

Université de Montréal

Archives, documents, matériaux artistiques : les témoignages de la Shoah au
prisme des médiations du monde muséal

Par
Zoé Meyer

Travail dirigé par Marion Froger, Professeure agrégée
Faculté des arts et des sciences — Département d'histoire de l'art et d'études
cinématographiques

Programme de Maîtrise en muséologie
Faculté des études supérieures

Travail dirigé en vue de l'obtention du grade de
Maître en Arts (M.A.) en muséologie
Avril 2022

Table des matières

I. Introduction	4
A. Présentation du sujet de recherche	4
B. Méthodologie et cadre théorique.....	6
C. Le témoignage comme objet de musée : définition et enjeux	7
II. Première partie. Appréhender, exposer, et transmettre le sensible au musée.....	10
A. Les spécificités du témoignage de la Shoah.....	10
1. Transmettre l'intransmissible	10
2. Parler pour l'absent	13
3. Engager une réflexion sur les droits de la personne	14
B. Le musée : de lieu de mémoire à milieu de mémoire	15
1. La mémoire comme savoir	16
2. Le musée comme lieu du souvenir	20
3. De la commémoration à la participation	23
C. Comment exposer ce patrimoine sensible ?	26
1. L'exposition de type documentaire	27
2. Portraits d'expositions	30
a) Exposition permanente du Musée de l'Holocauste de Montréal.....	30
b) L'exposition permanente du Mémorial de la Shoah de Paris.....	32
c) Exposition permanente du Jüdisches Museum de Francfort	34
III. Deuxième partie. Quand le témoignage fait œuvre : vers une nouvelle dynamique mémorielle	38
A. Analyse théorique d'un objet interdisciplinaire	38
1. Le témoignage oral : du document à l'œuvre	38
2. Propositions pour un rapprochement avec des disciplines artistiques	41
a) La notion de « corps-archive vivant »	41
b) La transmission de l'expérience par l'oralité	43
c) Le caractère performatif	45
B. La pratique artistique à partir des témoignages oraux de la Shoah : l'exemple de l'œuvre vidéo 80064 d'Artur Żmijewski et de sa présentation dans l'exposition <i>My Poland. On recalling and forgetting</i> au musée d'art de Tartu (Estonie)	48
1. Quand l'art dépasse des limites, quelle exposition pour l'ultra-sensible ?	49
a) Présentation de l'œuvre et de l'exposition	49
b) Rupture de l'éthique : quelles légitimations pour l'œuvre d'art ?.....	52
c) Le musée comme lieu de controverse	56
2. Retracer une généalogie : la Shoah et ses témoignages dans l'art contemporain	61
a) Un champ encore à explorer.....	61
b) <i>Regards d'artiste, exposition d'œuvres contemporaines sur la Shoah</i> au Mémorial de la Shoah de Paris, 2018-2019	63
3. Bilan : Quels changements dans la dynamique mémorielle du musée ?.....	66
4. Le « temps exposé » : de la <i>black box</i> au <i>white cube</i>	67

IV. Conclusion : proposition de théorisation des différents niveaux de médiation du témoignage	72
Bibliographie.....	75
Annexe A : les témoignages au Musée de l’Holocauste de Montréal	81
Annexe B : les témoignages au Mémorial de la Shoah (Paris)	82
Annexe C : Les témoignages au Jüdisches Museum de Francfort.....	83
Annexe D : <i>My Poland. On recalling and forgetting</i> , Musée d’art de Tartu (Estonie), 2015...	84
Annexe E : Texte d’introduction au catalogue de l’exposition <i>My Poland. On recalling and forgetting</i> , Musée d’art de Tartu (Estonie), 2015, par la commissaire Rael Artel.....	85
Annexe F : Artur Żmijewski (né en 1966), <i>80064</i> , 2004, projection vidéo, couleur, son, 11 min 5s, Musée d’art contemporain de Cracovie.....	86
Annexe G : Vera Frenkel (née en 1938), ... <i>from the Transit Bar</i> , 1992, reconstituée en 2014, sculpture, 120 m ² , structure de bar et équipements, tables et chaise, piano mécanique, plantes, journaux, manteaux de pluie, tabourets, pancarte de bar, éclairages, tapis, 6 moniteurs vidéos, 6 laser discs, logiciel, National Gallery of Canada.	87
Annexe H : Esther Shalev-Gerz (née en 1948), <i>Entre l’écoute et la parole : Derniers témoins. Auschwitz 1945-2005</i> , 2005, installation, 4 tables de 15m, 60 lecteurs DVD, 60 vidéos de durées variables, de 120min à 480min, 1 triptyque vidéo couleur non sonore, 40min, collection de l’artiste.....	87
Annexe H : Pam Skelton (née en 1949), <i>Dangerous places: Ponar</i> , 1994-1995, installation vidéo à 7 canaux, 17 min, 4 structures en planches de bois, collection de l’artiste.....	88
Annexe I : Tableau d’analyse d’exposition selon la méthode de Steffi de Jong	89

I. Introduction

A. Présentation du sujet de recherche

Depuis l'adoption en 2003 de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel (PCI) par l'UNESCO¹, davantage de visibilité a été accordée à l'intangible au sein des institutions muséales. À cet attrait pour l'immatériel s'ajoute une préoccupation pour l'identité et la mémoire vivante, comme en témoignent les résultats du sondage établi par ICOM Define afin de repenser la définition du musée, en particulier au sujet de la nature de l'institution². Si cet intérêt pour l'immatériel et ses domaines connexes est grandissant, c'est certainement parce qu'il permet de repenser notre rapport au patrimoine, à sa conservation, mais aussi à l'inclusion des communautés, de leurs revendications, et plus largement de l'humain au musée.

À la croisée des études sur le PCI, la mémoire, et l'art contemporain, ce travail dirigé se concentre plus particulièrement sur le statut du témoignage oral. Issu du vivant, le musée en conserve et en expose la trace, celle qui permet de fixer l'évènement sous une forme stable et à même d'être transmise. S'il existe différents types de témoignages, cette recherche s'intéresse aux effets de la présence des témoignages oraux de la Shoah³ dans les expositions. D'une part utilisés dans des expositions de nature historique, en tant que documents audiovisuels, ils sont également utilisés dans des œuvres d'art vidéographiques et des installations multimédias.

Ainsi, en quoi l'exposition des œuvres d'art basées sur des témoignages oraux de la Shoah renouvelle-t-elle la dynamique muséale propre au traitement de cette mémoire sensible ?

¹ L'Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture.

² À la suite de l'assemblée générale du Conseil international des musées (ICOM) tenue à Kyoto en 2019, la décision a été prise par le bureau exécutif de l'organisation de reporter l'adoption d'une nouvelle définition du musée. Une nouvelle méthodologie a dès lors été élaborée par le comité ICOM Define afin de concevoir une définition au plus proche des attentes des acteurs du monde muséal, les résultats de la deuxième étape de consultation ont été publiés en septembre 2021, au moment du commencement de la rédaction de cette recherche. 86% des sondés affirment vouloir garder la mention « au service de la société » déjà présente dans la définition de 2007. Enfin, sur les 181 réponses, « Intangible » a récolté 2,32% des voix à la question du contenu du musée, et arrive en quatrième position après « Heritage » (9,52%), « Knowledge » (8,37%) et « Collection » (8,24%). « Tangible » (2,19%) arrive en cinquième position. Cf Olivia Guigarossian, *2021 IFOCOM Survey for a new definition*, 2021.

³ Le terme hébreu « Shoah » désigne l'assassinat de masse de six millions de Juifs durant la Seconde Guerre mondiale comme une punition divine faisant suite à une série de souffrances infligées par Dieu au peuple juif. Le terme « Holocaste » est plutôt perçu comme un évènement unique et une rupture civilisationnelle qui désigne toutes les victimes, et pas uniquement les Juifs. Ce terme est également utilisé par les sionistes pour associer cet évènement à la naissance de l'État d'Israël. Les deux termes étant utilisés de manière égale dans les écrits que nous avons pu consulter, nous les emprunterons indifféremment sans prendre parti pour une définition ou une autre dans ce travail dirigé.

En d'autres termes, quel type de médiation l'espace d'exposition sur la Shoah, traditionnellement mémoriel et commémoratif, offre-t-il par la présentation d'œuvres-témoignage ?

Après avoir analysé et mis en perspective dans une première partie la valeur commémorative et participative du musée à travers l'exposition de témoignages de la Shoah, l'objet de ce travail revient alors dans une seconde partie à déplacer l'angle d'approche pour comprendre – ce qui a peu été étudié jusqu'alors – le statut du témoignage oral lorsqu'il est utilisé au sein d'œuvres d'art. En effet, pour saisir l'impact de la présentation du témoignage en tant qu'œuvre, il faut d'abord analyser la dynamique muséale qui justifie cette présentation. La présence des témoignages oraux dans les expositions suscite ainsi divers questionnements sous-jacents : quelle lecture les musées font-ils du témoignage au regard de leur posture d'institutions détentrices d'un savoir hégémonique ? De quelle manière se justifie la plus-value des témoins dans des expositions sur une histoire sensible ? Comment les musées parviennent-ils à utiliser les spécificités du témoignage ? Jusqu'où peut-on utiliser les témoignages sensibles à des fins artistiques, et comment justifier la présence d'œuvres jugées outrancières dans des musées ?

Il ne sera pas question des œuvres filmiques conçues pour le grand écran qui peuvent être exposées en tout ou partie dans les musées, mais bien d'œuvres audiovisuelles conçues pour l'exposition. Ce travail analyse alors les enjeux, notamment éthiques, de la présentation de témoignages filmés dans des expositions d'art, et plus particulièrement l'exposition *My Poland. On recalling and forgetting*, présentée en 2015 au Musée d'art de Tartu (Estonie) qui a fait polémique en raison de la présence de l'œuvre vidéo 80064 de l'artiste Artur Żmijewski.

La notion qui sous-tend cette recherche est celle de la légitimation des témoignages oraux au musée : si la valorisation de la mémoire au sein des institutions muséales n'a en effet pas toujours été une évidence en particulier du temps où elle n'était pas considérée comme un savoir, la question de la légitimation s'oriente aujourd'hui du côté des œuvres d'art qui utilisent des témoignages et suscitent la polémique. Afin de comprendre ce nouveau problème qui s'impose au musée, cette recherche propose de mettre en perspective le témoignage avec d'autres disciplines artistiques du patrimoine immatériel, qui partagent finalement de nombreux points communs théoriques. Cette mise en parallèle illustre le fait que le témoignage est un objet interdisciplinaire dont les spécificités de pratique vivante remodèlent la dynamique mémorielle du musée.

B. Méthodologie et cadre théorique

Les deux orientations de ce travail dirigé s'appuient chacune sur un cadre théorique différent. Dans un premier temps, nous étudierons la dynamique mémorielle du musée dans le cadre de l'exposition de témoignages au statut documentaire en nous appuyant sur l'ouvrage *The Witness as Object, Video Testimony in Memorial Museums* (2018) écrit par la chercheuse en histoire et muséologie Steffi de Jong. L'autrice y analyse divers modes d'exposition du témoignage de l'Holocauste dans les musées-mémoriaux, au regard de la notion de représentation, et en passant par une analyse de la collecte et de la médiation de cet objet muséal. Par ailleurs, si le pouvoir mémoriel des témoignages est au cœur de sa réflexion⁴, ce travail dirigé complète l'approche de Steffi de Jong en abordant alors la notion de participation, celle des témoins, autant que celle des visiteurs et du musée.

Dans un second temps, l'étude de l'usage des témoignages oraux dans des œuvres d'art contemporain prend appui sur la recherche en cinéma, et plus particulièrement sur les études qui analysent la présence des films dans l'art contemporain. À travers son ouvrage *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013), Erika Balsom s'intéresse à l'utilisation du cinéma dans les créations artistiques contemporaines et les redéfinitions de présentation du médium que cela implique. En transposant l'objet d'étude du médium cinématographique à celui du témoignage oral, ce travail dirigé analyse l'œuvre audiovisuelle, ses mises en scène et sa réception au sein d'expositions. En complément, la notion de *white cube*, développée par Brian O'Doherty dans les années 1970, permet de comprendre l'impact du contexte de l'exposition sur l'objet du témoignage de la Shoah. Son ouvrage *Inside the White Cube* s'inscrit dans une théorie de l'exposition de l'art contemporain et oriente l'analyse des enjeux éthiques qui s'imposent au musée.

D'un point de vue méthodologique, l'analyse d'expositions est au cœur du travail, que ce soit dans la première partie avec le portrait de trois expositions documentaires sur le témoignage, conçues par deux musées européens et un musée canadien, ou dans la seconde partie avec l'étude de cas plus approfondie de *My Poland. On recalling and forgetting*, au Musée d'art de Tartu. Cette exposition étant peu documentée, nous avons mené une entrevue avec la régisseuse en art contemporain de ce musée afin d'apporter des précisions et une illustration concrète quant aux enjeux éthiques qu'elle a suscités.

⁴ Steffi de Jong, *The Witness as Object: Video Testimony in Memorial Museums*, Museums and collections, volume 10 (New York ; Oxford: Berghahn, 2018), 186.

C. Le témoignage comme objet de musée : définition et enjeux

De nature immatérielle, le témoignage est une pratique à la croisée de plusieurs disciplines et concepts. La sociologie, l'anthropologie, l'histoire et l'ethnologie utilisent ce matériel comme point de départ de la recherche, ou pour en illustrer le contenu. Aujourd'hui, des chercheurs comme Linda Idjéraoui-Ravez et Steffi de Jong s'accordent sur le fait que le témoignage investit de plus en plus la sphère muséale et vient en bouleverser les codes. D'objet au caractère informatif et archivistique, le témoignage est devenu un « lieu de communication reconnu comme unique moyen d'accès à la singularité d'une expérience vécue »⁵. En effet, le témoignage est une source orale qui émane directement d'un individu, nommé le témoin, et qui relate à un moment précis, et pour un auditoire, l'expérience d'un évènement à des fins d'éducation.

Trois notions constituent l'essence du témoignage de sujets sensibles : la mémoire individuelle, la transmission d'un héritage, et le sensitif. La mémoire, tout d'abord, qui est souvent opposée à l'histoire en raison de son caractère fluctuant, subjectif et personnel, voit aujourd'hui remettre en question ses potentialités de patrimonialisation⁶. Depuis une cinquantaine d'années, les musées tentent d'éduquer les publics au sujet de la mémoire des guerres, génocides et expériences d'immigration⁷. Outre les archives et la documentation, un des meilleurs moyens d'y accéder reste la collecte et la présentation de témoignages oraux : le recourt à la mémoire « a pour conséquence de privilégier un rapport affectif au passé et une mise en récit de ce passé fondée sur l'expérience humaine individuelle » rappellent Davallon, Cendoya-Lafleur et Lavorel⁸. Afin de construire une mémoire collective d'un évènement, à savoir celle sur laquelle repose l'identité d'un groupe selon le sociologue et père fondateur de la discipline Maurice Halbwachs⁹, les institutions doivent se saisir de mémoires individuelles et les valoriser. Ensuite, le témoignage oral se manifeste sous la forme d'un récit accrédité qui, au-delà de l'expérience vécue, engage la notion d'héritage. Gabrielle Napoli le définit ainsi : « [t]émoigner revient à se présenter comme l'héritier d'un passé dont nous sommes devenus

⁵ Linda Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé: du document à l'objet médiatique*, Communication et civilisation (Paris: l'Harmattan, 2012), 15.

⁶ Marie Lavorel, « Patrimonialiser les mémoires sensibles » (Thèse de Ph. D., Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, mars 2014), <http://books.openedition.org/oep/411>.

⁷ *Ibid.*

⁸ Jessica Cendoya-Lafleur, Marie Lavorel, et Jean Davallon, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage », dans *Mémoire et nouveaux patrimoines*, dir. Cécile Tardy et Vera Dodebei, OpenEdition Press, 2015.

⁹ Maurice Halbwachs, *La mémoire collective*, (Paris: Albin Michel, 1997 [1950]), cité dans Jong, *The Witness as Object*, 13.

responsables, et dont il faut transmettre la responsabilité au destinataire du témoignage »¹⁰. La fidélité à la mémoire et la volonté d'échapper à l'oubli sont des responsabilités partagées entre le témoin et celui qui l'écoute ; le témoin, lui-même, est un passeur¹¹. Enfin, le témoignage est par nature sensitif : au-delà du caractère de son message, il est produit par un être humain, et fait appel aux sens et au ressenti du spectateur. Pollak et Heinich avancent ainsi que le témoin, par l'exercice du témoignage, fait part de sa subjectivité et d'une part d'introspection¹². L'identité du témoin peut non seulement être perçue à travers son récit, mais aussi par sa manière de le délivrer : la voix, la gestuelle, et les silences, qui soulignent la dimension humaine et interpersonnelle du témoignage transmise par l'image en mouvement¹³.

L'UNESCO a établi différentes typologies de patrimoine immatériel : le témoignage de mémoire sensible s'insère dans la catégorie des expressions orales, tandis que les autres types de témoignages peuvent tout aussi bien rejoindre « les connaissances concernant la nature et l'univers » ou encore « les savoir-faire liés à l'artisanat traditionnel »¹⁴. Ariane Blanchet-Robitaille propose d'aller plus loin en considérant les témoignages comme des mentefacts : « ces nouveaux objets qui bénéficient à la fois des avancées technologiques et de l'engouement pour le patrimoine immatériel »¹⁵. Le mentefact est avant tout une trace qui rappelle un évènement passé et en fixe la performance à un moment précis, sur un support dont il est indissociable¹⁶. C'est en ce sens que le mentefact est un substitut de la performance qu'il est venu capter pour la conserver et la retransmettre dans un autre contexte. Ainsi, le témoignage oral est un mentefact lorsqu'il pénètre le musée puisqu'il est présent sous la forme d'un support audiovisuel et qu'il constitue en ce sens la trace du moment révolu de l'entretien. Si plusieurs musées d'histoire et de société choisissent de présenter des témoignages audiovisuels dans leurs expositions, c'est que la trace fait désormais l'objet d'une attention et d'une réflexion qui égale celle de l'objet originel.

¹⁰ Gabrielle Napoli, « POÉTIQUE DU TÉMOIGNAGE, Le retour spectral de l'Histoire comme condition éthique du récit », *Société Roman* 20-50 2, n° 52 (2011): 142.

¹¹ Cendoya-Lafleur, Lavorel, et Davallon, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée ».

¹² Michael Pollak et Nathalie Heinich, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales* 62, n° 1 (1986): 4, <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2314>.

¹³ Il s'agit ici de souligner les caractéristiques de l'image filmée, qui ne sont pas les mêmes qu'un enregistrement audio. Nous nous attelons au début de la seconde partie à étudier les qualités intrinsèques de ce document audiovisuel avec, notamment, le lien entre la voix, les silences et le corps.

¹⁴ UNESCO, « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », 2003, <https://ich.unesco.org/fr/convention>.

¹⁵ Blanchet-Robitaille, « Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène », *Muséologies* 6, n° 1 (31 juillet 2012): 57, <https://doi.org/10.7202/1011532ar>.

¹⁶ Mariannick Jadé, *Le patrimoine immatériel : perspectives d'interprétation du concept de patrimoine*, (Paris : L'Harmattan, 2006), 58, cité dans Blanchet-Robitaille, « Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène », 59.

Le témoignage apporte une voix extérieure dans l'espace de monstration du musée, espace généralement acquis comme étant un lieu de vérité, de savoir et d'autorité. Cependant, l'opposition entre témoignage et musée est dépassée par un consensus des chercheurs sur les nouvelles orientations du musée : si la scientificité des témoignages est toujours discutée¹⁷, il est clair que leur institutionnalisation permet de repenser la place des communautés au sein des musées¹⁸. Par le fait même de la muséalisation, le témoignage se voit non seulement authentifié, mais pénètre aussi la sphère de la mémoire culturelle dont est garant le musée¹⁹.

Ainsi, la mise en perspective du témoignage avec des objets permet au musée de tendre vers une objectivation, qui garantit elle-même sa mission publique consistant à proposer un contenu éclairé et scientifique²⁰. Le témoignage devient pertinent pour l'institution une fois qu'est justifiée sa place dans la collection, puis l'exposition, par son potentiel pour la recherche historique ou ethnographique, mais aussi par son potentiel éducatif. Finalement, tout comme pour un artefact, le témoignage doit pour entrer dans l'institution être en adéquation avec sa politique, mais aussi les autres objets de la collection, avant que ne soit vérifiée la capacité du musée à assurer sa conservation en fonction de son état initial²¹.

Cet état des lieux de la recherche concernant le témoignage comme objet de musée a permis de montrer qu'une vaste réflexion est actuellement menée pour proposer des outils pratiques et théoriques adéquats pour sa collecte, mais aussi sa médiation. La dualité entre mémoire et histoire, entre valeur subjective et valeur objective, injonctive et résistante a été dépassée par plusieurs chercheurs : le témoignage est aujourd'hui accepté et même plébiscité au sein des institutions.

Si cette synthèse a fait l'état de l'approche documentaire qui vise à faire du témoignage un outil de recherche et d'éducation, il convient désormais de l'envisager selon une approche artistique, dans des expositions de type « Beaux-Arts ». Dans le premier cas la parole est laissée au témoin, dans le second c'est pour beaucoup l'œuvre d'art, et à travers elle l'artiste, qui s'adresse au spectateur.

¹⁷ Emmanuel Debono affirme que les témoignages ne sont pas des données scientifiques car font appel à la mémoire fluctuante et subjective des témoins, tandis que Ariane Blanchet-Robitaille atteste de leur valeur scientifique car ils permettent d'atteindre un champ de connaissances par l'intermédiaire du témoin.

¹⁸ Doriane Biot, « Remédiation de la parole au musée : une étude intermédiaire du témoignage filmé-exposé dans l'exposition C'est notre histoire : Première Nations et Inuit du XXIe siècle » (Travail dirigé de M.A., Université de Montréal, août 2020).

¹⁹ Jong, *The Witness as Object*, 15.

²⁰ *Ibid.*, 14.

²¹ Blanchet-Robitaille, « Le mentefact au musée », 68.

II. Première partie. Appréhender, exposer, et transmettre le sensible au musée

A. Les spécificités du témoignage de la Shoah

Le témoignage de la Shoah a ceci de particulier qu'il intervient après un processus de reconstruction d'identité. Témoigner de la Shoah est une expérience qui ne peut être comparée aux témoignages d'autres évènements historiques qui, eux, valorisent l'individu. Témoigner de la Shoah c'est également prendre le risque de faire resurgir un traumatisme, de ne pas être cru ou entendu. Témoigner de la Shoah, c'est transmettre un message qui renvoie à l'indicible, mais aussi à notre propre responsabilité face à ces actes. Ces raisons amènent à considérer le témoignage de la Shoah comme un matériel sensible que le musée doit collecter et exposer avec précaution. Cette sous-partie a ainsi pour but de mettre à jour les spécificités de ce témoignage de mémoire sensible, à commencer par l'analyse des différentes conceptions académiques de cet objet. Elle permettra ainsi de répondre aux questions suivantes : qui témoigne ? Pourquoi témoigner ? Et, comment témoigner ? Afin, plus largement, d'identifier les spécificités de ce témoignage de mémoire sensible, dont l'utilisation par les musées est analysée plus loin.

1. Transmettre l'intransmissible

Le témoignage de la Shoah pose la question suivante : y a-t-il des sujets fondamentalement intransmissibles ? Les années 1990 ont marqué le début de l'intérêt académique pour le témoignage de l'Holocauste à travers deux courants de pensée qui se sont succédé et positionnés par rapport à cette interrogation. Les chercheurs du premier mouvement avancent que l'Holocauste est un évènement qui ne peut être observé de l'extérieur, il est nécessairement vécu de l'intérieur et son expérience est immédiate. Le témoignage ne peut donc être celui d'une tierce personne qui relate avec un maximum d'objectivité l'évènement passé²². Le survivant ne peut se détacher de son expérience, car il l'a vécue et ressentie frontalement, l'« Autre » extérieur qui permet la distance lors du récit de témoignage est absent²³. C'est en ce sens que Shoshana Felman a donné une tonalité psychanalytique à ses entretiens pour la

²² Shoshana Felman et Dori Laub, *Testimony : Crisis of Witnessing in Literature, Psychoanalysis, and History*, 1992, citées dans Jong, 8.

²³ Ce mouvement de pensée interprète le témoignage de l'Holocauste en prenant en considération qu'il est la manifestation de plusieurs types de mémoires : la mémoire profonde (le Soi d'Auschwitz) et la mémoire commune (les périodes pré et post Holocauste). En raison de leur richesse, ces idées ne peuvent être développées dans le cadre de ce travail.

Fortunoff Archive²⁴. Elle a ainsi cherché à aider les survivants à se réapproprier leur vie actuelle, porteuse des stigmates du monde détruit de leur passé²⁵.

En effet, la transmission de cet indicible ne peut cependant intervenir qu'après que le survivant ait pu entamer le processus pour retrouver son identité. Michael Pollak et Nathalie Heinich le soulignent : l'expérience concentrationnaire a coupé les individus de leur cadre social et familial de référence, et participé à l'annihilation de l'intégrité physique et psychique de chacun²⁶. Le silence délibéré est alors ce qui empêche de reconstruire l'identité du survivant, mais aussi ce qui permet, au sortir des camps, de surmonter l'indicible.

Le fait même de témoigner dépend ensuite des conditions physiques, psychiques et morales dans lesquelles se trouve le survivant. En effet, le récit doit, pour advenir, « coïncider [...] avec les normes de la morale courante »²⁷ qui déterminent les conditions de communication. Ces dernières sont de nature sociale et ont favorisé un certain type de survivant, telles que les personnes ayant un certain niveau d'études, des facilités à s'exprimer en public ou à témoigner par écrit de leur expérience, mais sont également influencées par les préceptes moraux qui sont attendus de ce type de récit. Celui qui écoute le témoignage développe souvent une attente quant au caractère héroïque et digne de l'expérience du témoin, ce qui finit par mettre une pression sur le survivant et rend difficile tout type de communication, surtout celles d'ordre spontané et personnel²⁸ (lorsque le témoin demande à être entendu, plutôt qu'il est sollicité). La communication en est d'autant plus mise en jeu que le témoignage est en lui-même un héritage qui ne peut se transmettre que si une personne est là pour le réceptionner. Sans ce premier public, celui qui sollicite ou réceptionne le récit, et le second, celui qui, en tant que spectateur, va recevoir le message²⁹, le témoignage ne peut exister.

L'introduction ici des notions de « public » et de « normes de la morale courante » nous invite à considérer que le témoignage, en tant que récit oral, s'inscrit dans un modèle de communication. Selon Patrick Charaudeau, ce modèle se compose d'un espace externe qui met en place la situation de communication (ces normes auxquelles le témoignage doit

²⁴ La Fortunoff Archive, aussi nommée les Fortunoff Video Archive for Holocaust Testimonies est née en 1979 à New Haven d'un projet visant à recueillir les témoignages de survivants de la Shoah. Avant tout, il s'agit pour les témoins de délivrer leur récit dans un but thérapeutique et éducatif. L'essentiel du projet revient donc à donner une voix aux survivants par le médium vidéographique. Aujourd'hui la Fortunoff Archive est constituée d'une collection de près de 4400 témoignages vidéos.

²⁵ Jong, *The Witness as Object*, 59.

²⁶ Pollak et Heinich, « Le témoignage », 4.

²⁷ *Ibid.*, 6.

²⁸ *Ibid.*, 26.

²⁹ Jong, *The Witness as Object*, 39.

correspondre) et un espace interne considéré comme une « scène énonciative »³⁰, à savoir la mise en discours relative à un contexte donné. Dans l'espace externe se situent le sujet communiquant et le sujet interprétant³¹, celui qui interprète le message selon les données situationnelles et l'image qu'il se fait du survivant. Dans l'espace interne se situe l'énonciateur, cette identité que se donne le sujet communiquant. En effet, l'énonciateur est une construction qui ne se confond pas nécessairement avec le sujet communiquant « en chair et en os ». Il s'adresse au sujet destinataire ou idéal, celui pour lequel le discours est construit³² (un récepteur destiné à être un citoyen éclairé).

Semblable à un serment, le témoignage se fonde sur la notion de vérité³³ et d'affirmation du « j'y étais » et « je l'ai vécu ». Il s'adresse donc à quelqu'un qui n'a pas fait l'expérience de l'Holocauste, mais qui se doit de recueillir cet héritage. À travers cette réception se dessine une responsabilité pour celui qui l'écoute : celle d'accepter que la vérité que le récit transmet soit exprimée, selon le philosophe Jacques Derrida, à travers une part de fiction³⁴. Cette dernière est à la fois due aux aléas de la mémoire du témoin, mais aussi à ce que Derrida a nommé la « dimension spectrale » du témoignage et qui fait état, dans cette quête d'identité, des évènements incompris qui viennent hanter le survivant³⁵. En délivrant cette dimension spectrale, et donc la part de lacunes de son récit, le témoin est porteur d'une certaine vulnérabilité qui ne peut être outrepassée que grâce à la confiance réciproque qui se tisse entre lui et le spectateur, ce que Gabrielle Napoli nomme justement « la dimension fiduciaire du témoignage »³⁶. L'institution qui réceptionne le récit se pose alors en lieu de réappropriation de l'histoire et se doit de participer à sa circulation. Pour que le témoignage advienne dans les meilleures conditions, et en respectant ce pacte de confiance, il est important que l'institution muséale propose des conditions de réception détachées de toute attente morale et de tout

³⁰ Patrick Charaudeau « Énonciateur » dans Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, et Jean-Michel Adam, *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris: Seuil, 2002), 227. Perçue ici comme un évènement se déroulant dans un contexte précis, l'énonciation se fait « le pivot de la relation entre la langue et le monde ». Cf Dominique Maingueneau « Enonciation » dans Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, et Jean-Michel Adam, *Dictionnaire d'analyse du discours* (Paris: Seuil, 2002), 227.

³¹ Charaudeau « Récepteur » dans Charaudeau, Maingueneau, et Adam, *Dictionnaire d'analyse du discours*, 483.
³² *Ibid.*

³³ Rebecka Katz Thor, *Beyond the witness: Holocaust representation and the testimony of images: three films by Yael Hersonski, Harun Farocki and Eyal Sivan*, Södertörn doctoral dissertations 153 (Stockholm: Art and Theory Publishing, 2018), 27.

³⁴ Jacques Derrida, *Demeure : Maurice Blanchot*, (Galilée, 1998), 31, cité dans Gabrielle Napoli, « Poétique du témoignage », 144.

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Gabrielle Napoli, « Poétique du témoignage », 143.

jugement. Ainsi, le musée peut accueillir le particularisme et l'étrangeté des témoignages de la Shoah, teinté des marques de l'absence et de la réminiscence³⁷.

2. Parler pour l'absent

Le philosophe italien Giorgio Agamben quant à lui, dénonce l'impossibilité même de témoigner de cet évènement, en ce que les survivants n'ont pas fait l'expérience directe de l'extermination. Dans son ouvrage, *Ce qui reste d'Auschwitz* (1999), Agamben introduit l'idée que le survivant témoigne pour l'absent, « le vrai témoin », celui qui, assassiné, ne pourra jamais parler³⁸. Ainsi, la subjectivité du témoin rend compte d'une impossibilité de la parole pour ceux qui ne sont plus là : la parole liée à l'existence advient parce qu'elle représente une « impuissance de dire »³⁹. En ce sens, le sujet énonciateur serait alors la personne assassinée, le témoin véritable selon Agamben. Le témoin, en tant que sujet communiquant parlant au nom de l'absent, construirait son discours énonciatif dans un contexte où il ne peut exister en tant que témoin de sa propre expérience : la seule identité énonciative possible est celle du mort. Seulement, cette part ultime de la vie des victimes ne saurait être traduite par le témoignage d'autrui, car les récits qui nous parviennent sont avant tout ceux de personnes qui ont survécu, qui se sont échappées, cachées, ou qui ont été libérées. Si le survivant signale la place vide, c'est avant tout sa vérité propre qu'il exprime. Le témoignage est ainsi une façon de rester en vie⁴⁰, et c'est en cela qu'il nous semble important de nuancer son lien avec les morts. Il y a en effet chez beaucoup de survivants ce sentiment d'être privilégié d'avoir échappé au pire, ce qui se manifeste par ce désir de témoigner et de faire entendre sa voix, car parler c'est exister.

La prise de parole dans l'espace public est ainsi l'objet d'étude du second mouvement de recherche sur les témoignages de l'Holocauste. Cette importance accordée aux témoignages a fait ainsi redouter aux historiens du second mouvement la perte de leur autorité sur le savoir de la Shoah⁴¹ lorsqu'ils ont perçu leur présence accrue dans les médias, notamment dans des documentaires pour la télévision. Ce mouvement a également été celui d'une recherche sur la muséralisation des témoignages, comme l'illustre un article de l'historien oral Alexander von

³⁷ Cette « étrangeté » du témoignage vient du fait que « [...] la réalité tragique des camps représente par définition une aporie de sens, qui provoque une impasse communicationnelle qu'il est difficile de dénouer selon certains sous peine de la banaliser » rappelle Barabara Pirlot. Cf Barbara Pirlot, « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis », *Civilisations* 56 (1 décembre 2007): 26, <https://doi.org/10.4000/civilisations.86>.

³⁸ Catherine Saladin, « Témoigner aujourd'hui », *ERES « Figures de la psychanalyse »* 1, n° 8 (2003): 16-17.

³⁹ Giorgio Agamben, *Ce qui reste d'Auschwitz*, 1999, cité dans Saladin, « Témoigner aujourd'hui », 17.

⁴⁰ Saladin, « Témoigner aujourd'hui », 18.

⁴¹ Jong, *The Witness as Object*, 10.

Plato, publié en 1992⁴². Cette étude a cherché à définir des moyens pour intégrer des biographies et des témoignages audiovisuels au sein d'expositions. Elle a ainsi démontré que la meilleure option revient à présenter de cours extraits de témoignages afin que les publics puissent soit les considérer en leur entier, soit les replacer dans un ensemble biographique plus vaste⁴³.

Ces deux courants sont désormais pris en compte par les musées afin d'approcher au mieux les spécificités des témoignages de la Shoah, et ainsi de les exposer de manière éthique et réfléchie. Car si la mise en récit que constitue le témoignage fait état d'une volonté de rendre compréhensible et interprétable les événements du passé⁴⁴, le musée doit lui aussi se saisir de cette essence du témoignage pour organiser au sein de l'exposition ce que l'on pourrait nommer une mise en récit scénographique et sémiotique de ces mises en récit audiovisuelles. Ce concept introduit la mise en discours énonciative du musée, qui vient se superposer à celle du témoin. Cependant, comme nous le voyons plus loin, de nombreux musées font le choix de ne pas présenter le témoignage oral comme un document dont la mise en récit suit un processus spécifique pour se concentrer au contraire sur son potentiel émotif, ou l'aura qu'il peut apporter à d'autres artefacts.

3. Engager une réflexion sur les droits de la personne

Si le témoin juridique qui paraît à la barre d'un procès a pour fonction première d'apporter une preuve, le témoin de l'histoire a quant à lui une mission d'éducation⁴⁵. Le rôle éducationnel peut être cognitif en ce qu'il fournit une information qui était jusqu'à lors inconnue ; il peut être affectif, et cherche donc une réponse émotionnelle ; il peut être une fin en soi, ou il peut aussi être le moyen de parvenir à un but⁴⁶. Plus particulièrement, l'une des raisons principales qui amènent les survivants de génocides à témoigner est la volonté de ne plus voir se reproduire de tels événements ; la devise « plus jamais » guide bien des témoignages. Éduquer sur la Shoah permet alors aux survivants de faire passer un message qui, bien que personnel, a une portée universelle. Lorsqu'il rentre dans la sphère publique, le témoignage n'est plus alors que la simple manifestation de la vérité du témoin, mais prend un

⁴² Alexander von Plato, « Lebensgeschichtliche Erinnerungzeugnisse in Museen und Ausstellungen » *BIOS : Zeitschrift für Biographieforschung und Oral History* 2 : 213-230, cité dans Jong, *The Witness as Object*, 10.

⁴³ *Ibid.*, 11.

⁴⁴ Pirlot, « Après la catastrophe », 25.

⁴⁵ Jong, *The Witness as Object*, 37.

⁴⁶ *Ibid.*

intérêt collectif⁴⁷. C'est alors que s'opère une double accréditation : le public du témoignage accrédite à la fois l'évènement vécu, mais aussi sa mise en récit, ce qui amène la vérité du locuteur à être acceptée au sein d'une vérité collective⁴⁸.

Dans cette mouvance, les musées ont souvent tendance à vouloir tirer un enseignement des témoignages qu'ils présentent. Au-delà de l'expérience en elle-même, il s'agit aussi d'éduquer les visiteurs au sujet des droits de la personne en leur transmettant une leçon morale. L'objectif des musées est bien souvent de faire des visiteurs des citoyens actifs et sensibilisés aux injustices⁴⁹. Dans leur travail de mise en récit scénographique et sémiotique des témoignages, les musées construisent une scène énonciative qui s'adresse à un sujet idéal : un individu prêt à porter la responsabilité du transfert du témoignage. Cette visée s'explique encore une fois par la nature même de l'Holocauste : l'atrocité des évènements ne peut être rationalisée ou comprise, c'est pourquoi le recourt à la mémoire et à l'affect qu'elle engendre permet d'apporter un sens, non pas aux évènements, mais bien à notre propre part de responsabilité en tant que porteur de cette histoire. En ce sens, Pirlot explique : « l'empathie des récepteurs [est] nécessaire à la transmission de la mémoire et à la construction d'une mémoire collective. »⁵⁰

Considérer le témoignage comme une ressource de sens revient à accréditer la mémoire comme un savoir qui nous renseigne sur le passé à travers une dimension interpersonnelle. Mais la mémoire, loin d'être une notion univoque, répond à différents processus, à différentes notions qui viennent orienter son institutionnalisation, et finalement sa présence dans les musées.

B. Le musée : de lieu de mémoire à milieu de mémoire

Au sein de cette sous-partie, nous partons du postulat de Pierre Nora selon lequel les musées sont des lieux de mémoire⁵¹. Il les définit ainsi : « [I]es lieux de mémoire se sont d'abord des restes. La forme extrême où subsiste une conscience commémorative dans une histoire qui l'appelle parce qu'elle l'ignore. C'est la déritualisation de notre monde qui fait apparaître la notion. »⁵² Régine Robin complète : « [I]es lieux de mémoire naissent et vivent du sentiment qu'il n'y a pas de mémoire spontanée. [...] [Ils] sont donc des lieux artificiels. Il a fallu décréter

⁴⁷ Pirlot, « Après la catastrophe », 23-24.

⁴⁸ *Ibid.*, 24.

⁴⁹ Jong, *The Witness as Object*, 236.

⁵⁰ Pirlot, « Après la catastrophe », 33.

⁵¹ Pierre Nora, *Les lieux de mémoire* (Paris : Gallimard nouvelle édition, 1997) cité dans Régine Robin, « Lieux de mémoire, lieux de deuils, institutions et commémoration » dans *Arts de mémoire: matériaux, médias, mythologies* dir. Philippe Despoix, Christine Bernier, et Centre canadien d'études allemandes et européennes (Colloque international Max et Iris Stern, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2007):186.

⁵² Pierre Nora, « La fin de l'histoire-mémoire » dans *Les lieux de mémoire*, tome 1 : La République (Paris : Gallimard, 1984) : XXIV et suivantes, cité dans Régine Robin, « Lieux de mémoire », 186.

que sur ces lieux on se souviendrait, on commémorerait. Il y a, pour les constituer, volonté de faire mémoire. »⁵³ L'autrice oppose alors les lieux de mémoire aux lieux « authentiques », ceux qui ont été le théâtre des évènements dont ils gardent la mémoire, avec ou sans traces du passé⁵⁴. C'est cette conscience commémorative construite et mise en scène par le musée que nous analysons ici. Cependant, sans nous arrêter à cette vision tranchée qui différencie les lieux de mémoire artificiels qui tentent à tout prix de donner l'illusion d'une continuité mémorielle et les lieux authentiques qui portent en eux-mêmes la potentialité de cette continuité, nous considérons que le musée peut se faire *milieu* de mémoire. Tandis que le lieu se veut une mise en contact avec un passé reconstruit, le milieu est tourné vers le présent, la praxis et l'expérience vécue. En se focalisant sur la notion de mémoire, cette sous-partie permet ainsi d'identifier la façon dont le musée, lieu de savoir par excellence, propose aujourd'hui une lecture documentaire, voire scientifique du témoignage oral et de la mémoire qu'il transmet dans les expositions. Cette lecture aboutit finalement à l'entrée de la mémoire sensible dans le champ du patrimoine.

1. La mémoire comme savoir

Le témoignage est un objet doublement médiatique : les faits qu'il transmet par l'acte de la parole sont interprétés d'une part à travers le processus de mise en mémoire de l'évènement, et d'autre part à travers sa mise en discours dans une situation d'énonciation⁵⁵. Le souvenir et le caractère narratif du récit sont des prismes à travers lesquels les faits sont révélés : « [s]i nous sommes incapables de nous souvenir de tout, nous sommes encore plus incapables de tout raconter »⁵⁶, rappelle Paul Ricœur. Afin de saisir la première dimension médiatique du témoignage, cette section s'attache ici à synthétiser les études sur la mémoire⁵⁷, pour finalement l'appréhender comme un savoir mis en scène par les musées. C'est en effet en considérant la mémoire comme un savoir que le musée légitime l'exposition de témoignages oraux, et en fait aujourd'hui des objets incontournables dans l'évocation de l'Holocauste, s'inscrivant dans la dynamique mémorielle de l'institution.

Les études sur la mémoire ont, depuis les années 1980, soutenu que la mémoire n'est pas seulement un flux neuronal et le résultat d'une transmission orale entre individus, mais

⁵³ Régine Robin, « Lieux de mémoire », 186.

⁵⁴ *Ibid.*

⁵⁵ Pirlot, « Après la catastrophe », 22.

⁵⁶ Paul Ricœur, « Mémoire, Histoire, Oubli », *Esprit* Mars/avril, n° 3 (2006): 28, <https://doi.org/10.3917/espri.0603.0020>.

⁵⁷ La narrativisation du récit du témoignage a notamment été abordée dans la partie précédente « Les spécificités du témoignage de la Shoah ».

trouve aussi son expression dans des objets, rituels et cérémonies⁵⁸. De cette idée découlent les notions de mémoire communicative et de mémoire culturelle⁵⁹. Dans le cas des témoignages oraux de la Shoah exposés au musée, il s'agit, selon Steffi de Jong, de la transformation d'une mémoire communicative en mémoire collective⁶⁰. Ainsi, ce sont dans les musées et par le processus de muséalisation que la nature des objets et témoignages se modifie pour entrer dans les champs de la connaissance et de la longévité. Le processus de muséalisation intervient en effet sur l'objet de communication qu'est le témoignage pour l'intégrer à une mémoire culturelle inscrite dans le discours de l'institution. Ainsi, à la différence de la mémoire collective construite en dehors du musée et qui résulte d'un évènement historique, celle qui se construit dans le cadre muséal est le résultat d'une attention portée à des objets existants que l'institution intègre dans une pratique de reconnaissance et de transmission de la mémoire.

Cependant, cette reconnaissance de la mémoire de la Shoah dans la sphère politique nationale et internationale n'est intervenue qu'après les années 1970, donnant lieu à ce qu'Annette Wieviorka nomme « l'ère du témoin ». Si certains survivants ont été fiers de garder le silence pour épargner les générations suivantes ou surmonter le passé, la parole de ceux qui ont témoigné, avant même la fin de la guerre, a commencé à se faire entendre à ce moment-là. Finalement, ce n'est pas tant la volonté de témoigner que le désintérêt de la sphère publique qui a freiné la constitution d'une mémoire collective de l'Holocauste⁶¹. Dans la lignée de Wieviorka, Steffi de Jong considère le procès d'Adolf Eichmann en 1961 comme la naissance de la figure de ce qu'elle nomme le « témoin de l'histoire », à la fois porteur de mémoire, mais aussi à l'origine d'une nouvelle narration historique⁶². De la sphère juridique, la parole des témoins a été transférée à la sphère sociale et politique.

De même que l'occurrence du procès Eichmann a favorisé la réception des témoignages, la pratique de l'histoire orale a contribué à l'accréditation de la mémoire comme un savoir. C'est aux États-Unis dans les années 1930 que la pratique de l'histoire orale tire son origine. Utilisée comme substitut venant combler l'absence de sources écrites, elle considère les témoins historiques comme des sources premières permettant de comprendre, non pas la nature de

⁵⁸ Jong, *The Witness as Object*, 13.

⁵⁹ Jan Assman considère alors, en suivant le principe de Jan Vansina, que cette mémoire collective (ou culturelle), qui participe à l'identité d'un groupe, se matérialise et s'institutionnalise durant une période de transition, et est ainsi qualifiée de communicative. Cf. Jan Assman, *Das kulturelle Gedächtnis : Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen*, (Munich : C.H. Beck, 1992), 48, cité dans Jong, *The Witness as Object*, 13.

⁶⁰ Jong, *The Witness as Object*, 13-15.

⁶¹ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Nouvelle éd. (Paris: Pluriel, 2013), 74.

⁶² Judith Keilbach, *Geschichtsbilder und Zeitzeugen : Zur Darstellung des Nationalsozialismus im Bundesdeutschen Fernsehen*, (Münster: Lit, 2008), cité dans Jong, *The Witness as Object*, 57. Il s'agit notamment pour les sionistes de voir en l'Holocauste l'évènement initiateur de la création d'Israël.

l'évènement en lui-même, mais la manière dont celui-ci a été vécu par les individus⁶³. Si cette pratique s'est étendue dès les années 1970 à l'ensemble de l'histoire contemporaine française, elle s'est instituée dès les années 1940 en « mode d'intervention sociale »⁶⁴ pour comprendre l'ampleur de l'Holocauste et proposer une thérapie aux survivants. Néanmoins, la pratique de l'histoire orale a longtemps été l'apanage des sciences sociales telles que la sociologie, l'anthropologie et l'ethnologie. La méfiance des historiens vis-à-vis du témoignage oral se justifie notamment par la nature même de la mémoire qu'il traduit : le récit du témoin ne suit pas nécessairement une chronologie et est soumis à des erreurs factuelles. De la même manière, l'historiographie de l'évènement est remise en question, venant ainsi brouiller l'approche épistémologique de l'historien⁶⁵. Un changement de regard sur les sources orales s'est opéré à la fin des années 1990 et au début des années 2000⁶⁶ faisant du témoignage oral un renouvellement de la construction de l'histoire contemporaine : la recherche historique s'intéresse non seulement à la connaissance et à la reconstitution du passé, mais également à l'expérience du présent⁶⁷, autrement dit à la manifestation actuelle de la mémoire.

Considérer le témoignage comme une approche renouvelant l'histoire académique revient également à s'intéresser au statut des témoins. En ce sens, la méthodologie propre à l'histoire orale répond, selon la chercheuse en histoire de l'immigration juive Zelda Abramson, à la théorie féministe du positionnement⁶⁸. Selon cette théorie, chaque individu sujet à une oppression, une discrimination ou une politique d'extermination en raison de son genre, de son ethnique ou de ses croyances, possède une expérience qui devient la source d'un savoir. Ce savoir remet en cause la vision hégémonique de disciplines scientifiques en englobant différentes expériences individuelles, chacune porteuse d'une réalité et d'une vérité sur l'évènement vécu⁶⁹. Lors de la collecte, l'objectif de l'interview est alors de faire comprendre au témoin qu'il est sujet, et non objet de son expérience. Ce processus de conscientisation amène alors le

⁶³ Jong, *The Witness as Object*, 64.

⁶⁴ Vincent Duclert, « Archives orales et recherche contemporaine: Une histoire en cours », *Sociétés & Représentations* 13, n° 1 (2002): 72, <https://doi.org/10.3917/sr.013.0069>.

⁶⁵ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 102.

⁶⁶ Grâce à des enquêtes nationales d'initiatives privée (conservateurs d'archives) ou publique (saisine du Conseil économique et social par le Premier Ministre français) qui ont participé à mettre à jour les critères scientifiques nécessaires à l'accréditation de la pratique de l'histoire orale par les institutions et la recherche en histoire. Cf Duclert, « Archives orales et recherche contemporaine », 80-81.

⁶⁷ *Ibid.*, 85.

⁶⁸ Zelda Abramson et John Lynch, *The Montreal Shtetl: Making Home After the Holocaust*, (Toronto: Between the Lines, 2019), 9.

⁶⁹ Sarah Bracke, et María Puig de la Bellacasa, « Le féminisme du positionnement. Héritages et perspectives contemporaines », *Cahiers du Genre* 54, no. 1 (2013) : 45-46, <https://www.cairn.info/revue-cahiers-du-genre-2013-1-page-45.htm>

témoin à réaliser que son point de vue est en réalité une position privilégiée pour comprendre certains mécanismes sociaux, politiques ou historiques.

La scientificité du témoignage repose alors sur la prise en compte du point de vue qu'il apporte pour une compréhension sociale de l'histoire et la méthode employée pour le collecter, ce qui vient justifier sa place au musée. Finalement, Vincent Duclert considère qu' : « [i]l devient possible de distinguer la mémoire de l'histoire, grâce à un travail d'éclaircissement de la parole recueillie, d'architecture des sources vivantes et d'écriture du sens historien. La mémoire est le récit d'une histoire qui participe de la fabrique de l'histoire, mais qui ne se confond pas avec elle. »⁷⁰

En dehors des champs muséologiques et archivistiques, les philosophes se sont également intéressés à la nature de la mémoire. Ces philosophies du témoignage nous permettent ici d'appuyer la lecture documentaire et scientifique que le musée fait du témoignage pour ouvrir la voie à son entrée dans le champ du patrimoine. La distinction entre mémoire courte et mémoire longue proposée par Gilles Deleuze et Félix Guattari permet de comprendre le rapport du musée à l'objet du témoignage. En effet, ils considèrent que l'on écrit avec la mémoire courte (de type « rhizomatique »⁷¹) et que l'on relit avec la « longue mémoire des longs concepts »⁷² (de type « arborescente »⁷³). Un parallèle pourrait alors se dessiner avec l'appréhension du témoignage par l'institution muséale : est-ce que le musée, garant de la mémoire longue, ne relit donc pas le témoignage par le biais de l'exposition, selon cet aspect factuel, hiérarchique et autoritaire qui le caractérise ? S'il est certain que le musée utilise le témoignage oral pour servir son discours, de nouvelles pratiques que nous étudions plus loin tendent à renverser ce principe. Mais aussi, est-ce que le témoignage ne serait pas lui-même une forme de pensée arborescente, en ce sens que le témoin cherche parfois à correspondre à ce qu'on attend de lui, à se calquer sur l'axe unique de la grande histoire ? Ricœur le rappelle : « [i]l est difficile de démêler la responsabilité personnelle des acteurs individuels, de celle des pressions sociales qui travaillent souterrainement la mémoire collective. »⁷⁴ Il est possible que

⁷⁰ Duclert, « Archives orales et recherche contemporaine », 83-85.

⁷¹ La pensée des auteurs, trop longue pour être abordée ici, peut être résumée comme telle : le rhizome est le symbole d'une construction en continu et qui se développe par rapport à des entrées multiples. La mémoire courte lui est associée et se développe en continu tout en étant liée à l'oubli.

⁷² Gilles Deleuze, Félix Guattari, et Gilles Deleuze, *Mille plateaux*, Collection « Critique », t. 2 (Paris: Éditions de minuit, 1980), 24.

⁷³ La mémoire longue s'apparente à la structure d'un arbre en ce qu'elle est un symbole de stabilité et d'équilibre, et qu'elle se développe comme une unité aux stades successifs. Elle est celle de la famille, de la société et de la civilisation.

⁷⁴ Ricœur, « Mémoire, Histoire, Oubli », 28.

de nombreux témoignages soient empreints de cette injonction de témoigner, ce qui finit par altérer la nature de leur récit et laisse entendre, de manière sous-jacente, le discours de la société actuelle. Il n'y a pas donc de dichotomie nette et affirmée entre le représentant de la mémoire courte et celui de la mémoire longue.

Ricœur quant à lui différencie la mémoire déclarée, la mémoire archivée et la mémoire inscrite, patrimonialisée⁷⁵. La mémoire déclarée est la manifestation de l'incertitude et de l'oubli qui viennent altérer la réappropriation historique de l'évènement : la narration du récit est soumise selon le philosophe à des stratégies d'évitement, d'esquive et de fuite liées au processus de remémoration⁷⁶. La mémoire archivée intervient par la suite dans un processus d'intervention scientifique sur la mémoire déclarée. Cette dernière se retrouve sélectionnée, classifiée et étudiée pour finalement être archivée. Enfin, la mémoire inscrite est celle qui est patrimonialisée ou « instruite » par l'histoire et les processus d'écriture, de réécriture et de lecture par le public⁷⁷. Ainsi, le regard scientifique du musée vis-à-vis du témoignage aboutit à la patrimonialisation de la mémoire et s'inscrit ainsi dans la dynamique mémorielle de l'institution.

2. Le musée comme lieu du souvenir

Dans son intervention lors du séminaire « Les mémoriaux et la patrimonialisation de la mémoire vive » tenu à l'École du Louvre le 21 octobre 2021, François Mairesse a tenu à interroger l'appellation de mémorial. Tandis que le musée se constitue autour d'une collection d'objets, le mémorial, a-t-il rappelé, est avant tout un monument sans objets. C'est seulement à partir de la fin de la Seconde Guerre mondiale que le monument est lié à l'artefact en tant que preuve de l'évènement, mais aussi « capteur d'émotion » pour le visiteur. Le musée, axé sur la production et le partage de connaissance, a ainsi englobé une dimension patrimoniale orientée sur la mémoire de l'évènement⁷⁸. Ainsi, si la section précédente étudiait comment la lecture scientifique du témoignage oral s'est forgée grâce à des tendances et interventions extérieures au musée, nous voyons ici comment l'évolution des fonctions du musée-mémorial en fait par ailleurs une lecture mémorielle et patrimoniale.

⁷⁵ Paul Ricœur, *La mémoire, l'histoire et l'oubli* (2000), 201-230, cité dans Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 90.

⁷⁶ Ricœur, « Mémoire, Histoire, Oubli », 27-28.

⁷⁷ Nous voyons par la suite que ce processus est également celui de la « documentarisation » du témoignage au sein de l'institution. Cf Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 91.

⁷⁸ François Mairesse, « Histoire, mémoire et société » (séminaire co-organisé par le par le Groupe de Recherche en Éducation Muséale (GREM) de l'Université du Québec À Montréal (UQAM), l'Ecole du Louvre et l'Institut National du Patrimoine, Paris, 21 octobre 2021).

Dans l'introduction à son ouvrage sur les témoignages de la Shoah exposés, Steffi de Jong choisit de s'appuyer sur les recherches de Paul Williams pour définir ce qu'est un musée-mémorial : « a specific kind of museum dedicated to a history event commemorating mass suffering of some kind. »⁷⁹ Ce type d'institution se caractérise d'un côté par sa fonction mémorielle et commémorative, et de l'autre par son statut de lieu médiatique et interprétatif. Plus encore que le travail de commémoration emprunté du mémorial,⁸⁰ le musée invite les communautés à se réapproprier leur passé douloureux en convoquant leur mémoire individuelle et communautaire. Il ne s'agit donc pas tant d'offrir un lieu de recueillement, comme c'est le cas dans les mémoriaux, que d'accréditer les mémoires pour en faire des outils de compréhension de l'évènement. Concrètement, ce processus s'opère à travers la patrimonialisation et la muséralisation de la mémoire sensible : la commémoration se lie donc au discours historique et à la transmission de valeurs morales et humaines. Cette interrelation des fonctions apparaît encore plus importante dans le cas de musées-sites, lorsque l'institution se situe sur les lieux du massacre⁸¹. L'histoire de la Shoah a pourtant peiné à s'imposer dans les musées, d'une part à cause d'un manque de volonté des gouvernements européens qui y ont vu un rappel de leur implication dans le conflit, et d'autre part en raison de la fragilité des communautés juives d'Europe⁸². C'est seulement dans les années 1980 que ce travail de deuil et de guérison a pu s'amorcer⁸³. En ce sens, le musée-mémorial est également à la jonction de différentes dynamiques de pouvoir et de politiques qui s'accordent ou se confrontent sur la question de la représentation⁸⁴. Les musées juifs créés après la Seconde Guerre mondiale répondent alors aux mêmes enjeux que les musées-mémoriaux ou les musées de l'Holocauste : ils ne peuvent exister que si les communautés juives ont elles-mêmes le désir de se voir reconnaître et représenter dans un contexte muséal et que ce dernier se fait le lieu d'un changement de régime de pouvoir⁸⁵.

La collecte de témoignages dans les musées-mémoriaux a commencé dans les années 1980, au moment où le contexte sociopolitique est devenu favorable à l'écoute et la prise en compte de la parole des témoins. Si ces collections s'inscrivent dans ce « devoir de mémoire »

⁷⁹ Paul Williams, *Memorial Museums : The Global Rush to Commemorate Atrocities*, (Oxford: Berg, 224), 8 cité dans Jong, *The witness as object*, 6.

⁸⁰ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 33.

⁸¹ Jong, *The Witness as Object*, 186.

⁸² Reesa Greenberg, « La représentation muséale des génocides: Guérison ou traumatisme réactualisé ? », *Gradhiva*, n° 5 (1 mai 2007): 2, <https://doi.org/10.4000/gradhiva.758>.

⁸³ *Ibid.*, 2.

⁸⁴ Mairesse, « Histoire, mémoire et société » (séminaire co-organisé par le par le Groupe de Recherche en Éducation Muséale (GREM) de l'Université du Québec À Montréal (UQAM), l'École du Louvre et l'Institut National du Patrimoine, Paris, 21 octobre 2021).

⁸⁵ Greenberg, « La représentation muséale des génocides », 2-3.

dont la notion a été définie dans les années 1990⁸⁶, elles servent également à justifier le musée dans sa posture scientifique, c'est-à-dire comme une institution apte à représenter l'histoire⁸⁷. Au Musée de l'Holocauste de Montréal, la collecte de témoignages oraux a débuté en 1995 ; aujourd'hui, plus de 800 témoignages composent la collection d'histoire orale. Au cours de ces 26 années de collectes, la vision de ce que le musée doit conserver comme mémoire et valoriser comme souvenir de l'Holocauste s'est transformée, jusqu'à influencer la définition même de survivant⁸⁸. Cet exemple illustre alors la volonté pour le Musée d'honorer la mémoire de tous les survivants de la Shoah, quelle que soit leur histoire ou leur origine. La définition du musée comme lieu du souvenir continue aujourd'hui d'être repensée, au fur et à mesure que les derniers témoins disparaissent et que la valorisation de la mémoire prend de l'ampleur.

Une fois collectés, ces témoignages sont par la suite exposés de manière à souligner la scénographie que l'on peut qualifier de mémorielle : de Jong remarque une « esthétisation de l'horreur » dans les récentes expositions sur la Seconde Guerre mondiale et l'Holocauste qui se manifeste par un design épuré, de grands espaces vides, des teintes grises et noires et des lumières tamisées⁸⁹. Les vidéos vont même jusqu'à se fondre dans le décor, influençant l'immersion des visiteurs avant même qu'ils ne commencent à les regarder. Par ailleurs, l'idée d'artefacts sauvés de l'entreprise de destruction se retrouve dans de nombreux musées juifs ; les objets, comme les témoins, sont des rescapés. Si les objets peuvent être présentés comme des trésors de la culture juive grâce à une scénographie qui reprend le cycle des rituels juifs, ils peuvent également apparaître comme des fantômes qui flottent dans un espace qui se veut le plus dématérialisé possible⁹⁰. Greenberg soulève la signification de ces types de scénographies : « [c]omme telles, ces expositions officielles sont des manifestations communautaires d'autoguérison et des exemples de l'importance du *zakhor*, le souvenir, dans la foi juive. »⁹¹

⁸⁶ Christophe Bouton, *Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé* (Éditions de l'Éclat, 2014), <https://www.cairn.info/devoir-de-memoire--9782841623549-page-53.htm>. « Le devoir de mémoire signifie l'obligation de se souvenir de certains évènements passés, en général des évènements meurtriers comme des guerres, des génocides » rappelle l'auteur.

⁸⁷ Jong, *The Witness as Object*, 120.

⁸⁸ Au début, le Musée a surtout privilégié les témoignages de survivants des ghettos et des camps de concentration, ainsi que de ceux qui se cachaient en Europe de l'Est et de l'Ouest. Plus tard, l'intérêt s'est également porté sur les personnes qui ont dû fuir à l'Est, en Union soviétique, pour enfin englober les personnes qui ont fui avant la guerre et les Juifs d'Afrique du Nord qui ont également fait face à cette politique de persécution dès 1940 en raison de la législation anti-juive mise en place par le régime de Vichy (notamment la loi Alibert qui définit le « statut des Juifs » et qui fut rigoureusement appliquée par l'administration coloniale), cf Norman A. Stillman et Claire Drevon, « Les Juifs du Maghreb confrontés à la Shoah : synthèse historique », *Revue d'Histoire de la Shoah* 205, n° 2 (2016): 37-77. Informations transmises par Eszter Andor, coordinatrice histoire orale et commémoration du Musée de l'Holocauste de Montréal lors de mon stage de maîtrise de mai à juillet 2021.

⁸⁹ Jong, *The Witness as Object*, 177.

⁹⁰ Greenberg, « La représentation muséale des génocides », 3.

⁹¹ *Ibid.*, 3.

Pourtant, si la présentation d'objets-reliques semble conférer à l'exposition une note positive quant à la culture juive survivante, un effet d'accablement est souvent opéré. Plus encore, cette scénographie risque de réactualiser le traumatisme en faisant de l'Holocauste un (si ce n'est le seul) élément fondateur de l'identité juive.

Il semble alors que la dynamique mémorielle du musée ne soit tournée que vers la reconnaissance d'un passé traumatisant et la volonté de ne plus voir se reproduire ces événements. Un modèle muséal orienté sur la survivance des Juifs et de leur culture en proposant un regard sur leur contemporanéité pourrait être le futur des musées Juifs et de la Shoah⁹², mais, dans de nombreux cas jusqu'à présent, « la guérison et le mieux-être dans les musées des communautés juives de la diaspora sont inséparables du traumatisme de l'Holocauste. »⁹³

3. De la commémoration à la participation

C'est en 1972 que la Table ronde de Santiago du Chili organisée par l'UNESCO a posé les bases de la réflexion sur le rôle social des musées. Les participants de cette rencontre, issus de différents champs disciplinaires, se sont réunis autour de la notion de « musées intégraux », institutions d'un nouveau type dans la lignée des écomusées⁹⁴. Perçus comme des institutions interdisciplinaires, ces musées intégraux sont issus d'une réflexion au sujet de l'impact des musées sur les communautés. En 1984, la Déclaration de Québec a pointé la nécessité d'une muséologie tournée vers l'humain et le développement des populations en opposition à la prévalence de l'objet et de sa conservation. La même année, le Mouvement International pour une Nouvelle Muséologie (MINOM) a été fondé avec pour but de promouvoir une muséologie critique, solidaire et démocratique⁹⁵. Plus récemment, ces événements nourrissent les réflexions des professionnels des musées à la suite du report de l'adoption de la nouvelle définition du musée par l'ICOM en 2019. Marie-Dominique Dubois définit la participation ainsi :

Il s'agit d'une élaboration commune, d'une nouvelle forme de dialogue où le non-professionnel – le non-sachant – tend à se situer quasiment sur un pied d'égalité

⁹² *Ibid.*, 7. Cf l'analyse du Musée Juif de Francfort plus loin.

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ « Éditorial », *Museum* « Rôle du musée dans l'Amérique latine » 25, n° 3 (1972): 127.

« L'écomusée est un espace public, il réunit des hommes et des femmes autour de projets communs pour le territoire et ses habitants. Cet espace ouvert et permanent met en débat les questions liées à l'évolution de la société, et est investi par des publics : acteurs (bénévoles), agents (salariés), visiteurs, membres d'une communauté territoriale ou professionnelle », définition proposée par la fédération des écomusées. <https://fems.asso.fr/la-federation/historique/>.

⁹⁵ *Ibid.*, 44

avec le professionnel – le sachant –. La démarche participative revient à reconnaître le potentiel et la compétence de chacun.⁹⁶

En contextualisant l’apparition de la participation au musée, nous cherchons à introduire une dynamique muséale qui justifie d’une différente manière la présence des témoignages dans les expositions. Si nous avons étudié précédemment les lectures scientifiques et mémorielles du témoignage oral, nées en raison de facteurs externes et internes au musée, cette section vise ici à comprendre comment le musée fait du témoignage un outil visant à l’inclusion des communautés au musée. Cet outil déplace alors la dynamique muséale de la sphère de la commémoration à celle de la participation pour en faire non plus un lieu, mais un milieu de mémoire. Pour analyser cet enjeu, il est intéressant de concevoir la participation comme un processus plus intime, qui repense la relation entre l’artefact ou le mentefact et le visiteur, avant de la considérer selon des actions menées de concert entre des communautés et des professionnels de musée.

Le témoignage en tant qu’objet de musée de société⁹⁷ « met le visiteur en état de participation expérientielle »⁹⁸ en ce sens que le rapport à la mémoire d’un événement est éprouvé, autrement dit vécu, par le biais du témoignage qui, avant d’être fixé sur un support, est avant tout une pratique vivante. Ainsi, chaque individu est amené à construire un sens à partir de sa propre expérience, « c’est donc bien, par conséquent, la participation du visiteur au fonctionnement du dispositif de médiatisation du témoignage au musée qui est aussi programmée. »⁹⁹ Ces lieux de rencontre que sont les témoignages oraux se font également des lieux d’interprétation que le musée met en scène afin de responsabiliser et de faire réfléchir le visiteur. Cette interprétation n’est pas neutre, elle est le résultat d’un engagement politique et social de la part du musée de société qui cherche de plus en plus à contextualiser les objets et proposer des lectures multiples de leur sémantique¹⁰⁰. C’est justement en raison de cet engagement du musée que Marie-Sylvie Poli préconise pour l’exposition d’assumer ses responsabilités scientifiques et culturelles vis-à-vis des artefacts et mentefacts exposés : le caractère polyphonique des sources doit être reconnu et l’écriture collaborative de l’exposition

⁹⁶ Marie-Dominique Dubois, « Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales », *In Situ*, n° 41 (11 décembre 2019): 2, <https://doi.org/10.4000/insitu.27176>.

⁹⁷ Le terme de « musées de société » apparu en 1991 lors du colloque « Musée et Société » de Mulhouse rassemble des musées qui partagent la même vocation de considérer chaque objet comme un témoignage des pratiques humaines et sociétales. Ils ont pour objectif de révéler et transmettre la diversité des cultures grâce à un lien fort avec la recherche scientifique avec les sciences humaines et techniques. Cf Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 54-55.

⁹⁸ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 133.

⁹⁹ *Ibid.*, 119-120.

¹⁰⁰ *Ibid.*, 119.

revendiquée¹⁰¹. Ainsi, les objets de musée ne sont plus uniquement des outils de transmission de connaissance, car les visiteurs actifs reconnaissent en eux des valeurs sociale, politique et humaine¹⁰².

La participation peut également se manifester par le biais de collectes participatives. Au sujet des témoignages de la Shoah, il semble difficile pour les institutions de procéder à des collectes réellement participatives, issues d'un travail collaboratif avec les survivants¹⁰³. En effet, les collectes peuvent être placées sous le signe de l'urgence en raison de l'âge avancé de nombreux survivants, comme cela a été le cas pour la campagne de recueil de témoignages entreprise par la USC Shoah Foundation entre 1994 et 1999¹⁰⁴. Dans d'autres cas, c'est en incluant les survivants dans le processus d'exposition de la Seconde Guerre mondiale que les musées répondent à la question de la plus-value des témoins dans l'exposition de l'Holocauste. L'exemple suivant, étudié par Cendoya-Lafleur, Lavorel et Davallon, permet de saisir ce phénomène. Entre 2006 et 2008, le Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Isère à Grenoble a opéré une actualisation de sa salle consacrée à la déportation sur le principe d'une nouvelle démarche muséologique. Le comité scientifique a en effet été composé de manière à allier différents types de savoirs dans la conception de l'exposition : les témoins, représentés par des associations de résistants et de la communauté juive sont associés au processus, de même que des historiens de la Seconde Guerre mondiale. Les auteurs constatent en premier lieu que « si le témoin est entendu et légitimé par le musée, il n'est pas pour autant considéré par l'historien qui se trouve dans une position classique d'expert »¹⁰⁵. Cependant, c'est finalement la question de transmission de l'évènement qui réunit le témoin, gardien et représentant de la mémoire, et l'historien, garant du discours scientifique. La posture de pédagogue de l'historien

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² Par ailleurs, les musées proposent un discours qui permet aux communautés de se reconnaître mutuellement mais aussi de se réapproprier leur passé. Pour ce faire, le musée de société ou d'histoire opère un va-et-vient entre des revendications identitaires – la place qu'il donne à la singularité de chaque expérience, notamment à travers le témoignage oral –, et les valeurs universelles qui prennent racine dans une histoire et une mémoire commune. Cf Jean-Claude Duclos et al., *Racines*, dir. Marie Savine et Ivon Boccone-Perroud (Grenoble : Musée dauphinois, coll « Musée dauphinois », 2001), 13, cité dans Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 121.

¹⁰³ À défaut de collaborer réellement avec les survivants pour construire leurs expositions, plusieurs mémoriaux de la Shoah tels que celui de Bergen-Belsen ou de Neuengamme choisissent la méthode de l'interview narrative qui prône la neutralité de l'interviewer afin de donner le plus de latitude possible au témoin dans le choix des moments qu'il souhaite relater¹⁰³. Avec cette méthode, c'est à partir du récit que l'exposition se construit, et non le témoin qui doit se conformer à des directives choisies par l'intervieweur. Dans les deux cas cependant, le témoin n'est pas totalement libre car le sujet de l'interview et le temps imparti définissent déjà un cadre narratif susceptible d'influencer le récit¹⁰³. Cf Jong, *The Witness as Object*, 96.

¹⁰⁴ En l'espace de quatre ans, 51 000 témoignages ont été recueillis, dans 61 pays différents et en 39 langues, ce qui témoigne de l'objectif quantitatif de l'opération de collecte. Cf Emmanuel Debono, « Le recueil et la valorisation des témoignages de survivants à l'âge du numérique: La collection de l'USC Shoah Foundation », *Études arméniennes contemporaines*, n° 5 (15 juin 2015): 211-29, <https://doi.org/10.4000/eac.845>.

¹⁰⁵ Cendoya-Lafleur, Lavorel, et Davallon, « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée ».

lui permet de reconnaître la dimension affective du témoignage comme moyen de médiation. Le musée opère une conciliation entre histoire et mémoire en se faisant le lieu, ou plutôt le milieu d'une écriture patrimoniale tournée vers l'avenir.

Aujourd'hui, il ne s'agit plus uniquement pour les musées de créer un moment intemporel propice au recueillement à travers l'exposition, mais aussi de donner plus d'agentivité aux témoins. En dehors de leurs témoignages, ils ont désormais la possibilité de s'investir, sous différentes formes, dans la conception de l'exposition, en partant de la collecte, jusqu'à la médiation. Pour les publics, il s'agit également de créer un lien social au musée, voire un enracinement qui permet une insertion culturelle par les pratiques de l'institution¹⁰⁶.

C'est donc bien en s'engageant dans la réflexion sur les grandes questions du temps que le musée devient un milieu de mémoire. Ancré dans le présent, il ne se contente plus de construire une illusion de continuité mémorielle, mais fait de la participation l'outil pour repenser la façon d'aborder les traumas¹⁰⁷ de l'humanité. La fonction commémorative est toujours présente, mais ces « lieux artificiels » que décrit Nora ont désormais bien plus à offrir.

C. Comment exposer ce patrimoine sensible ?

Une fois la place du témoignage légitimée au sein de l'institution, que ce soit par une lecture scientifique, mémorielle ou participative, il reste à comprendre comment les musées cherchent, non pas à mettre en valeur les spécificités de ce document, mais à les utiliser de telle manière à servir leur discours et leur politique mémorielle. Si le témoignage a sa propre situation d'énonciation, le musée s'impose lui aussi comme un énonciateur qui va produire son propre message à partir de celui du témoin. Par ailleurs, les objectifs des expositions changent d'une institution à l'autre, influençant alors la présentation des témoignages, tant du côté de la scénographie que du message qu'ils sont censés transmettre. Il s'agit alors d'analyser la relation du témoignage avec les autres objets, mais aussi le témoignage en tant qu'objet de musée lui-même.

¹⁰⁶ Blanchet-Robitaille, « Le mentefact au musée », 57.

¹⁰⁷ Emprunté à la psychologie, le terme de « trauma » revient dans plusieurs écrits et caractérise, selon nous, la volonté pour les musées de prendre en compte l'ampleur de l'impact de l'Holocauste sur la vie des individus qui l'ont vécu, mais aussi sur celle des générations qui ont suivi et qui portent la responsabilité de la transmission de cette mémoire sensible. La dimension du vécu est ainsi mise en avant dans la représentation de cet évènement historique.

1. L'exposition de type documentaire

Dans le cadre d'une exposition documentaire, le musée investit le témoignage d'un point de vue informationnel et communicationnel, ce qui fait passer son statut d'archive à celui de document : « [d]ans l'ordre de l'usage, le document est considéré comme l'exploitation scientifique, culturelle, médiatique qui est faite du témoignage. Le témoignage se trouve par ce biais reformaté pour sa réception dans le cadre de sa publicisation dans le champ institutionnel ou médiatique. »¹⁰⁸ Le musée, comme le souligne Linda Idjéraoui-Ravez, « transforme alors le témoignage en un matériau-trace »¹⁰⁹ en faisant prévaloir son potentiel d'énonciation. Le témoignage est dans ces cas-là appréhendé tel un document qui appuie le discours du musée¹¹⁰ en se mettant « à la disposition de l'écriture scientifique et muséographique »¹¹¹.

Une fois le statut de document défini, l'exposition de type documentaire se caractérise par une mise en scène qui vise la médiation entre l'objet et le visiteur. Cette médiation est organisée selon des dispositifs précis qui créent un « monde intermédiaire entre l'objet et le sujet »¹¹² par des cartels, des textes au mur ou des installations multimédias. Roger Fayet distingue ainsi des objets muséaux de premiers plans (les documents et artefacts) et ceux de deuxièmes plans (les dispositifs communicationnels qui les entourent)¹¹³. Selon la volonté des commissaires, le témoignage a ceci de spécifique qu'il peut alors être considéré comme un expôt à part entière ou au contraire être présenté en tant qu'objet de deuxième plan, en ce qu'il vient apporter un regard actuel sur le passé et/ou souligner l'usage et donner un contexte à d'autres artefacts¹¹⁴.

Ce choix dans le statut du témoignage s'illustre ainsi dans la scénographie de l'exposition : considérés de premiers plans, les témoignages vont être placés dans les mêmes conditions que les autres objets, dans l'espace principal, voire dans les mêmes vitrines. Au Mémorial de Bergen-Belsen, les témoignages sont ainsi accompagnés de cartels explicitant la durée du témoignage original, la date et la localisation de l'interview¹¹⁵. De même, les opérations de montage de la vidéo sont signifiées par un écran noir qui sépare deux extraits de

¹⁰⁸ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 124.

¹⁰⁹ *Ibid.*, 130.

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*, 194.

¹¹² Marie Cambone, « La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales », *Muséologies* 7, n° 2 (7 mai 2015): 37, <https://doi.org/10.7202/1030249ar>.

¹¹³ Roger Fayet, « Das Vokabular des Dinge », *Österreichische Zeitschrift für Geschichtswissenschaften* 18, 24, cité dans Jong, *The Witness as Object*, 169. Les répliques, facsimilés et modèles appartiennent également à cette deuxième catégorie

¹¹⁴ Jong, *The Witness as Object*, 169.

¹¹⁵ *Ibid.*, 171.

l'interview. Dans ce cas-ci, le témoignage est valorisé et sa validation scientifique par l'institution est également mise en scène. Comme le soulève Linda Idjéraoui-Ravez dans son analyse des trois traitements communicationnels du témoignage au sein d'une exposition : dans ce premier traitement, en plus d'être considéré comme un document, le témoignage est investi d'une symbolique patrimoniale ; il n'est ni ici absorbé entièrement par le discours de l'exposition (deuxième traitement) ni n'occupe une place centrale dans le parcours (troisième traitement)¹¹⁶. Le témoignage est perçu comme une source d'information qui égale les autres et dont les dispositifs de médiation sont assumés, soulignant ainsi sa valeur patrimoniale. En ce sens, Nathalie Heinich et Michael Pollak proposent une approche du témoignage basée sur la recherche en sociologie :

Une telle analyse tend à intégrer dans la réflexion tout ce que dit le matériel disponible, après avoir replacé chaque document dans le contexte de sa production et de ses destinataires présumés ou réels, de façon à établir un va-et-vient permanent entre matériaux empiriques et construction théorique.¹¹⁷

La constitution d'un corpus de témoignages hétéroclites pour l'exposition documentaire ainsi que la mise en avant des partis-pris scientifiques qui sous-tendent sa présentation participent à la patrimonialisation du témoignage aux côtés des autres artefacts.

Dans d'autres musées, comme c'est le cas à l'Imperial War Museum de Londres, les témoignages sont subordonnés aux autres artefacts, car c'est leur potentiel empathique et émotionnel qui est ici considéré, et non leur caractère de document validé scientifiquement par l'institution¹¹⁸. L'appréhension scientifique de l'évènement est alors véhiculée par les documents textuels et les photographies, ainsi que par les artefacts. Les témoignages, considérés comme de deuxièmes plans, sont alors relégués sur le côté et aucun dispositif encadrant l'écoute n'est prévu. Steffi de Jong souligne que l'usage du témoignage audiovisuel en tant qu'objet de second plan minimise l'impact de la biographie du témoin¹¹⁹ : le témoignage est avant tout présent pour ajouter à l'aura des autres objets exposés.

Dans d'autres cas encore, le témoignage peut être placé au cœur du discours de l'exposition. Le document est cette fois-ci exploité dans toutes ses potentialités, et le témoin est reconnu et mis de l'avant comme source d'informations authentiques. L'exposition *Facing Survival* présentée au USC Fisher Museum of Art de Los Angeles, en collaboration avec la

¹¹⁶ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 94.

¹¹⁷ Pollak et Heinich, « Le témoignage », 5.

¹¹⁸ Jong, *The Witness as Object*, 173.

¹¹⁹ *Ibid.*, 171.

USC Shoah Foundation en 2019 a ainsi présenté deux témoignages vidéos sous forme d'hologrammes interactifs de taille réelle aux côtés de portraits de survivants par l'artiste David Kassan. Si les deux témoignages n'ont pas été à proprement parler au cœur du discours, la réflexion qui entoure leur présentation renouvelle le cadre de l'exposition documentaire en proposant le document sous la forme de « biographies interactives » qui permettent au visiteur de poser des questions au survivant, questions auxquelles l'hologramme propose des réponses préenregistrées. La parole ne devient plus uniquement un outil au service du discours expositionnel, mais se voit réinvestie de sa fonction première : tisser des liens avec autrui. Cependant, la dimension technologique est également susceptible de créer chez le spectateur un attrait qui dépasse son intérêt initial pour le récit du survivant.

Ces exemples d'expositions nous invitent également à considérer la relation du témoignage audiovisuel avec les autres artefacts présents dans l'exposition. En effet, nous pouvons remarquer que les expositions sur la Seconde Guerre mondiale mettent presque toujours en scène les témoignages aux côtés de photographies et de séquences de films, perçues comme des représentations directes du passé¹²⁰. Steffi de Jong avance alors que tous les types d'artefacts et de mentefacts sont interreliés dans l'exposition grâce à un processus d'authentification qui relève des objets eux-mêmes, du discours de l'exposition, de la scénographie ou de l'expérience du visiteur¹²¹. Si les témoignages permettent de « compléter » d'autres artefacts, tels que les amas de chaussures symbolisant l'extermination, leurs relations avec les autres objets peuvent également vouloir servir un message narratif particulier : l'expérience de survie dans un camp de concentration (mémoriaux de Bergen-Belsen et de Neuengamme), l'extermination de la population juive (Yad Vashem de Jérusalem), ou encore les motifs des persécuteurs (Imperial War Museum de Londres)¹²². Dans ces cas, l'identité et l'image des témoins passent alors en second plan. Les choix scénographiques quant à eux sont des moyens par lesquels le musée s'autolégitime comme étant un lieu adéquat pour représenter le sujet. Enfin, l'expérience du visiteur permet aux artefacts d'être authentifiés grâce à un processus d'immersion (comme c'est le cas dans des reconstitutions par exemple), appuyé encore une fois par les témoignages. La juxtaposition des témoignages et des artefacts correspond par ailleurs à la démarche scientifique de l'historien qui ne retient pour sa recherche que les sources qui peuvent être recoupées et confirmées par d'autres sources¹²³.

¹²⁰ Jong, *The Witness as Object*, 155.

¹²¹ *Ibid.*, 120-22.

¹²² *Ibid.*, 89.

¹²³ Pollak et Heinich, « Le témoignage », 5.

De même que certains objets peuvent être démantelés, fractionnés ou restaurés avant d'être exposés¹²⁴, les témoignages oraux sont également sélectionnés puis édités afin de servir un discours : ils ne sont jamais l'expression d'une vérité intouchée. Le fond sombre choisi pour l'interview, l'emploi d'un temps de narration au passé et les vêtements modernes que portent les témoins soulignent également que l'époque qu'ils évoquent est bel et bien révolue. En se situant à cette frontière entre le passé et le présent, les témoignages empêchent une identification totale au passé tout en authentifiant l'exposition comme lieu adéquat de représentation¹²⁵. Le document apporte alors une dimension autoréflexive et vient repenser l'autorité muséale : « au-delà de la valeur documentaire que lui attache le musée, demeure une valeur symbolique et émotionnelle du témoignage qui implique le sujet social et met le musée dans une position de débat »¹²⁶.

Cette section a ainsi souligné que la mise en exposition des témoignages oraux de la Shoah se couple d'une réflexion autour de leur valeur (leur importance dans le discours) et de leur authentification selon leur relation à d'autres objets, mais aussi en tant qu'objets de musée en eux-mêmes.

2. Portraits d'expositions

L'analyse des modalités d'exposition des témoignages oraux de la Shoah invite à se pencher sur des exemples concrets. Pour ce faire, nous avons établi une méthodologie inspirée de celle de Steffi de Jong, qui analyse d'une part les mécanismes d'authentification du témoignage à travers sa relation aux autres objets, puis le statut du témoignage en tant qu'objet de musée¹²⁷. Ces courts portraits d'exposition cherchent à synthétiser l'utilisation des témoignages et, plus largement, nous renseignent sur la façon dont l'Holocauste est traité par les institutions. Nous voyons ici deux musées dédiés à l'Holocauste et un musée juif qui, bien que centré sur l'histoire et la culture de cette communauté, ne peut faire l'impasse de cet évènement dévastateur.

a) Exposition permanente du Musée de l'Holocauste de Montréal

C'est en 1979 que des membres de l'Association des survivants de l'oppression nazie fondent le Centre commémoratif de l'Holocauste de Montréal. Destiné à la commémoration

¹²⁴ Jong, *The Witness as Object*, 137.

¹²⁵ *Ibid.*, 149-50.

¹²⁶ Idjéraoui-Ravez, *Le témoignage exposé*, 77.

¹²⁷ Le tableau qui a guidé notre recherche est disponible en annexe.

des victimes, ce centre comprenait également une exposition permanente, et a pris en 2016 le nom de Musée de l’Holocauste de Montréal. En effet, au fil des années, la collection d’artefacts et d’histoire orale s’est enrichie, jusqu’à réunir actuellement 13 405 artefacts et plus de 800 témoignages de survivants. Il s’agit encore aujourd’hui de l’unique musée consacré à la mémoire de l’Holocauste au Canada.

L’exposition permanente a été conçue en 2003. Elle présente selon un parcours chronologique et thématique le contexte historique avant la Seconde Guerre mondiale, puis la destruction de la vie juive en Europe, la déportation et l’extermination des Juifs durant l’Holocauste, et enfin la période post-Holocauste. À la fin du parcours, une pièce est dédiée à la commémoration des victimes. Plusieurs documents vidéos ponctuent l’exposition, et cinq d’entre eux sont des témoignages de survivants d’une durée de 5 à 9 minutes.

Dans cette exposition, les témoignages sont légitimés par le processus d’authentification narrative. Ils sont certifiés comme étant des représentants adéquats de la mémoire de la Shoah, car ils intègrent parfaitement le discours expositionnel, relevant alors du deuxième traitement communicationnel théorisé par Idjéraoui-Ravez. Placés aux côtés des autres artefacts sous vitrine, les témoignages s’inscrivent dans le parcours thématique : deux d’entre eux sont présents dans la section sur les ghettos, le troisième dans celle sur la déportation au camp d’Auschwitz-Birkenau, le quatrième concerne la résistance dans les villes, mais aussi dans les camps de concentration. La dernière vidéo placée à la toute fin du parcours est au sujet de la vie des survivants après l’Holocauste, et des séquelles qui demeurent dans leur vie. Pour autant, les témoignages ne sont pas relégués au deuxième plan dans le parcours, comme des outils permettant de souligner les autres artefacts. À chaque occurrence, un pan de mur leur est dédié et se juxtapose aux vitrines : chaque artefact et témoignage de l’exposition a sa place en tant qu’objet de premier plan.

En tant qu’objet de musée dont les caractéristiques sont reconnues et utilisées par le musée, plusieurs éléments sont à noter : les témoignages sont non seulement associés entre eux (ce qui implique que plusieurs témoins interviennent durant la vidéo), mais aussi associés à des documents d’archives qui viennent les illustrer. Aucun détail biographique n’apparaît à l’écran ni sur un cartel, si ce n’est les nom, prénom et lieu d’internement ou de vie du témoin (dans la majeure partie des cas, seul le pays est mentionné) ; ce dernier est ainsi représentatif d’un large groupe d’individus dans lequel il s’inscrit. Le témoignage fait également référence à un passé qui est réactualisé par le récit. Chaque extrait est sélectionné en fonction de sa pertinence pour illustrer la thématique dans laquelle il s’inscrit, et les trois ou quatre témoins qui apparaissent se complètent mutuellement par le montage de la vidéo. Enfin, le témoignage véhicule une

image mentale du passé grâce à l'insertion dans la vidéo d'images d'archives qui viennent illustrer les dires du témoin. Dans plusieurs cas, la vidéo commence par ces images en noir et blanc, doublées par la voix du survivant qui entame son récit. Ce n'est qu'après quelques secondes qu'il apparaît, se détachant sur un fond neutre, bleu ou noir, qui apporte une dimension intemporelle au discours. Dans certaines vidéos, une musique se fait également entendre en fond, unifiant ainsi les témoignages aux images d'archives, et participant à donner une tonalité positive en soulignant les valeurs et l'espoir des survivants. Les *cuts* et les passages d'un témoin à l'autre sont souvent signifiés par des fondus noirs. Ces choix dans l'édition de la vidéo illustrent la volonté du Musée de concevoir le témoignage comme un petit film qui s'approche du documentaire afin d'apporter des points de vue multiples sur un sujet en favorisant une expérience riche et complète pour le visiteur. Cependant, les partis-pris scientifiques ne sont pas mentionnés dans la vidéo, et aucun cartel n'est présent.

Dans ce cas, la situation d'énonciation du témoignage est englobée dans un acte de communication mis en place par le musée dans son exposition : c'est l'institution qui prend le pas sur le témoin en tant que sujet communiquant et sujet énonçant. En inscrivant le témoignage dans un parcours thématique et chronologique défini, aux côtés des autres artefacts, et juxtaposé à des images d'archives, le musée (sujet communiquant) se donne pour identité énonciative celle d'une institution éducatrice adéquate pour transmettre cette mémoire sensible. Le musée s'autolégitime et légitime la présence des témoignages oraux dans son exposition par la construction de cette identité énonciative particulière.

b) L'exposition permanente du Mémorial de la Shoah de Paris

Le Mémorial de la Shoah de Paris trouve son origine dans le Centre de Documentation Juive Contemporaine, né en 1943 d'une volonté de collecter des preuves du génocide des Juifs. Plus tard, en 1956, ce Centre de documentation est installé au sein du Mémorial du Martyr Juif Inconnu, tout juste construit à Paris, avant d'être étendu en 2004 et de devenir le Mémorial de la Shoah. Ce dernier est alors doté d'une exposition permanente, d'un espace multimédia, d'un auditorium et d'un « Mur des noms », où sont inscrits tous les Juifs déportés de France.

L'exposition permanente est composée de douze sections visant à contextualiser les persécutions et l'extermination des Juifs durant la Shoah, tout en donnant des pistes de réflexion aux visiteurs au sujet de l'intolérance et de l'exclusion¹²⁸.

¹²⁸ « Musée de la Shoah, l'exposition permanente », *Mémorial de la Shoah* (blog), consulté le 26 janvier 2022, <https://www.memorialdelashoah.org/evenements-et-expositions/expositions/exposition-permanente.html>.

Si plusieurs films courts ponctuent le parcours en étant disposés aux côtés des artefacts, les témoignages de survivants ont une place privilégiée au sein de l'exposition. C'est dans un couloir perpendiculaire au parcours, faisant la jonction entre la section sur le camp d'extermination d'Auschwitz-Birkenau et celle sur le pillage des Juifs de France que sont disposés six écrans destinés aux témoignages. Le visiteur ne peut donc faire l'impasse sur ces vidéos, car il est obligé d'emprunter le couloir pour poursuivre son cheminement dans l'exposition. De plus, le couloir est entièrement plongé dans le noir, ce qui met en valeur les visages des survivants qui s'adressent au spectateur. Ce dernier peut alors s'installer sur des bancs face aux écrans pour écouter les témoignages. Il est à noter que les six écrans projettent le même document simultanément, ce qui permet à plusieurs personnes de profiter de l'installation au même moment. Au sujet du contenu, le document audiovisuel intitulé « Les Témoins » présente tour à tour les témoignages de six personnes, dont un couple. Ces interviews ont été filmés en 2004 par le réalisateur Serge Moati pour le Mémorial de la Shoah, mais le cartel à l'entrée du couloir ne mentionne que le nom du réalisateur, la durée du document (28 min 30) et les noms des six témoins¹²⁹. Avant chaque témoignage, un texte défile à l'écran résumant le parcours de vie du témoin durant la Shoah afin d'apporter un contexte au récit qui a été sectionné pour n'en retirer que les passages clés.

Deux moyens d'authentification du témoignage audiovisuel sont alors à l'œuvre au sein de cette exposition permanente : l'authentification narrative et l'authentification de l'exposition. Dans un premier temps, les témoignages sont légitimés par l'institution, car ils sont certifiés en tant que documents adéquats pour représenter la Shoah. L'aspect interpersonnel est mis en avant ainsi que leur potentiel d'adresse au spectateur. Les témoignages deviennent ainsi des icônes du trauma par leur place privilégiée au sein du parcours, comme un pont entre la section sur les camps de concentration et celle de la vie en France au moment de l'Holocauste. Les témoignages sont considérés pour eux-mêmes en ce qu'ils ne sont pas mis en relation avec d'autres artefacts et le témoin est valorisé pour la nature même de son récit, et non pour l'apport qu'il aurait vis-à-vis d'autres artefacts. Le document audiovisuel va même jusqu'à être considéré comme un film documentaire, notamment en raison du choix du réalisateur, Serge Moati, connu comme réalisateur de documentaires, écrivain, scénariste et producteur. Habituellement, le réalisateur du document n'est pas mentionné, de même que l'interviewer, mais le Mémorial de la Shoah a choisi ici de mettre l'accent sur la personnalité du réalisateur,

¹²⁹ Il s'agit d'Ida Grinspan, Madeleine et Israël-Jacques Goldsztejn, Samuel Milo Adoner, Simone Veil et Vivette Baharlia. Ces témoins ont tous été actifs dans la transmission de leur mémoire de survivants, que ce soit par leurs écrits, leurs interventions auprès des musées et de leurs publics, ou leur engagement politique.

lui-même fils de déporté. Moati, dont on entend parfois les questions et remarques à l'adresse des témoins, est donc d'autant mieux placé pour mener les interviews. Dans un second temps, la présence des témoignages est légitimée par les choix scénographiques du Mémorial qui invitent à aller à la rencontre des témoins en favorisant l'auraturation du témoignage. L'atmosphère qui ressemble à celle d'une salle de cinéma, mais en plus intimiste propose une médiation adéquate pour cette mémoire sensible qu'il faut prendre le temps d'écouter.

Cette exposition met également en avant le témoignage comme un objet de musée à part entière en jouant sur deux niveaux de représentation du témoin : le témoignage est représentatif d'une période du passé qui est rendu présent grâce au récit dont les extraits choisis sont les plus intenses émotionnellement (pour le témoin comme pour le spectateur), mais aussi les plus terribles par les détails mentionnés. De plus, les témoignages transmettent une symbolique par le fond noir qui confère un aspect intemporel et universel au message, tout en favorisant l'auraturation du témoignage par la lumière qui n'éclaire que le visage et les mains des survivants. Si le statut du document n'est pas pleinement revendiqué, c'est que le Mémorial a fait le choix de le présenter comme un film destiné à émouvoir, mais aussi à responsabiliser chacun face aux injustices. L'identité énonciative du témoin se rapporte ici à son propre statut de survivant, d'une part à travers la mise en discours de son témoignage, et d'autre part à travers la situation de communication mise en place au moment de l'interview (un interviewer qui pose des questions précises et orientées vers la période de l'Holocauste, les faits et les ressentis). Le musée, en tant qu'énonciateur, souligne les caractéristiques du témoignage et met tout en œuvre pour qu'elles soient appréhendées au mieux par les spectateurs (sujets interprétants) à travers une mise en scène proche de celle d'une salle de cinéma. Une fois encore, mais de manière différente, il s'autolégitime comme lieu adéquat pour la représentation de cette mémoire sensible

c) Exposition permanente du Jüdisches Museum de Francfort

Installé en partie dans l'ancienne demeure de la famille Rothschild à Francfort, le Musée Juif de la ville est le premier musée municipal juif à ouvrir ses portes en Allemagne, le 9 novembre 1988, à l'occasion du 50^e anniversaire des Pogroms de novembre. Le musée a également ouvert un second lieu d'exposition, non loin de la demeure Rothschild, à la suite de la découverte archéologique en 1987 de l'ancien ghetto juif – ou Judengasse – datant de 1462. Récemment, en octobre 2020, le Musée a inauguré sa nouvelle exposition permanente, dont le parcours et la scénographie ont été entièrement repensés. Il est donc intéressant ici de comparer cette nouvelle exposition avec la précédente, telle qu'étudiée par la chercheuse Reesa

Greenberg dans son article « La représentation muséale des génocides. Guérison ou traumatisme réactualisé ? » publié en 2007.

L'ancienne exposition permanente organisait son parcours de façon circulaire et selon la chronologie de la vie juive à Francfort avec, comme fil conducteur, les persécutions subies par cette communauté dans la ville¹³⁰. La visite débutait ainsi par le récit du ghetto juif à Francfort au Moyen Âge, et se terminait par deux salles consacrées à l'Holocauste. La scénographie sombre et les artefacts, photographies et documents d'archives présentés réactualisaient en un sens le trauma de cette période. Aujourd'hui, le musée est passé d'un discours qui ne laisse que peu d'espoir quant à la vie juive à Francfort après l'Holocauste, à une volonté de montrer l'enracinement de la communauté dans la ville, et ses apports culturels, sociaux et artistiques. Cela permet ainsi de donner une tonalité positive au discours, tout en encourageant un point de vue actuel qui prend en compte l'agentivité de la communauté. Tandis que l'ancienne exposition minimisait la présence des Juifs dans la ville après 1945¹³¹, le parcours actuel du premier étage intitulé « Geschichte und Gegenwart » (histoire et présent) présente l'histoire de la communauté selon différentes thématiques qui explorent la résurgence de la vie juive après la Shoah. Aucune section sur l'Holocauste n'est donc présentée : l'accent n'est plus mis sur le trauma que l'on cherche à transmettre et ancrer dans l'histoire de la communauté, mais l'évènement imprègne le discours de manière sous-jacente.

Des témoignages audiovisuels accompagnent chaque thématique et sont présentés selon le même dispositif scénographique que les autres artefacts : les écrans sont encastrés dans une structure en bois qui sert aussi à l'exposition des autres objets. Si nous prenons l'exemple de la section sur la vie de la communauté juive à Francfort dans les années 1960, tout au début du parcours, le visiteur est face à un écran juxtaposé à quelques artefacts de la vie quotidienne. Sur l'écran, des témoignages de personnes de la communauté ayant vécu dans les années 1960 à Francfort sont assemblés à la manière d'un documentaire : de courts extraits de différents témoignages s'enchaînent et se répondent. Lorsqu'un témoin apparaît pour la première fois, son nom s'affiche à l'écran. Les individus sont filmés chez eux, ce qui permet de les individualiser et de donner un aspect plus personnel aux témoignages, bien que les extraits soient courts et soient choisis précisément pour illustrer la thématique. Le cartel précise également la durée de la vidéo. Si certains survivants de la Shoah sont interviewés, ils ne sont pas présentés comme tels : le récit de l'Holocauste n'apparaît qu'en filigrane, lorsque l'on comprend que ces personnes

¹³⁰ Greenberg, « La représentation muséale des génocides », 4.

¹³¹ *Ibid.*, 4.

ont perdu des parents à cause des déportations, et ont dû reconstruire leurs vies seules par la suite.

Étant donné que le musée a sollicité les témoins dans le cadre de sa nouvelle exposition permanente sur la relation de la communauté juive à la ville de Francfort, le modèle de communication qui en découle s'éloigne du modèle traditionnellement mis en place dans le cadre de témoignages de l'Holocauste : l'identité de l'énonciateur ne se confond pas avec le statut de survivant du témoin, mais avec le statut d'habitant de Francfort à une période donnée. Néanmoins, l'acte de mise en discours se construit pour un sujet destinataire qui connaît l'histoire de l'Holocauste et saura la déceler à travers le récit afin de pouvoir appréhender adéquatement le parcours du témoin.

Dans cette exposition permanente, les témoignages sont interreliés aux autres artefacts et légitimés par le processus d'authentification de l'objet : en s'inscrivant dans une thématique précise et en faisant parfois référence aux objets exposés, les témoignages apportent des informations complémentaires et authentifient les autres objets comme des représentants adéquats de la thématique. Les témoignages ne sont jamais considérés pour eux-mêmes, mais s'inscrivent toujours dans une relation avec ce qui les entoure¹³². Ils sont également légitimés grâce au processus d'authentification narrative : présentés sur le même plan que les autres artefacts, les témoignages répondent à un discours sur la diversité de la communauté et son impact sur la ville. Enfin, le témoignage comme objet de musée répond avant tout à la notion de représentation d'un passé qu'il fait resurgir à travers le discours. Ce sont ainsi l'évènement et son vécu qui sont mis en avant, davantage que la recherche d'émotion, comme cela avait été le cas dans la précédente exposition permanente. Aucune réflexion n'est menée sur le témoignage en lui-même, c'est avant tout une illustration du discours expositionnel.

¹³² L'Holocauste est également mentionné dans la section sur le second procès d'Auschwitz, tenu à Francfort entre 1963 et 1965 par le biais de trois témoignages audios qui accompagnent cette fois-ci les textes de présentation de l'évènement et quelques photographies.

Depuis une quarantaine d'années, les évènements historiques sensibles et leur mémoire sont investis par la sphère publique. La mémoire devient institutionnalisée, voire patrimonialisée¹³³. La patrimonialisation s'apparente ainsi à un travail de deuil¹³⁴ qui permet de donner, non pas un sens à l'évènement, mais une cohésion et une cohérence à sa réception puis sa transmission¹³⁵. Aujourd'hui, les musées-mémoriaux, à la fois des musées d'histoire et de société, suscitent une vive réflexion dans la sphère muséale et interrogent la façon dont la société souhaite préserver la mémoire d'évènements sensibles : inscrits dans le temps présent, ils repensent notre rapport à la rupture et à notre identité.

Dans le second chapitre de cette recherche, nous cherchons à explorer une évolution récente du témoignage oral de la Shoah : son inclusion dans des installations artistiques. Si plusieurs auteurs ont étudié dans une perspective communicationnelle le parcours et le statut du témoignage oral, nous prolongeons ici cette analyse en considérant que le témoignage intègre un autre niveau de médiation en se faisant œuvre d'art.

De l'enregistrement à l'archive, de l'archive au document exposé, puis du document à l'œuvre, cet objet muséal approprié par l'artiste contemporain modifie la nature même de l'espace d'exposition.

¹³³ Lavorel, « Patrimonialiser les mémoires sensibles ».

¹³⁴ André Micoud, « La patrimonialisation ou comment dire ce qui nous relie (un point de vue sociologique) », dans *Réinventer le patrimoine, de la culture à l'économie : une nouvelle pensée du patrimoine ?* (Paris : l'Harmattan, 2005), 88, cité dans Lavorel, « Patrimonialiser les mémoires sensibles », 8.

¹³⁵ Lavorel, « Patrimonialiser les mémoires sensibles », 8.

III. Deuxième partie. Quand le témoignage fait œuvre : vers une nouvelle dynamique mémorielle

A. Analyse théorique d'un objet interdisciplinaire

1. Le témoignage oral : du document à l'œuvre

Le témoignage est attesté comme document. Son exposition s'inscrit dans une dynamique mémorielle, renouvelée aujourd'hui par la dynamique participative du musée. À travers la symbolique commémorative, les institutions mémoriales cherchent à rendre le passé accessible et compréhensible dans le but de transmettre des valeurs aux visiteurs¹³⁶. L'horreur y est souvent représentée à travers une profusion d'artefacts qui laissent peu de place à l'interprétation, mais surtout à un retour réflexif sur la construction de la mémoire, qu'elle soit individuelle ou collective. Force est de constater que « [c]e qui manque à la plupart des musées ou mémoriaux qui proposent une narration « homogénéisante », c'est la part d'ombre, un indicible qui ne se dissimule pas derrière l'inexplicable ou l'inintelligible, en sacrifiant l'évènement. »¹³⁷

Ainsi, dans la lignée de Régine Robin, nous nous interrogeons : « [y]— a-t-il des modes de représentations alternatifs, des façons de chercher à transmettre autrement que dans le plein de la représentation, de la copie, de la photo, du simulacre, du parcours pédagogique, de la linéarité de l'instrumentalisation [...] ? »¹³⁸ Cette part d'ombre qu'il semble nécessaire de mettre en scène pour l'appréhension de traumas est permise, en marge des discours institutionnels, par l'imagination, la narration, et l'adoption d'un nouveau langage, qui se retrouvent dans l'art. Le caractère indicible de la Shoah impose la nécessité de repenser l'écriture à partir de la ruine du langage : « [c]réer de nouveaux mots, des métaphores qui exhibent l'horreur de l'inhumanité tout en s'opposant avec virulence à la stabilisation d'un langage commode et typifié. »¹³⁹ Ce sont justement les différentes formes artistiques qui ont pris pour matériel la Shoah qui introduisent non plus une logique commémorative, mais l'idée de remémoration définie par Régine Robin :

¹³⁶ Régine Robin, « Lieux de mémoire, lieux de deuil, institutions et commémoration », dans *Arts de mémoire: matériaux, medias, mythologies*, dir., Philippe Despoix, Christine Bernier, et Centre canadien d'études allemandes et européennes, (Colloque international Max et Iris Stern, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2007), 204.

¹³⁷ *Ibid.*

¹³⁸ *Ibid.*

¹³⁹ Vincente Sánchez-Biosca, « Représenter l'irreprésentable, des abus de la rhétorique » dans *Les institutions de l'image*, dir. Jean Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte, et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, L'histoire et ses représentations 4 (Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2001), 171.

La remémoration est une « île du temps » et permet la constitution d'un espace de contemplation rétrospective. Elle s'installe sur le silence, les manques, les trous, les bries, elle permet un certain travail du silence en nous. De la confrontation non pas avec des images, mais avec l'absence même, avec la ruine, avec une conscience historique de l'« enruinement » qui ne fait pas l'économie de la perte. Loin des mémoires saturées, elle ouvre un espace tiers.¹⁴⁰

Par ailleurs, la problématique du dicible que l'on retrouve dans les nombreux témoignages de la Shoah vient influencer la notion de représentable : ce n'est pas l'extermination en elle-même qui a été représentée, mais plutôt ses effets, ce qui amène à considérer le visage du témoin comme une des uniques traces du passé¹⁴¹. Le « passé ouvert » est alors celui où l'œuvre permet de reconsidérer le pouvoir des images et du langage, mais aussi leurs modalités d'existence.

Dans la perspective de l'art contemporain, l'œuvre d'art introduit la post-mémoire¹⁴², cette forme mémorielle qui se manifeste chez les générations qui n'ont pas connu le génocide et les traumas, ou qui ont été trop jeunes pour les comprendre. L'art intervient alors pour signifier cette transmission difficile, apporter un retour réflexif sur les récits et l'imaginaire qui entourent les évènements traumatisques. « Les œuvres créées constituent un espace transitionnel où ce passé est revécu, re - « expériencé », et où ce re-jeu permet de ne plus en rester fasciné, halluciné, mais d'être partie prenante dans la conscience même de l'éloignement »¹⁴³.

C'est précisément à travers les prismes de la remémoration et de la post-mémoire que cette recherche considère les œuvres d'art contemporain au sujet de la Shoah. Dans cette perspective, le témoignage oral devient lui-même un objet appréhendé par les artistes non plus pour chercher à retranscrire l'évènement et son vécu, mais comme outil pour comprendre sa transmission et les affects que cela crée chez le spectateur. En ce sens, l'espace d'exposition se fait *milieu* de mémoire : l'intervention de l'artiste sur le témoignage apporte une nouvelle spatialité et une nouvelle temporalité qui permettent ce travail de remémoration. Le musée partage son statut d'énonciateur avec l'artiste et s'ouvre ainsi à une pluralité de regards sur l'objet documentaire du témoignage. L'exposition a ainsi la possibilité de devenir un espace de partage plus flexible et ouvert à de nouveaux types de discours.

¹⁴⁰ Robin, « Lieux de mémoire », 205.

¹⁴¹ Sánchez-Biosca, « Représenter l'irreprésentable », 172-177.

¹⁴² Marianne Hirsch, *Family Frames. Photography Narratice et Postmemory* (Cambridge : Harvard University Press, 1997), 22, citée dans Régine Robin « Lieux de mémoire », 208.

¹⁴³ Robin, « Lieux de mémoire », 209.

Tandis que le document audiovisuel doit être contextualisé par le musée, l'œuvre d'art « le plus souvent, se suffit à elle-même. [...] Et si nos sociétés consacrent tant de moyens aux musées d'art, c'est qu'un besoin de valeurs transcendentales demeure, conscient ou non, et qu'il est possible de l'assouvir au contact de la création artistique »¹⁴⁴ avance Jean-Claude Duclos. Le témoignage comme œuvre d'art se fait le porteur non plus seulement d'une visée éducative, mais de « valeurs transcendentales » ou d'une démarche autoréflexive. En effet, dans le cadre de l'exposition documentaire, si le médium filmique (bien que travaillé et révélateur de la pensée du musée) doit disparaître derrière le message transmis par le témoin, l'artiste s'approprie le médium pour en tirer d'autres potentialités à travers, par exemple, des installations multimédiatiques. La narration de l'expérience qui s'opère au moment du témoignage est elle-même repensée, voire déconstruite par le médium artistique. Ainsi, la situation énonciative étudiée auparavant est modifiée : entre la mise en discours du témoin et celle du musée, intervient désormais celle de l'artiste. Le sujet destinataire est aussi amené à évoluer, car les objectifs de l'œuvre-témoignage diffèrent de ceux du document.

De même que la définition du témoignage, celle du témoin se trouve changée : dans le cadre d'un témoignage de type documentaire, le premier témoin est l'individu qui raconte devant la caméra ; dans le cadre d'une œuvre, le témoin peut avant tout être l'artiste, comme garant de l'authenticité de l'œuvre, qui elle-même est un témoin par l'image. La parole qui abonde habituellement dans le témoignage est alors remise en question au profit de l'image filmée qui témoigne à la place du survivant. Frédérique Berthet le souligne dans son analyse du film *Chronique d'un été* (1960) de Jean Rouch et Edgar Morin, dans lequel la présence et l'évocation du passé de Marceline Loridan-Ivens, cinéaste, écrivaine et survivante de la Shoah n'a pas la valeur historique du témoignage¹⁴⁵. C'est avant tout son expressivité, son vécu et sa présence à l'écran qui importent, alors que le message historique et biographique est davantage amené par les différents plans, comme le panoramique sur son avant-bras porteur du matricule gravé à Auschwitz. L'image témoigne ici par métonymie, pour la survivante¹⁴⁶.

Bien que ce dernier exemple soit tiré du cinéma, ce chapitre ne se concentre que sur les œuvres vidéos et les installations multimédias spécialement conçues pour être exposées. En ce

¹⁴⁴ Jean-Claude Duclos, « Pour des musées de l'homme et de la société », *Le Débat* 70, n° 3 (1992): 165, <https://doi.org/10.3917/deba.070.0164>.

¹⁴⁵ Frédérique Berthet, « « ... je suis vivante ! » – Marceline Loridan-Ivens (1928–2018) », *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 36 (2020), <https://doi.org/10.7202/1080957ar>.

¹⁴⁶ *Ibid.*

sens, nous analysons comment les spécificités propres de l'œuvre-témoignage modifient la signification de l'espace d'exposition du musée, généralement soumis à une volonté mémorielle, et ainsi quel type de médiation l'institution propose aux visiteurs. Nous mettons également à jour le problème de l'exposition d'œuvres controversées dans le cas d'une récente polémique. Mais avant d'exposer l'étude de cas, cette recherche propose d'envisager le témoignage oral comme une pratique de patrimoine immatériel pour mieux en saisir les spécificités qui ne sont pas sans importance dans son appropriation par les artistes. Ces spécificités dégagées, elles nous permettent de proposer des pistes de réflexion quant à ce nouvel enjeu auquel les musées sont aujourd'hui confrontés : celui de la médiation du témoignage de la Shoah rendu œuvre d'art et, plus largement, de toute œuvre contemporaine prenant pour source ce génocide.

1. Propositions pour un rapprochement avec des disciplines artistiques

Dans cette section, il s'agit d'envisager le témoignage non plus seulement comme un objet muséal documentaire, mais aussi comme une œuvre d'art qui, parce qu'elle est issue d'un patrimoine immatériel, se rapproche d'autres disciplines artistiques immatérielles telles que la performance et la danse. Nous cherchons à voir comment le témoignage, au cœur d'une démarche esthétique, permet de mieux amener la dimension « sensible » au sein du musée. Il s'agit ici de réinscrire le témoignage sensible dans le champ du patrimoine immatériel grâce aux liens avec ces autres disciplines. Nous nous intéressons à la façon dont l'immatériel (la parole dans le cas du témoignage, et le mouvement dans le cas de la performance et de la danse) s'articule autour des notions de corps-archive vivant, d'oralité, et de performatif, et vient modifier la posture didactique du musée face à la Shoah.

a) La notion de « corps-archive vivant »

Le témoignage est un récit oral produit par un individu : les dimensions humaine et immatérielle le caractérisent. Par ailleurs, nous l'avons vu, le témoignage est l'expression de la mémoire individuelle du survivant ; avant son institutionnalisation, il s'agit avant tout d'une mémoire communicative, qui s'exprime à travers le récit. Cette mémoire apporte non pas de simples souvenirs, mais un engagement du témoin qu'il transmet au spectateur : « [I]l témoin n'est pas passif, neutre, mais possible, traversé et transformé par l'évènement, il en souffre

(passible vient du latin pour « pâtir ») »¹⁴⁷ rappelle Alexis Nouss. Myriam Van Imschoot part du principe que « la compréhension que nous faisons de nous-même est liée aux restes que nous accumulons »¹⁴⁸, pour dresser le constat que la performance est « ce qui *ne* reste *pas* et apparaît donc comme une “perte” ». Le témoignage est une performance dans le sens où il disparaît aussitôt qu'il est prononcé : la parole comme la musique, la danse et tout autre type d'art vivant est condamnée à être perdue si elle n'est pas fixée. Dans le cadre muséal, la parole du témoin est exposée grâce au médium de la vidéo, le témoignage est ainsi transmis et la mémoire devient culturelle.

Nous pouvons comprendre que le corps est indéniablement lié à la perte : la mémoire s'inscrit dans le corps et fait de celui-ci une trace du passé. Van Imschoot propose alors, au sujet de la danse, de voir une complémentarité entre la notion d'archive et celle de mémoire du corps. Elle considère ainsi les interprètes comme des « corps-archives mobiles » qui inscrivent dans leur propre corps la danse transmise par le chorégraphe par un processus de répétitions¹⁴⁹. Concernant le témoignage oral, le mouvement a certes beaucoup moins d'importance que pour la danse ou la performance, c'est pourquoi nous préférons le terme de « corps-archive vivant » à celui de « corps-archive mobile ». Le témoin, par son récit oral, révèle son statut d'empreinte du passé ; son témoignage est une performance unique dont la gestuelle et les mots choisis n'apparaîtront plus jamais à l'identique. À ce sujet, Van Imschoot rappelle les réflexions de Peggy Phelan, théoricienne de la performance : parce que la performance est par nature évanescante, il faut embrasser son particularisme comme un lieu de résistante politique à la fixation, la marchandisation et la circulation des biens. Fixer la performance reviendrait alors, selon Phelan, à nier son essence même. Cependant, une autre théoricienne de la performance, Rebecca Schneider, conçoit la performance non pas comme une perte, mais comme une mémoire vivante où le corps alimente continuellement la trace en se l'appropriant¹⁵⁰.

Si le corps est lui-même porteur d'une trace qui se manifeste à travers la performance, les musées exposent donc les traces de cette performance, qu'elle soit orale comme pour le témoignage, ou encore physique, ou dansée. Le parti-pris est celui d'appréhender l'immatériel par l'objet, le tangible, ce qui peut se montrer et se conserver facilement. Dans le cadre du témoignage, les artistes contemporains (à la différence des danseurs, performeurs ou

¹⁴⁷ Alexis Nouss, « La ruine et le témoignage » dans *Définitions de la culture visuelle IV: mémoire et archive*, Colloque Définitions de la culture visuelle ; dir. Chantal Charbonneau (Montréal: Musée d'art contemporain, 2000), 113.

¹⁴⁸ Myriam Van Imschoot, « Rests in Pieces : partitions, notation et trace dans la danse », dans *Chorégraphier l'exposition*, dir. Mathieu Copeland, (Dijon: les Presses du réel, 2013), 33.

¹⁴⁹ *Ibid.*, 35.

¹⁵⁰ *Ibid.*

chorégraphes) ne sont pas ceux qui produisent l'immatériel, mais ceux qui se saisissent de sa trace pour en explorer toutes les potentialités. S'il est maintenant clair que l'archive est liée à la perte et au renoncement de ce qui ne peut être fixé, ce ne sont pas les musées qui exploitent ce potentiel. Le travail réflexif sur le médium et sur le corps en tant que trace est permis avant tout par le biais de l'art.

Afin de conclure cette comparaison sur la notion de corps-archive, nous prenons pour exemple l'œuvre vidéo *Entre l'écoute et la parole : Derniers témoins, Auschwitz 1945-2005* d'Esther Shalev-Gerz. L'installation a été présentée à l'Hôtel de Ville de Paris en 2005, et se décompose en deux dispositifs : les visiteurs avaient à la fois accès à soixante moniteurs posés sur des tables, leur présentant 60 témoignages de survivants dans leur intégralité, mais aussi à la projection d'une vidéo de 40 minutes sur trois grands écrans qui dominaient la salle. Cette vidéo est réalisée à partir d'extraits de ces 60 interviews que l'artiste a elle-même orchestrés, et représente en gros plans les visages des survivants, sans aucun son. À travers ces images filmées au ralenti et espacées de sept secondes entre chaque écran, ce n'est plus la parole qui est représentée, mais bien les silences entre les mots, avant les réponses. Jacques Rancière analyse le travail de l'artiste : « [l]e silence, dans les films d'Esther Shalev-Gerz, n'est jamais une plage noire. C'est toujours un paysage accidenté. »¹⁵¹ La comparaison du silence à un paysage accidenté amène à comprendre qu'il est l'indice d'un travail de la mémoire, un travail qui implique également le corps et le visage, ce que l'artiste illustre à travers des gros plans. Le silence est accompagné d'une image du corps qui ne se fait pas simplement le véhicule d'une transmission d'expérience, mais se définit comme une trace sans cesse renouvelée et réappropriée, et qui « parle » tout autant que les mots. Par les silences et la gestuelle, le corps signale son statut d'archive soumise à des conditions d'énonciation. Le dispositif scénographique de l'œuvre permet de mettre en scène cette posture « d'entre-deux » que l'artiste cherche à illustrer : une exposition entre la rencontre avec l'histoire des témoins par les moniteurs, et la révélation de ce travail de mémoire, porté par le corps et les silences, qui permet au récit d'advenir.

b) La transmission de l'expérience par l'oralité

L'oralité est au cœur du témoignage : la question de la langue et du langage joue un rôle déterminant, que le médium soit considéré comme un document ou comme une œuvre. En effet,

¹⁵¹ Jacques Rancière, « Le travail de l'image » dans *Esther Shalev-Gerz* Esther Shalev-Gerz et al., (Lyon : Paris: Fage ; Jeu de paume, 2010), 11.

la parole produit un effet de coprésence entre le témoin et la personne qui l'écoute, ce qui détermine les conditions de réceptions du message. Steffi de Jong le souligne : « [...] what the producers of video testimonies try to create is an experience of immediacy. The viewers are supposed to forget what the witness to history did not originally talk to them and instead have the impression of being in an intimate conversation with the latter. »¹⁵² Le témoin parle à la première personne et s'adresse à un « vous », l'interviewer d'abord, mais aussi à ce témoin de troisième rang, le spectateur, à qui il souhaite transmettre son message. Il s'agit ici du sujet idéal construit par le témoin. Par ailleurs, l'effet de coprésence est permis grâce à la complémentarité de l'image et de la voix, comme le souligne Rancière : « [i]l n'y a pas la parole d'un côté et l'image de l'autre. La voix est toujours celle d'un corps voyant et visible qui s'adresse à un autre corps voyant et visible. »¹⁵³ L'oralité incarnée est ainsi ce qui permet d'apporter la sensibilité, le côté réel et vécu de l'expérience. Ce sont pour ces raisons, et pour le potentiel émotif que portent les témoignages, que Gidéon Hausner, le grand ordonnateur du procès d'Eichmann en 1961, a souhaité faire reposer le procès à la fois sur les pièces à conviction, mais aussi sur les témoignages de survivants. Cent onze témoins se sont succédé à la barre, amenant ainsi la parole sur le devant de la scène, non pas pour compléter la lecture des documents présentés par l'accusation, mais bien comme preuve ou récit de mémoire à part entière¹⁵⁴.

De la salle de procès, la parole est arrivée au musée. Comme nous l'avons vu, l'oralité est un moyen direct de laisser place à diverses communautés dans l'institution, mais aussi de créer de l'émotion dans l'approche de sujets sensibles. Mais la parole n'est pas l'apanage du témoignage de mémoire difficile, elle apparaît au musée sous d'autres formes, avec d'autres buts, comme celui de la documentation d'une pratique éphémère. En effet, la pratique artistique performative entre dans le champ de la documentation muséale par l'oralité¹⁵⁵, tandis que, dans un mouvement inverse, les artistes contemporains se saisissent de l'oralité du témoignage de mémoire à valeur documentaire pour créer des œuvres.

Dans le cadre du témoignage de la Shoah, la parole permet d'accéder à l'expérience de l'individu, mais aussi, grâce au choix du langage, à la construction discursive de cette

¹⁵² Jong, *The Witness as Object*, 103.

¹⁵³ Jacques Rancière, « Le travail de l'image », 11.

¹⁵⁴ Wiewiorka, *L'ère du témoin*, 93-98.

¹⁵⁵ La fixation du discours oral portant sur les œuvres éphémères permet donc un nouveau type de documentation, tout en favorisant la proximité entre les artistes et les spectateurs. Cf l'« Institutional History Program » lancé en 1990 au Museum of Modern Art (MoMA), à New-York. Ce programme vise à réunir une collection d'interviews avec des professionnels du MoMA, mais aussi des artistes ou des donateurs, dans le but de préserver la mémoire de l'institution et d'évoquer le rôle de l'interviewé au sein du musée.

expérience. À titre d'exemple, l'œuvre ...*from the transitbar* de Véra Frenkel, présentée à la Documenta IX de Cassel en 1992, met en scène dans un dispositif multicanal les témoignages de quatorze personnes déportées ou exilées. Le langage est alors le prisme à travers lequel l'artiste aborde le témoignage : chaque interview est doublée dans une langue considérée comme marginalisée, le yiddish ou le polonais, et sous-titrée successivement dans trois langues dominantes, le français, l'anglais et l'allemand, créant ainsi un effet de déroute chez le spectateur¹⁵⁶. L'œuvre contemporaine décuple l'effet de coprésence avec le témoin, car par l'inconfort qu'il ressent, le spectateur (et sujet idéal de la mise en discours énonciative de l'artiste) se met à la place de celui qu'il écoute. Dans le dispositif d'énonciation du témoignage, l'objectif n'est pas de mettre mal à l'aise le destinataire, mais plutôt de lui partager une mémoire sensible. L'artiste conçoit son discours artistique d'une tout autre manière en manipulant les témoignages pour qu'ils créent de l'inconfort.

Dans le cas de la performance comme dans celui de la mémoire sensible, la parole est ce qui permet à une pratique d'advenir dans le champ de la réflexion et de la transmission. Le musée se fait le lieu de la médiation « entre l'écoute et la parole » pour reprendre le titre de l'œuvre de Shalev-Gerz, en proposant de nouvelles modalités d'intégration de l'oralité : en exposant des artistes qui prennent le langage du témoignage comme matériau venant ainsi renouveler l'appréhension de ces mémoires, ou en proposant de nouvelles formes de documentation aux pratiques performatives pour les rendre davantage accessibles.

c) Le caractère performatif

Les témoignages vidéos ne sont jamais des enregistrements d'une mémoire objective et originelle, ils sont avant tout des enregistrements standardisés et mis en scène¹⁵⁷. Ils répondent à une demande, celle d'un musée ou d'une institution qui souhaite collecter des histoires de vie. En fonction de la personne qui l'interview, le témoin ne va pas se comporter de la même manière ni délivrer le même message. Par exemple, si un survivant de la Shoah interview un autre survivant, il arrive qu'une « compétition » d'expériences se mette en place, l'interviewer corrigéant, ou renchérissant sur les dires de l'interviewé¹⁵⁸. Le contexte sociopolitique influence également le message ; comme nous l'avons vu, l'ère du témoin définie par Wieviorka apporte

¹⁵⁶ Maude Lefebvre, « Des problématiques de présentation de l'art vidéo à l'agentivité créatrice : sous-titrage et articulation des temps chez Anri Sala et Vera Frenkel », *Intermédialités*, n° 27 (4 mai 2017), <https://doi.org/10.7202/1039813ar.>, §7.

¹⁵⁷ Jong, *The Witness as Object*, 99.

¹⁵⁸ Information transmise par Eszter Andor, coordinatrice histoire orale et commémoration du Musée de l'Holocauste de Montréal lors de notre stage à l'été 2021.

des conditions favorables à l'écoute et la prise en compte des témoignages de la Shoah qui, avant les années 1960, n'étaient pas « dans l'air du temps »¹⁵⁹. Ainsi, nous partons du constat que le témoignage oral est une performance, et que celle-ci a donc un caractère performatif. Selon Josette Féral, « la performance est faite d'actions qui se *montrent*, qui se donnent en spectacle (puisque performer c'est *montrer* le « *faire* ») ; elle est donc *restauration* de comportements et de représentations de comportements. »¹⁶⁰ L'autrice précise que selon les recherches du théoricien des *Performance Studies*, Richard Schechner, la performance n'est pas uniquement liée au domaine des arts, mais s'applique à des actions sociales et culturelles ; finalement, tout type d'action, dépendamment de la culture dans laquelle elle s'inscrit, peut être une performance. La performativité, quant à elle, est un processus et un outil qui permet d'analyser toute performance : « [a]utrement dit, la performativité serait le résultat d'un processus de reconnaissance du potentiel performatif d'une action, d'un évènement ou d'un objet »¹⁶¹. Tout comme une œuvre d'art issue de la performance, le témoignage en tant que discours construit dans un contexte précis répond à trois des actions définies par Schechner comme étant « les traits fondateurs de toute réalité performée »¹⁶² : être (dans le sens « exister »), faire (dans le sens des activités réalisées), montrer le faire (dans le sens « se donner en spectacle », « souligner l'action de faire »)¹⁶³. Le témoignage est en effet permis grâce à la présence (et à l'existence) du témoin qui est là au moment des faits, mais aussi présent au moment de les raconter ; c'est également une activité qui se réalise sur la durée, le témoin donne le témoignage, il fait advenir sa mémoire par la parole ; enfin, c'est une action qui, sans aller jusqu'à se donner en spectacle, se donne à voir¹⁶⁴ et rentre ainsi dans le champ de la représentation.

Les artistes contemporains qui travaillent à partir de témoignages oraux ne sont pas sans savoir leur caractère performatif. C'est avant tout la troisième action, celle de la mise en scène, de la monstration, qu'ils exploitent. Les musées et institutions n'opèrent rarement un retour réflexif sur la nature performative du témoignage, ni même sur la construction artificielle de

¹⁵⁹ Wiewiora, *L'ère du témoin*, 74.

¹⁶⁰ Josette Féral, « De la performance à la performativité », *Communications* 92, n° 1 (2013): 207, <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>.

¹⁶¹ *Ibid.*, 208.

¹⁶² *Ibid.*, 206.

¹⁶³ Richard Schechner, *Performance Studies: An Introduction* (Londres, New York : Routledge, 2002), cité dans Féral, 206.

¹⁶⁴ La mise en scène du témoignage est opérée d'une part par le témoin lui-même, lorsqu'il choisit la manière de mettre en récit son vécu, puis par les équipes de tournage et de montage qui choisissent les passages à conserver, et ceux à supprimer de l'enregistrement. Donner à voir le témoignage revient à le mettre en scène pour favoriser sa réception. Il ne s'agit pas pour autant d'une spectacularisation qui rejoindrait l'idée d'une narration inventée et d'une exhibition du témoin dans le but de créer du sensationnel.

son enregistrement à travers les opérations de montage et la construction narrative du récit. La réflexion sur la nature même du témoignage pénètre alors la sphère muséale par le biais du regard de l'artiste. Là encore, l'œuvre *Entre l'écoute et la parole* d'Esther Shalev-Gerz est pertinente, car elle incarne ce phénomène. L'exposition de l'œuvre à l'Hôtel de Ville de Paris en 2005 est une réflexion sur l'enjeu de représentation du témoignage. L'« être » et le « faire » sont par nature représentés par le médium de la vidéo : aucun témoin n'est présent dans la salle, il s'agit donc bien d'une représentation des survivants. Par le biais de son œuvre, l'artiste donne à voir le témoignage, mais plus encore, elle fait le choix des actions qu'elle souhaite représenter : celles des silences et de la gestuelle qui précèdent l'intervention orale. Ces actions filmées en gros plan délivrent en elles-mêmes la nature performatrice du témoignage, elles sont les indices de la construction du récit qui s'opère au moment même de l'interview. Pour reprendre les mots de Josette Féral, les performances sont des « *restaurations* de comportements »¹⁶⁵, le témoin restaure en effet l'expérience qu'il a vécue dans le passé par le biais de son discours, et cela se manifeste par les gestes et les silences. Le travail performatif est également développé du côté du spectateur qui développe sa propre relation à l'œuvre en observant tour à tour, à son rythme, le petit écran du lecteur DVD et les grands écrans en aplomb de la salle. L'Hôtel de Ville, par essence une institution communale qui appartient aux citoyens, met en scène cette rencontre entre le spectateur, la figure parlante du témoin sur le lecteur DVD, et la figure muette sur les grands écrans¹⁶⁶. L'espace d'exposition devient ainsi un espace de consultation, d'appropriation et de réflexion et donne à voir cette économie d'échanges dont le spectateur a une part active.

La mise en parallèle de l'œuvre-témoignage et des disciplines artistiques performatives à travers ces trois notions issues du patrimoine immatériel : le corps-archive, l'oralité et la performativité a permis de montrer la nature du témoignage de laquelle découle un type de médiation basé sur l'agentivité des spectateurs et la création d'un récit ouvert à des interprétations multiples. En se saisissant de cette nature, les artistes font de l'espace d'exposition institutionnel, comme l'a suggéré Régine Robin, un espace de remémoration. Cet espace tiers accueille non plus la commémoration, mais la post-mémoire, cette réflexion sur la transmission qui amène chaque spectateur à comprendre que le travail de mémoire est une économie d'échanges dont il fait partie. C'est donc à travers cette notion que se dessine une

¹⁶⁵ Féral, « De la performance à la performativité », 207.

¹⁶⁶ Petra Bopp, « Parler, écouter, voir. L'image du silence dans l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz », *Presses Universitaires de France*, « Guerres mondiales et conflits contemporains » 4, n° 276 (2019): 49-51.

piste d’appréhension et de légitimation de l’œuvre-témoignage, ainsi qu’un statut nouveau pour le musée.

La remémoration en tant que notion permettant d’interroger et de révéler sous d’autres prismes les témoignages oraux est cependant abordée de manière très différente selon les artistes. Si certains, comme Esther Shalev-Gerz, ont une approche distancée qui valorise la mémoire et l’histoire de l’Holocauste, d’autres, comme Artur Żmijewski ont une pratique beaucoup moins consensuelle, car elle repense les cadres de légitimation des œuvres sur la Shoah. Bien que présent, le témoignage de l’étude de cas qui va suivre n’est plus au cœur de l’œuvre, car c’est la dimension polémique qui découle de la posture globale de l’artiste qui prend le dessus. La présentation de leurs œuvres fait alors du musée un lieu de controverse où la post-mémoire prend la dimension du conflit entre publics et institution et fait naître le problème de la légitimation et de la médiation des œuvres controversées au sein d’exposition sur la Shoah. Le témoignage est alors ici le point de départ d’une réflexion plus large autour de l’exposition d’œuvres polémiques qui traitent de la Shoah, et des nouveaux modes d’appréhension de cette part traumatique de l’histoire.

B. La pratique artistique à partir des témoignages oraux de la Shoah : l’exemple de l’œuvre vidéo 80064 d’Artur Żmijewski et de sa présentation dans l’exposition *My Poland. On recalling and forgetting* au musée d’art de Tartu (Estonie)

« As more extreme modes of looking at the Holocaust become acceptable, new artists are seeking fresh ways to shock. »¹⁶⁷ a écrit Yvette Alt Miller dans son article pour le média israélien *ashcom*. D’emblée, l’article accuse l’exposition *My Poland. On recalling and forgetting*, présentée au Musée d’art de Tartu (Estonie) en 2015, de nourrir une mouvance muséale qui représente l’Holocauste de manière déplacée, voire moqueuse. Cet article s’inscrit dans la polémique qu’a suscitée cette exposition en raison de la présence de plusieurs œuvres contemporaines qui sortent des cadres de légitimation de l’art traitant de la Shoah. Parmi elles, l’œuvre vidéo 80064 d’Artur Żmijewski qui met en scène un survivant de la Shoah et son témoignage. À travers cet exemple, nous cherchons ici à comprendre la posture de l’institution muséale face à ce type de polémique et ce que cela nous apprend sur les œuvres contemporaines

¹⁶⁷ Dr Yvette Alt Miller, « Mocking the Holocaust », *aishcom*, 14 février 2015, <https://www.aish.com/jw/s/Mocking-the-Holocaust.html>.

qui se saisissent de la Shoah. Nous explorons ainsi les biais par lesquels cette mémoire revisitée par les artistes modifie la dynamique mémorielle du musée.

1. Quand l'art dépasse des limites, quelle exposition pour l'ultra-sensible ?

a) Présentation de l'œuvre et de l'exposition

C'est en 2004 qu'Artur Żmijewski conçoit son œuvre *80064* pour une exposition célébrant le 40^e anniversaire des procès de Nuremberg, organisée par le Fritz-Bauer Institute de Francfort. Dans cette vidéo de 11 min et 5s, l'artiste polonais persuade Józef Tarnawa, un survivant d'Auschwitz de 92 ans, de se faire retatouer le numéro d'identification qu'il porte sur le bras. Au début de la séquence, le survivant montre à la caméra les chiffres quasiment effacés sur son bras, ainsi que trois photographies de lui prises par les autorités nazies à Auschwitz. Ces images s'accompagnent d'un témoignage succinct du survivant : les questions posées par l'artiste sont presque bureaucratiques et les réponses ne parviennent pas à exprimer l'individualité de l'expérience. Le récit n'est pas authentique dans le sens où il ne fait que répéter des informations relativement générales sur l'Holocauste. Tout le film de Żmijewski se concentre alors sur ce numéro tatoué, devenu dès 1945 un symbole de survie. L'artiste retire ainsi tout contexte personnel de cette marque pour se concentrer au contraire sur son potentiel archivistique¹⁶⁸. Il interfère également avec la symbolique du tatouage : preuve et signe de survivance, il devient une marque de soumission grâce à la répétition de l'acte de pouvoir¹⁶⁹. Cette œuvre réactualise le trauma, non pas en relatant les faits dont le survivant a été témoin à Auschwitz, mais en le remettant dans une position de subordination à une personne – ici l'artiste – qui incarne une forme d'autorité¹⁷⁰.

En raison de ce parti-pris radical de l'artiste, la Fritz Bauer Institute a refusé d'exposer l'œuvre dans le cadre de la commémoration des procès de Nuremberg. Onze ans plus tard, c'est le Musée d'art de Tartu qui a décidé d'exposer l'œuvre pour son exposition *My Poland. On recalling and forgetting* présentée du 7 février au 29 mars 2015, première exposition sur l'Holocauste de l'institution depuis au moins trente ans¹⁷¹. Dans le cadre du 17^e anniversaire de la Libération, l'objectif de l'exposition était d'illustrer les liens entre histoire et temps présent,

¹⁶⁸ Zoltán Kékesi, *Agents of liberation: Holocaust memory in contemporary art and documentary film* (Budapest ; New York: Central European University Press, 2015), 144.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 143-144.

¹⁷⁰ *Ibid.*, 147.

¹⁷¹ Zoé Meyer, Interview avec Julia Polujanenkova, Personnel, 9 février 2022.

en revisitant l’Holocauste à travers le regard d’artistes contemporains, pour la plupart polonais. Rael Artel, directrice du musée à ce moment et commissaire de l’exposition, justifie ce discours dans le catalogue : « we should discuss it in order to better understand our own history, to acknowledge the minorities in our society and to address growing extremism and xenophobia. »¹⁷². Dans cette optique, l’art contemporain permet, selon elle, de repenser notre rapport à des évènements douloureux du passé et de proposer des moyens pour les appréhender aujourd’hui, que ce soit par l’humour, le *reenactment* (pratique qui vise à rejouer un évènement ou une performance grâce aux archives), ou encore la commercialisation de l’histoire¹⁷³. Chaque artiste propose sa rhétorique pour aborder la transmission de l’évènement et renvoie le visiteur à sa propre réceptivité de la souffrance des autres, dans un contexte où les traumas nationaux sont encore bien présents¹⁷⁴. Huit œuvres datant de 1999 à 2015 sont choisies pour l’exposition, dont *Game of Tag* (1999) et *80064* de Żmijewski. Les deux œuvres étaient exposées ensemble, dans la même pièce sombre. *Game of Tag* était présenté sur un grand écran dans le coin de la pièce tandis que *80064* était diffusé sur une vieille télévision avec des écouteurs à disposition¹⁷⁵.

Selon Julia Polujanenkova, coordinatrice de l’exposition, la controverse a débuté la veille de l’ouverture, alors qu’une journaliste du média russophone Actual Camera (pour la chaîne de télévision ETV), venue pour filmer un reportage sur l’exposition, a employé le mot « caricature » pour décrire le roman graphique d’Art Spiegelman. Si les représentants de la communauté juive de Tartu et d’Estonie n’ont tout d’abord pas souhaité s’exprimer sur leur appréciation de l’exposition, ils ont par la suite été interviewés par ce média russophone, faisant part de leur indignation face aux partis-pris artistiques qu’ils jugeaient outrageants. S’en est suivie une réaction en chaîne dans les médias, aussi bien que sur les réseaux sociaux, pointant le fait que l’exposition « se moque de l’Holocauste »¹⁷⁶. Ces termes ont été repris jusqu’en Russie où, trois jours après l’ouverture, les médias se sont saisis du scandale¹⁷⁷. De toutes les œuvres, se sont surtout les deux vidéos de Żmijewski qui ont le plus choqué : *Game of Tag*, certainement la plus scandaleuse des deux en raison de la mention « filmé dans une chambre à gaz » au début de la vidéo et de la présence de personnes nues jouant à chat, et *80064* davantage

¹⁷² Rael Artel et Tartu Kunstimuuseum, *Minu Poola: Mäletamisest ja unustamisest 07.02. - 29.03.2015. My Poland. On recalling and forgetting*, 2015, 3.

¹⁷³ *Ibid.*, 5.

¹⁷⁴ *Ibid.*

¹⁷⁵ Zoé Meyer, Interview avec Julia Polujanenkova, Personnel, 9 février 2022.

¹⁷⁶ *Ibid.*

¹⁷⁷ *Ibid.*

perçue comme un complément à la première œuvre, ajoutant au malaise¹⁷⁸. Le musée a choisi de les retirer du parcours en réaction au retentissement du discours public d'Alla Jakobson, présidente de la communauté juive estonienne, prononcé le 10 février 2015 à l'intention de plusieurs personnalités du gouvernement estonien¹⁷⁹. À la suite de cette allocution, Alla Jakobson a été reçue par la ministre de la Culture Urve Tiidus. Pour la communauté juive, cette exposition tournait en dérision la mémoire que les survivants tentent de transmettre¹⁸⁰. Pourtant, selon Rael Artel, le but de l'exposition était tout autre ; elle a ainsi confié au Jersualem Post, un média anglophone israélien : « [t]he museum is a memory institution and our job is to remember [...] The goal of the exhibition « My Poland. On recalling and Forgetting » is to recall the 70 years passing from the end of Second World War and commemorate its victims. »¹⁸¹ Finalement, une à deux semaines après l'exposition, la diffusion des deux œuvres de Źmijewski a été arrêtée et deux écrans noirs accueillaient les visiteurs dans la salle. Le musée a cependant eu le parti-pris de documenter la controverse liée à l'exposition en plaçant dans cette même salle trois gros classeurs régulièrement alimentés d'articles de journaux papier ou numérique sur le sujet¹⁸². Disposée à côté de ces classeurs, une télévision diffusait des interviews et des programmes télévisés au sujet de l'exposition. On y voyait notamment Julia Polujanenkova en faire la promotion à un média russophone. Dans cette interview, la coordinatrice reprend les termes du catalogue et mentionne que l'humour peut être un des moyens pour appréhender le trauma de l'Holocauste. C'est cette phrase, souvent coupée de son contexte, qui a été reprise par de nombreux autres médias en Russie, mais surtout utilisée aux fins de maintenir le scandale. À l'entrée de la salle était disposé un cartel expliquant la raison de la censure et présentant les excuses de l'équipe de l'exposition à toute personne s'étant sentie offensée par les œuvres. Julia Polujanenkova souligne pourtant que la plupart des visiteurs de langue estonienne n'ont pas été choqués par le propos de l'exposition, adoptant un comportement relativement neutre dans l'espace tandis que l'équipe du musée s'attendait à avoir des réactions violentes envers les œuvres¹⁸³. Selon elle, ce sont avant tout les médias russophones qui ont lancé et entretenu le scandale, les professionnels de l'art eux-mêmes ont

¹⁷⁸ *Ibid.*

¹⁷⁹ « Exhibition Angers Jewish Community », Estonian news - news.postimees.ee, 11 février 2015, <https://news.postimees.ee/3088355/exhibition-angers-jewish-community>.

¹⁸⁰ « Estonian Art Museum Asked to Remove Exhibit That “Shamefully Parodies the Holocaust” », The Jerusalem Post | JPost.com, consulté le 25 novembre 2021, <https://www.jpost.com/diaspora/estonian-art-museum-asked-to-remove-exhibit-that-shamefully-parodies-the-holocaust-390536>.

¹⁸¹ *Ibid.*

¹⁸² Zoé Meyer, Interview avec Julia Polujanenkova, Personnel, 9 février 2022. Les classeurs incluaient également des commentaires d'internautes.

¹⁸³ *Ibid.*

considéré que la controverse n'avait pas lieu d'être en raison du statut établi des artistes et de leurs œuvres déjà reconnues dans le milieu¹⁸⁴.

Pour revenir au catalogue, les affirmations de la commissaire au sujet du rôle de l'exposition posent question : comment commémorer les victimes de l'Holocauste à travers l'art contemporain ? Le but de *80064* de Żmijewski est-il réellement de rendre hommage à ce survivant d'Auschwitz ? Il est clair que l'artiste avait un autre but en tête lors de l'élaboration de son œuvre, car la nature des événements qu'a subie le survivant importe peu dans la vidéo. Prétendre ainsi que le but de l'exposition est celui de la commémoration ou la prévention du racisme et de la xénophobie, comme le souligne le texte d'introduction du catalogue, reviendrait alors à brouiller les pistes d'interprétation. Selon nous, l'exposition *My Poland. On recalling and forgetting* est avant tout une mise en perspective du rôle de la société et de la sphère politique dans la réception des événements de l'Holocauste et de sa mémoire. Les œuvres présentées interrogent les médiums qui ont transmis l'Holocauste, l'ont déformé, voire « américanisé », pour finalement demander : qu'est-ce qu'est devenue la mémoire de l'Holocauste aujourd'hui ?

b) Rupture de l'éthique : quelles légitimations pour l'œuvre d'art ?

En se saisissant du témoignage, l'art contemporain a considérablement changé la façon dont on perçoit la mémoire de l'Holocauste. Les médiums de la représentation sont repensés pour aborder différemment la notion de trauma, comme l'illustre la célèbre œuvre cinématographique *Shoah* de Claude Lanzmann, produite entre 1974 et 1985¹⁸⁵. Dans son film de plus de 9h, le réalisateur place la parole des survivants au cœur de la mémoire de l'Holocauste¹⁸⁶ et pose la première pierre d'une réflexion sur la transmission de la Shoah qui n'aura de cesse de nourrir la réception des œuvres contemporaines.

Dans *L'ère du témoin*, Annette Wieviorka révèle le mécanisme qui sous-tend la plupart des témoignages oraux de la Shoah : « [u]ne parole saisie à un moment bien précis, instrumentalisée parfois dans un contexte politique et idéologique destiné, comme tous les contextes politiques, à évoluer »¹⁸⁷. Cette idée rejoint celle de la performativité : le discours est prévu, organisé et produit selon des conditions précises qui façonnent la façon dont est revécue l'expérience relatée, et la lecture qui en est faite. À chaque récit est alors assigné une finalité

¹⁸⁴ *Ibid.*

¹⁸⁵ Kékesi, *Agents of liberation*, 2.

¹⁸⁶ *Ibid.*

¹⁸⁷ Wieviorka, *L'ère du témoin*, 172-73.

morale ou politique qui a évolué selon les décennies : à l'après-guerre les témoignages se voulaient dirigés contre la renaissance de l'Allemagne perçue comme « barbare »¹⁸⁸ tandis qu'aujourd'hui les témoins se font les porte-paroles de la lutte contre le négationnisme, le fascisme, ou de manière plus globale, contre les génocides¹⁸⁹. Ce discours surimposé aux témoignages en exclut d'autres : ce que nous ne pouvons pas faire avec la mémoire de l'Holocauste est clairement défini au regard de la morale. Seuls les buts d'enseignement et de commémoration justifient les œuvres qui se servent des témoignages de la Shoah, et plus largement de toute œuvre contemporaine sur la Shoah¹⁹⁰. Ces deux impératifs définis par la morale répondent eux-mêmes aux buts qui ont guidé les collectes de témoignages : d'une part la restitution de l'identité des victimes, et d'autre part le « pacte compassionnel », nommé ainsi par Wiewiorka¹⁹¹. Ce « pacte compassionnel » signé entre le témoin et celui qui l'écoute correspond à l'adresse du témoignage, à l'élan compassionnel qu'il provoque à la réception. Comme nous avons pu le voir, le témoignage et le discours énonciatif du musée misent souvent sur l'émotion, et cherchent ainsi à faire ressentir de l'empathie chez le spectateur.

Ce que van Alphen nomme alors « le performatif de la provocation », propre à certaines œuvres d'art contemporain, ne peut ainsi correspondre à ces légitimations morales dans l'utilisation des témoignages. La provocation dans l'art est de nature performative en ce qu'elle ne cherche pas à décrire – comme le ferait un discours constatif – les évènements du passé, mais à considérer la mémoire de l'Holocauste, et les comportements qu'elle implique, au temps présent. Ce changement de temporalité se fait ainsi dans le but de générer une réaction du public contemporain¹⁹². Cette définition appelle alors une double lecture : aller au-delà de ce qui est montré pour comprendre qu'il s'agit d'une remise en question. Bien souvent, les artistes interrogent la transmission de l'Holocauste et notre statut en tant que « témoin du témoin ». Van Alphen en vient donc au constat suivant : « [t]his displacement from the Holocaust past to the present is then seen as disrespect to the Holocaust past and its victims because the conveyance of truthful accounts of that past is no longer the most important goal. »¹⁹³

Ainsi, l'authenticité du témoignage n'est pas au centre de la réflexion artistique, comme c'est le cas lorsqu'il a la forme d'un document et que les institutions cherchent à l'exposer,

¹⁸⁸ *Ibid.*, 173. C'est bien en tant que pays que l'Allemagne est ici visée. Cf Annette Wiewiorka, *Déportation et génocide : entre la mémoire et l'oubli*, [Nouvelle éd.], Pluriel (Paris : Pluriel, 2013), 573p.

¹⁸⁹ *Ibid.*

¹⁹⁰ Ernst van Alphen, « The Performativity of Provocation: The Case of Artur Zmijewski », *Journal of Visual Culture* 18, n° 1 (1 avril 2019): 82, <https://doi.org/10.1177/1470412918811240>.

¹⁹¹ Wiewiorka, *L'ère du témoin*, 177-79.

¹⁹² van Alphen, « The Performativity of Provocation », 82.

¹⁹³ *Ibid.*

d'autant plus que la plupart des artistes contemporains qui traitent de ces sujets n'ont pas vécu l'Holocauste. Seulement, jusqu'où peut aller cette provocation vis-à-vis de cette tradition mémorielle ? Cette question s'articule autour de l'équilibre à trouver pour les artistes entre morale et éthique, autrement dit, entre des prescriptions conventionnelles qui dictent l'attitude à avoir, et un parti-pris qui vient repenser la notion de légitimation.

Dans le cas de *80064*, le parti-pris de Żmijewski est controversé. L'artiste ne cherche pas un équilibre entre morale et éthique, il s'engage entièrement dans une pratique provocatrice qui rejette toute notion même de légitimation traditionnelle. Les mises en scène qu'il filme sont radicales et explorent l'impact social et politique de l'art. Comme le souligne Van Alphen, « [h]is practice does not intend to inform, seduce or please the public. »¹⁹⁴ Il semblerait alors, pour l'artiste, que le meilleur moyen d'avoir un impact serait de choquer pour ainsi échapper à la culture élitiste ou *mainstream* qui lissent et rendent communes les revendications de l'art contemporain.

Dans son œuvre *80064*, Żmijewski espère « ouvrir les portes de la mémoire »¹⁹⁵ grâce au processus de *reenactment* du trauma, à la manière de Lanzmann dans *Shoah*. Chacune à leur manière, les deux œuvres recréent des situations qui s'apparentent à celles vécues par les survivants durant l'Holocauste, et tentent ainsi de produire des moments authentiques qui répondent non pas à un but thérapeutique, mais documentaire¹⁹⁶. Le malaise du spectateur vient alors du fait que l'œuvre sorte de ce cadre de légitimation habituel : la commémoration, l'éducation et la thérapie, mais aussi parce qu'il met le spectateur dans une position où il est témoin d'un acte de soumission radical et violent sur la personne du survivant. Par ailleurs, le témoignage de ce dernier échoue à « ouvrir les portes de la mémoire » comme l'aurait souhaité l'artiste. En effet, plutôt qu'un récit, le survivant donne des indications sur sa vie, comme si Żmijewski enregistrait des données. Plus encore, les dires de Tarnawa semblent signifier qu'il n'est pas juif : « I ended up there for no reason. I hadn't done anything. I was put in Auschwitz for no reason » déclare le survivant. Lorsqu'il affirme n'avoir rien fait pour être déporté, Tarnawa laisse entendre que certaines personnes auraient, elles, fait des choses qui auraient justifié leur présence à Auschwitz¹⁹⁷. Par ailleurs, il affirme également au sujet du camp de concentration : « I knew that such a place existed, but I had no idea where. I wasn't interested, no one was. » Cette affirmation remet en cause la vision habituelle du survivant de

¹⁹⁴ van Alphen, 85.

¹⁹⁵ *Ibid.*, 89.

¹⁹⁶ *Ibid.*

¹⁹⁷ *Ibid.*, 90.

l’Holocauste : Tarnawa est Polonais, mais ne serait pas juif, et il fait état de l’indifférence d’une part de la population face au sort réservé à cette communauté¹⁹⁸. De la même manière qu’il donne un rôle ambigu au survivant, Żmijewski donne à la parole le pouvoir de « faire image »¹⁹⁹, d’installer une tension allant jusqu’à la provocation. Cela passe notamment par le fait que l’artiste partage le statut de sujet communiquant avec le témoin : il apparaît dans la vidéo et communique avec lui de manière insistance et provocatrice, ce qui établit une situation communicationnelle opposée à celle des interviews classiques, exposés au musée. Traditionnellement, l’interviewer n’apparaît pas à l’image, mais on entend ses questions qui viennent orienter le discours du témoin, tout en lui laissant l’opportunité de le développer comme bon lui semble. Le témoin s’adresse d’abord à l’interviewer, et derrière lui au spectateur, le sujet destinataire qu’il imagine. Ici, le pouvoir de la mise en discours énonciative est uniquement entre les mains de l’artiste, ce qui participe au caractère subversif de l’œuvre. En effet, le témoin semble s’adresser uniquement à Żmijewski et à sa caméra sans projeter son discours vers un deuxième public. Ce dernier n’a pas sa place dans des conditions de communication (interview chez le tatoueur, avec un artiste) totalement incongrues.

De plus, comme le souligne Kékesi, le traumatisme n’apparaît pas à travers le discours de mémoire du survivant, mais existe du fait de la répétition de l’acte de pouvoir perpétré envers Tarnawa. La vidéo ne met donc pas en scène la dignité du témoin : le témoignage n’en est plus un et le re-tatouage du numéro d’identification répète une situation de subordination et de violence. Ce constat met le spectateur dans une situation délicate : rien dans la vidéo ne lui permet de ressentir de l’empathie ou de s’identifier à Tarnawa qui ne correspond pas à l’image habituelle du survivant juif : « [i]t is as if 80064 starts from the realisation that there is no careful listener no audience that can cure the trauma, no pre-existing community that is able to restore the social connection. »²⁰⁰ L’émotion qui est censée émaner du témoignage n’apparaît pas ; la co-présence et l’adresse à un public sont également remise en question par l’artiste. De ce fait, le dispositif énonciatif traditionnel du témoignage est renouvelé : le discours du survivant s’adresse au même sujet idéal que les témoignages sous forme de documents exposés dans les

¹⁹⁸ *Ibid.* Il s’agit d’un argument de l’auteur qui n’a pas pu être recroisé avec d’autres écrits, mais qui nous a semblé une piste intéressante pour aborder la signification de l’œuvre. Le sujet de la vidéo reste toujours le survivant de l’Holocauste, entendu comme le génocide qui a touché non seulement les Juifs, mais d’autres catégories de la populations (personnes handicapées, Roms, Sinti, homosexuels, peuples slaves, opposants politiques, témoins de Jéovah). Il est probable que Tarnawa appartiennent à l’une de ces catégories de personnes.

¹⁹⁹ Louise Déry, « Artur Żmijewski. Le réel comme enjeu », dans Véronique Leblanc, Artur Żmijewski, et Université du Québec à Montréal, éd., *Artur Zmijewski: Scenarios of Dissidence; [Catalogue d’Une Exposition Tenue a La Galerie de l’UQUAM, Montréal, Du 22 Oct. Au 20 Nov. 2010]* (Montreal, Quebec: Galerie de l’UQUAM, 2011), 28-29.

²⁰⁰ Kékesi, *Agents of liberation*, 148.

musées, cependant, l'intervention de Żmijewski ne cherche pas à construire le sujet idéal en tant que citoyen éclairé, mais à déconstruire ses mécanismes sociaux. La solidarité n'est pas un comportement social inné et immédiat, analyse en conclusion Kékesi²⁰¹.

Finalement, l'œuvre de Żmijewski n'aborde pas l'Holocauste à travers la résurgence du trauma, mais cherche à questionner les comportements sociaux imposés aux individus de deuxième et troisième génération, et ceux qui n'ont pas vécu l'Holocauste, mais dont la mémoire a été forgée de l'extérieur²⁰². *80064* remet également en cause le statut du survivant, et ouvre le débat sur ce que celui-ci a à nous apprendre sur les relations entre la Pologne et le nazisme²⁰³. Cette lecture de l'œuvre de Żmijewski dépasse le constat premier de la violence mise en scène et filmée, pourtant, elle ne la fait pas disparaître. La provocation semble ici devoir passer par l'acte définitif du tatouage sur la personne du survivant, ce qui, pour un bon nombre de spectateurs, est inacceptable.

c) Le musée comme lieu de controverse

Après avoir analysé le potentiel subversif de l'œuvre de Żmijewski, il convient désormais de se tourner du côté de l'institution qui expose cette œuvre. Comment, dans ce cas complexe, envisager la légitimation de *80064* au sein de l'exposition, mais aussi sa médiation auprès du public ? En plus d'être un lieu de remémoration qui propose de pistes pour penser la réception et la transmission de la Shoah, le musée se fait un lieu de controverse, car ce qu'il expose enfreint la morale.

L'exposition de sujets sensibles va en effet souvent de pair avec l'exposition de sujets et d'objets controversés. Ainsi, la façon dont les artistes contemporains se saisissent de l'Holocauste ne fait pas consensus auprès des publics, car il s'agit surtout d'une convocation et d'une actualisation de l'histoire, plutôt que d'un récit fidèle des évènements et d'un devoir de mémoire. Dans un court article sur les subversions dans le domaine artistique, Paul Ardenne le souligne : l'histoire est avant tout un récit, et le travail de l'artiste revient à dévoiler ou remettre en question cette construction dans le but d'anticiper ce qui pourrait arriver²⁰⁴. En exposant ce type d'œuvre, le musée propose des pistes de réflexion au visiteur tout en légitimant l'art contemporain comme médium adéquat pour poser certaines questions vis-à-vis de l'histoire.

²⁰¹ *Ibid.*, 147.

²⁰² Nous entendons par là les attitudes d'empathie, de solidarité et de connexion sociale qui sont habituellement dictées par la morale.

²⁰³ van Alphen, « The Performativity of Provocation », 92.

²⁰⁴ Paul Ardenne, « Subversions multiples et raffinées », *Inter*, n° 107 (Hiver 2011): 107.

Juxtaposer l’Holocauste avec la notion de construction de récit peut pourtant rapidement faire entrer l’œuvre et l’exposition dans la sphère du négationnisme ou de l’antisémitisme. Il est fort probable que la commissaire de l’exposition *My Poland. On recalling and forgetting* ait été consciente du potentiel subversif des œuvres qu’elle a choisies pour l’exposition. En ce sens, elle s’inscrit dans une mouvance muséale qui ne craint pas de donner la parole aux artistes contemporains, quitte à recevoir de virulentes réactions de la part de la critique.

En 2002, l’achat de l’œuvre *Lego. Concentration camp* (1996) de l’artiste polonais Zbigniew Libera²⁰⁵ par le Jewish Museum de New York a inspiré son exposition, non moins controversée, *Mirroring Evil : Nazi Imagery / Recent Art*, présentée la même année. Les jeunes artistes exposés remettaient en question la lecture homogène de l’Holocauste et les narrations traditionnelles qui dictent ses représentations. Ces œuvres s’inscrivent désormais dans un nouveau mouvement de représentation de l’Holocauste²⁰⁶. Après son appropriation par Hollywood et sa présentation uniformisée dans les mémoriaux, la Shoah ne pourrait être représentée, et ainsi distancée, qu’à travers les codes de la pop culture²⁰⁷. L’historienne de l’art Linda Nochlin considère alors que c’est justement la tentative de représentation de l’Holocauste de manière esthétisée qui est obscène et à bannir. Les œuvres qui se veulent nobles et policées ne sauraient représenter l’horreur des camps de concentration ; pourtant la majeure partie des gens qui visitent ces expositions cherchent à admirer ce type de représentations auxquelles ils sont habitués²⁰⁸. Linda Nochlin recommande ainsi de visiter cette exposition en la considérant comme une « puissante critique de l’orthodoxe modernité »²⁰⁹. Les œuvres modernes prônaient en effet une absence de représentation, comme *Shoah*, qui refuse de représenter explicitement l’Holocauste pour se concentrer sur les témoignages au temps présent. D’autres réponses d’artistes modernes ont été celles de l’évocation, de l’allusion, de la référence, comme si l’abstraction et l’évitement étaient les seules voies possibles de représentation du traumatisme²¹⁰.

Aujourd’hui, l’exposition de sujets controversés est un parti-pris difficile qui engage l’institution sur d’autres terrains que celui des nouvelles tendances artistiques. Au-delà de la réception critique du public, le musée risque de voir compromettre ses sources de financement,

²⁰⁵ Cette œuvre se compose de plusieurs sets de Lego assemblés de manière à créer un camp de concentration nazi.

²⁰⁶ Linda Nochlin, « *Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art* », consulté le 6 janvier 2022, <https://www.artforum.com/print/reviews/200206/mirroring-evil-nazi-imagery-recent-art-2911>.

²⁰⁷ *Ibid.*

²⁰⁸ *Ibid.*

²⁰⁹ *Ibid.* En anglais dans le texte : « a potent critique of modernist orthodoxy » Notre traduction.

²¹⁰ *Ibid.*

qu’elles soient publiques ou privées, ainsi que les relations avec son conseil d’administration²¹¹. La chercheuse Lonnie Bunch avance cependant que le plus grand risque n’est pas celui de la perte de financements en cas d’exposition controversée, mais celui de l’autocensure qui pèse sur les commissaires d’exposition si ceux-ci refusent de s’aventurer vers des sujets sensibles²¹². Adoucir certains aspects de l’histoire pour la rendre plus consensuelle : voilà le réel danger selon l’autrice²¹³. Elle conclut en appuyant le fait que les musées ne devraient pas fuir les controverses, mais au contraire les embrasser malgré la critique et la pression²¹⁴. L’exposition de sujets controversés s’inscrit ainsi dans une nouvelle vision de la mission du musée, passée d’une volonté de représenter la culture et le savoir de manière homogène et équilibrée, à un désir de refléter et d’amorcer les changements dans la société autour d’un dialogue avec les publics²¹⁵. À ce titre, le Musée d’art de Tartu s’est engagé à produire des expositions qui donnent la parole à des artistes marginalisés, tels que des personnes incarcérées en Russie, ne craignant pas de mettre en avant des sujets et des œuvres controversés dans une ville provinciale. Ils se posent ainsi comme des précurseurs dans tout le réseau muséal estonien²¹⁶.

Si ce point de vue concerne surtout les musées d’histoire occidentaux qui tentent aujourd’hui de faire état du multiculturalisme des nations et des interactions entre les cultures, toutes différentes, mais égales, nous posons ici la question de la controverse dans les expositions d’art contemporain dédiées à la Shoah. Cet évènement historique traumatisque ne semble pas compatible avec les multiples lectures des œuvres d’art, et la volonté des commissaires et artistes de laisser le visiteur interpréter et appréhender l’œuvre comme il l’entend, sans l’accompagner d’une manière didactique, peut créer une impasse dans la gestion des polémiques. Le retrait des deux œuvres de Żmijewski (*80064* et *Game of Tag*) de l’exposition *My Poland. On recalling and forgetting* montre bien que les compromis sont difficiles à trouver entre la liberté d’expression des artistes et la morale qui impose un certain type de représentations. Et ce d’autant plus que, selon Polujanenkova, l’exposition n’aurait enfreint aucune limite en ce qu’elle ne présentait aucune œuvre rejetant la faute sur les victimes, ou rationalisant voire justifiant les objectifs des nazis²¹⁷. Toute œuvre excluant ces discours serait alors légitime à être exposée.

²¹¹ Lonnie Bunch, « Embracing Controversy: Museum Exhibitions and the Politics of Change », *University of California Press and National Council on Public History* 14, n° 3 (Summer 1992): 63.

²¹² *Ibid.*, 64.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *Ibid.*, 65.

²¹⁵ Britta Tøndborg, « The Dangerous Museum. Participatory practices and controversy in museums today », *Nordisk Museologi*, n° 2 (2013): 7.

²¹⁶ Zoé Meyer, Interview avec Julia Polujanenkova, Personnel, 9 février 2022.

²¹⁷ *Ibid.*

La volonté d'un dialogue évoquée plus haut est elle-même mise à mal alors que les œuvres de Źmijewski « agissent à la fois sur la source et sur la conséquence d'une faillite indéfiniment palpable de l'idée de communauté et de notion de vivre ensemble »²¹⁸, comme le souligne la commissaire d'exposition Louise Déry. Le Tartu Art Museum a cependant réagi à la controverse d'une manière réfléchie et utile en proposant de faire de cette pièce d'exposition un lieu de consultation et de documentation autour de l'évènement, assumant ainsi sa responsabilité envers la polémique, mais aussi sa volonté de la faire entrer dans l'histoire de l'institution. Ainsi, si le musée a proposé une médiation intéressante de la controverse, est-il possible de l'anticiper sans avoir à censurer les œuvres ? Dans le cadre d'une exposition sur la Shoah, la médiation de ce type d'œuvre semble complexe, car elle dépend surtout du contexte culturel et politique qui l'encadre.

La médiation de *80064* au sein d'une exposition semble de ce fait plus aisée dans des lieux dédiés à l'art contemporain, en dehors du contexte d'une exposition sur la Shoah. L'exposition *Artur Źmijewski: Scenarios of Dissidence* programmée à la Galerie d'art de l'Université du Québec à Montréal (UQAM) et commissariée par Louise Déry et Véronique Leblanc en 2010 a en effet pu exposer une série d'œuvres de Źmijewski sans avoir à censurer l'artiste. Afin de s'atteler à la question du politique que l'artiste aborde « comme un pont entre soi et l'autre »²¹⁹, les deux commissaires ont choisi de placer dans une salle de l'exposition un tableau blanc destiné à l'expression individuelle des visiteurs qui pouvaient répondre à la question suivante (posée par l'artiste dans son manifeste *The Applied Social Arts*) : « l'art contemporain a-t-il un impact social, une effectivité politique ? » En favorisant au sein de l'exposition un espace d'échange, les commissaires s'inscrivent dans la démarche de Źmijewski qui, à travers ses vidéos, vise à « redonner à l'individu la responsabilité d'un devenir collectif »²²⁰. Recouvert de réflexions plus ou moins reliées à la question posée, le tableau blanc a sans doute permis d'impliquer les visiteurs dans le discours de l'exposition en donnant de la valeur à leurs réflexions, tout en favorisant l'émergence de réflexions sur l'art contemporain.

Découle de cette expérimentation une autre question que celle de la gestion de la controverse : celle du changement social qu'elle est susceptible d'initier. Selon la chercheuse Britta Tøndborg, il est difficile de mesurer si les expositions d'art controversées apportent un réel changement dans le cadre législatif et politique, en ce qu'elles servent surtout de miroir à

²¹⁸ Louise Déry, « Le réel comme enjeu », 29.

²¹⁹ Véronique Leblanc, « Exposer le conflit. Le regard dissident d'Artur Źmijewski », dans Leblanc, Źmijewski, et Université du Québec à Montréal, *Artur Źmijewski*, 21.

²²⁰ *Ibid.*

des débats déjà présents dans la société²²¹. L'impact de l'exposition ne saurait alors dépasser la sphère du public en créant le débat entre les visiteurs habitués à la contemplation esthétique, et ceux qui attendent de l'art contemporain qu'il suscite des questionnements et soulève des sujets sensibles. L'institution a par ailleurs le pouvoir d'atténuer le potentiel subversif des œuvres par le processus de muséalisation, ce qui montre que la volonté de faire du musée un espace plus démocratique par le dialogue et le débat n'aboutit pas toujours dans les musées d'art²²². Tøndborg appuie : « [a]rt works and museums cannot and should not aim at becoming agents of change. Because in doing so they would lose their potency as art, or as a museum, and risk transforming into something they are not: political organizations, politicians, or news media. »²²³

Finalement, la controverse ne devrait pas être vue dans ce cas-là comme un moyen de changer la société – car les œuvres ne doivent pas être utilisées dans un but de propagande –, mais plutôt comme une façon d'attirer des visiteurs et de leur proposer de nouvelles perceptions d'un sujet jugé sensible²²⁴.

Pour le moment, il semble qu'une exposition sur la Shoah dans l'art contemporain ne saurait s'écarte des cadres de légitimation traditionnels sans créer une polémique : l'Holocauste est toujours un évènement récent dans l'échelle de l'humanité et d'une grande sensibilité, autant sur le plan de ses survivants, que de l'implication des États dans la politique nazie. Pour le musée, la légitimation d'une œuvre telle que celle de Żmijewski passe par la volonté de confronter les publics à d'autres éthiques de la réception et de la transmission du génocide ; dans ce cas, il devient un milieu de propositions et d'expérimentations. Cependant, il est difficile de proposer une médiation adéquate de cette œuvre au sein d'une exposition sur la Shoah en raison de l'emprise de la morale qui dicte toujours les codes de représentation et d'exposition de ce sujet sensible. Certains auteurs ont montré que la controverse doit être embrassée par les musées afin d'encourager la liberté d'expression et d'amorcer le débat parmi les publics, mais, bien qu'elle n'ait pas de réel impact sur la société selon Tøndborg, elle devient problématique si elle force l'institution à censurer des œuvres.

²²¹ Tøndborg, « The Dangerous Museum », 13.

²²² *Ibid.*

²²³ *Ibid.*, 14.

²²⁴ *Ibid.*, 14-15.

2. Retracer une généalogie : la Shoah et ses témoignages dans l'art contemporain

a) Un champ encore à explorer

L'exposition *My Poland. On recalling and forgetting* programmée en 2015 s'inscrit dans une lignée d'expositions d'art contemporain sur la Shoah. Cependant, l'intérêt des commissaires d'exposition pour les artistes n'ayant pas vécu le génocide, mais qui désirent le représenter ou l'évoquer dans leur œuvre, est relativement récent. Dans son ouvrage majeur intitulé *Depiction and Interpretation, The Influence of the Holocaust on the Visual Arts* publié en 1993, la chercheuse et professeure Ziva Amishai-Mesels souligne que jusqu'à elle, très peu d'études avaient entrepris d'analyser l'influence de l'Holocauste sur les arts visuels²²⁵. Cet ouvrage marque ainsi le début de l'intérêt des chercheurs et historiens de l'art pour les multiples manifestations de la Shoah à travers les arts visuels, sans se limiter à certaines catégories d'artistes. Les œuvres représentées dans l'ouvrage s'inscrivent en grande partie dans l'art moderne, mais également dans l'art contemporain qui commence dans les années 1960²²⁶. Bien que l'ouvrage soit consacré aux arts visuels, l'autrice se focalise avant tout sur les peintures, dessins, et sculptures, très peu sur les installations et photographies, et aucunement sur les œuvres vidéos. Elle ne justifie pas son choix dans l'introduction ni n'évoque le développement des médiums artistiques, mais il est possible de comprendre qu'en 1993 cette dernière catégorie d'œuvres sur la Shoah était encore très minoritaire.

Une des premières expositions sur l'influence de la Shoah dans les arts contemporains s'est tenue en 1993. Commissariée par Monica Bohm-Duchen, l'exposition itinérante *After Auschwitz: Responses to the Holocaust in Contemporary Art* a été présentée dans cinq musées, centres d'art et lieux culturels de Grande-Bretagne, incluant le Royal Festival Hall de Londres. Cette exposition a présenté 58 œuvres de natures diverses, avec des installations, des photographies, peintures, sculptures et lithographies, mais toujours aucune œuvre vidéo²²⁷. À la suite de l'ouvrage de Ziva Amishai-Mesels, l'exposition a fait état d'un manque d'attention portée à la Shoah dans les arts visuels. Elle ainsi pris le parti d'élargir la perception de l'art sur

²²⁵ Ziva Amishai-Mesels, *Depiction and interpretation: the influence of the Holocaust on the visual arts*, 1st ed, Holocaust series (Oxford ; New York: Pergamon Press, 1993), xxxi. L'attention était davantage portée sur l'impact du génocide sur les courants philosophiques et la littérature, et seul l'art produit dans les camps ou par des anciens déportés, les monuments érigés à la mémoire des victimes, et les œuvres d'artistes assassinés par les nazis ont été étudiés, et souvent sous les prismes biographique, de l'art juif, ou de l'art de la Résistance.

²²⁶ Parmi ces dernières, l'on retrouve par exemple des œuvres d'Anselm Kiefer ou de Robert Morris datant des années 1980.

²²⁷ Monica Bohm-Duchen et Northern Centre for Contemporary Art (Sunderland, Tyne and Wear, England), éd., *After Auschwitz: responses to the Holocaust in contemporary art* (Sunderland : London: Northern Centre for Contemporary Art ; Lund Humphries, 1995).

l’Holocauste en incluant, aux côtés des victimes et survivants du génocide, une jeune génération d’artistes, dont beaucoup de non-Juifs, dont la relation à l’Holocauste est moins directe²²⁸. En mettant de côté les œuvres qui appellent à la nostalgie ou au sentimentalisme, celles qui, par leur caractère morbide, s’inscrivent dans des stéréotypes de la représentation du génocide, elle a proposé d’explorer la Shoah sous un autre angle, moins direct et évident, afin de révéler le potentiel créatif et esthétique de sa mémoire dans le contexte de la fin du XX^e siècle²²⁹.

Depuis l’ouvrage fondateur de Ziva Amishai-Mesels qui analyse jusqu’à l’origine de l’art concentrationnaire, d’autres auteurs ont plus récemment orienté leurs recherches sur la Shoah dans l’art contemporain, des années 1990 jusqu’à aujourd’hui, en affinant les enjeux de la représentation actuelle de l’Holocauste. Si Nathan Réa cherche notamment à comprendre la posture des artistes face à la disparition progressive des derniers témoins de l’Holocauste²³⁰, d’autres auteurs tels Linda Nochlin s’intéressent aux nouveaux modes d’appréhension de la Shoah par la pop culture, ou encore au tourisme mémoriel²³¹.

L’exposition *Retour sur l’abîme*, produite en 2015 dans divers lieux culturels à Belfort et Montbéliard et dont le commissariat a été assuré par Philippe Cyroulnik et Nicolas Surlapierre s’inscrit dans ces réflexions nouvelles en appuyant son discours sur le devenir mémoriel de l’Holocauste. *Retour sur l’abîme* a ainsi exposé des œuvres qui explorent notamment « les correspondances et les articulations possibles que cette expérience de la destruction autorise avec d’autres passés et les présents de notre histoire »²³², tout en privilégiant une pluralité de réflexions possibles sur cette « part de l’ombre »²³³ qu’apporte le génocide et les absences qu’il a générées²³⁴. Dans cette exposition sont cette fois-ci présentées plusieurs œuvres vidéos²³⁵. Dans ces œuvres, le témoin n’a pas d’agentivité propre et la performativité à l’œuvre dans son témoignage n’est pas abordée par les artistes. Le dispositif énonciatif qui en découle place l’artiste à l’origine du discours : ce n’est pas le témoin qui parle

²²⁸ *Ibid.*

²²⁹ *Ibid.*

²³⁰ Nathan Réa et al., *De Paris à Drancy, ou, Les possibilités de l’art après Auschwitz*, Collection « Débords » (Pertuis: Rouge profond, 2009), 10.

²³¹ Linda Nochlin, « *Mirroring Evil* ».

²³² Philippe Cyroulnik, « Avertisseurs d’incendies ? Memento Mori ? », dans Musée d’art et d’histoire (Belfort, France), éd., *Retour sur l’abîme: l’art à l’épreuve du génocide* (Paris: Mare & Martin Arts, 2015), 23.

²³³ *Ibid.*

²³⁴ « *L’absence* est justement une des formes de la présence de ces hommes, de ces femmes, de ces enfants et de ces vieillards dont les corps furent engloutis dans la destruction. » (29) écrit Philippe Cyroulnik.

²³⁵ Parmi elles : *Nuremberg 1987* (1987), un film en 16 mm d’une durée de 9 minutes de Sylvie Blocher et Gérard Haller ; *Un camp, cinq stèles* (2009), une vidéo de 6 minutes par l’artiste Serge Le Squer sur le camp militaire et d’internement de Rivesaltes ; le film documentaire *Sonderkommando Auschwitz-Birkenau* (2014) d’Emil Weiss qui s’appuie sur les témoignages écrits de quatre détenus membres du Sonderkommando ; ou encore deux installations vidéo de Yael Bartana : *Et l’Europe sera sous le choc – Mary Koszmary (Cauchemars)* (2007) et *L’instant tremblant* (2001) qui repensent au temps présent la commémoration du génocide.

à travers l'artiste, mais l'artiste qui parle à la place du témoin. Dans ce dernier cas, l'artiste met en scène selon son propre regard la notion de survivance habituellement présente dans les récits de survivants de l'Holocauste. Tenue la même année que *My Poland, Retour sur l'abîme* a reçu quant à elle un bel accueil critique, ne cherchant pas, de manière consciente ou non, à réviser les cadres de légitimation d'œuvres sur la Shoah.

Tracer ensuite une généalogie des témoignages oraux de la Shoah dans l'art s'avère une tâche difficile, en ce que ce type d'œuvre est relativement récent et encore peu étudié, que ce soit dans les champs de l'histoire de l'art ou de la muséologie. De la même façon, bien que les œuvres vidéos et films sur l'Holocauste ont peu à peu pris de l'essor, surtout depuis la diffusion de *Shoah* en 1985, dresser un historique des expositions qui mettent en scène celles qui, parmi elles, présentent des témoignages oraux de la Shoah est une entreprise complexe qui demande d'abord une analyse en histoire de l'art afin de dégager un « répertoire » d'œuvres de ce type. Néanmoins, l'exemple de l'exposition *Regards d'artistes, œuvres contemporaines sur la Shoah*, tenue au Mémorial de la Shoah à Paris permet d'apporter des pistes de réflexion quant à l'exposition des œuvres-témoignages et place dans une perspective récente la notion de remémoration. Produite après la controverse de *My Poland* en 2015, elle propose une autre vision de l'exposition d'art contemporain dans un contexte de transmission de la Shoah.

b) *Regards d'artiste, exposition d'œuvres contemporaines sur la Shoah* au Mémorial de la Shoah de Paris, 2018-2019

L'exposition *Regard d'artistes, œuvres contemporaines sur la Shoah* (12/12/2018 au 10/02/2019) a été commissariée par Sophie Nagiscarde, responsable des activités culturelles du musée, aujourd'hui directrice de ce même service. L'exposition, qui a présenté cinq œuvres dont trois vidéos, s'inscrit dans la volonté du Mémorial de mettre en avant les réponses d'artistes contemporains²³⁶ aux mémoires actuelles de ce génocide²³⁷. Sophie Nagiscarde considère que les artistes ont une fonction particulière dans un lieu tel que le Mémorial de la Shoah :

L'artiste contemporain s'adresse d'une manière peut-être plus émotionnelle, paramètre que nous n'accentuons jamais dans nos projets d'exposition sur la Shoah et les autres génocides sur lesquels on travaille. Les artistes contemporains opèrent

²³⁶ Ils ont été choisis car le Mémorial avait déjà travaillé avec eux par le passé.

²³⁷ Sophie Nagiscarde dans « Mémorial de la Shoah : comprendre pour ne jamais oublier », L'Officiel de la Couture et de la Mode - Paris, consulté le 2 février 2022, <https://www.lofficiel.com/art/memorial-de-la-shoah-comprendre-pour-ne-jamais-oublier>.

ainsi une médiation entre cette recherche historique qu'ils connaissent parfaitement bien et leurs sensibilité et pratique plastique.²³⁸

Les œuvres créent un espace de remémoration au sein d'un lieu dédié au discours historique sur l'Holocauste. C'est ici au travers de l'émotion qu'elles suscitent que les visiteurs peuvent faire l'expérience d'une approche plus personnelle et intime de la mémoire. Par l'exposition de trois œuvres vidéographiques²³⁹, le Mémorial propose au visiteur de prendre le temps d'une rencontre et d'une réflexion sans être guidé par un discours chronologique. Deux de ces œuvres prennent par ailleurs des témoignages de survivants pour matériau.

L'œuvre *Entre l'écoute et la parole : Derniers témoins. Auschwitz-Birkenau 1945-2005*, évoquée plus haut dans ce chapitre, était présentée dans une version plus restreinte, puisque le triptyque de la vidéo sur les silences et la gestuelle des témoins n'était accompagné que de quelques moniteurs diffusant les témoignages en leur entier.

La seconde pièce s'appuyant sur des témoignages oraux de la Shoah est celle de Christian Delage, réalisateur et historien qui a travaillé plusieurs années sur les récits du survivant Simon Srebnik. *Les récits de Simon Srebnik* (2018) sont donc une création visuelle sur les différentes occurrences des témoignages du survivant, entre 1945 et 1990 : « [i]l ne s'agira pas alors d'exhausser au niveau d'une information historique ou de ramener à la seule émotion leurs propos, mais de croiser leurs paroles, d'en voir l'évolution, de cerner les apports et les limites de chacun des grands types de médiation »²⁴⁰, souligne le chercheur au sujet des témoins qui ont donné leurs récits à de multiples reprises. L'œuvre invite à considérer le devenir de la mémoire face à la disparition progressive des témoins sans prendre le parti de l'émotion que peut susciter le témoignage²⁴¹. En tant qu'historien, Christian Delage analyse avec une démarche scientifique les différents conditionnements sociaux et institutionnels qui participent à la mise en récit²⁴².

²³⁸ *Ibid.*

²³⁹ Hormis les deux exemples d'œuvres vidéos qui vont suivre, l'exposition présentait également *Nuremberg 87* (1987), œuvre vidéo de Sylvie Brocher et Gérard Haller qui se compose d'un long plan séquence sur l'actuel stade de Nuremberg, autrefois lieu de rassemblement pour les nazis, accompagné d'une lecture des personnes assassinées dans les camps. Par ailleurs, deux œuvres non vidéographiques étaient exposées : *Dansez sur moi* (2017) d'Arnaud Cohen, qui matérialise au sol trois fausses tombes d'hommes ayant professionnellement collaboré avec les nazis ; et une photographie de l'artiste Natacha Nisic issue de sa série *Effroi* intitulée *Réservoir 1*, produite après différents voyages au camp d'Auschwitz-Birkenau et représentant l'eau stagnante d'un réservoir situé à proximité des rails du camp.

²⁴⁰ Christian Delage, « Les récits d'un survivant de la Shoah, Simon Srebnik », *Vingtième Siècle. Revue d'histoire - Sciences Po University Press*, n° 132 (décembre 2016): 64.

²⁴¹ Sophie Nagiscard dans « Mémorial de la Shoah ».

²⁴² *Ibid.*

Des trois œuvres vidéos présentées dans *Regards d'artistes*, une notion commune ressort : celle d'une pratique centrée sur l'individu. Elles abordent chacune à leur manière le thème de l'individualité de la victime ou du survivant. Chez Esther Shalev-Gerz, ces silences et gestuelles qui animent les témoins avant de formuler leur récit s'apparentent à de véritables portraits en mouvement. « [N]otre image atteste de notre histoire particulière »²⁴³, déclare l'artiste, attestant de l'intérêt pour les singularités des personnes qu'elle filme, « [j]e pense que tous ces témoins sont des individus qui ont vécu des évènements durant lesquels on a tenté d'effacer leur individualité et de les réifier »²⁴⁴, poursuit-elle. Cette idée de redonner une identité résonne avec la lecture du prénom des personnes qui ne peuvent plus témoigner dans *Nuremberg 87* de Brocher et Haller. Dans une perspective plus scientifique, la vidéo de l'historien Christian Delage se concentre sur la personne de Simon Srebnik et met en avant la construction des récits que le survivant a donnés à différentes occasions. *Les récits de Simon Srebnik*, créés à l'issue d'une recherche de Delage, s'appuient sur des documents audiovisuels dans lesquels le survivant apparaît et donne son témoignage. Exposé dans un contexte artistique, ces documents deviennent œuvre et changent ainsi leur statut de preuve sur l'évènement. Ils suscitent alors une réflexion sur la construction du récit et sa réception par différentes instances.

Ainsi, le retour à l'individu prôné par ces œuvres vidéos s'oppose à la pratique de Żmijewski dans *80064* pour qui la personne du survivant n'a pas lieu d'être commémorée ou valorisée. Si le témoin joue pourtant un rôle dans son œuvre, sa présence est instrumentalisée afin d'étudier la façon dont la recréation d'un acte authentique est susceptible d'ouvrir les portes de la mémoire.

En intervenant sur le discours du témoin, l'artiste endosse à son tour le statut d'énonciateur : ce n'est plus tant la parole du survivant qui importe, mais les potentialités de ce médium qui constituent le message de l'œuvre. Le récit sur l'Holocauste imprègne la pratique de l'artiste, faisant de lui un témoin-relais, une identité énonciative qui vient se superposer à celle du survivant. Cependant, le témoignage du survivant apparaît souvent dans l'œuvre sous forme fragmentaire, ce qui vient éclipser son statut de sujet énonçant. La posture de l'artiste face au témoignage est d'autant plus ambivalente, car en plus de se faire sujet énonçant, il est également sujet interprétant. Avant d'être l'artiste qui se saisit du témoignage dans son travail, il est avant tout un individu qui écoute le témoin. Situé dans l'espace externe de la situation de

²⁴³ Esther Shalev-Gerz dans Fabien Théofilakis, « Esther Shalev-Gerz, Entretien. Entretien réalisé en juillet 2019 par Fabien Théofilakis », *Presses Universitaires de France*, « Guerres mondiales et conflits contemporains » 4, n° 276 (2019): 56.

²⁴⁴ *Ibid.*

communication, il est un représentant de tous les sujets interprétants du témoignage, mais dont l'action artistique le fait entrer dans l'espace interne de l'énonciation. Cette action artistique est en réalité une responsabilité qu'il endosse pour transmettre une réflexion sur la mémoire de l'Holocauste. C'est aussi en *faisant œuvre* que l'artiste perpétue le souvenir des témoins, dont la transmission est menacée par leur disparition.

3. Bilan : quels changements dans la dynamique mémorielle du musée ?

Les musées, lieux puis milieux de mémoire, accueillent depuis une trentaine d'années des expositions d'art liées à la Shoah. Passé du document à l'œuvre, le témoignage a changé de statut, mais a aussi trouvé une autre voie de légitimation au sein des expositions. Les artistes n'ont pas les mêmes préoccupations que les historiens, bien qu'ils se basent très souvent sur des recherches scientifiques étayées pour développer leur pensée. Il ne s'agit plus, pour l'œuvre-témoignage, de constituer une preuve du génocide ou de faire de la mémoire un savoir authentique qui nous renseigne sur les évènements historiques. La place du document audiovisuel qu'est le témoignage est déjà, depuis plus longtemps, légitimée au sein des musées par cette volonté commémorative, et aujourd'hui participative, qui habite les institutions. C'est ainsi que le témoignage oral devient un matériau que les artistes peuvent puiser directement auprès des musées dotés d'une collection d'histoire orale, des archives, ou encore recueillir eux-mêmes en allant à la rencontre des survivants²⁴⁵. Le statut de document, ses spécificités et ses codes sont parfois dépassés pour aller chercher d'autres qualités : la performativité, le statut de trace, ou encore l'oralité. L'œuvre ouvre un nouveau moyen de concevoir le témoignage : dans certains cas, ce n'est plus la mise en discours énonciative du témoin qui est au centre de la vidéo, comme avec les interviews traditionnelles en histoire orale, mais ce sont ses qualités, au-delà du récit, qui deviennent le cœur du discours de l'artiste. L'artiste, avec sa personnalité et ses objectifs, vient supplanter la mise en discours du témoin par son propre discours. Dans d'autres cas, l'œuvre joue sur le potentiel scientifique du témoignage, laissant de côté son caractère émotionnel pour, au contraire, jouer sur les différents modèles communicationnels dans lesquels il est impliqué. Le témoignage peut également devenir un non-témoignage et susciter un malaise chez le spectateur dont les codes de réception sont brouillés.

Ces nouveaux usages du témoignage créent un nouvel espace d'exposition dédié, comme nous l'avons vu au début de ce chapitre, à la remémoration. La dynamique mémorielle

²⁴⁵ Les modalités d'accès des artistes aux témoignages institutionnalisés restent à étudier. Dans la majorité des cas présentés dans cette recherche, les artistes sont eux-mêmes allés à la rencontre des témoins pour les interviewer selon leurs méthodes.

d'une exposition dédiée à la Shoah semble toujours présente, quel que soit le type d'artefacts exposés. Elle peut être voulue et atteinte comme le souligne le choix des œuvres au Mémorial de la Shoah à Paris, ou voulue, mais manquée, comme le montre l'exemple de l'exposition *My Poland* dont le but commémoratif s'est transformé en scandale. Cependant, avec des artistes tels Żmijewski et des propositions d'expositions telles que *My Poland* ou encore *Mirroring Evil* se dessine un autre mode d'appréhension de la Shoah qui fait du musée le lieu de la remise en question de la mémoire de ce trauma, jusqu'à en faire un lieu de controverse à la jonction de plusieurs idéologies. Les institutions qui s'aventurent dans cette direction prennent alors le risque de la censure, malgré la dimension esthétique qu'elles confèrent à tout ce qui est exposé.

Finalement, l'œuvre sur la Shoah est légitimée dans l'espace d'exposition soit car elle fait perdurer une tendance mémorielle et commémorative, soit car elle propose de nouveaux questionnements quant à la transmission du génocide. Dans ce dernier cas, si le musée légitime l'œuvre, l'œuvre n'est pas nécessairement légitimée par la société qui la réceptionne, interrogeant ainsi le rôle de l'institution en tant que lieu de médiation. En opposition avec la tendance commémorative, le musée prend alors un statut nouveau qui vient orienter le futur de la tradition mémorielle.

4. Le « temps exposé » : de la *black box* au *white cube*

Au sein de cette section, nous proposons d'investir les réflexions théoriques en cinéma et dans le domaine de l'exposition, afin d'apporter des outils pour comprendre les changements qui s'opèrent au musée par l'exposition d'œuvres-témoignages. Ce cadre théorique nous permet ainsi d'analyser sous un autre angle la présence des témoignages oraux dans les expositions d'art contemporain, en ce qu'il s'agit avant tout d'œuvres médiatiques qui sont fondées sur des images en mouvement. Après avoir analysé au début de ce chapitre les qualités immatérielles du témoignage, nous voyons ici les spécificités du médium de la vidéo et de l'espace de médiation qui en découle. L'espace de remémoration que crée l'œuvre-témoignage est ainsi abordé par le biais de ces théories dans le but de mettre en avant la dimension temporelle particulière mise en place par le médium de la vidéo au sein de l'exposition.

Dans son ouvrage *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (2013), Erika Balsom analyse l'intégration progressive du cinéma dans les expositions et ce que cette intégration provoque dans notre perception du média. Grâce aux théories en cinéma, elle dresse le portrait d'une mutation que le média subit dans l'ensemble du champ culturel et pose la question suivante : « [...] how do the specific characteristics of the gallery space change cinematic

spectatorship and open a space for a new kind of moving image practice? »²⁴⁶ En effet, l'espace muséal n'est pas un lieu de projection qui s'identifie à une salle de cinéma : les vidéos peuvent ne pas être suivies de bout en bout et les visiteurs déambulent à leur guise dans l'espace d'exposition. Par ailleurs, en migrant vers un espace que Brian O'Doherty qualifie d'éternel et intemporel, le cinéma, médium culturel de masse, participe à la spectacularisation grandissante de l'espace muséal²⁴⁷. Le recours au texte fondateur d'O'Doherty *Inside the White Cube* regroupant quatre essais publiés dans le magazine *Artforum* entre 1976 et 1981 pose les bases de l'idéologie de la galerie d'art (ou plus généralement du musée d'art). Le texte se veut une déconstruction du système de l'art moderne : la galerie est une convention élaborée rigoureusement qui construit un espace hors du temps et vient donner une dimension sacrée à tout ce qui y est exposé²⁴⁸. De manière paradoxale, cette migration dans la galerie souligne également que le cinéma est un médium ancien qu'il est nécessaire de commémorer dans les espaces intemporels de la galerie et qui devient de ce fait fragmenté sous forme d'extraits²⁴⁹. En ayant ce potentiel de sacralisation et de fragmentation, l'espace de la galerie et le musée s'imposent comme des lieux au fort potentiel discursif. Dans notre schéma communicationnel du témoignage, il y a d'abord le témoin qui propose une mise en discours énonciative, puis c'est au tour de l'artiste d'ajouter son propre regard, et enfin c'est au musée d'affirmer son niveau discursif, sa propre scène énonciative en tant que lieu gouverné par une politique institutionnelle.

Ce passage de la *black box* au *white cube* a été pensé par de nombreux auteurs que Balsom synthétise dans son premier chapitre « Architectures of Exhibitions » : la salle de cinéma est un espace confiné qui impose au spectateur de rester assis le temps de la présentation, tandis que la galerie est un espace de déambulation et de liberté²⁵⁰. De cela découle un regard passif du spectateur de cinéma contre un regard critique du visiteur de galerie. Balsom récuse pourtant cette vision binaire qui part du postulat d'un déterminisme strict entre la scénographie muséale et l'attitude du spectateur. La galerie, ou *white cube*, est plutôt un espace qui prône la flexibilité et la mobilité. Dans son œuvre multicanal, *Dangerous Places: Ponar* (1996), l'artiste Pam Skelton amène le spectateur à reconstruire selon sa propre sensibilité la mémoire de ce lieu de massacre. Pour ce faire, elle part du témoignage d'Itzak Dogin, survivant

²⁴⁶ Erika Balsom, *Exhibiting Cinema in Contemporary Art* (Amsterdam University Press, 2013), 30, <https://doi.org/10.1515/9789048517763>.

²⁴⁷ *Ibid.*

²⁴⁸ Brian O'Doherty, *White Cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*, trad. Patricia Falguières, et Catherine Vasseur, *Lectures Maison rouge* (Zurich Paris: JRP Ringier La Maison rouge, 2008), 36-37.

²⁴⁹ Balsom, *Exhibiting Cinema*, 29-30.

²⁵⁰ *Ibid.*

de Ponar, qu'elle a filmé sur ce lieu cinquante ans après les faits et qu'elle projette sur un grand écran que le spectateur qui se déplace librement dans l'installation peut apercevoir entre deux cloisons. Six moniteurs vidéos sont encastrés dans de grandes boîtes en bois verticales qui rappellent des cercueils et diffusent des images d'objets (une échelle), de lieux (un chemin, un appartement de Vilnius), de personnage (un chien), comme autant de fragments oniriques ou mémoriels qui soulignent et prolongent le témoignage du survivant. C'est par le travail de reconstitution des différentes images, marques du silence et de l'absence, que le spectateur devient ici porteur de mémoire²⁵¹.

Cette migration du cinéma est donc plutôt celle du passage d'un exercice centralisé du pouvoir à une forme de pouvoir flexible et fragmentée qui produit des « expériences contrastées de la spatialité, de la temporalité, et de l'œuvre d'art en elle-même. »²⁵² Dans l'œuvre ...*from the transitbar* de Vera Frenkel, évoquée plus haut dans ce chapitre, les spectateurs sont invités à se détendre dans l'espace du piano-bar que l'artiste a conçu pour écouter les témoignages diffusés sur de petites télévisions : l'attitude corporelle de chacun est donc déterminée par l'œuvre et invite de ce fait à une expérience particulière de la spatialité. Le *transitbar* apparaît de plus comme un « espace en mouvement [...] le symbole d'un transit entre le passé, ou le lieu d'origine des intervenants, et leur futur dans un pays étranger, choisi ou imposé. »²⁵³ Transit entre deux lieux, certes, mais aussi entre deux temporalités : celle de l'évènement et celle du récit, qui invitent à saisir le temps présent à travers un « enchevêtrement narratif »²⁵⁴ généré par les six canaux. Le processus d'association des témoignages que le spectateur est amené à réaliser en navigant d'un écran à l'autre « réactualise le passé, mais toujours en insistant sur la perte qui est inévitable dans un processus mémoriel. »²⁵⁵

Dans *Le temps exposé* (2002), Dominique Païni propose d'associer le visiteur itinérant du musée à la figure du flâneur telle qu'imaginée par Baudelaire au XIX^e siècle : « [I]libérée du fauteuil cinématographique, c'est la flânerie du spectateur qui réalise, qui monte la fiction. »²⁵⁶ Selon les œuvres et les expositions, la mobilité du spectateur permet de nouvelles temporalités et de nouvelles narrations qui ne seraient pas permises par la salle de cinéma.

²⁵¹ Griselda Pollock, « Dangerous Places: Ponar: An Installation by Pam Skelton », *Third Text* 10, n° 36 (septembre 1996): 51, <https://doi.org/10.1080/09528829608576624>.

²⁵² Balsom, *Exhibiting Cinema*, 51. En anglais dans le texte original : « these modes of spectatorship produce markedly different experiences of spatiality, temporality, and the work of art itself ». Notre traduction.

²⁵³ Lefebvre, « Des problématiques de présentation de l'art vidéo à l'agentivité créatrice ».

²⁵⁴ *Ibid.*

²⁵⁵ *Ibid.*

²⁵⁶ Dominique Païni, *Le temps exposé: le cinéma, de la salle au musée*, Essais (Paris: Cahiers du cinéma, 2002), 69.

La question du temps est ici primordiale : de nombreux artistes ont, dès les années 1960 et 1970, commencé à déconstruire la perception du temps au sein de leurs œuvres. Avec les installations médiatiques contemporaines, le spectateur a le choix de la durée de son visionnage : sa mobilité et la constance de la temporalité ouverte prônée par de nombreuses œuvres vidéos critiquent les formes de visionnage des médias traditionnels et grand public²⁵⁷. Le déséquilibre entre le temps de projection institutionnel et le temps de visionnement apporte ainsi une autre façon de s'engager avec l'œuvre : selon le critique J.-C. Royoux, les installations vidéos génèrent des expériences subjectives du temps, voire même un autre espace-temps, car le spectateur participe à la narration de l'œuvre en se créant des images mentales qui complètent celles qu'il voit à l'écran²⁵⁸. Dans l'œuvre *Entre l'écoute et la parole* d'Esther Shalev-Gerz, la remémoration visible à travers les gestuelles des témoins est fragmentée en un « assemblage d'actions »²⁵⁹ qui révèle la temporalité propre au travail de mémoire. D'une durée de 40 minutes, la vidéo englobe le spectateur dans un moment de négociation entre passé et présent, un moment où les conditions d'énonciation de ce partage de l'histoire sont mises en avant. La temporalité ouverte permet ainsi au spectateur de rentrer et de sortir de l'œuvre à n'importe quel moment, sans que cela perturbe son appréciation. La réception de l'œuvre est donc marquée par cette construction de la continuité temporelle et induit une subjectivité non linéaire chez le spectateur, c'est-à-dire que le sens de l'œuvre réside dans la réception individuelle de chaque spectateur en fonction de la durée du moment qu'il passe avec l'œuvre. Dans certaines œuvres multicanaux par exemple, « les flux superposés d'images en mouvement permettent au spectateur de constater à quel point il vit simultanément dans plusieurs temporalités différentes »²⁶⁰.

Analyser en quoi la perception du temps se retrouve modifiée dans l'exposition d'œuvres médiatiques permet de comprendre que la remémoration d'un évènement permise par l'art s'appréhende également à travers un cadre spatio-temporel que met en scène l'exposition en tant qu'espace de médiation. Il autorise ainsi les spectateurs à construire leurs propres narrations face à cette mémoire dont la transmission peut être discutée. Si d'ordinaire le

²⁵⁷ *Ibid.*

²⁵⁸ Jean-Christophe Royoux, « Remaking Cinema », dans Jean- Christophe Royoux, et al., *Cinéma Cinéma: Contemporary Art and the Cinematic Experience* (Eindhoven: Stedelijk Museum/NAi Publishers Rotterdam, 1999), 26, cité dans Mondloch, *Screens: viewing media installation art*, Electronic mediations, v. 30 (Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010) 52-53.

²⁵⁹ Rancière, « Le travail de l'image », 13.

²⁶⁰ Mondloch, *Screens*, 53. L'autrice soulève également que dans certains autres cas cependant, en fusionnant sporadiquement leur réalité temporelle avec celle de la vidéo exposée, les spectateurs recréent une expérience conventionnelle qui reflètent leur attitude traditionnelle devant les écrans : du smartphone à l'ordinateur, de la télévision à la tablette, chacun se perd dans les images en mouvement mais les contrôle également (57-58).

témoignage est fait pour être écouté en son entier, car il est un discours organisé dans le temps, l'œuvre fait de lui un objet dont la réception ne dépend plus de son écoute linéaire du début à la fin, mais qui autorise une subjectivité beaucoup plus libre grâce à des temporalités multiples.

Par ailleurs, en intégrant le *white cube*, le témoignage oral devient esthétisé :

Quand il eût accédé au statut de puissance esthétique, le mur se mit à modifier tout ce qui y était exposé. Lui qui, jusqu'alors, constituait le contexte de l'art, avait gagné un contenu : il le reversait subtilement au crédit de l'art. [...] il faut prendre en compte l'esthétique du mur qui « artifira » inévitablement les œuvres — généralement en pulvérissant leur intention première.²⁶¹

En retour, l'œuvre-témoignage fait de la galerie une « unité discursive »²⁶², un espace qui est passé de la convention sophistiquée moderniste à un lieu à l'identité propre dont le statut égale celui de l'œuvre qu'il expose²⁶³. L'esthétisation du témoignage à travers son exposition dans le *white cube* semble paradoxale quand on considère que ce document devenu œuvre est issu du vivant. Réifiées, l'oralité et la présence humaine perdent peut-être de leur authenticité première. Pour contrer cet effet, de nombreux artistes ont joué sur la qualité discursive du *white cube* pour en bouleverser les codes, s'approprier l'espace en faisant sortir les œuvres de leurs cadres. Sans nécessairement aller jusqu'à ces « gestes d'artistes », manifestations radicales contre l'idéologie moderniste du *white cube*, les artistes aujourd'hui peuvent se saisir des œuvres médiatiques pour créer d'autres espaces-temps à l'intérieur même de l'exposition. Plusieurs œuvres d'installation multimédiatiques que nous avons évoquées jusqu'à présent se dégagent ainsi des murs de la galerie pour créer une expérience qui, sans renier l'esthétisme, s'en sert pour repenser la mémoire traumatique.

²⁶¹ O'Doherty, *White Cube*, 51.

²⁶² *Ibid.*, 65.

²⁶³ *Ibid.* Si l'espace de la galerie est une unité discursive, c'est que le musée se fait lui-même énonciateur.

IV. Conclusion : proposition de théorisation des différents niveaux de médiation du témoignage

Objets de cette recherche, les témoignages oraux de la Shoah font depuis les années 1990 face à de nouvelles pratiques qui viennent modifier leur statut au musée. En servant de matériel pour les artistes contemporains, ils passent d'un statut documentaire au statut d'œuvre d'art. Nous avons ici étudié les implications de ce glissement de pratique pour les institutions muséales, et ainsi cherché à comprendre en quoi elles se font l'indice d'une nouvelle appréhension de la mémoire traumatique de l'Holocauste.

Pour ce faire, il a fallu dans un premier temps situer la place des témoignages oraux de la Shoah au musée et mettre en avant les dynamiques muséales qui en découlent, avant de pouvoir apporter des pistes de réflexion sur l'exposition des œuvres-témoignages. Dans cette première partie, deux grandes questions ont guidé la recherche : comment le témoignage est-il légitimé dans l'institution muséale ? Et comment est-il utilisé par ces mêmes institutions pour servir leur discours ? Les résultats sont les suivants : la présence du témoignage est justifiée en raison d'un processus extérieur au musée (car il affecte d'autres domaines et se développe en parallèle de l'évolution des musées), et d'autre part en raison d'un processus interne au musée (qui affecte les fonctions mêmes de l'institution). La mémoire sensible est aujourd'hui devenue un savoir patrimonialisé. De même, les témoignages oraux sont légitimés, car ils soutiennent une politique commémorative dans les expositions sur la Shoah tout en se faisant depuis quelques décennies les outils de la participation des communautés au discours muséal.

La seconde partie de cette recherche a proposé des pistes pour envisager les conséquences de l'exposition d'œuvres-témoignages sur le musée et sa dynamique mémorielle. La notion de remémoration, induite par la présentation d'œuvres d'art, fait du musée un lieu de médiation qui permet d'aborder la Shoah par le biais d'un autre espace-temps. Aujourd'hui, les objectifs de commémoration et d'éducation guident toujours les codes de réception de ces œuvres, ce qui peut amener les musées à censurer certains des artistes exposés.

Si le temps et les moyens accordés à l'étude l'avaient permis, cette recherche aurait gagné à inclure l'opinion des témoins eux-mêmes vis-à-vis de ces pratiques. Sont-ils réticents à voir leurs propos utilisés par des artistes, esthétisés par le *white cube* ? Les artistes proposent-ils d'autres modes de collecte de leurs témoignages ? Mais aussi, à quel point le survivant lui-même est-il impliqué dans le processus de conception de l'œuvre ? Cela aurait permis de

comprendre en quoi le processus d' « artification » permet ou non de faire entendre d'autres voix dans l'espace muséal, car la transmission et le dévoilement par l'image et l'oralité sont bien au cœur de ces œuvres.

À travers l'étude du modèle de communication dans lequel s'inscrit le témoignage oral, cette recherche met à jour les différents niveaux de médiation de cet objet muséal devenu œuvre d'art. Comme nous avons pu le souligner à travers divers exemples, l'identité de l'énonciateur et du destinataire dépend des différentes données de la situation de communication, mais il est toutefois possible d'avoir un aperçu global des strates médiatiques qui en découlent. De l'interview exposée à l'intervention de l'artiste, un nouvel usage se dessine et mérite d'être appréhendé d'un point de vue théorique, ce que nous proposons ici.

Premier niveau de médiation : le témoin donne son récit

Le témoignage est, à son origine, un objet doublement médiatique dans le sens où il intervient après un processus de mise en mémoire et qu'il est la formulation verbale de ce souvenir. Cette mise en discours intervient dans un cadre de communication précis : la sollicitation du témoin par l'institution, ou l'artiste, sous la forme d'une interview. Le sujet destinataire est à cette étape déjà défini.

Deuxième niveau de médiation : le montage

Car elle est avant tout filmée, cette étape discursive fait ensuite l'objet d'un montage. Des passages plus ou moins longs sont supprimés, et les transitions peuvent être soulignées à l'écran par divers moyens : ces choix éditoriaux ajoutent un nouveau niveau discursif. C'est à travers cette étape que le témoignage passe de son statut d'archive à celui de document, prêt à être diffusé ou utilisé dans un dispositif artistique.

Troisième niveau : l'artification

En se saisissant du témoignage, les artistes ne cherchent pas à transcrire une histoire de vie telle que le ferait un musée par le biais d'un document audiovisuel. Ils se servent du témoignage comme un matériau malléable dont ils peuvent révéler ou occulter les qualités. Le sujet destinataire n'est plus celui qui doit être éduqué, mais celui qui opère une réflexion sur la portée de la mémoire de l'Holocauste au temps présent. Par ailleurs, si l'on peut penser que l'énonciateur se déplace de la figure du survivant à celle de l'artiste, il s'agit plutôt, dans la plupart des cas, d'une négociation entre ces deux pôles. L'objectif de l'artiste étant souvent de

superposer son propre discours à celui déjà présent, et s'il le modifie, il ne l'efface pas pour autant.

Quatrième niveau : l'exposition

L'institution produit son propre discours énonciatif à partir de l'œuvre-témoignage. En tant qu'énonciateur, elle s'autolégitime comme lieu adéquat pour la représentation de la mémoire sensible. Cette mise en scène s'opère grâce à des choix narratifs et scénographiques qui peuvent orienter la lecture des œuvres d'art, ce qui vient, encore une fois, ajouter une strate discursive au témoignage.

Cette proposition théorique autour du modèle communicationnel et des niveaux de médiation de l'œuvre-témoignage ancre cette nouvelle pratique dans la recherche en muséologie. Elle donne également des pistes pour envisager son historiographie, et par la même occasion permet de comprendre les nouvelles orientations du travail sur la mémoire sensible. Si le témoignage en tant que document s'inscrit dans un espace politique et institutionnel et s'y voit conformé, le témoignage en tant qu'œuvre vient modifier l'espace d'exposition pour créer une autre forme d'espace-temps propice à apprêhender la mémoire de l'Holocauste.

En décentrant les regards, en faisant appel à d'autres sources, en créant des ponts entre l'expérience et la science, les artistes font aujourd'hui du musée un espace de remémoration. Cette recherche se fait alors le point de départ pour penser le potentiel de l'art contemporain dans ces pratiques actuelles de remise en question des discours sur les collections, pratiques qui participent à faire du musée un *milieu* de mémoire.

Bibliographie

Interview :

Meyer, Zoé. Interview avec Julia Polujanenkova, 9 février 2022.

Sources textuelles :

Alphen, Ernst van. « The Performativity of Provocation: The Case of Artur Zmijewski ». *Journal of Visual Culture* 18, n° 1 (1 avril 2019): 81-96. <https://doi.org/10.1177/1470412918811240>.

Amishai-Maisels, Ziva. *Depiction and interpretation: the influence of the Holocaust on the visual arts*. 1st ed. Holocaust series. Oxford ; New York: Pergamon Press, 1993.

Ardenne, Paul. « Subversions multiples et raffinées ». *Inter*, n° 107 (Hiver 2011): 2-10.

Art Gallery of Ontario. « Yael Bartana: ...And Europe Will Be Stunned ». Consulté le 1 février 2022. <https://ago.ca/exhibitions/yael-bartana-...and-europe-will-be-stunned>.

Artel, Rael et Tartu Kunstimuuseum. *Minu Poola: Mäletamisest ja unustamisest 07.02. - 29.03.2015. My Poland. On recalling and forgetting*, 2015. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art, Tartu, du 7 février au 29 mars 2015.

Balsom, Erika. *Exhibiting Cinema in Contemporary Art*. Amsterdam University Press, 2013. <https://doi.org/10.1515/9789048517763>.

Berthet, Frédérique. « « ... je suis vivante ! » – Marceline Loridan-Ivens (1928–2018) ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques / Intermediality: History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 36 (2020): 1-26. <https://doi.org/10.7202/1080957ar>.

Biot, Doriane. « Remédiation de la parole au musée : une étude intermédiaire du témoignage filmé-exposé dans l'exposition C'est notre histoire : Première Nations et Inuit du XXIe siècle ». Travail dirigé de M.A., Université de Montréal, août 2020.

Blanchet-Robitaille, Ariane. « Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène ». *Muséologies* 6, n° 1 (31 juillet 2012): 55-75. <https://doi.org/10.7202/1011532ar>.

Bohm-Duchen, Monica, et Northern Centre for Contemporary Art (Sunderland, Tyne and Wear, England), éd. *After Auschwitz: responses to the Holocaust in contemporary art*. Sunderland : London: Northern Centre for Contemporary Art ; Lund Humphries, 1995. Catalogue d'une exposition tenue au Royal Festival Hall, Londres, du 26 février au 17 avril 1995 ; à la Manchester City Art Gallery, Manchester, du 13 mai au 2 juillet, à l'Angel Row Gallery, Nottingham, juillet-août 1995, au Northern Centre for Contemporary Art, Sunderland, automne 1995 ; au Edinburgh City Art Gallery, Edimbourg, hiver 1995 ; installation *After Auschwitz* à l'Imperial War Museul, Londres, du 23 février au 29 mai 1995.

Bopp, Petra. « Parler, écouter, voir. L'image du silence dans l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz ». *Presses Universitaires de France*, « *Guerres mondiales et conflits contemporains* » 4, n° 276 (2019): 47-52.

- Bouton, Christophe. *Le devoir de mémoire comme responsabilité envers le passé*. Éditions de l'Éclat, 2014. <https://www.cairn.info/devoir-de-memoire--9782841623549-page-53.htm>.
- Brulon Soares, Bruno. « Rupture and continuity: the future of tradition in museology ». *ICOFOM Study Series*, n° 48-1 (1 août 2020): 15-27. <https://doi.org/10.4000/iss.1961>.
- Bunch, Lonnie. « Embracing Controversy: Museum Exhibitions and the Politics of Change ». *University of California Press and National Council on Public History* 14, n° 3 (Summer 1992): 63-65.
- Cambone, Marie. « La mise en récit et la construction de mémoires collectives par les institutions patrimoniales ». *Muséologies* 7, n° 2 (7 mai 2015): 33-52. <https://doi.org/10.7202/1030249ar>.
- Cendoya-Lafleur, Jessica, Marie Lavorel, et Jean Davallon. « Patrimonialiser la mémoire de la guerre au musée : entre Histoire et témoignage ». Dans *Mémoire et nouveaux patrimoines*, sous la direction de Cécile Tardy et Vera Dodebei, OpenEdition Press., 2015.
- Charaudeau, Patrick et Dominique Maingueneau. « Énonciateur ». Dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, et Jean-Michel Adam, 224-228. Paris: Seuil, 2002.
- . « Énonciation ». Dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, et Jean-Michel Adam, 228-231. Paris: Seuil, 2002.
- . « Récepteur ». Dans *Dictionnaire d'analyse du discours*, Patrick Charaudeau, Dominique Maingueneau, et Jean-Michel Adam, 482-484. Paris: Seuil, 2002.
- Charlebois, Catherine, et Jean-François Leclerc. « Les sources orales au coeur de l'exposition muséale. L'expérience du Centre d'histoire de Montréal ». *Revue d'histoire de l'Amérique française* 69, n° 1-2 (19 janvier 2016): 99-136. <https://doi.org/10.7202/1034591ar>.
- « Collection - Zbigniew Libera - Museum of Modern Art in Warsaw ». Consulté le 6 janvier 2022. <https://artmuseum.pl/en/kolekcja/artysci/zbigniew-libera>.
- Coulter, Peter. « Use of immersive sound in a museum exhibition ». *The Journal of the Acoustical Society of America* 105, n° 2 (1999): 943. <https://doi.org/10.1121/1.425716>.
- Crownshaw, Richard, et Jane Kilby Rowland, Antony. *The Future of Memory*, 2014.
- Debono, Emmanuel. « Le recueil et la valorisation des témoignages de survivants à l'âge du numérique: La collection de l'USC Shoah Foundation ». *Études arménienes contemporaines*, n° 5 (15 juin 2015): 211-29. <https://doi.org/10.4000/eac.845>.
- Delage, Christian. « Les récits d'un survivant de la Shoah, Simon Srebnik ». *Vingtième Siècle. Revue d'histoire - Sciences Po University Press*, n° 132 (décembre 2016): 61-76.
- Deleuze, Gilles, Félix Guattari, et Gilles Deleuze. *Mille plateaux*. Collection « Critique », t. 2. Paris: Éditions de minuit, 1980.

Dubois, Marie-Dominique. « Démarches participatives : fondements et pratiques actuelles dans les institutions muséales ». *In Situ*, n° 41 (11 décembre 2019).
<https://doi.org/10.4000/insitu.27176>.

Duclert, Vincent. « Archives orales et recherche contemporaine: Une histoire en cours ». *Sociétés & Représentations* 13, n° 1 (2002): 69. <https://doi.org/10.3917/sr.013.0069>.

Duclos, Jean-Claude. « Pour des musées de l'homme et de la société ». *Le Débat* 70, n° 3 (1992): 164. <https://doi.org/10.3917/deba.070.0164>.

« Éditorial ». *Rôle du musée dans l'Amérique latine*, Museum 25, n° 3 (1972): 202.

Féral, Josette. « De la performance à la performativité ». *Communications* 92, n° 1 (2013): 205. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>.

Girault, Yves, et Isabel Orellana Rivera. « Introduction ». *Actas Coloquio Internacional, Museología Social, Participativa, y Crítica*, novembre 2020, 42.

Greenberg, Reesa. « Jews, Museums, and National Identities ». *Ethnologies* 24, n° 2 (13 juin 2003): 125-37. <https://doi.org/10.7202/006642ar>.

—. « La représentation muséale des génocides: Guérison ou traumatisme réactualisé ? » *Gradhiva*, n° 5 (1 mai 2007). <https://doi.org/10.4000/gradhiva.758>.

Heinich, Nathalie. « Le témoignage, entre autobiographie et roman : la place de la fiction dans les récits de déportation ». *Mots* 56, n° 1 (1998): 33-49. <https://doi.org/10.3406/mots.1998.2364>.

Idjéraoui-Ravez, Linda. *Le témoignage exposé: du document à l'objet médiatique*. Communication et civilisation. Paris: l'Harmattan, 2012.

Jong, Steffi de. *The witness as object: video testimony in memorial museums*. Museums and collections, volume 10. New York ; Oxford: Berghahn, 2018.

Katz Thor, Rebecka. *Beyond the witness: Holocaust representation and the testimony of images: three films by Yael Hersonski, Harun Farocki and Eyal Sivan*. Södertörn doctoral dissertations 153. Stockholm: Art and Theory Publishing, 2018.

Kékesi, Zoltán. *Agents of liberation: Holocaust memory in contemporary art and documentary film*. Budapest ; New York: Central European University Press, 2015.

L'Officiel de la Couture et de la Mode - Paris. « Mémorial de la Shoah : comprendre pour ne jamais oublier ». Consulté le 2 février 2022. <https://www.lofficiel.com/art/memorial-de-la-shoah-comprendre-pour-ne-jamais-oublier>.

Larocque, Gabrielle. « Musée et objet vivant : réflexion sur la conservation et la mise en valeur du patrimoine dansant ». Travail dirigé de M.A., Université du Québec à Montréal, septembre 2014.

Lavorel, Marie. « Patrimonialiser les mémoires sensibles ». Thèse de Ph. D., Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, mars 2014.
<http://books.openedition.org/oep/411>.

Leblanc, Véronique, Artur Żmijewski, et Université du Québec à Montréal, éd. *Artur Zmijewski: Scenarios of Dissidence; [Catalogue d'Une Exposition Tenue a La Galerie de l'UQUAM, Montréal, Du 22 Oct. Au 20 Nov. 2010]*. Montreal, Quebec: Galerie de l'UQUAM, 2011.

Lefebvre, Maude. « Des problématiques de présentation de l'art vidéo à l'agentivité créatrice : sous-titrage et articulation des temps chez Anri Sala et Vera Frenkel ». *Intermédiaires*, n° 27 (4 mai 2017). <https://doi.org/10.7202/1039813ar>.

Mémorial de la Shoah. « Musée de la Shoah, l'exposition permanente ». Consulté le 26 janvier 2022. <https://www.memorialdelashoah.org/evenements-et-expositions/expositions/exposition-permanente.html>.

Mielson, Helen. « Exhibition Angers Jewish Community », Estonian news - news.postimees.ee, 11 février 2015. <https://news.postimees.ee/3088355/exhibition-angers-jewish-community>.

Miller, Dr Yvette Alt. « Mocking the Holocaust ». *aishcom*, 14 février 2015.
<https://www.aish.com/jw/s/Mocking-the-Holocaust.html>.

Mondloch, Kate. *Screens: viewing media installation art*. Electronic mediations, v. 30. Minneapolis: University of Minnesota Press, 2010.

Musée d'art et d'histoire (Belfort, France), éd. *Retour sur l'abîme: l'art à l'épreuve du génocide*. Paris: Mare & Martin Arts, 2015. Catalogue d'une exposition tenue au Musée d'art et d'histoire de Belfort, au Musée des beaux-arts de Belfort, à Tour 46, à Tour 41, à la Cantine, Ecole d'art de Belfort, Belfort, à Le 19, Crac, Montbéliard, du 10 oct. 2015 au 11 janvier 2016.

Napoli, Gabrielle. « POÉTIQUE DU TÉMOIGNAGE, Le retour spectral de l'Hiistoire comme condition éthique du récit ». *Société Roman* 20-50 2, n° 52 (2011): 141-54.

Nochlin, Linda. « Linda Nochlin on “Mirroring Evil: Nazi Imagery/Recent Art” ». Consulté le 6 janvier 2022. <https://www.artforum.com/print/reviews/200206/mirroring-evil-nazi-imagery-recent-art-2911>.

Nouss, Alexis. « La ruine et le témoignage ». Dans *Définitions de la culture visuelle IV: mémoire et archive*, Colloque Définitions de la culture visuelle, sous la direction de Chantal Charbonneau, et Musée d'art contemporain de Montréal, 103-117. Montréal: Musée d'art contemporain, 2000.

O'Doherty, Brian. *White cube: l'espace de la galerie et de son idéologie*. Traduit par Patricia Falguières, et Catherine Vasseur Lectures. Maison rouge. Zurich Paris: JRP Ringier La Maison rouge, 2008.

Poli, Marie-Sylvie. « EXPOSER LES SUJETS sensibles : comment et pour qui ? » *La lettre de l'OCIM*, n° 183 (1 mai 2019). <https://doi.org/10.4000/ocim.2435>.

Païni, Dominique. *Le temps exposé: le cinéma, de la salle au musée*. Essais. Paris: Cahiers du cinéma, 2002.

Pirlot, Barbara. « Après la catastrophe : mémoire, transmission et vérité dans les témoignages de rescapés des camps de concentration et d'extermination nazis ». *Civilisations*, n° 56 (1 décembre 2007): 21-41. <https://doi.org/10.4000/civilisations.86>.

Poli, Marie-Sylvie. « Exposer les sujets sensibles : comment et pour qui ? » *La Lettre de l'OCIM*, n° 183 (1 mai 2019): 10-17. <https://doi.org/10.4000/ocim.2435>.

Pollak, Michael, et Nathalie Heinich. « Le témoignage ». *Actes de la recherche en sciences sociales* 62, n° 1 (1986): 3-29. <https://doi.org/10.3406/arss.1986.2314>.

Pollock, Griselda. « Dangerous Places: Ponar: An Installation by Pam Skelton ». *Third Text* 10, n° 36 (septembre 1996): 45-53. <https://doi.org/10.1080/09528829608576624>.

Rancière, Jacques. « Le travail de l'image ». Dans *Esther Shalev-Gerz*, Esther Shalev-Gerz, Lisa Le Feuvre, Marta Gili, et Jacques Rancière, 9-25 Lyon : Paris: Fage ; Jeu de paume, 2010. Catalogue d'une exposition tenue au Jeu de Paume, Paris, du 9 février au 6 juin 2010.

« Regards d'artistes, exposition d'œuvres contemporaines sur la Shoah ». Consulté le 2 février 2022. <https://billetterie.memorialdelashoah.org/fr/evenement/regards-dartistes>.

Réra, Nathan, Emmanuel Finkiel, Liliane Rovère, et Esther Gorintin. *De Paris à Drancy, ou, Les possibilités de l'art après Auschwitz*. Collection « Débords ». Pertuis: Rouge profond, 2009.

Ricœur, Paul. « Mémoire, Histoire, Oubli ». *Esprit* Mars/avril, n° 3 (2006): 20. <https://doi.org/10.3917/espri.0603.0020>.

Robin, Régine. « Lieux de mémoire, lieux de deuil, institutions et commémoration ». Dans *Arts de mémoire: matériaux, médias, mythologies*, sous la direction de Philippe Despoix, Christine Bernier, et Centre canadien d'études allemandes et européennes, 185-211. Colloque international Max et Iris Stern, Montréal: Musée d'art contemporain de Montréal, 2007.

Saladin, Catherine. « Témoigner aujourd'hui ». *ERES « Figures de la psychanalyse »* 1, n° 8 (2003): 15-29.

Sánchez-Biosca, Vincente. « Représenter l'irreprésentable, des abus de la rhétorique ». Dans *Les institutions de l'image*, sous la direction de Jean Pierre Bertin-Maghit, Béatrice Fleury-Vilatte, et Centre culturel international de Cerisy-la-Salle, 169-178. L'histoire et ses représentations 4. Paris: École des hautes études en sciences sociales, 2001.

Stillman, Norman A., et Claire Drevon. « Les Juifs du Maghreb confrontés à la Shoah : synthèse historique ». *Revue d'Histoire de la Shoah* 205, n° 2 (2016): 37-77.

The Museum of Modern Art. « Oral History | MoMA ». Consulté le 29 novembre 2021. <https://www.moma.org/research-and-learning/archives/oral-history#institutional-oral-history-program>.

The Jerusalem Post | JPost.com. « Estonian Art Museum Asked to Remove Exhibit That “Shamefully Parodies the Holocaust” ». Consulté le 25 novembre 2021.
<https://www.jpost.com/diaspora/estonian-art-museum-asked-to-remove-exhibit-that-shamefully-parodies-the-holocaust-390536>.

Théofilakis, Fabien. « Esther Shalev-Gerz, Entretien. Entretien réalisé en juillet 2019 par Fabien Théofilakis ». *Presses Universitaires de France*, « *Guerres mondiales et conflits contemporains* » 4, n° 276 (2019): 53 à 62.

Tøndborg, Britta. « The Dangerous Museum. Participatory practices and controversy in museums today ». *Nordisk Museologi*, n° 2 (2013): 3-16.

UNESCO. « Texte de la Convention pour la sauvegarde du patrimoine culturel immatériel », 2003.
<https://ich.unesco.org/fr/convention>.

Van Imschoot, Myriam. « Rests in Pieces : partitions, notation et trace dans la danse ». Dans *Chorégraphier l'exposition*, sous la direction de Mathieu Copeland. 33-39. Dijon: les Presses du réel, 2013.

Wiewiora, Annette. *L'ère du témoin*. Nouvelle éd. Paris: Pluriel, 2013.

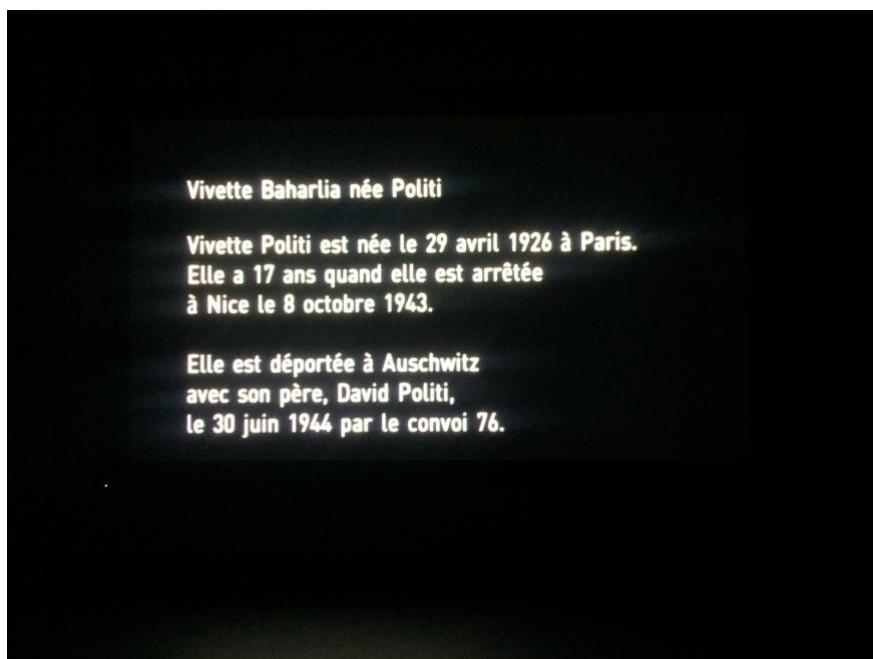
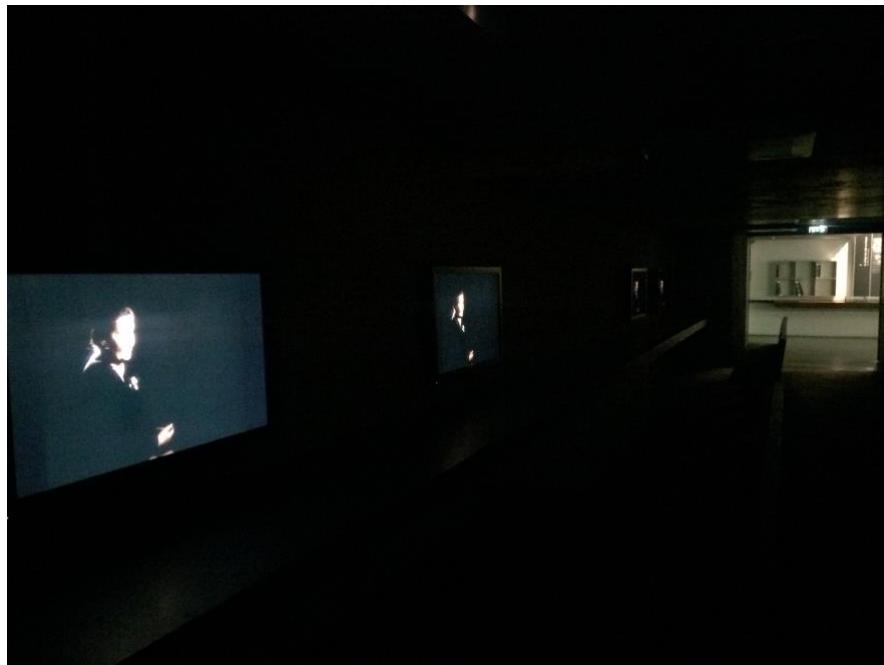
Annexe A : les témoignages au Musée de l'Holocauste de Montréal



Les témoignages font référence à un passé réactualisé par le récit, mais aussi par les images d'archives qui viennent les compléter. Si chacun d'entre eux est considéré comme un objet de premier plan, ils s'inscrivent parfaitement dans le discours expositionnel et sont ainsi légitimés par le processus d'authentification narrative.

Photographies de l'autrice.

Annexe B : les témoignages au Mémorial de la Shoah de Paris



Les témoignages deviennent des icônes du trauma par leur place privilégiée au sein du parcours, leur scénographie qui encourage l'écoute et par le fait qu'ils ne font référence à aucun autre artefact. Leur symbolique intemporelle et universelle est également mise en avant par les différents niveaux de médiation dans lesquels ils s'inscrivent. Le générique de début apporte un contexte au récit et permet d'individualiser le témoin.

Photographies de l'autrice.

Annexe C : Les témoignages au Jüdisches Museum de Francfort

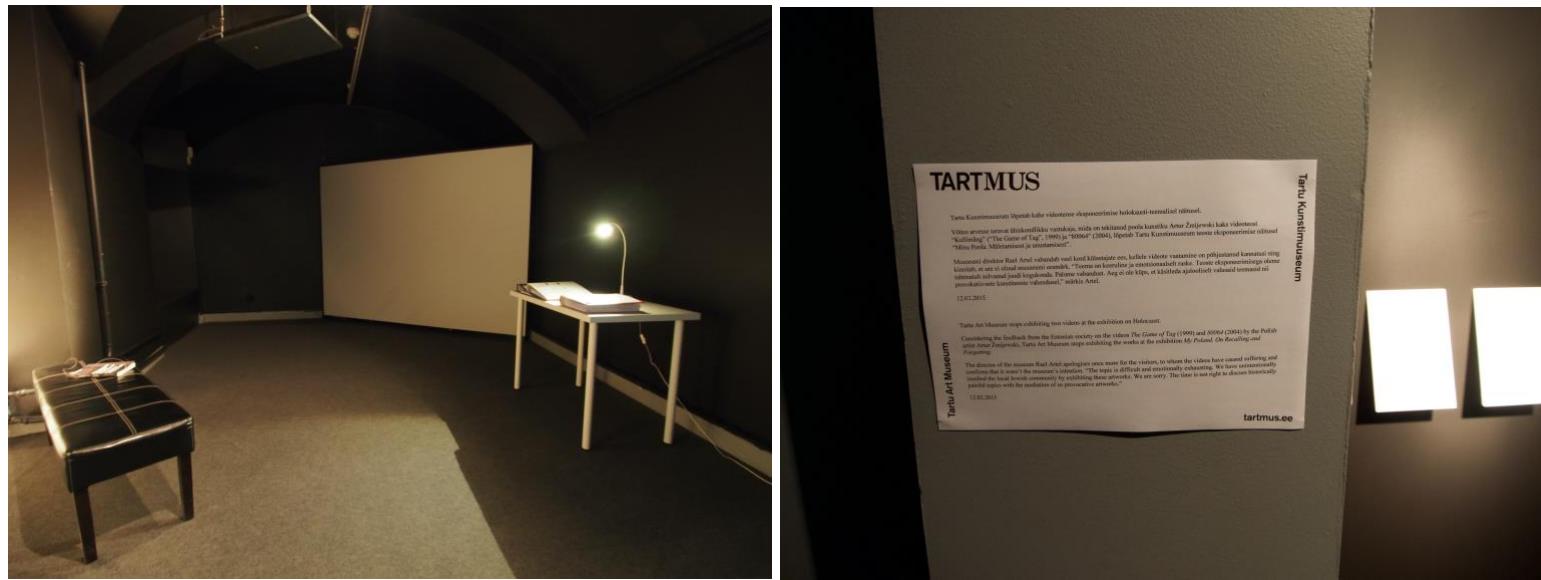


Les témoignages sont légitimés dans l'exposition grâce au processus d'authentification de l'objet. Ils complètent l'information sur les autres artefacts et s'y réfèrent parfois. Ils s'inscrivent par ailleurs dans le processus d'authentification narrative en répondant au discours sur la diversité de la communauté et son impact sur la ville.

Photographies de l'autrice.

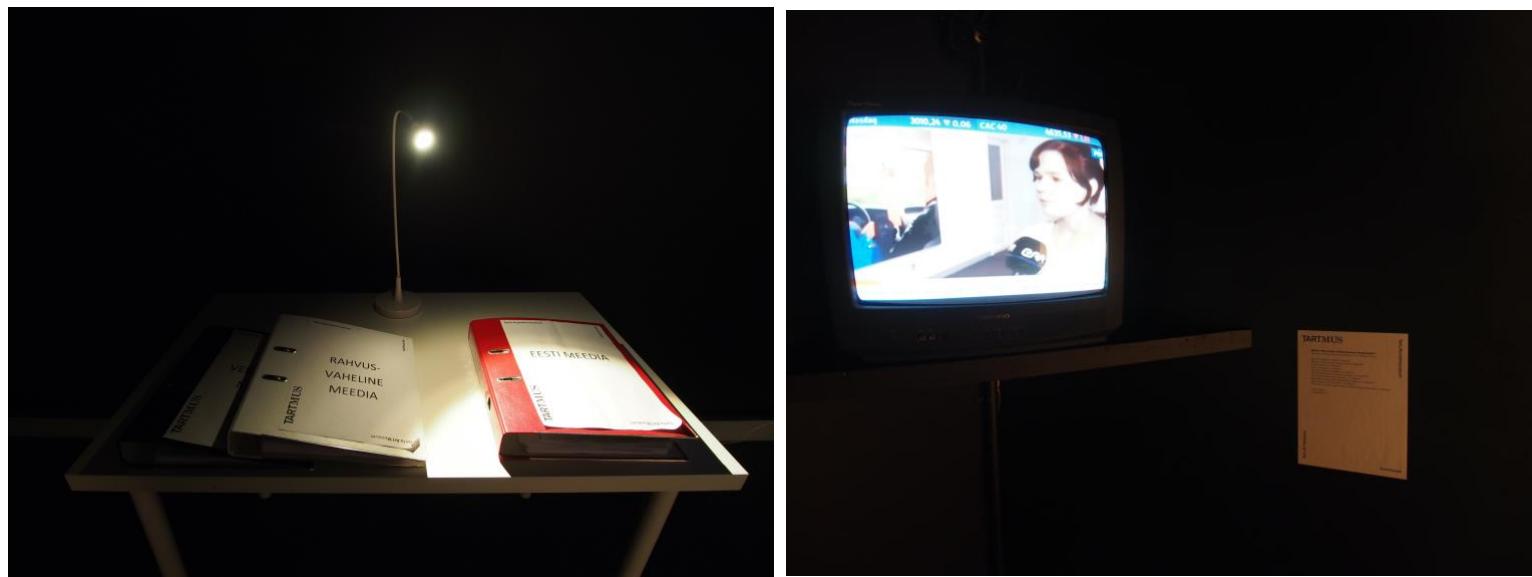


Annexe D : *My Poland. On recalling and forgetting*, Musée d'art de Tartu (Estonie), 2015



À la suite de la polémique engendrée par les deux œuvres d'Artur Żmijewski, le Musée d'art de Tartu a cessé de les exposer. Ci-dessus à gauche l'écran de projection de *Game of Tag* éteint, et à droite un texte expliquant la raison de ce dispositif et présentant des excuses à toute personne s'étant sentie offensée par les œuvres. Ci-dessous le dispositif de médiation mis en place afin de documenter la polémique : des classeurs regroupant des articles de presse, et une télévision diffusant les reportages réalisés sur l'exposition. Ici, une employée du musée donne une interview au média estonien ERR.

© Marika Agu pour le Musée d'art de Tartu



Annexe E : Texte d'introduction au catalogue de l'exposition *My Poland. On recalling and forgetting*, Musée d'art de Tartu (Estonie), 2015, par la commissaire Rael Artel.



Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest

My Poland. On Recalling and Forgetting

Näitusel "Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest" eksponeeritakse valikut kaasaegsest kunstist, mis tegeleb ühel või teisel moel Teises maailmasõjas läbielatuga, eriti holokausti teemaga tänapäeva Poolas. Kuigi Teine maailmasõda ja Poola vähvad mõjud kaugena, on oluline rääkida sel teemal ainukesi seetõttu, et mõista paremini omaenda ajalugu, märgata meie ühiskonnas elavaid vähemuse ning tulla toime kasvava äärilmusluse ja ksenofobiaga. Maailm, kus elame, on välja kasvanud minevikust ning sageli mõjutavad ajaloos aset leidnud sündmused meid rohkemgi kui meie enda soovida ja tead. Näituse eesmärk on luua side ajalooj ja praeguse tegelikkuse vahel, vaadeldes seda kibedat ajaloosündmust tänapäevases perspektiivist. "Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest" jätkab Tartu Kunstimuuseumis välja kujunenud traditsiooni eksponeerida naaberriikide kaasaegset kunsti ja arutleda selle kultuuriliste kontekstide üle.

Eksponaatide teoseid ühendavaks märksõnaks on mäletamine ja trauma. Näitus toob kokku kümme konkreetset teost, mida võib käsitleda kui valikut kunsti keeltes tehtud ettepanekutest rääkida valusast minevikust ning tegeleda selle traumatalise kogemusega. Traagilises sündmuses hukkunute mälestamine, ajaloovatlemine läbi huumoriprismi,

The show *My Poland. On Recalling and Forgetting* presents the audience with a selection of works of contemporary art that deal in one way or another with the aftermath of the Second World War in today's Poland. Although both the war and Poland seem to be so far away from our daily reality and ourselves, we should discuss it in order to better understand our own history, to acknowledge the minorities in our society and to address growing extremism and xenophobia. The world we live in today is rooted in the past and, often, historical events influence the present more strongly than the will and wishes of the current day. The exhibition aims to draw a link between history and present reality and rethink that bitter historical event from the point of view of today. *My Poland. On Recalling and Forgetting* continues the tradition of Tartu Art Museum in presenting and discussing contemporary art from neighboring countries and cultural contexts.

The main feature that characterizes the set of artworks on display are the notions of recalling and trauma. The exhibition brings together works that could be seen as a number of artistic proposals to talk about a painful episode from the past and to deal with this particular traumatic experience in contemporary reality.

3

peaksime rääkima koonduslaagritest? Kas meil jätkub huvi ja kaastunnet võõra kannatuse vastu, kui meie enda minevik meid niigi rõhub? Või oleme omaenda rahvusliku traumaga sedavõrd hõvitatud, et teiate kannatused meid ei puuduta ning see lubab meil holokausti teemaga mugavalt mitte tegeleda?

Kunstnikel, kelle teoseid näitusel "Minu Poola. Mäletamisest ja unustamisest" näha saab, on olemas keel ja hääl valusast ajaloosündmusest rääkimiseks. Kasutage võimalust kuulata ja kaasa mõelda!

Tere tulemast!

Rael Artel

Poland and, while visiting the major leading art institutions in the country, viewing their permanent displays and meeting the artists, the question of how to discuss the historical events that happened during the war in occupied Poland were raised. What kind of rhetoric is it relevant to use? How should we talk about the concentration camps? Do we have eyes and ears to learn about the suffering of Others while our own past is so much closer to us? Or we are so occupied with our own national trauma that the suffering of the Other does not concern us and allows us to push the issue of the Holocaust to subtle unconsciousness?

These visual artists whose works are exhibited in *My Poland. On Recalling and Forgetting*, have a language and voice to talk about it. Let's use the opportunity to listen to and follow them!

Welcome!

Rael Artel

ebaõigluse kompenseerimine, ajaloo kaubastamine ja turustamine, läbielatuaasustamine – need on vaid mõningad strateegiad, mida kunstnikud on kasutanud, et käsitleda lähimeineviku kuri ja ebameeldivat teemasid.

Muuseum on mäluasustus ning meie töö on mäletamine. Ehkki mõni ajaloosündmus on uskumatu ja häbitväärene, on selle toimumise fakt siiski paratamatust – 2015. aastal mõödub inimkonna ajaloal kõige brutaalsema konflikti, Teise maailmasõja lõpust 70 aastat. Just neil päevil 70 aastat tagasi vapustasid maailma avalikust hirmuäratavad fotod ajaloosündmustest vabanevud vangidega. Ajakirjandusse jõudnud pidid olla üllimalt sõkeerivad ning oli raske uskuda, et selline asi keset Euroopat töesti juhitus. Maailm pidi sellele teadmissega aga edasi elama ning poolakad tösisäjaga, et enamik suurematest Natsi-Saksaka koonduslaagritest, kus tapeti rohkesti kui viis miljonit inimest, asus Natsi-Saksamaa poolt okupeeritud Poola aladel. Koletud sündmused ei ole unustatud ning täidavad melle ja ruumi.

Sel sügisel käis Tartu Kunstimuuseumi kollektiiv tutvumas Poola kunstielust. Külastades tähtsamaid kunstiinstituutioone, vaatades muuseumide püsiekspositsioone ja tutvudes kunstnikega töstatust üks ja jälle küsimus, kuidas kõneleda sündmustest, mis toimusid Natsi-Saksamaa poolt okupeeritud Poolas viimase sõja ajal. Millist retroorikat ja sõnavara on sobilik kasutada? Kuidas

Commemorating the tragic events, perceiving history through the prism of humour, proposing measures to compensate the injustices done, branding and marketing history, re-enacting it – these are just a few strategies artists have used to touch on the painful and unpleasant topics of recent history.

The museum is a memory institution and our job is to remember. Although some historical events are painful and shameful, they still exist – in 2015, seventy years will have passed since the end of the Second World War, the most brutal conflict in human history. During these very days seventy years ago, the global community was shocked by the horrific images that leaked into the world press of the situation in the concentration camps in the first moments of their liberation. These images were incredibly shocking and it was difficult to believe that the events they showed had really been happening in the centre of Europe. The majority of the larger concentration camps operated by Nazi Germany, where more than five million people were killed, were located in the territories of Poland, then occupied by Nazi Germany. The global community had to take a position on what had happened and Poland had to live on with the fact that it was in their city centers and backyards that it had all happened. The horrific events are not forgotten and still occupy both space and minds.

Last autumn, the team of Tartu Art Museum made a research trip to

4

5

Annexe F : Artur Żmijewski (né en 1966), 80064, 2004, projection vidéo, couleur, son, 11 min 5s, Musée d'art contemporain de Cracovie.



Le survivant d'Auschwitz Josef Tarnawa se fait retatouer le numéro qu'il porte sur le bras à la demande pressante de l'artiste.

© Artur Żmijewski



Annexe G : Vera Frenkel (née en 1938), ...*from the Transit Bar*, 1992, reconstituée en 2014, sculpture, 120 m², structure de bar et équipements, tables et chaise, piano mécanique, plantes, journaux, manteaux de pluie, tabourets, pancarte de bar, éclairages, tapis, 6 moniteurs vidéos, 6 laser discs, logiciel, National Gallery of Canada.



...*from the Transit Bar* de Vera Frenkel invite les visiteurs à faire l'expérience déconcertante d'une spatialité et d'une temporalité en décalage, comme en transit entre deux étapes. En travaillant le matériau du langage, l'artiste génère une situation d'énonciation qui place le sujet idéal dans une situation d'inconfort, à l'image des personnes exilées ou déportées qu'il écoute.

© Vera Frenkel

Annexe H : Esther Shalev-Gerz (née en 1948), *Entre l'écoute et la parole : Derniers témoins. Auschwitz 1945-2005*, 2005, installation, 4 tables de 15m, 60 lecteurs DVD, 60 vidéos de durées variables, de 120min à 480min, 1 triptyque vidéo couleur non sonore, 40min, collection de l'artiste.



Cette installation d'Esther Shalev-Gerz a été conçue pour répondre à un appel à projets du Mémorial de la Shoah et de l'Hôtel de Ville de Paris en vue de la commémoration des 60 ans de la libération des camps. En proposant cette installation, l'artiste a souhaité rendre accessibles à tous ces témoignages qui fondent notre mémoire commune de l'Holocauste, mais aussi isoler les silences, ces espaces-temps qui sortent de la logique discursive.

© Esther Shalev-Gerz ADAGP Paris 2010

Annexe H : Pam Skelton (née en 1949), Dangerous places: Ponar, 1994-1995, installation vidéo à 7 canaux, 17 min, 4 structures en planches de bois, collection de l'artiste.



Dans cette œuvre, Pam Skelton invite le spectateur à devenir le témoin du témoin en assemblant des fragments de mémoire. Les six structures de bois semblables à des cercueils rendent hommage aux 6 millions de vies détruites par l'Holocauste et nous renvoient la responsabilité de ne pas les oublier.

© Peter White



Annexe I : Tableau d'analyse d'exposition selon la méthode de Steffi de Jong

Tableau visant à permettre l'analyse des témoignages de la Shoah exposés, inspiré par la méthode en deux temps de Steffi de Jong

Les témoignages vidéos et les objets de musées			
A) Les moyens d'authentification du témoignage		B) Relation intermédiaire entre témoignage et objet, témoignage et exposition	
L'authentification de l'objet	Les objets sont les porteurs d'une vie passée, mais aussi d'un combat pour la survie. Ils sont originaux et authentifiés .	Analysier la relation aux autres objets : positionnement dans l'espace, mise en scène.	<p>Est-ce que les objets s'identifient mutuellement ? (Ils représentent dans ce cas ce que les autres ne peuvent représenter)</p> <p>Plus précisément, est-ce que le témoignage dé-authentifie les photographies en montrant l'absent, ou en montrant qu'il y a plusieurs couches au passé que ce qui y est représenté ?</p> <p>Est-ce que le témoignage est subsidiaire par rapport aux photos ? (En cela il apporte des informations complémentaires)</p> <p>Est-ce que le témoignage ajoute à l'auratation d'un objet ? (Lorsque le témoignage raconte l'histoire d'un objet)</p>
L'authentification narrative	Le musée n'identifie pas seulement l'objet comme original, il certifie que l'objet est un représentant adéquat de cette histoire. Quel est le discours expositionnel ? (par ex : combattre le négationnisme)	Identifier le discours de l'exposition qui découle des relations entre les différents expôts.	<p>Est-ce que le témoignage authentifie une narration basée sur les victimes ou sur les intentions des persécuteurs ?</p> <p>Les objets et les témoignages sont-ils présentés comme des « icônes » du trauma, ou sont-ils plutôt considérés de second plan ?</p>
L'authentification de l'exposition	Le musée légitime les choix scénographiques de l'exposition comme étant les plus adéquats pour représenter ce sujet. Quelle est l'atmosphère de l'exposition ?	Analysier l'esthétique des témoignages vidéos et leur relation aux autres objets (ex : le témoignage peut souligner une recherche de vérité dans l'esthétique contrairement à une esthétisation de l'horreur)	<p>Est-ce qu'il y a un espace vide entre les témoignages ? (Cela montre les écarts de représentation qui apparaissent dans tout essai de représenter l'histoire de l'Holocauste ou du lieu de mémoire sensible)</p> <p>L'exposition est-elle encadrée par des témoignages, ou finit-elle avec un témoignage ? (Cela ancre le discours dans le présent et donne une note positive)</p> <p>Est-ce que le témoignage apporte un côté humain à un lieu ? Montre ses différents usages ? (Cela permet d'échapper à une réponse claire et univoque quant à l'identification du lieu)</p> <p>Est-ce que le témoignage authentifie une scénographie qui paraît inauthentique ? (Dans le sens où elle ne correspond pas aux attentes des visiteurs quant à une « esthétisation de l'horreur »)</p>
L'authentification de l'expérience visiteur	Il s'agit de sections d'expositions « in-situ » dans lesquelles le visiteur est invité à avoir des expériences authentiques. Ainsi, il s'immerge dans l'histoire et devient lui-même témoin.	Identifier la présence de reconstitutions, de « period rooms ».	<p>Est-ce que le témoignage fait partie de la reconstitution ?</p> <p>Est-ce que le témoignage dé-authentifie une expérience qui se voulait authentique (in situ) ? (Cela fait comprendre que le passé est terminé. La vidéo a donc un effet correctif et l'immersion totale est évitée)</p>
Le témoignage vidéo comme objet de musée			
De quelle manière le témoignage correspond-il aux trois notions de représentation ?			
Le témoin représentatif d'un large groupe d'individus dans lequel il s'inscrit.	Y a-t-il une absence de détails biographiques ? Les noms et prénoms sont-ils mentionnés ?		
Le témoignage représentatif d'un passé qui est évoqué, et qui est rendu présent via le récit.	Quels sont les extraits du témoignage choisis pour l'exposition ? Quels événements cherche-t-on à communiquer ?		
Le témoignage donne la représentation d'une image mentale de ce passé aux visiteurs. Il transmet une symbolique.	Comment faire comprendre que le témoignage est une représentation qui cherche à véhiculer une image, une sensation, dans le but d'éduquer ? Les <i>cuts</i> sont-ils rendus visibles par un écran noir dans la vidéo ? Y a-t-il des images ou vidéos insérées dans le témoignage ? La démarche scientifique de sélection et de montage est-elle explicitée ?		