

Intermédialités

Histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques

Intermediality

History and Theory of the Arts, Literature and Technologies

L'objet en question. Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition

Luba Jurgenson

Number 36, Fall 2020

témoigner
witnessing

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1080950ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1080950ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Revue intermédialités

ISSN

1920-3136 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Jurgenson, L. (2020). L'objet en question. Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition. *Intermédialités / Intermediality*, (36), 1–20. <https://doi.org/10.7202/1080950ar>

Article abstract

In some recent scenographic productions, contact with the object is mediated by photography, video, or art installation. The role of these museum media is to make present objects that do not physically exist in the museum's collections, but also, and above all, to make the spectator reflect on the very act of representation and on the limits of reconstructing the past. This article proposes a reflection on two museum functions of the object: self-representation (appearance/presence), which engages the tools of phenomenology, and the transmission of a message (its "medium" function), which appeals to the tools of semiotics, among others.

L'objet en question.

Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition

LUBA JURGENSON

En 2007, lors d'un colloque international sur la postérité du Goulag à l'EHESS, Ivan Panikarov, conservateur du musée Mémoire de la Kolyma¹, fit circuler autour de la table quelques objets de sa collection : fils barbelés, balles trouvées sur un site de massacre, chaussure et gamelle de détenu. Il y eut un moment de silence comme devant un tombeau. Les chercheurs, familiers pourtant de ces objets qu'ils avaient vus sur des photographies ou dans des expositions, étaient soudain bouleversés par ces traces « vivantes » sorties de leur vitrine. Cette intrusion de l'objet provisoirement « démuséifié » dans l'espace académique apportait son lot de questions : a-t-on le droit de les toucher ? Quel type inédit de lien social créaient-ils entre les personnes présentes ? Comment conceptualiser cette émotion non programmée (et, en ce sens, dérangeante), comment la concilier avec la position théorique pour laquelle la trace est muette en l'absence de l'interpréteur et l'objet muséal n'est signifiant que par le dispositif dont il participe ? N'étions-nous pas

¹ Ivan Panikarov, Delphine Bechtel et Luba Jurgenson (dir.), *Muséographie des violences en Europe centrale et en ex-URSS*, Paris, Kimé, 2016, p. 75-86.

² Elisabeth Anstett et Luba Jurgenson (dir.), *Le Goulag en héritage : pour une anthropologie de la trace*, Paris, Petra, 2009. De même, Jean Davallon qualifie l'exposition d'« objet sémiotique faible », dans la mesure où « elle n'est pas d'abord faite pour dire quelque chose, mais pour montrer des choses. Au-delà de son évidence un peu lourde, ce constat a pour corollaire que, si l'on veut précisément que l'exposition dise quelque chose (qu'elle soit au

victimes de l'illusion selon laquelle l'objet aurait, par lui-même, une puissance d'évocation immédiate ? Il s'agissait, en un sens, d'une « apparition ». En même temps, l'objet dévoilait sa puissance de médiation entre l'événement et son récepteur, dans un contexte où les corps des victimes avaient disparu et où il revêtait également une fonction funéraire.

52 Apparition et médiation semblent a priori des notions difficilement compatibles : la première suppose un donné « nu », qui se révèle dans une rencontre ; la seconde, en revanche, désigne un processus possédant une dimension temporelle (aussi infime soit-elle). Comment ces deux actions paradoxales peuvent-elles émaner d'une même source ? Cette interrogation nous reconduit à l'espace d'où provenaient ces objets, le musée. Nous proposons ici une réflexion sur ces deux actions ou fonctions, déclinées en termes suivants : d'une part l'autofiguration — l'objet en tant qu'il se montre (phénomène) ; d'autre part la médiation, en tant que création d'un dispositif (un système de signes), au sein duquel, support d'un imaginaire actif impliqué dans le processus de connaissance, l'objet apparaît comme médiateur ou comme un « médium » au service de cette autofiguration ou en concurrence avec elle (comme peuvent l'être la phénoménologie et la sémiotique³).

53 Quel est le statut de ces objets⁴ ? Jouent-ils le rôle de reliques sur lesquelles se fixent des formes de sacralité laïque offertes aux visiteurs dans l'espace muséal qui se veut aussi un espace de recueillement et de deuil (comme l'est devenue

service d'un propos), il est capital de lui faire subir un traitement adéquat. C'est d'ailleurs la raison pour laquelle, contrairement à certaines idées reçues, elle est loin d'être un outil capable de transmettre "naturellement" et facilement des contenus scientifiques. » Jean Davallon, « Pourquoi considérer l'exposition comme un média ? », *Médiamorphose*, n° 9, 2003, p. 28, disponible sur I-Revues, <http://hdl.handle.net/2042/23275> (consultation le 22 juin 2021).

³ Sur la complémentarité de ces deux disciplines et leurs divergences, voir Jean-François Bordron, « Phénoménologie et sémiotique », *Actes Sémiotiques*, n° 114, 2011, disponible sur Unilim.fr, www.unilim.fr/actes-semiotiques/2743 (consultation le 22 juin 2021).

⁴ Nous entendons ici l'objet au sens le plus simple : « tout élément matériel fabriqué dans le but de servir à un usage précis, manipulable par homme », Marta Caraión (dir.), *Usages de l'objet. Littérature, histoire, arts et techniques : XIX^e-XX^e siècles*, Seyssel, Champ Vallon, 2014 ; mais sans négliger ses usages symboliques tels que définis par Greimas et Courtés « L'objet [...] se définit comme le lieu d'investissement des valeurs (ou des déterminations) avec lesquelles le sujet est conjoint ou disjoint », Algirdas Julien Greimas et Joseph Courtés (dir.), *Sémiotique : dictionnaire raisonné de la théorie du langage*, Paris, Hachette, 1979, p. 259. Voir également Jacques Fontanille et Alessandro Zinna (dir.), *Les objets du quotidien*, Limoges, Presses universitaires de Limoges, coll. « Nouveaux actes sémiotiques », 2005 ; Krzysztof Pomian, *Le musée, une histoire mondiale*. Tome I. « Du trésor au musée », coll. « Le musée, une histoire mondiale », Paris, Gallimard, 2020.

soudain la salle de conférences où étaient réunis les chercheurs) ? Ou bien ont-ils davantage statut de preuve, leur valeur testimoniale et émotionnelle étant inséparable de leur authenticités, comme s'ils disaient avec Primo Levi : « meditate che questo è stato » [pensez que cela fut⁶]... Ou encore, sont-ils là pour individuer des destins au sein de la multitude de victimes ?

54

Extension créative du corps humain⁷, l'objet caractérise l'humanité en tant que telle, car seul l'humain produit des objets au sens que nous avons retenu; si bien que la lecture de l'objet-signe dans les contextes de la muséographie des violences fait percevoir, en amont de toute définition juridique, la nature même de ce qu'est un crime contre l'humanité : arraché à son détenteur, c'est la disparition de celui-ci que représente ce vestige du binôme humain-chose, symbole au sens propre dont l'autre moitié est partie en fumée. Sa présence dans une vitrine témoigne d'un délaissement et d'une déliaison, proposant au visiteur de faire de la disparition une expérience. L'objet est le sédiment d'une relation d'appartenance qui, désignée par le verbe « avoir » dans la vie ordinaire, se trouve du côté de l'être dans les situations

⁵ L'authenticité étant elle-même une construction, et on trouve sous la vitrine de certains musées des objets simplement « d'époque » censés représenter « cet objet-là », comme les wagons ayant servi au transport des déportés. Voir Piotr M. A. Cywinski, « Auschwitz, site mémoriel au XXI^e siècle : réalités, enjeux, questions », *Les Cahiers Irice*, vol. 1, n° 7, 2011, p. 9–25, disponible sur Cairn.info, <https://doi.org/10.3917/lci.007.0009> (consultation le 22 juin 2021). Pour la définition de l'authenticité patrimoniale, voir *The Nara Document on Authenticity (1994)* de l'ICOMOS (International Council of Monuments and Sites), www.icomos.org/charters/nara-e.pdf (consultation le 11 février 2021).

⁶ Primo Levi, *Se questo è un uomo* [1958], Turin, Einaudi, 2001, p. 7. Nous ne proposons pas de définition du témoignage ni du témoin, le corpus d'études sur cette question étant trop vaste et hétérogène. Citons ici juste une tentative de proposer une analyse presque exhaustive de la question du témoignage : Aurélia Kaliski, « Pour une histoire culturelle du testimonial. De la notion de "témoignage" à celle de "création testimoniale" », thèse de doctorat, sous la direction de Carole Ksiazienicer Matheron, 13 décembre 2013, Université La Sorbonne Nouvelle – Paris 3, disponible sur thèses.fr, www.theses.fr/2013PA030179 (consultation le 22 juin 2021). Rappelons également le travail de Philippe Mesnard, notamment *Témoignage en résistance*, Paris, Stock, 2007, ainsi que celui de Catherine Coquio, en particulier *La Littérature en suspens : œuvres-témoignages*, Paris, l'Arachnéen, 2015. Une discussion récente autour des aspects génériques du témoignage a été menée à travers le dossier de la revue *Europe* : « Ce que le témoignage fait à la littérature », Frédéric Detue et Charlotte Lacoste (dir.), 2016 et la réponse donnée dans *La Littérature testimoniale, ses enjeux génériques* Philippe Mesnard (dir.), Paris, LUCIE, coll. « Poétiques comparatistes », 2017.

⁷ André Leroi-Gourhan, *Le Geste et la parole*, Tome I. « Technique et langage », Paris, Albin Michel, coll. « Sciences d'aujourd'hui », 1964; Ernst Cassirer, « Ding und Eigenschaft », *Philosophie der symbolischen Formen III. Phänomenologie der Erkenntnis*, Berlin, Bruno Cassirer Verlag, 1929, p. 137–164.

La question de l'outil comme extension du corps est déjà présente dans la philosophie de Descartes, selon lequel on « pourrait quasi dire [des aveugles] qu'ils voient des mains, ou que leur bâton est l'organe de quelque sixième sens qui leur a été donné au défaut de la vue », *La Dioptrique. Œuvres de Descartes*, Tome V, Paris, éditions Victor Cousin, 1824, p. 6.

extrêmes, comme celles des camps de concentration et des centres de mise à mort nazis, ou des camps du goulag, où la mort intervient au terme d'un processus de spoliation qui finit par s'étendre au corps de la victime⁸.

55 En s'exposant, l'objet se prête à des variations énonciatives qui, dans les espaces muséaux, mettent en jeu son statut ontologique/existential, son impact heuristique, son potentiel sensible. Selon la position théorique que nous adoptons à l'égard des mécanismes de perception et de connaissance du monde matériel, l'objet exposé peut être vu comme une présence (phénomène) dotée d'un pouvoir d'autoreprésentation, d'une « aura »⁹, ou un signe dans le texte du monde. Si ces modes d'apparaître ne sont certainement jamais absolus et se combinent parfois dans une même scénographie ou au gré des postures de réception, on peut dire que la puissance médiatrice de l'objet s'autonomise — jusqu'à produire à elle-même un dispositif — à mesure que se distend le lien de contiguïté avec l'événement (l'objet authentique *in praesentia*, en tant que phénomène) et que se crée un lien d'analogie (l'objet métaphorique en tant que signe).

MÉDIATEUR OU MÉDIUM¹⁰ ?

56 L'« aura » ou le signe se fixent sur un corps physique (l'objet) ayant ainsi la propriété de transmettre un message¹¹. Peut-on en inférer que l'objet est un médium ? Si on peut répondre par l'affirmative à propos de l'exposition¹², l'objet exposé, quant à

⁸ Luba Jurgenson, « L'objet au camp », *L'expérience concentrationnaire est-elle indicible ?*, Monaco, Éditions du Rocher, 2003, p. 297–308.

⁹ Au sens que conférerait à ce mot Walter Benjamin, *L'Œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique* [1939], trad. de l'allemand par Frédéric Joly, préface d'Antoine de Baecque, Paris, Payot, coll. « Petite Bibliothèque Payot », 2013. L'« aura », liée au caractère unique de l'objet comme phénomène, serait ainsi liée à son authenticité, tandis que l'objet en tant que signe, pris dans un dispositif, s'affranchit de la nécessité d'être « vrai ».

¹⁰ Pour une réflexion sur le médium, voir *Les Mises en scène virtuelles de l'information*, Paris, Nathan et Ina, 1999.

¹¹ Nous ne pouvons pas entrer ici dans la question des débats entre les positions réalistes, pour lesquelles ce pouvoir d'autoreprésentation est immanent à l'objet réel et d'autres théories de la connaissance, par exemple la sémiotique de Peirce qui examine le processus de connaissance à partir d'un système de signes ou la phénoménologie qui propose de dépasser la querelle classique entre réalisme et idéalisme en introduisant un sujet qui se découvre comme « être au monde »; et de revisiter les phénomènes à travers la « réduction phénoménologique », attitude philosophique que Maurice Merleau-Ponty définit à la suite d'Eugen Fink comme un « étonnement devant le monde », *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. VIII.

¹² Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Culture & Musées*, vol. 2, 1992, p. 99–123, disponible sur Persée.fr, www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017 (consultation le 22 juin 2021); Jean Davallon, 2003.

lui, apparaît d'abord comme un médiateur entre l'événement et son récepteur, à la fois support de transmission et vecteur d'émotions. Sa présence est à la fois discrète — il se contente d'être là — et violente — il s'impose dans sa matérialité, fragment du réel faisant effraction dans l'univers des représentations. Dans les scénographies muséales, il s'intègre aussi bien à des parcours immersifs où le visiteur est censé « vivre une expérience » qu'aux scénographies traditionnelles où celui-ci est confiné dans le rôle plus passif d'apprenant. Autrement dit, selon l'exposition, il oriente le visiteur vers une position perceptuelle plus traditionnelle ou plus novatrice, celle du sujet récepteur d'une réalité objective ou du sujet cocréateur de l'objet. Or le véritable « sujet » de la relation binaire documentée par l'objet a toujours déjà disparu, et le regardeur prend acte de cette disparition signifiée par le vide qui entoure l'objet dans la vitrine ou sur le présentoir. L'objet est ainsi plus à même qu'un autre élément muséal à dessiner une phénoménologie (et/ou une sémiotique) de l'événement : s'il est une « création » (notamment dans une optique postmoderne) née de l'interaction entre un fragment de réel et son interpréteur, il gardera toujours en lui un mystère, un fond d'opacité, en tant qu'il est aussi une chose existant pour soi, en dehors de notre conscience, et que son aséité ne pourra jamais être réduite à la somme des messages qu'il transmet. Ce reste, qui n'est pas soluble dans la scénographie, fait de l'objet un support privilégié du savoir sur les violences extrêmes, un savoir qui s'arrête aussi au seuil d'une obscurité irréductible. L'« aura » de l'objet ne se résorbe jamais entièrement dans l'interaction avec l'interpréteur, dans le phénomène : celui-ci garde pour lui une part d'inconnaissable, sa dimension de noumène. L'objet physique reste témoin non seulement des violences passées mais également des limites de l'interprétation.

57

Sans doute, c'est la conscience moderne qui a mis au jour la valeur possiblement médiale de l'objet. En même temps que la philosophie revisite à nouveaux frais l'être-chose de l'objet et, par là même, la relation entre le sujet et l'objet en passant par la chose¹³, l'objet réel supplante son image dans certaines œuvres d'artistes, déléguant au geste artistique son pouvoir d'autoreprésentation : dans les compositions surréalistes, celles du pop art ou les installations de l'art contemporain (chez Boltanski, par exemple).

¹³ Notamment dans un dialogue polémique avec Kant et sa conception de la chose : Martin Heidegger, *Qu'est-ce qu'une chose ?* trad. de l'allemand par Jean Reboul et Jacques Taminiaux, Paris, Gallimard, coll. « TEL » ; ainsi que, dans une perspective phénoménologique, Alexis Lossev, *Vechtch i imia* [La Chose et le nom] [1929], Saint-Petersbourg, Éditions Oleg Obychko, 2016. Voir également Vladimir Toporov, *Apologie de Pluchkine. De la dimension humaine des choses*, trad. du russe par Luba Jurgenson, Lagrasse, Verdier/poche, 2009.

58 L'objet apparaît alors à la fois comme un support à partir duquel il exerce son rayonnement et comme une « technique » ou, en d'autres termes, un langage (ou un métalangage), sa mise en situation en faisant un élément dans un système de signes, à l'instar de l'objet tel qu'il est convoqué par des langages pictural, cinématographique, etc.

59 Bien sûr, le médium n'est jamais réduit ni à l'un ni à l'autre, mais il est tout cela à la fois (la définition du terme n'étant d'ailleurs pas univoque selon les approches). La qualité médiumnique du médium repose aussi sur sa capacité de faire irruption dans le monde des phénomènes avec son mode d'apparaître propre¹⁴. L'intérêt actuel pour l'intermédialité révèle non seulement la prise en compte, avec les nouveaux médias¹⁵, de la dimension technique de la communication, mais également la porosité des frontières entre les objets artistiques et ceux qui ne le sont pas.

510 On tâchera d'aborder quelques cas d'objets naviguant dans les scénographies entre différents médias, comme le wagon de chemin de fer, symbole universel de la déportation ou les vestiges d'objets personnels trouvés au camp de Rivesaltes, comme exemples de la potentialité intermédiaire de l'objet.

L'OBJET PERSONNEL MIS EN SCÈNE

511 Ce n'est qu'à une époque relativement récente que l'objet personnel est entré dans les scénographies muséales consacrées à l'histoire des régimes de terreur et génocides¹⁶. Certes, on a toujours pu voir des artefacts dans les musées et mémoriaux du monde dédiés aux guerres, depuis l'Imperial War Museum de Londres jusqu'au mémorial de Poklonnaïa Gora à Moscou : avions militaires, chars, uniformes, armes, munitions. Mais l'objet intime tarde à apparaître sous les vitrines des musées. Il faut attendre pour cela que l'attention se déplace, dans l'espace public, de la figure du combattant vers celle de la victime. Et même alors, l'objet peine à gagner sa place aux côtés du document. Ainsi, les collections d'artefacts de Yad Vashem ont été

¹⁴ Jean Davallon passe en revue sept définitions du médium en tant que créateur d'un espace social, Davallon, 2003, p. 30. Nous nous attacherons ici aux modes de présence de l'objet dans cet espace et sa capacité à faire « dispositif ».

¹⁵ « Nouveaux » par rapport à la muséographie traditionnelle. L'évolution des musées s'amorce en effet depuis les années 1990, voir Davallon (dir.), 1992.

¹⁶ Cette tendance correspond à la prise en compte progressive du témoignage personnel par les historiens.

considérées, jusque dans les années 1990, comme ayant une « valeur secondaire » par rapport à ce dernier. Les conservateurs qui ont milité en faveur de l'objet¹⁷ ont fait valoir que les documents sont rédigés la plupart du temps par les criminels eux-mêmes, alors que les objets témoignent des victimes : l'objet est vernaculaire, en l'occurrence, juif et non allemand comme l'est le document.

912

Les combattants eux-mêmes bénéficient dorénavant d'une approche plus personnelle qui leur reconnaît une vie en dehors des combats, comme on peut le voir à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne où, aux côtés des traditionnels armes et uniformes, sont montrés les contenus des havresacs (voir la figure 1).



Figure 1. Objets personnels du poilu à l'Historial de la Grande Guerre de Péronne. © Luba Jurgenson, 2016.

¹⁷ Par exemple, Haviva Peled-Carmeli qui avait pu promouvoir l'idée d'une exposition de jouets. Celle-ci eut lieu en 1915, un an après sa mort. Voir « Les objets de Yad Vashem, ces témoins silencieux de la Shoah », blogue de Yad Vashem, 14 juin 2020, www.yadvashem.org/fr/blog/les-objets-de-yad-vashem.html (consultation le 12 août 2020).

913

L'objet désigne son propriétaire comme s'il l'appelait par son nom, arrachant sa mémoire à l'anonymat, aux statistiques¹⁸. À sa valeur heuristique s'ajoute la valeur pédagogique, le « plus jamais ça » et, partant, un récit utopique sur le présent-futur apaisé¹⁹ dans un espace social partagé. On peut dire ainsi que l'intermédialité commence avec cette capacité de l'objet à faire récit et, à partir de là, à faire surgir un tableau en l'absence.



Figure 2. Objets ayant appartenu à des détenus du Goulag. Exposition « Varlam Chalamov. Vivre ou écrire », Moscou, 2016. © Luba Jurgenson, 2016.

914

Dans la vitrine d'un musée, l'objet ayant appartenu à une victime manifeste désormais moins un faire humain (à l'exception des objets fabriqués sur les lieux de détention²⁰) que l'être dans sa vulnérabilité (voir la figure 2). Coupé du tissu vivant dans lequel il existait et de sa temporalité propre, fût-ce celle d'épave ou de déchet, l'objet est

¹⁸ Au United States Holocaust Memorial Museum de Washington, l'imaginaire du visiteur est stimulé par des « cartes d'identité » de Juifs déportés que ce dernier peut prendre à l'entrée afin de s'identifier à une victime et d'imaginer sa destinée.

¹⁹ Rappelons l'usage spontané d'objets dans les commémorations des attentats récents. Voir Jérôme Truc (dir.), *Mémoires-en-Jeu*, n° 4, « Mémorialisations immédiates/Spontaneous memorialization », Paris, Kimé, septembre 2017, p. 47-103.

²⁰ Ces objets narrent non pas la mort immédiate mais des tentatives de survie, comme par exemple les cuillères et gamelles confectionnées dans les goulags; ils témoignent des techniques rudimentaires de réparation dans les conditions de dénuement. Il faut mentionner également les objets d'art ou d'artisanat ou les carnets de recettes qui n'ont pas de but utilitaire. Voir Elisabeth Anstett, « Un musée pour une anamnèse. De l'usage des œuvres d'art dans une muséographie de la Terreur », Anstett et Jurgenson (dir.), 2009, p. 143-156. Voir également *Festins imaginaires*, documentaire d'Anne Géorget, France / Belgique, Octobre Production, 2014.

« jeté » dans un espace de significations qu'il appartient au visiteur de créer par sa présence corporelle et son imagination. Désormais « adressé », éjecté (idéalement, mais non totalement comme nous l'avons vu) au dehors de son être pour soi, l'objet demeure en suspens entre sa vie passée d'usage et sa vie posthume de vestige ou de relique qui est sans cesse recrée par les visiteurs, manifestant cet état d'abandon qu'il partage avec son propriétaire disparu.

L'OBJET DÉMATÉRIALISÉ

915 Lorsqu'on parle d'objets exposés dans les vitrines, on pense bien sûr à ces artefacts devenus de grands clichés des scénographies de la Shoah : valises soigneusement marquées au nom de leur propriétaire — inscriptions qui, au regard de ce que nous savons de la destination du voyage, apparaissent comme une moquerie suprême envers les victimes mais qui, dans l'esprit des déportés, devaient leur permettre de retrouver leurs effets; monceaux de lunettes, d'ustensiles et d'autres objets dont l'utilité intrinsèque a pris fin à l'arrivée, qui accueillent le visiteur à Auschwitz.

916 Or, de nombreux musées récents privilégient des médias interactifs au détriment de l'artefact. Des écrans, voire des témoins virtuels auxquels on peut donner la parole en appuyant sur un bouton (par exemple, au MICR, Musée international de la Croix-Rouge et du Croissant rouge à Genève) proposent au visiteur des parcours impliquant sa participation active : il est invité à s'approprier l'espace du musée et à y inscrire sa présence corporelle en accomplissant un certain nombre de gestes.

917 L'objet évolue ainsi à la fois dans le sens d'une dés-héroïsation de la mémoire et de sa dématérialisation (moins de matériaux durs et pérennes, davantage de projections et d'installations, intégration d'ambiances sonores, etc.). Les musées peuvent de cette façon diversifier et enrichir leurs collections mais également attirer l'attention du visiteur-spectateur sur l'impossibilité de reconstruire à l'identique le passé et l'inciter à prendre une distance par rapport à ce qu'il voit (injonction paradoxale avec celle de ressentir, expérimenter et s'immerger; ou nouvel équilibre entre connaissance et intellection). Par ailleurs, si les projections allient les objectifs pédagogiques à une dimension ludique (que l'on a pu parfois assimiler à une

disneylandisation de la mémoire²¹), elles sont aussi, en filigrane ou en surimpression, des images physiques de processus psychiques qui invitent à se « projeter » dans le passé et décrivent, par extension, le mécanisme de l'accession au savoir. La mémoire se trouve ainsi sollicitée mais également figurée, en tant qu'empreinte visuelle de quelque chose qui n'est pas là physiquement. L'écran apparaît non seulement comme un outil ou support, mais aussi comme un symbole de l'advenue du sens : il mime les mécanismes cognitifs de l'imaginaire.

518

La dématérialisation des objets dans les scénographies muséales suit l'intrusion progressive du virtuel dans la vie des individus. Mais, loin d'obéir aux seules exigences pratiques, elle participe aussi d'une dé-ontologisation, voire d'une déréalisation de l'objet. La carence ontologique — l'objet n'est plus, il n'existe qu'en représentation, réduction qui double le motif de la disparition — est contrebalancée par une sur-présence à l'image, l'extension de l'objet au-delà de lui-même. Empêchant l'illusion de pouvoir vivre l'expérience du détenu par un contact avec le vrai objet, de s'approcher de la réalité du camp comme si on y était²², l'objet dématérialisé participe de la création d'un monde à part, le monde mémoriel, avec ses propres signes, jeux de transparence, effets de rouille, etc. On pense par exemple à cette installation figurant un wagon dessiné en blanc sur des surfaces vitrées, au pavillon hongrois d'Auschwitz, que le visiteur traverse et qui semble donner une leçon au wagon réel, montré, quant à lui, à l'extérieur : si ce dernier s'expose et s'autoreprésente, le wagon du pavillon hongrois a besoin que le visiteur lui donne vie et sens : l'objectalité de l'objet est ici sublimée, il ne fait plus corps mais surface, il est en quelque sorte une traduction, pour le visiteur moderne, du vieux wagon réel, mais une traduction qui conteste à ce dernier sa valeur d'original : est-il un vrai wagon ayant transporté des Juifs ou seulement un wagon d'époque ? A-t-il été restauré ? N'a-t-il pas perdu son caractère authentique par le simple fait de se trouver dans un musée²³ ? L'installation artistique permet de déjouer ce problème d'identité. L'objet est soustrait au registre de la preuve, il ne fait plus trace au premier degré et ne prend plus en charge la question de

²¹ Tim Cole, *Selling the Holocaust: from Auschwitz to Schindler. How History Is Bought, Packaged, and Sold*, Londres, Routledge, 2000; Patrick Naef, « Disneylandisation des horreurs de la guerre », *Visionscarto*, vol. 13, mai 2014, <http://visionscarto.net/disneylandisation-guerre> (consultation le 12 août 2020).

²² Illusion que s'efforcent de produire les dispositifs qui privilégient l'objet « authentique » à d'autres formes de monstration. Pour une critique de ce « fétichisme » muséal, voir Serge Chaumier, *Traité d'expologie : Les écritures de l'exposition*, La documentation Française, 2012.

²³ Cywinski, 2011.

l'authenticité : la démarche archéologique n'est plus dans la quête/découverte de l'objet réel, mais dans le geste artistique qui consiste à projeter sur des parois en plexiglass l'image d'un wagon²⁴. À la différence de la pierre et du bronze des monuments héroïques conçus pour durer l'éternité, les matériaux modernes font volontiers croire qu'ils sont éphémères comme la mémoire et fragiles comme les victimes elles-mêmes. Mais ce n'est là qu'une illusion : le plexiglass et le Korten sont, en réalité, d'une solidité à toute épreuve²⁵.

DES VESTIGES EN DEUX DIMENSIONS

519

Le Musée de l'exil de la Jonquera (MUME), consacré à l'exode des républicains espagnols après la guerre civile, présente un travail de Nicole Bergé réalisé à partir d'objets trouvés au camp de Rivesaltes. Il s'agit de vestiges que la photographe a collectés sur les lieux : couverts, gamelles, capsules de la « gazouze » (boisson gazeuse distribuée parfois aux prisonniers), peignes, bouts de fil barbelés (voir la figure 3). Assemblés dans une composition posée sur un présentoir, ces restes exhibent leur rouille naturelle sur fond de surfaces en acier Korten qui, elles, imitent la rouille et « font mémoire ». Réduit à deux dimensions, le vestige révèle doublement le geste archéologique : d'abord exhumé par l'artiste, puis capturé par l'image, il abdique par cela même ses propriétés d'objet, volume, matière, coordonnées spatio-temporelles. Juxtaposés dans une mosaïque, les vestiges mettent en jeu la déformation apportée par la perception : l'image saisit le geste créateur dans l'advenue visuelle de l'objet-signe (signifié-signifiant), laissant se perdre l'objet-référent. Certes, elle répond d'une certaine manière à une attente de mise au jour de la trace qui est traditionnellement celle de l'expérience muséale. Mais le visiteur d'aujourd'hui a aussi tendance à vouloir non seulement « consommer sur place » ce savoir qui lui est indispensable en tant que membre d'une communauté et bon citoyen. Il cherche aussi à l'« emporter » sur son smartphone, lequel, parfois, fait

²⁴ Ce type de représentation muséale hérite de la tension qui existe entre deux conceptions de l'authenticité : l'authenticité-unicité et l'authenticité-geste. Sur cette distinction dans la littérature et l'art contemporains, voir Luba Jurgenson, « Puestas en escena de la memoria : algunos dispositivos » [Mises en scène de la mémoire : quelques dispositifs], Teresa Basile, Cecilia Gonzáles (dir.), *Las posmemorias / Les post-mémoires. Perspectivas latinoamericanas y europeas / Perspectives latino-américaines et européennes*, Presses universitaires de Bordeaux, 2021, p. 605–626.

²⁵ Philippe Mesnard, « Le chant du Korten », *Mémoires en Jeu*, n° 4, Paris, Kimé, septembre 2017, p. 36–44.

écran, au sens propre, entre lui et l'objet exposé, tant il s'empresse de capturer avant même de voir. C'est donc aussi à cette nouvelle forme de pulsion scopique²⁶ par écran interposé que répond l'objet dématérialisé en introduisant une médiation de plus dans la relation à l'artefact. Celui-ci devient reproductible et, par conséquent, facilement transportable, car délocalisé. Il perd son caractère unique, son « aura », mais devient accessible au plus grand nombre, se démultiplie. Si on a l'habitude de voir les mêmes documents photographiques dans différents musées, à présent c'est les mêmes objets ou leurs doubles que l'on peut voir aux quatre coins du monde et qui peuvent documenter des événements différents.



Figure 3. Rivesaltes : vestiges trouvés dans le camp, Nicole Bergé, 2006. © Luba Jurgenson, 2014.

920

L'exposition réalisée par Nicole Bergé en 2011 sur le site de ce camp a pour titre : « Savoir une chose comme l'ayant vue ». Si cette médiation archéophotographique s'inscrit dans l'esthétique de la postmodernité²⁷, elle ne dénie

²⁶ Jean-Louis Comolli, *Corps et cadre, Cinéma, éthique, politique*, Lagrasse, Verdier, 2021, p. 10-13.

²⁷ C'est-à-dire une esthétique qui questionne le rapport vrai/faux (Jean-François Lyotard, *La Condition postmoderne*, Paris, Minuit, 1979), contenu/image (Fredric Jameson, *Le Postmodernisme ou la logique culturelle du capitalisme tardif* [1989], trad. de l'anglais par

pas à l'objet son caractère réel, mais transpose la rencontre avec celui-ci dans la sphère du « comme », qui désormais inclut non seulement l'imitation, le « comme si » de la fiction²⁸, mais également l'expérience. Il appartient au visiteur de faire en sorte que ce savoir devienne transmissible, de le co-crée. C'est pourquoi dans les scénographies contemporaines, le visiteur aperçoit parfois, au terme de son parcours, sa propre image : appel à la responsabilité individuelle vis-à-vis d'une mémoire qui, bien qu'institutionnalisée, est toujours en danger; mais aussi narcissisme d'une époque multimédia qui pousse à l'autovalorisation et que l'on retrouve à tous les niveaux dans le marketing²⁹. Si cette « narcissisation » nous invite à garder une distance critique face à l'événement en manifestant l'échec de la rencontre avec autrui et, notamment, avec la victime, elle véhicule aussi un échec de l'empathie ou de la compassion (au sens lévinassien), une impossibilité de dépasser sa propre position de regardant : plutôt que de ressentir avec l'autre, on se heurte — violemment — à son propre reflet. « Avec des morceaux de toiture, j'ai construit un caisson dans lequel j'ai placé au fond un miroir. Chaque visiteur peut s'approcher et découvrir son visage à travers cette grille dangereuse et coupante³⁰ », explique Nicole Bergé. À la place de l'inconnaissable de l'objet, de son altérité intrinsèque qui pointerait en direction de l'Autre, on découvre l'inconnaissable de soi, soi-même comme un autre³¹.

521

Ce parcours déceptif, où l'on s'achemine vers une découverte pour, finalement, ne trouver que du vide, mais un vide comblé par soi-même, propose une expérience de la disparition à la première personne.

Florence Nevoltry, Paris, École Nationale supérieure des Beaux-Arts de Paris, 2011); voir également Jean Baudrillard, *Simulacres et simulations*, Paris, Galilée, 1981.

²⁸ Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?* Paris, Les Éditions du Seuil, 1999; Émilie Flon, *Les mises en scène du patrimoine : Savoir, fiction et médiation*, Paris, Hermès Science, coll. « Communication, médiation et construits sociaux », 2012.

²⁹ Ainsi la publicité use largement de l'injonction à « être soi », le choix d'un produit étant censé permettre de se réaliser. Par exemple, « Born to be me », une publicité de Marionnaud (2016).

³⁰ Jacky Tronel, « Nicole Bergé pose son regard de photographe et de plasticienne sur le camp de Rivesaltes », *Histoire pénitentiaire et Justice militaire*, blogue, 25 juillet 2012, <https://prisons-cherche-midi-mauzac.com/actualites/nicole-berge-pose-son-regard-de-photographe-et-de-plasticienne-sur-le-camp-de-rivesaltes-12445> (consultation le 17 août 2020).

³¹ Paul Ricoeur, *Soi-même comme un autre*, Paris, Éditions Seuil, coll. « L'Ordre philosophique », 1990.

L'OBJET MUSÉAL COMME ACCESSOIRE THÉÂTRAL

922

Les scénographies multimédias tendent à effacer l'opposition qui semblait pourtant intrinsèque entre théâtre et musée: non seulement parce que les mêmes techniques sont utilisées au théâtre où les projections vidéo créent des scènes à l'intérieur de la scène et où des effets de lumière peuvent se substituer au décor; mais aussi parce que, cheminant à travers des panneaux qui reconstituent des pans entiers de la vie des communautés détruites, comme au musée Polin de Varsovie (voir la figure 4), ou des scènes de combats reproduites sur des écrans (musée In Flanders Fields à Ypres, musée de l'Insurrection de Varsovie), le visiteur se transforme en spectateur.



Figure 4. Reconstitution du quartier juif au musée Polin de Varsovie.
© Luba Jurgenson, 2015

923 Musée comme théâtre sont des « hétérotopies » au sens que Foucault donne à ce terme. Intégrés à l'espace de la cité, ils y demeurent cependant comme des bulles avec leur régime de significances propre et leurs codes comportementaux. Chacun possède sa temporalité intrinsèque : pour le musée, il s'agit d'un passé qui, aussi récent fût-il, est séparé du présent. La temporalité théâtrale est en revanche le présent, aussi éloigné que soit le passé représenté sur scène.

924 Une représentation théâtrale, à la différence d'une représentation muséale, est un événement chaque fois absolument nouveau. Le musée, quant à lui, fonctionne dans sa forme traditionnelle sur le mode de la conservation et non du renouvellement. Il assure la permanence des objets, leur fidélité à eux-mêmes, leur immuabilité. Il propose une classification du monde à travers le catalogage, l'inventaire, la collection, la légende : autant d'éléments « fixes » autour desquels gravite le visiteur. C'est en effet lui qui bouge, tandis qu'au théâtre il reste immobile, le mouvement étant réservé aux acteurs. Traditionnellement, c'est l'authenticité qui constitue sa valeur muséale, tandis que la valeur d'un accessoire de théâtre réside dans sa suggestivité : une tenue authentique du 17^e siècle sera moins convaincante sur scène qu'un costume réalisé dans un atelier pour les besoins de la pièce.

925 Nous avons vu que l'artefact montré dans une vitrine s'autoreprésente, en ce sens qu'il se manifeste dans le monde, censé être saisissable dans une perception antéprédicative; il se donne à travers son apparaître (et documente ainsi la disparition). Médité par la photographie, la vidéo ou l'installation artistique, il se « joue » lui-même sur une scène virtuelle ou, pour utiliser un terme théâtral, il « performe » sa présence. L'objectif de « savoir comme ayant vu » instaure un régime visuel de la performance désormais commun à la scénographie muséale et à la scène de théâtre. Une scénographie immersive vise à ce que chaque visite soit un événement, au même titre qu'une soirée théâtrale.

926 Guidé par l'objet théâtralisé, le visiteur monte, lui aussi, sur les planches de la mémoire. L'objet qui permet de se rencontrer soi-même — la « récompense » ambiguë du parcours muséal — donne en même temps au spectateur l'occasion de « performer » sa mise en danger. On aperçoit son image au fond d'un caisson entouré de fils barbelés ou on se noie en mer en allant rendre hommage à Walter Benjamin à Portbou (voir la figure 5). C'est la présence-absence d'autrui qui est ici en jeu aux deux sens du terme, ou ce que Merleau-Ponty appelle « dialectique de l'Ego et de l'Alter » : « Si autrui est vraiment pour soi, au-delà de son être pour moi, et si

nous sommes l'un pour l'autre [...], il faut que nous apparaissions l'un à l'autre [...]»³². » Mais dans ce théâtre de la perception, l'autre est absent, parce que disparu et parce que le visiteur doit avouer son impuissance à aller vers lui. Aussi, l'intersubjectivité est remplacée (mimée) — et en même temps, empêchée — par l'intermédialité. À travers la « mise en danger » symbolique du spectateur, on lit cette menace d'une relation spéculaire dans laquelle la mémoire se complaît : le spectacle mémoriel est une nouvelle et involontaire forme de tragédie offrant au touriste la catharsis que les désastres historiques, précisément, excluent.



Figure 5. « Passages », monument à Walter Benjamin à Portbou, Dani Karavan, 1994.
© Gabriel Raichman, 2014

LES TECHNIQUES MULTIMÉDIAS SONT-ELLES TOUJOURS NOVATRICES ?

927

Ces techniques, si elles nous alertent sur notre position de spectateur et constituent en ce sens un regard distancié sur la trace muséale ainsi que sur l'archivage, le catalogage et la conservation, n'en véhiculent pas moins, parfois, des représentations traditionnelles. Dans ce même musée (MUME), le couple de témoins âgés dont on voit l'image au rez-de-chaussée est identifié par un objet de l'époque de

³² Merleau-Ponty, 1945, p. VI–VII.

la guerre civile que chacun tient à la main. Ces objets ont eux-mêmes une fonction autoréférentielle, renvoyant à la captation et la conservation d'images : il s'agit d'un appareil photographique ancien à soufflet et d'une photographie potentiellement réalisée par cet appareil. De manière attendue et conventionnellement genrée, comme on aurait eu du bleu pour le garçon et du rose pour la fille s'il s'agissait d'enfants, c'est l'homme qui tient l'appareil et la femme l'image sur laquelle elle apparaît dans la beauté printanière de ses vingt ans ornés d'une robe claire à volants. Si le soufflet de l'appareil et la couleur sépia de la photographie représentent chacun à leur manière le passé, la femme, quant à elle, est prétexte à une mise en abyme plus spectaculaire (on peut imaginer le dispositif reconduit à l'infini); elle tient son image au niveau du cœur, suggérant que dans un recoin de celui-ci elle reste jeune. Plus que cela. L'image de ce couple, dont le visiteur peut écouter l'histoire s'il le souhaite (voir la figure 6), rattache indirectement l'acte de photographier à la tradition picturale, où le modèle féminin joue le rôle allégorique de la représentation en tant que telle (dans *L'Art de la peinture* de Vermeer, par exemple).



Figure 6. Musée de l'exil de la Jonquera (MUME). © Luba Jurgenson, 2014.

928

Les techniques multimédias sont concurrencées dans les musées par la reconstruction à l'identique, autre grande tendance actuelle qui répond au désir d'authenticité du spectateur autant qu'à un impératif de réparation. Dans le même musée Polin, on peut voir une partie de la synagogue de Gwoździec, reconstituée avec les techniques de l'époque, ce qui rapproche le musée non plus du théâtre mais de l'architecture et fait penser aux chantiers qui, au cours des dernières décennies, se sont multipliés à travers l'Europe, depuis l'Église Saint-Sauveur à Moscou jusqu'au Château de Berlin. Ces reconstructions qui visent à réparer le corps meurtri de l'Europe proposent une autre version du « comme » : des objets architecturaux qui sont là comme s'il ne s'était rien passé. Ontologiquement, les deux « comme » s'opposent. « Savoir comme ayant vu » met en scène l'absence, la reconstruction à l'identique simule la présence. Ce sont là deux conceptions différentes de l'authenticité³³, d'une part dans le sens commun de « véritable », tel qu'il est stipulé par l'UNESCO pour la protection des biens, d'autre part celui d'« identique à lui-même ». Si la première propose une forme de transcendance de l'objet-témoin (du référent) que le visiteur aborde par la médiation de la photographie ou de l'installation artistique (lien d'analogie), la seconde prétend ressaisir par contiguïté une essence inaltérable que l'on pourrait comparer à un code génétique. Dans le premier cas, l'objet originel existe quelque part dans sa matérialité, dans le second, l'origine est dans l'idée de l'objet recréé à partir de ses traces, comme « cloné ». Dans le premier cas, l'apparition de l'objet porté par un médium constitue un événement en soi à travers lequel on est invité à appréhender l'événement documenté; dans le second, l'événement qui a abouti à la destruction de l'objet se trouve de fait nié et l'objet réintégré dans une continuité factice.

929

Certes, la reconstruction a été pratiquée de tout temps, nous en voulons pour preuve les architectures de la villa Adriana; et la question de l'identité de l'objet à lui-

³³ L'« authenticité » est une construction culturelle qui suppose une idée d'origine; sa définition se heurte toujours à la question de ce que l'on décide de considérer comme origine et quels sont les acteurs de cette décision. Sur cette question, voir Géraldine Djament-Tran, Édith Fagnoni et Sébastien Jacquot, « La construction de la valeur universelle exceptionnelle dans la valorisation des sites Patrimoine mondial, entre local et mondial », Laurent Bourdeau, Maria Gravari-Barbas, Mike Robinson (dir.), *Tourisme et Patrimoine mondial*, Québec, Presses de l'Université de Laval, coll. « Patrimoine en mouvement », 2012, p. 217-234; ainsi que Daniel Fabre (dir.), *Émotions patrimoniales*, Paris, Éditions de la Maison des sciences de l'homme, Ministère de la Culture, coll. « Ethnologie de la France », 2013, disponible sur OpenEdition Books, <https://books.openedition.org/editionsmsh/3580?lang=fr> (consultation le 24 juin 2021).

même occupe également la pensée depuis l'Antiquité. Elle est cependant revisitée à nouveaux frais précisément parce que les techniques multimédias exigent de nouvelles théories de l'identité et de la représentation.

CONCLUSION

930 On a tenté d'esquisser un mouvement de la scénographie « classique », qui privilégie l'objet dans l'authenticité de sa présence — que l'on sait construite, mais dont on a vu le potentiel de saisissement dans le préambule — vers les scénographies multimédias qui tendent à sa dématérialisation. Il ne s'agit pas de proposer une classification rigide des modes de monstration et du statut de l'objet qui en résulte. La carence d'être de l'objet muséal — qu'il soit « vivant », reconstruit à l'identique ou virtuel —, demande à être pensée au prisme de la reconfiguration globale de la culture (désormais déclinée au pluriel, à travers des cultures), apportée par la postmodernité et le démantèlement des grands récits dont les musées historiques étaient si friands.

931 Cependant, la tendance, dans les musées mémoriels occidentaux, est à la création de scénographies méta-mémorielles, qui éclairent les limites de la représentation et la dimension illusoire de la présence. L'objet y acquiert le statut de médium en même temps qu'il est pris dans un processus d'intermédialité à travers la photographie, le dispositif théâtral, etc.

932 Cette perspective brisée met l'accent sur la difficulté à aborder l'objet réel : l'événement documenté et ses « miettes », les artefacts. Le dispositif supprime le leurre du contact direct et, faisant dire à l'objet médium sa propre opacité (l'objet se donne, mais cette « donation » est médiée, elle n'est pas là), convertit celle-ci en un élément dynamique et performatif de la relation au passé. La part obscure de l'objet résiste ainsi à la prétention de faire toute la lumière sur l'événement qu'affiche par ailleurs l'utopie muséale de la guérison des sociétés par la connaissance et le « devoir de mémoire ». L'objet est, en ce sens, porteur d'un contenu critique, voire politique, et, à l'occasion, notre complice contre le kitsch mémoriel.

L'objet en question. Quelques réflexions sur le statut de l'objet dans les mises en scène muséales de la disparition

LUBA JURGENSON, SORBONNE UNIVERSITÉ/CNRS

RÉSUMÉ

Dans certaines scénographies récentes, le contact avec l'objet est médié par la photographie, la vidéo ou l'installation artistique. Le rôle de ces nouveaux médias muséaux est de rendre présents des objets qui ne se trouvent pas physiquement dans les collections du musée mais également, et surtout, de faire réfléchir le spectateur sur la représentation en tant que telle et sur les limites de la reconstitution du passé. Nous proposons ici une réflexion sur deux fonctions muséales de l'objet : l'auto-représentation (l'apparaître/la présence) qui engage les outils de la phénoménologie et la transmission d'un message (fonction « médium ») qui fait appel, parmi d'autres, à ceux de la sémiotique.

ABSTRACT

In some recent scenographic productions, contact with the object is mediated by photography, video, or art installation. The role of these museum media is to make present objects that do not physically exist in the museum's collections, but also, and above all, to make the spectator reflect on the very act of representation and on the limits of reconstructing the past. This article proposes a reflection on two museum functions of the object: self-representation (appearance/presence), which engages the tools of phenomenology, and the transmission of a message (its "medium" function), which appeals to the tools of semiotics, among others.

NOTE BIOGRAPHIQUE

LUBA JURGENSON est professeure à la Sorbonne Université/CNRS et directrice du Centre d'études sur l'Europe orientale, balkanique et médiane (Eur'ORBEM). Ses dernières publications sont *Mémoires en Jeu*, n° II, « Paysages de mémoire », été-automne 2020, avec Philippe Mesnard (dir.); *Lo Specchio del Gulag in Francia e in Italia*, avec Claudia Pieralli (dir.), Pisa University Press, 2019; *Where There is Danger*, trad. du français par Meredith Sopher, Academic Studies Press, 2019; *Le Goulag. Témoignages et archives*, avec Nicolas Werth, Paris, Robert Laffont, 2017.