique, notamment les préconçus sur les violences africaines. La machette a cette capacité d'une incarnation choquante (mutilations, cruauté de l'acte) provoquant une émotion traumatisante et frappant l'imagination, l'objet ne signifierait plus que par sa capacité à produire de l'émotion. Ajoutons à cela le

fait de l'omniprésence du symbole de la machette, sa récurrence à représenter le génocide et à être mobilisé, accepté sans réflexion et répété sans avoir été soumis à un examen critique, à ce titre le symbole fait davantage figure de stéréotype, si l'on en croit la définition rapportée par Henry Boyer (2008 : 102) : « Le stéréotype est considéré comme une sorte de représentation que la fréquence ou la simplicité ont imposée comme évidence à l'ensemble d'une communauté. Il s'agit donc d'une structure sociocognitive figée dont la pertinence pratique en discours est tributaire de son fonctionnement réducteur et univoque et d'une stabilité de contenu rassurante pour les usagers ». Observons de plus près la matrice culturelle (ensemble des représentations et imaginaires) véhiculée par le discours qui se focalise sur l'objet « machette », en visionnant un court reportage sur la situation rwandaise intégré au magazine d'information *Sept à Huit* programmé sur TF1 en *accès prime time*, un dimanche soir, le 4 avril 2004. Il nous semble que les discours d'information ici sont précisément teintés de stéréotypes culturels, les imaginaires sociaux restent attachés à une certaine représentation de l'Afrique en Occident. Force est d'admettre, avec Edgar Morin (1969 : 106), que « l'espace des médias est un lieu de fermentation mythologique qui constamment ressuscite des mythes archaïques en leur donnant une forme moderne ». Le premier mythe, bien antérieur à la matrice culturelle de la colonisation qui semble suggéré, est celui de l'Africain sanguinaire déjà « théorisé » chez Roland Barthes (1957 : 673). Un des témoins dans ce reportage parle des courses dans les marais, de l'odeur du sang. Et puis en parlant, il fait mécaniquement le geste de hacher quelque chose qui serait à ses pieds. Mais cette forme reste difficilement supportable, excessive et incontrôlable car elle se fonde sur le principe de l'hypotypose. L'hypotypose permet la composition de vastes tableaux poétiques « donnant à voir » une scène comme si les limites de la phrase n'existaient plus. Figure rhétorique fondée sur l'image, elle est le procédé privilégié pour animer les descriptions et pour frapper l'imagination de l'interlocuteur. Dans les quelques gestes effroyables du témoin, dans sa description technique et sans émotion et cet étrange sourire qui ne le quitte pas, ne peut manquer d'apparaître dans l'imagier scolaire du téléspectateur de TF1, l'image incontrôlée de l'Africain sanguinaire. D'autant plus rapidement qu'aucun discours d'accompagnement ne viendra encadrer le propos du témoin ou limiter l'hypotypose. Le mythe de l'Africain sanguinaire est reconduit dans le commentaire du journaliste par la figure « oxymorique » (« il joue bien au foot »/« il a tué sans se poser des questions ») qui laisserait à penser que si les deux dispositions sont contenues chez les mêmes individus, il y a là quelque chose qui relève de la « nature ». Le système mythologique, qui consiste à ériger en *nature* ce qui est le produit complexe de la *culture* et de l'*histoire* (Barthes, 1957 : 673) – pour économiser précisément l'analyse de cette complexité –, fonctionne à plein. À ce propos, Claudine Vidal (2006 : 31) interprète ainsi l'usage du symbole : « Un massacre à la machette n'est pas "civilisé" et confirme une vision du tribalisme qui tient lieu d'explication générale des guerres africaines ». Nous reportons ici un extrait éclairant de l'entretien enregistré par la chercheuse avec François-Xavier Nsanzuwera (procureur général de la République rwandaise) à Bruxelles en 1997 :

> « Je pense que les armes, les grenades ont fait plus de victimes que les machettes. Il y a eu une distribution très importante de grenades, de fusils, à partir de 1992, dans toutes les communes. Beaucoup de familles ont été tuées à la machette, c'est vrai, mais dire que c'est un génocide accompli à la machette, il y a quelque part une volonté de chercher l'originalité, la sauvagerie. Il y a un accent raciste là-dedans » (Vidal, 2006 : 32).

La machette dans la mémoire institutionnelle rwandaise

L'attention va maintenant se porter sur l'objet machette pour les Rwandais ; plus précisément, il serait intéressant de savoir si la machette est entrée dans la mémoire institutionnelle du pays ; fait-elle partie des instruments de mémoire ? Cet objet est-il devenu un symbole ou bien au contraire est-il redevenu le simple outil du quotidien ? Vingt ans après, le gouvernement rwandais a opté pour le souvenir en mettant en place notamment des mémoriaux à travers le pays. Il en existe cinq principaux : Bissero, Gisozi, Murambi, Nyamata, Nyarubuye. Nous avons eu l'occasion d'en visiter quatre d'entres eux[15] : le site de Nyamata, d'abord, autrefois église catholique, cet édifice a été réduit en abattoir où plus de quarante-cinq mille personnes qui y avaient cherché refuge ont toutes été massacrées en un seul jour. Ce mémorial se compose notamment de la chapelle à proprement dite dans laquelle sont exposés les habits que portaient les victimes, mais aussi les outils utilisés par les génocidaires : des machettes, des lances, des couteaux gisent au sol. Le site de Murambi, deuxièmement, constitue un complexe scolaire technique qui, pendant le génocide, fut le théâtre d'un massacre massif, près de cinquante mille personnes habitant la colline et ses environs ont été persécutées, toutes appelées et sensibilisées par les autorités locales et les forces armées rwandaises à s'y regrouper sous prétexte de garantir leur sécurité. Ils furent effroyablement massacrés. La particularité de cette muséographie, c'est la conservation inattendue des corps humains grâce au traitement par la chaux. Lors de notre visite à Murumbi, le guide du musée, rescapé du génocide sur le site en question, assurait lui-même la médiation mémorielle, il portait notamment des stigmates au visage (une cicatrice imposante au niveau du crâne produite par une balle d'arme à feu) et livrait son témoignage comme « une pièce à conviction ». Le site de Gisozi, à Kigali, est le complexe mémorial le plus grand du pays quant au nombre de victimes qui y sont inhumées (trois cent milles). Il s'agit particulièrement de victimes qui ont toutes été retrouvées dans ou aux abords de la capitale rwandaise. Le site de Bisesero, enfin, appelé aussi mémorial de résistance, construit en 1998, pour conserver l'histoire générale du génocide des Tutsi de la région. Outre les bâtiments dans lesquels sont exposés les restes de victimes, on trouve des preuves matérielles du génocide à savoir les armes, les outils utilisés par les génocidaires, des lances, marteaux, machettes, gourdins, armes blanches en tout genre, des photos, cartes d'identité, vêtements et objets des victimes. Ce qui frappe c'est que la machette

[15] Précisons que notre voyage remonte à l'année 2006.

ne se détache pas plus qu'un autre objet ayant servi à tuer. La machette n'est pas mise en avant ; elle ne bénéficie d'aucun traitement particulier ou de surexposition aménagée. Aucune mise en scène n'est à signaler. La machette se trouve au milieu des autres armes, elle ne se distingue pas en sombre. L'objet au Rwanda ne semble revêtir aucun caractère symbolique, la machette a retrouvé sa fonction primaire dans les champs agricoles.

Conclusion

De l'usage agricole, au meurtre, la machette – outil né à l'extérieur du pays et largement importé – s'est figée en symbole du génocide des Tutsi rwandais. L'objet détient non seulement un rôle dans l'exécution du génocide, mais aussi dans la manière dont le monde occidental a choisi de se représenter l'événement. Cet article ne remet pas en doute l'usage massif de cette arme pendant les tueries, nombreuses sont les victimes à être tombées sur le coup des lames aiguisées, pour autant, nous aurons tenté de mettre en avant des études sur la réalité des moyens du génocide. En effet, d'autres armes, bien plus « modernes », comme des fusils et des grenades ont contribué aux meurtres. En se concentrant uniquement et de manière exagérée sur l'utilisation de l'objet « machette », ont ressurgi les clichés et poncifs d'une civilisation « primitive », avec ses étiquettes incorrectes, de « tribus » et de « sauvages ». Les représentations sur le génocide des tutsi, mettant au premier plan l'objet machette – comme arme et symbole du crime –, sont donc le plus souvent associées à des stéréotypes culturels sur les violences africaines. L'objet « machette » ne semble pas représenter, ni définir le génocide pour les Rwandais, les muséographies du génocide n'ont pas réservé une place particulière à cet objet, la machette est présentée parmi les autres armes blanches. L'usage symbolique de l'objet est donc strictement occidental, ce phénomène réinterroge la dualité du souvenir qui s'exprime dans la construction de la mémoire du génocide. L'objet « machette » aménage l'Histoire que projette l'Occident, drainant ses propres représentations, ses propres interprétations de l'altérité, lesquelles objectivent en symbole l'arme du crime.

Références

Alvès A., 2012, *La Fabrique du témoignage. La* Trilogie rwandaise *du journaliste-écrivain Jean Hatzfeld. Voix et voies de l'écriture du génocide*, Thèse en sciences de l'information et de la communication, Université de Lorraine.

Barthes R., 1957, *Mythologies*, *Œuvres complètes*, tome 1, Paris, Éd. Le Seuil, 2002.

Boyer H., 2008, « Stéréotypes, emblème, mythe. Sémiotisation médiatique et figement représentationnel », *Mots. Les langages du politique*, 88, pp. 99-113.

Chrétien J.-P., 1995, dir., *Rwanda. Les médias du génocide*, Paris, Karthala.

Chrétien J.-P., Dupaquier J.-F., 2007, *Burundi 1972, au bord des génocides*, Paris, Karthala.

Collombat B., Servenay D., 2014, *Au nom de la France. Guerres secrètes au Rwanda*, Paris, Éd. La Découverte.

Desforges A., 1999, *Aucun témoin ne doit survivre, le génocide au Rwanda*, Paris, Karthala.

Hatzfeld J., 2000, *Dans le nu de la vie. Récits des marais rwandais,* Paris, Éd. Le Seuil.

— 2003, *Une saison de machettes. Récits*, Paris, Éd. Le Seuil.

— 2007, *La Stratégie des antilopes. Récit,* Paris, Éd. Le Seuil.

— 2014, *Englebert des collines. Récits.* Paris, Gallimard.

Kimonyo J.-P., 2008, *Rwanda. Un génocide populaire*, Paris, Karthala.

Latour B., 2007, « Une sociologie sans objet ? Remarques sur l'interobjectivité », pp. 37-57, *in* : Debary O., Turgeon L., *Objets et mémoires*, Paris/Québec, Éd. de la Maison des sciences de l'homme/Presses universitaires Laval.

Le Pape M., 1995, « Des journalistes au Rwanda : l'histoire immédiate d'un génocide », *Les Temps modernes*, 583, juil.-août, pp. 161-180.

Melvern L., 2006, *Conspiracy to murder. The rwandan genocide*, New York, Verso Books.

Morin E., 1969, *L'Esprit du temps*, Paris, Grasset.

Prunier G., 1999, *Rwanda : le génocide*, Paris, Dagorno.

Seignobos C., Marzouk Y., Sigaut F., dirs, 2000, *Outils aratoires en Afrique. Innovations, normes et traces*, Paris, Karthala.

T'Kint S., Van Damme J., Barret P., 2013, « L'innovation agricole au Rwanda. Des acteurs déconnectés », pp. 333-354, *in* : Reyntjens F., Vandeginste S., Verpoorten M., dirs, *L'Afrique des Grands Lacs. Annuaire 2012-2013*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Verwimp P., 2006, « Machetes and Firearms: The Organization of Massacres in Rwanda », *Journal of Peace Research*, 43, pp. 5-22.

Vidal C., 2006, « Un "génocide à la machette" », pp. 21-35, *in* : Le Pape M., Siméant J., Vidal C., dirs, *Crises extrêmes. Face aux massacres, aux guerres civiles et aux génocides*, Paris, Éd. La Découverte.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 179-198

> SYMBOLES

GALYNA DRANENKO
Université nationale de Tchernivtsi
UKR-58018
galynadranenko@yahoo.fr

MAÏDAN : UN PAVÉ JETÉ DANS LA MARE DU POUVOIR

Résumé. — Il s'agit de nous interroger sur le fonctionnement symbolique des objets emblématiques du conflit qui a opposé, récemment, en Ukraine, un peuple au pouvoir qui l'oppresse. Pour ce faire, tout d'abord, nous mettrons en évidence la dynamique qui anime les manifestations publiques de ces objets et qui explique pourquoi et comment ceux-ci ont été aptes à créer une chaîne de symbolisation qui relie l'événement évoqué à son essence historique tout en le projetant dans l'avenir. Ensuite, nous montrerons que le pavé occupe, dans l'ensemble des objets qui ont symbolisé les luttes du Maïdan, une position paradigmatique et exemplaire, tant il semble réunir et synthétiser toutes leurs caractéristiques. Enfin, nous nous interrogerons sur les raisons qui ont amené le recyclage de ces objets, dont la fonction première était avant tout utilitaire (bouclier et arme offensive), en objets-souvenirs. À cet égard, nous examinerons plus particulièrement les déplacements qui ont affecté les plans (utilitaire, symbolique et mémoriel) d'existence et de visibilité de ces objets. Car il est manifeste que l'on a assisté à des métamorphoses, relativement rapides et surprenantes, de ceux-ci, à la suite de processus commerciaux, artistiques et muséaux.

Mots clés. — Ukraine, Maïdan, mémoire, histoire, objet symbolique, révolution, muséification, pavé.

« L'objet est toujours ouvert, étalé, accompagné, jusqu'à ce qu'il se soit détruit comme substance close, et monnayé dans toutes les vertus d'usage que l'homme sait faire surgir de manière têtue » (Barthes, 1965 : 21).

Lors de l'hiver 2013-2014, l'Ukraine a vécu un événement exceptionnel, pas seulement à cause de l'importance des violences perpétrées alors (plus d'une centaine de morts a été recensée). En fait, la révolte des manifestants rassemblés à Kyïv, subsumée sous le nom « Maïdan[1] », a produit une rupture décisive dans la conscience des citoyens ukrainiens, dans la mesure où a pris corps et vie un mouvement populaire, animé par l'espoir qu'il était possible de renverser l'insoutenable et de construire un état démocratique et moderne. En effet, ce sont des choix géopolitiques et, surtout, un désir d'un ordre social autre, c'est-à-dire plus juste, qui ont rassemblé et uni toute une population, même si de nombreux discours, dont la teneur et les accents tenaient plus de la propagande et de la manipulation des consciences que de l'analyse politique portée par l'intérêt général, se sont ingéniés à diviser un tel mouvement. L'écho que le Maïdan a suscité dans les médias du monde entier montre également combien son impact a dépassé les singularités et les frontières d'un pays situé aux confins de l'ex-URSS et de l'Europe. Ceci s'explique, en partie, parce que les événements qui se sont déroulés en Ukraine tendent au monde occidental, et en particulier à l'Europe, un miroir dans lequel se reflètent leurs valeurs – assumées, revendiquées ou « trahies » pour des raisons dites « pragmatiques », pour ne pas dire comptables et financières – et leur système politique (choix entre une démocratie participative et/ou représentative, maîtrise des liens tissés entre les pouvoirs politique et financier). Toutefois, au-delà de ces considérations géopolitiques, on peut considérer que le Maïdan a constitué pour de nombreux Ukrainiens un véritable *événement*, quasiment au sens que lui donne Alain Badiou[2], tant il est apparu comme un surgissement imprévisible, une coupure et une création porteuse de nouveauté. C'est certainement pour cette raison que de nombreux acteurs ont eu l'intuition qu'il était urgent et impérieux, déjà dans le temps même de son déroulement, d'en inscrire les traces dans une mémoire collective et une histoire qui transcendent l'actualité immédiate. Ces archives mémorielles et testimoniales ont pris des formes multiples : attribution de noms de héros du Maïdan à des sites urbains (rues, places, etc.) ; monuments et plaques commémoratives ; productions artistiques littéraire, audio-visuelle et picturale qui se donnent pour mission de *re*-présenter les faits – le préfixe *re* indexant, ici, à la fois la répétition et l'intensité ; création et diffusion d'un glossaire issu du Maïdan (*titouchki, antimaïdan*…) ; conservation dans des musées des objets symbolisant la résistance, la lutte et les combats menés ; recueil de témoignages oraux, iconographiques ou filmiques ; sauvegarde des empreintes des moments

[1] Le mot « *maïdan* » signifie en ukrainien « la place ». Il provient de l'arabe « *maydān* » et du perse « *meydan* », termes qui désignent un terrain, un champ de bataille, un parc ou une place de ville.

[2] « L'événement est le nom de quelque chose qui se produit localement dans un monde et qui ne peut être déduit des lois de ce même monde. C'est une rupture locale dans le devenir ordinaire du monde » (Badiou, 2015 : 47).

vécus sur l'internet (Tweeter, Facebook et autres réseaux sociaux…) volatils et intimes par définition.

Ici, nous voudrions prendre le parti pris des objets, et plus précisément du *pavé* – un ob-*jet* par excellence, très représentatif du mouvement et omniprésent sur la place de l'Indépendance (en ukrainien « *Maïdan Nezalejnosti* »). Certes, le pavé constitue le revêtement ordinaire, et quasi universel, des voies publiques et des places des villes. Mais c'est aussi un objet dont est *pavée* la mémoire de l'événement qui nous préoccupe : non seulement parce qu'il représente le projectile emblématique utilisé dans les luttes révolutionnaires contre les forces de l'ordre, mais, aussi et surtout, parce qu'il a été au cœur d'une solidarité citoyenne, qui force l'admiration, lors des répressions violentes du pouvoir à l'encontre de son propre peuple. En effet, outre le pavé, le Maïdan a donné vie à plusieurs objets qui le représentent et le symbolisent : l'arbre de Noël, le piano jaune-bleu, la statue de Lénine arrachée de son socle et renversée à terre, le pneu d'automobile, le bidon d'essence, le casque de chantier, le bouclier artisanal, le cocktail Molotov, etc. Dans un premier temps, pour justifier, notamment, notre parti pris de mettre l'accent sur un seul objet – le pavé –, nous serons amenée à le présenter comme une sorte de synecdoque représentative de l'ensemble des objets qui ont eu une portée et une signification symboliques dans le contexte du Maïdan. Parce que l'histoire qui nous intéresse est relativement récente, il nous est impossible de décrire et d'analyser, exhaustivement et rétrospectivement, le parcours des objets qui représentent le Maïdan dans leur réel social et dans l'imaginaire des individus. Nous examinerons donc cet objet au stade initial de sa formation symbolique, autrement dit, au début de sa vie dans la société ukrainienne en tant qu'objet-souvenir de ce conflit. À ce stade, on note non seulement une mise en valeur de l'objet par les réseaux sociaux et par les médias, mais aussi une exploitation artistique, que ce soit dans les arts picturaux, la littérature, ou la musique. Dans un deuxième temps, nous constaterons l'émergence de ce que nous appelons un *phénomène de muséification précoce* des objets représentant un tel conflit. Car il est important de d'expliquer comment et pourquoi, dans temps remarquablement réduit, accéléré et concis, il s'est produit une transformation significative d'un objet-symbole en objet de collection recueilli dans musée. Enfin, nous conclurons sur les raisons et l'impact de cette « précipitation », au sens temporel et chimique de ce terme, dans la constitution des pratiques mémorielles.

L'objet comme élément constituant et minimal de l'expérience vécue

Le *Maïdan* – appelé à ses débuts *Euromaïdan* afin de ne pas confondre ce mouvement avec celui de la *Révolution orange* (hiver 2004-2005) – débute le 21 novembre 2013, à l'initiative, en particulier, des étudiants, avec le rassemblement

de 2000 Kyïviens sur la place centrale de la capitale. La vague des protestations, qui s'est étendue également dans d'autres villes du pays, est provoquée par la brusque volte-face des gouvernants ukrainiens qui rompent avec une politique dite pro-européenne inscrite, pourtant, dans leur agenda officiel. En effet, leur refus de signer un accord d'association avec l'Union européenne signifie, pour beaucoup d'Ukrainiens, la mise sous tutelle russe de leur jeune pays et annonce, à terme, la création de l'« URSS 2.0 ». En dépit des nombreuses et sévères sanctions que la justice, aux ordres du pouvoir, inflige aux manifestants arrêtés et d'une brutalité policière violente et sans commune mesure, le mouvement non seulement ne s'arrête pas, mais son ampleur ne cesse de croître. Ainsi le meeting du 24 novembre, dont le mot d'ordre est « Pour un pays européen », réunit-il plus de 100 000 personnes. Les manifestants mettent en avant deux revendications principales : le rapprochement avec l'Union européenne et le refus de signer l'Union douanière que leur « propose » leur grand voisin, la Russie, dont les visées hégémoniques sont évidentes pour tous. Le 30 novembre 2013, les forces de police antiémeute franchissent un degré de violence dans la répression, car ils molestent brutalement des manifestants qui, en aucun cas, ne les menacent3. Le prétexte avancé pour justifier une telle sauvagerie est dérisoire et révoltant tant il manifeste une mauvaise foi sans bornes et sans scrupule : la présence des manifestants entraverait l'installation sur le Maïdan de l'arbre de Noël traditionnel et priverait ainsi les enfants kyïviens de la fête qui leur est due ! La place ayant été « nettoyée » et « libérée » de ces occupants, la municipalité, pour occuper le terrain, s'empresse d'y faire installer une charpente métallique sur laquelle devaient être accrochées les branches d'un sapin. Mais cette manœuvre du pouvoir ne fait pas long feu et, paradoxalement et ironiquement, cette structure de métal en forme de sapin devient un des premiers objets symboliques du mouvement. En effet, après avoir empêché les ouvriers d'achever leur installation, les manifestants se servent de cet arbre de Noël comme d'un emblème qui symbolise et manifeste leur action et leur message ; les branches de sapin, quant à elles, vont servir à construire et consolider… leurs barricades. On voit ainsi comment un tel sapin, à l'origine pur décor urbain et festif, se voit transformé en un objet dont la fonction est double : d'une part, exhiber l'origine temporelle de l'événement en cours, celle des fêtes de Nouvel An[4], et, d'autre part, inscrire le mouvement de Maïdan dans la symbolique qui est traditionnellement dévolue au sapin : la nouveauté, le changement et la renaissance. Il faut aussi mentionner, en passant, que le sapin (appelé, ironiquement, *Yolka*[5]) évoque aussi quelques déconvenues comiques qui sont arrivées au président-dictateur Yanoukovytch (impossibilité, lors d'un discours, de se souvenir du mot ukrainien qui désigne le sapin ; chute inopinée de cet arbre, planté en guise de décor, sur le président lors d'une cérémonie commémorative en présence de Medvedev). Au-delà de ces

[3] À quatre heures du matin, des étudiants qui dorment paisiblement dans leurs tentes, sont tabassés, arrêtés, et incarcérés ; de plus, pèsent sur eux la menace d'être condamnés à plusieurs années de prison.

[4] En Ukraine, pays majoritairement orthodoxe, la fête de Nouvel An précède celle de Noël.

[5] *Yolki palki* est un juron familier en ukrainien.

valeurs symboliques, le sapin de Maïdan reste un objet éminemment pratique. Sa centralité et sa visibilité permettent aux manifestants d'y accrocher des messages et des slogans qui seront photographiés, filmés et diffusés par tous les médias qu'ils soient ukrainiens ou internationaux.

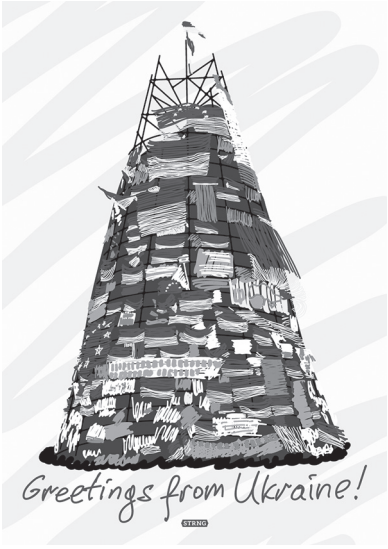


Image 1. *L'arbre de Noël du Maïdan 2013-2014,* carte postale d'Eliash Strongowski.

De plus, eu égard à sa hauteur relativement imposante, ce sapin constitue pour ceux qui ont le courage d'y grimper un point d'observation idéal pour filmer, en vue panoramique, l'ampleur de la manifestation qui se déroule sur le Maïdan[6]. Car, le 8 décembre 2013, sur la place et dans les rues attenantes, on compte environ un million de personnes qui se sont constituées en une sorte d'assemblée populaire. Par ailleurs, la violence avec laquelle interviennent les forces antiémeutes pour faire évacuer la place Maïdan n'est pas sans avoir des effets directs sur la teneur même des revendications avancées par les manifestants. En effet, la question de la « voie européenne » passe, peu à peu, au second plan pour laisser place à des revendications que le peuple rassemblé estime essentielles et urgentes pour fonder une véritable démocratie ; ainsi, en priorité, on dénonce et on demande l'éradication totale de la corruption qui gangrène toutes les institutions du pays, et on exige le respect des droits de l'homme, la liberté de la presse et l'indépendance de la justice. Un slogan accroché sur un pont, aux abords de la place Maïdan – *Comprenez-nous, on en a marre* –, est emblématique et résume parfaitement les motivations qui ont amené des milliers de personnes à sortir de chez eux et à se rassembler sur

[6] La vidéo de Nikita Makenzin : http://www.dailymotion.com/video/x186bm3_ukraine-manifestants-en-haut-du-sapin-de-noel-de-kiev_news. Consulté le 11 janvier 2015.

cette place. Il n'est donc pas étonnant que ce mouvement ait pu être baptisé la « Révolution de la dignité et des valeurs ».

A été installé, aussi, sur les lieux de la contestation un *piano* peint en bleu et en jaune, en conformité avec les couleurs du drapeau national ukrainien. Ce piano devient également très vite un objet symbolisant le Maïdan ; preuve en est que, sur de nombreuses places situées dans les centres des villes de province, des pianos identiques apparaissent comme en écho et en soutien à la révolte de la capitale. Ce piano, appelé par les manifestants l'« instrument de la liberté », est à la disposition de tous ceux qui ont le désir de faire entendre la musique qui leur sied : chansons, chants folkloriques, concerts de musique classique, jazz, etc. Ces concerts de rue improvisés permettent de distraire les manifestants qui occupent des journées entières la place, mais aussi incarnent la solidarité qui lie tout un peuple épris, on le sait, de musique et habitué à scander les moments importants de la vie, qu'ils soient familiaux, amicaux ou professionnels, par des chants. Il est patent que la place accordée à la musique témoigne du caractère convivial et pacifique du mouvement initié sur le Maïdan et constitue un marqueur du statut social des manifestants – parmi eux, on compte de nombreux diplômés de l'université qui ont un niveau culturel élevé, comme le manifeste leur goût pour le répertoire classique. Le piano devient ainsi l'instrument adéquat qui permet à la vie culturelle et à la créativité artistique de s'épanouir sur le Maïdan, en phase avec les luttes politiques et sociales.

Image 2. Markiyan Matsekh joue du Chopin devant les forces anti-émeute.

Le monument de Lénine qui est renversé, le 8 décembre 2013, par des manifestants devient, lui aussi, un objet représentatif du Maïdan et il est à l'origine d'une vague de créations artistiques de tous ordres. À ce propos, on

peut mentionner la performance artistique initiée par le théâtre de Vlad Troïtskyi, « Dakh », intitulée *Garde ta tête sur les épaules* : des acteurs, aux pieds de la statue de Lénine renversée et décapitée, installent une guillotine et entonnent l'hymne ukrainien sur l'air de la Marseillaise. Cette performance montre ostensiblement le symbolisme attaché à un objet nommé « *Lénine-chute*[7] » qui fait référence au démantèlement de l'urss et aux traditions révolutionnaires européennes. L'impact de cet objet est tel que les « Lénine-chutes » se répandent dans tout le pays[8]. Dès le début du mois de décembre, le Maïdan produit ses propres structures d'auto-organisation qui, le temps passant, vont peu à peu s'améliorer : la cuisine, l'infirmerie, la bibliothèque et, bien évidemment, les unités d'autodéfense. Il faut noter que les réseaux sociaux jouent un rôle essentiel dans cette organisation, car ils propagent et diffusent immédiatement toute l'information nécessaire à la structuration et à la survie du mouvement. La pérennité et la résistance du Maïdan doivent aussi beaucoup aux gestes de solidarité et de soutien de toute une population. Sans aucun doute, ces gestes permettent aux occupants de la place de défier le pouvoir et de considérer comme nulles et non avenues les lois du 16 janvier – stigmatisées comme des « lois dictatoriales » – réprimant très sévèrement toute manifestation de protestation contre le pouvoir[9]. Car ce dernier ne se contente pas de faire appel aux forces antiémeutes, mais, officieusement et en dehors de tout cadre légal, il recrute des sortes de mercenaires, les titouchkis[10]. Ceux-ci, en toute impunité et sous le regard pour le moins bienveillant sinon complice de la police, sont utilisés pour agresser les partisans du Maïdan et semer la terreur (voitures brûlées, tabassage en règle des manifestants qui tombent dans leurs mains, agressions diverses, rapts, et même meurtres). Par ailleurs, les occupants du Maïdan sont littéralement assiégés par les forces spéciales de la police, les *berkouts*, qui isolent et encerclent la place. Pour tous, il est évident qu'un assaut[11] se prépare ; les manifestants, dès lors, se retranchent dans leur camp et construisent des barricades avec des sacs de neige et avec tous les objets de fortune qui leur tombent sous la main. On remarquera, comme le fait opportunément Éric Hazan (2013 : 153-154), que le

> « rôle de la barricade […] ne se limite pas à son aspect guerrier. […] La barricade est une *forme symbolique de l'insurrection* : dépaver une rue, renverser une charrette, empiler quelques meubles, c'est donner un signal, poser que l'on est déterminé à se battre, et ensemble : les barricades

[7] « *Léninopad* » est un des nombreux néologismes nés lors du Maïdan.

[8] Selon les statistiques de l'Institut national ukrainien de la Mémoire, 504 monuments de Lénine sont démontés durant l'année qui suit le Maïdan.

[9] Le 19 janvier 2014, près d'un demi-million de personnes venant de tout le pays se rassemble sur le Maïdan pour protester et faire retirer ces lois iniques.

[10] L'appellation *titouchkis* est dérivée du nom de V. Titouchko, un voyou qui avait été recruté et payé pour agresser une journaliste.

[11] Le premier assaut est effectué le 11 décembre 2013 ; les barricades sont détruites ; parmi les insurgés, on compte une dizaine des blessés et plusieurs d'entre eux sont arrêtés pour être incarcérés. Néanmoins, le lendemain, les manifestants décident de rester en masse sur la place pour l'occuper aussi bien le jour que la nuit.

forment un réseau qui fédère les combattants et donne à la lutte son unité, même sans chef ni plan d'ensemble ».

Dans la construction de ces barricades, les *pneus* de voitures occupent une place particulière : d'une part, parce que ce sont des objets qui sont abondants dans un contexte urbain, qu'on peut se procurer aisément et qui assurent efficacement la sécurité des assiégés, et, d'autre part, parce que, eux aussi, acquièrent très rapidement une valeur symbolique. En effet, les manifestants prennent l'initiative de mettre le feu à ces pneus qui dégagent dès lors un épais écran de fumée noire qui les masque et qui empêche les *berkouts* de progresser vers les barricades. Les flammes du brasier, la fumée et l'odeur âcre qui se répand sur tout le quartier ne manquent pas de rappeler à tous les Kyïviens que des combats se déroulent sur le Maïdan. Les pneus en flamme se transforment donc en images sensorielles qui se fixent durablement dans les mémoires et fonctionnent comme un rappel permanent et un symbole de la révolution populaire contre l'ordre établi foncièrement inique qui se déroule au cœur de la ville. Car on sait que le symbole « s'enracine dans le sacré et véhicule des objets de croyance qui dépassent le cadre strict de la désignation objective » (Dubois, 2005 : 331). Il devient ainsi un signe de reconnaissance, un « indice identitaire à l'intérieur du réseau commun. Point de liaison entre individuel et collectif, le symbole circonscrit une identité et résulte d'un contrat préalable entre parties » (Dubois, 2005 : 331). C'est certainement cette portée symbolique qui explique que, bien après l'hiver 2014, lors des actions de protestations de l'été 2014, des manifestants ressortent ces pneus pour rappeler au nouveau pouvoir qu'il s'est engagé à rester fidèle aux espoirs et aux promesses du Maïdan et qu'il serait téméraire pour lui de les faire passer par pertes et profits.

Image 3. Combats sur le Maïdan les 22 et 23 janvier 2014. Photo d'Ilya Varlamov.

Les bidons d'essence vides font aussi partie des objets remarquables et prototypiques du Maïdan. En effet, le bidon d'essence a, d'abord, une utilité pratique : les manifestants s'en servent pour consolider leurs barricades après les avoir utilisés comme des braseros, à la chaleur desquels ils viennent se réchauffer tout en débattant de l'avenir du Maïdan. Chacun autour de ces points de chaleur, à la fois physique et humaine, peut trouver des moments précieux de partage, de solidarité et de convivialité qui le réconfortent. Il arrive même qu'on invite les *berkouts* à rejoindre ces îlots de chaleur et chaleureux, lesquels ne se font pas prier pour rejoindre leurs « ennemis » quand ils le peuvent. Parfois, les occupants du Maïdan transforment les bidons d'essence en tambours dont les roulements persistants et obsédants rappellent au pouvoir que sur cette place est rassemblé tout un peuple qui exprime son mécontentement et exige des réformes profondes. Ce concert bruyant n'est pas sans rappeler celui des mineurs du Donbass qui, ayant investi la capitale, martelaient leurs revendications sociales en faisant claquer leurs casques contre le pavé. Il est donc tout à fait compréhensible que le casque, notamment le casque de chantier orange, devienne très rapidement un autre symbole de la contestation de l'hiver 2013-2014. Cet objet acquiert une telle aura qu'il se diffuse vite au-delà de l'espace concret de la place de l'Indépendance de Kyïv et revêt de multiples formes qui n'ont plus de rapport direct avec ses fonctionnalités d'origine. En effet, partout en Ukraine, les personnes qui soutiennent le mouvement décident de porter sur leurs têtes de multiples avatars de ce casque : des boîtes rondes sur lesquelles est inscrit le mot « casque », des casseroles, des passoires, etc. Dans le même esprit, les jeunes citadins, majoritaires sur le Maïdan, exhibent par défi, sur les barricades, tout ce qui leur sert de protection quand ils se déplacent en deux roues ou font du sport (casques de moto, lunettes de ski, coquilles de protection pour les coudes et les genoux, etc.). Il ne faut pas être un grand stratège pour comprendre que ces panoplies défensives sont de piètres boucliers ; mais l'efficacité pratique n'est pas leur première destination, car celle-ci est avant tout symbolique[12]. Ainsi prend-on le soin de déposer, dans un geste quasi religieux, ce casque, symbole du Maïdan, dans les cercueils de ceux qui ont perdu leur vie lors des affrontements avec les forces de police.

De violents combats de rue ont lieu le 20 et le 21 janvier sur les barricades de la rue Hrouchevs'kyi. Pour disperser les rassemblements, les policiers emploient tout l'arsenal à leur disposition : canons à eau, grenades assourdissantes, gaz lacrymogènes, balles en caoutchouc, etc. Les insurgés se défendent en se servant des projectiles à leur portée : pavés, cocktails Molotov, fusées de détresse, feux

[12] Piotr Smolar fait la description suivante (*Le Monde*, 21/02/14) : « Il fallait la voir, cette armée civile en kit. Ces dizaines d'Ukrainiens aux visages noircis et harassés, montant à l'assaut avec leurs casques de mineur, de ski ou de hockey, leurs jambières en plastique enroulées de Scotch, leurs boucliers, leurs bouteilles de bière transformées en cocktails Molotov, leurs pavés dérisoires arrachés à la place. Un équipement misérable, mais une détermination inouïe ». Accès : http://www.lemonde.fr/europe/article/2014/02/21/negociations-a-kiev-pour-arreter-le-bain-de-sang_4371074_3214.html - Consulté le 11 janvier 2015.

d'artifice. Les manifestants tiennent bon et réussissent à défendre leurs positions sur le Maïdan ; le 31 janvier, ils obtiennent même l'abrogation de la « loi du 16 janvier ». À cette date, à la suite de ces échauffourées violentes, on déplore parmi les manifestants 1 735 blessés graves et 4 morts. Le 18 février, « le mardi sanglant », une autre tentative d'assaut et de prise du Maïdan est entreprise par la police qui subit un nouvel échec. En effet, la nuit du 18 au 19 février, des inconnus mettent le feu à la Maison des Syndicats qui servait de siège et d'hôpital improvisé aux manifestants ; plusieurs dizaines de personnes périssent dans le brasier. Le 20 février, le « jeudi noir », des snipers embusqués et à l'affût prennent pour cibles les manifestants et en tuent une centaine ; sur le Maïdan, on rendra aussitôt hommage à ces victimes en les baptisant du nom de « La Centaine de ciel ».

L'équipement précaire des insurgés comprend aussi des boucliers artisanaux en contreplaqué ou en tôle. C'est ce bouclier artisanal qui se trouve au premier plan des représentations picturales de la « Centaine de ciel ». Et, conformément à cet entrelacement constant entre l'utile et le symbolique que nous avons déjà relevé, cet objet sert de protection et constitue une sorte de petit panneau d'affichage mobile sur lequel les bricoleurs de circonstances peuvent inscrire leurs messages et leurs revendications. Il est donc primordial de voir à quel point les assiégés, dont l'imagination fait feu de tout bois, entreprennent de déconstruire et de détourner les objets de la vie quotidienne pour les transformer en armes de combat, tant militaire qu'idéologique, et en marqueurs d'une communauté solidaire. Tel est le cas de deux armes traditionnelles des rébellions urbaines : les pavés et les cocktails Molotov. Les pavés sont descellés, puis regroupés dans des sacs et acheminés par une chaîne humaine jusqu'aux barricades, à la hauteur de la Maison des Syndicats, pour servir de projectiles qui tiennent à distance les *berkouts*. Les cocktails Molotov prennent aussi une dimension symbolique dans la mesure où participent activement à leur fabrication les combattants, mais encore les femmes et les personnes plus âgées qui sont éloignées volontairement des premières lignes du front. On notera, par ailleurs, que de nombreux artistes s'emparent, quasiment dans l'immédiateté du déroulement l'événement, de tous les objets évoqués pour les retravailler et en faire des produits artistiques qui seront diffusés largement et constitueront des traces mémorielles du Maïdan. Ainsi pouvons-nous citer, entre autres objets, deux qui connaissent un succès certain : la carte postale représentant l'arbre de Noël décoré par les manifestants qui devient incontournable pour souhaiter de joyeuses fêtes de fin d'année 2013 et les casques de chantier peints dans des styles très divers.

L'engouement pour les objets symbolisant le Maïdan est tel qu'ils se sont retrouvés imprimés sur de nombreux objets de la vie quotidienne (vêtements, tee-shirts, tasses, etc.). À cet égard, il est passionnant de consulter « L'Abécédaire du Maïdan[13] » qui recense, illustre et légende la plupart des objets qui, d'une façon ou d'une autre, ont symbolisé le Maïdan (« Le pneu – la plus petite unité

[13] L'auteure de cet abécédaire est Yevheniya Melekhovets', une artiste ukrainienne qui réside à Paris.

d'une barricade » ; « L'arbre de Noël – l'art-objet populaire » ; « La passoire – le casque de la révolution », etc.).

Image 4. *L'« Abécédaire du Maïdan ».* Auteur de l'affiche Yevheniya Melekhovets'.

Le travail de recension et d'ancrage du couple *symbolisé/symbolisant* est également à la base du projet artistique imaginé par Anna Lebedeva, « Nous existons[14] ». En effet, l'artiste photographie des enfants posant en présence d'objets du Maïdan et attribue à chaque photo un titre qui prend la forme d'un message adressé aux générations futures (L'arbre de Noël/« Nous avons des symboles pour les temps nouveaux » ; Le pneu/« Nous sommes travailleurs et courageux » ; Le casque/« Nous n'allons pas nous taire » ; Le pavé /« Nous voulons construire »).

Image 5. Le projet d'Anna Lebedeva, « *Nous existons* ».

[14] Accès : http://life.pravda.com.ua/culture/2014/08/5/176998/. Consulté le 11 janvier 2015).

Les couvertures des ouvrages consacrés au Maïdan ne manquent pas elles aussi d'afficher ces objets dont la symbolique est devenue le bien commun de tous ceux qui se sont reconnus dans ce soulèvement. Il faut souligner que l'émergence de la littérature ayant pour thème le Maïdan est quasi concomitante au développement même de l'événement ; et ce, grâce aux supports électroniques qui peuvent se passer des intermédiaires que sont les éditeurs et les diffuseurs. Quelques mois après les faits, le nombre des ouvrages publiés en volumes est assez important. Il s'agit d'œuvres littéraires aux contours génériques multiples qui s'adressent à tous les publics, enfants compris (par exemple, *Le Conte sur le Maïdan* de Khrystyna Loukachtchouk est destiné aux enfants de 4 à 6 ans) ; néanmoins, une préférence est accordée aux formes brèves (poésie, nouvelle, essai, etc.) et aux témoignages (récits, reportages photographiques, entretiens, chroniques, autofictions, etc.). De plus, contrairement aux usages éditoriaux habituels, les traductions en langues étrangères des livres publiés en ukrainien se font dans des délais très courts. Ainsi, dès le mois de mai 2014, le livre d'Andreï Kourkov, *Le Journal de Maïdan*, est-il traduit en français et disponible dans toutes les librairies ; on notera que la première de couverture reproduit une photographie de l'auteur posant à côté d'un bidon d'essence en flammes.

Un objet qui tient le haut du pavé dans les pratiques mémorielles

À l'évidence, le Maïdan possède donc une aura symbolique – essentiellement révolutionnaire – qui s'incarne dans plusieurs objets que l'on peut regrouper dans deux réseaux lexicaux dont les sémantèmes sont les suivants : 1/ *guerre* (feu, arme/protection, défense) et 2 *ville* (urbanisme). On peut remarquer que les termes de ces ensembles qui désignent ces objets ont tous des sens dénotatifs et connotatifs renvoyant à un contexte guerrier. En même temps, tous ces objets font partie du réseau lexical *ville* (urbanisme). Nous estimons que le pavé représente l'objet du Maïdan qui synthétise à lui seul l'ensemble des sens symboliques attachés à ces objets et qui constitue, de ce fait, le vecteur privilégié des pratiques mémorielles ayant trait à l'insurrection ukrainienne.

Cela est d'autant plus patent pour ceux qui visitent la place centrale kyïvienne que leur regard ne peut qu'être attiré par les traces – les cicatrices, serait-il plus juste de dire – des combats qui ont été menés ici : un espace complètement dépavé et des stocks de pavés empilés çà et là. Pour toutes ces raisons, il semble opportun de rappeler quels sont les cheminements qui ont amené un objet comme celui-ci à acquérir une telle puissance symbolique dans l'histoire des nations européennes et, en particulier, dans celle de l'Ukraine. Dès l'abord, il paraît indubitable, tant les chroniques, les récits et les iconographies sont nombreuses et le confirment, que le pavé est associé en Europe aux révoltes qui éclatent dans les villes. En Ukraine, le *pavé*, en fait, se substitue à la *fourche* dans un

contexte d'émeute urbaine. On sait que celle-ci était utilisée comme une arme, lors des jacqueries fomentées par les serfs-paysans, contre leur barine. Elle est ainsi devenue, par l'entremise du folklore et de la littérature[15], dans l'imaginaire des Ukrainiens, un véritable symbole des insurrections paysannes. On peut dès lors considérer que, sur le Maïdan, le pavé prend le relais de la fourche en lui empruntant ses dimensions guerrière et mythique.

Image 6. *Le maïdan dépavé*. Photo de Galyna Dranenko (mai 2014).

De plus, il apparaît qu'au pavé s'attachent des significations singulières que les autres objets du Maïdan, que nous avons analysés, ne possèdent pas totalement. En effet, la veille des assauts des *berkouts*, on a vu des hommes et des femmes, des personnes âgées et des jeunes gens, des Ukrainiens de l'Est et de l'Ouest, des citadins et des villageois, créer une véritable chaîne humaine pour transmettre de main en main des pavés vers les barricades – les combattants aux avant-postes utilisant ces pavés comme des projectiles destinés à repousser les forces de police et à interdire, par conséquent, toute intrusion de celles-ci sur le Maïdan.

Image 7. La chaîne humaine et les pavés.

[15] C'est le cas aussi en France, comme en témoigne, parmi de nombreux autres exemples, un auteur tel qu'Émile Zola (1887 : 79) : « La jacquerie arme les laboureurs de leurs *fourches* et de leurs faux, quand il ne leur reste qu'à mourir ».

Ainsi, cet objet, au-delà de sa fonction d'arme opportunément prélevée sur le tissu urbain, est-il devenu un vecteur d'unité, d'entraide et de cohésion pour des milliers de personnes. À la différence d'autres objets du Maïdan, le pavé a, dans ce cadre, une productivité symbolique à nulle autre pareille. Pour la mettre en évidence, il est bon de rappeler ce que l'on entend en fait par symbole :

> « Le grec *symbolos* vient du verbe *ballein*, "jeter", et du préfixe *syn*, "avec" ou "en même temps". Il signifie donc, métaphoriquement, un « jet simultané », qui l'oppose à la "parabole" ou "jet parallèle", d'où est né le mot "parole". […] On peut en déduire que le symbole, par sa simultanéité de sens, contient en lui plusieurs paroles, tout un discours fait avec des mots envoyés en vrac et qu'il convient d'organiser pour comprendre. Il y a dans tout symbole une part d'énigme ou, en tout cas, de polysémie, et la nécessité de briser quelque part le parcours de surface pour entrer dans les profondeurs du sens (Dubois, 2005 : 332).

On le voit, comme le stipule la théorie du symbole développée par Claude-Gilbert Dubois (2005 : 333), « la pluralité des sens s'engendre les uns à partir les autres ». On peut donc dire que le pavé considéré comme une pierre (le symbolisant ou St^1) est l'élément matériel (un objet) qui produit un sens (le symbolisé 1 ou $Sé^1$) à partir duquel est créée une chaîne de symbolisation. Car le symbolisé « institue une dynamique des sens qui fait que le premier signifié devient signifiant d'un second signifié et ainsi de suite : $St^1 \rightarrow Sé^1 \rightarrow Sé^2 \rightarrow Sé^3 \rightarrow Sé^4 \rightarrow \ldots \rightarrow Sé^n$ » (*ibid.* : 333). Il en est ainsi pour la chaîne de symbolisation du *pavé* progressant des sens les plus apparents et aux sens les plus cachés :

> pierre → construction (ville) → voie publique (place) → barrage des rues (barricade) → révolutions européennes (insurrection urbaine) → changement (chute de l'URSS) → liberté (dignité) → démocratie (justice sociale) → Maïdan (Ukraine) → solidarité (unité) → autodéfense (résistance) → courage (violence) → arme (jeter) → main (soutien) → bricolage (art) → voix (message) → mémoire (souvenir).

On a également assisté à une tentative de simulacre et de récupération de certains objets-symboles du Maïdan lors des manifestations fomentées par le pouvoir qui ont pris le nom d'*antimaïdan*[16]. Mais cela n'a pas fonctionné parce que, pour prendre un cas exemplaire, faire brûler des bidons d'essence, à l'instar des manifestants du Maïdan, au mois de mai, dans l'Est du pays, ne peut qu'échouer à produire du sens et de l'imaginaire. En effet, l'utilité pratique des bidons – fournir de la chaleur pour se protéger du grand froid – fait défaut dans une telle situation printanière, et l'absence du signifiant de départ empêche donc à la chaîne de symbolisation de prendre corps et de fonctionner. Car, il faut avoir l'esprit que le sens du symbole « n'est pas ce qu'il signifie, c'est la vectorisation d'une chaîne de signifiés » (Dubois, 2005 : 346). De ce fait, il semble que le pavé du Maïdan a toute la capacité de résister à de tels détournements, puisqu'il s'inscrit dans une chaîne symbolique qui implique l'histoire, passée et récente, de

[16] L'*Antimaïdan* est un « mouvement » suscité par le pouvoir qui recrute, moyennant une petite rémunération et un repas, majoritairement, des salariés des grandes entreprises de l'Est et fait convoyer en bus et en trains, ces mercenaires vers la capitale dans le dessein d'organiser des contre-manifestations, au risque de plonger le pays dans la guerre civile. Cette machination, néanmoins, ne prend pas.

l'Ukraine, mais aussi celle des révolutions urbaines qu'a connues quasiment tous les pays de l'Europe.

Un phénomène de muséification précoce

Eu égard à leur poids symbolique, de nombreux objets du Maïdan ont été récupérés avec soin et sont très rapidement devenus des pièces de collection destinées à sauvegarder la mémoire de ce soulèvement. Ce processus de conservation est initié pendant le conflit lui-même principalement par les agents des musées qui étaient partie prenante du mouvement. Et, dès le début de septembre 2014, se fait jour l'idée de consacrer au Maïdan un musée ; mais, en fait, l'idée d'une telle réalisation est déjà exprimée le 24 janvier 2013, pratiquement au lendemain des combats meurtriers de la rue Hrouchevs'kyi. L'objectif d'un tel musée est « de faire éprouver, à travers des objets concrets, des choses aussi abstraites que celles-ci : l'énergie dont il faut faire preuve pour concevoir et exiger des changements irréversibles, les fluctuations des sentiments d'une société qui, emportée par son courage, commence par ressentir de l'espoir, puis sombre dans le désespoir et finit par manifester sa colère, ce qui la conduit au martyre et à faire preuve d'inflexibilité et de solidarité ; il s'agit de montrer ainsi par quels processus de cristallisation passent des valeurs dont les plus éminentes sont, en effet, la dignité, la liberté et l'expression artistique[17] ». Le futur musée, qui possède déjà une collection de plus de 1 400 objets, exposera, entre autres pièces, symbole oblige, le fameux arbre de Noël. On peut regretter qu'aucun des cinq pianos du Maïdan n'ait pu être recueilli et sauvegardé en vue de sa muséification ; en effet, les uns ont brûlé lors des combats et les autres ont rejoint des collections privées, dont une en dehors de l'Ukraine. À l'heure actuelle, le ministère de la Culture est en quête d'un lieu qui pourrait accueillir ces objets qui sont stockés provisoirement au sein du Musée du Centre national de la culture populaire Ivan Hontchar. Ajoutons que les bénévoles ayant eu charge ce projet ont entrepris, également, dans le cadre d'un projet baptisé « La Mémoire du Maïdan[18] », de recueillir auprès des acteurs du soulèvement des témoignages oraux, audio-visuels et écrits. Il faut signaler aussi que l'Institut ukrainien de la mémoire nationale qui pilote la création du musée a engagé d'autres projets mémoriels voués au Maïdan (« Musée de la Liberté/Musée du Maïdan » (octobre 2014)[19], « Les Archives du Maïdan » (mai 2014)[20]). De nombreuses autres initiatives allant

[17] Accès : http://honchar.org.ua/p/muzej-majdanu-zapochatkovuyut-u-stolytsi/. Consulté le 11 janvier 2015.

[18] Accès : http://www.memory.gov.ua/news/u-kievi-prezentuvali-kontseptsiyu-muzeyu-maidanu. Consulté le 11 janvier 2015.

[19] Accès : http://www.memory.gov.ua/news/ukraintsi-pochali-stvoryuvati-muzei-svobodi-muzei-maidanu. Consulté le 11 janvier 2015.

[20] Accès : http://www.memory.gov.ua/announce/ukrainskii-institut-natsionalnoi-pam-yati-proponue-doluchatisya-do-proektu-maidan-arkhiv. Consulté le 11 janvier 2015.

en ce sens ont vu le jour : le Musée de l'affiche, dès le 24 décembre 2013, par l'entremise de Facebook, lance un concours d'affiches qui ont trait au conflit du Maïdan – l'exposition de ces productions a lieu le 28 février 2014[21] ; un musée des *Héros de la Centaine du ciel* est créé à Kyïv le 23 février 2014, musée dont l'objectif est de « conserver intacts dans la mémoire des Ukrainiens les exploits de tous ces gens d'origines nationales très diverses qui ont donné leurs vies pour libérer l'Ukraine de la dictature qui l'asservissait[22] » ; le 22 février 2014, le Musée national des Beaux-Arts s'adresse à la commune de Kyïv en l'enjoignant de bien vouloir sauvegarder la catapulte artisanale de la barricade de la rue de Hrouchevs'kyi, car c'est un devoir pour les générations futures de « conserver un tel objet qui représente une valeur historique et culturelle et qui permet à chacun de se souvenir de la Révolution ukrainienne[23] » ; le 23 février 2014, le Musée national de médecine propose de faire une exposition consacrée aux médecins qui ont œuvré courageusement sur le Maïdan[24]. Il est important de noter que cette muséification du Maïdan a lieu dans la capitale, mais aussi dans d'autres villes ukrainiennes et même à l'étranger : le 26 février 2014, le Musée des Idées de Lviv lance un appel en direction de ceux qui ont participé au mouvement du Maïdan en leur demandant de bien vouloir faire don au musée des objets qu'ils ont rapportés en souvenir de leurs luttes, objets qui évoquent « la guerre du pouvoir avec son propre peuple » – cette collection est visible par le public lors de l'exposition « Toucher le Maïdan » qui a lieu dès le mois de mars 2014[25] ; à Londres, en juillet 2014, la diaspora ukrainienne élabore, sur la voie publique, une installation composée des objets symboliques du Maïdan (pneus, bidons d'essence, barricades, etc.) afin d'en faire éprouver l'ambiance et de contrecarrer la propagande moscovite[26].

Plusieurs projets s'attachent à préserver aussi le souvenir de l'objet au centre de la présente analyse, le pavé. Ainsi, par exemple, en prévision des travaux de remise en état des lieux des affrontements, Stanislav Choumlans'kyi, le directeur d'une chaîne de radio, propose-t-il de remplacer les pavés arrachés par les manifestants sur le Maïdan par des pavés de couleur. Selon lui, un tel dispositif permettrait de montrer concrètement, c'est-à-dire matériellement, quantitativement et visuellement, quelle a été l'ampleur du soulèvement populaire et de muséifier *in situ* l'un des objets caractéristiques de la rébellion[27]. Insistons sur le fait que ce processus de muséification du Maïdan n'a pas attendu la chute du pouvoir et la victoire des insurgés pour commencer. Très tôt, des « musées » artisanaux et

[21] Accès : http://www.museum-ukraine.org.ua/index.php?go=News&in=view&id=9944. Consulté le 11 janvier 2015.

[22] Accès : https://www.facebook.com/nebesnasotnya.net. Consulté le 11 janvier 2015.

[23] Le document est consultable : http://www.unian.ua/politics/888450-katapultu-z-maydanu-hoche-zberegti-natsionalniy-muzey.html. Consulté le 11 janvier 2015.

[24] Accès : http://mydim.ua/news/leisure/?id=9277. Consulté le 11 janvier 2015.

[25] Accès : http://idem.org.ua/projects/vystavka-majdan-na-dotyk.html. Consulté le 11 janvier 2015.

[26] Accès : http://www.radiosvoboda.org/content/article/25459296.html. Consulté le 11 janvier 2015.

[27] Accès : http://www.istpravda.com.ua/short/2014/07/31/143901/. Consulté le 11 janvier 2015.

improvisés apparaissent çà et là sur la place et exposent une quantité d'objets employés lors des affrontements – le pavé, cela va sans dire, comme le montre la photo que nous avons prise au mois de mai 2014, y occupe une place de choix.

Image 8 : Inscription « *Musée du Maïdan* ». Photo de Galyna Dranenko (mai 2014).

Dans cet inventaire, il faut mentionner aussi un projet, artistique international, réalisé à Loutsk, le 11 mars 2014, par deux artistes, l'un hongrois et l'autre ukrainien, Istvan Kus et Karina Aroutunian. Ils ont créé une installation intitulée « Silence, s'il vous plaît » dans laquelle les pavés sont utilisés en guise de points et de traits, à l'instar de l'alphabet Morse, si bien que, accrochés le long des murs, ils forment des messages tels que, par exemple, ceux-ci : « Le silence cause la violence, la violence cause le silence », ou « Qui a des oreilles entende ». Ces artistes ont pour objectif de montrer que le pavé est non seulement une arme de combat, mais qu'il peut servir aussi de langage, car, spécifient-ils, « la langue Morse est le code des gens de guerre, et ceux-ci la comprennent bien[28] ».

[28] Accès : http://www.volynnews.com/news/culture/yak-lutski-myttsi-vykorystaly-dlia-spilkuvannia-brukivku/. Consulté le 11 janvier 2015.

Image 9. Les objets dans un musée improvisé sur le Maïdan. Photo de Galyna Dranenko (mai 2014).

Image 10. Une installation artistique d'Istvan Kus et Karina Aroutunian (Loutsk, 2014), *« Silence, s'il vous plaît »*.

Un autre projet international, ukraino-polonais, intitulé « Les Cartes postales du Maïdan[29] », a eu lieu à Varsovie. Ce projet s'appuie sur l'expérience vive que les artistes ont eue des événements qui se déroulaient sur le Maïdan. En effet, ils ont entrepris de visiter dans les hôpitaux les blessés et les ont sollicités pour qu'ils veuillent bien leur raconter le parcours qui les avait conduits à participer au soulèvement ; pendant l'écoute de leurs récits, les artistes dessinaient, créaient des objets divers et procédaient à des enregistrements audio-visuels, etc. Le premier objectif d'une telle démarche consistait, bien entendu, à soutenir moralement ces victimes, à exprimer la solidarité qui les entourait et à témoigner, vis-à-vis de l'extérieur, de la multiplicité et de la variété de leurs identités nationales et de leurs conditions sociales. Mais, au cours de l'expérience elle-même, le projet a quelque peu évolué et s'est imposé l'idée de créer des cartes postales dont les auteurs seraient aussi bien les visiteurs, les artistes, que les visités, les blessés cloués sur leur lit d'hôpital30. Ces cartes privilégient, le plus souvent, la représentation des objets du Maïdan, et, parmi ceux-ci, le pavé, transformé en projectile lorsqu'il est brandi au bout d'un bras, occupe une place de choix.

Image 11. Un projet artistique, « Les Cartes postales du Maïdan », inscription « Construisons ensemble ».

Il est évident que cette muséification précoce va au-delà de la pure et passive conservation mémorielle, car elle a à voir, métaphoriquement parlant, avec le geste immédiat de jeter, de pro-jeter l'événement dans le temps (vers l'avenir) et dans l'espace (vers l'étranger). Elle est le rappel, aussi, qu'a existé et existe encore un désir irrépressible de changement de la part de nombreux indignés et que les échos de ce conflit violent ne cesseront de se faire entendre dans les temps qui viennent.

[29] Accès : https://www.facebook.com/events/695854410486095/. Consulté le 11 janvier 2015.

[30] Ces cartes postales ont été exposées dans le musée des Beaux-Arts de Varsovie au cours du mois de juillet 2014.

Conclusion

Rappelons, comme le fait Barbara Cassin (2004 : 568) dans le *Vocabulaire européen des philosophies*, dans une section opportunément intitulée « "Objectum" ou l'obstacle devant la vue », l'étymologie du mot *objet* :

> « Le mot même d'*objet* désigne l'acte de se présenter comme un vis-à-vis, *objici* (lat.). […] Certes, le latin classique connaît déjà le participe passé d'*objicio*, "jeter devant, opposer, interposer, placer en vis-à-vis" ; […] Le latin connaît aussi le substantif masculin *objectivus*, qui en dérive, pour signifier "ce qui se met devant", "un obstacle" (ou un *obstant*), un "spectacle", et plus précisément, une "apparition", un "phénomène" ».

Il est indéniable que le mot *pavé* s'inscrit sans problème dans un tel réseau sémantique. Car l'objet auquel il réfère incarne par excellence un vis-à-vis – un *obstant* – qui questionne et problématise, d'une part, les mémoires du peuple, qu'il soit ukrainien ou européen, et, d'autre part, les projets d'avenir que celui-ci est amené à imaginer et à désirer. Pour ces raisons, un tel objet peut être considéré comme un véritable témoin – n'est-il pas passé de main en main dans une course effrénée contre une mort annoncée sur le Maïdan ? – qui donne l'occasion aux « sans-part », [aux] exclus, [aux] dominés, bref [au] peuple mineur à venir, solidaire et uni, qui s'occupe de politique » de faire entendre leurs voix et pas seulement leurs plaintes. Car, comme le dit Jacques Rancière (2008 : 35), « la politique, […] commence avec la démocratie parce que la démocratie est le pouvoir de ceux qui n'ont pas de titre particulier à exercer le pouvoir ; elle est la reconnaissance du pouvoir de "n'importe qui" ». Et « les enfants du pavé » n'est-il pas l'autre nom de ces « n'importe qui » qui, finalement, importent au plus haut degré pour l'avenir d'un pays ?

Références

Badiou A. 2015, *Métaphysique du bonheur réel*, Paris, PUF, coll. « Métaphysiques ».

Barthes R., 1965, « Le Monde-objet », pp. 19-28, *in* : *Essais critiques*, Paris, Éd. Le Seuil.

Bonnot Th., 2014, *L'Attachement aux choses*, Paris, Éd. du CNRS.

Cassin B., dir., 2004, *Vocabulaire européen des philosophies*, Paris, Éd. Le Seuil/Éd. Le Robert.

Dubois C.-G., 2005, « Symbole et mythe », pp. 331-348, *in* : Chauvin D., Siganos A., Walter Ph., dirs, *Questions de mythocritique : Dictionnaire*, Paris, Éd. Imago.

Hazan E., 2013, *La Barricade. Histoire d'un objet révolutionnaire*, Paris, Éd. Autrement.

Kourkov A., 2014, *Le Journal de Maïdan*, trad. du russe par P. Lequesne, Paris, L. Levi.

Loukachtchouk Kh., 2014, *Le Conte sur le Maïdan*, Lviv, Vydavnytstvo Staroho Ieva (en ukrainien).

Rancière J., 2008, « Entretien avec Catherine Halpern », *Sciences humaines*, 198, nov., pp. 32-35.

Zola É., 1887, *La Terre*, Paris, Fasquelle, 1965.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 199-216

> SYMBOLES

CHRISTOPHE LAFAYE
Croyance, histoire, espace, régulation politique et administrative
Sciences Po Aix
F-13625
christophe.lafaye@gmail.com

DE LA SUROBI À LA SALLE D'HONNEUR DU 19e RÉGIMENT DU GÉNIE

CONSTRUCTION ET TRANSMISSION DE LA MÉMOIRE DE L'ENGAGEMENT FRANÇAIS EN AFGHANISTAN

Résumé — Notre contribution retrace l'histoire du treillis porté par le sergent-chef N. lors de son engagement avec la 1re compagnie du 19e régiment du génie en Afghanistan à l'été 2011, de son statut d'objet utilitaire à son passage comme pièce patrimoniale au sein de la salle d'honneur de cette unité. Objet utilitaire, il traduit l'adaptation de l'armée française aux conditions changeantes du combat. Il est lié à l'histoire individuelle de l'homme qui l'a porté. Objet patrimonial, il intègre la salle d'honneur où sa signification change. Il devient le symbole d'une armée redécouvrant les réalités de la guerre. Ce processus nous éclaire sur le mode de construction d'une mémoire collective d'une unité, sur les valeurs qui y sont rattachées et sur sa transmission au cœur de l'institution. Cet effacement de l'expérience individuelle au profit d'un discours institutionnel interroge l'historien sur les traces laissées par le vécu des simples combattants à l'ère du numérique.

Mots clés — Afghanistan, armée française, génie, Talibans, traditions, salle d'honneur régimentaire, mémoire, patrimoine militaire, objet témoin.

L'histoire du treillis de combat du sergent-chef N. est celle d'un « objet témoin » permettant de saisir certains aspects de l'engagement des troupes françaises dans le district de Surobi en 2011. Porteur d'une « mémoire individuelle », cet objet est une véritable source historique permettant de « dire la guerre » (Cochet, 2012). Après son dépôt en salle d'honneur régimentaire, il devient un objet concourant à la construction d'une « mémoire collective de l'engagement français en Afghanistan » du point de vue de l'institution, plus particulièrement le 19e régiment du génie. Ce mouvement est observé et analysé au fil de notre développement. Une mise en contexte historique de cet objet est réalisée, en évoquant les étapes de l'engagement français en Afghanistan entre 2001 et 2012. Puis, est expliquée son origine – « l'adaptation réactive » – qui s'inscrit dans un processus de renouvellement du matériel du soldat en Afghanistan. Enfin, après avoir présenté le sergent-chef N., détaillé les pièces composant ce treillis et explicité l'histoire individuelle qui lui est rattachée, nous observerons comment il devient un « objet patrimonial » au cœur d'un « lieu de mémoire » (Nora, 1984) : la salle d'honneur régimentaire.

En effet, cet objet permet de fixer la mémoire collective du régiment, ce qui le désingularise de l'expérience vécue. Ce double mouvement (objet utilitaire-objet patrimonial/mémoire individuelle-mémoire collective) interroge plus largement l'historien sur l'oubli progressif des expériences de première main vécues par les combattants, tout en laissant vive la question des traces qui pourront demeurer à l'heure du numérique pour en témoigner.

L'Afghanistan (2001-2012) : creuset de la jeune armée professionnelle

Au deuxième semestre 2011, l'armée française est déployée depuis dix ans en Afghanistan, au sein de la Force internationale d'assistance et de sécurité (FIAS). Elle combat aux côtés de ses alliés et de l'Armée nationale afghane (ANA) pour empêcher le retour des Talibans au pouvoir. Dès l'année 2003, ces milices de l'ancien État Islamique d'Afghanistan – chassées du pouvoir par les Américains et leurs alliés de l'Alliance du Nord suite aux attentats du *World Trade Center* le 11 septembre 2001 – cherchent à reprendre le contrôle des campagnes. À partir de leurs bases arrière au Pakistan, elles étendent leur influence dans les provinces, prenant ainsi la place d'un pouvoir politique central défaillant ou même parfois absent. De son côté, l'engagement de l'armée française se construit par étapes. Celle-ci n'est pas immédiatement plongée dans la guerre. Ses missions et ses moyens évoluent dans le temps en fonction des orientations politiques des gouvernements successifs. Au contact des réalités des opérations, l'armée n'a de cesse de s'adapter aux menaces. Plus la guerre devient cruelle et plus les adaptations s'accélèrent. Les modifications d'équipements s'inscrivent dans ce cadre.

L'armée française : de la « stabilisation » à la guerre (2001-2007)

Les soldats français sont d'abord cantonnés dans Kaboul et ses environs où, sous l'autorité de l'Organisation des Nations Unies (ONU) – le 20 décembre 2001 –, puis de l'Organisation du Traité de l'Atlantique Nord (OTAN) – à partir du 11 août 2003 –, ils aident à stabiliser[1] le pays et à former la nouvelle armée afghane. Jusqu'en 2005, les sapeurs du génie sont sollicités pour collecter les munitions non explosées qui jonchent le sol afghan, pour réaliser des travaux d'organisation du terrain ou d'aide au déploiement, ainsi que pour participer au programme de désarmement général en contrôlant les dépôts et en détruisant les caches d'armes. Le génie intervient auprès des populations pour des actions de sensibilisation contre le danger des mines et pour réaliser de multiples projets civilo-militaires. Ailleurs, les Engins explosifs improvisés (EEI) font des victimes mais la zone de responsabilité française est épargnée. Son engagement sur le terrain est limité par le pouvoir politique qui ne souhaite pas entrer dans l'engrenage des combats. Les missions qui s'enchaînent à Kaboul ne sont ni monotones ni répétitives pour autant. Le retour des Talibans incite l'armée à s'interroger sur la pertinence de ses moyens. « Sommes-nous suffisamment protégés ? Disposons-nous du matériel qui nous permettrait d'engager le combat si la situation s'aggravait ? ». Les questions de la protection de la force et de la réversibilité, sont les premiers moteurs d'une adaptation qui ne va pas cesser jusqu'au retrait des forces combattantes. Elle se traduit par l'évolution du matériel individuel du soldat, de son armement, de ses véhicules et de ses moyens de protection[2].

Des inflexions politiques fortes sont données à partir des années 2006-2007. Elles s'accélèrent avec l'élection de Nicolas Sarkozy à la présidence de la République, le 6 mai 2007. La France devient un acteur de premier plan de la coalition internationale, précisément le quatrième contributeur de celle-ci. Après la conférence de Bucarest des 3 et 4 avril 2008, l'OTAN lui confie la responsabilité d'une zone stratégique importante : la province de Kapisa. La France est déjà présente de manière intermittente dans le district de Surobi. Ces deux espaces au nord-est de Kaboul, foyers de résistances séculaires, constituent un axe logistique majeur des Talibans. La France passe d'une attitude prudente à une pleine participation à la relance de la guerre. Les forces françaises sont intégrées au sein de Groupements tactiques interarmes (GTIA ou bataillon interarmes) composés de militaires des différentes armes (infanterie, cavalerie, génie, artillerie, transmission…), qui reçoivent la

[1] Processus de gestion de crise visant à rétablir les conditions de viabilité minimales d'un État ou d'une région, en mettant fin à la violence comme mode de contestation et en jetant les bases d'un retour à une vie normale par le lancement d'un processus civil de reconstruction.

[2] En avril 2006, les premiers véhicules équipés de brouilleurs sont utilisés par les forces françaises Durant l'été, les premières sensibilisations contre la menace que constituent les EEI sont réalisées lors des phases de mises en condition opérationnelle, préalable hexagonal au déploiement des troupes. En 2007, les véhicules trop faiblement blindés sont retirés d'Afghanistan ou font l'objet de la pause de kits de surprotection.

responsabilité d'un espace géographique. Leur commandement est assuré par le colonel commandant le régiment d'infanterie. L'été 2008 est le théâtre de nombreux changements. La *Task Force*[3] (TF) Chimère, sous commandement du 8e régiment parachutiste d'infanterie de marine (RPIMA) se déploie en Kapisa. La France prend la responsabilité du district de Surobi, suite à la nomination du général Stollsteiner pour diriger le *Region Command-Central* (RC-C centré sur Kaboul). Entre juin 2008 et novembre 2009, le renouvellement des équipements de l'armée française s'accélère. Des expérimentations tactiques sont menées sur le terrain. Comme conséquence de son engagement, l'armée française s'aguerrit de nouveau au combat. Aux prises avec un adversaire polymorphe, rustique, usant des techniques de guérilla et du terrorisme, sachant s'adapter très vite, elle redécouvre les actions offensives en situation de contre-guérilla. Après avoir mis en œuvre durant six ans des savoir-faire propres aux opérations de maintien de la paix, le génie entre dans une nouvelle phase de son action liée au combat (ouverture d'itinéraire piégé, déminage sous le feu, lutte contre les réseaux qui posent des EEI…). C'est une part importante de l'héritage tactique de son histoire coloniale qu'il réexamine à travers ses propres réflexions ou celles de ses alliés. Cette opération extérieure marque une génération de soldats. « La presque totalité des unités de l'armée de terre a participé à la campagne d'Afghanistan lors d'un à trois séjours, soit un total d'un peu plus de 60 000 hommes », relève Jean-Charles Jauffret (2013 : 205). L'Afghanistan constitue un véritable creuset opérationnel pour de nombreux soldats.

L'armée française dans les vallées afghanes : de la guerre au retrait (2007-2012)

L'Afghanistan marque le retour des interrogations sur la contre-insurrection, une première depuis la fin de la guerre d'Algérie. Le contingent de Kapisa, placé sous commandement américain, met en œuvre les principes de la guerre en montagne et de la lutte de contre-guérilla. Entre juin 2008 et novembre 2009, les contingents français qui se succèdent en Kapisa et en Surobi expérimentent différentes formes de contre-insurrection avec des succès divers. Le 18 août 2008, une embuscade meurtrière en vallée d'Uzbin[4] cause la mort de dix soldats. Malgré de nombreuses tentatives de rapprochement avec les Afghans, les résultats ne sont pas immédiatement au rendez-vous. La population ne se coupe pas de l'insurrection avec laquelle elle semble intimement liée malgré le souvenir parfois épouvantable laissé par les Talibans.

L'ensemble des moyens français se regroupent à partir du 1er novembre 2009, au sein de la *TF* Lafayette[5]. La France possède une aire opérationnelle homogène

[3] La *Task Force* est ici synonyme de bataillon interarmes, tout comme *Battle Group* (BG).

[4] Les obsèques nationales des soldats font découvrir aux français que son armée se bat en Afghanistan.

[5] La *TF* Lafayette est ici synonyme de brigade interarmes.

et s'applique à poursuivre son modèle de contre-insurrection. L'action de la *TF* Lafayette peut être résumée en trois phases : des tentatives de contre-insurrection (2009-2010), un glissement vers des opérations de plus en plus violentes (2010-2011) puis le transfert de responsabilité à l'ANA suivi du retrait (2011-2012). Après deux premiers mandats de six mois orientés vers la conquête de la population, le plan de campagne originel du général Marcel Druart[6] est modifié. Le 20 novembre 2010, lors du XXIIe congrès de l'OTAN à Lisbonne, une date de retrait d'Afghanistan pour les troupes occidentales est fixée à 2014. Cette annonce, qui donne un horizon à atteindre pour les Talibans, marque la fin de l'effort mené en termes de contre-insurrection. Les insurgés deviennent le centre de gravité des opérations militaires du début de l'année 2011. Il s'agit alors de leur « casser les reins » pour faciliter la prise en charge future des territoires par l'administration afghane. Cette posture conduit l'armée française à prendre plus de risques et à conduire les combats au cœur de la zone verte[7], qui constitue un espace très favorable pour l'insurrection. Devant l'augmentation importante des pertes durant la campagne d'hiver et d'été 2011, une rupture du consensus entre sphères politique et militaire se produit. Sa conséquence est l'accélération du retrait des soldats français. Le désengagement des forces de Kapisa et de Surobi débute dès la fin de l'année 2011 et se clôt par la dissolution de la *TF* Lafayette le 25 novembre 2012. Entre 2001 et 2014, l'armée française déplore 89 tués en Afghanistan (dont 13 sapeurs du génie) et de très nombreux blessés. Le sergent-chef N. a donc été engagé avec son unité durant la période où l'armée française a connu ses plus forts combats.

Le treillis FELIN : un objet utilitaire témoin de l'adaptation de l'armée française aux conditions des combats en Afghanistan

L'adaptation réactive : faire face au durcissement des combats

L'amélioration de l'équipement des soldats suit l'intensification de la dureté des combats. En 2007, elle débute avec les premiers retours d'expériences des soldats français faisant partie des Équipes de liaison et de mentorat opérationnel (ELMO) (Lafaye, 2014a). Ces commandos français encadrent leurs homologues de

[6] M. Druart est le Premier général commandant la brigade Lafayette. De ce fait, il conçoit le premier plan de campagne.

[7] La zone verte est une zone où la végétation est dense. Elle suit généralement le cours d'une rivière, ou Wadi, disparaît avec l'hiver avant de réapparaitre au printemps. La présence ou non d'un feuillage est extrêmement importante pour les militaires français car elle diminue leur capacité d'observation et d'appui-feu depuis les hauteurs. De plus, ce couvert végétal permet aux Talibans de mener des embuscades rapprochées redoutables.

l'ANA pour poursuivre leur formation sur le terrain. Ils accompagnent les Afghans dans leurs opérations et se trouvent ainsi au cœur de l'action. Les limites et les faiblesses de certains équipements se révèlent alors. En mars 2008, dans une lettre, le chef d'état-major de l'armée de terre (CEMAT) constate que « le rythme de renouvellement des parcs ne peut suivre le rythme de mutation des menaces »[8]. Il ordonne alors la création d'une structure souple à même de combler ce manque : « [Je veux] la création d'une équipe de projet pluridisciplinaire pour mettre en œuvre, dans les délais très brefs, des solutions optimisées aptes à rétablir la supériorité opérationnelle d'une force » (*ibid.*). C'est l'acte de naissance de l'Adaptation réactive (AR). Portée par la Section technique de l'armée de terre (STAT), cette structure veut travailler vite pour fournir aux combattants le meilleur matériel dans les meilleurs délais : « Nous mettons un à deux ans maximum pour un programme », explique le colonel Dussou, chef du bureau AR en 2011, « là où les programmes d'armement classiques durent dix à vingt ans » (Dijol, 2011 : 36-37). Le retour d'expérience des combattants fournit l'analyse première des besoins qui sont ensuite traités : « Tout ce qui permet de raccourcir les délais est exploité », relève le colonel, « en acceptant les risques corolaires : adéquation moins scrupuleuse au besoin, mélange d'achats, de fabrication industrielle et en interne, essais limités et procédures d'acquisition exceptionnelles » (*ibid.*). Les premières commandes sont passées. Il faut attendre l'embuscade d'Uzbin pour que les livraisons sur le théâtre d'opérations s'intensifient. Le président Nicolas Sarkozy lors de sa visite à Kaboul deux jours après ce drame, assiste à la présentation des événements ayant entraîné la mort de dix soldats français. Il conclut :

> « Merci. Je ne suis pas militaire. Je ne vais pas vous dire comment faire votre métier. Moi je suis le président de la République et à ce titre le chef des Armées et j'ai tout de même des choses à vous dire. La première […], c'est qu'il y a eu dix morts, c'est le résultat de la guerre, mais je veux que cela ne se reproduise pas, du moins pas dans les mêmes conditions. Je pense que vous ne disposiez pas des outils pour éviter ce drame […]. Pour éviter cela, vous devez disposer d'informations précises vous permettant de savoir où est l'ennemi et d'équipements pour être en mesure de le combattre. Vous avez donc besoin de drones et d'hélicoptères. Il faut aussi que vous ayez accès au renseignement […]. Il faut que vous ayez de l'artillerie de précision : je vous donnerai des canons Caesar qui vous serviront en montagne. Je veux enfin que vous opériez en lien plus étroits avec les Afghans […]. J'entends que cela soit mis en œuvre dans les plus brefs délais » (Amecourt, 2012 :29-30).

Ce bref discours du président donne le ton de la suite de l'engagement militaire français. Pour faire la guerre, les militaires déployés en Afghanistan disposeront du matériel le plus moderne et des capacités les plus récentes. Ils s'y prépareront avec plus de méthode et d'assiduité. L'opinion publique doit être persuadée que les soldats bénéficient des meilleurs matériels possible. Fin 2008, les achats s'accélèrent : 135 brouilleurs pour lutter contre les EEI[9], cinq véhicules hautement

[8] Lettre n° 179/DEF/EMAT/PP/BPSA/ES.

[9] Les brouilleurs sont des antennes installées sur les véhicules français qui émettent des ondes pour brouiller la mise à feu des engins explosifs par téléphone portable.

protégés de type Buffalo[10], 60 tourelles avec mitrailleuses télé-opérées[11] pour les véhicules de transport de troupe blindés, 150 kits de surprotection pour véhicules logistiques etc. L'équipement du soldat est transformé. Des fixations de casque pour les optiques de nuit sont livrées au mois de novembre 2008. 93 radios cryptées, et des nouveaux armements (lance-grenades, obus…) viennent enrichir l'arsenal à disposition des soldats français. Les treillis changent (du modèle F2 vers le modèle Fantassin à équipement et liaisons intégrés ou FELIN). Les protections individuelles du combattant (genouillères, coudières, protections auriculaires, gants, lunettes balistiques, musettes, chaussures) font leur apparition. Entre 2009 et 2011, l'armée déploie de nouveaux engins modernes (drones d'observation, canons Caesar[12], hélicoptère de combat Tigre…), tout en poursuivant l'amélioration de ses systèmes d'armes (nouveau fusil pour le tireur de précision, missile Javelin[13], déploiement du système FELIN[14]…). Un délai de six mois à un an est nécessaire entre le moment où ce matériel est commandé et celui où il arrive sur le terrain. En attendant, les soldats français ne se contentent pas de leur matériel de dotation. Entre 2007 et 2011, un phénomène important d'achats personnels se développe (jusqu'à 1 500 euros pour certains), visant à améliorer l'équipement (pelles amagnétiques, treillis de type « guérilla », chaussures de trekking, aides à la visée, jumelles, petits talkies-walkies, tee-shirts ignifugés, lunettes de protection balistiques, protections auriculaires…). Cette appétence des soldats pour s'équiper hors de l'institution est combattue par les autorités militaires qui rappellent que toutes les tenues doivent être identiques sur le théâtre d'opérations. La réalité est toute autre. Si à Kaboul un effort est fait pour que la tenue soit réglementaire, dans les bases opérationnelles avancées, les soldats s'équipent comme ils le souhaitent sous le regard complice de leurs cadres qui font souvent la même chose. La meilleure réponse donnée par la hiérarchie militaire pour commencer à endiguer ce phénomène, est l'accélération du renouvellement du matériel en dotation. En 2011, ces achats personnels ne disparaissent pas totalement, même si la qualité de l'équipement acheté en urgence opérationnel en diminue le spectre.

[10] Les véhicules de types Buffalo sont des camions dotés d'un bras télescopique qui est intégré dans un détachement motorisé d'ouverture d'itinéraire. Sa fonction est d'interroger le sol à l'endroit où un EEI peut être posé. Sa conception et son blindage sont censés protéger l'équipage d'une explosion de mine.

[11] Les tourelles sont des mitrailleuses commandées depuis un pupitre à l'intérieur d'un véhicule blindé.

[12] Les canons Caesar sont des canons de 155 mm montés sur un châssis de camion permettant un tir jusqu'à 42 kilomètres.

[13] Le missile Javelin est un missile antichar de type « tir et oubli ». Une fois la visée prise et le missile parti, le tireur peut se mettre à l'abri. Il est utilisé contre diverses cibles en Afghanistan (maison, véhicule, mobylette…) à partir de l'été 2011.

[14] Le système FELIN est un système de combat intégré au fantassin qui lui permet de mieux combattre mais l'alourdit de manière très sensible (40 kg). Les premières unités à utiliser ce système complet sont déployées en Afghanistan fin 2011-début 2012.

L'adaptation du matériel du combattant : du treillis F2 au treillis FELIN en Afghanistan

Jusque dans les années 2010-2011, le treillis de combat de l'armée française est officiellement composé d'une veste de treillis et d'un pantalon F2 avec un camouflage dit « Centre-europe ». La généralisation de ce treillis en 1999 est alors un réel progrès au sein de l'armée professionnelle. Banni à la fin de la guerre d'Algérie au profit d'une tenue vert kaki uniforme, le camouflage bariolé fait son retour. La veste possède deux poches de poitrines à zip vertical, un serrage aux manches par pressions, en bas par élastique, et une fermeture frontale par boutons sous rabat. Le pantalon est renforcé aux genoux et à l'entre-jambe et dispose de deux grandes poches de cuisse ainsi que deux poches revolver. Le serrage bas au niveau de la cheville est réalisé par un élastique. Un ceinturon assure la tenue de l'uniforme à la taille et permet de fixer des accessoires. Sous la veste de treillis, un simple tee-shirt camouflé en coton assure la protection du torse du soldat. Il n'est pas ignifugé et ne préserve pas la peau des échauffements. Les chaussettes sont en polyamide à fibres croisées. Les brodequins de marche à jambière attenante en cuir (ou « rangers »), conçus en 1945, complètent l'équipement.

En avril 2008, le commandement français décide de lancer le treillis T3 ou FELIN. Il contient des poches cargos nombreuses, des boutons canadiens, des renforcements au niveau des coudes et des genoux. L'ensemble se porte sans ceinturon. Dès décembre 2008, six mille treillis sont envoyés en Afghanistan. Des éléments de protection individuelle sont ajoutés à l'équipement. Des lunettes de protection balistique, utiles contre les rayonnements ultraviolets, servent à préserver les yeux du combattant des éclats et des projections. Des protections auriculaires adaptées à un port permanent, permettent de prévenir les risques liés aux traumatismes sonores. Des gants de combat renforcés sont fournis pour favoriser une meilleure adhérence à l'arme et protéger la main. Des genouillères et des coudières intégrées dans le treillis sauvegardent les articulations des chocs répétés. Des chaussures de trekking adaptées à la marche en terrain montagneux et aux différentes conditions climatiques apparaissent. Une nouvelle musette de combat est fournie contenant un *Camelback*, poche à eau permettant l'hydratation continue du combattant grâce à un petit tuyau en caoutchouc. En outre, chaque soldat est équipé d'un dispositif de balisage individuel lui permettant d'être identifié pour limiter le risque d'être pris pour cible par ses propres alliés. Un casque en fibres synthétiques comprenant de Kevlar complète l'équipement. Il porte une griffe pour pouvoir accrocher une optique de vision nocturne. Le gilet pare-balles de type « CIRAS », de nouvelle génération, permet une meilleure protection. Plus ergonomique, il facilite les déplacements et l'épaulé de l'arme. L'ensemble de cet équipement modernisé fait l'objet de modifications par le militaire qui le porte en fonction de la saison, de sa spécialité et de la mission à accomplir. Cette évolution témoigne de l'adaptation de l'armée de terre aux conditions des combats dans les vallées afghanes.

D'un objet utilitaire à un objet patrimonial : le treillis comme support des mémoires

Présentation du sergent-chef N.

Le sergent-chef N. est un témoin des engagements français en Surobi durant l'été 2011. Il fait partie des hommes qui composent le bataillon interarmes français Quinze-deux ou *Battle Group* (BG) Quinze-Deux (Jeand'Heur, 2012). Le 152e régiment d'infanterie (RI), commandé par colonel Lionel Jeand'heur, déploie 474 fantassins. La 1re compagnie du 19e RG, à laquelle appartient le sergent-chef, fournit l'appui génie pour tout le bataillon, qui regroupe 811 soldats français au total[15]. Les unités qui composent le BG Quinze-deux ont chacune un indicatif permettant leur identification lors des échanges par radio. Ils sont utilisés quotidiennement pour tromper les écoutes de l'ennemi. La 1re compagnie du 152e RI est baptisée « Saphir », tandis que la 1re compagnie du 19e RG prend l'appellation « Acier ». La mission de la section du sergent-chef N. est d'appuyer les unités de la compagnie interarmes « Saphir ». Commandée par le lieutenant C., son unité porte le nom de « Saphir 70 ». Le sergent-chef explique : « Dans la hiérarchie de l'interarmes, le génie est toujours en 7e position. Il a le numéro sept sur le réseau. Notre chef de section avait le numéro 70 et il était rattaché à la compagnie Saphir »[16]. Ce sous-officier cumule douze années d'expérience en compagnie de combat avant d'être envoyé en Afghanistan. Il fait figure de sous-officier expérimenté au sein de son unité. Sa carrière militaire débute au 9e Zouave (Givet) durant son service national. Ensuite, il contracte un engagement au 3e régiment du génie (RG) où il bascule dans les rangs de l'armée professionnelle. En 2003, il intègre l'Ecole nationale des sous-officiers d'active (ENSOA) de Saint-Maixent et sort diplômé comme jeune sergent. « La vie du soldat est faite de signes », soupire le sergent-chef N. « J'ai participé à une mission sur les plages du débarquement en 2004. Ce fut un moment fort de partage avec les anciens combattants. Je n'imaginais pas vivre des combats intenses dans ma carrière. Puis j'ai été muté au 19e RG » (*ibid.*) Il demeure sans interruptions de 2004 à 2012 au sein de la première compagnie de combat.

Après une préparation opérationnelle de six mois, il est envoyé en Afghanistan au sein de la *TF* Lafayette. Le mandat de la section, entre juin et décembre 2011, est particulièrement éprouvant : « À chaque fois que l'on sortait », se souvient-il, « on risquait de prendre cher. Dans mon journal, j'ai noté que nous avons été pris à partie à cinquante reprises en six mois. Nous étions deux groupes du génie et il y avait quatre sections d'infanterie à appuyer dans la compagnie "Saphir". Nous n'avons pas manqué de travail ! » (*ibid.*). La section « Saphir 70 » réalise de nombreux faits d'armes comme la destruction du point d'appui « Châtelard »,

[15] Il y a 101 sapeurs du 19e RG.

[16] Entretien réalisé le 17 février 2014 avec le sergent-chef (TA) N. en salle d'honneur du 19e RG (Besançon).

le 16 juillet 2011, ou le déminage d'un chantier de travaux publics à Naghlu. La compagnie interarmes déplore la mort d'un officier – le lieutenant Camille Levrel tué le 13 août 2011 – durant son séjour mais aussi de nombreux blessés. Pour son courage, le sergent-chef a obtenu trois citations[17]. Après son retour d'Afghanistan, il quitte la compagnie et rejoint l'état-major du régiment. En mai 2012, il décide de faire don de son treillis de combat à la salle d'honneur du 19e RG. L'histoire individuelle du sergent-chef N. confère à cet équipement une valeur symbolique particulière. Il révèle l'extrême dureté des combats. Aux yeux de ce sous-officier, c'est ce vécu qui justifie l'importance de son dépôt en salle d'honneur et son intégration dans la mémoire collective du régiment.

Détail du versement du sergent-chef N.

Le versement du sergent-chef N. comprend une chemise de type *Under Body Armour Shirt* (UBAS) ou maillot de corps protecteur, un pantalon, des lunettes de protection balistique, des chaussures, une paire de gants et deux patchs d'identification et un patch de grade. Ces pièces sont fournies dans le cadre de l'adaptation réactive sauf les lunettes et les chaussures qui sont des achats personnels. « Nous portions une chemise UBAS perçue en Afghanistan », explique le sous-officier. « Nous mettions les gilets pare-balles et de combat directement dessus » (*ibid.*). Ce vêtement est composé d'un corps de chemise, souple et respirant, qui permet d'évacuer la transpiration et évite la sensation d'inconfort liée à la surépaisseur de tissus écrasés par les gilets. Des renforts sont présents au niveau des épaules (pour soulager le port du gilet pare-balles et du sac) et des coudes. Contrairement aux modèles disponibles dans le commerce, la chemise UBAS de dotation est intégralement ignifugée. Elle doit être résistante au feu pour protéger le combattant des douilles brûlantes ou des effets d'une explosion. Des velcros disposés sur les manches permettent d'accrocher des éléments de reconnaissance (insigne d'unité ou indicatifs…).

Le port du gilet de combat est nécessaire pour pouvoir emporter des petits équipements. En fonction de la mission, les militaires adaptent leur tenue pour pouvoir travailler en toute sécurité et avec le maximum de confort. Le pantalon est particulièrement apprécié : « Grâce à ses poches à soufflet, nous pouvons transporter beaucoup de choses », explique le sergent-chef. « En plus, les boutons canadiens assurent une grande discrétion » (*ibid.*). Le bas des jambes du pantalon se termine par des fils pour assurer un serrage empêchant les insectes ou les scorpions de se glisser dessous. Ils ont fait l'unanimité contre eux, les soldats préférant les couper pour plus de conforts. L'absence de ceinturon rend le port de cet équipement plus confortable et discret. La ceinture intégrée réglable et les attaches plastiques sont très appréciées. Toutefois, le frottement

[17] Recensant les principaux faits d'arme d'un soldat, les citations permettent d'obtenir des récompenses comme la Croix de la valeur militaire.

du gilet pare-balles alourdi par le gilet de combat et ses multiples chargeurs, finit par trouer le pantalon.

Photographies 1, 2 et 3. Chemise UBAS (haut à gauche), renfort d'épaule (haut/droite) et patchs d'épaules (bas/gauche).

Photographies 4 et 5. Lunette de protection balistique (achat personnel) et gants de combat (don SCH N.).

Photographie 6 : L'usure prématurée du pantalon FELIN en Afghanistan.

Avec le gilet pare-balles de modèle CIRAS, l'ensemble pèse très lourd. « Si on ajoute à cette tenue, un sac de quarante kilos, le CIRAS qui fait vingt à vingt-cinq kilos, notre armement, nos munitions et le gilet de combat », explique le sergent-chef, « vous pouvez comprendre que nous étions particulièrement chargés ! ». Les combats ont souvent lieu au plus fort de la chaleur qui pouvait atteindre 62 °C : « En face, les Talibans étaient en claquettes et en slibard ! Et nous leur courrions après ». Pour gagner du poids, les soldats français s'adaptent : « On s'allégeait en bouffe pour prendre plus de munitions. J'ai prix plus de dix kilos de muscles durant mon séjour en Afghanistan » (*ibid.*). Les chaussures de trekking sont de qualité variable – la colle des semelles peut se ramollir en cas de trop forte chaleur – et ne sont disponibles que jusqu'à la taille 42. Le sergent-chef s'équipe alors de chaussures de marque « Salomon » achetées dans un magasin de sport en métropole.

« En France, je comprends maintenant pourquoi les chefs sont exigeants avec la tenue », souligne le sergent-chef N. « Là-bas, si elle est inappropriée, c'est notre vie qui est en jeu ». Ce treillis de combat, objet utilitaire produit de l'adaptation réactive, subit les modifications de son propriétaire pour être complètement adapté. Il illustre l'appropriation et la personnalisation de leur équipement par les militaires. En outre, il témoigne d'une histoire individuelle qui lui donne une valeur singulière.

Photographie 7. Les chaussures de trekking de marque Salomon.

De la mémoire individuelle à la mémoire collective : la transformation du treillis en objet patrimonial

« On n'oublie pas ce que l'on a fait sur le terrain. Cela fait partie de notre vie » (*ibid.*), confie le sergent-chef. Il raconte : « J'étais présent lors de la mort du première classe Florian Morillon du 1er RCP. Je suis intervenu pour lui porter assistance. Mon pantalon était couvert de son sang… ». Le 18 juin 2011, le jeune sapeur parachutiste tombe lors d'une embuscade en vallée de Bédraou en Kapisa. Le sous-officier poursuit : « Je me souviens. Je venais de relever l'adjudant V. sur un poste de combat face à la zone verte (CP52). Il m'avait dit : « Pendant quinze jours, tu vas te reposer ». Dès le lendemain, les Talibans nous tiraient dessus ». Situé en bordure de l'axe routier stratégique *Highway 7*, CP52 possède un avant-poste avancé en zone verte baptisé « le Châtelard ». Ce bâtiment conquis à la faveur de l'hiver, devient de plus en plus difficile à tenir avec le retour de la végétation. Les soldats français se relèvent pour assurer une présence dans ce petit « fort Alamo ». Ce jour-là, la mission du détachement dont fait partie le sergent-chef N. est de rayonner autour du « Châtelard » pour affirmer la présence française : « Le matin de huit heures à douze heures, nous faisions le parcours dans un sens puis l'après-midi à 14 heures, nous le faisions dans l'autre », explique le sous-officier. « Le 1er RCP en profitait pour exécuter une relève. Nous étions en train de progresser le long d'un muret lorsqu'une rafale est partie. J'ai aperçu une ombre qui semblait se poster ou tomber. J'étais avec M. du centre médical ». Rapidement, la voix du chef de section du 1er RCP annonce à la radio « un homme à terre ». Le sous-officier poursuit : « J'ai dit à M. que je

croyais avoir vu un homme tomber mais je ne savais pas dans quel état il était. On se dirigea vers une butte. Le gars était étalé au sol comme KO. J'entendis une sorte de ronflement dans sa respiration. Je me suis dit : "Ce n'est pas possible, il s'est endormi ?". Nous nous sommes dirigés vers lui et nous avons essayé de lui retirer son casque… ». Une balle de Kalachnikov a atteint le jeune parachutiste qui git inconscient. « On a essayé de lui bander la tête. L'auxiliaire sanitaire arriva alors. Il a fallu désengager notre camarade. Le brancardage vers l'arrière s'est fait sous le feu des Talibans. Notre repli s'est effectué sous les tirs de protection de notre artillerie. À dix-sept heures, nous rembarquions à bord des véhicules. Trois heures plus tard, on a appris la mort de notre camarade… » (*ibid.*). Le soir, une section du 1er RCP se poste en embuscade à proximité du « Châtelard ». À l'aube, les Talibans tombent dans le piège et subissent de nombreuses pertes. Les parachutistes ont vengé leur camarade (Senetaire, 2013 : 97-98). En Afghanistan, les soldats français font la guerre dans sa réalité la plus crue.

Le sergent-chef N. décide de faire don de son treillis de combat à la salle d'honneur du 19e RG. Il évoque le sens qu'il donne à ce dépôt : « Je veux que l'on se souvienne. J'aurais pu m'en débarrasser… »[18]. D'objet utilitaire, ce treillis devient un objet patrimonial. Son usage change. Il devient un objet témoin permettant d'édifier une histoire régimentaire, qui est transmise aux jeunes engagés volontaires professionnels rejoignant cette unité. À la fin de leur période de formation initiale, ils passent une semaine au cœur du 19e RG pour être présentés au drapeau, puis débuter leur formation spécialisée de sapeur de combat du génie. La veille de leur intronisation officielle dans les rangs des sapeurs d'Afrique[19], ils visitent la salle d'honneur. Un officier leur enseigne l'histoire du régiment, ses faits d'armes et ses traditions. Le mur consacré à l'Afghanistan illustre la redécouverte du combat de haute intensité par l'armée française, ainsi que les réalités de la guerre : la mort, la blessure, l'ennemi, le baptême du feu, la perte d'un camarade, la fraternité d'armes. Toutes ces dimensions sont évoquées. Pour autant, l'histoire individuelle de cet objet n'est pas systématiquement mise en avant. « La mémoire militaire », souligne le sociologue Mathias Thura (2014 : 136), « s'incarne dans des lieux, des usages et des représentations qui maintiennent le fil historique entre les armées des guerres passées avec les armées des guerres actuelles. Les plaques et inscriptions qui jalonnent les casernements rappellent la participation des régiments aux combats où ils se sont illustrés comme s'ils formaient des entités transcendant les identités des soldats dans le temps. Être soldat d'un régiment serait être l'héritier de ce passé ». L'objet témoin devient le support d'une mémoire collective, qui passe aussi par le filtre de la hiérarchie. Il démontre comment l'expérience opérationnelle d'un homme et même d'une compagnie se consolide dans un dispositif mémoriel (la salle d'honneur) porteur de cette identité. Ce processus, qui trouve une fonction « utile » d'intégration des jeunes

[18] Entretien réalisé le 17 février 2014 avec le sergent-chef (TA) N. (*op. cit.*).

[19] « Sapeurs d'Afrique » est le nom traditionnel donné aux officiers, sous-officiers et sapeurs du 19e RG.

engagés volontaires du régiment dans le cadre d'un discours réfléchi et régulé, ne se révèle pas sans risque pour l'historien. Il met au second plan, voire même fait complètement disparaître, l'histoire individuelle du sous-officier qui l'a porté.

Photographie 8 : Le sergent-chef N. et son treillis de combat dans la salle d'honneur du 19e RG.

Photographie 9 : Le mur illustrant l'engagement du 19e RG en Afghanistan en salle d'honneur.

Conclusion

Nous avons retracé les différentes étapes du changement de statut (objet utilitaire-objet patrimonial) du treillis de combat du sergent-chef N. Il s'accompagne d'un passage « d'objet porteur d'une mémoire individuelle », véritable source historique qui permet de « dire la guerre », à celui « d'objet concourant à la construction d'une mémoire collective de l'engagement français en Afghanistan » du point de vue de l'institution. C'est justement cette dernière dimension qui comporte un risque pour l'historien. Alors que les individus disparaissent des régiments au gré des mutations des aléas de carrière, qui se rappellera demain de l'histoire de ce treillis déposé en salle d'honneur ? Quelles traces exploitables par l'historien, demeureront à l'ère du tout numérique ? À l'heure du courriel, il sera difficile de se pencher sur les correspondances aux familles comme pour la Première Guerre mondiale. La profusion de photos numériques, leur absence de légende et leur conservation posent de nombreux problèmes. Même si la quantité de sources ne cesse d'augmenter – et nous avons pu le mesurer lors de notre recherche (Lafaye, 2014b) – nous encourons le risque de ne conserver que les traces que l'Institution militaire aura elle-même constituée en archives. Cette question doit interpeler les historiens, les conservateurs et les archivistes. Dans une armée professionnelle qui concentre une part de plus en plus minime de la population, les quantités de traces laissées sont de moins en moins importantes. Les historiens ont devant eux un défi empirique et épistémologique de taille : « Comment transmettre aux générations futures de chercheurs les indications nécessaires à la compréhension des corpus que nous constituons aujourd'hui sur l'expérience des soldats qui sont nos contemporains ? » (Thura, 2014 : 159). Il semble urgent de développer une démarche proactive de collecte de récits de vies et d'archives personnelles des combattants contemporains. Les entretiens réalisés moins d'un mois après le retour des combattants en métropole, la collecte systématique des photos, vidéos et journaux personnels (éclairés par les explications des témoins), offrent des sources de première main immédiatement exploitables dans des travaux de recherche. Ce travail doit s'accompagner, enfin, d'un versement au Service historique de la défense (SHD) en vue d'une exploitation future. À l'heure du numérique, cet engagement de l'historien dans la production, la valorisation et la conservation des sources nous semble indispensable. Une prise de conscience est nécessaire afin de ne pas laisser disparaître ces sources fondamentales à la bonne compréhension de cette histoire très contemporaine.

Références

Amecourt J., 2012, *Diplomate en guerre à Kaboul. Les coulisses de l'engagement de la France*, Paris, R. Laffont.

Cochet Fr., 2012, *Armes en guerre, XIXe-XXIe siècle. Mythes, symboles, réalités*, Paris, CNRS Éd.

Dijol T., 2011, « L'adaptation réactive. Conserver l'avantage », *Terre Information Magazine*, 227, pp. 36-37.

Jauffret J.-C., 2013, *La Guerre inachevée. Afghanistan 2001-2013*, Paris, Autrement.

Jeand'heur L., 2012, *Le Battle Group Quinze-Deux. Afghanistan juin à décembre 2011*, Colmar, édité par le 152e RI.

Lafaye C., 2014a, « Le génie au combat en Afghanistan. La formation de l'armée afghane. L'exemple des ELMO appuis », pp. 113-127, *in* : Dumasy F., Bruyere Ostell W., dirs, *Pratiques militaires et globalisation XIXe-XXIe siècles*, Paris, Giovanangeli.

– 2014b, *Le génie en Afghanistan (2001-2012). Adaptation d'une arme en situation de contre-insurrection. Hommes, matériel, emploi*. Thèse en histoire contemporaine, Aix-Marseille université.

Luisetti, 2012, *Battle Group Quinze-Deux* – SGTIA *Saphir : juin à décembre 2011*, Colmar, édité par le 152e RI.

Nora P., dir., 1984, *Les Lieux de mémoire*, Paris, Gallimard.

Senetaire R., 2013, *Les Aigles dans la vallée*, Paris, Éd. Mélibée.

Thura M., 2014, « Éléments de construction des mémoires collectives au sein d'une unité d'infanterie. L'identité militaire au prisme du corpus halbwachsien de la mémoire », pp. 135-160, *in* : Cattaneo G., dir., *Guerre, mémoire et identité*, Paris, Éd. Nuvis.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 217-230

> SINGULARITÉS

AGNIESZKA SMOLCZEWSKA TONA
Équipe de recherche de Lyon en sciences
de l'information et de la communication
Université Lyon 1
F-69622
agnieszka.tona@univ-lyon1.fr

DE L'OBJET SÉRIEL À L'OBJET PERSONNALISÉ

PRATIQUES DE COLLECTION ET DE MÉDIATION D'OBJETS DE LA GRANDE GUERRE

Résumé — La contribution explore la question de la vie des objets en tant que souvenirs de guerre, en étudiant une étape particulière de leur biographie culturelle, celle où ils deviennent objets de collection privée, et pour certains d'entre eux, de médiation et d'exposition muséale. Nous nous intéressons à cette question en nous appuyant sur les travaux effectués dans le cadre du projet de recherche TEMUSE 14-45 qui avait pour objectif de sauvegarder les connaissances et savoirs détenus par les collectionneurs d'objets de la Première Guerre mondiale. Nous mettons en lumière que ce qui permet aux collectionneurs-médiateurs interrogés de rendre spécifique leur objet, sont essentiellement ses liens avec les hommes, soldats ou passeurs successifs, qui ont gravité autour de lui. Les collectionneurs cherchent constamment, à travers leur pratique de collection, à reconstituer l'histoire de l'homme derrière la pièce collectionnée, et lors de sa médiation face au public, à raconter le récit de la vie de cet homme et de perpétuer ainsi sa mémoire.

Mots clés — Objets et *militaria*, Première Guerre mondiale, collectionneurs, médiateurs, pratiques de collection et médiation, valeurs, authenticité.

Nous proposons d'aborder la vie des objets en tant que souvenirs de guerre en nous référant à l'observation de Nicolas Saunders (2004 : 5), chercheur britannique spécialisé dans l'anthropologie et l'archéologie des conflits du XX^e siècle : *« Fundamentally, war is the transformation of matter through the agency of destruction; the character of modern technological warfare is such that it simultaneously creates and destroys more than any previous kind of conflict »*[1]. Nicolas Saunders met en lumière un paradoxe qui paraît intéressant : si l'acte essentiel de la guerre est bien la destruction de la matière, les guerres modernes ont ceci de particulier qu'elles la détruisent et créent simultanément. Cette double polarité des conflits modernes, destructive et constructive, serait essentiellement due à leur forte dimension technologique. Après tout, explique Nicolas Saunders, toutes les guerres modernes sont d'abord « *wars of material*G »[2].

À cet égard, la Grande Guerre occupe une place particulière dans l'histoire des conflits armés. Les historiens s'accordent à la reconnaître comme un tournant dans l'utilisation de la technologie et de l'innovation au service de la guerre, particulièrement dans le domaine des armements (Audouin-Rouzeau, Becker, 2000). En effet, c'est durant ce conflit, bénéficiant d'un progrès technique sans précédent, de l'industrialisation et de la fabrication en masse, que sont mis au point et produits de manière industrielle et à grande échelle de redoutables armes et équipements militaires d'un genre nouveau, tels les premiers avions de guerre, les sous-marins, les chars d'assauts, les mitrailleuses, les mines souterraines, les gaz asphyxiants…

Tandis que les années 2014-2018 correspondent à la commémoration du centenaire de la Première Guerre mondiale et que celles et ceux qui l'ont vécue – les vétérans et leurs familles –, quasiment tous disparus, ne sont plus là pour la raconter, qu'est-ce qui atteste désormais de la réalité de cet événement ? Bien évidemment, les musées et mémoriaux qui lui sont dédiés jouent ce rôle. Implantés le plus souvent, à l'instar du dernier d'entre eux, le Mémorial International dit l'« Anneau de la Mémoire »[3] érigé sur le site de Notre-Dame-de-Lorette, sur les emplacements des combats et en d'autres lieux de mémoire

[1] « Fondamentalement, la guerre est la transformation de la matière par l'intermédiaire de la destruction. Le caractère de la guerre technologique moderne est tel qu'elle crée et détruit simultanément plus que tout autre type de conflit précédent ». Traduction par nos soins.

[2] « Guerres du matériel ». Traduction par nos soins.

[3] L'anneau de la Mémoire – Mémorial International de Notre Dame de Lorette – est un monument commémoratif du centenaire de la Grande Guerre construit par le Conseil régional Nord-Pas-de-Calais sur le site de la Nécropole nationale de Notre-Dame de Lorette à Ablain-Saint-Nazaire. Il s'agit d'un édifice en béton en forme d'anneau, couvert de 499 plaques d'acier inoxydable, sur lesquelles sont gravés les noms (par ordre alphabétique, sans distinction de nationalité, de grade, d'origine, etc.) des 579 606 soldats de deux camps tombés sur les champs de bataille du Nord-Pas-de-Calais pendant la Première Guerre mondiale. Le mémorial a été conçu par l'architecte Philippe Prost, avec le concours de l'historien Yves Le Maner, et inauguré par François Hollande le 11 novembre 2014.

hautement symboliques. Avec leurs vocations éducative et touristique clairement affichées, ils constituent probablement les instruments les plus réfléchis et adaptés pour parler aujourd'hui de ce conflit et en transmettre la mémoire.

D'autres preuves concrètes – nombreuses et variées – de l'existence des batailles sont également présentes dans l'architecture et les paysages. Ce sont prioritairement des édifices qui honorent la mémoire des victimes, comme les cimetières et nécropoles militaires, les ossuaires, les plaques commémoratives et les monuments aux morts. D'ailleurs, ces derniers sont si présents sur le territoire français qu'ils sont devenus « une de plus remarquables constantes du paysage des communes françaises » (Pérès, 1989 : 665). Mais il y a aussi les empreintes mémorielles qui, aujourd'hui encore, témoignent des combats (tracés de tranchées, trous d'obus, cratères de mines, bunkers…). Toutefois, celles-ci sont si intégrées dans les bois ou les champs qu'elles ne sont lisibles et interprétables que par des spécialistes et initiés (Le Maner, 2009).

Finalement, cette guerre a produit et laissé un nombre considérable d'artefacts : objets de toute nature (drapeaux, armes, munitions, plaques d'identité, uniformes, véhicules, etc.) et documents de toutes sortes (journaux de tranchées, affiches, cartes postales, photographies, peintures, lettres et mémoires des combattants, cartes militaires, etc.). D'ailleurs, penser la Grande Guerre aujourd'hui, selon Antoine Prost (*in* : Prost, Winter, 2004 : 263), « c'est d'abord traiter ce matériel immense avec une méthode critique et vigilante », la compréhension de ce conflit passant nécessairement par ceux qui sont capables de comprendre ces « témoins muets » (Filippucci, 2013), de les interpréter, de leur rendre un certain sens (Davallon, 2002). Et bien évidemment, de les faire raconter…

En ce domaine, il existe un monde très spécifique et spécialisé, pourtant quasiment méconnu voire déconsidéré par la recherche académique (Cornish, Saunders, 2009 ; Offenstadt, 2010) : celui des collectionneurs d'objets et de *militaria* de la Première Guerre mondiale. Dans le Nord de la France et la Province de Flandre occidentale, un certain nombre de ces « coureurs de champ de bataille » (Audoin-Rouzeau, Becker, 2000) sont à l'origine de la création de petits ou moyens musées privés et associatifs où ils exposent une partie ou l'intégralité de leurs collections privées et dont ils assurent la médiation auprès du public. C'est principalement à ces pratiques de collection et de médiation muséale opérées dans le présent autour des objets par les collectionneurs privés, que nous proposons de réfléchir à la vie de l'objet en tant que souvenir de guerre. De ce fait, nous nous intéressons aux objets de la Grande Guerre dans une étape bien particulière de leur biographie culturelle (Kopytoff 1986 ; Gellereau, 2012), celle où ils deviennent objets de collection privée, et pour certains, de médiation et d'exposition muséale.

Pour cela, nous nous appuierons sur une recherche collective conduite entre 2010 et 2013 dans le cadre du projet TEMUSE 14-45[4]. La visée principale de cette recherche consistait à proposer et tester une méthodologie permettant à ces collectionneurs-médiateurs de sauvegarder et transmettre la mémoire de leurs collections une fois exposées au musée, et leur permettre d'être éventuellement relayées par des animateurs ou médiateurs issus des institutions muséales. L'enquête menée dans ce cadre a consisté à interroger et observer une quinzaine de collectionneurs en situation de visite et de geste de médiation sur les sites d'exposition de leurs objets et collections (Gellereau *et al.*, 2012). Plus précisément, nous avons demandé à chaque collectionneur de sélectionner la dizaine d'objets qu'il considérait comme étant les plus représentatifs de sa collection et de les présenter comme s'il le faisait dans le cadre d'une visite guidée.

Quelles étaient les pièces données à voir dans le cadre de l'enquête ? Il serait vain de tenter de les catégoriser tant l'ensemble – qui va d'une trousse de couture à une voiture-forge destinée au ferrage des chevaux à l'arrière du front – est hétéroclite. En revanche, dans leur grande majorité, ces objets témoignent des activités quotidiennes des soldats dans les tranchées : un quart, une gamelle et ses couverts, un moulin à café, un nécessaire de rasage, une cloche d'alerte au gaz, une pelle pince-coupe pour fil barbelé, une pelle « bricolée » pour creuser dans la glaise de tranchée, une massue en bois pour (des)serrer les raccords des pompes à eau… Les armes de combat et les pièces d'artillerie sont plutôt rares dans cette sélection : une catapulte britannique, une baïonnette transformée en scie pour bois, un canon de campagne de 75 mm, un fusil-mitrailleur français, quelques obus et grenades. Un certain nombre de pièces d'artisanat de tranchée (Saunders, 2005) en font également partie, tels un bâton de marche en bois, finement orné d'une sculpture d'un serpent enroulé le long du fût (Figure 1), ou un crucifix avec ses deux chandeliers, tous confectionnés à partir des cartouches de fusil. Quelques objets insolites viennent compléter cet ensemble : une prothèse dentaire du maxillaire supérieur avec ses dents en porcelaines, deux balles de fusil fondues ensemble après impact et un « brûle-gueule » ou repose-pipe de fabrication française représentant la bouche grande ouverte d'un soldat allemand.

D'emblée, on remarque que ces pièces ont pour dénominateur commun d'être des artefacts : à savoir des choses artificielles, résultats d'une conception et

[4] Le projet TEMUSE 14-45 – « Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale » – a été mené par des chercheurs du laboratoire GERiiCO (Groupe d'études et de recherche interdisciplinaire en information et en communication) de l'université Lille 3 et du laboratoire De Visu de l'université de Valenciennes et du Haut-Cambrésis. Il a été réalisé dans le cadre du programme transfrontalier INTERREG Transmussites 14-18 (TMS 14-45), piloté par le Conseil général du Nord, de mise en réseau de musées et sites des deux Guerres mondiales dans les départements du Nord, du Pas-de-Calais et la Province de Flandre occidentale et contractualisé de 2010 à 2013 entre l'université Lille 3 et le département du Nord.

d'une fabrication « consciente et projective » de l'homme (Monod, 1964 : 19). Exceptées quelques curiosités et pièces appartenant à l'artisanat de tranchée, les objets les plus représentatifs ne sont ni exceptionnels (par leur forme, usage, qualité de réalisation ou matériau…) ni emblématiques de la Première Guerre mondiale. Ils sont – ou du moins ils l'ont été pendant le conflit – usuels, banals, ordinaires, fabriqués de manière industrielle et en masse, reproduits sur un mode technique (Benjamin, 1939) et abondamment présents sur les champs de bataille. D'ailleurs, nombre de ces pièces y seraient encore enterrées si les interlocuteurs ne les avaient pas découverts lors de recherches et fouilles archéologiques.

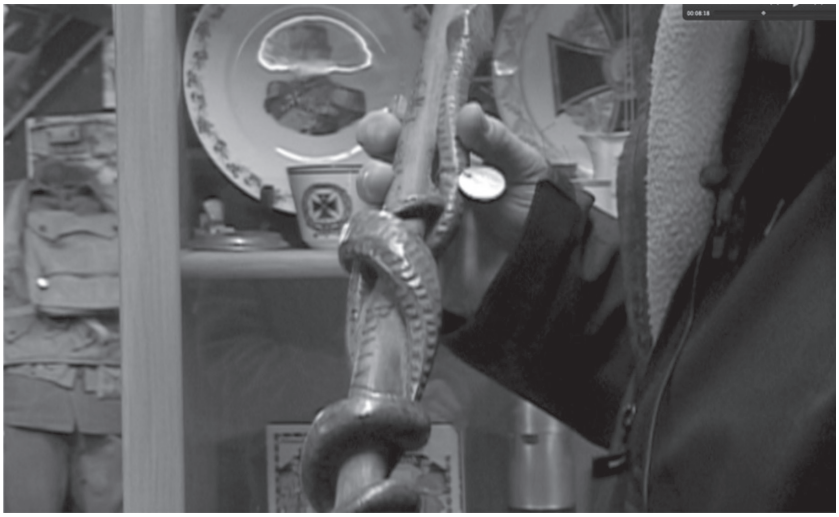


Figure 1. Bâton de marche en bois.

De l'objet sériel à l'objet singulier

Les collectionneurs rencontrés possèdent généralement plusieurs exemplaires des objets qu'ils s'appliquent, comme tout collectionneur, à organiser, au nom de leurs propriétés communes, en classes et séries. C'est notamment le cas de J.-M. D. qui, face à un casque à pointe, commence par dire : « Les casques à pointe, comme vous voulez. Je ne sais pas ce qu'on peut dire dessus… J'en possède une dizaine, une quinzaine… pour être honnête vingt-quatre », en ajoutant aussitôt « ce qui est intéressant dans le militaria, toutes ces pièces sont millésimées, on sait qu'il existe tel modèle, on sait le nombre de modèles fabriqués, on sait où, on sait combien. C'est pour ça c'est très confortable pour le collectionneur et c'est pour ça qu'il fait des séries : c'est assez facile d'aligner tout un tas d'objets qui se ressemblent… »[5].

[5] Entretien avec J-M.D., équipe TEMUSE, novembre 2010.

Que l'opération de sériation soit au cœur de la pratique de collection n'a pas à être démontrée (Baudrillard 1968 ; Pearce, 1995 ; Bonnot, 2002 ; Vouilloux, 2009). Elle est à l'origine du geste collecteur. « En matière de collection tout commence par la répétition, chaque rencontre procède d'une série » affirme Patricia Falguières (2004 : 54). Elle est aussi son principe recteur : « Les choses qu'il [le collectionneur] recueille tiennent ensemble, font collection, parce qu'elles tirent leur solidarité des parentés que recouvre leur appartenance à une catégorie, une classe commune, à un genre » (Vouilloux, 2009 : 403). On peut toutefois remarquer que chez les personnes interviewées, la (re)mise en série est à l'œuvre également dans la manière de mettre les objets en exposition et d'en faire médiation face au public. Les considérations sur la série industrielle citées précédemment se trouvent exemplifiées dans ces propos de D. B., décrivant les 150 bouchons de grenades (Figure 2) exposés dans son musée privé :

> « Alors ici, vous avez un ensemble de bouchons de grenades […] c'est ce que j'ai amassé en près de 75 ans, et en fait la particularité, c'est que chaque grenade, chaque bouchon a une particularité, a été fait dans une usine différente, parce qu'en Angleterre, on a réparti en peut-être 300, 500 ateliers, pour faire des grenades […] elles sont toutes marquées, et au fil du temps, on s'aperçoit qu'au début ici, vous en avez beaucoup de 1914, 1915, après on arrive en 1916, après on arrive en 1917, elles sont en régule, puisque les matériaux tels que le cuivre tout ça, se font rares, et en 1918, vous arrivez à la finition par des bouchons en ferraille »[6].

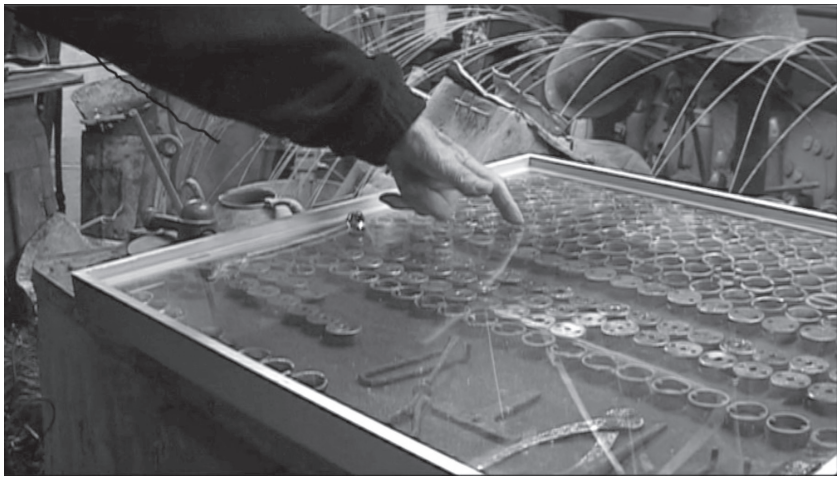


Figure 2. Ensemble de bouchons de grenade.

Regardons de plus près la nature des opérations auxquelles se livre ce collectionneur dans son discours de médiation. S'il pointe d'emblée la nature sérielle de ces bouchons de grenade, en faisant ressortir au moins deux propriétés communes – fonctionnelle et chronologique –, les précisions qu'il apporte décomposent progressivement l'unité de l'ensemble. On apprend que ces bouchons peuvent

[6] Entretien avec D. B., équipe TEMUSE, novembre 2010.

être classés en plusieurs sous-séries, en fonction de leurs années et matériau de fabrication, et que chaque bouchon s'avère particulier, puisqu'il se distingue des autres par son origine, plus précisément son usine de fabrication, identifiable par la marque gravée sur l'objet. Ce que permet d'observer cet exemple est le double jeu de sériation et de singularisation auquel s'adonne ce collectionneur : faire valoir ce qui permet à la pièce collectionnée d'intégrer une série industrielle et ce qui permet de la rendre singulière, voire unique.

Valeurs de l'objet de la Grande Guerre

Qu'est-ce qui permet le passage d'un objet sériel en une chose singulière, si ce n'est unique, aux yeux du collectionneur d'objets de la Grande Guerre ? Répondre à cette question conduit à s'intéresser au système de valeurs attribuées aux objets par les collectionneurs dans le cadre de leurs activités de collection et médiation muséale. En nous fondant sur les travaux de la sociologue Nathalie Heinich sur la question des valeurs, nous comprenons ces dernières comme « les principes au nom desquels sont effectuées des évaluations ou opérés des attachements » (Heinich *et al.*, 2014 : 8). À l'instar de la sociologue précisons que les jugements de valeur résultent de processus d'évaluation qui se construisent dans l'interaction entre des objets, des humains et des situations d'évaluation, et qui s'appuient simultanément sur trois types de propriétés : « objectales », présentes dans les objets eux-mêmes ou dans « les "prises" qu'ils offrent à la perception » (Heinich, 2012 : 264), « subjectives », qui résident dans les représentations collectives des acteurs-auteurs des jugements, et « contextuelles » relatives aux circonstances dans lesquelles s'opère l'évaluation (Heinich, 2014 : 9).

Tous les collectionneurs accordent aux objets de leur collection une pluralité de significations et valeurs qui correspondent rarement à leurs significations et valeurs d'origine et qui dépassent souvent la valeur vénale des pièces en question sur le marché du collectionnisme. Le fait que la pièce fasse partie de la collection et que, de ce fait, elle ait été recherchée, choisie, collectée, étudiée, légitimée, protégée, conservée, signifie qu'elle est reconnue comme ayant une ou plusieurs valeurs qui justifient ce travail d'investigation, de collecte, d'interprétation, de protection… De même, si l'objet collectionné se retrouve exposé au musée, c'est grâce aux représentations et à l'attachement qu'en ressent son propriétaire (d'où l'un des défis de la mise en exposition de tel objet : rendre accessible et visible au visiteur ce qui, dans sa matérialité même, représente les valeurs que lui associe le collectionneur).

Les collectionneurs d'objets de la Grande Guerre que nous avons interrogés ne font pas exception à cette règle. Plusieurs valeurs cardinales dans toute pratique de collection s'accumulent et se combinent, à divers degrés, dans l'expérience de l'objet qu'ils tentent de transmettre : la rareté, l'authenticité, la beauté, le plaisir (Gellereau *et al.*, 2012 ; Smolczewska Tona, 2012 ; Da Lage, Smolczewska Tona,

2013). Nous nous limiterons ici à examiner deux d'entre elles, fondamentales dans toute démarche patrimoniale et pourtant mobilisées par les collectionneurs d'objets de la Grande Guerre.

Commençons par celle qui est apparue au cours de notre enquête comme totalement inactive (non opératoire) chez ces collectionneurs : la valeur d'ancienneté. Par définition, il s'agit d'une valeur liée au temps dont l'existence, affirme Jean Davallon (2006), est due à la distance qui sépare le moment de la création/production/fabrication de l'objet et la période présente. De ce fait, elle peut être attribuée à toute création humaine appartenant au passé et ayant subi l'épreuve du temps. Les objets de la Grande Guerre dont il est question ici recouvrent parfaitement cette définition. Pourtant, le terme « ancien », ou ses multiples synonymes ou euphémismes, n'ont jamais été employés par les interviewés pour commenter les pièces choisies ou justifier les choix. Aussi comment peut s'expliquer l'absence de la valeur d'ancienneté dans le monde de collectionneurs d'objets de la Grande Guerre ?

Une partie de la réponse se trouve peut-être dans le rapport entretenu au temps, plus précisément au passé correspondant au présent originaire des objets de la collection. Durant les entretiens, tous les collectionneurs ont laissé entendre qu'ils avaient fréquenté à un moment de leur vie, le plus souvent au cours de leur enfance ou de leur jeunesse, des personnes ayant vécu la période de la Grande Guerre ou ayant activement participé au conflit (des membres de familles, des instituteurs, des anciens combattants ou leurs familles rencontrés sur les sites des champs de bataille ou dans les musées…). « J'ai reçu des milliers d'anciens combattants de 14-18 et qui me racontaient leurs anecdotes. J'ai trouvé des choses par leur intermédiaire, je ne savais pas ce que c'était, ils m'ont dit si c'est ça »[7] confie l'un d'eux. Ainsi les collectionneurs ont-ils été au contact, comme on peut le lire à travers ce témoignage, de la mémoire des témoins directs du conflit, et ont-ils reçu en partage des connaissances leur permettant, entre autres aspects, d'identifier, authentifier, contextualiser… les objets de leur collection. Or, si l'on reprend les réflexions de Jean Davallon (2006) autour de la transmission patrimoniale, lorsque la mémoire des objets patrimoniaux est transmise par leurs créateurs ou usagers, s'instaure entre les récepteurs/dépositaires de cette mémoire et « cet ailleurs temporel et/ou spatial que constitue l'environnement social des objets » (Davallon, 2002 : 49) une « relation de continuité » temporelle et mémorielle qui rend présent le passé des objets. Dans un essai consacré à des archives historiques, Arlette Farge (1989 : 18) explique ceci mais en le formulant autrement : « Comme si la preuve de ce que fut le passé était enfin là, définitive et proche ». C'est donc peut-être cette relation de continuité qui permet de présentifier et rendre proche le passé qui explique en partie pourquoi les objets de la Grande Guerre ne sont pas vus comme anciens par leurs collectionneurs.

[7] Entretien avec D. B., équipe TEMUSE, novembre 2010.

Authenticité de l'objet de la Grande Guerre

Si la valeur d'ancienneté semble être absente du système de valeurs qui sous-tend les pratiques de collection et de médiation, il en est différemment de la valeur d'authenticité. « Aucune copie ! Que de l'authentique ! »[8] s'exclame A. B. lors de son entretien. En fait, cette exclamation résume parfaitement le fait que toutes les pièces présentées lors de l'enquête, l'ont été comme absolument authentiques. L'authenticité de l'objet paraît comme une des valeurs primordiales de la pratique des collectionneurs pour lesquels « il vaut mieux parfois ne rien avoir qu'avoir un objet qui n'est pas authentique »[9]. Quel sens attribuent-ils à cette notion ?

D'une manière générale, est qualifié comme étant « authentique » tout objet original, celui qui, pour citer Thierry Lenain (2014 : 15) « entretient un lien réel et direct avec son origine […] et dont la provenance n'a pas été falsifiée ». En ceci, les collectionneurs interrogés rejoignent la définition traditionnelle de ce concept qui oppose la pièce « sans mensonge quant à son origine » à celle qui a été conçue pour imiter une autre origine que la sienne : une imitation, une copie, un faux… Précisons cependant que, dans le cas qui nous occupe ici, l'authenticité ne se construit pas seulement dans la certification du caractère original. Elle se détermine également à travers la confirmation de l'existence d'un lien direct entre l'objet et un événement historique réel de son monde d'origine. C'est ainsi que l'exprime l'un des collectionneurs-médiateurs du musée de Fromelles : « Les objets sur lesquels nous sommes ici – qui ont été retrouvés sur le champ de bataille de Fromelles, côté allemand et côté alliés – c'est quand même quelque chose qui existe, qui a une relation précise avec un fait historique précis, c'est-à-dire la bataille de 1916 »[10].

Résulte de ceci que, pour être pleinement reconnu par son collectionneur comme authentique, l'objet doit être en lien avec l'événement historique, avoir appartenu à la temporalité et à la spatialité de celui-ci et y avoir pris réellement et activement part (voir *infra*). Seuls des objets authentiques, si l'on se réfère à l'analyse de Walter Benjamin (1939), possèdent un pouvoir d'évocation historique nécessaire pour témoigner de la vérité de l'événement et nous relier à lui.

À ce point de la réflexion, il est intéressant d'identifier les critères qui sous-tendent la valeur d'authenticité chez les collectionneurs d'objets de la Grande Guerre. Le privilège d'être reconnu comme authentique est accordé en priorité à l'artefact qui porte des traces visuelles, tactiles, voire olfactives, même minimes et difficilement détectables à l'œil non « affûté » mais des traces quand même, de l'usage par l'homme. L'objet qui n'a pas été manipulé, travaillé, marqué, imprégné par un tel usage, qui n'a pas été « dans les mains de soldats », pour emprunter les mots d'un interlocuteur, a peu d'intérêt à leurs yeux. En témoignent ces

[8] Entretien avec A. B., équipe TEMUSE, avril 2010.

[9] Entretien avec M. D., équipe TEMUSE, décembre 2010.

[10] Entretien avec M. D., Équipe TEMUSE, décembre 2010.

propos de J.-M. D. lorsqu'il parle des uniformes, pièces rares aujourd'hui si ce n'est introuvable sur le marché du collectionnisme d'objets de la Première Guerre : « Il y a des pièces extraordinairement rares, tellement rares que personne ne les a jamais vues ou portées […] qui sont restées dans des magasins d'habillement… Ce n'est pas ce qui m'intéresse… »[11].

Les traces d'usage sont d'une importance capitale pour les collectionneurs. Elles constituent le point de départ et la matière première d'une véritable enquête autour de l'objet afin de l'identifier, l'authentifier, le contextualiser, en un mot, venir à bout de ses secrets (Da Lage, Smolczewska Tona, 2013). Il en est de même pour les marques d'éventuelles transformations manuelles apportées à l'objet au cours de sa trajectoire sociale. Il a été étonnant d'observer que même les objets qui ne correspondent plus à leur état d'origine du fait d'une intervention humaine, dont la forme a été modifiée ou la fonction détournée par exemple, sont toujours considérés comme originaux et authentiques, et particulièrement recherchés et appréciés par les collectionneurs.

> « Cet objet était distribué aux mineurs australiens et le mineur était un ouvrier averti parce qu'à Fromelles on travaille dans la glaise bleue qui est humide, collante, etc.… » commence par dire M. D. en nous montrant une pelle en fer [Figure 3]. « Alors pour réduire la friction de la glaise avec son outil, il a coupé lui-même artisanalement des parties. Donc c'était beaucoup plus facile à travailler […] Il est extraordinaire, c'est une pièce unique »[12].

Figure 3. Pelle en fer.

Toutefois, il convient de préciser que la valeur d'authenticité d'un artefact ainsi altéré lui est accordée à condition que l'homme derrière ses modifications soit un

[11] Entretien avec J-M. D., équipe TEMUSE, novembre 2010.

[12] Entretien avec M. D., équipe TEMUSE, décembre 2010.

soldat ou un combattant du front. Tout indique, et le récit de M. D. est là pour le montrer, que de tels objets permettent aux collectionneurs de mettre en évidence la capacité de soldats de s'adapter à des situations difficiles et imprévues, de faire preuve d'ingéniosité, de débrouillardise, de résistance ou de ruse. En revanche, si les transformations subies par l'artefact résultent de sa récupération par des civils – à l'exemple de cette voiture-forge qui servait de bac à fleurs dans une ferme –, l'intervention humaine change totalement de polarité. Aux yeux de son propriétaire, l'objet devient dégradé ou dénaturé, ce qui dévalue sa valeur d'authenticité. Seule la restauration de son intégrité matérielle, morphologique ou fonctionnelle d'origine pourrait alors le « sauver » selon cette expression suggestive d'A. B.

À ce premier critère qui détermine l'authenticité de l'objet en fonction de ses traces d'usage, s'en ajoute la plupart du temps un second. Pour être perçue comme pleinement authentique, la pièce doit être documentée par le récit qui témoigne de ses liens avec des hommes : « Une histoire derrière les objets – une histoire sentimentale, une histoire de la famille, du grand-père ou de l'arrière-grand-père qui est revenu vivant ou qui est décédé… »[13]. De tels récits de vie, très recherchés par les collectionneurs, peuvent concerner les personnes qui ont connu et/ou utilisé l'objet (pendant ou juste après la guerre), mais aussi les personnes qui ont été au contact de l'objet après « sa vie utile », comme les héritiers et les donateurs par exemple. Si ces derniers semblent être particulièrement appréciés par nos interlocuteurs, c'est incontestablement à cause des bribes d'histoires et des morceaux de vies qu'ils sont à même de transmettre : « Quand on achète dans un magasin, il n'y a pas d'histoire. Par contre quand il y a des dons, quand des familles nous racontent l'histoire du grand-père ou de l'arrière-grand-père… »[14]. Les récits qui accompagnent les objets servent, entre autres raisons, à justifier et légitimer les connaissances et savoir-faire, acquis dans les pratiques de collection et de médiation. Lorsque D. B., durant son entretien, explique et montre comment les soldats se servaient de leurs baïonnettes pour la chasse aux rats dans les tranchées, il certifie la véracité de ses propos et gestes : « Ça, c'est authentique, c'est pas une plaisanterie parce que, parfois, les gens disent que je plaisante, et puisque vous avez des écrits qui sont là »[15]. Dans le même temps, il désigne quelques lettres qui lui ont été transmises par les anciens combattants et qui sont exposées aujourd'hui dans son musée.

Conclusion

Pour nos interlocuteurs, la valeur d'authenticité de la pièce collectionnée ne réside ni dans sa forme, ni dans sa matière, ni dans sa fonction. L'artefact de la Première Guerre mondiale acquiert sa valeur cardinale, principalement à travers

13 Entretien avec P. C., équipe TEMUSE, juin 2010.

14 Entretien avec P. C., équipe TEMUSE, juin 2010.

15 Entretien avec D. B., équipe TEMUSE, novembre 2010.

ce qu'il restitue de la réalité humaine, notamment des relations réciproques et à double sens qui associent hommes et objets. Les traces d'usage qui imprègnent sa surface, signes et témoins de ce qu'il a réellement « vécu », révèlent l'existence d'un être humain. De cette manière, l'objet s'en trouve humanisé. Les fragments de vies humaines qui accompagnent la pièce collectionnée l'intègrent à l'histoire des personnes qui l'ont pris « dans les mains », la sortent ainsi de l'anonymat et, en définitive, la personnalisent. Ces considérations laissent à penser que ce qui permet aux collectionneurs-médiateurs de rendre les pièces de leur collection réellement spécifiques et insubstituables, ce sont les histoires des hommes qui ont gravité autour d'elles au cours du temps.

En premier lieu, les histoires de ceux qui les ont connues en temps de guerre, essentiellement des soldats et combattants du front, des prisonniers de guerre, des populations civiles… Mais aussi, les histoires de ces « passeurs d'objets » qui ont été au contact de la pièce après la guerre et avant la collection : l'agriculteur qui l'a déterrée en labourant ses champs, la personne qui l'a trouvée dans le grenier de sa maison et s'en est débarrassée lors d'une brocante, l'héritier qui l'avait reçue d'un membre de sa famille avant de la confier à son tour au collectionneur…

On pourrait presque se demander si la connaissance de l'humain et de ses expériences durant la Grande Guerre ne serait pas la principale raison de collectionner ses objets et de les exposer en musées. *In fine*, les collectionneurs ne seraient-ils pas aussi collectionneurs d'histoires personnelles ? Peut-être que les premiers éléments de réponse se trouvent dans les paroles de l'un d'eux, lorsqu'il explique ce qu'il voudrait transmettre au public à travers sa collection : « La mémoire des hommes ! La mémoire des hommes… Parce que, derrière ces objets, il y a aussi ces hommes qui ont souffert […] Et ça c'est important parce que souvent je dis "ils se sont battus pour nous" ! Et ça, il faut pas l'oublier… »[16].

Références

Audoin-Rouzeau S., Becker A., 2000, *14-18, retrouver la Guerre*, Paris, Gallimard.

Baudrillard J., 1968. *Le Système des objets*. Paris, Gallimard.

Benjamin W., 1939, *L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité*, trad. de l'allemand par Fr. Joly, Paris, Payot & Rivages, 2013.

Bonnot T., 2002, *La Vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Cornish P., Saunders N. J., dirs, 2009, *Contested Objects. Material Memories of the Great War*, London, Routledge.

[16] Entretien avec A. B., équipe TEMUSE, avril 2010.

Da Lage E., Smolczewska Tona A., 2013, « Le secret dans les pratiques de collection et de médiation d'objets des deux guerres mondiales : les leçons de l'enquête partagée », *ESSACHESS – Journal for Communication Studies*, 6-2(12), pp. 223-235.

Davallon J., 2002, « Tradition, mémoire, patrimoine », pp. 41-64, Schiele B., dir., *Patrimoines et identité*, Québec, Musée de la civilisation de Québec, Éd. Multimondes.

– 2006, *Le Don du patrimoine. Une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Éd. Hermès Science.

Dendooven D., 2009, « The journey back. On the nature of donations to the In Flanders Fields Museum », pp. 60-72, *in*: Cornish P., Saunders N. J., dirs, *Contested Objects. Material Memories of the Great War*, London, Routledge.

Falguières P., 2004, « Les inconnus dans la maison un parcours dans l'histoire du collectionnisme », pp. 31-55, *in* : Wajcman G., dir., *L'intime, le collectionneur derrière la porte*, Paris/Lyon, Éd. La Maison rouge/Éd. Fage.

Farge A., 1989, *Le Goût de l'archive*, Paris, Éd. Le Seuil.

Filippucci P., 2013, « Mute Witnesses: ethnography and archaeology encounter the objects of the Great War », *in*: Gellereau M., dir., *Actes du Symposium – TEMUSE 14-45*, France. Accès : http://hal.univ-lille3.fr/hal-00836347. Consulté le 19/03/2015.

Gellereau M., 2012, « Le récit de témoignage sur les usages comme reconstruction du sens des objets », *Culture et Musées*, 18, pp. 75-97.

Gellereau M., Da Lage E., Gantier S., Lebtahi Y., Smolczewska Tona A., Zetlaoui T., 2012, *Document de synthèse des résultats d'analyse de la phase étude du projet, Temuse 14-45*, issu des présentations du Workshop des 6 et 7 juin 2011, Université Lille 3, janvier.

Heinich N., 2009, *La Fabrique du patrimoine. De la cathédrale à la petite cuillère*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

Heinich N., Schaeffer J.-M., Talon-Hugon C., dirs, 2014, *Par-delà le beau et le laid : enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Kopytoff I., 1986, « The cultural biography of things: Commoditization as process », pp. 64-94, *in*: Appadurai A., dir., *The Social Life of Things*, Cambridge, Cambridge University Press.

Lenain T., 2014, « L'authenticité », pp. 9-21, *in* : Heinich N., Schaeffer J.-M., Talon-Hugon C., dirs, *Par-delà le beau et le laid : enquêtes sur les valeurs de l'art*, Rennes, Presses universitaires de Rennes.

Le Maner Y., 2009, « La Coupole : sites et organisation de la mémoire de la Grande Guerre en Nord-Pas-de-Calais », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 3/235, pp. 75-80.

Monod J., 1974, *Chance and necessity, an essay on the national philosophy of modern biology*, Glasgow, Collins (Fontana Books).

Offenstadt N., 2010, *14-18 aujourd'hui. La Grande Guerre dans la France contemporaine*, Paris, O. Jacob.

Pearce S. M, 1995, *On collecting: an investigation into collecting in the European tradition*, London, Routledge.

Pérès H., 1989, « Identité communale, République et communalisation. À propos des monuments aux morts des villages », *Revue française de science politique*, 5, pp. 665-682.

Prost A., Winter J., 2004, *Penser la Grande Guerre. Un essai d'historiographie*, Paris, Éd. Le Seuil.

Saunders N. J., 2004, « Material Culture and Conflict. The Great War, 1914-2003 », pp. 5-25, *in*: Saunders N.J., dir., *Matters of Conflict: Material Culture, Memory and the First World War*, New York, Routledge.

– 2005, *Culture, Conflict, and Materiality: The Social Lives of Great War Objects*, pp. 77-94, *in*: Finn B., Hacker B. C., dirs, *Materializing the Military*, London, Science Museum.

Smolczewska Tona A., Gellereau M., 2013, « De l'objet à l'expérience humaine : la narration au cœur d'une méthodologie de recherche pour comprendre et valoriser la mémoire des collectionneurs d'objets de guerre », *Conference of the Canadian Association for Information Science* – CAIS/ACSI 2013. Victoria, Canada, juin.

Smolczewska Tona A., Lamboux-Durand A., Bouchez P., 2012, « Pratiques de collectionneurs et de sauvegardes de leurs mémoires : objets de la Première Guerre mondiale en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale », *ESSACHESS – Journal for Communication Studies,* 5, 2(10), pp. 165-177.

Vouilloux B., 2009, « Le Collectionnisme vu du XIX^e^ siècle », *Revue d'histoire littéraire de la France*, 2, vol. 109, pp. 403-417.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 231-252

> SINGULARITÉS

CLAUDE NOSAL
Centre de recherche sur les médiations
Université de Haute-Alsace
F. 68 000
claude.nosal@uha.fr

ANDREAS CUNY, ADJUDANT-MARÉCHAL DANS LA CAVALERIE ALLEMANDE, 1909-1918

LA TROUSSE DE MARÉCHALERIE COMME PARADIGME INDICIAIRE

Résumé — Que se passerait-il si les historiens décidaient de déplacer leur regard de l'extraordinaire vers le quotidien ? Déplacer le regard par exemple sur un objet spécifique : la trousse de maréchalerie. Les traces laissées par cette trousse de maréchalerie, objet d'usage quotidien dans la cavalerie permettent-elles de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement ? La fin de la cavalerie et des animaux de guerre par exemple, la fin d'une tradition, victime d'un lent et obstiné mouvement de dépouillement, jusqu'au tableau final, quasi réduit à une abstraction : six millions de chevaux tués/le maréchal-ferrant/le monde/la vie/la mort/la victoire/la défaite, etc. La bourse de maréchalerie, objet pratique en diable, peut-elle être interpellée à l'aune d'une nouvelle théorie de l'art ? Deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés et dont on ne tient pas compte, déchiffrer une drôle de guerre et la fin d'une méthode de combat selon la « méthode morellienne » à partir de la bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny – rogne-pied, râpe-lime, tricoises, mailloche, boutoir, compas, tablier de forge, etc. – telle est l'intention de cette anabase envoûtante.

Résumé — Bourse de maréchalerie, anthropologie de l'ordinaire, traces, paradigme indiciaire, méthode morellienne, diagramme de forces, intentionnalité.

Avant l'avènement des *Annales*, écrit Krzysztof Pomian (1978 : 115-116), « le regard des historiens était orienté vers les "événements extraordinaires" […]. L'attitude des historiens ressemblait à celle des collectionneurs ; les uns et les autres n'amassaient que les choses rares et curieuses, délaissant tout ce qui était banal, quotidien, usuel […] l'histoire était une science idiographique, c'est-à-dire ayant pour objet propre ce qui ne se répète pas ». Mais que se passerait-il si les historiens décidaient de « déplacer leur regard » (*ibid.*) « de l'extraordinaire vers le quotidien » ? Vers l'ordinaire. Déplacer le regard par exemple sur la Première Guerre mondiale, vers cette année 1914 qui fut le dernier élan des peuples habités d'eux-mêmes vers la confrontation à l'Autre, comme l'écrit Jules Romains en *Prélude à Verdun* (1938) : « Jamais tant d'hommes à la fois n'avaient dit adieu à leur famille et à leur maison pour commencer une guerre les uns contre les autres. Jamais non plus des soldats n'étaient partis pour les champs de bataille mieux persuadés que l'affaire les concernait personnellement ». Une page des *Hommes de bonne volonté*[1] montre aussi bien ce qui, une dernière fois, se mobilise et déjà est prêt à se défaire :

> « Chacun des deux peuples s'était élancé à l'encontre de l'autre, en tâchant de bien maintenir dans sa tête une idée de la guerre aussi excitante que possible. Les Allemands s'efforçaient de croire qu'ils reprenaient une vieille épopée ; qu'ils avaient derrière eux des cavaliers et des empereurs du Moyen-Âge tendant leur épée toute droite et leur montrant le chemin. Le but prochain, c'était d'augmenter l'honneur de la patrie germanique, et la crainte qu'on avait d'elle ».
>
> « Les Français préféraient s'imaginer que, ce qu'ils avaient derrière, c'était l'humanité ; qu'une fois de plus voyant qu'elle ne pouvait sauver son destin qu'au prix d'une contestation sanglante, elle avait décidé de les choisir eux, pour champions. Il leur fallait aussi, bien entendu, sauver le sol natal, et même profiter de la circonstance pour reprendre deux provinces naguère perdues » (*Prélude à Verdun*).

C'est d'une telle illusion, ici mise en scène rétrospectivement, que reviennent aussi les textes de Henri Barbusse, de Erich Maria Remarque, de Roland Dorgelès et de Louis-Ferdinand Céline[2] : les mêmes troubles de la vision, la même incapacité à saisir une quelconque intelligence globale des événements, la même fragmentation du texte ; tout cela, plus ou moins radicalement poussé, les traverse, même si demeure encore l'illusion d'un dire et d'une possible représentation de l'horreur. Or, ces écritures de la guerre ne mettent pas l'Histoire même en question – telle qu'on la lit, qu'on croit la connaître et telle finalement, qu'on la pense. Dès lors, il n'est pas possible de s'inscrire dans un système de représentation tributaire d'une vision historique reçue ou préexistante. Au contraire, l'écriture qu'implique une telle position critique réclame une sortie de l'Histoire (Viart, 1997 : 201-209).

Comment écrire sur la guerre en sortant de l'Histoire ? Quels mots trouver pour en dire toute l'horreur ? Ou pour en dire autre chose que cette horreur

[1] *Les Hommes de bonne volonté* est une suite romanesque écrite par J. Romains, constituée de 27 volumes, publiés régulièrement entre 1932 et 1946.

[2] H. Barbusse, *Le Feu*, 1916 ; R. Dorgelès, *Les Croix de bois*, 1919 ; E. M. Remarque, *À l'Ouest rien de nouveau*, 1929 ; Céline, *Voyage au bout de la nuit*, 1932.

en s'efforçant de montrer les choses telles qu'elles furent, dans leur nudité la plus crue certes, soit en les présentant à distance, soit en s'installant au cœur du conflit. L'essentiel d'une guerre se dessine peut-être ailleurs, dans ce quelque chose qui est de l'affirmation de l'être au monde, d'une simple et évidente humanité – d'une vérité, au moment même où tout disparaît, soumise à un fatum tragique, à une indiscutable nécessité plus forte que la peur et la raison conservatrice dans cet indescriptible chaos de la guerre. Écrire par exemple comme Claude Simon (1960 : 17) :

> « […] ces civils qui s'obstinaient de façon incompréhensible à errer traînant une valise crevée ou poussant devant une de ces voiturettes d'enfants chargée de vagues bagages (et même pas des bagages : des choses, et probablement inutiles : simplement sans doute pour ne pas errer les mains vides, avoir l'impression, l'illusion d'emporter avec soi, de posséder n'importe quoi pourvu que s'y attachât – à l'oreiller éventré, au parapluie ou à la photographie en couleur des grands-parents – la notion d'arbitraire de prix de trésor) comme ce qui comptait, c'était de marcher, que ce fût dans une direction ou dans une autre… ».

Faut-il voir dans cet attachement pathétique et dérisoire aux objets ordinaires la marque paradoxale de l'humain ? Et quoi de plus ordinaire comme objet qu'une bourse de maréchalerie pour un maréchal-ferrant servant dans la cavalerie en 1914 ? Qu'elle soit française, allemande, anglaise, russe, italienne, la bourse de maréchalerie était un objet intemporel du temps où

> « le cheval régnait en maître au sommet de l'armée, où la cavalerie était la reine des batailles, où par sa vitesse, elle permettait les manœuvres les plus brillantes, les plus inattendues, parfois décisives ; où elle inspirait une terreur permanente au fantassin, qui, ayant lâché son coup de fusil, se voyait culbuté avant même d'avoir eu le temps de recharger son arme, opération qui jusqu'à l'apparition du chassepot comportait six mouvements, en quatre temps réglementaires de chacun une minute. Le cheval de guerre, notre cheval des temps anciens, n'avait, lui, pour se défendre, que toujours ses mêmes armes, inchangées depuis l'origine du monde : ses quatre jambes aux sabots sonores, sa poitrine généreuse, sa robe alezane ou bai-brun, sa crinière emportée par le vent, son hennissement de combat qui jetait l'épouvante dans les rangs de l'infanterie » (Général Chambe, 1979 : 12-14).

Et notre cheval de guerre avait à sa disposition ses maréchaux-ferrants, ces invisibles ordinaires oubliés par les historiens. Lorsqu'avait éclaté la guerre de 1914 et avant même qu'elle eût commencé, la cavalerie apparaissait déjà comme une arme périmée. Tout le monde le savait. Il aurait fallu être bien inintelligent pour ne pas le comprendre. Alors pourquoi Français et Allemands avaient-ils quand même conservé tant de régiments de pure cavalerie à cheval ? Pourquoi s'étaient-ils entêtés ? L'Arme plonge ses racines dans la chevalerie et la noblesse ; beaucoup s'y engagent pour son image et par amour des bêtes. La cavalerie à cheval véhicule quelque chose de difficile à cerner, ce qui en fait une Arme à part. Les batailles de Napoléon résonnent du nom des cavaliers et des charges (Delorge, 2007).

Les traces laissées par la trousse de maréchalerie, objet d'usage quotidien dans la cavalerie, permettent-elles de saisir une réalité plus profonde, impossible à atteindre autrement : la fin de la cavalerie et des animaux de guerre par exemple,

la fin d'une tradition, victime d'un lent et obstiné mouvement de dépouillement, jusqu'au tableau final, quasi réduit à une abstraction, six millions de chevaux tués/ le maréchal-ferrant/le monde, la vie/la mort/la victoire/la défaite, etc. ?

Figure 1. Bourse de maréchalerie.

Les musées, disait Giovanni Morelli – père fondateur de la « connoisseurship » écrivant ses articles d'histoire de l'art sous le pseudonyme d'Ivan Lermolieff, anagramme de son nom relevé d'une terminaison russe, cité par Jaynie Anderson (1987 : pp. 49 -55) –, sont pleins de tableaux dont l'attribution est inexacte. Mais il est difficile de restituer à chacun son véritable auteur : on se trouve très souvent devant une œuvre non signée, voire repeinte ou en mauvais état de conservation. Il est indispensable, dans ces conditions, de pouvoir distinguer les originaux des copies. Mais, pour y parvenir, il ne faut pas se fonder sur les caractères les plus apparents des tableaux, et par conséquent, les plus faciles à imiter. Il faut au contraire examiner les détails les plus négligeables et les moins influencés par les caractéristiques propres à l'école à laquelle appartenait le peintre : les lobes des oreilles, la forme des doigts des mains et des pieds. Deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés et dont on ne tient pas compte. L'essentiel se dessine dans les détails, justement dans le déplacement qui s'opère – qui est un déplacement narratif, physique, mais aussi mental –, dans ce lent déport, cette extraction têtue – des géographies familières, des conflits repérés, des formes connues – d'un objet parmi bien d'autres, une trousse de maréchalerie en particulier : celle d'Andreas Cuny, adjudant-maréchal dans la cavalerie allemande de 1909 à 1918.

Comme un élément du théâtre toujours recommencé de la barbarie humaine, le *barberos* n'étant à l'origine que celui qui parlait une autre langue que le grec : l'étranger. Deviner les choses secrètes et cachées à partir de traits sous-estimés et dont on ne tient pas compte, déchiffrer une drôle de guerre et la fin d'une méthode de combat selon la « méthode morellienne », à partir de la bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny – rogne-pied, râpe-lime, tricoises, mailloche, boutoir, compas, tablier de forge, etc. – telle est l'intention de cette anabase envoûtante, ce voyage de retour au terme duquel revit en filigrane de cet objet, celui qui fut mon grand-père : Andreas devenu André après l'épure progressive de cette longue guerre. Dans un livre posthume – publié en 1998 et intitulé *L'Art et ses agents* –, l'anthropologue anglais Alfred Gell définit l'art non pas en termes d'esthétique (beau-laid), mais d'efficacité : il y a des objets qui exercent sur nous un pouvoir. Ils nous séduisent. Comment l'expliquer ? J'aimerais citer un passage passionnant consacré aux motifs décoratifs qui ressemblent justement à des toiles d'araignée : méandres, labyrinthes, fractales, spirales dont les figures renvoient parfois à des fleurs, des cristaux, des étoiles ou des mandala… Alfred Gell (1998 : 100-101) nomme ces motifs des « constructions inachevées ». Il explique : « En raison de leur diversité et de la difficulté que nous ressentons à saisir par la seule observation leurs principes mathématique et géométrique de construction, les motifs décoratifs nouent des relations durables entre les personnes et les objets, car pour l'esprit humain, ces motifs renvoient toujours à une opération cognitive "inachevée" » (*ibid.*).

Or, ne serait-ce pas la spécificité de l'objet « bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny » d'être une opération cognitive « inachevée » ? L'objet « bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny » produit-t-il de façon visuelle le même effet que l'objet investi d'intentions multiples : on cherche à sa surface le chemin qui mène vers ces hommes, ces morts ou ces esprits qui l'ont créé. Mais on peut aussi n'y voir qu'une image de soi-même, diffractée comme à travers un prisme… « Celui qui possède un tapis oriental aux motifs complexes, comme celui que l'on trouve dans la nouvelle d'Henry James L'image dans le tapis, voit dans les circonvolutions une image de sa propre vie inachevée », ajoute Alfred Gell (1998 :103). L'image dans le tapis, plus elle est difficile à trouver, plus elle devient importante. Elle pose à l'esprit une sorte d'énigme sur laquelle on bute (on, plutôt « je ») et qui, parfois, peut produire le même effet désagréable qu'un cauchemar. C'est ce qu'Alfred Gell (*ibid.* : 102) nomme « la caractéristique essentielle de la décoration, à savoir sa capacité de résistance cognitive : lorsque nous nous laissons charmer par un motif, nous y sommes comme entraînés, et pris dans sa toile ». Comme une toile d'araignée dont les rets s'élargissent en spirale : plus l'araignée attrape de proies, plus elle grossit, plus sa toile s'étend…

Un peu comme ces rêves, les plus insidieux d'ailleurs, qui sont ceux qui nous poussent à résoudre une équation impossible, à trouver le chemin de la sortie. La solution est hors de portée. On s'englue dans ce marécage onirique. Alfred Gell raconte que les motifs géométriques provoquent parfois une impression

de viscosité similaire. Les énigmes qu'ils représentent fonctionnent comme des pièges à glue. On ne possède donc jamais complètement l'objet « bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny », on ne cesse de se l'approprier. Et en ce sens, et pour sortir du piège à glue que serait cette bourse de maréchalerie, il nous semble pertinent d'interroger le chemin qui m'a mené à ce choix d'objet singulier et pourtant universel, de préciser les contextes propres à la maréchalerie et à la cavalerie de l'époque, d'interpeller ce que le philosophe Willard Van Orman Quine (1962 : 139) nomme le « mythe de la signification », ce tour de force consistant à faire « aboyer le concept », autrement dit à imposer un mot classificatoire comme une partie de l'objet observé. Finalement, la question est bien celle de l'usage qui sera fait du texte, mon texte, sur l'objet « bourse de maréchalerie d'Andreas Cuny ».

Ethnoarchéologie d'une recherche

Figure 2. Andreas Cuny Adjudant-Maréchal.

Andreas Cuny était maréchal-ferrant. Il a fait son service militaire dans l'armée allemande comme adjudant-maréchal. Il a dû prolonger son service avec les quatre années de la grande guerre qui l'amènent jusqu'à vivre et subir la campagne de Russie. C'était mon grand-père. Revenu blessé avec un éclat d'obus dans la tête inopérable, il a créé sa forge à Buhl, en Lorraine. Maître d'apprentissage, il a formé nombre d'apprentis jusqu'à sa retraite. J'ai été élevé dans cette forge, attenante à la maison, qui comptait parfois jusqu'à dix apprentis en même temps qui frappaient en rythme avec le marteau à frapper devant tenu à deux mains les enclumes dans une cacophonie joyeuse mêlant tenailles à mettre au feu, tenailles goulues et justes, étampes, poinçons, tranches à chaud ou à froid, tisonniers, pelles à charbon, cisailles etc. Ce furent mes plus belles années d'enfant.

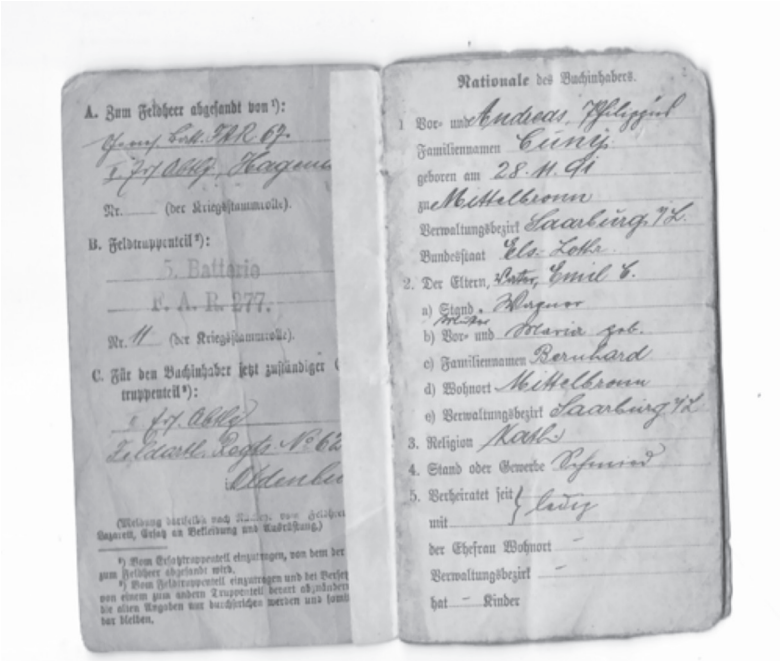


Figure 3. Livret militaire.

J'y ai appris l'art de ferrer les chevaux : raisonner, façonner et appliquer la ferrure normale, spéciale ou pathologique ; examen au poser du pied, examen au lever du pied, examen en action, parer le pied ; brocher, serrer, couper, river les clous ; abattre le pinçon, râper la corne etc. J'y ai appris qu'un cheval feinte, tire, boîte, boîte bas ou marche à trois jambes selon qu'il cherche de plus en plus à rejeter le poids de son corps sur ceux des membres qui le font le moins souffrir. J'y ai appris les maladies et accidents du pied : atteinte, bleime, clou de rue, crapaud, crapaudine, encastelure, étonnement du sabot et sole foulée, faux quartier, formes et ostéo-arthrite, fourbure, fourchette échauffée ou pourrie, fourmilière, javart, kéraphyllocèle, maladie naviculaire, ostéite de la troisième phalange, seime. J'y ai appris l'art de travailler le fer et d'apprivoiser le feu. J'y ai appris la vie collective autour du « Maître », celui qui sait, celui qui forme, celui qui admoneste, celui qui félicite. J'y ai appris les repas conviviaux autour de la tablée familiale puisque les apprentis mangeaient avec nous. L'odeur de la corne brûlée est encore dans ma mémoire lorsque mon grand-père faisait porter à chaud le fer. Je sens encore les fumées dégagées par la corne brûlée me piquer les yeux. C'était dans un autre siècle. Et j'avais oublié ces années insouciantes et heureuses dans cette maison pleine de vie enfumée et assourdissante.

Il y a peu, il m'a fallu vider la maison familiale qui venait d'être vendue. Et au détour d'un grenier empoussiéré en diable, une caisse attire mon regard. Elle contient des fers à chevaux de toutes pointures, du 24 au 40, des fers pour

chevaux de culture et de trait et quelques outils rescapés de la forge d'antan, outils de la bourse de maréchalerie : rogne-pied, râpe-lime, tricoises, mailloche, boutoir, compas, un reste de tablier de forge. Un peu plus loin, des tableaux et des papiers : tableaux de médailles obtenues par mon grand-père, papiers militaires, papiers de la forge. J'ai caressé ces outils avec tendresse. Je me suis plongé avec nostalgie dans ces papiers. Une pensée m'a titillé. Et si je tentais d'écrire autour de ces objets ordinaires que je venais de re-découvrir dans la maison familiale, dont certains datent de cette époque de la Première guerre mondiale ? *A priori*, si l'idée me paraissait séduisante, elle me semblait difficile à traiter. La vie ordinaire est essentiellement constituée de langage, de communication… En effet, Ludwig Wittgenstein et John L. Austin postulent que la perception que nous avons de la vie apparaît dans nos facultés à nous accorder dans le langage. Toutefois, le terme d'ordinaire est opposé au banal. On ne peut pas penser l'ordinaire si on ne s'attache pas aux indices qui ramènent à ce qu'il y a de singulier. Donc, l'idée mûrissait.

Je sentais toutefois qu'il me fallait être en rupture avec les modèles surplombants qui veulent nous expliquer/écrire la guerre sans donner à penser l'ordinaire d'une guerre. Avec un monde qui fonctionne, finalement, qui est purement théorique, sans singularité ni aspérité. Mais l'ordinaire est à distinguer du réel.

> « Car dans l'usage courant, le «réel» c'est plus une injonction de réalisme, quelque chose qui serait là pour nous ramener à une approche managériale du monde – le réel est dur, c'est ce qui est dur. Pour les philosophes, c'est une boîte noire : on suppose une espèce d'ontologie, ce présupposé ou concept qu'on ne peut pas saisir. L'ordinaire au contraire, tout le monde peut le saisir, il suffit de s'arrêter sur ce qu'on vient de vivre » (Dabitch, Magniont, 2015 : 30-33).

Un objet s'est imposé peu à peu : la bourse de maréchalerie. Chaque maréchal-ferrant a sa bourse de maréchalerie. Ce sont ses outils de professionnel reconnu auxquels il tient particulièrement. Donc, quelle que soit sa nationalité – allemande, anglaise, américaine, russe etc. –, la bourse de maréchalerie est une sorte d'invariant, partagé par tous les maréchaux-ferrants de toutes les cavaleries. Serait-il possible de soutenir que la catégorie « bourse de maréchalerie » serait une sorte de « moyenne », une « invariance » et, à ce titre, une fiction, c'est-à-dire une modélisation, à finalité didactique, des pratiques de maréchalerie pendant la première guerre mondiale – et sans doute nous aide-t-elle effectivement à comprendre, par ce biais, le monde des maréchaux-ferrants dans une situation de guerre et par extension un peu celui de la cavalerie ?

Et si j'appliquais à cet objet la notion de tactique ou d'ajustements potentiels face à l'étrange de Michel de Certeau (1970 : 13-18), comment on met en place des formes de résistances au quotidien pour conjurer une aliénation dont les personnes ont conscience par ailleurs, quand il s'agit par exemple dans le chaos de la guerre de ferrer/soigner les chevaux envoyés à la mort, à des mutilations atroces, à la pourriture. La bourse de maréchalerie, les outils comme formes de résistances à cette vie de guerre factice. Chevaux mutilés, vie mutilée des maréchaux-ferrants. Pour Theodor Adorno (1984 : 75), la vie

mutilée est une aliénation doublée d'une impossibilité à définir cette aliénation. Ce qui est intéressant chez ce philosophe consiste en un état d'esprit, une façon d'appréhender le monde non pas de manière positive, mais dans ce qu'il a de défaillant. La bourse de maréchalerie, ce pourrait être finalement une manière d'être au monde pour s'opposer à la déprise de la guerre, pour reprendre prise.

Certes, mais où cette idée pouvait-elle me mener d'autant que je suis partie prenante dans cette interrogation, ce qui m'oblige à la singularité du « je » pour ne pas tomber dans la déprise du chercheur supposé être distancié. Je suis un témoin en tant que petit-fils. Mais, je suis aussi un chercheur. Donc, je risque d'être un témoin « échantillonné », ritualisé et ritualisant. En sus, je suis sur un « terrain » objet/guerre/famille/recherche où tout saute au visage ou à la conscience, où les concepts ne tiennent pas une seconde tellement ils lissent l'ordinaire. Ce qui ne veut pas dire qu'il faille y renoncer. Un terrain qui oriente aussi et forcément mon écriture. Cela me fait penser à certaines analyses de Michel Foucault (1977 : 11) : « Des blocs historiques ont été ensevelis, masqués dans des cohérences fonctionnelles, catégorielles ou dans des systématisations formelles ». Selon le philosophe, le savoir scientifique ne s'est pas imposé par une démarche positive d'intégration de la parole des observés, mais par une entreprise programmatique de délégitimation de ce qui entravait son avènement. De ce fait, sont exclues des formes spontanées de savoirs qui, par leur excentration et dissonance, menacent un modèle d'interprétation fixé *a priori*. « Furent donc rejetés les savoirs naïfs, savoirs hiérarchiquement inférieurs, savoirs en dessous du niveau de la connaissance ou de la scientificité requise » (*ibid.*). À ce stade de ma réflexion et de mes doutes, m'est revenue une phrase de D'Arcy Thompson (1942 : 38) : « Il est légitime de décrire en termes d'action d'une force la forme de toute parcelle de matière, vivante ou morte […] En résumé, la forme d'un objet n'est qu'un diagramme de forces ».

Un diagramme : espace cartésien. Mais un diagramme de forces. Franco Moretti (2008 : 92) utilise cette approche pour décrypter des *village stories* (récits villageois), genre britannique populaire dans le premier quart du XIX^e^ siècle, culminant avec la publication en cinq volumes entre 1824 et 1832 de *Our Village* [*Notre village*] de Mary Mitford. Le village en question est Three Mile Cross, dans le Berkshire, à une vingtaine de kilomètres au sud de Reading. Il montre, grâce à une carte, que les vingt-quatre histoires du premier volume de Mary Mitford se disposent en un petit système solaire, avec le village au centre de la configuration et deux anneaux à peu près concentriques autour. Ici, l'espace narratif n'est pas linéaire mais circulaire. Ce qui est pour le moins surprenant.

Franco Moretti cherche donc à comprendre d'où viennent ces anneaux. À partir des mouvements libres de la narratrice d'*Our Village*, qui la portent uniformément tout autour comme les pétales d'une marguerite, une configuration circulaire se cristallise – et c'est le cas dans tous les récits villageois, dont elle constitue le chronotope fondamental. Revenons à notre diagramme. Les anneaux de Mary Mitford sont la conséquence de la force de gravitation qu'exerce le village sur

sa narratrice-promeneuse. Chaque configuration est donc un indice – une sorte d'empreinte digitale – laissé par l'Histoire. « La forme d'un objet n'est qu'un diagramme de forces, du moins au sens où il nous est possible de déterminer ou de déduire, à partir de ce diagramme, les forces qui ont agi ou agissent encore sur cette forme » (*ibid.*).

Déduire de la forme d'un objet les forces qui ont agi ou agissent sur elle : serait-ce une manière de mettre l'objet « bourse de maréchalerie » en situation. Et pour D'Arcy Thompson (1942 : 38), ces forces sont de deux types, internes et externes :

> « La structure dans sa forme finale est, pour ainsi dire, le noyau interne modelé de diverses manières par la nature de l'élément externe, écrit Goethe dans une de ses études de morphologie, bien connue de D'Arcy Thomson, et c'est pour cela même que l'animal peut survivre dans le monde extérieur ; il tient sa forme de l'extérieur comme de l'intérieur ».

Et si c'était la même chose pour la cavalerie et par extension pour la bourse de maréchalerie ? Elles tiennent leur forme de l'extérieur comme de l'intérieur. Dans ce cas, pourquoi ne pas reprendre la théorie d'Alfred Gell qui affirme que, plutôt que penser à l'art en termes de beauté, nous devrions y penser en termes des différentes *agencies* ou intentionnalités, qui se rencontrent dans un objet d'art, que celles-ci soient imaginaires ou réelles. Il y définit l'art non pas en termes d'esthétique (beau-laid) mais d'efficacité : il y a des objets qui exercent sur nous un pouvoir. Ils nous séduisent. Comment l'expliquer ? La réponse de l'auteur est la suivante : ce qui nous attire le plus est généralement ce qui se trouve au cœur d'un faisceau de désirs croisés. À travers l'objet, des êtres différents souhaitent obtenir quelque chose… Plus un objet est chargé de souhaits, d'intentions, plus il exerce de pouvoir. La bourse de maréchalerie, objet pratique en diable, interpellée à l'aune d'une nouvelle théorie de l'art ? C'est osé, mais tentant. Mais, pour un maréchal-ferrant, sa bourse est un objet d'art, l'objet de son art particulier.

Revenons à Alfred Gell. Il affirme que ce qui a été appelé d'objet d'art et bien d'autres qu'on ne penserait pas forcément à désigner sous ce vocable, possède une force ou un pouvoir de fascination parce que nous considérons ces objets comme des indicateurs de ce qu'il y avait dans l'esprit des personnes qui les ont, à différents degrés, fabriqués ou utilisés. Pour lui, dans tous les objets d'art se rencontrent divers réseaux d'intentionnalité qui diffèrent considérablement selon les cas. Si de nombreuses intentionnalités se rencontrent dans un même objet, cela ne signifie pas pour autant qu'elles le fassent au même moment. Alfred Gell donne l'exemple des fameux fétiches à clous du Congo, lesquels ne sont pas sans rapport avec la geste du maréchal-ferrant plantant ses clous. Il s'agissait de statuettes utilisées pour les serments dont on pensait que, lorsque quelqu'un y enfonçait un clou, le fétiche lui infligerait la même douleur s'il mentait, ou qu'il blesserait d'autres personnes au moyen de ce que Frazer a appelé de la magie par sympathie. On peut utiliser l'exemple du fétiche à clous pour expliquer une autre facette de sa théorie. Le faisceau d'intentionnalités qui gît, si l'on peut dire,

derrière la production de l'objet n'est qu'un aspect. Alfred Gell soutient qu'elles dotent celui-ci d'une intentionnalité quasi humaine. En effet, ceux qui voient la figurine s'imaginent qu'elle peut agir sur eux ; ils la perçoivent comme ayant une volonté propre qui lui permet de les protéger ou de leur faire du mal. Le fétiche devient donc un maillon de la chaîne qui relie les membres d'une société (Bloch, *in* : Gell, 1998 : VII-XVII).

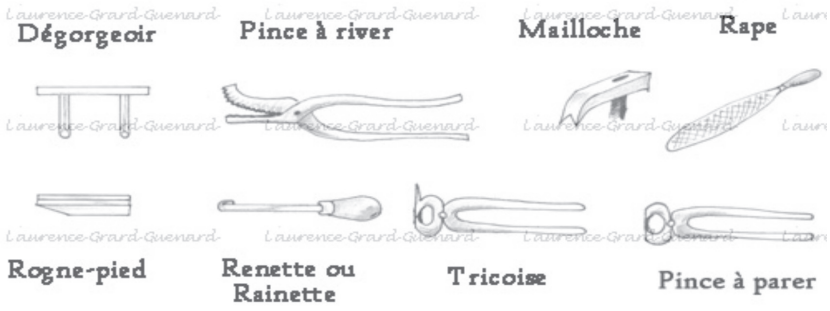


Figure 4. Divers outils.

Il en est de même de la bourse de maréchalerie pour le cheval qui peut en percevoir les bienfaits ou l'inverse lorsque le maréchal-ferrant n'est pas dans une intentionnalité positive. Ayant assisté à nombre de ferrures avec des maréchaux-ferrants différents, il m'était facile de repérer le vrai professionnel, respectueux de l'animal, dans l'attitude du cheval devant être soumis à la ferrure. En ce sens, la théorie d'Alfred Gell repose sur la manière dont les êtres humains se comprennent entre eux et sont donc capables de vivre en société, ce qui pour lui, comme pour la plupart des anthropologues, constitue leur caractéristique la plus fondamentale. Si nous appliquons cette théorie aux maréchaux-ferrants et aux chevaux dont ils ont la responsabilité, l'utilisation de leur bourse de maréchalerie serait un indice non pas tant de la capacité des maréchaux-ferrants à organiser leur conduite en relation avec leurs croyances et leurs désirs que leur habilité à comprendre et à contrôler les croyances et les désirs des chevaux afin de se conduire de manière appropriée envers eux, qui leur permet de les comprendre ainsi que les messages que les chevaux veulent leur transmettre. Car, ces messages ne peuvent avoir du sens que si, comme l'a montré le philosophe John L. Austin (1994 :144), on sait ce que l'interlocuteur a l'intention de faire avec le son qu'il produit. Et mon grand-père parlait le langage des chevaux. Il les comprenait. Ils le comprenaient. Mon enfance a baigné dans cette atmosphère magique, cette magie par sympathie.

En ce cas, l'objet « bourse de maréchalerie » comme l'objet d'art sert en quelque sorte de relais matériel entre le maréchal-ferrant et le cheval. On peut esquisser l'hypothèse que dans le contexte de la guerre, ce relais puisse être amplifié et établisse un réseau de relations plus complexes entre les maréchaux-ferrants et

leurs chevaux. La distillation des intentionnalités de la bourse de maréchalerie serait donc susceptible de varier selon ses contextes d'usage. Je pense à Harold Garfinkel et au thème phénoménologique de la transparence des outils dont nous nous servons. Selon lui, lorsque nous nous servons d'outils, ils deviennent transparents en tant que prolongement de notre corps ; ils deviennent en quelque sorte partie de nous-mêmes. Dans cette perspective, Louis Quéré (1993 :89-100) cite l'exemple d'une canne d'aveugle. En contexte d'accomplissement, elle a un certain poids, une certaine forme, une certaine rugosité au toucher, il faut la serrer dans sa main ; et dès que l'aveugle s'en sert pour se guider dans la rue, elle lui est disponible comme un prolongement de son corps. En ce sens, la bourse de maréchalerie s'inscrirait dans une infinitude des indexicalités. Le sens dépend toujours du contexte et sa variation en fonction du contexte étant le fait de l'indexicalité. Pour aller plus loin, il nous faut resituer la cavalerie et la maréchalerie dans leurs contextes ; de 1914 pour l'une, de l'art de la maréchalerie pour l'autre.

Cavalerie et maréchalerie

Du XV^e^ au XX^e^ siècle, les hommes vont apprendre à utiliser autrement les chevaux pour faire la guerre et de cette nouvelle relation naissent une équitation spécifique, des besoins en chevaux adaptés à des usages multiples et précis, une recherche des modèles et une éducation particulière qui distingue les soldats et les chefs de troupes montées. Le cheval peut alors symboliser, dans l'art comme dans les spectacles, l'énergie et la force domptées, et finalement révéler que la guerre n'est que la politique poursuivie avec d'autres moyens. La Première Guerre mondiale met en opposition frontale les cavaleries française, allemande, anglaise, russe, américaine. Mais elle en amorce et précipite aussi leur déclin avec le démarrage foudroyant de l'énergie tirée du moteur à explosion. C'est une drôle de guerre. C'est aussi la fin d'un cycle où le cheval, puissante machine de guerre depuis 3 000 ans, se fracasse sur la machine mécanique qui la broie inexorablement. C'est la fin d'une méthode de combat. C'est la fin d'une méthode de transport. C'est la fin d'une manière de penser et faire la guerre.

Le cheval durant la Grande Guerre

Si l'on évoque souvent les humains durant la grande guerre, son compagnon, le cheval l'est rarement. Pourtant, les chevaux étaient nombreux : chevaux de combat, mais aussi chevaux de trait pour les transports.

> « Une batterie de 75, en plus des pièces, caissons comportait également forge, chariots et attelages de complément, fourgons à vivres, à bagages et chariots fourragers. Tout cela représentait 3 officiers, 15 sous-officiers et 171 hommes, et 169 chevaux. Le parc de corps d'armée représente 189 coups par pièce ce qui représente pour 120 pièces plus de 22 000 coups. Un caisson renfermant 96 projectiles, le parc comprenait donc 236 caissons traînés par 1416

> chevaux. Et à côté des caissons figurent des chariots portant 126 coups. Ces voitures traînées par 3 chevaux attelés de front ne pouvaient se déplacer qu'au pas. Pour tirer le 75, deux chevaux pouvaient le faire, mais il était tiré par 4 ou 6 chevaux, de sorte qu'ils pouvaient le transporter partout, jusque dans les endroits les plus inaccessibles. Le surnombre apparent de chevaux était en quelque sorte la puissance de traction de réserve. Quand la terre était détrempée par la pluie ou le dégel, ce n'était pas une mince affaire et les chevaux devaient décupler leurs forces. Quand il fallait patauger dans la boue, avec des éclaboussures formidables, quand les pattes enfoncées faisaient ventouse et imposaient une énergie pour les arracher et les planter plus loin, il fallait y aller quand même. Il fallait avancer ou crever et l'instinct de survie des chevaux les faisait avancer, emmenant avec eux la pièce de 75 dont l'affut qui frottait la terre empêchait les roues de descendre plus bas »[3].

La présence des chevaux entraîne évidemment tous les corps de métier qui gravitent autour : bourreliers, charrons, vétérinaires et, évidemment, les maréchaux-ferrants[4].

> « À la mobilisation les chevaux ont été réquisitionnés avec les voitures et les harnais. Une division d'infanterie avait besoin de 5 000 chevaux. On estime à 6 millions le nombre de chevaux morts au cours du conflit. Ils ont été abattus par les balles, les éclats d'obus ou asphyxiés par les gaz. Lors des charges insensées, ils furent victimes des obstacles : barbelés, ferrailles et pièges de toutes sortes. Ces bêtes sont aussi mortes de mauvais traitements, d'épuisement, de malnutrition, de blessures provoquées par le harnais et l'absence de soins vétérinaires. Les chevaux des attelages blessés étaient dételés, déharnachés, abandonnés, errant entre les lignes pour crever au bord du chemin. Fin 1915, on fit venir des chevaux des États-Unis, il n'y en avait plus à réquisitionner en France »[5].

L'armée allemande est un modèle de discipline et d'organisation, ses méthodes sont d'une rationalité quasi scientifique, recherchant toujours l'efficacité. Bien que réunissant les contingents de 26 États souverains (mais sous l'égide de la Prusse), l'armée impériale constitue un ensemble homogène et cohérent. Chaque région donne naissance à un corps d'armée, 24 en tout, plus un corps de la Garde impériale. L'armée est sous les ordres directs du grand état-major, lequel est commandé par le *Kaiser* en personne. Armée de conscription, les obligations militaires comprennent deux périodes depuis 1888. La première commence par un service actif de deux ans, trois dans la cavalerie et l'artillerie à cheval. Le corps des officiers ainsi que celui des sous-officiers instruisant et encadrant la troupe est remarquable de compétence professionnelle. L'armée est de plus parfaitement intégrée à la société et jouit d'un prestige considérable. En temps

---

[3] Extrait de *An 14 - le Tocsin en pleine Moisson*. *Forum*, *Pages 14-18*, pages d'Histoire : cavalerie, Le Cheval de guerre ; note de Pierre Lamy, postée le 18 juillet 2008. Accès : http://pages14-18.mesdiscussions.net/pages1418/Forum-Pages-d-Histoire-cavalerie/liste_sujet-1.htm. Consulté le 20 mai 2015.

[4] La distinction de « maréchal de France » trouve son origine à l'époque féodale quand celui qui ferrait les chevaux s'occupait de ces bêtes précieuses, les soignait et prenait soin de la cavalerie, c'était le second du connétable.

[5] Texte tiré d'une lettre du 9 avril 1916 d'un dragon du 11e escadron du 14e dragon : « Un bonjour de Bordeaux où je suis venu chercher des chevaux... ». *Forum Pages 14-18*, pages d'Histoire : cavalerie, Le Cheval de guerre ; note de Martin Arvellavi, postée le 27 août 2010. Accès : http://pages14-18.mesdiscussions.net/pages1418/Forum-Pages-d-Histoire-cavalerie/liste_sujet-1.htm. Consulté le 20 mai 2015.

de paix, cette armée compte 850 000 hommes. La mobilisation de 1914 porté ces effectifs à 3 800 000 hommes organisés en huit armées aux ordres du maréchal von Moltke, neveu du vainqueur de la guerre de 1870.

Figure 5. Cavalerie de l'Empereur Guillaume.

En France comme en Belgique, la *Kavallerie* de l'empereur Guillaume II a contribué – bien souvent malgré elle – à ancrer un souvenir noir dans l'esprit des témoins de l'époque, civils comme militaires. N'étaient-ce pas les terribles *Ühlanes* qui terrorisaient villes, villages et campagnes du nord de la France, de même que les *Husaren*, coiffés de leurs bonnets frappés de la *Totenkopf* [Tête de mort] ? Quoi qu'il en soit, à la veille de son entrée en guerre contre les armées de Paris et de Saint-Pétersbourg, la *Kaisersheer* dispose de l'une des cavaleries les mieux entraînées et les plus prestigieuses d'Europe. Comme en Grande-Bretagne ou encore en France, la *Kaisers-Kavallerie* incarne en quelque sorte l'élitisme imprégnant les esprits militaires sous la dynastie des Hohenzollern. Le recrutement est à l'image des régiments, très aristocratique et *prussien*. Pour bon nombre de familles de la noblesse allemande, avoir un fils ou un frère à servir dans ses unités est signe de prestige. Les *Leib Garde* sont reconnaissables à leur casque recouvert par un plumet. Les *Leib-Kürassier* arborent un casque à pointe surmonté d'un aigle impérial ainsi que la cuirasse.

Enfin, les *Husaren* se distinguent des autres régiments avec leurs uniformes très représentatifs : tunique de parade agrémentée de *brandebourgs* et leur fameux *colback* frappé de la tête de mort. Les troupes montées de Guillaume II peuvent aligner 110 régiments d'active, auxquels s'ajoutent les 33 *Reserve-Regimente* et détachements de Réserve. Lors de l'entrée en guerre de l'Allemagne, le grand-état-major impérial décide de créer 11 divisions de cavalerie (contre 10 pour la France) avec 66 régiments d'active formant 33 brigades.

L'Art de la maréchalerie

Depuis que l'homme a entrepris la conquête du cheval, les soins aux pieds de sa monture se sont imposés très vite comme une nécessité absolue. Les exigences n'ont cessé de croître tandis qu'augmentaient les efforts demandés à l'animal. Elles ont justifié les travaux patients des maîtres-maréchaux, des hippiatres, puis des vétérinaires pour adapter constamment la maréchalerie aux besoins du moment. Au temps des Celtes ou tout au moins des Gaulois, l'art de la ferrure était pratiqué par les *ovates* ou druides de seconde classe : transformer par le feu un dur métal en une matière malléable puis en un objet modelé à la forme voulue – fer, épée, lance ou mors – était une opération magique et touchant à la religion sinon à la sorcellerie. Et c'est apparemment le « fer celtique » qui aurait permis l'utilisation pratique du cheval de guerre et les longs déplacements de guerriers gaulois à cheval. La maréchalerie devient progressivement un art. Les premiers traités écrits de maréchalerie paraissent : *La Maréchalerie* de l'écuyer italien Laurenti Rusi (1563) et surtout *La Manière de bien emboucher, manier et ferrer les chevaux* de César Fiaschi (1564), celle-ci ornée de nombreuses représentations de fers recommandés par l'auteur. Mais, tout va se préciser et se moderniser avec les ouvrages de Etienne-Guillaume (dit Lafosse Père) Lafosse (*La Nouvelle Manière Pratique de ferrer les chevaux de selle et de carrosse*, 1756, reproduit dans l'*Encyclopédie* de d'Alembert par les soins du maréchal-ferrant Ronden) et de Claude Bourgelat (*Essai théorique et pratique sur la ferrure*, 1771). Ces deux remarquables représentants du « siècle des lumières » mettent au point le fer et le clou à peu près tel que nous les connaissons aujourd'hui, définissent l'ajusture, décrivent la ferrure à chaud, dévoilent l'importance des bons aplombs.

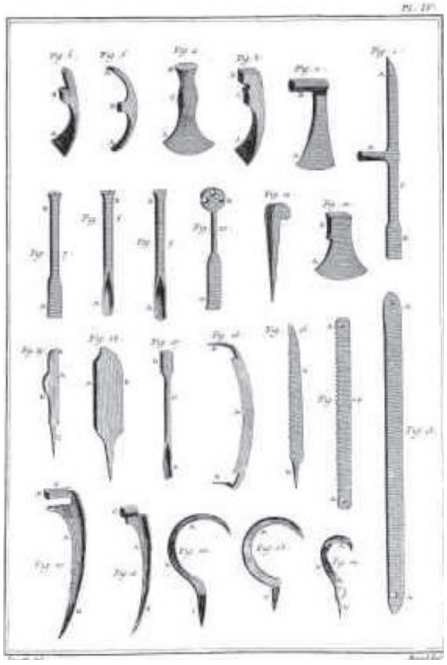


Figure 6. Outils.

Au XIX^e^ siècle, la maréchalerie française se perfectionne avec les travaux plus scientifiques de Philibert Chabert, Girard (1813), François Jauze (1827) et Henri Bouley. Elle a atteint une perfection remarquable vers les années 1913-1915 où la France utilisait plus de 3 millions de chevaux et les États-Unis en entretenaient 22 millions.

Interrogations : pourquoi avoir gardé une cavalerie à cheval ?

Pourquoi Français et Allemands avaient-ils conservé tant de régiments de pure cavalerie à cheval ? Pourquoi s'étaient-ils entêtés ? Deux réponses sont possible : La première parce qu'il est difficile de se défaire d'un état d'esprit installé depuis des siècles et qui date de la plus lointaine antiquité. Depuis que le monde était monde, on s'était toujours battu à cheval. Il était impensable que cela pût ne pas continuer. Aucun état-major de nations appelées à devenir belligérantes n'avait pris sur lui de décréter qu'étant donné la puissance de l'armement moderne le rôle du cheval de guerre était terminé et qu'en conséquence la logique exigeait qu'on supprimât purement et simplement la cavalerie.

> « Ils ne demandaient qu'à reprendre le dialogue interrompu, le 16 août 1870, sur le plateau de Ville-sur-Yron (de Mars-la-Tour, pour les Allemands.), où dix-huit régiments de cavalerie tant français que prussiens s'étaient entre-chargés et sabrés dans une mêlée furieuse à l'arme blanche. D'un côté comme de l'autre, ils caressaient secrètement la pensée – l'espoir – que malgré tout ce que l'on pouvait dire des effets destructeurs de l'armement moderne, ils trouveraient bien, eux, des occasions de se rencontrer, seul à seul, en dehors des limites de la bataille des autres, et de vider leur querelle sur le terrain, les yeux dans les yeux, le sabre et la lance à la main, comme jadis. Telles étaient les vraies raisons, les raisons profondes pour lesquelles, le 3 août 1914, allaient s'affronter côté français quatre-vingt-neuf régiments de cavalerie à cheval, cuirassiers, dragons, chasseurs et hussards (sans compter les chasseurs d'Afrique, les spahis et les goumiers marocains de l'armée d'Afrique), côté allemand, dans l'armée impériale de Guillaume II, un nombre égal d'escadrons de cuirassiers blancs, de dragons, de uhlans, de chevau-légers et de hussards de la Mort » (Général Chambe, 1979 : 12-14).

La cavalerie avait amassé tant de gloire sur tant de champs de bataille, sa légende était si brillante, si noble, le côté image d'Épinal était pour elle si ancré dans les esprits que l'opinion publique se fût émue et eût violemment réagi à la seule annonce que la cavalerie pourrait être supprimée. C'est la seconde raison. Quant aux cavaliers eux-mêmes, aussi bien du côté français que du côté allemand, ils nourrissaient une rivalité historique réciproque d'où la haine, certes, n'était pas exclue, mais non plus l'estime et l'admiration.

> « Au cours de cette période, la cavalerie française avait incontestablement pris l'ascendant sur la cavalerie allemande, à la faveur des nombreuses et brèves rencontres qui s'étaient produites entre reconnaissances et détachements de découverte. Les cavaliers allemands, au lieu de faire face, refusaient le combat et fuyaient devant les cavaliers français. Non par lâcheté, mais par ordre, par mise en application d'un règlement méthodique et intelligent : tandis qu'une partie du détachement restait à cheval, ayant l'air de fuir, elle attirait sous le feu de l'autre partie dissimulée au combat à pied, laquelle attendait sans risques et nous fusillait à coup sûr. C'était, certes, un manque révoltant de l'esprit de chevalerie traditionnel dans la cavalerie, mais – il fallait le reconnaître combien efficace ! Le grondement de tempête de leur charge dernière eût retenti jusqu'au fond des âges dans les pages de l'Histoire de France ».

« Le concept de cheval ne hennit pas »

Je paraphrase en réalité le philosophe Willard Van Orman Quine (2003 :103), qui dénonce « cette illusion de l'esprit quant à la réalité de ce dont parle l'ethnologue » mais bien avant lui Baruch Spinoza, qui affirmait : « Le concept de chien n'aboie pas », mais qui serait plutôt d'Antisthène voire plus vraisemblablement de Georges Althusser, citant Spinoza de mémoire et forgeant celle du chien selon Dominique Meeùs (2013) ; autrement dit nous, les chercheurs et ici plus particulièrement les anthropologues, avons trop tendance à faire « aboyer le concept », autrement dit à imposer un mot classificatoire comme une partie de la culture observée, d'imposer sans réserve le mythe de la signification comme pacte de lecture. Je ne suis pas romancier dans cette affaire ni d'ailleurs historien. Je ne suis même pas sûr d'être chercheur au sens strict des exigences du milieu académique. Ce sont simplement les images mémorisées par un adulte-enfant immergé dans son histoire familiale et qui n'en conçoit pas les mouvements généraux, un homme qui ne perçoit de la guerre que ce qu'il en a mémorisé, dans les déformations que lui imposent l'absurdité des événements, un homme enfin aux prises avec les conflits de sa mémoire et de son imagination. Bribes d'un récit dépouillé de toute localisation précise et de toute chronologie événementielles, séparé de toute intelligence de l'histoire. Sorte de dissolution généralisée où se perdent, avec la vie, et le sens et la valeur.

La bourse de maréchalerie, un objet de guerre ? Un objet peut-être d'un autre ordre, objet-frontière ? Une sorte d'invariant qui transcenderait la guerre puisque cette bourse de maréchalerie est commune à tous les maréchaux-ferrants, allemands ou français ou anglais etc. ? Au-delà de la langue de dénomination, les outils sont identiques et ont le même usage. La bourse de maréchalerie, héroïne d'une civilisation en train de disparaître : celle du cheval de guerre, celle d'une trace signifiante.

Épreuve de l'impossible, l'écriture de la guerre peut-elle se faire épreuve de vérité : non pas seulement de la vérité de l'expérience et de la caducité des codes, mais de cette pratique inachevée toujours qui dans son égarement même est l'épreuve de cette vérité. Comme l'écrit Charles S. Pierce (1868 : 5-283), un signe n'est un signe que parce qu'un interprète décide de le regarder comme tel. Un aphorisme célèbre de Ludwig Wittgenstein (1975 : 49), dans les *Recherches philosophiques* § 129, nous fournit une autre approche : « Les choses les plus importantes pour nous sont cachées par leur simplicité et leur quotidienneté ».

Détecter la trace signifie découvrir quelque chose dans une position spatiale ou temporelle encore inconnue. Ce travail imaginaro-interprétatif est de mon fait, universitaire certes, mais aussi et surtout de l'enfant que je fus et qui passa ses jeunes années avec Pépère, surnom d'Andreas Cuny redevenu André Cuny après la guerre de 1914 ; qui passa ses journées dans la forge avec ses apprentis sous sa férule ferme et exigeante. Donc, la mise en récit que je propose se déploie autour de ces diverses occurrences : ce que Jean Rousset (1990 :161) appelle la

« fonction fabulatrice » de l'image. J'ai dans ma mémoire les objets du quotidien d'un maréchal-ferrant puisque j'ai passé mes sept premières années dans la forge jouxtant l'habitation familiale. Ce sont les outils d'usage, en particulier le couteau, la râpe etc. L'enfant comme l'adulte que je suis en même temps poursuivrait donc une sorte de rêverie/réflexion à partir d'un signe ou de plusieurs signes que sont les documents ou de tel ou tel outil conservés dans un coin d'une cave, d'un grenier, d'une grande et retrouvés lors des préparatifs à la vente récente de la maison familiale. Alors puissance fabulatrice de l'image mémorielle de l'enfant et mise en scène par la fiction de l'adulte ? « Roman » dans l'esprit du narrateur que je suis : jeu croisé de la mémorisation et de l'imagination. M'inventerais-je une mémoire ? Les éléments à ma disposition – photos, objets divers, documents militaires – permettent en effet de suppléer à la mémoire défaillante ou impossible. Mon grand-père reste une figure réelle puisque je l'accompagnais partout, mais reste aussi une figure fantomatique matérialisée par rapport à ces scènes – images : vaste collection d'images, voire un simulacre photographique multiple. Ce serait donc la rêverie de l'enfant qui informerait – ou déformerait la réalité de l'objet que l'adulte est censé analyser et mettre en perspective dans le cadre de ce colloque. L'adulte imagine l'adjudant-maréchal dans son quotidien des années de service militaire et de guerre, en particulier en Russie. Souvenir d'enfant : « pour se protéger du froid lors de la retraite, expliquait mon grand-père, nous avions éventré les chevaux blessés ou morts pour nous y réfugier… ». Souvenir d'enfant, mais aussi et surtout un tableau où chacun peut se projeter ou fantasmer une réalité qui aurait pu être comme elle est décrite, voire autre et fondamentalement différente.

On pourrait ainsi dessiner un « paysage de la guerre » dont les éléments fondamentaux, plus que des lieux donnés, seraient les sensations de froid et de fatigue extrêmes, le spectacle de désolation et de mort répandu au long des routes, le sentiment de l'absurde provoqué autant par l'incompréhension des événements que par l'incurie de la hiérarchie. De même que les guerres semblent de voir se livrer toujours sur les mêmes champs de batailles, elles paraissent devoir toujours avoir lieu en hiver. Je pense à cette description dans *La Route des Flandres* de Claude Simon (1960 : 31) : la mort est bien dans le roman cette destination inconnue vers laquelle s'avancent « tous les chevaux, les hommes, les wagons en train de piétiner ou de rouler en aveugles dans cette même nuit, cette même encre, sans savoir vers où ni vers quoi ».

> « Les formes donquichottesques décharnées » des cavaliers et de leurs montures dont les ombres glissent tandis que sous elles défilent bas-côtés poussiéreux, pavés ou herbes, comme une tache d'encre aux multiples bavures se dénouant et se renouant, sans laisser de traces sur les décombres, les morts, l'espèce de traînée de souillure, de sillage d'épaves que laisse derrière elle la guerre » (*ibid.* : 26).

L'image – la bourse de maréchalerie réelle et/ou fantasmée – grâce à sa puissance de stimulation et de fabulation peut ainsi se substituer à l'absence, investir ce vide dont souffre ma mémoire. En réalité, cette image de la bourse de maréchalerie désigne une absence, dont elle permet de parler mais que jamais elle ne supplée. L'adulte que je suis a mobilisé plus ou moins volontairement ces images au profit

d'un véritable travail de deuil. Fabuler à partir de ces images, écrire autour de ce centre absent, c'est inscrire le deuil dans mon texte, donnant à voir le vertige de ce que je n'ai pas vécu et aurait sûrement souhaité vivre dans mon fort intérieur.

Pourquoi ne suis-je pas devenu un maréchal-ferrant, comme André Cuny mon grand-père, centre de mon monde d'enfant. Maréchal-ferrant et rebouteux célèbre comme lui ? Enfin, il m'a légué quand même son don que je n'ai jamais voulu exercer, mais qui s'exerçait toutefois dès que j'ai été en présence de chevaux ou que je montais les chevaux les plus difficiles qu'on me confiait toujours. En raison de ma « bonne main », une main de rebouteux qui soigne. On retrouve à ce stade les phénoménologues comme Edmund Husserl et Maurice Merleau-Ponty, et la vieille question des rapports entre la pensée et le monde extérieur. Et aussi la manière dont nous représentons ce qui nous fait agir. Ce sont des questions complexes. Elles le sont encore plus lorsqu'on y rajoute un médiateur, ici, l'objet « bourse de chevalerie ».

Conclusion

L'objet « bourse de maréchalerie » s'impose à moi et m'échappe de façon irréductible. Je ne parviens pas à en saisir et à en restituer l'essence profonde. C'est en s'imposant à moi que le monde m'échappe. Récit perturbé d'une expérience perturbante. Ce qui est sûr, c'est que le discours rationnel, organisé et maîtrisé selon les canons universitaires formatés au possible n'est pas apte à rendre compte de ce qu'une perturbation véritable crée dans la conscience. Le détachement de l'objet « bourse de maréchalerie » signale donc plus une façon de s'absenter du monde, à trop le détailler, qu'une présence au monde. Or, comme nous l'apprend Maurice Merleau-Ponty (1945 : 235), sans « présence-au-monde-, il n'y a pas de véritable perception, et qui plus est, il n'y a pas de sens présent. Univers absenté de la conscience « percevante ». L'immersion dans la guerre est si radicale qu'elle en interdit toute intelligence. Débâcle des matières où se perd le récit, comme un enchevêtrement d'instincts que ne peut maîtriser aucun discours. Finalement le texte proposé autour de la bourse de maréchalerie est in-signifiant. Comme les philosophes, les essayistes, les historiens et sociologues manquent la guerre, à croire résolue la question première :

> « […] mais comment appeler cela : non pas la guerre non pas la classique destruction ou extermination d'une des deux armées mais plutôt la disparition l'absorption par le néant ou le tout originel de ce qui une semaine auparavant était encore des régiments des batteries des escadrons des escouades des hommes, ou plus encore : la disparition de l'idée, de la notion même de régiment de batterie d'escadron d'escouade d'homme, ou plus encore : la disparition de toute idée de tout concept » (*ibid.* : 299).

Le concept de chien n'aboie pas ou pour paraphraser, le concept de cheval ne hennit pas. Non pas que la guerre empêche de penser, mais elle invalide tout système de pensée. Belle épanorthose de conclusion.

Références

Adorno Th. L. W., 2001 *Minima moralia*, *Réflexions sur la vie mutilée*, trad. de l'allemand par E. Kaufholz, J.-R. Ladmiral, Paris, Payot.

Anderson J., 1987, « Giovanni Morelli et sa définition de la «scienza dell'arte» », *Revue de l'Art*, vol. 75, pp. 49-55.

Austin J. L., 1961, « Plaidoyer pour les excuses », pp. 144-145, *in* : *Écrits philosophiques d'Austin*, trad. de l'anglais par L. Aubert L., A.-L. Hacker, Paris, Éd. Le Seuil, 1994.

Bensa A, Fassin D., 2002, « Les sciences sociales face à l'événement », *Terrain*, 38, p. 7.

Bloch M., 1998, « Une nouvelle théorie de l'art », pp. VII-XVII, *in* : Gell A., *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. et O. Renaut, Dijon, Éd. Les Presses du réel, 2009.

Certeau M. de, 1970, « Histoire et structure », pp. 190-191, *in* : Certeau M. de, *Histoire et psychanalyse. Entre science et fiction*, Paris, Gallimard, 2002.

Chambe (Général), 1979, *Adieu, cavalerie ! La Marne, Bataille gagnée... Victoire perdue,* Paris, Plon.

Chauvier É., 2003, « Restitution et réception du texte anthropologique », *Ethnologie française*, vol. 33, 3, pp. 503-512.

— 2011, *Anthropologie de l'ordinaire. Une conversion du regard*, Paris, Éd. Anacharsis.

Clifford J., 1985, « De l'ethnographie comme fiction », *Études rurales* [En ligne], 97-98 | 1985. Accès : http://etudesrurales.revues.org/903. Consulté le 28 mai 2015.

— 1986, « De l'autorité en ethnographie », *L'Ethnographe*, 90-91, pp. 87-88.

Dabitch C., Magniont G., 2015, « Entretien Éric Chauvier en périlittérature », *Le Matricule des Anges*, 159, janv., pp. 30-33.

Delorge P.-H., 2007, « Pourquoi avoir gardé une cavalerie à cheval (1918-1939) ? », *Guerres mondiales et conflits contemporains*, 1/225, pp. 21-36. Accès : www.cairn.info/revue-guerres-mondiales-et-conflits-contemporains-2007-1-page-21.htm. Consulté le 20 mai 2015.

Fabian J., 1983, *Le Temps et les autres. Comment l'anthropologie construit son objet*, Toulouse, Anacharsis, 2006.

Fisch S., 2007, *Quand lire c'est faire. L'autorité des communautés interprétatives*, Paris, Éd. Les Prairies Ordinaires.

Foucault M., 1997, « *Il faut défendre la société* ». *Cours au Collège de France. 1976*, Paris, Éd. Écoles des Hautes Études/Gallimard/Éd. Le Seuil.

Gell A., 1998, *L'Art et ses agents. Une théorie anthropologique*, trad. de l'anglais (États-Unis) par S. et O. Renaut, Dijon, Éd. Les Presses du réel, 2009.

Ginzburg C., 1989, *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par M. Aymard, Paris, Verdier Poche.

— 1989, « Traces. Les racines d'un paradigme indiciaire », pp. 139-180, *in* : *Mythes, emblèmes, traces. Morphologie et histoire*, trad. de l'italien par M. Aymard *et al*., Paris, Flammarion.

Meeùs D., 2013 « *Le clebs de Spinoza ou discussion de l'attribution à Spinoza du non-aboiement du concept de chien* ». Accès : http://www.meeus-d.be/philo/. Consulté le 22 mai 2015

Merleau-Ponty M., 1945, *La Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard.

Miraglia A.-M., 1990, « La Route des Flandres : défi aux voix narratives », *Studi francesi*, 100, pp. 265-271.

Moretti F., 2008, *Graphes, cartes et arbres. Modèles abstraits pour une autre histoire de la littérature*, Paris, Éd. Aux Prairies Ordinaires.

Peirce C. S., 1978, *Écrits sur le signe*, rassemblés traduits et commentés par G. Deledalle, Paris, Éd. Le Seuil.

Pomian K., 1978 « L'histoire des structures », pp. 115-116, *in* : Le Goff J., Chartier R., Revel J., éds, *La Nouvelle Histoire*, Paris, Éd. Complexe.

Quéré L., Brezger D., 1993, « L'étrangeté mutuelle des passants. Le mode de coexistence du public urbain », *Les annales de la recherche urbaine*, 5, pp. 89-100.

Quine W.V. O., 1962, « Le Mythe de la signification », *La Philosophie analytique*. Paris, Éd. De Minuit.

— 1980, *Du point de vue logique. Neuf essais logico-philosophiques*, trad. de l'anglais sous la direction de S. Laugier, Paris, Vrin, 2003.

Romains J., 1938, *Prélude à Verdun* (*Les Hommes de bonne volonté*, XV) Paris, Flammarion.

Rousset J., 1990, *Passages, échanges et transpositions*, Paris, Corti.

Simon Cl., 1960, *La Route des Flandres*, Paris, Éd. de Minuit.

Thompson D., 1942, *Forme et croissance*, trad. de l'anglais par D. Teyssié, Paris, Éd. Le Seuil, 1994.

Viart D., 1997, *Une mémoire inquiète. La Route des Flandres de Claude Simon*, Paris, Presses universitaires de France.

Wittgenstein L., 1953, *Recherches philosophiques*, traduit de l'allemand par Fr. Dastur, M. Élie, J.-L. Gautero, D. Janicaud et É. Rigal, Paris, Gallimard, 1975.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 253-266

> SINGULARITÉS

MIAO CHI
Centre de recherche sur les médiations
Université de Lorraine
F-57000
yipingqingshui@gmail.com

LA TRAJECTOIRE DU CRÂNE DE ZHAO SHANGZHI
DISPARITION D'UN TROPHÉE DE GUERRE ET RÉAPPARITION DU SOUVENIR DE LA GUERRE SINO-JAPONAISE

Résumé — En juin 2004, 62 ans après la mort du fondateur et ancien commandant en chef de l'Armée unie anti-japonaise du Nord-Est, Zhao Shangzhi, le crâne de ce dernier a été exhumé dans le temple bouddhiste Banruo à Changchun, ancienne capitale du Mandchoukouo. Cette trouvaille permet de retracer le parcours mystérieux d'une disparition et d'explorer le devenir d'un objet à la frontière de plusieurs mondes. Sa réapparition est le fruit des efforts menés par divers acteurs qui ont entrepris plusieurs démarches depuis la fin de la Guerre sino-japonaise. Il conduit aussi à une réflexion sur l'évolution des fonctions et des valeurs d'un objet en tant que trophée de guerre, puis relique d'un personnage martyr de la Guerre sino-japonaise et enfin objet-patrimoine installé dans le Mémorial de Zhao Shangzhi, construit en 2008 afin de conserver le crâne.

Mots clés — Crâne, Zhao Shangzhi, Guerre sino-japonaise, Mandchoukouo, Parti communiste chinois, réapparition.

Le crâne de Zhao Shanzhi est un objet à la frontière de plusieurs mondes. Et ce, d'autant plus que nous l'étudions sous l'angle d'une trajectoire pendant une soixantaine d'années. Cette approche permet de présenter ce que l'objet symbolise, ce qu'il implique en termes géopolitiques, ce qu'il apporte en termes d'enquêtes de terrain et de patrimoine, sachant que ce crâne est désormais reconnu comme objet de mémoire d'une guerre, ceci en temps de paix. Ce crâne est donc une sorte de défi « conceptuel », non seulement parce qu'il est lié d'une manière assez particulière aux souvenirs de deux pays voisins, la Chine et le Japon, qui furent en conflit, mais aussi parce qu'il est un objet qui fut d'abord violemment retranché d'un cadavre.

Objet unique, le crâne au cœur de cette contribution évoque autant la biographie d'un homme important, ancien commandant en chef de l'Armée unie anti-japonaise du Nord-Est de la Chine, que les efforts consentis pour conserver des traces de la Guerre sino-japonaise[1] au sein du peuple chinois. Le crâne de Zhao Shanzhi fut exhumé en juin 2004 à Changchun, ancienne capitale du Mandchoukouo[2]. Cette exhumation fait suite à une grande enquête menée, depuis 1945, par des historiens, des militaires et des professionnels des médias. Nous expliquerons pourquoi la conservation du crâne d'un commandant retrace autant le parcours mystérieux d'une disparition en temps de guerre que les conflits qui l'ont suivi. Le crâne du commandant Zhao, récupéré au début par l'Armée impériale japonaise, symbolisait la victoire des Japonais en Chine. En le classant parmi les objets des archives de guerre, les restes d'un homme se transformaient donc en trophée. Après la guerre, le crâne de Zhao Shangzhi concentre des valeurs diverses. Il entre dans le processus mémoriel de la Guerre sino-japonaise en tant que témoignage incontestable de faits criminels. Dans le même temps, sa réapparition soulève de nouveaux enjeux. Ce même crâne, auparavant trophée pour les officiels japonais supérieurs, est perçu comme un souvenir violent et sensible et la relique sacrée d'un personnage martyr. L'observation du crâne de Zhao permet de distinguer les caractéristiques des ossements humains par rapport aux autres souvenirs de guerre (casque, plaque, etc.). De plus, un point aveugle peut être mis en lumière dans ce cadre : les ossements humains produits par la guerre créent un champ d'articulation particulier entre le corps et l'objet.

Au vu de ces considérations, nous allons faire parler ces ossements et suivrons pour cela une démonstration en trois parties qui reviendra de manière linéaire sur la trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi. Dans un premier temps, nous

[1] La Guerre sino-japonaise correspond à une invasion massive de la partie orientale de la République de Chine par l'Armée impériale japonaise (1937-1945). Les historiens ne s'accordent pas sur le début de la guerre. Certains considèrent que le début est dû à l'incident du pont de Lugou, le 7 juillet 1937, alors que d'autres le font coïncider avec l'incident de Mukden, le 18 septembre 1931, lorsque l'armée japonaise envahit le nord-est de la Chine.

[2] Le Mandchoukouo est un État fantoche, créé et contrôlé par l'Empire japonais pendant la Guerre sino-japonaise entre 1932 et 1945. Il est composé de trois provinces au nord-est de la Chine : Heilongjiang, Jilin, Lianoning, et une partie de Mongolie intérieure.

présenterons la biographie de Zhao Shangzhi en examinant la fonction du crâne en tant que trophée pendant la Guerre sino-japonaise. Ensuite, nous clarifierons la complexe trajectoire de la recherche du crâne, pendant une période de soixante-deux ans (de 1945 à 2004) et selon un découpage en trois phases. Enfin, nous traiterons de l'emplacement du crâne depuis sa réapparition.

La tête de Zhao Shangzhi : un trophée pendant la Guerre sino-japonaise

Récupérer la tête de Zhao Shangzhi, une volonté absolue de l'Armée impériale japonaise

L'armée impériale japonaise a cherché à tout prix à récupérer la tête de Zhao Shangzhi. Les raisons de cette quête peuvent s'expliquer par l'héroïsme dont a fait preuve le commandant Zhao. Le commandant est né en 1908 à la ville de Chaoyang. Selon la biographie de ce dernier écrite par l'historien chinois Li Long (1987), si cette personnalité est connue pour être un vrai héros de la résistance contre l'occupant japonais, sa vie reste un mystère pour le grand public[3]. D'ailleurs, c'est seulement en 1989, à l'occasion du 80e anniversaire de la naissance de Zhao, qu'est publiée une première biographie du personnage.

La Biographie de Zhao Shangzhi (Zhao, 1989) retrace la jeunesse et la détermination de ce dernier à défendre la Chine. En se fondant sur les archives de Mandchoukouo[4], Zhao Junqing, spécialiste de l'histoire du Parti communiste chinois (PCC), écrit une biographie qui met l'accent sur la vie révolutionnaire de Zhao Shangzhi en tant que membre du PCC depuis l'âge de dix-sept ans. Ceci en tant que leader des forces armées qu'il a lui-même levées après l'incident de Mukden[5] en 1932, mais aussi en tant que combattant contre l'Armée impériale japonaise sur le terrain. Nommé fondateur et commandant en chef de l'Armée unie anti-japonaise du Nord-Est, Zhao Shangzhi lança une longue campagne anti-japonaise pendant dix ans. C'est-à-dire jusqu'à la fin de sa vie.

L'historien Zhao Junqing (1989, 2008) rappelle d'autres actes héroïques qui illustrent la grandeur du personnage. Par exemple, au cours de l'été 1934, Zhao Shangzhi dirige l'attaque militaire qui bouleversa les réseaux de transport liés à

[3] La méconnaissance du grand public résulte d'une faute politique commise par le PCC. En raison du contre-pouvoir central du Parti, Zhao Shangzhi fut expulsé du PCC deux ans avant sa mort.

[4] Les archives de Mandchoukouo sont conservées aux Archives départementales de Heilongjiang.

[5] L'incident de Mukden est un conflit militaire et événement politique qui eut lieu le 18 septembre 1931 près de Mukden (aujourd'hui Shenyan) au nord-est de la Chine. L'Armée impériale japonaise a occupé la ville, sous prétexte qu'une section de voie ferrée, appartenant à la société japonaise Chemins de fer de Mandchourie du Sud, a été détruite par l'armée chinoise.

l'approvisionnement de l'Armée impériale japonaise en temps de guerre[6]. Plus tard, il prend le contrôle du nord de Mandchoukou et participe à la création de l'Académie militaire du Nord-Est. Ancien étudiant de l'Académie militaire de Huang Pu, Zhao Shangzhi est un expert en stratégie militaire. D'ailleurs, son armée ayant gagné au moins 17 batailles, la confiance de l'armée japonaise sur le terrain chinois s'en serait trouvée largement entamé, ce qui aurait encouragé la résistance de la population locale.

Par conséquent, lors de la bataille à Mandchoukouo, le commandant Zhao méritait bien le surnom de « Petit Mandchoukouo, grand Zhao Shangzhi » donné par les officiers japonais. Il méritait bien aussi l'animosité de l'Armée impériale japonaise (Zhao, 1989). De ce fait, Zhao devenait le chef reconnu anti-japonais, ennemi numéro un de l'armée nippone. En 1934, sa tête avait été mise à prix : 10 000 yuans, une généreuse récompense promise par le gouvernement de Mandchoukouo[7]. À cette époque, un deuxième dicton est apparu dans *Le Journal de Mandchourie* selon lequel « un *liang*[8] de la tête de Zhao Shangzhi égale un *liang* d'or ; un *liang* de chair de Zhao égale un *liang* d'argent » (Li, 2006).

La conquête de la tête de Zhao Shangzhi et son exposition

La quête de la tête de Zhao Shangzhi constitue le deuxième temps fort de cette histoire. En effet, la surveillance exercée par les services de renseignement japonais sur les moindres opérations du commandant a facilité la capture de ce dernier. L'opération eut lors en 1941, lors du déplacement de Zhao et de son armée en Union soviétique. Au début de l'année 1942, Zhao retraversa la frontière sino-soviétique avec seulement cinq compagnons d'armes et s'installa dans les montages, dans la ville de Xingshan, sans savoir que son groupe était pourchassé. Tainohama Jiro, le commissaire de la police japonaise de la ville, avait envoyé deux espions chinois pour approcher Zhao et l'assassiner. C'est ainsi que le 12 février 1942, dans le district de Heli en Chine, Zhao Shangzhi fut violemment capturé par Lui Deshan, l'un des espions envoyés. Le commandant, gravement blessé, fut transporté à l'agence de police de Wutong pour y être interrogé. Il est mort huit heures après sa capture.

Par la suite, la récupération de la tête de Zhao Shangzhi fut autant décisive que la conservation de son crâne exposé dans le cadre de l'Armée impériale japonaise. En effet, en 1995, la revue scientifique chinoise *La Recherche de l'histoire du Parti communiste chinois à Shanghai* publie l'aveu du criminel de guerre Masao Higashi.

---

[6] Selon l'enquête du Chemin de fer économique de Mandchourie, les destructions en août 1934 ont provoqué des graves pertes estimées à 1,3 millions de yuans (Zhao, 1989 : 149).

[7] La somme promise était substantielle, sachant que le salaire moyen était à cette époque de 75 yuans par mois.

[8] Le *liang* est une unité de mesure représentant 50 grammes.

Ce dernier décrit la campagne lancée par l'armée japonaise pour capturer le commandant Zhao, l'exécuter, le décapiter et transporter sa tête. Ce témoignage permet de retracer le parcours de la tête de Zhao dans les moments qui suivent la mort. Coupée, congelée et placée dans une boîte en bois, elle fut transportée au titre de mission secrète et urgente, le 25 février 1942. C'est Masao Higashi, à l'époque vice-commissaire de la police japonaise de Xingshan, qui a effectué cette mission. La tête devait être apportée à Changchun (capitale de Mandchoukouo) en avion de combat, en tant que grand trophée symbolique. Par la suite, elle fut exposée dans le bureau de Yu Zhichen, le directeur du Service de sécurité d'État. Pendant trois jours, Yoshijirō Umezu, chef d'État-major de l'Armée impériale japonaise, Zhang Jinghui, Premier ministre de Manchoukouo et tous les officiels et les militants supérieurs japonais de Mandchoukouo se rendirent à l'« exposition ».

La tête de Zhao confirmait la victoire de l'Armée impériale japonaise en terrain chinois, de même qu'elle permettait de convaincre le peuple japonais qu'il lui fallait soutenir les opérations militaires en Chine (Sa, 2013). Selon l'article de l'historien Jin Zhongyu (1979), *Le Journal de Mandchourie* a publié la nouvelle de la récupération de la tête de Zhao en usant d'un ton victorieux : « Très bien, le bouleversement de Manchoukouo est terminé ». Pour autant, cet article s'avérait la dernière trace du crâne de Zhao, et pour longtemps. Après cela, il fut déclaré disparu jusqu'en 2004.

La trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi : les phases de recherche

Le crâne de Zhao Shangzhi resta longtemps introuvable et difficilement identifiable. Objet fragile et délicat, il aurait bien pu être détruit à la veille de la fin de la Guerre sino-japonaise en 1945 par l'Armée impériale japonaise ou à n'importe quel autre moment au cours des décennies suivantes. Cependant, différentes institutions et personnalités ont tenté de le retrouver en mobilisant tous leurs efforts. À plusieurs reprises, des militaires, des membres du Parti, des historiens, des journalistes et même un réalisateur de documentaire ont suivi jusqu'au plus petit indice pouvant mener au crâne de Zhao. Or, c'est un an avant le 60e anniversaire de la fin de la Guerre sino-japonaise que celui-ci a fini par réapparaître, ravivant le souvenir du conflit auprès du public chinois.

Le 15 septembre 2004, le journaliste Wang Shaobo publie dans le magazine *La Vie de l'Armée populaire de Libération de Chine*, un article intitulé « Le retour du crâne de Zhao Shangzhi, un commandant en chef de la Guerre sino-japonaise ». Cet article confirme pour la première fois dans les médias chinois le succès des enquêtes pour retrouver le crâne de Zhao Shangzhi et il donne la date et le lieu où il aurait été retrouvé : le 2 juin 2004, à Changchun en Chine. Ensuite, deux autres

articles sont publiés. Ils sont signés Wu Xi. Ce journaliste chinois publie un dossier plus fourni sur les recherches du crâne de Zhao de 1945 à 2004. Bénéficiant d'une large diffusion, ces articles attirent l'attention sur la réapparition d'un objet unique en son genre. Pour répondre à l'énorme attention du public, un grand nombre d'historiens et de spécialistes de la Guerre sino-japonaise ont successivement publié de nouveaux résultats concernant les recherches de l'objet. Le crâne de Zhao se voit alors conféré la valeur de « relique sacrée » pour la nation chinoise.

L'analyse des nombreuses enquêtes et publications portant sur le crâne de Zhao Shagzhi permet de retracer la trajectoire mystérieuse et sinueuse de sa réapparition. Précisément, on repère cinq tentatives qui se déploient entre 1945 à 2004. Pour que celles-ci soient intelligibles et comparables, un tableau met en évidence cinq aspects partagés par ces enquêteurs venus d'horizons différents (Tableau 1. La trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi 1995-2004) : les acteurs engagés, les sources de renseignement, les lieux susceptibles de conserver le crâne, la(les) raison(s) d'annuler l'enquête et le résultat de la recherche. Selon l'identité des acteurs engagés et leur enquête, ces tentatives correspondent à trois phases étant donné que les trois investigations effectuées par les officiels et les militaires du PCC de 1945 à 1948 diffèrent de la recherche académique et collaborative menée entre les historiens chinois et japonais de 1987 à 1990. Plus encore, cette dernière se distingue de l'enquête lancée menée par un journaliste et réalisateur chinois en 2004. Par la suite, nous analyserons les trois phases pour souligner la diversité de leurs intérêts et approches.

Phase 1. Les trois investigations officielles menées entre 1945 et 1948

Après la capitulation du Japon le 15 août 1945, le Comité central du PCC a entrepris des actions pour récupérer le crâne de Zhao Shangzhi. Au cours de la période qui court de 1945 à 1948, les trois investigations se déroulent à chaque fois que la Chine reprenait le dessus sur la ville capitale de Changchun. La première investigation eut lieu un mois et demi après la fin de la Guerre sino-japonaise, durant le mois d'octobre 1945, à un moment où les forces militaires soviétiques se sont engagées pour aider le PCC ; la deuxième après la libération temporaire de Changchun en avril 1946 ; et la troisième, en février 1948, à la veille de la fin de la guerre civile (1946-1949) et de la libération définitive de Changchun (Wu, 2005).

Au cours de cette première phase, une question se pose : pourquoi le PCC recherchait-il de façon si intensive le crâne de Zhao, au point de mobiliser des militaires et d'envoyer ses meilleurs agents secrets ? D'une part, récupérer le crâne de Zhao Shangzhi (rappelons qu'il était un ancien dirigeant du PCC) était susceptible d'aider le Parti à légitimer la domination au Nord-Est de la Chine. Bien entendu, ce coup pouce aurait eu encore plus de mérite avant 1949 car la République populaire de Chine venait d'être fondée. Les dirigeants du

	Acteurs engagés	Source(s) de renseignement	Lieux susceptibles à Changchun	Raison(s) d'annuler l'enquête	Résultat
Phase 1. Les trois investigations officielles de 1945 à 1948					
Première investigation (octobre 1945)	Zhou Baozhong, secrétaire du Comité de Mandchoukouo du PCC ; Rodion Malinovski, maréchal de l'Union soviétique ; Général Andreev avec cinq détachements soviétiques	Le Service de renseignement du PCC	Palais impérial de l'État Mandchou ; Conseil des affaires de l'État Mandchou	La prise de Changchun par le Parti nationaliste chinois ; en défaut, des pistes importantes au cours de l'interrogatoire fait aux généraux supérieurs japonais	L'interruption de la recherche du crâne par manque de pistes
Deuxième investigation (avril 1946)	Chen Yun, commissaire politique de la région militaire en Mandchourie du nord ; Chen Zhengren, directeur du Département politique de l'Armée unie démocratique du Nord-Est ; le personnel du Département politique de Chen Zhengren	Aucune	Les hôpitaux militaires et les cabinets médicaux dans les prisons de Mandchoukouo à Changchun	Le repliement de l'Armée communiste de Changchun à cause du déclenchement de la Guerre civile en Chine	L'interruption de la recherche du crâne à cause de la guerre
Troisième investigation (février - septembre 1948)	Six agents secrets du Service de renseignements du PCC : Li Yeguang, Liu Yaguang, Zhang Zhengping, Bai Diansheng, Li Guangde et Sun Gengye	Le témoignage de Suzuki MoriSaburo, commerçant japonais, et celui de Li Youshan, médecin du service militaire du Parti nationaliste	Le laboratoire de pathologie à la Faculté de médecine de Changchun	La mise en prison et la mort des agents secrets du PCC.	La trouvaille de deux autres crânes et le cœur d'un des collègues de Zhao.

Tableau 1. (Phase 1) La trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi 1945-2004

PCC ambitionnaient depuis le début de fournir au peuple chinois une relique anti-japonaise exceptionnelle et symbolique et de la placer parmi les pièces du Mémorial des martyrs de la révolution du Nord-Est de la Chine, ouvert le 10 octobre 1948. D'autre part, le PCC craignait que le crâne du commandant puisse tomber entre les mains de leur ennemi politique, le Parti nationaliste chinois, et par conséquent, que l'objet puisse être détruit par l'armée nationaliste.

Les personnes qui recherchaient le crâne partagent une identité commune – soumise aux intérêts du Parti – et se sont mobilisées dans le cadre de trois institutions politiques : le Comité de Mandchoukouo du PCC représenté par Zhou Baozhong, secrétaire du Comité ; le Département politique de l'Armée unie démocratique du Nord-Est de la Chine, représenté par Chen Zhengren, directeur du Département et son équipe ; le Service des renseignements du PCC représenté par six agents secrets. Leur approche est similaire. Tous procèdent par la collecte de renseignements auprès de témoins directs ou indirects ; tous mobilisent aussi des enquêteurs sur le terrain. En octobre 1945, la fouille des endroits suspects commença logiquement par les lieux administratifs où le commandement japonais se trouvait pendant la guerre. Elle se poursuit en avril 1946 par des investigations dans les hôpitaux militaires et les cabinets médicaux situés dans les prisons japonaises à Changchun. Elle se termine au laboratoire de pathologie de la Faculté de médecine de Changchun (Chang, 2014).

Toutefois, les démarches propres à la première phase se heurtèrent à de sérieuses difficultés, liées notamment au manque des témoins directs, au déclenchement de la guerre civile chinoise, à la prise et reprise de la ville de Changchun par l'Armée du Parti nationaliste chinois. Néanmoins, au cours de la troisième investigation, deux crânes et un cœur humains conservés dans le formol dans trois récipients en verre scellées ont été retrouvés. Il s'agissait des dépouilles des compagnons d'armée de Zhao Shangzhi. Très rapidement, ces restes furent transmis au Mémorial des martyrs à Harbin. Cette trouvaille illustrait la violence de l'armée japonaise. À l'évidence, le cas du découpage d'un corps, comme celui du commandant Zhao, n'était pas isolé.

Phase 2. La recherche académique et coopérative sino-japonaise entre 1987 et 1990

La deuxième phase de la recherche du crâne de Zhao Shangzhi reprit en 1987, à l'occasion de la visite de l'historienne japonaise Yamazaki Eda-ko. C'est lors de sa visite sur le lieu de la mort de Zhao Shangzhi qu'elle rencontra l'historien chinois Jin Yuzhong, spécialiste de l'histoire du Nord-Est de la Chine (Yang, 2007). Leur rencontre joua un rôle essentiel pour réorienter la recherche du crâne au-delà des intérêts politiques du Parti. Le crâne de Zhao, témoignage de l'histoire de la Guerre sino-japonaise, devint un motif pour repérer la trajectoire réelle de l'objet et publier des travaux conjoints.

	Acteurs engagés	Source(s) de renseignement	Lieux susceptibles à Changchun	Raison(s) d'annuler l'enquête	Résultat
Phase 2. La recherche académique et collaborative sino-japonaise					
La recherche de 1987 à 1990	Jin Yuzhong, historien chinois ; Yamazaki Eda-ko, historienne japonaise ; Wei Zhenhong et Yang Zichen, chercheurs chinois du Centre de recherche sur l'histoire du PCC à Changchun	Le témoignage de Masao Higashi, criminel de la guerre sino-japonaise	Le Temple Banruo, ancien temple Gokoku-ji de Mandchoukouo	L'endroit s'avérait être une fausse piste	L'objet reste introuvable
Phase 3. Le documentaire télévisuel					
L'enquête médiatique en juin 2004	Jiang Baocai, journaliste et réalisateur de la chaîne de télévision de la région militaire de Shenyang	Les entretiens avec les moines bouddhistes du Temple Banruo	Le Temple Banruo et le Parc de la forêt Jingyue		Le crâne est trouvé

Tableau 1. (Phase 2 et 3) La trajectoire du crâne de Zhao Shangzhi 1945-2004

De fait, la recherche des historiens s'avéra différente de celle des membres du gouvernement. Les historiens partirent de l'assassinat de Zhao Shangzhi et des derniers indices de la disparition de son crâne. D'après l'étude des archives de Mandchoukouo et les entretiens menés auprès des compagnons d'armes de Zhao, Jin Yuzhong devint l'enquêteur le mieux placé pour retrouver le crâne. Grâce à des documents sur les criminels de guerre japonais, Jin Yuzhong pointe la participation de Masao Higashi dans la procédure de capture, homicide et décapitation de Zhao Shangzhi. Masao Higashi devient pour Jin Yuzhong le témoin phare pour retrouver le crâne. L'historien s'emploie à éclairer le parcours de Massao Higashi après la guerre en confirmant que ce dernier avait été envoyé en 1949, au Centre de détention des criminels de guerre à Fushun en Chine. Accusé d'avoir organisé et participé au meurtre de Zhao, il fut condamné à 18 ans d'emprisonnement à Fushun. Ce n'est qu'en 1963 qu'il put retourner au Japon (Chang, 2014). Il faut souligner que les recherches de l'historien datent des années 80, une dizaine d'années avant la première publication du témoignage de Masao Higashi en 1995 en Chine.

La collaboration entre Jin Zhongyu et Yamazaki Eda-ko apporte d'autres renseignements sur le crâne par le biais du témoignage de Masao Higashi. En effet, après la rencontre avec Jin Zhongyu, Yamazaki a réussi à contacter Masao Higashi en 1987, après deux mois d'investigation au Japon. À cette époque, ce dernier avait 75 ans et travaillait dans une association dont la mission consistait à améliorer l'amitié sino-japonaise. Il a accepté l'entretien sans hésitation en exprimant un profond sentiment de remords pour le meurtre de Zhao Shangzhi. Il raconte qu'après l'exposition à Changchun, le crâne de Zhao Shangzhi était pourri et répandait une très mauvaise odeur du fait de la technique de conservation. De ce fait, les officiers japonais avaient pensé à le brûler, mais le principal dignitaire du temple Banruo, le moine bouddhiste Yanxu, les a convaincus de l'enterrer au Temple Banruo à Changchun sachant que, pendant la guerre, ce temple national jouissait de la protection de l'État de Mandchourie.

Cette piste a vite été connue en Chine. Deux chercheurs du Centre de l'histoire du PCC de Changchun ont donc été dépêchés au Temple Banruo. Après les entretiens avec les moines et l'étude du journal intime de Yanxu (mort dans les années 1950), les chercheurs n'ont trouvé aucune trace du crâne tout au long du grand temple de 14 mille mètres carrés. Cette phase se termina par une série de publications scientifiques à destination du grand public.

Phase 3. Le documentaire télévisuel

Les données rapportées par les deux phases antérieures connurent une suite lorsque Jiang Baocai, journaliste et réalisateur à la télévision, et son équipe se mirent à la recherche du crâne. Jiang Baocai a retracé la trajectoire du crâne dans un documentaire peu connu du grand public chinois : *La Mémoire de la guerre*

sino-japonaise. Histoire de Zhao Shangzhi (Jiang, 2005), sur la chaîne de la région militaire de Shenyang[9], à l'occasion de la commémoration du 60e anniversaire de la fin de la Guerre sino-japonaise. Ce documentaire met en scène l'histoire anti-japonaise de Zhao Shangzhi et les investigations pour retrouver le crâne après la guerre. Il présente des publications concernant Zhao Shangzhi et une enquête sur le terrain qui a nourri des articles journalistiques, beaucoup plus connus que ceux écrits plus tard par les journalistes Wang Shaobo (2004) et Wu Xi (2005). Toutefois, Jiang Baocai a eu l'honneur d'avoir retrouvé le crâne de Zhao.

Image 1. Le crâne de Zhao Shangzhi. Sun Guotian, 2012, Chaoyang, Chine. Accès : http://sunguotian.blog.siyuefeng.com/blogArticle/show/4888. Consulté le 12 septembre 2014.

C'est le 1er juin 2004 que Jiang Baocai se rend directement au Temple Banruo à Changchun. Il tombe sur une piste surprenante tandis qu'il s'entretenait avec les moines du temple : il semblerait qu'à l'occasion des travaux du temple, à la veille de l'entretien, un crâne humain avait été exhumé au nord du temple et avait été transporté dans le Parc de la forêt Jingyue au sud-est de Changchun. À partir de là, la couverture médiatique se déclencha « spontanément » en dépit de la certitude sur l'identité du crâne. Le documentaire de Jiang met en scène la famille et les compagnons d'armes de Zhao lors de l'émouvant moment d'exhumation au Parc de la forêt Jingyue à Changchun, et il suit le déroulement de l'identification du crâne. Le crâne de Zhao est exhumé l'après-midi du 2 juin 2004, soixante-deux ans après la mort du commandant. Pour confirmer l'authenticité du crâne de Zhao, des anthropologues chinois sont invités à l'examiner. Après trois examens aux niveaux régional et national durant plusieurs mois, le crâne est

[9] Le documentaire fait partie de la série de documentaires télévisuels *L'Armée unie anti-japonaise du Nord-Est de la Chine* (2005), coordonné par Jun Yan pour la chaîne de la région militaire de Shenyang.

déclaré comme étant bien celui d'un homme, de l'âge de 33 ans et quatre mois et d'une taille de 162 centimètres, description correspondant au corps de Zhao (Wu, 2005). De plus, le crâne porte un trait facial (Image 1). Pour le réalisateur, cette marque, proche de la cavité de l'œil gauche, est la preuve irréfutable de l'identité du crâne, étant donné que le commandant portait une cicatrice au même endroit. Il avait été frappé par un éclat de balle qui lui avait fait perdre la vue de l'œil gauche, lors d'une bataille en octobre 1932.

Après la réapparition du crâne

Depuis la réapparition du crâne, des hommes politiques et des professionnels de la muséologie font à nouveau parler du crâne de Zhao Shangzhi. L'emplacement du crâne a été discuté depuis la fin de 2004. Après la confirmation de son identité, cinq villes du Nord-Est de la Chine ont candidaté pour conserver le crâne : Chaoyang (la ville natale du héros), Harbin (la ville où le héros vécut sa jeunesse), Changchun (la ville où le crâne est trouvé), Shangzhi (la ville nommée ainsi en honneur du personnage) et même, Tonghua (la ville où l'on a enterré les compagnons d'armes). Pour accueillir le crâne, chaque ville a déposé un dossier au gouvernement central précisant sa motivation et son plan d'accueil.

La construction d'un monument historique pour déposer le crâne de Zhao Shangzhi a forcément été l'un des aspects à considérer pour l'emplacement d'une telle pièce. Mais les enjeux pour chacune de ces villes n'étaient pas les mêmes. Pour la ville de Chaoyang, le souvenir et l'enseignement sont une priorité, alors que pour la ville d'Harbin, la recherche en gardant la mémoire de Zhao en tant que personnage historique est plus importante. Toutefois, les hommes politiques insistent sur un même objectif : accroître les ressources financières de leur ville par l'investissement étatique et le développement touristique autour du passé du héros rouge.

En 2005, la ville natale de Zhao Shangzhi, Chaoyang, a finalement obtenu le crâne grâce au soutien des membres de la famille du commandant. Trois ans après, lors de la célébration du centenaire de la naissance du héros, en octobre 2008, le Mémorial ouvre ses portes (Image 2). Il est construit pour rappeler le mérite de Zhao Shangzhi pendant la Guerre sino-japonaise et, surtout, conserver le crâne à l'abri des regards. En revanche, le gouvernement de Chaoyang est critiqué par la population locale puisque la très coûteuse construction du Mémorial ressemble plutôt à du gaspillage financier. Par exemple, la salle d'exposition consacrée aux batailles entreprises par Zhao Shangzhi jouit de technologies numériques de pointe. Les dépenses s'élèvent à six millions de yuans uniquement pour cette salle (Zhang, 2005).

Plus de dix ans après la réapparition du crâne, il est gardé comme une partie du patrimoine de sa ville natale, de la région du Nord-Est de la Chine et du PCC. Finalement, il exalte la Guerre sino-japonaise par le biais d'un de ces héros.

Image 2. Le Mémorial de Zhao Shangzhi. Photographe anonyme.
Accès : http://www.chaoyangci.org. Consulté le 12 septembre 2014.

Conclusion

Ce crâne, à l'origine la tête d'un commandant en chef, est un des produits représentatifs des actes « culturels » des soldats japonais, un trophée de guerre. Mais, en suivant sa trajectoire, nous pointons que ce crâne portait d'autres marquages et d'autres places. Il n'est pas anodin que le crâne de Zhao ait été placé à l'intérieur d'un temple bouddhiste. Logiquement, il aurait pu être classé en tant qu'échantillon médical, enfermé dans un bocal de formol, parmi les dépouilles d'autres soldats tombés pendant les combats de la même guerre.

Si les conditions de réapparition restent encore à préciser, l'analyse de la recherche de ce crâne donne un aperçu de sa trajectoire, depuis la capture du commandant jusqu'à la conservation dans le Mémorial. De plus, nous avons dénoué les enjeux de la couverture médiatique déclenchée en 2004. La puissance des images du documentaire présenté par Jiang Baocai et la couverture par des journalistes ont conforté la position du crâne de Zhao au cœur du patrimoine chinois. De leur côté, les historiens ont permis d'entretenir la mémoire biographique du personnage.

La Guerre sino-japonaise, dont le front du Nord-Est fut le théâtre sanglant en raison des violences de l'armée japonaise, évoque encore un amer souvenir pour les deux camps. La trajectoire du crâne met en évidence des problématiques

qui opposent des valeurs entre elles : crime et expiation, rancune et pardon, indifférence et préoccupation, concurrence et coopération… Nous avons révélé les conditions de coordination pratique entre plusieurs catégories d'acteurs – militaires, membres du Parti, historiens, journalistes – qui ont tourné autour d'un objet qui fait se rencontrer plusieurs mondes. Pour autant, on ne peut considérer que l'affaire est close. Désormais, les conservateurs du musée sont entrés dans le jeu. Ils impriment et continueront à imprimer leur marque. Ce qui reconfigure et reconfigurera la signification de l'objet en question.

Références

Chang J., 2014, « Le retour de l'âme de Zhao Shangzhi », *Biographies de personnages célèbres*, 3, pp. 71-76.

Jiang B., 2010, « C'est moi qui ai trouvé le crâne du commandant Zhao Shangzhi », *La Biographie des Chinois*, 3, pp. 12-17

Jin Z., 1979, « Zhao Shangzhi, le héros national », *Le Journal de la science sociale*, 10, pp. 108-118.

Li L., 1987, « La chronologie de Zhao Shangzhi », *Le Patrimoine du Nord*, 4, pp. 76-81.

Li P., 2006, « Un *liang* du crâne de Zhao Shangzhi égale un *liang* d'or », *La Construction du Parti communiste chinois*, 8, pp. 51.

Masao H., 1995, « J'ai participé à l'assassinat de Zhao Shangzhi », *La Recherche de l'histoire du Parti communiste chinois à Shanghai*, 2, trad. du japonais par Yang Huaizhen.

Sa S., 2013, *La plus longue résistance. Analyse la Guerre anti-japonaise au Nord-Est de la Chine à partir des archives japonaises*, Pékin, Éd. Xiyuan.

Wang S., 2004, « Le retour du crâne de Zhao Shangzhi, un commandant en chef de la Guerre sino-japonaise », *La Vie de l'Armée populaire de Libération de Chine*, 9, pp. 32-33.

Wang X., 2007, *L'Histoire de l'Armée unie anti-japonaise du Nord-Est de la Chine*, Pékin, Éd. du Peuple.

Wu X., 2005, « À la recherche du crâne du héros Zhao Shangzhi », *La Revue de l'histoire du Parti communiste chinois*, 8, pp. 8-12.

Yang Z., 2007, « L'histoire de la trouvaille du crâne de Zhao Shangzhi, un grand héros anti-japonais », *L'Écrivain chinois*, 11, pp. 40-58.

Zhang X., 2005, « Où dépose-t-il le crâne de Zhao Shangzhi ? Entretien avec la petite sœur de Zhao », *Le Journal Shenyang aujourd'hui*, 24 juin.

Zhao J., 1989, *La Biographie de Zhao Shangzhi*, Harbin, Éd. du Peuple de Heilongjiang.

— 2008, « Les contributions de Zhao Shangzhi pendant la Guerre sino-japonaise », *Le Pont du siècle*, 9, pp. 12-16.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 267-280

> SINGULARITÉS

HÉLOÏSE SCHIBLER
1004 Lausanne
heloise.schibler@gmail.com

OBJETS DE PRISONNIERS
ENJEUX EXPOGRAPHIQUES AU MUSÉE INTERNATIONAL DE LA CROIX-ROUGE ET DU CROISSANT-ROUGE

Résumé — La contribution aborde un type d'artefacts particulier, les « objets de prisonniers », au sein de la nouvelle exposition permanente du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) à Genève. Il présente certains résultats d'une recherche de terrain conduite dès les premières phases du processus de transformation de cette institution muséale. Les observations et les entretiens effectués auprès de l'équipe de conception montrent que ces objets de mémoire sont investis, dès le début de leurs carrières biographiques, d'une charge symbolique extrêmement forte. Disposés ensuite dans un contexte muséal, ils recèlent un important potentiel émotionnel. La contribution vise à analyser la constitution d'un discours collectif du Musée autour de sa collection d'objets de prisonniers et sa concrétisation au sein du parcours de visite de l'exposition.

Mots clés — Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, exposition de référence, objets de prisonniers, collection, discours collectif, mise en exposition, scénographie.

La contribution aborde un type d'artefacts particulier, les « objets de prisonniers », au sein de la nouvelle exposition permanente du Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge (MICR) à Genève. Dès le début de leurs carrières, ces objets de mémoire sont investis d'une charge symbolique extrêmement forte. Disposés ensuite dans un contexte muséal, ils recèlent un important potentiel émotionnel. Pour tenter de comprendre le travail de conception expographique impliqué par ce potentiel, il s'agira dans un premier temps d'identifier les principales caractéristiques de la collection d'objets de prisonniers du MICR. Puis, il importera de cerner certaines étapes de la trajectoire biographique des objets de prisonniers, telles qu'elles sont présentées par le Musée. Les circonstances de leur création, les modes de leur transmission, l'évolution du sens qui leur est accordé, permettront de comprendre le statut singulier de ces objets au sein du parcours d'exposition. L'analyse du traitement scénographique des objets de prisonniers sera l'occasion de préciser comment se concrétise autour d'un type d'objets spécifique un récit collectif de l'institution muséale. Trois dimensions du travail de mise en exposition des objets de prisonniers seront observées : l'intégration de la collection au parcours de visite ; la relation entre objet singulier et collection telle qu'elle est transmise par la scénographie de l'espace dédié aux objets de prisonniers ; et les rapports de statuts et de fonctions entre objets, textes et images lorsqu'il s'agit de présenter le travail du Comité international de la Croix-Rouge en milieu carcéral.

L'*Aventure humanitaire* au MICR

Le MICR et ses collections

Le MICR a été fondé en 1988 à l'initiative d'un ancien délégué du CICR. Il accueille aujourd'hui une moyenne de 100 000 visiteurs par année. En tant qu'institution, le MICR occupe une position spécifique au sein du champ muséal. Musée d'histoire et de société, sa thématique centrale est l'action humanitaire d'une organisation, le Mouvement de la Croix-Rouge. En ce sens, sa thématique l'associe aux « musées pour la paix »[1] et le rapproche aussi des nouvelles institutions qui traitent des droits de l'homme[2]. En tant que tel, le MICR s'est donné pour mission de transmettre les idées et valeurs qui fondent l'action humanitaire, tels que la protection de la vie, le sentiment d'appartenance à une destinée commune, ou

[1] Le MICR est membre de l'*International Network of Museums for Peace* (INMP). Pour une perspective élargie sur le développement récent des musées pour la paix, voir par exemple Van Den Dungen (2009).

[2] Sur ces musées, et notamment sur les enjeux éthiques liés au traitement de sujets socialement sensibles dans les musées contemporains, voir Carter (2013).

encore les devoirs de neutralité et de confidentialité du Comité international de la Croix-Rouge.

Mais le MICR, puisqu'il traite principalement de l'action d'une organisation particulière, se rapproche aussi des « musées d'entreprise » (Cousserand, 2009), bien que, statutairement, l'institution soit indépendante, tant au niveau du financement de ses activités que de la propriété des bâtiments. Au niveau de son discours sur le contenu exposé, l'équipe de conception du Musée revendique aussi une indépendance de *regard* :

> « Parce que sinon, on retombe dans le côté des organisations humanitaires qui veulent de l'argent pour servir leurs causes. Nous, on est obligé d'avoir un discours, enfin je veux dire, on est quand même un musée. On cherche à faire réfléchir, du coup, on ne va pas poser le même regard. Eux, c'est clair que… Parce qu'ils ne poursuivent pas le même but que nous. »

La proximité est pourtant indéniable entre les deux organisations ; elle fonde la politique d'acquisition des collections du Musée et donne du sens à l'exposition permanente.

Concernant ses collections, le MICR réunit une grande variée d'objets, dont certains particulièrement précieux comme la Première Convention de Genève de 1864 (dépôts des Archives fédérales Suisses) ou les six millions de fiches manuscrites de l'Agence internationale des prisonniers de Guerre, ensemble inscrit au « registre de la mémoire du monde de l'Unesco » depuis 2007. À cela s'ajoutent du matériel sanitaire, des uniformes, des drapeaux et d'autres objets de travail provenant de dons du CICR et des Sociétés Nationales.

La collecte de ces objets dits « de terrain » n'est pourtant pas une évidence, tant les conditions du travail humanitaire de la Croix-Rouge sont peu propices à la patrimonialisation d'objets. L'organisation intervient en temps de crise, avec le moins de matériel possible, et dans une volonté de laisser le moins de traces matérielles visibles. Par ailleurs, la prégnance d'une certaine culture de l'urgence (Brauman, 1995) au sein du CICR ne favorise pas le développement d'une sensibilité patrimoniale. Une exception à ce faible investissement dans la culture matérielle de l'action humanitaire est toutefois particulièrement notable : les objets de prisonniers. En effet, le MICR possède une importante collection d'objets façonnés en situation de détention et donnés aux délégués du CICR lors de visites de prison. Ces objets occupent une place centrale au sein de la nouvelle exposition de référence.

« Vers un musée de l'espoir »

En mai 2013, le MICR a fêté sa réouverture après 22 mois d'importants travaux qui ont permis la refonte complète de son exposition permanente. Au cœur

de ce projet d'envergure[3], l'intention principale de l'équipe de conception a été de renforcer la dimension émotionnelle de la visite. L'objectif exprimé pour *L'Aventure humanitaire* était d'orienter l'institution « vers un Musée de l'espoir »[4]. Cette formule était d'ailleurs le slogan utilisé par la campagne de communication entourant le chantier de transformation.

D'un point de vue muséologique, la formule intrigue et suscite au moins deux questions. D'une part, comment envisager un musée fondé sur un tel sentiment ? D'autre part, comment travaille-t-on sur des objets et des images dits « humanitaires » dans le but d'exposer et de susciter de l'espoir chez les visiteurs ?

Le Musée s'est donc donné pour ambition de faire vivre à ses visiteurs un moment unique, une « aventure » comme l'annonce son titre. En d'autres termes, il s'agit de produire une expérience positive malgré l'évocation de situations de souffrances extrêmes. Interrogée sur le sujet, l'équipe du Musée explique avoir adopté une posture générale qui consiste à « placer l'humain au cœur du projet d'exposition ». Cette formulation se déploie à la fois dans un travail sur la présentation du contenu de l'exposition et sur l'expérience du visiteur.

En particulier, une réflexion a été engagée sur le statut attribué aux différents acteurs impliqués par une crise humanitaire : victimes, délégués CICR, bénévoles, experts, témoins, etc. À la parole accordée à une multiplicité d'acteurs s'est aussi ajouté un travail sur la manière d'aborder le contexte de réalisation de l'action humanitaire. Celui-ci étant vecteur de souffrance, il importait à l'équipe du musée d'insister plutôt sur les possibilités de prévention d'une catastrophe, ou sur la force de résistance de l'être humain. Dimensions qui, de leur point de vue, étaient plus à même de susciter de l'espoir.

Ces orientations se sont traduites par différentes stratégies muséologiques et scénographiques. Premièrement, l'équipe de conception a souhaité rompre avec le scénario linéaire de l'exposition précédente, qui retraçait chronologiquement l'histoire de la Croix-Rouge. La nouvelle scénographie suit, pour sa part, une démarche thématique, organisée en trois espaces indépendants intitulés « Défendre la dignité humaine », « Reconstruire le lien familial » et « Limiter les risques naturels ». Trois scénographes internationaux ont été sélectionnés sur concours pour concevoir ces espaces[5].

---

[3] Les travaux de transformation ont nécessité en aval sept ans de préparation pour l'équipe du Musée. Pour l'espace dédié à l'exposition de référence, ils ont notamment permis une augmentation de 600 m^2 de la surface d'exposition. Le budget total des travaux a été estimé à plus de 20 millions de francs suisses.

[4] *Un nouveau visage pour la réouverture !* dossier de presse, Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève, 27 février 2013.

[5] Il s'agit de Gringo Cardia (Brésil), Diébédo Francis Kéré (Burkina Faso) et Shigeru Ban (Japon). Pour l'équipe du Musée, leurs propositions sont autant de points de vue qui permettent aussi au MICR d'affirmer la dimension internationale de sa problématique.

Deuxièmement, l'équipe de conception a produit une distinction entre ce qu'elle a désigné comme des « espaces d'émotions » et des « espaces d'information ». La primauté accordée à l'émotion s'est traduite par des scénographies immersives très fortes, notamment en début de chaque parcours thématique. Enfin, une place centrale a été donnée au témoignage, qui est devenu le cœur de la grammaire expographique et constitue notamment le fil rouge de la visite[6]. Dès l'antichambre de l'exposition, le visiteur est face à douze témoins anonymes, filmés en taille réelle, mais restant muets. Il en apprendra davantage sur eux en découvrant les « Chambres des témoins » qui ponctuent chacun des trois espaces thématiques.

Le processus de conception de *L'Aventure humanitaire* comme terrain de recherche

J'ai débuté ma recherche à quelques mois du début des travaux, en souhaitant suivre et observer le processus de conception de la future exposition permanente. Il s'agissait plus spécialement d'étudier la phase de consolidation d'un discours collectif de l'équipe du Musée sur le projet et les différents expôts. En combinant des observations ethnographiques de séances de travail et des entretiens semi-directifs avec l'équipe de conception, les données collectées renseignent notamment les stratégies d'anticipation et de gestion des effets d'un contenu sensible sur les visiteurs.

Un élément essentiel du travail de conception a été la prise en compte du bilan de la précédente exposition. Ses réussites, ses faiblesses, mais aussi la connaissance du public qu'elle a permis de développer. Au fil des entretiens, les objets de prisonniers ont été évoqués régulièrement. Ainsi une responsable des collections iconographiques déclare-t-elle par exemple que

> « les objets sont anodins, ce sont des outils. C'est vrai que de mettre l'objet en avant, c'est un souci. Il ne fonctionne pas tout seul. Sauf pour l'objet de prisonnier qui est plus chargé et les visiteurs le comprennent tout de suite ».
>
> « La photographie est quand même très instinctive. Comme les objets de prisonniers : ça marche tout de suite ».

Pour l'équipe du Musée, dès lors que les objets de prisonniers sont « chargés » symboliquement et qu'ils « marchent », fonctionnent auprès des visiteurs, ils ont un potentiel important pour la nouvelle exposition. Il s'agit donc d'observer plus spécifiquement comment l'équipe du MICR a essayé de tirer parti de ce constat et d'intégrer sa collection d'objets de prisonniers à *L'Aventure humanitaire*.

[6] Pour un compte rendu détaillé de l'itinéraire, voir Schibler (2013).

La collection d'objets de prisonniers au MICR

Les objets de prisonniers que conserve le MICR sont liés aux principaux conflits des XX^e^ et XXI^e^ siècles. Ils ont donc des dates de production et des lieux de provenance très différents. Ainsi, par exemple, un savon sculpté dans une prison du Myanmar offert à un délégué du CICR en 1999, ou un ciboire en mie de pain réalisé en Pologne en 1982.

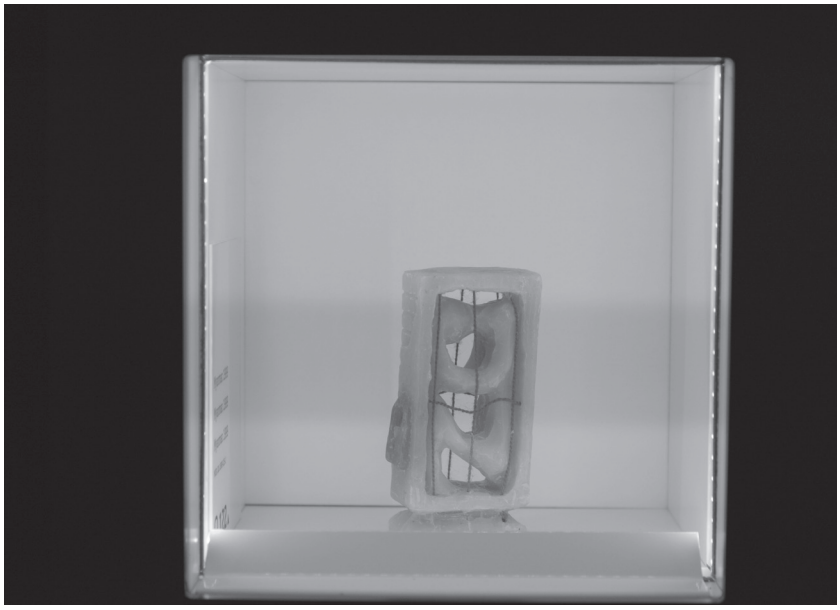


Photo 1. Savon sculpté, Myanmar, 1999. © MICR

Ces objets ont été confectionnés à partir des rares matériaux disponibles en situation de détention tels que le savon, la mie de pain. On comprend qu'il s'agit avant tout d'objets bricolés à partir de matériel non précieux[7], dont la fonction première a été complètement détournée. Les objets ainsi réalisés en milieu carcéral peuvent aussi être différenciés par la fonction qui leur est attribuée. Certains des artefacts de la collection du MICR ont été produits dans le but de répondre à un usage précis à l'extérieur de la prison, comme, par exemple, un chapeau en osier confectionné en 2006 par un prisonnier indonésien. Tandis que d'autres possèdent des fonctions uniquement esthétiques et symboliques. Dans certains cas, ils peuvent exprimer directement la situation vécue par le prisonnier – comme c'est le cas pour la sculpture en savon birmane – ou représenter le délégué CICR à qui l'objet est destiné :

[7] À cet égard, les objets bricolés peuvent initialement être rapprochés de la notion d'« objets de peu » développée par O. Debary et A. Tellier (2004) lorsqu'ils observent les modes de recyclage d'objets lors de marchés à réderies.

Photo 2. Ciboire en mie de pain, Pologne, 1982. © MICR

Photo 3. Déléguée CICR, Argentine, 1982. © MICR photo Héloïse Schibler.

De nombreux objets de prisonniers du MICR prennent la forme d'un symbole de liberté ou religieux. Enfin, certains objets témoignent d'une grande maîtrise technique, tandis que d'autres paraissent de facture plus simple.

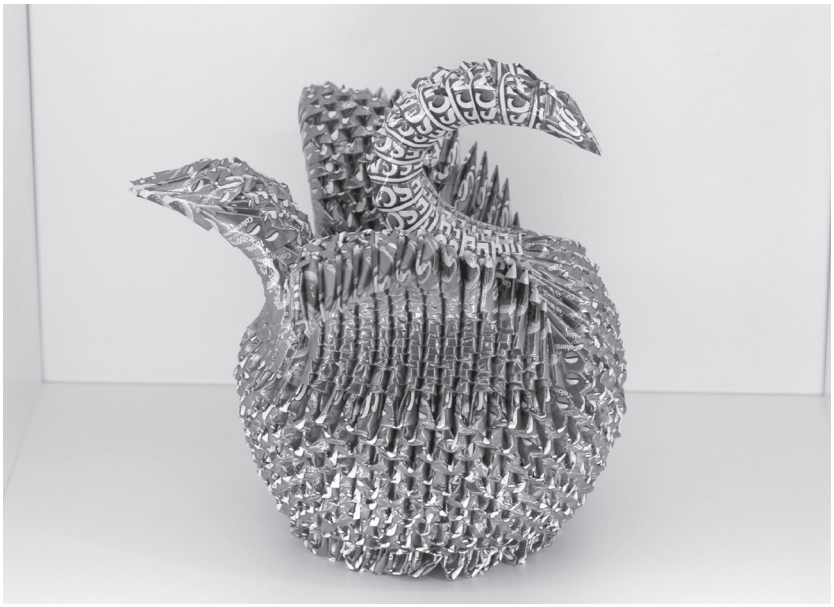


Photo 4. Cygne, Colombie, 2011. © MICR photo Héloïse Schibler.

Photo 5. Camion CICR, Bosnie-Herzégovine, 1992. © MICR photo Héloïse Schibler.

Ainsi la collection du MICR est-elle de nature hétérogène. Le dénominateur commun à ces objets est bien le contexte de leur production – une détention – mais aussi une certaine proximité de « parcours biographiques » (Bonnot, 2004). En effet, il est possible de repérer quatre strates ou étapes successives communes à la carrière de ces objets qui leur permettent d'être qualifiés en tant que « objets de prisonniers du MICR ».

Production de l'artefact. La première étape consiste en la transformation d'un objet manufacturé, ou d'un matériau, disponible en situation de détention. Ce processus de création peut durer plus ou moins longtemps et, dans certains cas, la technique utilisée évoque justement cette durée, l'objet matérialisant alors la lenteur du temps en prison.

Sortie de prison. La transmission de l'objet fonde la deuxième étape décisive dans le parcours biographique des objets de prisonniers. Il s'agit de la visite du délégué

CICR, du don de l'objet et de sa sortie de prison. L'objet acquiert une valeur symbolique singulière, liée à une visite, un contact interpersonnel.

Entrée de l'objet au Musée. L'étape suivante repose sur le transfert de l'objet du CICR au Musée. Il s'agit de la phase de qualification de l'objet en tant qu'objet du patrimoine. Sa valeur symbolique s'accroît, il devient élément d'une collection, et entre dans la sphère publique. À ce stade, très peu d'informations sur les étapes précédentes du parcours spécifique de l'objet sont fournies au Musée. Les informations sur les lieux de provenance de l'objet, sur le contexte singulier de détention sont limitées. En perdant ainsi une part de son sens initial, l'objet de prisonniers peut devenir objet-témoin, traduction matérielle de « la détention » et de « l'action de la Croix-Rouge en prison ».

L'objet exposé. Son intégration à *L'Aventure humanitaire* constitue, pour l'instant, la dernière étape dans la biographie des objets de prisonniers. On remarque ici que les étapes biographiques précédentes, soit les différents statuts et valeurs symboliques qu'ont acquis les objets de prisonniers au fil de leurs transmissions, sont intégrées comme éléments du discours de l'équipe du Musée sur sa collection.

Discours sur les objets de prisonniers

En présentant les objets de prisonniers, l'équipe du MICR insiste avant tout sur l'action humanitaire liée à ceux-ci. Ainsi, par exemple, lors d'une conférence de presse[8], le directeur du Musée introduit l'espace dédié aux objets de prisonniers : « Dans son livre *Un long chemin vers la liberté,* Nelson Mandela dit, par exemple "le plus important, ce n'est pas ce que la Croix-Rouge a fait, mais ce qu'elle a empêché que l'on nous fasse" ». Et le directeur ajoute : « Visiter les prisons cela veut dire enregistrer sur des listes et, à partir du moment où les prisonniers sont enregistrés sur des listes, il est quasiment impossible pour les États ou les autorités détentrices, comme on dit, de les faire disparaître ».

Avant même d'avoir parlé des objets eux-mêmes, le directeur du Musée les instaure comme matérialisation de l'action du CICR en milieu carcéral, comme preuve de son caractère essentiel. De plus, en convoquant les propos de Nelson Mandela, figure tutélaire de la lutte pour la défense de la dignité humaine, il charge ces objets d'une valeur symbolique supplémentaire. La présentation se poursuit en évoquant une « triple force symbolique » des objets de prisonniers. Celle-ci concerne autant le contexte de production des objets que leur sortie de prison :

[8] *Un nouveau visage pour la réouverture !* Conférence de presse, Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, Genève, 27 février 2013.

> « 1. Comme le dit une détenue libanaise qui a réalisé un petit pendentif présenté dans une vitrine : "créer est un moment de liberté et de dignité". 2. Le moment où le prisonnier peut offrir quelque chose au délégué qui lui a offert la protection, le moment du *don-contre don*, c'est aussi un moment d'égalité. 3. Et aussi, bien symboliquement, c'est une partie de soi qui sort de la prison. »

On peut rapprocher la mise en évidence de cette « triple force symbolique » de certaines recherches effectuées sur les cultures matérielles en situation de détention[9] et comprendre la création d'objets comme une forme à la fois de négociation et de résistance face à l'institution carcérale. De même, l'objet peut être lu comme métaphore de l'évasion : « Dans les prisons, les objets produits sur place et offerts aux visiteurs sont une preuve du lien entre le dedans et le dehors et une *matérialisation de l'absence* […]. Leur mise en circulation revêt ainsi la forme métaphorique d'une évasion » (Bruslé, Morelle, 2014 : 7). Dans les deux cas, on est renvoyé à une fonction médiatrice de l'objet en contexte d'enfermement. Ainsi, le directeur du Musée, en présentant les objets de prisonniers en tant que symboles de résistance et de liberté, les instaure en tant qu'objets d'espoir. Il reste maintenant à observer comment cette qualification de l'objet de prisonnier participe au propos de *l'Aventure humanitaire*.

La mise en exposition des objets de prisonniers

Au centre du parcours de visite

La collection d'objets de prisonniers a été intégrée au parcours thématique *Défendre la dignité humaine*. Elle est exposée dans une salle qui lui est entièrement consacrée. L'espace qui précède la pièce des objets de prisonniers est relativement sobre au niveau de sa scénographie et se présente comme un espace d'information. Sous vitrines sont exposés notamment les différents symboles du Mouvement de la Croix-Rouge, mais aussi les défis auquel doit faire face le Comité international de la Croix-Rouge. Comme cela a été évoqué précédemment, l'une des intentions de l'équipe de conception a été de distinguer les espaces d'émotions des espaces plus informatifs. Ici, l'objet est avant tout mis au service d'un concept ou d'un savoir à transmettre. Il est mobilisé principalement comme support de présentation et est associé à des panneaux. Si l'on se réfère à la typologie de Jean Davallon (1992 : 113) sur les genres de muséographies, sur les registres de dispositifs expographiques, on est en présence d'une scénographie qui relève de la « muséologie d'idée ».

Après cette salle dédiée à la réflexion, la pièce des objets de prisonniers offre un contraste flagrant : on entre dans une salle sombre, relativement impressionnante.

[9] Voir, par exemple, *Champ pénal* [En ligne], *vol.* 9, mis en ligne le 21 janvier 2014. Accès : http://champpenal.revues.org/8884. Consulté le 27 avril 2015.

Toutes les parois sont noires, à l'exception de carrés et de rectangles blancs qui démultiplient les formes géométriques des vitrines. La lumière de la pièce provient principalement de ces vitrines. L'effet imposant du lieu est renforcé par des miroirs installés au plafond qui dédoublent artificiellement le nombre de carrés et la hauteur de plafond. Dans la salle consacrée à la collection d'objets de prisonniers, on est donc face à une scénographie qui joue clairement sur l'émotion du visiteur.

Photo 6. Les objets de prisonniers, Architecte : Gringo Cardia. © MICR photo Alain Germond.

Si on se concentre sur ces vitrines, le rapport proposé aux objets est assez direct. Chacun d'eux est présenté dans une vitrine et les informations sur les cartels restent limitées : provenance, année de production et, parfois, technique et matériaux utilisés. Dans ce cadre, les vitrines peuvent être perçues comme un écrin lumineux mettant en valeur des œuvres d'art. Mais ces vitrines peuvent aussi être considérées comme la métaphore d'une cellule. En ce sens, les carrés blancs au sol et sur les murs, qui entourent le visiteur, symbolisent des vitrines vides, des vitrines d'objets qui auraient pu être là. Ils sont un rappel de la disparition de nombreux prisonniers et de la valeur symbolique des objets qui sont là. On est donc en présence d'une scénographie qui permet la présence conjointe de deux registres de qualification de l'objet : objet-œuvre d'art et objet-témoin, trace d'une situation vécue.

La salle suivante est quant à elle de l'ordre de la « muséologie de point de vue » (Davallon, 1992 : 114-115), centrée sur le visiteur. Dans ce registre d'expositions, les objets et les savoirs sont mobilisés en tant que supports et outils pour construire un environnement dans lequel le visiteur va évoluer. Par cette forme d'exposition, le visiteur est invité à construire son propre point de vue sur le

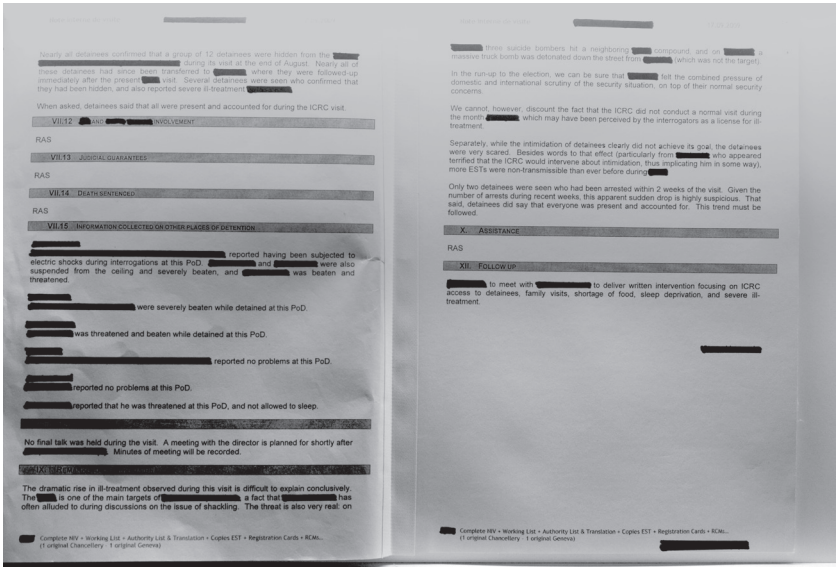
sujet traité. Dans ce cas-ci, il est invité à rencontrer quatre premiers « témoins », acteurs de l'humanitaire. La première « Chambre des témoins » a été conçue de façon à provoquer un face-à-face à l'intérieur de quatre unités scénographiques. Les vidéos de ces témoignages ne tournent pas en boucle, mais doivent être enclenchées par la main du visiteur. C'est donc au visiteur de « faire témoigner » la personne qu'il a en face de lui.

Axe objet-collection

Dans la salle des objets de prisonniers, en filant la métaphore de la vitrine comme cellule, l'objet peut, lui, être symbole du détenu, le matérialiser. Il devient alors « objet-personne » (Heinich, 1993). Dans cette perspective de singularisation de l'objet, l'audio-guide offre la possibilité d'un complément d'information sur le contexte de production particulier de certains de ces artefacts. Cependant, les vitrines sont très proches les unes des autres et positionnées à la même hauteur. Cette proximité incite à envisager la collection d'objets de prisonniers comme un tout. En perdant sa singularité, l'objet peut alors devenir aussi la matérialisation de la détention, de la résistance, de l'espoir et acquérir une valeur symbolique supplémentaire. La scénographie de la salle propose donc aux visiteurs une interprétation de l'objet de prisonnier à la fois en termes de symbole individuel et collectif, de résistance individuelle et d'espoir collectif.

Rapports de statuts et d'usages entre objets, images et textes

Le dernier aspect du travail de mise en exposition retenu ici concerne la comparaison des fonctions attribuées aux objets, textes et images dans la salle dédiée aux objets de prisonniers. Contrairement aux autres espaces de l'exposition, qui appuient leurs propos principalement sur l'image, ici il n'y en a presque pas. Tout comme l'écrit, qui est limité au strict minimum. Dans l'espace observé, on ne trouve qu'une seule photographie. Un cliché de contextualisation qui représente deux délégués CICR à l'extérieur d'une prison. Une photo qui parle en creux de l'impossible représentation de la détention. L'unique document écrit exposé – le fac-similé d'un rapport de visite – confronte aussi directement le visiteur aux difficultés et contraintes imposées au témoignage. Ces contraintes proviennent à la fois de l'institution carcérale, mais aussi du devoir de confidentialité de la Croix-Rouge. Le résultat est alors la mise en exposition paradoxale d'un texte dont on a soustrait de grandes portions au regard du visiteur.


Nearly all detainees confirmed that a group of 12 detainees were hidden from the [redacted] during its visit at the end of August. Nearly all of these detainees had since been transferred to [redacted], where they were followed-up immediately after the present [redacted] visit. Several detainees were seen who confirmed that they had been hidden, and also reported severe ill-treatment [redacted].

When asked, detainees said that all were present and accounted for during the ICRC visit.

VII.12 [redacted] AND [redacted] INVOLVEMENT

RAS

VII.13 JUDICIAL GUARANTEES

RAS

VII.14 DEATH SENTENCED

RAS

VII.15 INFORMATION COLLECTED ON OTHER PLACES OF DETENTION

[redacted] reported having been subjected to electric shocks during interrogations at this PoD. [redacted] and [redacted] were also suspended from the ceiling and severely beaten, and [redacted] was beaten and threatened.

[redacted] were severely beaten while detained at this PoD.

[redacted] was threatened and beaten while detained at this PoD.

[redacted] reported no problems at this PoD.

[redacted] reported no problems at this PoD.

[redacted] reported that he was threatened at this PoD, and not allowed to sleep.

No final talk was held during the visit. A meeting with the director is planned for shortly after [redacted]. Minutes of meeting will be recorded.

FOLLOW-UP

The dramatic rise in ill-treatment observed during this visit is difficult to explain conclusively. The [redacted] is one of the main targets of [redacted], a fact that [redacted] has often alluded to during discussions on the issue of shackling. The threat is also very real: on

[redacted] three suicide bombers hit a neighboring [redacted] compound, and on [redacted] a massive truck bomb was detonated down the street from [redacted] (which was not the target).

In the run-up to the election, we can be sure that [redacted] felt the combined pressure of domestic and international scrutiny of the security situation, on top of their normal security concerns.

We cannot, however, discount the fact that the ICRC did not conduct a normal visit during the month of [redacted], which may have been perceived by the interrogators as a license for ill-treatment.

Separately, while the intimidation of detainees clearly did not achieve its goal, the detainees were very scared. Besides words to that effect (particularly from [redacted] who appeared terrified that the ICRC would intervene about intimidation, thus implicating him in some way), more ESTs were non-transmissible than ever before during [redacted].

Only two detainees were seen who had been arrested within 2 weeks of the visit. Given the number of arrests during recent weeks, this apparent sudden drop is highly suspicious. That said, detainees did say that everyone was present and accounted for. This trend must be followed.

X. ASSISTANCE

RAS

XII. FOLLOW UP

[redacted] to meet with [redacted] to deliver written intervention focusing on ICRC access to detainees, family visits, shortage of food, sleep deprivation, and severe ill-treatment.

[redacted] Complete NIV + Working List + Authority List & Translation + Copies EST + Registration Cards + RCMs... (1 original Chancellery - 1 original Geneva)

[redacted] Complete NIV + Working List + Authority List & Translation + Copies EST + Registration Cards + RCMs... (1 original Chancellery - 1 original Geneva)

Photo 7. Rapport de visite, CICR. © MICR photo Héloïse Schibler.

Conclusion

Ce manque d'images et de texte libère ainsi un espace supplémentaire à l'imagination du visiteur et donne un surplus de sens à l'objet. Il devient la seule trace possible de l'expérience carcérale du détenu. Ainsi la construction du premier parcours de l'exposition *L'Aventure humanitaire* paraît-elle très lisible : après un espace informatif, la scénographie de la salle dédiée aux objets de prisonniers a été conçue de manière à soutenir le potentiel émotionnel des objets présentés. Ces objets peuvent en effet être envisagés par le visiteur sous plusieurs registres qualificatifs : à la fois objets-traces d'une expérience carcérale, objets de résistance et œuvres d'art. Cette pluralité des registres de qualification de l'objet de prisonnier contribue donc à faire vivre aux visiteurs une expérience sensible forte. Les choix scénographiques retenus concernant la collection d'objets de prisonniers semblent de ce fait cohérents par rapport aux intentions exprimées pour la nouvelle exposition permanente du MICR.

Références

Brauman R., 1995, « Le sacre de l'urgence », *Le Débat, vol.* 2, 84, pp. 5-9.

Bruslé T., Morelle M., 2014, « Objets et enfermement », *Champ pénal,* [En ligne], *vol.* 9. Accès : http://champpenal.revues.org/8884. Consulté le 27 avril 2015.

Bonnot T., 2002, *La vie des objets. D'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Éd. de la MSH/ Éd. Mission du Patrimoine ethnologique.

— 2004, « Itinéraire biographique d'une bouteille de cidre » *L'Homme*, 170, avril-juin, pp. 139-164.

Carter J., 2013, « L'éthique dans les musées, créateurs de sens : nouvelles frontières, nouveaux enjeux », *Musées, Les musées créateurs de sens,* vol. 31, pp. 46-55.

Cousserand I., 2009, « Musées d'entreprise : un genre composite », *Communication & Organisation*, 35, pp. 192-213.

Davallon J., 1992, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics & Musées, vol.* 2, 2, pp. 99-123.

— 1999, *L'Exposition à l'œuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Debary O., Turgeon L., dirs, 2007, *Objets & Mémoires,* Paris/Québec, Éd. Maison des sciences de l'homme/Presses de l'Université Laval.

Debary O., Tellier A., 2004, « Objets de peu », *L'Homme*, 170, pp. 117-138.

Heinich N., 1993, « Les objets-personnes : fétiches, reliques et œuvres d'art », *Sociologie de l'art*, 6, pp. 25-55.

Idjéraoui-Ravez L., 2012, *Le Témoignage exposé. Du document à l'objet médiatique,* Paris, Éd. L'Harmattan.

Schibler H., 2013, « L'Aventure humanitaire au Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant-Rouge, *museum.ch* », *Prendre part*, 8, pp. 121-123.

Wood E., 2009, « Rules for the (R)evolution of Museums », pp. 24-40, *in*: Brown C., Wood E., Salgado G., eds, *Inspiring Action: Museums and Social Change*, Edinburgh, MuseumsEtc.

> SINGULARITÉS

ABDELMALIK ATAMENA
Laboratoire d'analyse du discours et de traduction
Université Abbès Laghrour Khenchela, Algérie
D2-40000
Malikatamena1@yahoo.fr

DEUX AUTOCARS EMBLÈMES DE L'HISTOIRE ALGÉRIENNE

Résumé — Il s'agit de comprendre et retracer l'histoire de deux autocars qui sont des objets pour comprendre les logiques de transmission, ainsi que l'articulation entre rapports de pouvoir et rapports humains en Algérie contemporaine. Ils prennent place dans des moments charnières de l'histoire algérienne et sont susceptibles d'apparaître comme des cadres de la mémoire. Ici, il n'est pas question d'un simple rappel du premier objet (1954) par le second (1994), mais d'un « revécu collectif », d'une réappropriation et réactivation des souvenirs qui témoignent d'un conflit reconstruit et même réinventé. Du coup, les deux objets perdent leur objectivité pour s'inscrire au cœur même des rapports sociaux de deux dynamiques de transmission différentes.

Résumé — Objet, mémoire, autocar, guerre d'Algérie, Histoire, Toussaint rouge, décennie noire.

« Ce qui persiste, c'est toujours ce qui se régénère »
(Gaston Bachelard, 1932 : 83).

Le 1er novembre 1954, à 7 heures du matin, dans les gorges de Tighanimine, sur la route nationale reliant Biskra à Arris, un groupe armé du FLN (Front de libération national) arrête un autocar dans lequel circulent Jeanine et Guy Monnerot, un couple d'enseignants français travaillant dans une école de Tifelfel, à une quinzaine de kilomètres au sud, ainsi que le caïd de M'chouneche Hadj Mohammed Sadok, un ancien officier de l'armée française. Descendus de l'autocar, le caïd est abattu tandis qu'il cherche à se défendre. La rafale atteint aussi le couple Monnerot. Seule la femme survivra. L'ethnologue Jean Servier qui se trouvait à Arris au cours de cette période se précipite à leurs secours.

En fait, cet ancien autocar Citroën demeura assez longtemps en ce lieu qui a marqué le début de la guerre avant qu'il ne soit acheminé, après l'indépendance, jusqu'au domicile de son propriétaire, Halimi. Sa présence dans ce lieu de mémoire[1] semble un garant de l'Histoire, dans la mesure où il en constitue une preuve tangible. Cet objet constitue donc un monument du passé, son rôle étant de maintenir vivace la mémoire d'un « nous » auquel l'histoire officiel s'affilie. Il acquiert le statut de passeur de mémoire et médiateur entre passé et présent dans les enjeux emblématiques d'échange et de transmission.

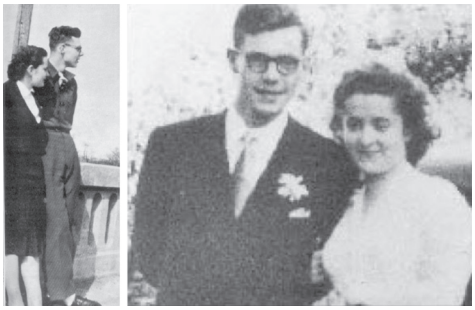
Photographies 1 et 2. Panneau indiquant une inscription latine qui mentionne la réalisation d'une voie par un détachement de la VIe légion Ferrata en 145 ap. J.-C.

40 ans plus tard, précisément en 1994, au cours de la décennie dite « noire », un autre groupe armé organisa une embuscade en ce même lieu qui devient le théâtre d'un attentat contre des passagers se trouvant, cette fois-ci, dans un autobus Toyota. Après avoir vérifié leurs identités, tous les passagers sont traînés accroupis au bord de la route, certains ne se relèveront jamais. L'autobus a été brulé et il est resté dans le ravin plusieurs années avant qu'il ne soit transporté par les fortes inondations qu'a connues Oued Labiod en 2005. Paradoxalement,

[1] Dans *L'Aurès ou le mythe de la montagne rebelle*, George Morizot (1991 : 17) explique que ce lieu dans lequel il relève une « inscription latine, du milieu du IIe siècle après J.-C., gravée sur une paroi rocheuse, dont la découverte en 1850 a contribué à orienter la recherche historique sur l'Afrique romaine dans une direction qu'elle [a de la] peine à abandonner ».

tout au long de sa présence dans le même paysage, le second objet a remplacé le premier, se métamorphosant jusqu'à ce que tous deux fusionnent pour projeter vers des réalités ne pouvant être décelées à l'œil nu. Est-ce le fait du hasard qui a rejoint l'Histoire ou voit-on en ce phénomène un couronnement de celle-ci perpétuellement reconstruite ? Qu'en est-il de cette réappropriation du passé pouvant s'inscrire dans la continuité du savoir ? Quel objet monopolise le travail de mémoire au détriment d'un autre, présent dans le paysage mais ignoré par le souvenir ? Quels événements – liés à l'objet – sont sollicités par la mémoire ? Quels autres sont oubliés ? Et comment comprendre ceci ? Que signifie l'actualité d'un objet et la mise à l'écart d'un autre ?

En privilégiant ces objets – en tant que traces d'un passé fracturé par des pertes et oublis – nous cheminerons au plus profond des logiques de transmission. En effet, l'objet est à la fois « passeur de mémoire » et médiateur entre passé et présent. On prendra donc ici appui, comme « entrées », sur des objets référentiels en tant que supports de mémoire. Ils nous permettront de reconstituer des milieux, voire des événements, à propos desquels, par une sorte de grossissement optique, on pourra saisir plusieurs significations livrées par les objets.



Photographie 3 et 4. Jeanine et Guy Monnerot.

« La Toussaint rouge[2] »

A priori, on peut penser que les deux autocars, de par leur signification symbolique, ont pour fonction de stimuler la mémoire du groupe et de traduire des interprétations contrariées de son histoire. Cette fonction leur confère une place centrale dans la mise en mémoire de l'Histoire. Les faits qui y sont liés

[2] En France, la Toussaint rouge, parfois qualifié de Toussaint sanglante, est le nom donné à la journée du 1er novembre 1954, durant laquelle le FLN manifeste pour la première fois son existence en commettant une série d'attentats en plusieurs endroits du territoire algérien, à l'époque sous administration française. Rétrospectivement, cette journée est considérée comme le début de la guerre d'Algérie (1954-1962) ; elle est devenue une fête nationale dans le pays. La formule se réfère à la Toussaint (littéralement, la fête de tous les saints, le 1er novembre), à laquelle une signification funèbre est souvent attribuée par confusion avec la fête des morts.

sont considérés, dans leur conception globale d'intrigue, comme des trajectoires emblématiques de l'histoire algérienne contemporaine. D'ailleurs, leurs présences dans ce lieu de mémoire témoignent d'un accomplissement politico-historique et d'un renouvellement de situations acquises. Si l'histoire algérienne est au centre de nombreuses recherches et études qui tentent de mettre en lumières les zones d'ombre d'un passé perpétuellement interrogé en utilisant différents supports et approches, les objets de guerre sont quelque peu délaissés. En fait, on sait très peu de chose sur ceux-ci, leurs valeurs et capacités à construire une sémantique sociale de l'Histoire, à décrire des destinées, des constats. Et on connaît encore moins la nature de leurs relations avec les rapports sociaux.

Pourtant, ces deux autocars nous plongent au cœur de ceux-ci. En effet, l'événement lié à la Toussaint rouge est glorifié par la mémoire officielle, c'est-à-dire par les acteurs politiques, ceux qui se présentent comme les portes-parole de la société. Ce sont eux qui, depuis l'indépendance, se sont engagés à transmettre un passé dont le centre de gravité est le *Djihad* qui fut le noyau de la mobilisation durant la guerre de Libération nationale. Les *Moudjahidines*(combattants de la foi) et les *Chouhadas* (les martyrs) sont désormais la base de légitimation du pouvoir et un legs symbolique qui structurent tous les secteurs de la vie du pays. Cet état de fait a pour fin d'orienter les citoyens – directement et non, consciemment et non – vers une transformation profonde des valeurs et, avec celle-ci, vers de nouvelles logiques symboliques et vers d'autres visions du monde et rapports à l'identité.

Ce sentiment de suprématie du pouvoir tire sa force et sa substance de la participation de ses acteurs à la guerre de Libération. Cette justification leur octroie le droit de contrôler toutes les richesses du pays qu'ils redistribuent d'une manière pouvant être jugée irrationnelle. Cette redistribution des biens présente le pouvoir, comme l'exprimait Luis Martinez (1999 : 128) « dans l'imaginaire politique algérien, le bienfaiteur par excellence, les attentes qu'il suscite étant la mesure des sacrifices autrefois consentis pour l'amener à l'existence ».

Soucieuses de parvenir à une légitimation de leur raison d'être, les autorités algériennes ne cessent de souligner les épisodes glorieux de leur lutte contre le colonialisme. Leur objectif n'est pas seulement de justifier le maintien du règne, mais aussi et surtout de renouveler et faire perdurer l'élan révolutionnaire, « de suivre jusqu'au bout la voie de la glorieuse Révolution du 1er novembre » (ministère de l'Information et de la Culture, 1972 : 169). Plus, cette vision révolutionnaire contamine tous les domaines de la vie et fera l'objet de plusieurs appellations : « Révolution agraire », « Révolution industrielle » et même « Révolution culturelle ».

L'autocar du 1er novembre 1954 ne sera pas épargné par ces logiques mémorielles. Bien au contraire, il sera adulé, enjolivé et entouré par des représentations affectives. De plus, un monument lui sera consacré pour remettre en mémoire les faits. L'objet sera donc systématiquement associé au monument pour permettre

de fixer les référents d'une mémoire partagée. Au cours de chaque célébration comme de chaque visite, tous deux seront les témoins d'un passé commun. Comme si l'objet avait contribué à faire du monument l'incarnation du souvenir.

Photographie 5. L'autocar de 1954.

Ce que l'on voit n'est donc pas l'objet lui-même mais ce qu'il cache : l'histoire en devenir. Par sa capacité de fixation, l'objet permet la permanence du souvenir, un souvenir coloré par la mémoire officielle. Malgré sa neutralité apparente, il ne permet pas d'accéder à une mémoire négociable. En effet, l'autocar est investi d'interprétations qui sont orientées par ceux qui préservent le monopole de l'écriture de l'Histoire.

Photographie 6. Image peinte de l'attentat de 1954 contre l'autocar.

Toutefois, derrière cette liberté que les représentations officielles prennent avec les faits, on décèle des interrogations plus sombres qui mettent en cause certaines lectures du passé vues par les lunettes idéologiques chaussées par le pouvoir depuis l'indépendance. Discrète et souterraine, la mémoire vive résiste de façon non homogène. Et comme elle est le fruit de l'enchevêtrement des mémoires familiales et individuelles, elle se présente d'une manière vulnérable. Malgré des tentatives à contester les versions présentées par le pouvoir, la domination de ce dernier et son contrôle de la lecture de l'Histoire dans toutes les institutions aboutissent à une certains adhésion de la population même si elles déforment, parfois d'une façon brutale, la réalité du passé. Concernant notre objet et les faits qui y sont liés, certaines sources postulent que des témoignages émanant d'anciens combattants du FLN laissent entendre qu'ils n'avaient jamais reçu l'ordre de ne pas tirer sur les civils et cela, contrairement à ce qu'il est signifié dans les sources officielles.

Ici, l'objet se fait le symbole et marqueur tangible d'une étape fervente du passé qui a instauré un esprit historique et un sentiment de perpétuité. Par son aspect concret, il organise la mémoire du groupe, avec le souci d'unifier les représentations sur l'événement qu'il symbolise, de façon à ce qu'il puisse participer à l'édification du sentiment d'appartenance dans le sens souhaité par la mémoire officielle. Le monument[3] consacré pour la commémoration de cet événement transcrit avec précision l'autocar. La description le place d'emblée comme un acteur indispensable au travail de mémoire qui implique et marque l'identité du groupe.

Il devient un enjeu mnémonique de la société. Du fait que des civils ont trouvé la mort[4], l'objet paraît ambivalent à chaque commémoration, et sa célébration est toujours suivie de sentiments embarrassés. Comme on ne peut gommer le

[3] Dominant les gorges de Tighanimine, implanté exactement dans l'endroit symbolique où a eu lieu l'attentat – contre l'autocar en 1er novembre 1954 par un groupe armée – qui a couté la vie à Guy Monnerot et Hadj Mohammed Sadok et en blessant Jeanine Monnerot, le monument a été érigé en mémoire de ce qu'on appelle ici « le premier coup de feu » marquant le déclenchement de la guerre de libération national. Il est l'œuvre des autorités algériennes pour célébrer chaque année l'anniversaire de la « guerre sainte » qu'on considère comme un acte qui a ressuscité la nation algérienne et sa confirmation à l'existence. La veille de chaque année du 1er novembre, une délégation constituée d'anciens *Moudjahidines,* de responsables politiques, de « familles révolutionnaire » organisent des célébrations dont le programme prévoit à visité le lieu à l'heure 00 en tirant des coups de feu. Les festivités se poursuivent le matin par l'organisation de plusieurs manifestations commémoratives et culturelles. Le discours officiel ne fait jamais allusion aux civils tués. Aucune mention de ceux-ci, ni dans le panneau ni sur le monument. Seule la mémoire vive (non officielle) a donné le nom « la tombe des Roumi » où est dressé un panneau dont la transcription révèle le déclenchement de la guerre de libération national.

[4] Tout près du monument, le panneau inscrit clairement l'endroit où a eu lieu le déclenchement de la « révolution » du 1er novembre 1954. Les habitants de la région appellent ce lieu « la tombe des Roumi » (nomination autochtone qui désigne tous les européens en particulier les français). C'est exactement dans cet endroit que la rafale a eu lieu contre les Monnerot et Hadj Mohammed Sadok. Il est à signaler que Taghit mentionné dans la plaque est la seconde appellation de Tighanimine.

meurtre des deux civils, on procède à la version de légitime défense approuvée par ceux qui détiennent le monopole de la lecture du passé.

Photographie 7. Panneau signalant le « Haut-lieu du déclenchement de la révolution du 1er novembre 1954 ».

Photographie 8. Monument commémoratif érigé en mémoire du « premier coup de feu » en 1er novembre 1954.

L'interprétation du passé n'est pas une contrainte, mais une tentative de construction du moi collectif où se déploient les identités nationale, ethnique et religieuse. La vocation est si forte qu'elle dissimule la précaution qu'exigerait tout effort d'analyse. Cette vocation est habitée par le désir de forger une nouvelle identité collective qui embrasse aussi les lieux de mémoire et les monuments. L'objectif, comme l'écrit Joël Candau (1998 : 164, 165), est « d'obtenir des mémoirse sur commande, préconstruites par les questions posées, classification ethnicisées des populations. […] les souvenirs devinrent légendes, finalement, mythes, c'est-à-dire des modèles exemplaires. Si nécessaire, l'excommunication pouvait entraîner la *damnation memoriae* ».

L'autocar se donne à voir aussi comme une « trace » qui permet au groupe de tisser des récits. La trace tire sa force de l'éèènement signifiant qui lui est lié. Elle s'oriente vers les causes premières, soit, encore une fois, « la guerre sainte ». Cette fièvre de sa survalorisation traduit une certaine incapacité de produire de nouveaux modèles et un mal de vivre actuel ainsi qu'un malaise du présentéisme. Ce rapport fragile avec le présent semble expliquer une pensée « rétromoniaque » excessive qui vénère le passé en usant d'une certaine liberté avec les faits. Ce mode de pensée s'attache à retrouver tout ce qui est susceptible de jouer le rôle de trace. L'objet se présente comme un support de mémoire qui rappelle le passé. Dans *Le souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation,* Jean-Hugues Déchaux (1997 : 177) postule que :

> « La mémoire n'est pas une entité purement spirituelle. Son existence n'est pas uniquement mentale. Elle a besoin de supports, si possible matériels. D'une part, parce que cela facilite le rappel du souvenir, d'autre part, parce que le support est ce qui va permettre de surmonter la contradiction entre le passé révolu et le présent. […] En vérité, il y a plus dans le support de mnémonique que la seule signification des évènements évoqués. "La vertu des archives est de nous mettre en contact avec la pure historicité". Elles en constituent l'incarnation au sens le plus charnel et palpable du terme ».

Pour perdurer dans le temps, la mémoire construit des repères, s'ancre dans des itinéraires, des objets et des monuments. En l'espèce, l'objet s'inscrit dans le monument, précisément parce qu'il est pris comme un site de mémoire, servant de rappel, de trace. Pour subsister, une mémoire doit « s'être attachée à quelques points du sol », a pu écrire Maurice Halbwachs (1941 : 126). Pour le transmettre et faire en sorte qu'il se perpétue dans des expériences collectives, le souvenir doit s'ancrer dans un lieu et un objet. On ne peut retrouver la mémoire sans ces cadres concrets et ces références dans l'espace. L'objet paraît donc comme un élément incontournable de la production de signes et de codes qui compose la mémoire. En ce sens, il est un symbole qui montre et instruit. Il s'inscrit dans le vécu individuel et collectif. Par sa pérennité et les représentations qu'il manifeste, il devient « un être presque vivant » (Déchaux, 1997 : 186), c'est-à-dire un être psychologique, un « égo-musée ». Pour Maurice Halbwachs (1950 : 83) :

> « Auguste Comte observait que l'équilibre mental résulte pour une bonne part, et d'abord, du fait que les objets matériels avec lesquels nous sommes en contact journalier ne changent pas ou changent peu, et nous offrent une image de permanence et de stabilité. C'est comme une

> société silencieuse et immobile, étrangère à notre agitation et à nos changements d'humeur, qui nous donne un sentiment d'ordre et de quiétude. Il est exact que plus d'un trouble psychique s'accompagne d'une sorte de rupture de contact entre notre pensée et les choses, d'une incapacité à reconnaître les objets familiers, si bien que nous nous trouvons perdus dans un milieu étranger et mouvant, et que tout point d'appui nous manque. En dehors même des cas pathologiques, lorsque quelque événement nous oblige aussi à nous transporter dans un nouvel entourage matériel, avant que nous ne nous y soyons adaptés, nous traversons une période d'incertitude, comme si nous avions laissé derrière nous notre personnalité tout entière : tant il est vrai que les images habituelles du monde extérieur sont inséparables de notre moi ».

« La décennie noire[5] »

Vint 1994, « la décennie noire », ainsi que les autorités algériennes la désignent[6]. Exactement dans le même lieu, en plein cœur des Aurès, à proximité d'Arris, se trouvent les gorges de Tighanimine, hautes falaises abruptes, arrosées par l'oued El-Abiod et traversées par une route très étroite qui relie Arris à Biskra. Dans ce décor balayé par le vent, le froid et un climat très rude, un autre autocar a connu le même sort et a longtemps reposé, carbonisé, dans le ravin. Pour ces raisons, l'objet est devenu un acteur social à part entière[7]. Avec le frisson historique et les concupiscences qu'il suscite, l'interprétation qui en découle et les paroles divulguées à son sujet – si on veut le faire parler[8] –sont une part incontournable de l'intrigue le concernant.

En arrière-fond des explications médiatiques et politiques divergentes suscitées par les faits attenants à cet autocar, on décèle des questionnements plus obscurs qui mettent en lumière la possibilité même d'une interprétation intelligible de cet acte. Si l'on réfute la vision purement essentialiste qui trouve le sens de la violence en Algérie dans une position culturaliste fort réductrice, et si

---

[5] La décennie noire ou « guerre civile algérienne », « décennie du terrorisme », « années de braise », « tragédie nationale ») sont plusieurs appellations qui désignent le conflit qui opposa le gouvernement algérien, disposant de l'armée nationale populaire, aux divers groupes islamistes à partir de 1991.

[6] Quand bien même sont-ils largement critiqués, des leaders politiques ont appelé cette période « la tragédie nationale ». L'objectif de cette appellation, on l'aura compris, se trouve dans leur projet de réconciliation.

[7] Pour faire face à l'impasse du constructivisme, la sociologie a posé la question de savoir si l'on peut étendre la notion d'acteur, qui est une propriété humaine, aux non-humains, c'est-à-dire aux objets ? Comment les humains interagissent avec les objets, avec la nature ? Peut-on les traiter comme des entités actives ? Un exemple de ceci : la thèse de B. Bernard (2001) qui rejoint les analyses de Br. Latour pour qui le social est un champ hétérogène composé d'un amas d'interactions et de médiations tant humaines que non humaines c'est-à-dire le « collectif ». Ils invitent donc à reconsidérer les fonctions et les formes d'existence sociale des objets. Il est à signaler aussi que les approches de médiation donnent un regain d'intérêt à ce qu'elles désormais désignent communément par « la force d'attraction » que les objets exercent sur les pratiques sociales.

[8] Pour M. Halbwachs (1950 : 132), les objets sont « autour de nous comme une société muette et immobile ».

les approches politiques et économiques ne permettent, malgré leur qualité, l'appréhension des « mécanismes qui président à l'explosion de la violence et les logiques qui la nourrissent » (Moussaoui, 2006 : 20), nous pouvons adopter une démarche anthropologique susceptible, à notre sens, de mettre à nu l'opacité de cette configuration humaine.

Photographie 9. L'autocar de 1994.

Nous avons tenté de démontrer comment, depuis l'indépendance, les autorités algériennes ont déployé de nombreux moyens permettant d'asservir l'Histoire à leur fin. Par conséquent, comme l'a remarquablement démontré Abderrahmane Moussaoui (1994) dans son article « *De la violence au Djihad en Algérie* », la génération de l'indépendance est largement saturée par un discours qui les culpabilise de n'avoir pas participé à la guerre de Libération nationale, « c'est comme si, disait-il [les jeunes] avaient choisi de naître après l'indépendance ». Et justement, poursuit-il,

> « pour se "racheter", les jeunes se donnent l'occasion de rééditer l'exploit ici ou ailleurs (en Afghanistan par exemple), contre ceux-là mêmse qui les culpabilisent tant. Naturellement, le *djihâd* qui les interpelle aujourd'hui, a un goût de compensation face à ce discours politique culpabilisant. Les choses vont plus vite encore, quand de telles prédispositions psychologiques trouvent de fins idéologues pour établir une filiation entre la violence d'aujourd'hui et les actions d'éclats de la "glorieuse révolution" de la veille » (Moussaoui 1994 : 1322)

L'auteur laisse entrevoir la façon dont cette jeunesse, fascinée par le *Djihad* (combat de la foi) tant vénéré par leurs ascendants, saisit toute opportunité susceptible de bâtir une passerelle qui la relie avec un « passé glorieux », et par l -même,

> « de prouver sa digne descendance des valeureux *mudjâhidîn*-s (combattants de la foi) et des nobles *shuhadâ'*-s (martyrs). Le discours islamiste ne manque jamais de rappeler que Abbès

> Madani[9] est un ancien *moudjahid* de la première heure et que Ali Benhadj[10] est un fils de *shahîd*. À ce titre ils ont droit, non seulement de manifester leurs opinions politiques, mais doivent également bénéficier des égards particuliers dans un pays où les privilèges (parfois frôlant l'indécence) de ceux qui ont fait la guerre paraissent tout à fait légitimes » (Moussaoui, 1994 : 1322).

Comme si cette jeunesse, nourrie par l'endoctrinement du *Djihad*, instruite dans une atmosphère « victimaire » et « martyrologique », doit d'abord imiter l'œuvre de ses ancêtres pour qu'elle puisse vivre, la conquérir afin de pouvoir s'en dissocier. Or, le fait de reconstruire et réinventer l'événement dans le même endroit et avec la même détermination montre à la fois l'attachement aux ascendants, mais aussi et surtout à son héritage pour accomplir l'œuvre incomplète des ascendants et aussi la dépasser. On peut déduire de ceci qu'il y a un jeu paradoxal et emblématique de la transmission. Au début, en s'identifiant à leurs parents, les jeunes les imitent, ensuite ils les surpassent, comme le montre George Steiner dans *Maîtres et disciples* (2003). Le second autocar témoigne de la réinscription des repères et, par-là, de la dialectique de la transmission : remplacer le premier objet répond non seulement au désir d'être le successeur mais d'aller au-delà pour garantir la transmission de l'héritage.

Enjeu de médiation entre le passé et le présent, la mémoire et l'oubli, le silence et les fractures, l'objet revêt le statut de « passeur » de mémoire. Cette médiation est une partie de l'Histoire qui livre une possibilité de mémoire et, de ce fait, une possibilité de transmission. L'ensemble d'une génération se sent l'héritière de cet objet qui assure, malgré l'effacement et le silence, sa présence dans un lieu référentiel, mais aussi sa présence dans l'Histoire qui se réinvente et se poursuit. C'est aussi inscrire l'histoire de cette jeunesse dans un temps continu qui s'établit avec la vie. Jean Baudrillard (1968 : 135) disait à ce propos :

> « On a dit que si on pouvait empêcher expérimentalement quelqu'un de rêver, très vite surgiraient des troubles psychiques graves. Il est certain que si on pouvait priver quelqu'un de cette évasion-régression dans le jeu possessif, si on l'empêchait de se tenir son propre discours dirigé, de se décliner soi-même hors du temps à travers les objets, le déséquilibre serait aussi immédiat. Nous nous pouvons vivre dans la singularité absolue, dans l'irréversibilité dont le moment de la naissance est le signe. C'est cette irréversibilité de la naissance vers la mort que les objets nous aident à résoudr »».

Tout se passe comme si, pour que ces jeunes puissent régler leur dette et pouvoir s'accomplir, le côté spirituel de leurs actes ne suffisait pas, s'il fallait le matérialiser et le concrétiser. L'objet a ici pour but de reconstruire l'identité par le concret et par le tangible. Reconstruire et réinventer et non éradiquer, car la révolte contre le premier objet vise à sa réappropriation afin de recommencer une vie à pied neuf, sans pour autant supprimer les vertus du premier objet. Car la séparation totale avec ce dernier est si problématique du moment où il constitue une source d'inspiration pour le deuxième. C'est aussi parce que le vieil objet a incorporé l'histoire du groupe et représenté son moi collectif. Mais comme il est

[9] Le leader du parti FIS (Front islamique du salut).

[10] Le numéro 2 du FIS.

difficile de se séparer de soi, le court chemin pour se réaliser et s'accomplir est sa réappropriation, à la fois dans de nouvelles circonstances et avec d'anciennes vertus. Cette réactivation se substitue à l'objet du 1er novembre 1954 par analogie et tente de lui imposer une alternative plus forte et plus significative : si le premier est un modèle, le second est un contre-modèle. Une nouvelle façon de stimuler la mémoire collective est liée à un désir complexe de continuité et de distinction. Anne Muxel (1996 : 152) montre que les objets en héritage permettent d'inscrire l'histoire « dans la perspective d'un temps continu », mais se détournent de leurs significations initiales. Selon elle, les objets sont

> « mobiles dans leurs interprétations et dans leurs utilisations. S'ils symbolisent une certaine forme de fidélité envers une mémoire collective, ils ne reprennent du sens que par la volonté des individus. En cela, cette mémoire concrète est certainement celle qui illustre de la façon la plus parlante la jonction entre les intérêts collectifs et les intérêts individuels »» (*ibid.* : 155).

Conclusion

Comme dans le parcours initiatique, les acteurs du second événement veulent effacer le premier par leur acte, ainsi que l'objet qui s'y rapporte, ceci afin de renaître à nouveau. Leur ambition est de se projeter vers un futur prometteur en oubliant le passé, de préparer de nouvelles circonstances pour un nouvel engendrement, d'oublier pour mieux se souvenir. Avec ce détachement, comme l'écrivait Simone Vierne (1973 : 19) « est amorcée l'initiation proprement dite. Il s'agit désormais, pour le néophyte, de dépouiller sa condition première, de mourir pour naître autre ». Pour ce faire, les jeunes « rebelles » recréent le premier éèènement pour le remplacer. Et pour donner sens à leurs conduites initiatiques, en plus de la réappropriation des faits, l'objet doit être supprimé pour pouvoir ressusciter. Les jeunes veulent défier le premier objet par le même et son contraire, par l'idéal et le contre-idéal. Pour le dire autrement, ils souhaitent se libérer du passé pour retrouver une autre vie : effet cathartique par excellence.

Références

Bachelard G., 1932, *L'Intuition de l'instant,* Paris, Stock et Gonthier.

Baudrillard J., 1968, *Le Système des objets,* Paris, Gallimard.

Bernard B., 2001, *Des Hommes et des Objets. Esquisse pour une sociologie avec objet*, Thèse en sociologie. Formation des adultes. Conservatoire national des arts et métiers. Accès : http//tel.archives-ouvertes.fr. Consulté le 8 mai 2015.

Candau J., 1998, *Mémoire et identité*, Paris, Presses universitaires de France.

Déchaux J.-H., 1997, *Le Souvenir des morts. Essai sur le lien de filiation*, Paris, Presses universitaires de France.

Halbwachs M., 1941, *La Topographie légendaire des évangiles en terre sainte*, Paris, Presses universitaires de France.

— 1950, *La Mémoire collective*, Paris, Presses universitaires de France.

Martinez L., 1999, « Guerre civile et œuvre pie en Algérie », *Critique internationale*. Accès : http/www.persee.fr. Consulté le 18 décembre 2014.

Ministère de l'Information et de la Culture, 1972, *Discours du président Boumediene, tome III, Le 19 février 1971*, Alger.

Morizot G., 1991, *L'Aurès ou le mythe de la montagne rebelle*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Moussaoui A., 1994, « De la violence au Djihad en Algérie », *Annales. Histoire, Sciences sociales.* 49e année, N. 6, pp. 1315-1333. Accès : http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/ahess. Consulté le 27 février 2014.

Moussaoui A., 2006, *De la violence en Algérie. Les lois du chaos*, Paris, Éd. Actes sud.

Muxel A., 1996, *Individu et mémoire familiale,* Paris, Nathan.

Steiner G., 2003, *Maîtres et disciples,* trad. de l'anglais par P.-E. Dauzat, Paris, Gallimard.

Vierne S., 1973, *Rite, roman, initiation*, Grenoble, Presse universitaire de Grenoble.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 295-302

> CREUX ET BOSSES

BERTRAND TILLIER
Centre Georges Chevrier
Université de Bourgogne
F-21000
tillier-bertrand@orange.fr

DOUILLES D'OBUS GRAVÉES : DE L'OBJET PATRIMONIAL À L'ŒUVRE D'ART POSTMODERNE

Résumé — Les bibelots kitsch fabriqués par les soldats de la Grande Guerre, à partir de douilles d'obus récupérées et transformées, n'ont guère attiré l'attention des historiens qui n'y trouvent qu'un document annexe et moins encore des historiens de l'art qui répugnent à y voir une œuvre d'art. Mais leur inscription dans l'histoire de l'art s'est progressivement opérée depuis les années 60. Car la vie de ces objets découpés, ciselés et gravés par les poilus – ce qu'on appelle l'artisanat de tranchée –, a été le lieu d'un changement de statut, de l'objet patrimonial à l'œuvre d'art postmoderne, qui montre comment ils sont entrés dans le champ des approches esthétiques, grâce à l'action d'un artiste-passeur comme Jean-Jacques Lebel.

Résumé — Première Guerre mondiale, soldats, artisanat, art de tranchée, histoire de l'art, postmodernité.

L'inscription, dans l'histoire de l'art, des bibelots fabriqués par les soldats de la Grande Guerre, à partir de douilles d'obus récupérées et transformées, mérite réflexion. Car leur vie d'objets découpés, martelés, façonnés, ciselés et gravés par les poilus – ce qu'on appelle d'ordinaire l'artisanat de tranchée (voir Warin, 2001, 2005) –, est le lieu d'un changement de statut, de l'objet patrimonial à l'œuvre d'art postmoderne, qui montre comment ils sont entrés dans le champ des approches esthétiques, c'est-à-dire comme par effraction. L'histoire de cet art des tranchées de la Grande Guerre, tiré du recyclage des métaux de l'armement industriel de la guerre moderne, telles les douilles, têtes ou ceintures d'obus, pourrait s'ouvrir, en compagnie de Jean-Jacques Lebel (2012 : 52), sur une scène en quelque sorte fondatrice :

> « C'est vers sept heures du matin, un dimanche du printemps 1957, au marché aux puces de Saint-Ouen où je dérivais en compagnie d'André Breton – le promeneur/chercheur exemplaire – que je fus mis en présence d'un objet en cuivre jaune d'environ vingt centimètres de haut sur quinze de large, d'un seul tenant sur une base circulaire, percé de trois orifices de forme ovale. À première vue, cela ressemblait à une tête d'oiseau. Intrigué, j'en fis l'acquisition pour la somme exorbitante de deux anciens francs et le rapportais chez moi. Ni Breton ni moi n'avions la moindre idée de ce à quoi cet objet hors norme avait pu servir ».

Cette évocation que l'artiste date parfois de 1958 (Lebel, 2009 : 30) s'appuie, en filigrane, sur un autre moment mythique dont André Breton (1937 : 42) s'est fait le mémorialiste dans un épisode de *L'Amour fou*, où il décrivait son premier « objet trouvé », pendant ses déambulations aux Puces, en compagnie d'Alberto Giacometti : « Un demi-masque de métal frappant de rigidité en même temps que de force d'adaptation à une nécessité de nous inconnue », dont l'« attraction du *jamais vu* » agit sur eux. Face à l'objet, André Breton pense d'abord être « en présence d'un descendant très évolué du heaume ». Mais ni lui ni Alberto Giacometti n'en élucident l'origine, pas plus qu'ils n'en décèlent l'usage. Ce n'est que deux ans plus tard, après avoir publié le récit illustré de cette découverte, dans la revue *Documents* (Breton, 1934), qu'il reçoit « une longue lettre très troublante de Joë Bousquet qui reconnaît formellement ce masque pour un de ceux qu'il eut à distribuer à sa compagnie en Argonne, un soir de boue de la guerre, à la veille de l'attaque où un grand nombre de ses hommes devaient trouver la mort et lui-même être atteint à la colonne vertébrale de la balle qui l'immobiliserait » (Breton, 1937 : 55-56). Dans sa lettre, Joë Bousquet insiste « de la manière la plus tragique, sur le rôle maléfique de ce masque, non seulement d'une protection illusoire mais encore embarrassant, lourd, égarant, *d'un autre temps* et qui dut être abandonné à la suite de cette expérience […] » (*ibid.*). André Breton ne vit désormais plus dans ce masque qu'un blason de « l'instinct de mort » (*ibid.*).

Comme en écho à ces pages, Jean-Jacques Lebel (2012 : 52) poursuit le récit gigogne de sa propre découverte, qui s'avérera également enracinée dans la Première Guerre mondiale :

> « Ce n'est que beaucoup plus tard qu'en le retournant, je constatais qu'il s'agissait de la douille d'un obus de 75 et que les trois orifices étaient destinées à recevoir trois photos découpées, maintenues en place par des tiges. Ce fut le début d'une longue aventure artistique et de

> plusieurs décennies de collectes effectuées sur les marchés aux puces, les foires à tout et les brocantes non seulement à travers l'Europe, mais en Amérique du Nord, Canada compris ».

En quelques lignes, Jean-Jacques Lebel (*op. cit.* : 51) cerne la valeur d'étrangeté barbare attachée à ces objets qui échappent à la plupart des classifications et taxinomies, les investissant d'une polysémie qu'occultent à la fois leur statut de productions anonymes – sans auteur connu et sans attribution possible –, leur réputation d'objets aussi kitsch et surannés qu'innombrables, leur rang inférieur les ayant longtemps réduits à leur matérialité de ferraille.

> « Les douilles ouvragées et les objets reconvertis [exécutés par les soldats] furent soit envoyés par la poste à leurs destinataires (la fiancée, les parents, les enfants, les amis), soit rapportés du front par les survivants dans leurs paquetages. Ils ont orné les étagères des cheminées – des fermes, des masures, des presbytères comme des demeures bourgeoises – pendant une ou deux générations et ont par la suite servi de vases, sur les tombes des poilus ou de leurs descendants, dans les cimetières d'Europe. […] Lorsque les concessions des cimetières ont pris fin, ces douilles ont été jetées aux ordures ou vendues au poids du cuivre jaune ou rouge, selon les prix pratiqués sur le marché des métaux. On les a ensuite retrouvées sur les marchés aux puces et les brocantes ».

En effet, c'est entre le souvenir déchu et le bibelot démodé, que, suspectés de cristalliser la mentalité des « anciens combattants » (Prost, 2014), ces objets sont devenus l'apanage des collectionneurs qui les ont longtemps glanés dans l'indifférence des historiens de l'art.

Changements et redéfinitions

Dans les cycles et temporalités affectant l'art populaire des tranchées que décrit Jean-Jacques Lebel (2012 : 51) et qu'il définit comme autant de destins – des *memorabilia* aux reliques et des objets de collection jusqu'aux éléments patrimoniaux –, des changements s'opèrent, qui modifient et redéfinissent les valeurs de ces artefacts produits dans des proportions inédites par des hommes en masse, soumis à la brutalité extrême d'une guerre longue, anonyme et technologique, enlisée dans l'ennui et le désœuvrement des soldats assignés à tenir des positions. C'est sous l'emprise de cette lecture que Jean-Jacques Lebel a moins collectionné que *collecté* – l'artiste insiste sur cette distinction, qui lui permet d'assimiler sa démarche à celle d'un anthropologue[1] – des milliers de douilles d'obus découpées, gravées, ciselés, transformées.

> « Si on lit […] la correspondance de milliers de poilus anonymes, il est souvent question de ces objets. Les mots manquent pour décrire le niveau de terreur et d'angoisse qu'ils ont enduré,

[1] « J'emploie le mot collecter comme un anthropologue. Je ne collectionne pas, je ramasse. Collecter […] comme si on allait en Afrique ou en Asie et qu'on ne comprend pas comment vivent les gens : on ramasse une chaussure, un lance-pierre et on essaie d'étudier la civilisation […]. C'est de l'anthropologie visuelle » (entretien de J.-J. Lebel avec Nadia Kabbach, 28 décembre 2010, *in* : Kabbach N., 2011 : 62-70).

> noyés littéralement dans la merde, trempés dans la mort jusqu'au cou. Dans ce contexte de guerre des tranchées de 14-18, surgissent des douilles gravées avec un clou, un canif, une baïonnette, du côté allemand, français ou autre, peu importe. Ce sont des bouteilles à la mer. Ceux qui ont bricolé cela ne sont pas des artistes professionnels mais des "vivants provisoires" qui ont éprouvé le besoin de laisser une trace avant de disparaître, car ils sentaient la mort les encercler. Laisser une trace, c'est cela l'art, finalement. C'est-à-dire "niquer la mort". Graver quelque chose pour dire "il y a eu de l'humain, là". […] combien de millions d'anonymes, de part et d'autre des lignes de front, n'ont laissé d'autre trace que des douilles d'obus gravées ou des bagues en aluminium » (Lebel, 2009 : 30-31).

Par ces propos, extraits d'un entretien-manifeste intitulé « Il n'est d'art qu'insurrectionnel ! » (*op. cit.* : 21-34), Jean-Jacques Lebel défend qu'en toutes circonstances l'art doive s'opposer à la mort, à laquelle il résiste et qu'il dépasse pour la vaincre. Dans cette configuration, l'art des tranchées, aussi modeste et sommaire voire malhabile soit-il, cristallise l'Histoire dont il est un signe, parce qu'en dépit de son statut de bricolage issu des rebuts de la guerre, il est une manifestation de l'irréductibilité de l'art.

C'est aussi le sens que l'artiste Kris Martin donne à son installation *Obus II* (2010) – elle fut notamment présentée en 2011 à la 12e Biennale d'Istanbul –, sous la forme d'un tas constitué du vrac de plus de 700 douilles d'obus vides, ouvragées et rendues rutilantes, déversées à même le sol où elles deviennent une sorte de cénotaphe évoquant les lourdes pertes humaines de la Première Guerre mondiale. L'artiste confronte le spectateur à l'écart entre les reflets brillants et séduisants de cette accumulation et la fonction mortifère de ces munitions amassées en quantité industrielle – entre les deux, subsiste l'intervention artistique des « vivants provisoires » (*op. cit.* : 30-31) comme ultime trace des soldats.

Artification

De l'artisanat des tranchées à l'art : au sein de ce changement de statut affectant les artefacts des soldats de la Grande Guerre, se développe un processus d'artification, au sens où Nathalie Heinich et Roberta Shapiro (2012 : 17) l'ont défini : « La transformation d'une pratique quotidienne modeste […] en une activité instituée comme art et définie comme un genre nouveau […] ». La lecture singulière de Jean-Jacques Lebel (2009 : 37) en est l'expression, de même que sa double activité de collectage et de « montrage » de douilles et d'objets ouvragés. En 2009, à la Maison rouge, dans son exposition *Soulèvements*, Jean-Jacques Lebel a réuni et présenté 1093 objets de tranchées provenant de sa collecte, sous la forme d'une *installation*, selon l'acception qu'on donne à ce terme dans l'art contemporain. À propos de cet environnement où les objets sont juxtaposés sur des rayonnages disposés en « mur », l'artiste explique :

> « Ces douilles ont été envoyées aux familles, aux amis. Sur des photos de l'après-guerre, on les voit posées sur les cheminées, servant de pots de fleurs. Elles se retrouvent ensuite au cimetière, sur les tombes des mêmes poilus, avant d'être jetées aux ordures, puis ramassées et revendues

> sur les marchés aux puces. C'est un cycle édifiant commun à tous les belligérants. Les montrer ensemble, c'est donc transgresser les nationalismes et les frontières. Dans l'ensemble que j'ai construit, je tente de proposer un regard à la fois analytique et rêveur sur des objets qui nous évoquent la monstruosité humaine et l'effort désespéré accompli par des milliers de pauvres types attendant la mort ou déjà cadavérisés, dans les tranchées, pour enchâsser l'horreur ou la conjurer » (Lebel, 2009 : 30-31).

La transgression des frontières qui s'opère dans cette installation est à comprendre d'un point de vue géopolitique – ce sont les limites frontalières que se disputent les États belligérants et les lignes de front où se battent les soldats –, et cette question intéresse l'internationaliste qu'est Jean-Jacques Lebel. Dans une version remaniée de son installation, présentée en 2014 au Zentrum für Kunt und Medientechnologie de Karlsruhe, l'artiste s'amuse d'un « retour à l'envoyeur »[2], puisque l'institution allemande accueillant la rétrospective de son œuvre intitulée *Die höchste Kunst ist der Aufstand* est installée dans une ancienne manufacture de munitions d'où proviennent plusieurs des douilles exposées qui en portent l'estampille. L'intention de l'artiste n'en est ni revancharde ni belliqueuse, car son opération vise à (re-) passer des frontières et consiste à transformer des « instruments de l'horreur » en « instruments de la paix » (*ibid.*).

En effet, la transgression des frontières qui occupe Jean-Jacques Lebel agit aussi dans une perspective symbolique, quant au statut de ces artefacts empruntés au passé, déplacés dans la temporalité et dans le champ social, pour être l'objet d'une démarche artistique et d'une intervention politique contemporaines. De la sorte, l'artiste a fait entrer ces objets indécis dans l'histoire des avant-gardes historiques du XX^e^ siècle, selon un processus qu'avait entériné la présentation de cette installation dans l'exposition *1917,* au Centre Pompidou-Metz, sous une forme « plus ample, plus massive, plus focalisée sur les détails de chaque objet » (Lebel, 2012 : 52). Les murs de douilles ouvragées présentés dans cette manifestation avaient pour dessein « d'entrer en dialogue et en jeu » avec « des chefs-d'œuvre de 1917 » (*ibidem*) – et notamment avec la sculpture de Constantin Brancusi, *Princesse X* (1915-1916, Paris, MNAM), exposée en regard de l'installation de Jean-Jacques Lebel avec laquelle elle pouvait (presque) se confondre : même dynamique condensatrice et métamorphique, identique verticalité, charge érotique et phallique similaire, semblable effet visuel du bronze poli aux propriétés réfléchissantes.

Recyclage et bricolage

À l'heure de la postmodernité, Jean-Jacques Lebel (*op. cit.* : 48) transmue donc les produits de l'artisanat des poilus en œuvres d'art – le soldat, « bricoleur anonyme », lui apparaît comme « un grand artiste tombé dans l'oubli, dont

[2] J.-J. Lebel cité par Philippe Dagen (« Lebel, un demi-siècle d'insurrection artistique » (*Le Monde*, 1^er^ août 2014, p. 10).

l'identité reste inconnue mais dont le travail s'avère digne de notre admiration ». Ce fut l'une des significations de la nouvelle version de son installation érigée en 2014, au Louvre-Lens, à la sortie de l'exposition *Les Désastres de la guerre* – une monumentale arche honorifique sous laquelle le visiteur devait passer, constituée de plusieurs centaines d'objets d'art bricolés dans les tranchées (Bertrand Dorléac, 2014 : 384-385). En écho à celle des poilus, Jean-Jacques Lebel place sa propre démarche sous le signe d'une économie de la récupération et du recyclage, du détournement et de l'assemblage qui anime l'art du XX^e^ siècle, de Dada – avec Marcel Duchamp, Francis Picabia ou Kurt Schwitters – à la *junk sculpture* des années 1950-1960, des filiations convoquées par l'artiste (*op. cit.* : 48-53).

> « Certes, aucun lien de causalité direct ne peut être établi entre les activités des poilus bricoleurs et les dadaïstes qui ont fort probablement ignoré réciproquement leurs existences respectives. Il s'agirait plutôt d'une concomitance énigmatique qui aurait fonctionné sur le mode de correspondances rhizomiques à l'insu des principaux intéressés », revendique Jean-Jacques Lebel (*ibid.* : 49).

Selon l'artiste, la réutilisation systématique et la conversion méthodique des rebuts industriels de la guerre moderne par les soldats bricoleurs – le bricolage tel que Claude Lévi-Strauss l'a défini dans les pages devenues classiques de *La Pensée sauvage* (1990) – auraient des parentés clandestines avec les pratiques plasticiennes des avant-gardes. On en trouve d'ailleurs l'écho direct, par citation et mise en abyme, dans deux photomontages de John Hearthfield de l'entre-deux-guerres : dans une couverture du « roman des grands intérêts » d'Ilya Ehrenbourg, *Die Heiligsten Güter* (1931) où un crucifix en douilles de balles, emblématique de l'art des tranchées, se dresse entre des piles de pièces d'or et des boîtes d'allumettes frappées de l'aigle allemande, pour dénoncer les profits du capitalisme issu de la guerre ; dans un photomontage pour l'*Arbeiter Illustrierte Zeitung* (avril 1934), dénonçant le culte nazi de l'industrie allemande de l'armement qu'évoque une église fortifiée, constituée d'un monumental assemblage d'obus.

Dans les valeurs esthétiques attachées à l'art des tranchées par Jean-Jacques Lebel (2009 : 30), joue également l'« art brut, au sens plein du mot », dont il ne faut pas mésestimer la polysémie. Sans doute Jean-Jacques Lebel salue-t-il ainsi, par extension, l'expressivité brute caractérisant l'art des poilus, dont les qualités seront explorées par certains artistes d'avant-garde mobilisés dans le conflit, à la suite de Fernand Léger qui avoue avoir reçu dans les tranchées la révélation de la réalité des objets et de leur puissance plastique, « je fus ébloui par une culasse de 75 ouverte en plein soleil, magie de la lumière sur le métal blanc […]. Cette culasse […] m'en a plus appris pour mon évolution plastique que tous les musées du monde », déclarera-t-il (*in* : Schmalenbach, 1991 : 31). Fernand Léger n'est pas le seul, loin s'en faut : pour Lou, Guillaume Apollinaire veut « sculpter une bague très pure / Dans un métal d'effroi »[3] ; André Derain transforme des douilles d'obus en vases anthropomorphes (Cork, 1994 : 61) ou en masques de métal (Association Paris-Musées, 1995 : 317 ; 444-445) ; Henri Gaudier-Brzeska

[3] G. Apollinaire, lettre du 10 avril 1915 (*in* : Décaudin, 1969 : 277).

tire une sculpture d'une douille d'obus ciselée[4] et, dès 1914, dans une lettre à son père, il expose sa prouesse à partir d'un Mauser :

> « Je ne m'ennuie pas du tout dans les tranchées. Je suis en train de faire des petites sculptures. Il y a quelques jours, j'ai tiré une petite statue de maternité de la crosse d'un fusil allemande, c'est du magnifique bois de noyer, et je me suis parvenu à le tailler à l'aide de mon simple couteau. Le capitaine me l'a demandé pour en faire cadeau à quelqu'un » (*in* : Ede, 1931 : 268)[5].

Mais, vraisemblablement, Jean-Jacques Lebel pense aussi la filiation de l'art des tranchées avec l'Art brut, tel que Jean Dubuffet l'inventera au sortir de la Seconde Guerre mondiale, pour désigner les productions plastiques, naïves et déroutantes, exécutées dans les marges de la société, à partir d'objets collectés ou de techniques frustes, en dehors des normes des beaux-arts, par des individus indemnes de toute formation artistique et généralement dépourvus de la conscience d'être des artistes. « Ils font de l'art sans le savoir, ils ne savent pas qu'ils sont des artistes », explicite Jean-Jacques Lebel à propos des soldats de 14-18[6].

Dans la radicalité des actes et intentions de la collecte, la réunion et l'exposition, par Jean-Jacques Lebel, d'un imposant ensemble de douilles ouvragées de la Grande Guerre, il y a l'idée d'un art exécuté à l'insu même de ceux qui l'ont pratiqué avec constance et dont l'artiste postmoderne s'attache à révéler le plein statut artistique oublié ou négligé. Ayant rappelé que, dès 1915 et tout au long de la guerre, des expositions d'objets et d'œuvres d'art fabriqués par les poilus furent organisées, en France et en Allemagne, à proximité des zones de combats, comme à Paris ou Berlin (Brandt, *in* : Becker, 2005 : 140 *et sq.*), Jean-Jacques Lebel (2012 : 49) souligne que la « qualification artistique » fut ensuite abandonnée, « reléguant les travaux des poilus dans la catégorie de l'artisanat » et les assignant à un rang mineur dans la hiérarchie des arts, comme « ce fut d'ailleurs longtemps le cas des arts premiers et de l'art brut ». Et ce dernier d'exhorter : « Telle est la tendance qu'il s'agit aujourd'hui d'inverser à la lumière d'une définition moins académique et moins restrictive de ce qui fait œuvre » (*ibid.*).

Conclusion

Certes, les douilles d'obus ramassées et recyclées, pour être ensuite ouvragées en bibelots ou ciselées en bijoux et parures par les soldats de la Grande Guerre, ont une teneur sensible, une portée historique et une signification anthropologique qui peuvent être interrogées. Mais la valeur esthétique que, en artiste-passeur, Jean-Jacques Lebel attribue à ces pièces ouvragées et à la

[4] H. Gaudier-Brzeska, *Ornement torpille !* ou *Torpedo Fish*, métal ciselé et poli, 1914, Toronto, Art Gallery of Ontario. Voir l'épreuve en bronze qui en fut tirée en 1968, conservée au MNAM-Centre Pompidou, Paris (inv. AM1704S).

[5] Extrait de lettre traduit par l'auteur.

[6] Entretien de J.-J. Lebel avec N. Kabbach, 28 décembre 2010 (*in* : Kabbach, 2011).

bijouterie des tranchées, à l'heure de la « condition postmoderne » (Lyotard, 1979) – elle se caractérise par le « déclin des grands récits » et le « scepticisme à l'endroit de la connaissance positive » (*ibid.*. : 63-64) la mort des idéologies, la fin des avant-gardes et la dilution des repères stylistiques (Riout, 2000 : 18 *et sq.*) –, résulte de développements artistiques que l'histoire de l'art n'a pas encore légitimés dans sa réticence à embrasser pleinement le champ social de l'art jusque dans ses pratiques et expérimentations populaires.

Références

Apollinaire, 1969, *Lettres à Lou*, préface et notes de M. Décaudin, Paris, Galimard.

Association Paris-Musées, 1997, *André Derain, La peinture du trouble moderne*, Paris, Musée d'art moderne de la Ville de Paris.

Bertrand Dorléac L., dir., 2014, *Les Désastres de la guerre, 1800-2014*, Louvre-Lens/Paris, Somogy.

Brandt S., 2005, « Exposer la Grande Guerre : la Première Guerre mondiale représentée dans les expositions en Allemagne de 1914 à nos jours », pp. 139-156, *in* : Becker J.-J., dir., *Histoire culturelle de la Grande Guerre*, Paris, A. Colin.

Breton A., 1934, « Équation de l'objet trouvé », *Documents*, juin, 1, pp. 17-24.

– 1937, *L'Amour fou*, Paris, Gallimard, 1996.

Cork R., 1994, *A Bitter Truth: avant-Garde Art and the Great War*, New Haven, Yale University Press.

Ede H. S., 1931, *Savage Messiah*, New York, The Literary Guild.

Heinich N., Shapiro R., dirs, 2012, *De l'artification, Enquêtes sur le passage à l'art*, Paris, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Kabbach N., 2011, *L'Art des tranchées, Un art de détournement de masse*, mémoire de master 2 en histoire de l'art contemporain.

Lebel J.-J., 2009, « "Il n'est d'art qu'insurrectionnel !" entretien avec Jean de Loisy », p. 30, *in* : *Catalogue de l'exposition* Soulèvements, Jean-Jacques Lebel, Paris, Éd. La Maison rouge/ Lyon, Fage Éd.

– 2012, « Une concomitance énigmatique », pp. 48-53, *in* : *Catalogue de l'exposition 1917*, Metz, Centre Pompidou-Metz.

Lévi-Strauss Cl., 1962, *La Pensée sauvage*, Paris, Presses Pocket, 1990.

Lyotard J.-Fr., 1979, *La Condition postmoderne*, Paris, Éd. de Minuit.

Prost A., 1977, *Les Anciens Combattants, 1914-1940*, Paris, Folio, 2014

Riout D., 2000, *Qu'est-ce que l'art moderne ?*, Paris, Gallimard.

Schmalenbach W., 1991, *Fernand Léger*, Paris, Éd. Cercle d'art.

Warin P., 2001, *Artisanat de tranchée & Briquets de poilus de la guerre 14-18,* Louviers, Ysec Éd.

— 2005, *Artisanat de tranchée de la Grande Guerre*, Louviers, Ysec Éd.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 303-316

> CREUX ET BOSSES

LAURENT DUGUET
Centre de recherches interdisciplinaires
en sciences humaines et sociales
Université Paul-Valéry Montpellier
F-34000
laurentduguet@gmail.com

LES OBJETS EN CREUX DES CAMPS D'INTERNEMENT DE LA LIBÉRATION
L'EXEMPLE DE LA RÉGION DE MARSEILLE (AOÛT 1944-DÉCEMBRE 1945)

Résumé — En octobre 1944, l'épuration tourne à plein en France et les Centres de séjour surveillé (CSS) en constituent l'un des outils, longtemps absent de l'historiographie. Sur les 170 camps recensés sur le territoire, on en dénombrera seize sur les six départements de la région de Marseille entre août 1944 et décembre 1945. Dans ces lieux d'exception, initialement destinés aux suspects de collaboration, les objets présentent souvent des caractéristiques communes. La plupart du temps, il s'agit d'un matériel dont la pénurie peut retarder l'aménagement des camps, faire peser des menaces sanitaires ou fragiliser la sécurité des lieux. Les objets nécessaires au quotidien des internés et à la sécurité des camps font souvent défaut et fragilisent ces institutions éphémères qui devront les inventorier et les redistribuer lors de leur dissolution.

Mots clés — Camps d'internement, Libération, région de Marseille, Raymond Aubrac, Croix-Rouge, pénurie, couchages, alimentation, infirmeries, armement, habillement, dissolution.

C'est dans un climat d'insurrection, dans les jours qui suivent le débarquement de Provence, lancé le 15 août 1944, que l'épuration débute par des milliers d'arrestations, dans un chaos indescriptible. Dans la région de Marseille, comme ailleurs en France, le ministère de l'Intérieur fait ouvrir, *via* les commissaires régionaux de la République et les préfets, des centres de séjour surveillé, c'est-à-dire des camps d'internement, pour mettre fin aux dérives constatées. Les internés se succèdent ou s'entassent, du lampiste pris dans les filets de la dénonciation au collaborateur convaincu, appartenant ou non à des mouvements collaborationnistes tels que le Service d'ordre légionnaire ou de la milice, jusqu'aux nombreux civils allemands internés comme ressortissants ennemis ou des internés, à l'instar des miliciens, faisant l'objet de poursuites judiciaires. Il faudrait ajouter une catégorie invisible qui concerne l'internement de personnes, pas nécessairement suspectes, en vue de les protéger avant tout de la vindicte populaire. Dans le Sud-Est de la France, le territoire administratif de la région de Marseille compte six départements. Raymond Aubrac, son commissaire de la République, courroie de transmission du Gouvernement provisoire de la République française en région, est entré en fonction le 18 août et il estime entre 10 000 et 11 000 le nombre d'internés fin octobre 1944. Entre août 1944 et décembre 1945, la région comptera 16 camps : 8 dans les Alpes-Maritimes, un dans le Var, trois dans les Bouches-du-Rhône, un dans le Vaucluse, deux dans les Basses-Alpes (actuellement Alpes de Haute-Provence) et un dans les Hautes-Alpes. Au 31 décembre 1945, les camps en Provence Côte d'Azur sont tous dissous et la région ne compte plus d'internés administratifs (Duguet, 2013).

Dans ces lieux éphémères, d'abord destinés aux suspects de collaboration, les objets présentent souvent des caractéristiques communes. Il s'agit, la plupart du temps, d'un matériel dont la pénurie peut retarder l'aménagement des camps (couvre-pieds, paillasses, couvertures), fragiliser leur sécurité (manque de dotation en armement ou insuffisance de tenues des gardiens), faire peser des menaces sanitaires (réclamations régulières de thermomètres, seringues, bistouris, serviettes), ou encore compliquer l'alimentation des internés (quarts, gamelles ou cuillers en nombre insuffisant…). Ces objets qui font défaut ne sont pas sans lien avec les difficultés de financements que rencontrent les camps entre leur création et leur dissolution, entre la Libération et la fin 1945. Lors de leur dissolution, un inventaire matériel assez précis est réalisé dans chaque camp et permet de constater qu'une partie est devenue inutilisable tandis que le matériel encore en fonction est reversé à des administrations (Police, prisons…) ou à des camps situés hors de la région de Marseille et qui seront dissous quelques mois plus tard. En quoi la recherche incessante de ces objets par l'administration des camps éclaire-t-elle sur le fonctionnement de ces lieux pendant tout ou partie de leur durée de fonctionnement ? La difficulté à les obtenir fournit-elle des indications sur la place des camps d'internement administratifs ? Que deviennent les objets une fois les camps dissous ?

Des camps inadaptés et surpeuplés

L'urgence de trouver des couchages

Parce qu'ils n'étaient pas prévus à cet effet, les camps d'internement administratif ont en commun le but qu'ils affichent, mais plus rarement le même cadre architectural et structurel. C'est donc en l'état que les autorités en charge de l'internement trouvèrent ces lieux. Dans la mesure où les centres de séjour surveillés ont des configurations différentes, qu'ils n'ont quasiment pas, et c'est une particularité dans la région de Marseille, un passé de camp d'internement, et qu'en outre, ces lieux sont marqués par une surpopulation d'internés, les locaux ne sont que rarement adaptés. Les demandes de travaux de réfection et d'aménagement se multiplient, mais sont confrontées à un manque de crédits alloués par l'Inspection générale des camps (IGC). De la caserne Reynier, à Gap, qui ouvre en août 1944, au camp de Saint-Pierre, jusqu'ici maison d'arrêt, à Marseille, opérationnel en janvier 1945 ou Sorgues, dans le Vaucluse, composé de baraquements ayant abrité des travailleurs indochinois bloqués par l'armistice de 1940, en fonction en décembre 1944, les lieux d'internement reçoivent désormais des flux réguliers d'internés. Tous ces camps, sous la responsabilité du ministère de l'Intérieur, vont cependant vivre au rythme d'une pénurie d'objets qui accentue la précarisation des conditions de vie et le fonctionnement de ces institutions. Le constat est alarmant. Les premiers concernés sont les internés eux-mêmes qui ne disposent pas du nécessaire. Le Comité départemental du Vaucluse tient, par exemple, sa 20e séance, le 28 octobre 1944. L'ouverture du camp de Sorgues, qui sera officiellement créé le 5 décembre, est déjà menacée. Un certain Holstein, chargé de l'aménagement du Centre de séjour surveillé (CSS), déclare :

> « Le camp ne comprend pour le moment que des locaux. Il n'y a rien à l'intérieur. Il y manque les lits, les paillasses, les couvertures, l'ameublement pour les bureaux, le matériel de cuisine et les carreaux de vitres. L'autorité militaire ne peut nous délivrer que des caisses pour faire des bords de lits. Quant aux couvertures, je ne vois aucun moyen d'en trouver. La question du charbon se pose également. Si je n'ai ni couverture, ni paille, ni charbon, il m'est absolument impossible de loger des détenus »[1].

C'est l'une des constantes des camps d'internement, ces lieux où le responsable « doit ainsi composer avec les pénuries de matériel et de nourriture de l'époque, réclamer des moyens à diverses administrations et négocier des prêts de fournitures comme une institution caritative » (Bernardot, 2005 : 13). Il s'agit d'un véritable jeu de piste, aux piètres résultats, qu'est ainsi conduit à emprunter cet inspecteur des camps d'internements de la région de Marseille, chargé de « trouver le matériel nécessaire à l'hébergement des 700 internés que le camp – de Saint-Mitre – est susceptible de recevoir à brève échéance »[2].

[1] 20e séance du CDL du Vaucluse, 28 octobre 1944, AD 84, 12 W 2.

[2] Inspecteur des camps d'internement de la région de Marseille au cabinet du préfet des Bouches-du-Rhône, 20 septembre 1944, AD 13, 142 W 44.

> « J'ai pu obtenir de M. le Directeur de l'Intendance Militaire, le prêt de 300 couvre-pieds, mais il m'a indiqué que je devais considérer ce prêt comme le maximum qu'il pouvait consentir en raison des besoins impérieux auxquels il a à faire face. Ces couvre-pieds ont été transportés à Saint-Mitre aujourd'hui » (*op. cit.*).

Ce prêt n'est pas suffisant, mais il constitue le solde d'une longue investigation :

> « Je me suis rendu au centre d'Hébergement des Sinistrés de Sainte-Marguerite où j'ai constaté la présence, dans les baraquements, de 650 couchettes métalliques, de tables et de bancs ainsi que 600 à 700 kg de paille. La Direction du Service des Réfugiés m'a déclaré que le prêt de ce matériel ne pouvait être consenti aux Camps d'Internement, en raison de l'utilisation éventuelle qui pourrait être nécessitée par le retour des personnes actuellement internées en Allemagne. J'ai reçu, d'autre part, la visite d'un membre de du personnel de l'Organisme liquidateur des Chantiers de la jeunesse […]. Cette personne m'a fait connaître que les Chantiers de la jeunesse étaient en possession d'une certaine quantité d'objets de literie, par exemple, 130 couvertures, 750 couvre-pieds, 400 sacs de couchage, 300 enveloppes de paillasse, 250 enveloppes de traversin, rien qu'au centre n° 150. Malheureusement ce matériel est la propriété de l'Intendance Militaire qui l'avait mis à disposition des Chantiers en temps opportun et qui en exige maintenant la restitution » (*ibid.*).

Et de conclure, un brin dépité que « toutes [ses] démarches sont restées infructueuses sauf en ce qui concerne les 300 couvre-pieds » (*ibid.*)[3].

En décembre 1944, avec les premiers frimas, la question des couchages concerne le territoire national et l'IGC préfère autoriser les détenus, face aux demandes pressantes de couchages et de campements, à recevoir de leur famille deux couvertures, une enveloppe de paillasse et un sac de couchage[4]. Sans attendre le feu vert national, dès le mois de novembre, le CSS de Bandol, confronté à une absence de lits ou de couchettes, avec des internés dormant à même la terre, sur de la paille ou de la fibre de bois retenue par un encadrement de briques, avait déjà ouvert la voie :

> « En raison du manque de couvertures et d'enveloppes de paillasses, les internés ont été autorisés à s'en pourvoir personnellement auprès de leurs familles. L'intendance pressentie a fait connaître au directeur du camp qu'elle ne pouvait mettre à sa disposition aucun objet d'ameublement ou de couchage »[5].

Cet assouplissement s'annonce nécessaire car, le 3 janvier 1945, le siège central de la Croix-Rouge française réclame la restitution de… 132 couvertures remises aux Nouvelles-Prisons, à Nice, en février et avril 1944, c'est-à-dire sous Vichy[6] ! Au même moment, les besoins des camps en matériel de couchage pour l'année 1945 sont estimés à 50 000 couvertures, 100 000 couvre-pieds, 70 000 sacs de couchage, 60 000 enveloppes de paillasse, 60 000 enveloppes de traversin,

---

[3] Fin décembre, le chef de camp fait état d'un matériel de couchage correspondant à 500 lits mais avec un besoin comparable.

[4] Ministère de l'Intérieur, direction générale des camps d'internement, administration générale et matériel, circulaire n° 168, 19 décembre 1944, ADAM, 162 W 20.

[5] Directeur des CSS de la région de Marseille au cabinet du commissaire régional de la République à Marseille, 1er novembre 1944, AD 13, 142 W 100.

[6] Courrier de la Croix-Rouge française au cabinet du préfet, 3 janvier 1945, ADAM, 171 W 29.

15 000 matelas, 15 000 polochons et 20 000 paires de draps[7]. Si l'on se fonde sur les 50 000 personnes restant encore internées en France en décembre 1944 (Peschanski, 2002 : 459), l'estimation des besoins est réaliste.

Des lieux marqués par une hygiène précaire et un risque sanitaire

Au couchage, viennent s'ajouter les carences d'une intendance qui laisse peser de sérieux défauts d'hygiène dans des camps surpeuplés. Si les bénévoles de la Croix-Rouge font, selon le CDL des Alpes-Maritimes, « tout ce qu'elles peuvent pour l'alimentation des détenus, elles manquent du matériel le plus élémentaire »[8]. En effet, les quarts, les gamelles et les cuillers sont en nombre insuffisant aux Nouvelles Prisons ou à Saint-Jean d'Angely, à Nice, et les détenus mangent dans les mêmes récipients sans effectuer un nettoyage intermédiaire, ce qui multiplie les risques d'épidémies[9]. L'Entr'Aide française propose bien de prêter des quarts et des gamelles mais le directeur de Saint-Jean d'Angely estime pouvoir s'en passer. Au Camp de Saint-Pierre, la direction admet, en avril 1945, être confronté à des difficultés « dans la préparation en raison du manque de matériel de cuisine ». La demande du CSS de Saint-Pierre, relayée par la direction des CSS de la région de Marseille, fait état d'une commande validée aux Établissements Delestaing & Poggi, fournisseurs de la Marine nationale installée à Marseille, en date du 8 février 1945, d'une cuisinière avec deux foyers, un four, deux marmites. Le prix est de 16 000 francs contre le paiement de 170 kg de monnaie-matière acier ordinaire, avec un délai de livraison de 15 jours[10]. En fait, la cuisinière sera livrée avec retard, au grand dam d'Albert Robini, le directeur du camp :

> « Depuis plusieurs mois, j'ai commandé une cuisinière qui est encore en cours de fabrication. Le fabriquant l'a promise plusieurs fois mais il lui manque toujours quelque chose pour la terminer. Nous regrettons de constater, là encore, une certaine répugnance que semble manifester les fabricants à l'acceptation de travailler pour une administration. Pour cette cuisinière, il m'a fallu fournir moi-même les briques réfractaires »[11].

Au cours du mois d'octobre 1944, la région de Marseille connaît une situation sanitaire préoccupante au sein de la population civile. Les camps d'internement ne sont pas exempts d'épidémies possibles, d'autant qu'ils sont le lieu de variations importantes du nombre d'internés, avec des arrivées et des départs massifs. L'arrêté du 14 mars 1944 réglementant les CSS prévoit une structure dédiée aux soins des internés, avec l'organisation dans chaque centre, d'un service médical,

[7] Note pour le directeur du matériel de la Sûreté Nationale, 20 décembre 1944, AN., F7 15092.

[8] CDL du 3 novembre 1944, *op. cit.*

[9] Rapport visite des Nouvelles-Prisons, 9 septembre 1944, *op. cit.*

[10] Rapport mensuel du CSS de Saint-Pierre, avril 1945, AD 13, 142 W 110.

[11] Rapport mensuel du CSS de Saint-Pierre, avril 1945, *op. cit.*

avec le concours d'un médecin de l'administration civile ou militaire, chargé de l'hygiène, auquel peuvent être adjoints des médecins, pharmaciens ou infirmiers internés. Le 23 septembre 1944, M^lle^ Liaudy, une assistante sociale, dresse un rapport sur la caserne de Saint Jean d'Angely pour la Croix-Rouge française et tire la sonnette d'alarme :

> « L'infirmerie des femmes – dépourvue notamment de thermomètre et de réchaud à alcool – compte deux lits d'une place pour cinq malades. […] Au premier étage, une sixième malade, ayant de l'urémie, est couchée dans le réfectoire, sur une paillasse »[12].

En janvier 1945, au centre d'internement de l'Hôtel de Montfleury, à Cannes, la situation est jugée aussi préoccupante lorsque, devenu officiellement centre d'internement de la rive droite du Var, celui-ci abrite 900 personnes[13] :

> « Aucun docteur n'est accrédité pour visiter les détenus, s'inquiète le président de la Commission d'épuration de Cannes. Certains atteints de maladie contagieuse, faute de soins et de traitement, peuvent constituer un danger permanent. Il n'y a pas d'appareils médicaux et les médicaments (éther, alcool, teinture d'iode, coton) »[14].

S'il est bien un point commun à tous les camps, c'est l'insuffisance du matériel nécessaire à la bonne marche de ces infirmeries, notamment lors des premiers mois suivant l'ouverture des centres, qui renvoie une fois de plus à la pénurie générale qui sévit en France, de surcroît toujours en guerre. L'infirmerie de Saint-Mitre demande pendant des mois une table d'opération, une petite étuve de stérilisation ainsi qu'un seau à bascule pour les pansements souillés[15]. Quant au CSS de Saint-Pierre, il n'en finit pas d'égrener ses besoins : « Casseroles pour ébullition – un jeu de daviers dentaires – deux bistouris – deux pinces hémostatiques – quatre thermomètres – blouses – serviettes ».

Et de préciser que « le matériel qui est absolument indispensable dans une infirmerie fait totalement défaut »[16]. Même lorsque les CSS sont ouverts depuis un certain temps, le manque de moyens est flagrant. Celui de Sorgues ne fait pas exception en avril 1945 quand l'infirmerie a besoin non seulement de médicaments, mais aussi d'instruments de « première nécessité » tels que des thermomètres, seringues et de matériel d'urgence de petite chirurgie.[17] Albert Chabaud, directeur du camp de Saint-Vincent-les-Forts, dans les Basses-Alpes, livre la même demande : « Je n'ai jamais cessé, dans mes rapports, de réclamer des médicaments et objets de pansements. Nous sommes obligés de nous

[12] Rapport de la délégation départementale de la Croix-Rouge française, 23 septembre 1944, *op. cit.*

[13] Courrier de la commission d'épuration de Cannes au président du CDL du 4 janvier 1945, ADAM 171 W 27.

[14] *Op. cit.*

[15] Rapport médical du CSS de Saint-Mitre, janvier 1945, AD 13, 142 W 48.

[16] Rapport n° 2 du mois de mars 1945, CSS de Saint-Pierre, AD 13, 142 W 110.

[17] Rapport de la commission de contrôle des camps d'internements de la région de Marseille sur le CSS de Sorgues, 28 avril 1945, AD 84, 12 W 2.

approvisionner dans les pharmacies qui, bien souvent, ne peuvent satisfaire nos besoins. »[18].

La sécurité, parent pauvre des camps d'internement

Un armement âprement recherché

La pénurie concerne les internés, mais également la sécurité des centres de séjour surveillés. L'article 3e des dispositions concernant la direction et la garde des Centres de séjour surveillé précise qu'en « cas d'évasion ou de tentative d'évasion, le personnel de garde doit faire usage de ses armes, après une seule sommation »[19]. Encore faut-il disposer de l'armement nécessaire. Et les camps manquent de mitraillettes et de revolvers pour faire face à une émeute ou pour résister à une intervention extérieure[20]. En décembre 1944, l'armement du camp de Saint-Mitre n'est composé que de cinq pistolets automatiques 7/65 et de quatre mousquetons modèle 1892 en provenance du camp de Saliers, réquisitionnés par les FFI d'Arles et de Saint-Gilles au moment de la Libération. Le CSS réclame une dotation dans la mesure où les besoins sont conséquents, puisqu'il faudrait trois fusils-mitrailleurs, deux mitraillettes, dix mousquetons, dix pistolets automatiques, avec munitions, ainsi que des grenades offensives[21]. Au CSS de Bandol, l'armement de la garde, en janvier 1945, comprend une mitrailleuse lourde de 13 mm, un fusil-mitrailleur allemand, vingt-cinq fusils Mauser, dix pistolets automatiques et trois mitraillettes. Prises en charges par les FRS, ces armes proviennent de la récupération, mais deux fusils-mitrailleurs et vingt fusils seraient encore nécessaires pour tenir tête à des attaques[22]. Jules Leprovost, son directeur, justifie cette demande d'augmentation de la capacité d'armement par les coups de force survenus « depuis quelque temps dans d'autres lieux sur des établissements dépendants des organisations de résistance » (*op. cit.*). À la lisière de l'été 1945, le directeur de Saint-Mitre considère, qu'avec l'apport de six mousquetons et le stock des cinq pistolets 7/65, l'armement est devenu satisfaisant pour les 26 gardiens divisés en deux brigades de douze hommes. Mais très rapidement, pourtant, il change d'avis pour une simple et bonne raison : en l'espace de deux mois, l'effectif est passé de 400 à 600 internés, appartenant en majorité à la Milice et, ce faisant, fait courir de plus grands risques au personnel

[18] Albert Chabaud au préfet inspecteur général des camps d'internement, 13 septembre 1945, AN, F7 15093.

[19] Instruction relative à l'organisation et à la surveillance des CSS, 8 septembre 1944, ADAM, 171 W 29.

[20] Courrier de la direction de la police d'épuration au préfet, 5 octobre 1944, ADAM, 171 W 29.

[21] Rapport du CSS de Saint-Mitre, 26 décembre 1944, AD 13, 142 W 44.

[22] Rapport du capitaine Leprovost, directeur du CSS de Bandol, 25 janvier 1945, AD 13, 149 W 104.

de surveillance[23]. « Il est donc de toute utilité que ma demande, maintes fois répétée d'une dotation de 6 pistolets automatiques pour les Inspecteurs Chef et Inspecteurs assurant un service de ronde nocturne reçoivent enfin une solution » (*ibid.*).

En octobre 1945, sur un total de 150 revolvers et un millier de fusils répartis sur le territoire national, l'envoi 50 fusils et 500 cartouches est annoncé pour l'ensemble de la région de Marseille et ses départements ainsi que, pour le seul camp de Saint-Mitre, cinq revolvers et 100 cartouches[24]. S'il « s'empresse » d'en prendre livraison, le directeur du CSS déplore, une fois de plus, qu'en l'absence des pistolets automatiques destinés aux inspecteurs, seuls les gardiens sont concernés par cette livraison[25]. Et quand, enfin, les armes maintes fois réclamées, sont à la disposition du camp de Saint-Mitre, c'est non sans ironie qu'Ange Fanti, son directeur, réagit : « Cette dotation par trop tardive ne devient d'aucune utilité du fait de la dissolution du Camp »[26].

Des surveillants en guenilles

L'armement importe plus que l'habit, quoique ce dernier participe aussi à faire office d'autorité, et de ce côté-ci, la situation n'est guère plus reluisante. L'ensemble des dirigeants des camps d'internement constate que le personnel de surveillance ne dispose pas de l'habillement nécessaire ou que celui-ci est usagé, à tel point que le responsable du camp de Saint-Mitre demande, en novembre 1944, une dotation de vestes, pantalons, capotes, bérets, brodequins et ceinturons[27]. Au CSS des Basses-Alpes, si les gardiens sont presque tous correctement vêtus, plusieurs tenues sont dans un état « déplorable » et des membres du personnel sont loin de disposer d'une tenue correcte. Dix mois plus tard, en août 1945, l'un des points cruciaux du camp de Saint-Vincent-les-Forts restera celui du piètre état des chaussures de ses gardiens. Ces derniers n'en disposent, chacun, que d'une paire, quasiment inutilisable par manque d'attribution de cuir pour effectuer les réparations nécessaires[28]. Le personnel du camp des Basses-Alpes n'est pas le seul dans ce cas-là : à Saint-Mitre, Ange Fanti réclame 50 paires de brodequins, les gardiens étant dans l'obligation d'utiliser leurs chaussures personnelles « qui sont d'ailleurs en fort mauvais état »[29].

[23] Courrier du chef de camp de Saint-Mitre à R. Peron, chargé de mission, 22 août 1945, AD 13, 142 W 48.

[24] Armements des camps, 8 octobre 1945, AN, F7 15092.

[25] Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, octobre 1945, AD 13, 142 W 48.

[26] Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, novembre 1945, AD 13, 142 W 48.

[27] Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, 1er décembre 1944, AD 13, 142 W 48.

[28] Rapport mensuel du CSS de Saint-Vincent-les-Forts, juillet 1945, AD 04, 41 W 40.

[29] Courrier du chef de camp de Saint-Mitre à l'I.G.C., 8 juin 1945, AN, F7 15095.

Dans les Alpes-Maritimes, le préfet Paul Escande constate que la tenue vestimentaire des gardiens « laisse à désirer »[30]. Une note qui lui est adressée fin décembre indique que « le stock des manteaux de gardien de camp est épuisé. En raison de cette pénurie, les gardiens de nombreux centres vont être obligés d'assurer leur service sans chaussures de marche ni vêtements chauds »[31]. Au-delà du besoin réel de vêtir correctement les gardiens en place, cette pénurie est aussi, selon le directeur du camp d'Aix-en-Provence, de nature à bloquer le recrutement de nouveaux surveillants pour lesquelles les camps ne seraient pas en mesure de distribuer l'habillement réglementaire[32]. C'est ce que craignent en tout cas les directeurs des camps de Saint-Mitre et de Saint-Vincent-les-Forts. Après avoir longuement insisté, Ange Fanti obtient enfin satisfaction à la mi-mars 1945. Il reçoit cinquante vareuses et pantalons pour le personnel de surveillance, mais il continue à réclamer une dotation de tenues pour ses inspecteurs chefs et inspecteurs, « appelés à avoir un certain décorum » qui ne trouvent plus la possibilité de se vêtir dans le commerce et qui ne peuvent même pas s'en procurer, en raison de leur maigre salaire, au marché noir[33]. Et c'est sans compter sur les difficultés rencontrées par le personnel pour trouver du linge de corps. Devant ce qui ressemble au dénuement de cette catégorie de personnel, Ange Fanti suggère à l'administration centrale, en juillet 1945, de doter son personnel « de ce vestiaire indispensable », au-delà de l'habillement réglementaire. La démarche serait synonyme d'allégement de budget pour les surveillants, dont l'exaspération est perceptible[34]. Et puis, peut-être à bout d'argument, le directeur de Saint-Mitre brandit une menace à peine voilée, à moins que le danger qu'il décrit ne soit réellement à prendre au sérieux. Ange Fanti indique qu'un risque d'accident réel existe en raison de cette absence de vêtements réglementaires. Contraints d'effectuer leur ronde en civil, inspecteurs chefs et inspecteurs peuvent, et ce malgré l'éclairage du camp, être pris pour des étrangers au camp ou des évadés par la garde extérieure, composée de CRS, avec les conséquences funestes que l'on peut aisément deviner : « Cet accident serait fort regrettable s'il venait à se produire et entraînerait la responsabilité de l'Administration »[35]. La réponse trouvée par le préfet du Vaucluse, que l'on suppose valable pour les autres départements, sera sans ambiguïté : « Les inspecteurs chefs, inspecteurs et secrétaires, n'ont pas à prendre la garde à l'extérieur et, n'étant pas constitués en corps militarisés, « n'ont pas droit à une tenue »[36].

---

30 Rapport du préfet, 20 janvier-14 février 1945, *op. cit.*

31 Note du 29 décembre 1944, A.N., F7 15092.

32 Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, 3 janvier 1945, AD 13, 142 W 48.

33 Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, 3 avril 1945, AD 13, 142 W 48.

34 Rapport mensuel du CSS de Saint-Mitre, 1er août 1945, AD 13, 142 W 48.

35 Courrier du chef de camp de Saint-Mitre à R. Peron, chargé de mission, 22 août 1945, AD 13, 142 W 48.

36 Préfet inspecteur général des camps au chef de camp de Sorgues, 10 septembre 1945, AN, F7 15109.

Les objets, ou plutôt leur manque, leur absence, est une marque de fabrique des centres de séjour surveillé, et constitue, en creux, leur aspect éphémère, pas nécessairement perçu au départ par ceux-là mêmes qui furent chargés de leur aménagement, de leur organisation et de leur protection.

Le coup d'arrêt d'une dissolution programmée

Constituer l'inventaire de la pénurie

Le 17 novembre 1945, le mouvement de dissolution des derniers camps ouverts s'accélère. L'ensemble des préfets reçoit un télégramme officiel de l'IGC, qui signe la fin de cette page de l'internement administratif né à la Libération, annonçant leur fermeture au plus tard au 25 décembre, avec une suspension des faibles crédits qui leur étaient alloués jusqu'ici. Parmi les mesures à prendre, plusieurs concernent le matériel des camps : si celui-ci a été prêté par des administrations ou organismes étrangers du ministère de l'Intérieur (Guerre, service des réfugiés, Croix-Rouge, Entr'Aide française), lors de la dissolution, le matériel doit être rendu à l'Administration, qui doit ensuite délivrer une décharge. Si le matériel appartient au camp, c'est-à-dire qu'il a été acquis au moyen de crédits délégués par l'IGC, un inventaire complet doit être dressé dès que l'ordre de dissolution sera donné et adressé à l'IGC, au Bureau du matériel, qui lui donnera une nouvelle affectation. Enfin, parmi les gardiens des camps qui ont été licenciés, ceux qui ont perçu des effets d'habillement et d'équipement doivent les rendre au moment de leur départ. Fin 1945, la dissolution, conduite par l'IGC, entraîne la restitution du matériel prêté par une kyrielle d'administrations, une restitution rendue nécessaire par la pénurie de biens qui touche encore le territoire. Dans la région de Marseille, les centres de séjour surveillé font désormais partie du passé ou sont en passe de l'être d'ici à la fin du mois de décembre 1945. Cependant, il reste encore une tâche ingrate à régler : liquider le matériel de chaque camp. L'IGC a déjà réclamé, en référence à la circulaire n° 768 du 9 octobre 1945, à chaque préfet d'un département où le CSS va être dissous dans quelques jours, un inventaire du matériel en place[37]. Tout est passé en revue : l'habillement et le campement, le couchage et l'ameublement, le chauffage et l'éclairage, le matériel sanitaire, le matériel de travaux, le matériel divers, l'armement ainsi que le matériel de transport[38]. Au camp de Saint-Pierre, une liste à la Prévert est établie, où figurent, entre autres objets, 94 brassards de police, vingt assiettes en métal, 367 cuillères, 402 gamelles en aluminium, 351 en fer, dix lessiveuses en mauvais état, 720 quarts en fer, 406 quarts militaires, six poêles à frire, quinze louches de tables. Pour le couchage et de l'ameublement, le CSS recense 106 enveloppes de paillasses en papier très usagées et 58 en

[37] Télégramme officiel, 8 décembre 1945, AD 84, 12 W 27.

[38] Inventaire du matériel en compte au CSS de Saint-Pierre, 30 novembre 1945, AD 13, 142 W 108.

toile dans le même état. 145 lits en bois, 46 sacs de couchage, 52 couvre-pieds, deux draps de lit, trois matelas en laine, quatre chaises de bureau, cinq armoires deux portes, égrènent la liste. Pour l'armement restant, le camp dispose de dix baïonnettes Label, 250 chargeurs de cinq cartouches, un millier de cartouches pour fusil 7/15, 25 cartouches PA 6/35 et dix fusils 7/15 (*ibid.*).

Déménager, diriger, expédier : la liquidation des objets

Comment liquider tout ce matériel ? Des principes sont posés par l'IGC, comme l'illustre l'exemple du CSS des Basses-Alpes[39] : Le matériel de couchage (couvre-pieds, couvertures, enveloppes et paillasses, matelas, sacs de couchage et traversins) doit être dirigé vers le camp de Metz-Queuleu, en Moselle, ou transmis à l'œuvre des colonies de vacances des Basses-Alpes, qui en a exprimé le souhait. Les véhicules réquisitionnés sont restitués à leurs anciens propriétaires, les charrettes, bicyclettes sont remis au service régional du matériel de la police et les chevaux de trait sont vendus par l'administration des Domaines. Les articles d'habillement et d'équipement sont reversés au service régional du matériel de la police, en vue de répondre aux besoins éventuels d'autres camps. Les vêtements civils sont octroyés service de déminage des Hautes-Alpes. Le service de la police récupère l'outillage chirurgical tandis que le matériel de campement et le matériel de chauffage sont attribués au service de déminage. Le matériel d'outillage et d'éclairage est expédié au camp de Metz. À Saint-Pierre, à Marseille, une partie de la liquidation est dirigée vers le camp de Noé, en Haute-Garonne. C'est le cas de l'ensemble de l'habillement et du matériel de campement (bouilloires, bassines, louches, marmites…) mais aussi du couchage (couvertures, couvre-pieds, enveloppes de paillasses, matelas et sacs de couchage). En revanche, le matériel de chauffage, d'éclairage, mais aussi les machines à écrire ou l'armement sont remis à l'administration pénitentiaire. Quant aux véhicules, ils sont envoyés au service régional du matériel de la police[40].

À Saint-Mitre, après le départ des derniers internés, le 23 décembre 1945, l'équipe encore sur place se résume à six gardiens et à sept inspecteurs. Ils ne sont plus chargés de la surveillance des internés, mais ils doivent procéder au vidage des paillasses, à la désinfection du matériel de couchage et au déménagement de l'ameublement ainsi que de la literie[41]. L'armement est intégralement déposé au magasin régional de la police, à Marseille ainsi que les tenues des agents jugées inutilisables mais aussi des effets considérés à l'état neuf : 54 vareuses, un pantalon, 19 paires de sabots de bois, 28 paires de sabots caoutchoutées. Le camion Citroën est emmené par un chauffeur sur le camp de Noé, chargé

[39] Courrier de l'IGC, administration générale matériel et comptabilité, au préfet des Basses-Alpes, 3 janvier 1946, AD 04, 41 W 40.

[40] Compte rendu relatif à la liquidation du CSS de Saint-Pierre, 4 mars 1946, AN, F7 15095.

[41] Courrier du chef de camp de Saint-Mitre à l'IGC, 16 février 1946, AN, F7 15095.

du matériel de couchage et de réfectoire provenant du CSS Saint-Pierre. Le 13 février 1946, 23 colis, contenant 97 couvertures, 453 couvre-pieds, 30 draps et 53 sacs de couchage, sont expédiés par train vers le centre d'Ecrouves. Les services pénitentiaires récupèrent, à titre de prêt, le matériel de récupération provenant de l'armée allemande. La 154e CRS qui, désormais, occupe les locaux de Saint-Mitre, peut disposer provisoirement des lits et des matelas, du matériel sanitaire, des bureaux, tables, chaises et fauteuils, du matériel de cuisine et du petit outillage (*op. cit.*). Encore convient-il de distinguer parmi le matériel à la disposition des camps celui qui leur appartient et celui qui leur a été prêté. Le CSS de Sorgues se retrouve avec le matériel lui appartenant en propre, mais une autre partie a plusieurs origines : Entraide française, sûreté nationale, service de santé de l'armée, service du matériel basé en Avignon. Tous semblent donner leur accord pour céder ce qui leur appartient à l'administration pénitentiaire qui va récupérer, en outre, les vivres restant en stock[42]. À l'inventaire du matériel destiné à être réorienté, certains camps, à l'instar de Sorgues, transmettent l'inventaire du matériel détruit ou inutilisable, et où, par exemple, 26 couvertures sont hors d'usage, pour une simple raison : « Après enquête, il a été constaté que les détenus s'étaient confectionnés des pantoufles et d'autres objets avec les couvertures »[43].

Couteaux détruits à l'usage, assiettes en porcelaine ou verres brisées à la manipulation, draps de lits usés et déchirés, gamelles rouillées, lits en bois démontés, n'iront pas plus loin. Enfin, les fonds, valeurs ou objets précieux appartenant à des internés et ne pouvant pas être restitué à leur propriétaire, sont remis à la préfecture. Les sommes sont dérisoires. La direction de Sorgues dépose un porte-monnaie avec 70 *Pfennigs*, un autre avec 22 *Marks*, un peigne avec étui, 170 *Marks* ici ou un portefeuille avec 650 *Marks*, là. Elles appartiennent en général à des internés évadés, transférés, décédés voire inconnus du camp d'internement où elles sont comptabilisées[44]. Quant à Saint-Mitre, Le jour de la dissolution définitive du camp, le 15 février 1946, des objets ayant appartenu aux internés sont remis au service liquidateur des CSS à la préfecture de Marseille. Y figurent 5 590 francs en billets de banque français dévalorisés ainsi qu'en billets étrangers. Une enveloppe appartenant à l'interné Robert R. contient, entre autres, une montre-bracelet, un stylo, un trousseau de clés, une paire de pendants, une chaîne, une bague de « métal jaune » tandis que l'enveloppe de Germaine M. révèle plusieurs bijoux, dont une broche de « métal blanc »[45]. Des objets « sans valeur » appartenant à des internés sont également déposés à la direction des CSS, au 3, Cours Pierre-Puget, à Marseille : huit couteaux de poche, un rasoir mécanique, neuf stylos, un carnet de chèques postaux, un livret de caisse d'épargne, une lampe de poche, une boussole, une ceinture en cuir. Autant dire rien.

[42] Compte rendu relatif à la liquidation du CSS de Sorgues, AD 84, 12 W 27.

[43] Procès verbal de perte, CSS de Sorgues, 18 février 1946, AD 84, 12 W 27.

[44] Compte rendu relatif à la liquidation du CSS de Sorgues, *op. cit.*

[45] État des objets appartenant aux internés de Saint-Mitre, dressé le 13 février 1945, AN, F7 15095.

Conclusion

Début 1946, les inventaires du matériel des camps de Saint-Pierre, Saint-Mitre, Sorgues et Saint-Vincent-les-Forts sont clos. La direction régionale des camps est dissoute. Ce qui matérialisait encore les structures de l'internement administratif disparaît donc à son tour[46]. Les provenances multiples des matériels prêtés, leur pénurie permanente mais aussi leur état, confirment aussi la précipitation dans laquelle les camps auront été créés, puis maintenus, vaille que vaille, jusqu'à disparaître du paysage de la Libération. Les objets sont transférés vers les derniers camps ouverts, un peu à la manière dont le furent les internés eux-mêmes, ou cédés à des administrations ou à des institutions, effaçant la trace de leur passage dans les centres de séjour surveillés. Volontaire ou non, l'éparpillement des objets, les mutations ou les licenciements des personnels et, peu ou prou, la libération des internés, permettent avec la requalification de ces lieux de détention (Boyer, 2010 : 301-325), d'effacer définitivement l'histoire de cette phase de la Libération dans la région de Marseille. Les hôtels transformés en camps reprennent leur activité dans une région redevenue touristique, les baraquements du camp de Sorgues sont transformés en logements sociaux, sous forme de petites maisons en bandes. Dans les Basses-Alpes, le camp de femmes de Reillanne, ancien couvent puis lieu d'une rafle en 1944, devient une colonie de vacances puis récemment, un centre pour malades d'Alzheimer. La caserne de Gap est désormais un pôle universitaire tandis que Le Fort-carré est transformé en centre sportif. Nulle part, ni dans la représentation collective, comme dans le cas du camp de Sorgues (Ferrant, 2009), ni dans l'histoire officielle de ces lieux, il n'est fait mention de la période où ils eurent une fonction de camp d'internement. Et ce sont probablement ceux qui représentèrent les camps, c'est-à-dire leurs directeurs, pour certains anciens résistants, qui furent les premiers surpris de cet effacement, alors qu'ils pensaient être encore responsable de la bonne garde des objets encore sur place. Le 23 décembre 1945, à 14 heures, les derniers internés du CSS Saint-Mitre, à Aix-en-Provence, quittent définitivement le camp. Un quart d'heure plus tard, un détachement des CRS occupe l'entrée du centre. Ange Fanti, son directeur pour encore quelques jours, ne décolère pas, lui qui n'a pas été tenu informé auparavant par le colonel Frey, le chef du service régional des CSS de la région de Marseille. Chargé pourtant par la préfecture des Bouches-du-Rhône de la liquidation du camp, il proteste énergiquement :

> « Je me trouve seul responsable du matériel à moi confié et une organisation étrangère n'a nul droit de s'immiscer à une entrée ou sortie quelconque, car elle est totalement ignorante des biens qui me sont confiés. D'autre part, je ne saurais tolérer pareille immixtion qui implique un visa de tous mes faits et gestes ainsi que ceux de mon personnel, de même que sur la gestion du matériel qui m'est confiée » (*ibid.*).

[46] Bureau des camps d'internement au commissaire de la République, à Marseille, 14 janvier 1946, AN, F7 15095.

Références

Bernardot M., 2005, « Au cœur de Saint-Mitre. Sociologie d'un centre de séjour surveillé : 1944-1945 », *Déviance et société* 2005/1, vol. 29, pp. 13-31.

Boyer P., 2010, « Camps et prisons de l'épuration », pp. 301-325., *in* : Fleury B., Walter J., *Qualifier des lieux de détention et de massacre (3). Figures emblématiques, mobilisations collectives*, Nancy, Presses universitaires de Nancy.

Duguet L., 2013, *L'Internement administratif en Provence-Côte d'Azur à la Libération,* Thèse en histoire contemporaine, Université Paul-Valéry Montpellier.

Ferrant M., 2009, *Histoire, mémoire et représentation sociale du camp d'internement de Sorgues et de l'épuration (août 1944/décembre 1945)*, mémoire de Master 2R Fonctionnements et dysfonctionnements psychologiques, Université Paul-Valéry Montpellier.

Peschanski D., 2002, *La France des camps. L'internement, 1938-1946*, Paris, Gallimard.

Vies d'objets, souvenirs de guerres, 317-330

> CREUX ET BOSSES

VÉRONIQUE DASSIÉ
Institut d'ethnologie européenne méditerranéenne et comparative
Maison méditerranéenne des sciences de l'homme
F-13094
dassie@mmsh.univ-aix.fr

DES OBJETS SANS AVENIR OU LA DISPARITION DES SOUVENIRS DE LA SECONDE GUERRE MONDIALE

Résumé — Les souvenirs de guerre sont rarement mentionnés parmi les souvenirs domestiques. Cet article retrace les conditions de l'élection d'objets au rang de souvenirs dans la sphère privée et la conservation domestique qui en découle dans ce lieu qui peut être considéré comme une antichambre du patrimoine public. En effet, les limites de la patrimonialisation s'y dessinent à travers les difficultés non seulement à faire souvenir mais aussi à faire mémoire commune, prélude à leur entrée au panthéon de la mémoire collective qu'est le musée. À partir de la disparition de deux souvenirs de guerre, l'auteur analyse le processus de conversion d'un objet ordinaire en précieux témoignage du passé, la dialectique de la mémoire et de l'oubli et la dématérialisation nécessaire à la construction d'une mémoire post-traumatique consensuelle.

Résumé — Souvenir, mémoire, patrimonialisation, conservation domestique, Seconde Guerre mondiale.

Les guerres ont leurs musées. Les visiter, c'est découvrir une multitude d'objets, des souvenirs de guerre, dont la présence s'impose avec force, comme une évidence. Leur place au musée semble aller de soi. L'entrée d'un souvenir dans un musée n'est toutefois pas le parcours le plus habituel pour un objet. Elle renvoie à un processus de patrimonialisation complexe (Heinich, 2009a ; Bonnot, 2002 ; Debary, 2002) qui implique un changement du regard porté sur l'objet et son « retournement mémoriel » (Pizzorni-Itié, 2014 : 175). En amont, il y a donc une sélection des traces matérielles dignes d'être conservées, tri qui s'opère dès la sphère privée dans ce qui peut être considéré comme une « antichambre du patrimoine » (Dassié 2002). Son élection au rang de « souvenir » est par conséquent un des temps forts du changement de statut d'un objet en bien patrimonial puisqu'elle justifie sa conservation malgré son obsolescence : l'objet acquiert une valeur nouvelle qui va permettre son maintien dans la sphère domestique au fil des ans. Parce qu'il est identifié, à un moment donné, comme un « souvenir », il ne sera pas jeté, même s'il ne sert plus à rien. Cette étape est le prélude indispensable à sa conservation patrimoniale publique. Cette dernière n'est pour autant pas systématique, la valeur de l'objet pouvant malgré tout s'étioler et le conduire à redevenir déchet. Si au contraire sa valeur s'amplifie au point de pouvoir être partagée, le musée deviendra un des horizons possibles pour garantir sa conservation au-delà des vivants qui l'ont repéré.

Entre 2000 et 2006, j'ai recueilli une multitude de témoignages à propos d'objets et procédé à leurs inventaires domestiques. Force est de constater que les souvenirs de guerre y sont rares. Les raisons d'une telle absence méritent d'autant plus d'être éclairées que j'ai pu démontrer par ailleurs l'importance des traces domestiques pour matérialiser les événements cruciaux d'une histoire de vie (Dassié, 2010). En tant que bouleversements sociaux paroxystiques, les guerres devraient donc y avoir leur place. Cette contribution propose de revenir sur le paradoxe de leur relative absence domestique : pourquoi les souvenirs de guerre résistent-ils si peu aux disparitions ? Quelle patrimonialisation cela implique-t-il ? Après avoir présenté les éléments qui fondent l'attribution d'une valeur de souvenir à des objets, je reviendrai sur les conditions d'une telle élection s'agissant de souvenirs de guerre et j'analyserai les rouages intimes qui peuvent, certes, conduire parfois un objet du quotidien vers un musée, mais qui l'amènent en fait bien plus souvent à disparaître. Les limites de leur patrimonialisation y dessinent en creux les conditions que doivent respecter les souvenirs pour espérer pouvoir entrer un jour dans le panthéon de la mémoire collective qu'est le musée. À travers deux études de cas, l'analyse questionnera les corollaires de la disparition domestique de ces objets : les conditions de leur élection au rang de souvenir, le processus de conversion d'un objet ordinaire en précieux témoignage du passé, la dialectique de la mémoire et de l'oubli et la dématérialisation nécessaire à la construction d'une mémoire collective post-traumatique.

Qu'est-ce qu'un objet souvenir ?

Revenons tout d'abord sur la notion même d'objet-souvenir. Accoler la valeur de souvenir à un objet implique *a priori* le lien avec un temps révolu dont il serait la trace. C'est cette même aptitude supposée à pouvoir « témoigner » du passé qui lui vaut d'avoir sa place au musée. Mémoire et histoire ne se superposent pas pour autant pleinement (Todorov, 1995). De plus, leur matérialité implique une attribution de sens, autrement dit la genèse de « sémiophores » (Pomian, 1987). Si produire des traces est devenu un impératif qui amène à vouloir désormais « tout garder, tout conserver des signes indicatifs de mémoire, même si l'on ne sait pas exactement de quelle mémoire ils sont les indicateurs » (Nora, 1997 : 32), la fabrique de l'histoire n'en est pas plus aisée pour autant : elle suppose un tri, une sélection et la restitution fiable des événements qui leur sont associés, autrement dit la production d'un discours qui leur donne sens. La trace, matérielle et concrète, peut alors faire preuve. Elle devient l'indice d'une réalité qu'elle atteste. Mais la mémoire reste toujours suspecte d'être peu fiable, de se prêter aux reconstructions et aux interprétations parfois les plus fantaisistes. Le sens de la mémoire et de l'histoire ne s'accordent donc pas toujours.

L'objet-souvenir est en quelque sorte un trait d'union entre ces deux caractéristiques : à la fois véridique et futile. Les intérieurs domestiques regorgent de ces petits trésors ordinaires et précieux qui attisent la nostalgie. Du souvenir d'enfance à celui de vacances, du cadeau de Noël au bien hérité, en passant par les photographies de famille et les linges de grand-mère, c'est toute une épaisseur biographique qui s'incarne dans ces traces matérielles familiales (Morin, 1978 ; Hoskins, 1998). Jugés irremplaçables au terme de processus sociaux qui se déploient à partir et « dans des réseaux de pensée et d'action » (Revolon, Lemonier, Bailly, 2012 : 17), ils alimentent de véritables bric-à-brac où se mêlent le kitch et l'ancien, le minuscule et l'encombrant. Cette diversité physique, mais aussi de modes d'acquisition, pose la question du point commun entre tous ces objets revendiqués pour leur singularité et leur caractère unique. Le substantif « souvenir » qui leur est accolé suggère une portée mémorielle. Or, force est de constater que la mémoire, dont ils sont *a priori* censés être pourvus, est en fait rarement présente. Leur histoire est très souvent lacunaire ; on ne se souvient pas avec précision d'où ils viennent et aucun souvenir particulier n'y est véritablement associé. Tous ont néanmoins en commun leur absence de valeur matérielle supposée : ils sont vus comme des « petits riens », dépourvus de valeur vénale, pas très beaux et sans utilité concrète. Et quand certains font preuve d'une valeur indéniable par trop évidente, celle-ci est minimisée au regard d'une importance affective qui fait que « tout l'or du monde » suffirait pas à les remplacer. Cette mise au ban de la valeur matérielle intervient comme une dématérialisation nécessaire à la production d'une autre valeur. Cette valeur, symbolique dans la mesure où elle est la présence d'une absence, se traduit en affection, garante de leur conservation. La « propriété relationnelle du symbolique » (Fabre, 1996 : 230) se concentre ainsi dans l'objet gardé. Ces

objets deviennent des « objets d'affection » (Dassié, 2010), c'est-à-dire choses auxquelles l'individu est attaché et dont l'évocation se prête à l'expression d'émotions. Les souvenirs que chacun accumule autour de lui et l'affectivité qu'ils donnent à voir rendent sensible une histoire qui est moins celle des objets que celle de leur dépositaire volontaire. Les souvenirs sont donc des « formes d'objectivation de la mémoire » (Parrot, 2004 : 311), mais cette dernière est à géométrie variable, recomposable à l'infini au gré des expériences vécues. Les objets souvenir interviennent par conséquent comme des biographèmes qui, mis bout à bout pêle-mêle, servent d'une présentation de soi. Leur portée spéculaire est donc essentielle.

Outre les enjeux d'appartenances socio-identitaires auxquels renvoient les objets domestiques et que de nombreux travaux ont par ailleurs déjà explorés, en particulier dans le sillage des pratiques de consommation (Baudrillard, 1968 ; Segalen, 1987 ; Deniot, 1995), des événements singuliers interviennent également comme marqueurs socio-culturels. Alors que les premiers, statutaires, signent une identité qui s'inscrit dans une continuité, autrement dit l'appartenance à un groupe, les épisodes marquants permettent de rendre compte d'une individualité qui s'affirme dans la singularité. Voyages, rencontres amicales et autres faits biographiques sont autant d'éléments qui permettent de repérer la spécificité d'un parcours individuel.

C'est à ces deux titres que des souvenirs de guerre peuvent être conservés. Les objets associés aux guerres s'inscrivent dans ce double registre identitaire puisqu'ils peuvent renvoyer aussi bien à une histoire collective dans laquelle s'inscrit l'individu et à une expérience toute personnelle. De tels objets ont donc de quoi marquer les esprits. La Seconde Guerre mondiale, vécue directement ou par procuration par la plupart des témoins qui se sont prêtés à l'inventaire de leurs souvenirs, est un événement majeur qui fait trace dans les mémoires familiales. Cela devrait justifier d'autant plus la conservation de vestiges aptes à en attester. Cependant, leur rareté révèle la difficulté à leur faire franchir le seuil des transmissions intergénérationnelles. Sur soixante-dix-neuf témoins sollicités, deux seulement en ont fait mention lors de leurs inventaires. Qui plus est, la première n'a pu montrer les objets en question car elle n'a pas pu les conserver, la seconde n'a pu trouver de récipiendaire qui accepte de les garder à son tour, ce qui présage une disparition prochaine. Pourtant, tous les témoins rencontrés auraient pu, directement ou indirectement, être concernés par de tels objets : plus d'un tiers d'entre eux sont nés avant 1939 en France et ont donc vécu, d'une manière ou d'une autre, cet épisode. Pour les autres, la Seconde Guerre mondiale n'en est pas moins un événement vécu par des ascendants proches. Pourquoi une telle absence en ce cas ? Comprendre pourquoi les souvenirs de guerre sont rarement mentionnés et matérialisés dans la sphère domestique permettra de saisir les conditions de leur conservation et de leur entrée dans une institution patrimoniale.

Pour ce faire, je reviendrai sur les deux exceptions rencontrées au cours de mon enquête afin de scruter plus en détail ce qui a pu contribuer à leur donner une valeur de souvenir aux yeux des témoins mais aussi les raisons qui font que leur conservation n'a pas été possible et donc les conditions de leur disparition.

L'autodafé d'un journal intime

Janine a 10 ans quand la guerre débute en 1939. Elle vit depuis les années 60 en Dordogne mais, il y a soixante-quinze ans, c'est dans un village de l'Argonne chez ses parents qu'elle prend part aux événements. Son père, mobilisé, est aussitôt fait prisonnier. « Tout le monde s'en allait… » explique-t-elle. Les civils, à pied ou en voiture, prennent la route vers le sud de la France. Avec sa mère et sa tante, Janine suit le mouvement, profitant de la voiture d'un ami fonctionnaire, qui doit rejoindre son administration déplacée en urgence à Bordeaux. Cet exil en voiture a pour Janine le parfum d'une belle aventure : « Le voyage en auto, c'était bien j'étais contente ! », se souvient-elle. S'il n'y avait pas eu les soldats en déroute le long du chemin, la guerre aurait pu être oubliée. Mais, se rappelle-t-elle, « Nous les civils, on nous bourrait sur le bord de la route pour laisser passer les soldats ». Quand la voiture arrive enfin à Bordeaux, l'aventure n'est pas terminée pour autant : « Les Allemands sont arrivés avant nous », explique-t-elle et il n'y a plus qu'à rebrousser chemin. Entre-temps, le territoire de l'Argonne a été déclaré "Zone interdite" et « on ne pouvait pas rentrer chez nous ». Janine et sa mère restent donc au sud de l'Argonne, en Bresse, pendant toute la durée de la guerre alors que sa tante décide de franchir la frontière interdite pour rentrer chez elle malgré tout. Ce n'est donc qu'une fois la paix signée que Janine et sa mère retrouvent leur maison, quelques années plus tard. De retour en Argonne, la famille découvre avec soulagement que la maison familiale a pu échapper aux pillages qu'ont subis les autres maisons du bourg abandonnées pendant l'Occupation. Janine souligne qu'elle a dû ce traitement de faveur aux réquisitions allemandes, qui lui ont valu d'être épargnée par les Français restés sur place pendant cette période. De la guerre, Janine garde donc le souvenir nostalgique et plutôt agréable des années passées en Bresse, avec de nouveaux camarades de jeu, le temps de la découverte d'une nouvelle région et d'un nouveau mode de vie, qui prend l'allure d'une aventure touristique. « Pour moi c'était des vacances, ça a été une balade finalement » conclut-elle.

Ce regard de l'enfance sur des faits tragiques dont les conséquences sociales et politiques lui échappent, ne fait pas trace exclusivement dans sa mémoire. Elle l'a fossilisé dans un journal qu'elle tient à l'époque, à la manière d'un carnet de bord. Janine évoque ce journal avec fierté. Rétrospectivement, elle y voit presque une œuvre littéraire, qu'elle met en écho avec un autre journal, devenu célèbre à cette même période, celui d'Anne Frank. Il faut dire qu'entre-temps, Janine est devenue professeur de français et si elle n'a jamais caressé d'ambition littéraire,

elle remarque en plaisantant qu'il y aurait peut-être pu y avoir là matière à célébrité.

Le journal condense ainsi des ingrédients biographiques propres à légitimer sa conservation comme cela est le cas pour les objets souvenir en général : marqué par l'événementiel qui établit un temps de rupture dans le cours de sa vie, il se prête à une mise en intrigue qui donne force au récit personnel. Ce faisant, il contribue à remplir « l'exigence de vérité » (Ricœur, 1983 : 17) à laquelle se prête la narration d'un événement dans une tentative de restitution de l'expérience humaine. La vérité du « je » qu'il donne à voir se déploie dans le cas présent non seulement de manière diachronique, autour d'un temps de rupture qui marque le parcours personnel et qui se superpose au déplacement géographique, temps quasi initiatique de la jeunesse, mais aussi dans la synchronie en étant la matière emblématique d'un goût du récit qui a pu infuser dans son identité professionnelle. Tous ces ingrédients en font donc un objet digne de conservation.

Le journal a pourtant disparu, au grand regret de Janine. Les circonstances de sa disparition sont incertaines mais elle en dresse les contours, à force d'hypothèses et de probabilité. Après la guerre, le journal est resté chez ses parents. La jeune fille poursuit ses études à Nancy où elle rencontre son futur mari. Au fil des mutations, le couple de fonctionnaires s'installe finalement en Dordogne. Le journal n'a alors pas suivi, sans doute trop associé à l'enfance et donc indéfectiblement lié au domicile parental comme cela est souvent le cas pour les objets de l'enfance. Il reste en Argonne. Son sort se joue dans les années 1975, quand les parents de Janine, devenus trop âgés pour rester seuls en Lorraine, déménagent pour s'installer chez leur fille. Leur maison est vendue aux enchères, avec ce qu'elle contient et qui ne pourra être emmené. Janine ne s'inquiète pas à ce moment-là du devenir de petites choses qui disparaissent à cette occasion, brûlées selon elle par sa mère. Les photos de famille, et sans doute le journal, toute une mémoire de papier partent ainsi dans les flammes.

En effet, ces traces, quasi documentaires, ne sauraient souffrir de tomber dans des mains inconnues. Sylvie Sagnes (2000) a mis en évidence la désapprobation sociale qui pèse sur ceux qui vendent des photographies de famille dans les vide-grenier. Les travaux de Valérie Feschet (1997), quant à eux, ont mis en évidence la récurrence du recours au feu dans l'effacement d'une mémoire familiale que les papiers de famille matérialisent. S'agissant du journal de Janine, document écrit et personnel, une conservation n'est donc guère envisageable. Elle l'est d'autant moins que son contenu n'est sans doute pas conforme au discours tenu habituellement sur la guerre. L'exode dont se souvient Janine est assimilé à une expérience agréable, peu en phase avec les propos tenus sur les conséquences de l'Occupation. Le récit recueilli évoque une aventure qui se conclut par un retour chez soi dans une maison sauvée par les Allemands alors que les Français y font figure de lâches et de voleurs. Son propos tranche avec les récits misérabilistes ou héroïsant en vigueur. Mémoire de papier, trop personnelle

et pas assez consensuelle pour pouvoir prétendre avoir une portée collective, mais aussi témoignage d'une fillette qui ne peut prétendre au statut d'héroïne, ce personnage qui « récapitule toujours une Histoire » (Centlivre, Fabre, Zonabend, 2013 : 2) et qui aurait été digne d'intérêt patrimonial, le journal avait donc toutes les raisons de disparaître.

La mise au rebut d'un drapeau

Paulette est née en 1925. Elle a donc 14 ans quand la Seconde Guerre mondiale débute. Ses souvenirs sont moins joyeux que ceux de Janine. Il faut dire qu'elle vit alors à Paris où les rationnements sont plus sévères qu'en campagne. C'est toutefois dans le Berry, où elle vient d'emménager à l'âge de 76 ans, que je fais sa connaissance. Ce déménagement lui vaut de revenir sur la terre de ses ancêtres. En effet, elle s'installe dans la résidence secondaire construite par ses parents installés à Paris, mais qui avaient gardé un pied à terre à proximité de la famille maternelle de Paulette. Celle-ci connaît donc déjà bien cette maison dans laquelle elle a passé toutes ses vacances depuis son premier séjour, juste après sa naissance. La résidence, secondaire, est devenue principale peu de temps avant notre rencontre, suite à une expropriation. Jusque-là, Paulette habitait la maison paternelle, en région parisienne : « Le quartier a été complétement démoli, il fallait que je m'en aille, […] j'ai pas eu le courage de me réinstaller en région parisienne alors comme j'avais cette maison ici, j'ai dit bon, tant pis, je vais venir y habiter ». Le départ n'a donc pas été pleinement désiré, il prend l'allure d'un drame social, d'autant que Paulette a dû, avant de s'installer dans sa nouvelle maison, procéder à une sélection drastique des biens qui l'ont accompagnée dans le Berry. La maison berrichonne était déjà meublée et remplie de souvenirs de sa famille maternelle ; celle qu'elle a quitté pleine des vestiges de la lignée paternelle. Tout n'aura donc pas sa place dans le nouveau logement. Paulette a donc donné une grande partie de son mobilier, comme sa salle à manger, afin de pouvoir conserver celle qui appartenait à ses grands-parents berrichons. Le choix a été difficile. Il lui a fallu trancher entre deux mémoires. Un ami l'a donc aidée à trier ce qui pouvait être emporté, ce qui devait être jeté et ce qui a été donné. Elle raconte les tensions suscitées par ce tri :

> « On tombe sur le drapeau, il me dit, vous n'allez pas… c'est vrai qu'il n'est pas beau ce drapeau. Il était chez moi, dans le sous-sol, y'avait longtemps que je l'avais pas vu mais enfin. Alors il l'avait mis sur le tas de choses qui devaient disparaître. Oh mais une fois qu'il a été parti, j'ai dit, quand même, mon drapeau. Je suis redescendue puis j'ai repris mon drapeau et je l'ai remis sur les cartons qui devaient s'en aller. Alors le lendemain, il revient, il reprend le drapeau mais je lui ai dit, vous vous rendez compte que ce drapeau je l'ai sorti le jour de la libération de Paris le 24 août 1944 ! Et vous voulez me jeter mon drapeau ! ».

Paulette raconte avoir également « sauvé » un morceau de pain de la guerre. Interrogée sur les raisons de tels sauvetages, elle s'explique en faisant référence à son métier d'enseignante en histoire : « Quand je faisais cours à mes élèves, je

leur montrais ça, tous les ans ». Les objets ont valeur d'exemples pour rendre compte du passé et des faits historiques inscrits au programme des apprentissages scolaires. Elle-même se vit en témoin d'une époque, d'où son plaisir à répondre aux questions de l'ethnologue. Elle explique d'ailleurs avec fierté avoir répondu à un appel à témoin lancé dans les années 60 à l'occasion de la préparation du film *Paris brûle-t-il ?* Mais cette auto-identification à la figure du témoin ne suffit pas à en faire pas pour autant « un "bon" témoin et [qui] acquiert le statut de figure emblématique » (Fleury, Walter, 2013 : 8). Sans doute n'est-elle pas en prise avec un vécu suffisamment tragique pour mériter une telle consécration.

Lors de notre rencontre, Paulette dresse l'inventaire de tous les souvenirs accumulés dans sa maison, prête à donner tout ce qui pourrait intéresser un musée. Fille unique, divorcée, elle n'a pas d'enfant ce qui coupe court à une transmission familiale. Paulette a déjà donné beaucoup de choses à ses amis mais son entourage amical n'est pas attaché à de tels souvenirs. Si leur valeur affective est importante, ils sont dépourvus de valeur marchande et d'utilité concrète, ce qui rend leur recyclage fonctionnel difficile. Reste l'alternative du musée : l'institution publique pourra se substituer aux descendants absents pour une transmission qui garantira leur conservation au-delà de sa propre vie. Rendez-vous est donc pris avec la conservatrice du musée local invitée à faire son choix. Les critères de sélection des musées sont balisés par le projet scientifique et culturel de chaque établissement. Depuis la loi du 4 janvier 2002 relative aux musées de France, les commissions scientifiques régionales (CSR) assurent le contrôle scientifique et technique des acquisitions faites au nom de l'État. La commission « rend un avis scientifique portant sur les critères suivants : lien entre l'objet ou l'ensemble à acquérir et le projet scientifique et culturel du musée, authenticité, appréciation du prix, état de conservation » (articles L.451-1 et L.452-1). Les objets qui ne répondent pas à ces critères n'ont pas leur place au musée. De l'avis de la conservatrice rencontrée par Paulette, « il y avait tant de choses liées à son histoire familiale qu'un choix semblait dérisoire. Le conservateur aurait pu dire tout ou rien. Je sélectionnai cependant quelques pièces, nous faisant défaut » (Kollman-Caillet, 2003 : 38). Le pain et le drapeau ne sont pas retenus.

Si la mémoire de Paulette est plus consensuelle que celle de Janine et étayée de dates et de repères précis qui permettent de les relier à l'histoire nationale, ses souvenirs de guerre n'entreront pas au musée. Sans doute leur manque-t-il le prestige qui pourrait être associé à des biens plus héroïques et moins ordinaires ? Leur gardienne, une femme qui ne revendique aucun titre de gloire, ne suffit pas à leur communiquer l'aura d'un personnage d'exception qui pourrait se propager aux objets qu'il a touchés. Bien que ses souvenirs répondent aux critères d'authenticité, de rareté et d'ancienneté retenus par les experts en patrimoine (Heinich, 2009b), ils ne sortent pour autant pas suffisamment de l'ordinaire pour mériter d'être rendus publics.

De l'antichambre du patrimoine à l'institution d'une mémoire publique

La nostalgie de Janine, qui n'a plus qu'une mémoire infidèle pour faire trace d'un journal d'exode aujourd'hui disparu, et le combat de Paulette, pour sauver le drapeau brandi dans sa jeunesse à l'occasion de la libération de Paris, permettent d'entrevoir les conditions de matérialisation domestique d'un événement qui fait date dans la mémoire collective et celles de son accession au rang d'héritage culturel. C'est « parce qu'ils s'accordent pour l'essentiel, malgré certaines divergences, que nous pouvons construire un ensemble de souvenir de façon à le reconnaître », souligne Maurice Halbwachs (1950 : 51) dans sa définition de la mémoire collective. Or, ceux de Janine produisent des dissonances. Quant à ceux de Paulette, ils manquent de panache et sont trop délitescents pour prétendre faire patrimoine. Leur mémoire n'est ni celle du front, ni celle de héros ou de martyrs. Si l'artisanat des tranchées de la Première Guerre mondiale a ouvert la voie d'une patrimonialisation des souvenirs de guerre en France, c'est aussi en fixant les codes de l'objet digne de conservation : le souvenir de poilu, érigé en « trophée » et mis au service d'une propagande (Latouche, 2008). Offerts aux êtres chers par ceux partis sur le front, ces souvenirs exhalaient le romantisme patriotique, le courage, la force et la virilité des combattants. Masculins, héroïques et glorieux. Face à eux, ceux de Janine et Paulette interrogent les principes de l'élection patrimoniale. La redéfinition-requalification des traces liés à des événements collectifs se heurte à la définition d'une « bonne » mémoire selon des exigences qui ne semblent pas exemptes de considérations sexuées.

Ces objets permettent néanmoins d'entrevoir le cheminement sinueux de l'objet ordinaire vers le patrimoine. Son parcours suppose sa qualification préalable en souvenir, garante d'une conservation privée, puis l'irruption d'une institution patrimoniale comme horizon possible d'une transmission intergénérationnelle. Les objets proposés aux musées mettent alors en évidence le choix d'une conservation pensée au-delà de l'existence individuelle et qui implique une rupture dans transmission familiale. Pour autant, tout cela ne suffit pas à faire patrimoine. Encore faut-il pouvoir produire un discours conforme aux attentes d'un collectif et inscrire l'objet dans un registre qui permettra de l'assimiler à un titre valorisé, prestigieux et consensuel. C'est donc un chemin plein d'incertitude que l'objet suit dans cette antichambre du patrimoine, rien ne garantissant *a priori* son accession au rang d'objet de musée.

La dernière étape de son parcours se joue donc lors d'une rencontre avec l'institution patrimoniale. Entrer au musée implique un dialogue entre le propriétaire et le représentant de l'institution. L'objet proposé aura d'autant plus de chance d'y parvenir que son détenteur sera à même de tenir un discours audible et nourri des critères de patrimonialité. Ceci suppose de laisser de côté sa valeur affective au profit d'une explicitation sémantique, d'un « investissement de sens » (Drouin, Richard-Bazire, 2011 : 2). Le discours affectif doit être converti en

parole scientifique. Chantal Martinet (1982) a mis en évidence toute la difficulté de ces transactions, autant pour celui qui propose que pour celui qui reçoit l'objet. La parole scientifique joue alors comme une prise de distance nécessaire, utile et garante de l'objectivité et de la représentativité collective.

L'écrémage patrimonial est d'autant plus compliqué à réaliser que, depuis la seconde moitié du XX^e^ siècle, il y a eu extension du champ patrimonial. Dans une société en mutation frappée par l'exode rural est né un sentiment d'urgence conservatoire qui exacerbe le besoin de préserver les traces d'un présent menacé. Sous l'impulsion des enquêtes lancées par la Mission du patrimoine ethnologique dans les années 1980, les chercheurs, et en particulier les anthropologues, sont devenus des experts mandatés pour repérer le patrimoine de demain. Dans le même temps, les travaux critiques menés sur les patrimonialisations ont mis en évidence une rupture temporelle dans l'attention patrimoniale. Sa désignation par l'institution a cédé la place à une fabrique « sociale », portée par des groupes (Rautenberg, 2003 ; Battegay, 2007). Ce basculement historique s'est accompagné de nouvelles modalités de l'élection patrimoniale. Chargé jusque-là d'entériner la légitimité du pouvoir central, *via* l'héroïsme, la gloire et le prestige, le patrimoine est devenu une réponse au devoir de mémoire. Placée dans le registre de l'ethnique et du politique, la mémoire a ainsi pris la « forme du futur et de l'impératif » (Ricœur, 2000 : 107). La commémoration du prestige, avec son corollaire l'effacement et l'oubli de l'anecdotique au profit de la fabrication d'une mémoire-gloire, se heurte désormais à l'impératif mémoriel. Avec lui, le sens donné au patrimoine est devenu celui porté par la science et par l'histoire, chargés de restituer une image d'un passé mis en mémoire dans son intégralité. Cette superposition de l'intégralité et de l'intégrité de la mémoire, a mis terme au registre commémoratif sélectif au profit de la production d'une mémoire savoir, construite sur l'idée de traces inaltérables à partir de la figure du témoin exemplaire. La victime en est devenue l'archétype consensuel qui permet d'évacuer la critique et la polémique, modèle repris dans le cadre des politiques mémorielles internationales à travers la mise en place des « commissions de vérité » (Lefranc, 2011) pour aider à la sortie de conflits politiques violents.

Conclusion

Au cours du colloque de 2014 sur les *Vies d'objets, souvenirs de guerre*, il a été question de vétérans, de champs de bataille, de combattants, de martyrs, de massacres… Les souvenirs de guerre ne semblent guère concerner les civils, ni les femmes d'ailleurs, ni des personnes éloignées des zones de combat. Les souvenirs de Janine et Paulette n'avaient donc décidément aucune chance de faire patrimoine. D'où leur disparition : le premier parce qu'il était trop intime et pas assez conforme pour être proposé comme pièce de musée, le second parce

que le musée sollicité pour le conserver ne l'a pas retenu comme objet digne d'intérêt collectif.

La patrimonialisation des souvenirs de guerre ne dépend donc pas seulement de la présence de traces disponibles. Face à des désirs portés par de multiples instances et à de multiples niveaux, leur existence rend leur sélection difficile. L'injonction au souvenir semble œuvrer comme tentative de réparation face à des événements qui laissent de profondes cicatrices dans les mémoires. Le devoir de mémoire aurait alors pour finalité la liquidation d'une « dette morale publique » (Grimaldi, 2013 : 213), sa mise en musée étant pensée comme « un vaccin contre l'indifférence » (Greenwald, 2013 : 220). Enjeu éthico-politique sensible donc et qui appelle l'émotion et le projet d'inventaire méticuleux afin de contrecarrer les tensions qu'attisent les mémorialisations (Peschanski, 2013). Faire le plein de mémoire, c'est identifier, choisir mais aussi rejeter ce qui n'a pas sa place, et ce qui devra par conséquent sombrer dans l'oubli. Cette fabrique de l'oubli à travers l'injonction au souvenir n'est pas anodine du point de vue des politiques de la mémoire. Nicole Loraux en a étudié une figure inversée, l'amnistie, à propos de la cité athénienne. Sommés de « ne pas rappeler les maux du passé », les Athéniens ont intégré une mémoire traumatique comme principe fondateur de leur unité : « Pour mieux contrôler leur plus récent passé, les Athéniens ne cessent de surveiller le récit de ce passé » (Loraux, 1997 : 274) et « c'est précisément parce qu'ils se souvenaient du passé que les Athéniens ont interdit à quiconque de le rappeler » (*ibid.* : 275). La possibilité de décréter l'amnistie a ainsi contribué à l'affirmation du pouvoir politique, l'impératif d'oubli des affrontements, d'une guerre sacrilège et fratricide appelant la réconciliation. Mais, selon Nicole Loraux, ce geste est aussi un acte fondateur de la cité. En plaçant le fait devant être oublié au centre du politique, elle en fait le temps inaugural d'un nouvel ordre social. L'interprétation de l'helléniste renvoie à la psychanalyse freudienne du traumatisme : tel l'inconscient qui demande de fermer les yeux sur ce qui ne devrait pas exister, le trauma psychique, et qui se faisant le rend d'autant plus présent, le politique institut le trauma collectif en temps fondateur. Si « l'événement qui ne passe pas englue le présent » (Cyrulnick, 2013 : 133), sur le plan collectif, reconnu en tant que temps à effacer, il devient principe d'un nouvel ordre social. *A contrario*, le devoir de mémoire pris en charge par les institutions patrimoniales aujourd'hui appelle paradoxalement une fabrique de l'oubli qui, quand il est repéré, met en lumière le contraste de points de vue multiples et parfois concurrents.

La disparition des souvenirs de guerre révèle ainsi des investissements politiques, symboliques et affectifs des mémoires et le dialogue permanent entre une société et ses cadres institutionnels pour signifier l'ordre collectif. Au cœur de ces enjeux, témoins et institutions patrimoniales prennent part à des redéfinitions identitaires en instituant la valeur collective des éléments dignes d'être transmis aux générations futures.

Références

Battegay A., 2007, « Les redéploiements des "nous" du patrimoine et de la mémoire en France », *Culture et recherche*, 114-115, pp. 28-30.

Baudrillard J., 1968, *Le Système des objets*, Paris, Gallimard.

Bonnot T., 2002, *La Vie des objets,* Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

Centlivre P., Fabre D., Zonabend F., 1999, *La Fabrique des héros,* Paris, Éd. de la Maison des Sciences de l'Homme.

Cyrulnik B., 2013, « Mémoire traumatique et résilience », pp. 133-143, *in* : Peschanski D., dir., *Mémoire et mémorialisation,* Paris, Hermann.

Dassié V., 2010, *Objets d'affection. Une ethnologie de l'intime*, Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques.

– 2002, « L'antichambre du patrimoine ou l'itinéraire du linge de famille jusqu'au musée », pp. 21- 70, *in* : Kollman-Caillet V., dir., *Ce linge qui nous retient…,* Argenton-sur-Creuse, Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine.

Debary O., 2002, *La Fin du Creusot ou l'art d'accommoder les restes,* Paris, Éd. du Comité des travaux historiques et scientifiques.

Deniot J., 1995, *Ethnologie du décor en milieu ouvrier. Le bel ordinaire,* Paris, Éd. L'Harmattan.

Drouin M., Richard-Bazire A., *La Sélection patrimoniale*, Québec, Éd. Multimondes.

Fabre D., 1996, « Le symbolique, brève histoire d'un objet », pp. 229-250, *in* : Revel J., Wachtel N., éds, *Une école pour les sciences sociales. De la VI^e Section à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales*, Paris, Éd. du Cerf/ Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Feschet V., 1997, « Les peines de l'héritage en Provence alpine », pp. 135-148, *in* : Durand B. *et al., La douleur et le droit*, Paris, Presses universitaires de France.

Fleury B., Walter J., 2013, « Les témoins itératifs », pp. 7-20, *in* : Fleury B., Walter J., dirs, *Carrières de témoins de conflits contemporains (1). Les témoins itératifs,* Nancy, Éditions universitaires de Lorraine.

Grimaldi S., 2013, « À quoi sert un Mémorial ? », pp. 207-17, *in* : Peschanski D., dir., *Mémoire et mémorialisation*, Paris, Hermann.

Greenwald A.-M., 2013, « Quel est l'enjeu d'un mémorial ? », pp. 219-226, *in* : Peschanski D., dir., *Mémoire et mémorialisation*, Paris, Hermann.

Halbwachs M., 1950, *La Mémoire collective*, Paris, A. Michel, 1997.

Heinich N. 2009a, *La Fabrique du patrimoine*, Paris, Éd. de la Maison des sciences de l'homme.

— 2009b, « L'administration de l'authenticité. De l'expertise collective à la décision patrimoniale », *Ethnologie française,* 3, vol. 39, pp. 509-519.

Hoskins J., 1998, *Biographical objects. How things tell the Stories of Peoples' Lives*, New York, Routledge.

Kollman-Caillet V., 2003, « La collecte : de l'objet donné à l'objet choisi, l'impossible choix », pp. 31-41, *in* : *J'ai 10 ans… collections choisies,* Argenton-sur-Creuse, Musée de la chemiserie et de l'élégance masculine.

Latouche R. 2008, « Petit patrimoine : les souvenirs de Verdun », pp. 123-137, *in* : Fournier L.-S., *Le « petit patrimoine » des Européens : objets et valeurs du quotidien*, Paris, Éd. L'Harmattan.

Lefranc S., 2011, « Les commissions de vérité : une alternative au droit ? », *Droit et cultures*, 56, vol. 2, mis en ligne le 6 juillet 2011. Accès : http://droitcultures.revues.org/335. Consulté le 13 mars 2015.

Loraux N., 1997, *La Cité divisée. L'oubli dans la mémoire d'Athènes*, Paris, Payot.

Martinet C., 1982, « Objets de famille/objets de musée, ethnologie ou muséologie », *Ethnologie française*, 1, vol 12, pp. 61-72.

Morin V., 1969, « L'objet biographique », *Communications,* 13, pp. 131-139.

Nora P., 1997. « Entre mémoire et histoire. La problématique des lieux », *in* : *Les lieux de mémoire, tome 1, La république*, Paris, Gallimard, pp. 23-43.

Parrot F., 2004, « Mais où a-t-on donc rangé ces souvenirs ? », *Ethnologie française,* vol. 2, 37, pp. 305-312.

Peschanski D., dir., 2013, *Mémoire et mémorialisation. De l'absence à la représentation*, Paris, Hermann.

Pizzorni-Itié Fl., 2014, « La forêt des choses. Substance mémorielle et correspondances sensibles des objets au musée », *Socio-anthropologie*, 30, pp. 171-181.

Pomian K., 1987, « Entre l'invisible et le visible », pp. 15-59, *in* : *Collectionneurs amateurs et curieux,* Paris, Gallimard.

Rautenberg M., 2003, *La Rupture patrimoniale,* Bernin, Éd. À la croisée.

Revolon S., Lemonier P., Bailly M., 2012, « Objets irremplaçables : une introduction », *Techniques et culture*, 58, vol. 1, pp. 14-27.

Ricœur P., 2000, *La Mémoire, l'histoire, l'oubli,* Paris, Éd. Le Seuil.

— 1983, *Temps et récit. L'intrigue et le récit historique,* Paris, Éd. Le Seuil.

Sagnes S., 2000, *Racines et enracinement ; parenté et localité dans la France contemporaine,* thèse de doctorat en anthropologie sociale et historique, Toulouse, Éd. de l'École des hautes études en sciences sociales.

Segalen M., 1987, « Objets domestiques de la vie ouvrière. Transmissions et ruptures dans les familles de Nanterre 1920-1960 », *Ethnologie française*, 1, vol. 17, pp. 29-38.

Todorov T., 1995, « La mémoire devant l'histoire », *Terrain,* 25, pp. 101-112.

> ABSTRACTS

Introduction

Pierre Morelli and Nathalie Pignard-Cheynel, The Public Shapped by ICT

In most contemporary studies, ICT are more questioned by use analysis and user figures than by a public approach. In its substantive and adjective accept, the notion of public—core in media and reception studies—seems *a priori* poorly adapted. However, in the context of web 2.0, the activity of recipients and the relationship of individuals to the collective have grown, making the emergence of collective forms (online communities, online social networks) that can be studied through the concept of public. Therefore, make, do and be a public of ICT are the early stages of a reflection that can lead to (re)think the public by ICT.

Keywords. — Public, use, users, ICT, community, interactivity, web 2.0, media reception, sociology of uses.

LIVES OF OBJECTS, MEMORIES OF WARS

To Impart

Michèle Gellereau, Geoffroy Gawin, Giving and receiving objects from the World War II: Which issues for Transmission?

This paper examines the status and forms of donations and mediations conducted by heirs of objects from World War II, by focusing on the circulation of these objects between different places or spheres. Indeed, objects reactivate memories by moving from private sphere to collective heritage and prove that one can survive to war. Thanks to the narrative of the donor, new patrimonial and social values are revealed and shared with the museum. The analysis of the relations tied with donators or their descendants raises the question of the institutional mission of museums. It invites us to rethink the need of taking feelings and sensitivity into account in heritage process.

Keywords. — Witness, artifact, donor, heritage, battle of the St. Lawrence, museum of French Resistance, Ascq.

André Kirouac, Museotopia. Artfacts, mentifacts and memory of risks

Museums dealing with the question of wars have in hand an extremely sensitive issue, as social and as historical, and owned by only few museological institutions. Put wars on display, through artifacts and mentifacts, combine a large number of factors which affected, affect and will affect our societies. It also involves a highly emotional dimension that affects every human. These museums should therefore think about their duty in matter of remembrance and find how to present their message. Should they be only history books? Are there sites of memory? Is, their unique mission shall invite their audiences to become aware of the impacts and the risks of war? Therefore, do these museums have to preserve the memory of the risk of wars because, once the veterans have disappeared, what remains to demonstrate the impacts of wars and their memory (mentefact) and their objects (artifacts)?

Keywords. — Museum, War, Risks, Memory, Objects, Artifacts, Mentifacts.

Marilda Azulay Tapiero, Estrella Israel Garzon, Save the Heritage: Josep Renau and the Protection of artistic Treasure during the Spanish Civil War

The purpose of this research it is to trace the life of an object -a panel-, directed by Josep Renau, exhibited at the Spanish Pavilion at the International Exhibition of Arts and Techniques in Modern Life, Paris 1937. And at the same time, to position it from the built elements in a continuum or succession of political, symbolic, emotional and heritage around the art in the context of the Spanish Civil War (1936-1939). In particular, in its panel Renau—a photomontage—traces the first step in the movement of artistic treasures, from Madrid to Valencia, which coincides with that of the government of the Republic. This is a rescue operation that faces the bombs against the city of Madrid. Doubts, justifications and dangers of the journey mingle with the size of the transported material, which in his journey, tough to Geneva, was considered as a good—for some—exchange, and, for the others a heroic action to address the fascist bombing.

Keywords. — Josep Renau, Paris, photomontage, cultural heritage, Spanish Civil War.

Éric Necker, The object in the history museum: collection or media? The example of the museum of Gravelotte

The museographic approach underlying the Museum of the War of 1870 and the Annexation, which opened its doors in Gravelotte (France) in 2014, seeks to encourage the public to question the different aspects of history museum exhibitions, particularly in the case of history museums devoted to contemporary conflicts. Although museum collections have a very special place in the museum—in fact their status is enshrined in law in France (*Code du patrimoine*)—their primary role is nevertheless to illustrate and convey a historical period or event. As such, they reflect a historical discourse, just as do other parts of the exhibition, from

the audiovisual media, to the graphic panels and the scenographic installations. In other words, although collection objects are a museum's very reason of being, they are also involved in its mediation process. It might therefore seem more appropriate to define them as "exhibits" (in the sense of what André Desvallées calls "expôts" in French). The interdependence and the interaction of the various "exhibits" which together articulate a museographic approach turn historical exhibitions into a form of media.

Keywords. — History museum, war of 1870, Gravelotte, object, collection, media, exhibit (*expôt*), museographic approach, scenographic installations, exhibition, art work, memory, history, audiovisual media, photographs, graphic panels.

To Show

Valérie Serdon, Siege engines of the Middle Ages. Historical reconstruction or fantasy of medieval Warfare?

This article studies the reconstruction of siege engines from the Middle Ages and their receiving by the general public in the current vogue of «medievalism». Medieval warfare has received a popular and school echo since the Second Empire. From this period, the tentative full size reenactments as well as the reconstructions in drawings led to the development, conscious or not, of idealized ideas. Nowadays, wood apparatus, which try to reproduce these machines, are still greatly inspired by these early attempts; some reenactors read however recent scientific publications. Beyond the sources used by this reenacting groups, the purpose of their approach (media and cultural issues, research valorisation with the general public, the commercial or gaming use in relation to tourism) is an essential issue. Often, the strict scientific interest is secondary even if scientific datas are not deliberately falsified.

Keywords. — Warfare, Middle Ages, Siege engine, Archaeology, Historiography, Media and cultural studies, Ideological issues.

Raymond Montpetit, Showing Objects _in situ_. Interpretation and Visitor Experience in American National Parks

The history of preservation and patrimony in the United States is quite different of its counterpart in Europe. In the US attention and protection were first given to natural sites with the creation of National Parks. This important network of natural parks started in the 1870's and then expanded to protect and promote national historic sites, many being military battlefields commemorating great battles. This article examines the principles and characteristics of the interpretive *in situ* museological approach developed by the National Park Service (NPS) to preserve, interpret and give access to these sites and collections. The second part shows how this method is applied at one particular battlefield park, *Gettysburg National Military Park*.

Keywords. — US national parks, interpretation, Visitor Center, Gettysburg National Military Park, historical site, heritage, rehabilitation

Benoit Bruant, The Great War collections in Europe: a fleeting musealisation of contemporary collections

The collection of more than one million objects from the Great War by public and private institutions across Europe is unprecedented. A floating, free-form exhibition, the war collection follows its own logic and rejects traditional selection and quality criteria. Heavily influenced by collector culture and major library management styles, scarred by war and the sheer scale of its human and material destruction, this stands as a fleeting collective monument and a political instrument. Almost exclusively built around multiples and dominated by images, the collection is, in the end, a work built on "figure memories". These are shallow and, as a result, eminently reproducible. And this is the whole problem with the institutions concerned today.

Keywords. — First World War, War collection, War museums, War memories, Cultural memory.

WHAT THE OBJECTS TELL

Symbols

Fanny Pascual, Story of a Quonset Hut: a "can" turned into the Second World War museum in New Caledonia

On September 19th, 2013, 73 years after New Caledonia decided to join Free France, the Museum of the Second World War in New Caledonia was inaugurated in a Quonset hut left by the American army in 1942. This building had no ordinary fate: it was turned into a museum while these few corrugated iron sheets were only meant to store gear during the war. This article deals with the process of valorizing this heritage, with conflicting memories and political strategies around this object which has become a project as well as with the people who supported or criticized it. Both written archives and oral history will feed this study of "museohistory" (Louvier, 2012).

Keywords. — Military heritage, Quonset hut, New Caledonia, Second World War, museum, museo-history.

Adnan Çelik, The *Beyaz Toros*, Symbols of enforced Disappearances in Turkish Kurdistan

The 1990s mark a dirty war during which the state violence reached its peak in the Northern Kurdistan; and the enforced disappearances as well as the extrajudicial killings became widespread. We see the use of several objects, images

and symbols that are characteristic of the period in the witnessing literature and art events where the artists, eyewitnesses and writers focus on the 1990s. These objects that are transformed into the symbolic signifiers of that period virtually represent the collective memory of the war in Kurdistan. These objects, images and symbols that represent or signify the 1990s remind the peoples of Kurdistan a history of domination, violence and resistance. Renault brand "white Toros" cars hold on to the collective memory of this dirty war in Kurdistan. These cars are not only remembered by the people who witnessed the war, but also the works of cinema, theater, literature and contemporary art that focus on the period explicitly use them. By this way, they turn it into a phenomenon of the 1990s. The white Toros, associated with the dirty war, which is organized by the paramilitary forces like the JITEM, became a symbol through which the state violence found its expression.

Keywords. — *Beyaz Toros*, JITEM, Kurdistan, Turkey, enforced disappearance, unsolved murders, dirty war, Kurdistan Workers' Party (PKK), Kurdish cinema, Kurdish literature.

Audrey Alvez, The machete, from the farming tool to the murder weapon: a sterotyped token of the Genocide of the Tutsi

The machete, symbolic token of the Genocide of the Rwandan Tutsi, is first a farming tool, very common in this country and distorted from its primary use. From a farming to a killing use, this article intends in a first place to come back to the methods used in the slaughter and the legitimacy of the symbolic embodiment of the machete. Then, the article deals with the depictions of the Genocide, that often put the machete forward: first object of the iconography of the Genocide and its speeches, the machete becomes the token of the Genocide. In the Western countries, the token takes root, what does it stand for? What role does it play in History and in the memory of the Genocide ? A study of the place of this object in the museography of the Genocide finally enables to remind the twofold nature of the memory.

Keywords. — Machete, the Genocide of the Rwandan Tutsi, token, stereotype, memory.

Galyna Dranenko, Maidan: a wreck thrown into the pond of power

This paper deals with the symbolic functioning of some of the emblematic objects that marked the recent conflict in Ukraine between the people and an oppressive power. We will thus highlight the dynamics that animate public manifestations of such objects and explain why and how those objects have been enabled to create a chain of symbolization linking the event in question to its historical essence, while projecting it into the future. We will then show that, among objects symbolizing the Maidan fights, the cobblestone has a paradigmatic and exemplary position in the sense that it unites and synthetizes all major characteristics. We will finally examine the reasons why such objects, whose initial

function was mainly utilitarian (either as riot shields or offensive weapons), have been recycled as souvenirs. In that respect, close attention will be paid to the displacement of the various levels (utilitarian, symbolic, memorial) of existence and visibility of those objects. It is indeed quite obvious that they have undergone rapid and amazing metamorphoses following commercial, artistic and museum-related processes.

Keywords. — Ukraine, Maidan, Memory, History, symbolic object, Revolution, museification, cobblestone.

Christophe Lafaye, From Surobi to the 19th Engineers Regiment's hall of honor. Building and Transmission of the French Military Intervention's Memory in Afghanistan

This contribution tells the story of the uniform carried by staff sergeant N during his tour in Afghanistan with the first company of the French 19th Engineers Regiment at the summer 2011, of his statute of utility object to its passage like patrimonial part within the Room of Honor of this combat unit. Utilitarian object, it's the illustration of the French army's adaptation to the fight's changeable conditions. It's connected to the individual story of the man which wore it. Patrimonial object, it integrates the collections of the regiment's Room of Honor where its significance changes. It becomes the symbol of the rediscovering realities of war's process in French Army. This process informs us on how collective memory of a military unit is building, on the values which are attached there and on its transmission to younger soldier. The individual experiment's obliteration to the profit of an institutional speech questions the historian on the traces left by combatant's experiences at digital era.

Keywords. — Afghanistan, French Army, Talibans, Hall of Honor, Memory, Military heritage, Patrimonial Object, Witness Object (?).

Singularities

Agnieszka Smolczewska Tona, From serial object to personalised object. Practices of collection and mediation of objects of the Great War

This article explores the question of the life of objects as war souvenirs by studying a very specific stage in their cultural biography, the one where they become objects of private collection, and for some of them, of mediation and museum exhibition. We focus on this question by building on the work done in the framework of the research project TEMUSE 14-45, which aimed to preserve the knowledge and information held by collectors of objects of the First World War. We highlight in this article that what allows interviewed collectors-mediators to make their object singular, are essentially its ties with men, soldiers or successive passers, who gravitated around this object. Through their practice collection, collectors are constantly seeking to reconstruct the story of the man

behind the object, and during its mediation facing the audience, to tell the story of the life of this man and thereby perpetuate his memory.

Keywords. — Objects and militaria, First World War, collectors, mediators, mediation and collection practices, values, authenticity.

Claude Nosal, Andreas Cuny, Adjutant farrier in German cavalry in 1909-1918. Farrier tools bag as an evidential paradigm

What would happen if historians decided to shift emphasis from extraordinary to ordinary? For example, to look at a specific object like a farrier tools bag. Do the marks left by a farrier kit bag, the object of everyday use in cavalry, enable to seize a deeper reality, impossible to reach by other means? Does it enable to seize for example the end of the cavalry and war animals, the end of a tradition, that was the victim of a slow and obstinate austerity process, and the final scene reduced to an abstraction: six million horses killed/blacksmith/world/life/death/victory/defeat ?... Can a farrier tools bag, this devilishly practical object, be examined in the light of a new theory of art? Can it be possible to figure out secret or hidden things based on undervalued or ignored marks? Can it be conceivable to understand a strange war and the end of the combat technique based on «Morelli's method» as from Andreas Cuny's farrier tools bag: hoof knife, hoof rasp, hoof nippers, nail hammer, clinch cutter, hoof gauge, farrier apron. That is the intention of this captivating anabasis.

Keywords. — Farrier tools bag, anthropology of ordinary, marks, evidential paradigm, Morelli's method, diagram of forces, intentionality.

Miao Chi, The Trajectory of Zhao Shangzhi. Disappearance as a War Trophy and Reemergence as a Remembrance oft he sino-japonaise

In June 2004, the skull of Zhao Shangzhi who is founder and former commander-in-chief of the Northeast Anti-Japanese United Army, was exhumed in the Buddhist Temple Banruo in Manchukuo's ancient capital Changchun, sixty-two years after his death. This discovery allows us to trace the journey of a mysterious disappearance and to explore the cognitive fields of the boundary object's concept in the background of war. Because this find is a result of great efforts which are carried out by various actors with various approaches, since the end of the Sino-Japanese War. It also leads to a reflection on the meaning of this act in the change of functions and values of from an object as a war trophy to the relic of a martyr of the Sino-Japanese War, and finally, becoming a heritage object who has installed in the Memorial Zhao Shangzhi, established in 2008 for the location of the skull.

Keywords. — Skull, Zhao Shangzhi, boundary object, Sino-Japanese War, Manchukuo, Communist Party of China, reappearance.

Heloise Schibler, Objects of Prioners. Expographic issues at the International Red Cross and Red Crescent Museum

The contribution deals with a particular type of artifacts—the «objects of prisoners»—within the new permanent exhibition of the International Red Cross and Red Crescent Museum in Geneva. It presents selected results of a field research conducted in the early stages of the institution's transformation process. The observations and the interviews carried out with the museography team show that these memory objects are vested with an extremely strong symbolic power since the beginning of their biographical careers. Then exhibited within a context of a museum, they hold an important emotional potential. This paper aims to analyze the emergence of a collective speech of the institution around its collection of "objects of prisoners" and how it is implemented in the exhibition design.

Keywords. — International Red Cross and Red Crescent Museum, permanent exhibition, "objects of prisoners", collection, institutional speech, exhibition design.

Abdelmalik Atamena, Two coaches as emblems of the Algerian History

It is about understanding and underlining the history of two buses which are the objects for understanding the transmission logic and the articulation of power as well as human relations in contemporary Algeria. They take place in critical moments in the Algerian history and they appear as frames of memory. Here, it is a must to call for the first object (1945) through the second one (1994), but of a "collective relived", repeating and reactivating memories which witness a reconstructed and even reinvented conflict. Suddenly, the two objects lose their objectivity to enroll in the heart of the social relations of the two different transmission dynamics.

Keywords. — Object- memory, coaches, Algerian war, history, red saints' day, black decade.

Hollow and Bosses

Bertrand Tillier, Engraved shells: from the patrimonial object to the work of postmodern art

The kitsch trinkets made by the soldiers of the Great War, from collected and transformed shells, hardly drew the attention of the historians who find there only a secondary document and less still of the art historians who feel reluctant to see there a work of art. But their inscription in the art history gradually took place since the 1960s. Because the life of these objects, cut, chiselled and engraved by the soldiers—what we call the trench art—was the place of a change of status, from the patrimonial object to the work of postmodern art,

whichshows how they entered the field of the esthetic approaches, thanks to the action of an artist as Jean-Jacques Lebel.

Keywords. — World War I, soldiers, handwork, trench art, history of art, postmodernity.

***Laurent Duguet*, The Meaning of Objects used in the Internment Camps of the Liberation in France. The example of the Marseille Region: August 1944-December 1945**

In October, 1944, the purge was in full swing in France, and the residential surveillance centres (C.S.S) were one of the tools used at that time, nevertheless they remained absent from the historiography for a long time (Peschanski, on 2002). Among the 170 camps known within national territory, we have established sixteen in the six departments of the region of Marseille between August, 1944 and December, 1945. In those places of exception, initially intended for collaboration suspects, we find that various objects often present common characteristics. Most of the time, the shortage of material delayed the organisation of the camps, this led to sanitary threats or weakened the security of these places. Objects necessary for the everyday life of the internees and for the security of camps are often lacking and weaken these ephemeral institutions that had to inventory them and redistribute them after their dissolution.

Keywords. — Internment camps, Liberation, Region of Marseille, Raymond Aubrac, Red-Cross, shortages, sleeping materials, food supplies, infirmaries, armaments, clothing, dissolution.

***Véronique Dassié*, Objects without Future or the Disappearace of the Souvenirs of the Second War**

War's souvenirs are rarely mentioned among the material memories. This paper considers the conditions of the election of objects to the rank of souvenirs at home and the private preservation which ensues from it in this place which can be considered as an anteroom of the cultural heritage. The limits of the creation of heritage (patrimonialization) take shape indeed through the difficulties not only to become a souvenir for the individual but also to make collective memory, before they join the rank of prestigious collective memories into the museum. From the disappearance of Second World War memories, the paper examines the conversion process of an ordinary object in invaluable testimony of past, the dialectic of the memory and the forgetting and the dematerialization necessary for the construction of a consensual post-traumatic memory.

Keywords. — Souvenir, material memory, creation of heritage (patrimonialization), domestic preservation, Second World War.