

Rôle, fonction et limites de l'objet historique dans l'élaboration du discours mémoriel

Camille Fosse

Université Rennes 2 (laboratoire l'œuvre et l'image), France



Synergies Pays Riverains de la Baltique n° 9 - 2012
pp. 27-39

Résumé : Sur le terrain de l'ancien camp de concentration de Buchenwald, des fouilles archéologiques ont permis de découvrir des milliers d'objets ayant appartenu à la période d'activité du camp, plus de soixante ans auparavant. Ces vestiges, dotés d'une grande valeur testimoniale, représentent la dernière trace de l'histoire des détenus du camp. Au delà de l'émotion qu'elle suscite, cette découverte soulève un grand nombre de questions. Il s'y reflète des événements que ces objets rendent tangibles. Véritables témoins matériels de la réalité des camps, ils deviennent des appuis pour déchiffrer et analyser l'histoire. Lorsque le directeur du mémorial de Buchenwald a invité l'artiste Esther Shalev-Gerz à créer un projet autour de ces objets, elle s'est intéressée à leur caractère polysémique et à la pluralité des récits que ce type d'objet est capable de produire. À travers l'analyse de l'œuvre *MenschenDinge* (l'aspect humain des choses), il s'agira d'explorer la piste des objets en tant qu'archives d'histoires individuelles et collectives. Il s'agira également de définir le rôle et la fonction des objets historiques dans la construction du discours mémoriel et d'analyser les divers types de discours que génère l'objet matériel comme source documentaire.

Mots-clés : camps de concentration, seconde guerre mondiale, objets, mémoire, traces.

Role, function and limits of the historic object in the elaboration of the memorial speech

Abstract: On the ground of the former concentration camp of Buchenwald, archaeological excavations allowed to discover thousands of objects that belonged to the camp's period, more than sixty years ago. These vestiges, endowed with a big testimonial value, represent the last track of the inmate's story. Beyond the emotion arousing from it, this discovery raises many questions. These objects make the past events more visible and concrete. As real physical witnesses of the reality of camps, they become supports on which we can rely to decipher and analyze the History. When the memorial of Buchenwald's Director invited the artist Esther Shalev-Gerz to create a project around these objects, she became interested in their polysemous character and the plurality of the stories that this kind of object were able to tell. Through the work *MenschenDinge* (the human aspect of things), we shall try to investigate the track of objects as archives of individual and collective stories. We shall also try to define the role and the function of historic objects in the construction of the memorial speech and analyze the other kind of speech whom generates the object material as documentary source.

Keywords: concentration camps, World War II, objects, memory, traces.

Depuis une quarantaine d'années, la multiplication du nombre de musées consacrés à l'Histoire témoigne de l'intérêt accru de notre époque pour la conservation et la transmission de la mémoire, aussi bien en France que sur le territoire européen. Généralement implantés sur des lieux historiques, les musées consacrés à la seconde guerre mondiale représentent une grande part de ce paysage commémoratif. Après deux longues décennies de latence et de silence, la nouvelle conjoncture démographique et psychologique qu'offrent les années 1970 libère la parole et favorise l'émergence de ces musées. Les récits rapportés de cette guerre font alors l'objet de nombreux livres, films, émissions ou encore expositions. Les objets rescapés participent largement à la propagation de ces récits mémoriels. En tant que traces matérielles de l'activité humaine de cette époque, ils ont l'avantage d'être « individuels, collectables, déplaçables, stockables et exposables » (Bazin, 2002 : 280). Ces conditions les amènent à trouver naturellement place au musée, où ils acquièrent le statut de « pièces à conviction » afin d'aider le public à prendre la mesure des événements passés à travers leur réalité matérielle et tangible. Placés sous vitrines, recensés, catalogués, ces témoins muets racontent et donnent à l'Histoire une proximité hors du commun. Pourtant, si la muséographie est « un art de raconter des histoires avec des objets » (Hainard, 2007 : 132), encore faut-il savoir les rendre lisibles, voire audibles. Car si l'on admet que l'objet a le pouvoir d'incarner le passé et de préserver la mémoire, il matérialise également le mutisme, l'absence et le manque de réponses. C'est précisément à partir de « ce trou qu'il faut bien remplir » (Hainard, 2007 : 134), que le discours mémoriel peut s'élaborer. En ce sens, l'objet représente une archive historique complexe et délicate avec laquelle il faut composer pour colmater les lacunes, les incompréhensions et les doutes que ces sources entraînent. Cette construction s'accompagne d'une ouverture à une pluralité d'explications possibles et acceptables qui contraignent le discours mémoriel à se bâtir sur des failles, des incertitudes et des contradictions qui sollicitent l'imagination du locuteur qui le formule.

Nous souhaiterions démontrer certains aspects de cette dualité entre discours rationaliste et digression hypothétique à partir de l'analyse d'une œuvre particulière. *MenschenDinge (l'aspect humain des choses)*, prend acte en 2004 lorsque le professeur Volkhard Knigge, directeur du Mémorial de Buchenwald, demande à l'artiste Esther Shalev-Gerz de travailler autour des objets trouvés lors de fouilles archéologiques sur le site de l'ancien camp de concentration. L'artiste s'intéresse alors au caractère polysémique et à la pluralité des récits que ce type d'objet est capable de produire à travers l'homme. Prenant la décision de ne pas intégrer physiquement les objets à son exposition, elle propose de filmer leur présentation par des personnes leur portant un regard professionnel. Elle a ainsi demandé à un historien, un archéologue, une restauratrice, une photographe et au directeur du mémorial de raconter leurs rencontres à la fois professionnelles, personnelles et imaginaires avec ces objets. Ces derniers, s'interrogeant devant la caméra de l'artiste, offrent cinq regards qui permettent d'explorer les objets en tant que déclencheurs, traces, reliques, ou encore archives d'histoires individuelles et collectives.

À travers l'étude de l'œuvre *MenschenDinge*, nous verrons comment ces entretiens ouvrent une perspective féconde dans l'analyse du discours mémoriel

en permettant d'observer sa construction selon trois données distinctes : l'unicité du regard du locuteur, la capacité d'écoute du récepteur, et le contexte spatio-temporel de la rencontre avec l'objet. Il s'agira de définir le rôle et la fonction des objets dans l'élaboration du discours mémoriel, d'analyser les divers types de discours que génère l'objet comme source documentaire et enfin, d'en percevoir les limites.

I. La parole aux témoins

En 2006, après deux années de réalisation, Esther Shalev-Gerz présente l'installation de l'œuvre *MenschenDinge* au sein du mémorial de Buchenwald. Au troisième étage du musée, la salle d'exposition, plongée dans une lumière tamisée, est silencieuse. Par les fenêtres, à travers les films filtrants, on peut entrevoir les vestiges de l'ancien camp de concentration. Au centre de la pièce, un banc rouge de 45 mètres de long sillonne entièrement la salle à la manière d'un fil conducteur, invitant le spectateur à s'y asseoir. De part et d'autre du banc, cinq écrans plats - deux d'un côté et trois de l'autre - présentent les vidéos des cinq personnes interrogées, manipulant des objets. Sur les murs de la salle, entre chaque fenêtre, vingt-cinq photogrammes tirés des films sont exposés. Ils montrent les objets tenus dans les mains de ces cinq personnes, sous deux angles différents, comme des doubles portraits. En se munissant des écouteurs sans fils, le spectateur peut entendre les récits des professionnels. Pendant une quinzaine de minutes, chacun d'entre eux s'exprime selon sa propre compréhension et appréhension des objets grâce aux outils dont il est muni par sa profession, son histoire et son imagination. Leurs activités respectives, telles que la fouille, la collecte, la conservation, la description ou encore le dessin, leur permettent d'analyser les objets de manières différentes. Tout en discutant, leurs mains activent les objets, comme s'« ils pouvaient être vivants¹ ». Ces objets ont deux particularités communes : tout d'abord, ils ont été modifiés, inventés ou détournés par les anciens prisonniers du camp. Ils portent en eux la trace de leurs passages, parfois même des signatures, des marques d'identités. L'artiste y a vu le témoignage d'une incroyable volonté de résistance des détenus qui les ont fabriqués contre les conditions inhumaines et la dépersonnalisation qui leur étaient infligées. Leur deuxième point commun se caractérise par le lieu de leur provenance : l'ancienne décharge du camp. Bien que la question d'exposer des déchets au musée semble avoir provoqué quelques débats au moment de construire le mémorial, dans les vidéos, les spécialistes s'accordent unanimement sur un point : ces objets ont un rôle de témoins de l'Histoire. Volkhard Knigge, le directeur du musée, s'exprime sur leur importance dans son portrait filmé :

« Il est question de rendre lisible des objets comme d'autres transmissions historiques. En tant que tels, ils sont muets, mais ils déclenchent l'imagination historique. Ils sont concrets dans leur matérialité et ils ont une aura. [...] Une gamelle faite à la main témoigne aussitôt de « l'alimentation » dans le camp. Une gamelle avec un numéro de détenu témoigne aussi d'une personne qui se trouvait dans ce camp. Tout cela tient à la matérialité concrète². »

Les objets fabriquent un lien entre le passé et le présent, une idée que partage également l'historien Harry Stein :

« Ce qui nous a tellement fasciné, c'est que quelque chose surgisse de l'histoire en tant que trace, que parfois des hommes se sont exprimés ainsi, comme ici sur ce bol : il y a une inscription russe « prends le tien et pas le mien », puis c'est signé : « zigan ». On pourrait penser que c'était son nom, mais si on continue à traduire, ça signifie : « prends le tien, pas le mien, tsigane! » Il raconte alors toute une histoire. [...] De telles choses nous importaient de plus en plus. Plus on se rapprochait de la création du musée, plus on comprenait qu'il y avait là beaucoup plus de récits sur Buchenwald que dans les documents SS que nous avons souvent dans les musées, ou qui apparaissent à travers d'autres sources... Ici, nous tenons une source qui nous parle d'une manière singulière³... »

Knigge et Stein nous disent donc que l'objet « témoigne », « parle », « raconte ». Il possède un langage qui lui est propre et l'homme doit apprendre à le déchiffrer, le « rendre lisible ». Ainsi, dans les vidéos, chacun s'efforce de recomposer la parole de ces objets en explorant et en formulant les récits possibles. Il s'agit de prolonger les objets par les mots en s'improvisant traducteur d'un dialecte inaudible. Par conséquent, le discours joue ici un rôle nécessaire pour considérer l'objet autrement que ce qu'il paraît physiquement, c'est à dire un déchet. Dans son portrait filmé, la photographe Naomi Tereza Salmon se demande quelle aurait été sa réaction si elle avait rencontré ces objets dans un autre contexte, en l'occurrence sur la plage. Un tel changement de situation aurait modifié l'identité de ces objets. Dans ces circonstances, elle n'aurait pas su voir au delà de leur aspect de déchets ordinaires. Elle serait donc passée à côté de leur histoire en les laissant dispersés sur le sable. En d'autres termes, ce type d'objet a besoin d'être contextualisé par le regard et la parole de l'homme pour être investi de significations et susciter l'intérêt. Pour tenter de définir la complexité de ces objets dans leur relation à la parole, il est intéressant de se pencher sur le concept de sémiophore tel que l'a décrit l'historien et philosophe Krzysztof Pomian (1999 : 191-229). Le terme de « sémiophore » désigne les objets visibles investis de significations culturelles, sociétales et narratives. Ils se caractérisent par leur soumission à un traitement qui consiste à les extraire de leur nature ou de leur usage, et à changer leur fonction de manière à ce qu'ils soient perçus différemment. Chaque sémiophore est ainsi inséré dans un échange entre le visible (l'objet concret, visible dans le présent) et l'invisible (l'événement ou l'idée auxquels il se rattache) :

« Dans la mesure où il se substitue à quelque chose d'invisible, le montre, l'indique, le rappelle ou en garde la trace, un sémiophore est fait pour être regardé, sinon scruté dans ses moindres détails. Pour imposer à ses destinataires l'attitude des spectateurs » (Pomian, 1999 : 206).

Les objets du mémorial ne possèdent au départ qu'une valeur évocatrice car ils incarnent aux yeux du public une époque inaccessible, des événements passés qui ne se reproduiront plus. De plus, leur muséification les prive de l'utilité fonctionnelle dont ils étaient pourvus jadis, tout en les maintenant hors de tout circuit d'activités économiques. Toutes ces conditions sont nécessaires à la révélation de leur signification et au changement du regard porté sur

eux. Ils renvoient à quelque chose d'actuellement insaisissable qui nécessite d'être évoqué par la parole. Le fait de poser des mots sur ces objets, par la voix (discours d'un guide) ou par le texte (cartels) active le sens et change le regard. Selon Pomian,

« [...] tout objet devient sémiophore à la suite de la décontextualisation et de l'exposition. Et il le reste aussi longtemps qu'il est exposé. Il en est ainsi parce que placer un objet, quel qu'il soit, dans une vitrine, dans un album, dans un herbier, sur un socle, le suspendre au mur ou au plafond, le séparer par une clôture, une barrière, un cordon, un grillage ou simplement par une ligne dessinée, à ne pas transgresser, le faire surveiller par un gardien ou mettre à côté un panneau avec l'interdiction de s'en approcher et surtout de le toucher, tout cela revient à imposer à des personnes qui se trouvent alentour l'attitude des spectateurs, à les inciter à se tourner vers cet objet et à arrêter sur lui le regard. Et cela contribue à attirer l'attention sur cet objet et montrer que la contemplation en change celui qui le fixe, car elle lui apporte quelque chose dont il serait autrement dépourvu » (1999 : 215).

Nous pourrions aller jusqu'à dire que cet état de contemplation change autant « le fixeur » que « le fixé », car c'est uniquement lors de cet échange que l'objet se charge d'une signification dont il serait autrement également démuné. Dans l'œuvre *MenschenDinge*, les dispositifs mis en place - les vidéos, les photographies, ainsi que la configuration de l'espace de l'exposition - contribuent à charger les objets de sens en plaçant le spectateur dans de bonnes conditions d'écoute, de réception et de réflexion. Cependant, aucun d'entre eux n'est matériellement présent dans l'exposition. Pour Esther Shalev-Gerz, le fait de ne pas présenter physiquement les objets permet de se concentrer sur autre chose que sur leur matérialité et d'être ainsi plus attentif à leurs possibles récits. Exposer ces objets sur des socles ou dans des vitrines participerait à une forme de sacralisation car cet « embaumement » muséal tend à anesthésier les messages dont ils sont porteurs et à rendre le sens hermétique. Activer les objets par la voix et la manipulation était une manière de leur rendre leurs significations. Ce « retour au sens » engage un processus presque paradoxal, puisqu'une première étape consiste à décontextualiser l'objet en le prélevant de son environnement originel, pour ensuite le « recontextualiser » par le discours qui tente de formuler sa véritable identité. Ces deux étapes, bien que contradictoires, semblent essentielles pour retrouver l'essence de l'objet. Le directeur du mémorial revient sur cet aspect dans son portrait filmé :

« Comme les objets ont essentiellement perdu leur contexte, ils dépendent de la relation établie par l'imagination historique qui essaie de construire ce qui leur manque. Non pas en projetant, mais en déchiffrant des traces : en lisant, en voulant comprendre et pour ceci, il faut avoir un grand savoir historique sur l'expression de cet objet en tant qu'objet, en tant que preuve réelle des crimes, en tant que dernière trace de vie, en tant qu'une partie de dépouille concrète du camp et d'un destin humain⁴ ».

Cette recontextualisation recharge l'objet de sens afin de lui permettre de jouer le rôle de sémiophore, c'est à dire d'intermédiaire entre les spectateurs et un monde invisible. Dans le cas étudié, la valeur des objets vient du fait qu'ils représentent des mondes intangibles dans le lieu et au moment où l'on

peut les observer. Cette rupture temporelle et géographique sont les conditions nécessaires pour faire naître chez ces objets la capacité de faire communiquer le monde réel avec le monde qu'ils incarnent, en d'autres termes, l'instant présent avec le passé.

II. Unicité des regards, pluralité des discours

En ethnologie, le terme de sémiophore tels que nous venons de l'explicitier se rapproche de l'idée de l'« objet témoin ». Le concept d'objet témoin, introduit par l'ethnologue Jean Gabus⁵ (1975) désigne plus précisément le fait que l'objet s'érige en exemple, tel un « objet modèle » représentatif de la culture de la civilisation dont il provient. Sur une brochure que Marcel Griaule fait éditer et diffuser la veille de la vaste opération de collecte de la Mission Dakar-Djibouti en 1931, un texte recommande de ne négliger aucune source matérielle :

« [...] une boîte de conserve, par exemple, caractérise mieux nos sociétés que le bijou le plus somptueux ou que le timbre le plus rare. Il ne faut donc pas craindre de recueillir les choses même les plus humbles et les plus méprisées [...] En fouillant un tas d'ordures, on peut reconstituer toute la vie d'une société⁶ ».

De cette façon, tout objet du quotidien devient un témoin de quelque chose, que ce soit d'un individu, d'une technique, d'une fonction ou de plusieurs aspects à la fois. L'objet prend une valeur documentaire et illustrative à partir du moment où il est considéré comme un reflet ou plus précisément comme « une sorte d'idéogramme matériel » (Jamin, 1985 : 69). Il devient ainsi un véritable support mnémonique grâce aux discours qui viendront le signifier et l'activer. L'ethnographie va donc collecter ce type de témoignages matériels de l'homme et de son environnement en développant une approche organisée et multidisciplinaire pour saisir la réalité que porte l'objet. Ces objets constituent pour la plupart des ethnologues des archives indépendantes bien plus sûres que certaines archives orales ou écrites, car « l'objet ne peut ni mentir ni se tromper » (Jamin, 1985 : 61). Pourtant, si au sens juridique du terme, un témoin est une personne qui certifie ou qui peut certifier ce qu'elle a vu ou entendu, dans l'œuvre d'Esther Shalev-Gerz, il s'agit plutôt de lui *faire confiance* : « on doit croire à l'objet, à ce qu'il nous inspire⁷ », à ce qu'il nous dicte. Dans le cas étudié, le terme « témoin » est investi de cette notion de confiance dans la mesure où les objets sont personnifiés par les professionnels interrogés. Ils sont comme des « portraits d'êtres humains⁸ » : à leurs yeux, ces objets ont les capacités d'attester les événements auxquels ils ont assisté. En tant que témoins muets, ils constituent des preuves matérielles, des indices qui viennent documenter le passé et qui permettent quelque fois d'identifier les anciens détenus : « On sait quand ils sont nés, d'où ils viennent, quand ils entrent dans le monde des camps, très concrètement à l'aide d'un objet⁹ ». Cette phrase que prononce l'archéologue Ronald Hirte dans son portrait filmé montre que l'objet a besoin de discours pour être « lu », interprété et compris.

Nous sommes dès lors en mesure de distinguer trois types de discours autour de l'objet. Le premier, que nous nommerons le « discours rationaliste » se construit à partir des informations que l'objet est capable de fournir naturellement. Il

répond principalement aux questions d'identification de l'objet telles que : « qu'est-ce que c'est ? », « comment est-ce fabriqué ? », « à quoi cela pouvait-il servir ? ». Le second, le « discours hypothétique », réunit toutes les approches que peut déployer le locuteur du discours pour inscrire l'objet dans un faisceau d'interprétations hypothético-déductives et culturelles. Par conséquent, le discours hypothétique prend la forme d'un postulat à chaque fois inédit selon l'identité du locuteur qui le formule. Enfin, il existe un troisième type de discours que nous appellerons le « discours subjectif », qui désigne le moment où le spectateur, ayant assimilé l'ensemble des informations reçues, fabrique son propre récit ainsi que ses propres représentations.

Pour Jacques Hainard (2007), le successeur de Jean Gabus au MEN¹⁰, l'objet constitue essentiellement un prétexte au discours. S'il ne dit rien en soi, il convient de le faire parler en l'insérant dans un tissu relationnel : « L'objet n'est la vérité de rien du tout. Polyfonctionnel d'abord, polysémique ensuite, il ne prend de sens que dans un contexte¹¹ ». En partant du discours rationaliste, le travail du muséographe consiste à faire ressortir le potentiel narratif de l'objet. L'interaction entre les objets et les supports périphériques (images, sons, mises en scène, vitrines, scénographie, etc.) va contribuer au soutien et au développement du discours hypothétique pour proposer une vision particulière soumise au visiteur, qui pourra ensuite y investir ses propres référents pour construire son discours subjectif. Jacques Hainard insiste sur la notion « d'auteur » du discours :

« La trame narrative se compose aussi à partir du vécu du concepteur qui, tout à coup, trouve des solutions physiques, techniques pour faire sens. [...] La syntaxe expographique fait sens à partir du pouvoir d'écriture des objets. Leur capacité sémantique est liée à leur pouvoir de faire « trou », de signifier un manque qui engage l'imaginaire du visiteur. Ce pouvoir de « déréalisation » des objets devient la condition même du travail de la mémoire » (2007 : 136).

Le « trou » qu'évoque Jacques Hainard caractérise l'absence signifiée par l'objet exposé dans le sens où, comme nous l'avons développé en première partie, il matérialise un temps, des événements et des personnes qui n'appartiennent plus au temps présent. Cette absence va permettre d'enclencher les mécanismes de l'imagination chez le spectateur pour construire son propre récit et sa propre vision des choses. Dans son portrait filmé, l'historien Harry Stein soulève également le problème de la muséification de l'objet et termine son discours par une proposition qui tend à renforcer d'autant plus ce « trou » pour, paradoxalement, créer du sens :

« Nos explications sont très succinctes, car si on développait toute une biographie, l'objet lui-même ne raconterait plus rien. Aujourd'hui, je ferais plus pour qu'ils nous soient plus proches. Je ne sais pas comment... Peut-être en installant une loupe, pour qu'on puisse avoir une vue agrandie si on veut. [...] Toucher serait encore plus important. On pourrait mettre des explications à un autre étage où on pourrait les consulter si on voulait en savoir plus sur cet objet. Comme je le fais aussi, consulter les bases de données, des livres, des documents... Mais ne pas tout étaler tout de suite. L'objet même est assez important, en tant que trace¹² ».

Ces propositions formulées par Jacques Hainard et Harry Stein ouvrent ici de véritables perspectives de rencontre et de dialogue entre l'objet, le concepteur de l'exposition et le visiteur. Elles nous montrent que, pour que cette rencontre puisse avoir lieu, il est important de ménager une place à l'interprétation. En supprimant les explications ou en les séparant des objets dans l'espace du musée, on déclenche une nouvelle mécanique imaginative chez le visiteur dont ce « trou » en est l'invitation. Puisque l'objet a le pouvoir de nous parler du passé mais qu'il n'est pas capable de nous le restituer dans sa totalité, la rencontre entre objet et mémoire doit pouvoir se penser à partir de ce qui lui échappe. Le fait de placer les explications à un autre étage comme le propose Harry Stein est une démarche qui peut paraître contraignante mais qui présente l'avantage de laisser le temps au sens de se formuler de manière personnelle dans l'imaginaire du visiteur. Autrement dit, il s'agit de « laisser une chance » à l'interprétation, tout en offrant un libre accès à des pistes interprétatives possibles grâce aux discours culturels formulés par des personnes possédant des connaissances approfondies sur le sujet. Dans les vidéos de *MenschenDinge*, les professions de chaque personne interrogée donnent à leur discours une certaine légitimité face aux objets dont il est question. Par conséquent, leurs discours sont construits et influencés par un certain regard et une certaine sensibilité dus à leurs spécialités. Pour éviter de contraindre cette sensibilité, Esther Shalev-Gerz a laissé la possibilité à chacun de choisir les objets dont ils allaient parler, car elle considère que cet acte doit rester « émotionnel¹³ » : « quand je raconte ces histoires, je raconte aussi quelque chose de moi¹⁴ » nous dit Harry Stein. Le résultat de cette expérience déploie une multitude de discours différents autour d'un même sujet qui ont la particularité d'être tous autant pertinents.

Néanmoins, il nous faut reconnaître que cette démarche qui consiste à ouvrir et à accepter une pluralité de discours autour d'un même sujet crée inévitablement un paradoxe caractérisé par l'écart qui se creuse entre le commentaire historico-rationaliste et le commentaire hypothético-déductif. Ce double discours entraîne le risque de s'éloigner de la véracité des événements historiques. Esther Shalev-Gerz revendique cependant cette ambivalence qu'elle considère comme l'ouverture d'un espace possible entre la science et l'imaginaire, nous amenant à trouver une nouvelle façon de regarder un sujet historique dans le présent. C'est également dans cette dualité que l'objet peut devenir un support de réflexion pour l'avenir. Partisan d'une muséographie qui trouverait son équilibre dans cet « entre-deux », Jacques Hainard (2007 : 131) prolonge cette idée en défendant l'ouverture du dialogue entre la mémoire des objets et le traitement que lui réserve le muséographe :

« Je considère le musée comme un dictionnaire, les objets comme des mots. Le travail du muséographe est de construire une syntaxe, d'écrire un discours avec les objets. Dans cette perspective, un objet peut se retrouver plusieurs fois dans un propos et dire des choses différentes selon la place qu'il occupe dans la structure de l'exposition. L'objet est polysémique. Ce parti pris est souvent à l'origine d'un conflit entre les conservateurs. D'un côté, il y a ceux qui pensent que l'objet est sacré et par conséquent que nous devons nous plier à sa sacralité, de l'autre, il y a ceux qui pensent que l'objet est le support matériel d'un regard participant à la construction d'un propos. Cette dernière perspective dynamise la lecture de notre patrimoine et fait sens. Si les objets ne sont que des objets témoins, la partie est perdue. C'est

contre une muséographie sans écriture, contre l'objet témoin privé de parole, que je plaide pour un droit à la manipulation muséale [...] » (2007 : 131).

Cette citation souligne que le passé que contient l'objet ne doit pas prendre plus d'importance que l'utilisation présente que l'on peut en faire. Il ne s'agit en aucun cas de nier la mémoire, mais de se donner les droits de l'utiliser à bon escient, loin des dangers de la sacralisation et de la profanation. Pour Volkhard Knigge, la seule façon de tenir ces dangers à l'écart est de considérer les objets comme de véritables documents historiques et de les traiter avec le plus de soin possible, en leur donnant accès à la restauration, à l'archivage et à l'exploitation historique. Les valeurs commerciales ou sacrées de ces objets doivent être annulées car elles ne servent pas à « l'élucidation historique¹⁵ ». En s'enfermant dans une forme de célébration mémorielle, certains musées restent prisonniers du passé que contiennent leurs collections. Aujourd'hui, pour servir cette élucidation historique, il est important que les musées ne se déconnectent pas de leur époque (Hainard, 2007 : 134). Ce nouveau rapport aux objets muséaux doit s'inscrire dans cet aller-retour constant entre le passé et le présent pour permettre de mieux cerner notre histoire contemporaine tout en offrant matière à réflexion sur l'avenir.

III. L'impossibilité d'un récit unique

Dans ses écrits sur le concept d'histoire, Walter Benjamin (2000) développe une théorie sur la façon dont l'historien doit approcher l'objet historique. Il y oppose la méthode usuelle de l'historien classique - qu'il qualifie d'« historiciste » - à la sienne, celle de « l'historien matérialiste ». Cette conception de l'histoire tend à rompre avec l'idée d'un temps continu additionnant les événements passés les uns après les autres pour créer l'homogénéité de l'histoire universelle. L'historien matérialiste selon Benjamin rejette cette norme historique : il travaille « à rebrousse-poil » (Benjamin, 2000 : 433), partant du principe que chaque présent est visé par un passé en lequel il doit se reconnaître et que, par conséquent, la connaissance de l'histoire doit s'appuyer sur la matérialité existante. En actualisant le passé de son regard, l'historien matérialiste actualise le présent, son regard tourné vers le passé lui permettant de mieux comprendre sa propre époque. Cette méthode nécessite d'interrompre le cours du temps pour soumettre les événements historiques à une analyse critique basée sur la réinterprétation. Cette interruption se produit lorsque l'historien « arrache » un objet historique à l'écoulement temporel pour l'analyser et en tirer des expériences. L'objet historique doit être considéré comme une « monade » à l'intérieur de laquelle l'âme de l'histoire se cristallise dans un formidable raccourci. Pour la matérialiser, l'historien doit réussir à en extraire une interprétation :

« L'historien matérialiste ne s'approche d'un objet historique que lorsqu'il se présente à lui comme une monade. Dans cette structure il reconnaît le signe d'un blocage messianique des événements, autrement dit le signe d'une chance révolutionnaire dans le combat pour le passé opprimé. Il saisit cette chance pour arracher une époque déterminée au cours homogène de l'histoire ; il arrache de même à une époque telle vie particulière, à l'œuvre d'une vie tel ouvrage particulier. Il réussit ainsi à recueillir et à conserver dans l'ouvrage particulier l'œuvre d'une vie, dans l'œuvre d'une vie l'époque et dans l'époque le cours entier de l'histoire » (Benjamin, 2000 : 442-443).

Ce texte de Walter Benjamin montre qu'une fois détaché du continuum de l'histoire, l'objet historique reste actif : il renferme des révélations « messianiques » sur des événements, une vie individuelle, une époque. Pour y accéder, l'historien doit assumer la tâche de l'interprétation en saisissant les images historiques qui s'évanouiraient sans cet effort commémoratif. Dans son portrait filmé, la photographe Naomi Tereza Salmon évoque sa frustration devant la fuite de telles images :

« J'ai le sentiment que les objets eux-mêmes ont une aura très forte. Et quelque chose de cette aura disparaît et nous laisse à nos propres pensées. Et... Au fond, ce ne sont pas les objets qui m'importent, pas les fétiches, pas le toucher et la relation qu'on développe avec eux. Ce qui m'importe, c'est notre rapport avec l'histoire, comment celui-ci surgit à travers ces objets¹⁶ ».

Le moyen par lequel l'histoire surgit à travers ces objets n'est autre que le langage. Les mots jaillissent de ce « trou » défini par Jacques Hainard pour tenter de le combler. Dans cette perspective, l'objet n'est pas seulement traité comme une simple trace ou métaphore de l'histoire, il est aussi au cœur d'un véritable travail d'introspection de l'humain. Le concept de l'historiographie matérialiste de Benjamin permet d'éclairer l'expérience de *MenschenDinge* sous cet angle particulier. Dans le projet d'Esther Shalev-Gerz, les objets sont des points de rencontre entre le passé et le présent, mais aussi entre des choses et des hommes, entre l'artiste et les spécialistes, entre les spécialistes et les visiteurs, etc. Ces échanges discursifs montrent l'importance des processus de traduction et d'interprétation dans le rapport à l'objet historique. Le projet met en scène le manque, l'absence et le flux constant de l'histoire que l'ont doit continuellement réactualiser. L'hésitation, la perplexité et l'incertitude qui ponctuent les différents discours des spécialistes soulignent la difficulté de saisir la vérité :

« Beaucoup de ces objets sont donc au départ une énigme, pas tout de suite une histoire. Et l'énigme continue de nous interpeller, c'est ce qui me ramène à chaque fois à ces choses... Ça nous remue, ça ne nous laisse pas tranquille. On trouve des choses dont on sait qu'elles viennent d'hommes, de ce contexte de camp de concentration... Je serais un mauvais historien si je n'étais pas curieux de ce qui est derrière¹⁷ ».

Les objets activent la curiosité, entraînent la parole et participent ainsi à la construction d'une mémoire collective. Pourtant, les récits formulés montrent également l'impossibilité de raconter une « Histoire » du camp de concentration de Buchenwald. Ils n'en racontent que des fragments, des versions recomposées et incomplètes d'un événement « irracontable ». L'objectif de *MenschenDinge* n'est pas de révéler une vérité sur l'histoire du camp - si ce n'est la vérité sur l'impossibilité d'un récit unique - mais plutôt de rassembler une diversité de discours et de points de vue sur le sujet. La dualité entre discours rationaliste et discours hypothétique peut finalement s'envisager comme une collaboration vers la construction d'un espace de rencontre entre l'homme et son histoire dont l'objet serait le médiateur.

« L'histoire de ces objets ne peut jamais complètement être attrapée. Quelque chose reste ouvert. Cette ouverture est probablement quelque chose comme un reflet de ce qu'on a l'habitude de nommer « rupture civilisationnelle ». Or, « rupture

civilisationnelle » signifie : insécurité complète, signifie : l'histoire qui n'est pas salvatrice. [...] L'absence de ce dernier sauveur dans le silence des objets, dans l'incapacité de terminer le récit de l'histoire qu'ils abritent, doit être supportée, dans tous les sens du terme, c'est tout ce que nous pouvons faire¹⁸ ».

En utilisant les objets comme prétexte aux discours, le projet explore le champ d'action de la parole dans l'acte de transmission de la mémoire. Il démontre qu'il n'y a pas de discours unique mais des discours pluriels, qui se renouvellent constamment, selon plusieurs facteurs : l'orateur, l'interlocuteur, et le contexte spatio-temporel. Si l'objet est polysémique, l'histoire est polycentrique, car chaque époque, chaque style, chaque genre, chaque individu possède sa propre intelligibilité pour le déchiffrer et l'analyser. Comme l'Être, la vérité est discontinue et c'est par l'exercice du langage que l'on peut s'en approcher. Si l'on considère que le langage est le propre de l'homme, pour révéler le « langage des choses », il faut passer « du muet au parlant », c'est-à-dire « traduire en langage d'homme » (Benjamin, 1916 : 156). C'est la tâche que s'est donnée Esther Shalev-Gerz à travers ce projet. Une démarche artistique qui semble vérifier la célèbre prédiction de Walter Benjamin selon laquelle nous assisterions à la naissance d'un art dont la fonction artistique serait secondaire par rapport à sa fonction sociale et politique (Benjamin, 2000 : 282). Aujourd'hui, face aux grandes fractures et aux problèmes sociaux de l'humanité, l'art contemporain tente d'élargir ses moyens d'actions sous de nouvelles formes visuelles, discursives, narratives et plastiques. Si certains reprochent aux artistes contemporains de « singer » les disciplines anthropologiques ou ethnographiques en se faisant les analystes du réel, le projet de *MenschenDinge* rappelle qu'au fond, comme le disait André Gide, l'importance est dans le regard, non dans la chose regardée.

Bibliographie

- Alpers, S. 1993. « Le Musée, une manière de regarder ». *Les Cahiers du Musée National d'Art Moderne*. N° 43, mars, p. 29.
- Baudrillard, J. 1968. *Le Système des objets*. Paris : Gallimard.
- Bazin, J. 2002. « N'importe quoi ». In Gonseth, M-O., Hainard, J., Kaehr, R. (éds.). *Le Musée cannibale*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, pp. 273-284.
- Benjamin, W. 1916. « Sur le langage en général et sur le langage humain ». In *Œuvres I*. Paris : Gallimard. 2000, pp. 143-165.
- Benjamin, W. 2000. *Œuvres III*. Paris : Gallimard.
- Desjeux, D. & Garabau-Moussaoui, I. 2000. *Objet banal, objet social : les objets quotidiens comme révélateurs des relations sociales*. Paris : l'Harmattan.
- Gabus, J. 1975. *L'objet témoin, les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel : Ides et Calendes.
- Hainard, J. 2007. « Le trou : un concept utile pour penser les rapports entre objet et mémoire ». In Debary, O. & Turgeon, L. (éds). *Objets et Mémoires*. Paris : Maison des sciences de l'homme, Québec : Presses de l'Université Laval, pp. 127-138.

Hainard, J. & Kaehr, R. 1984. *Objet prétextes, objets manipulés*. Neuchâtel : musée d'Ethnographie.

Halbwachs, M. 1997. *La Mémoire collective*. Paris : Albin Michel.

Jamin, J. 1985. « Les objets ethnographiques sont-ils des choses perdues ? ». In Hainard, J. & Kaehr, R. (éds). *Temps perdu, temps retrouvé : voir les choses du passé au présent*. Neuchâtel : Musée d'ethnographie, pp. 51-74.

Martinet, C. 1982. « Objet de musée, objet de famille : Ethnologie ou muséologie ? ». *Ethnologie française*. 12, n°1, pp. 61-72.

Mauss, M. 2002. *Manuel d'Ethnographie*. Paris : Payot.

Pomian, K. 1999. *Sur l'histoire*. Paris : Gallimard.

Shalev-Gerz, E. 2006. *MenschenDinge ; the human aspect of objects*. Weimar : Stiftung Gedenkstätte Buchenwald und Mittelbau-Dora.

Shalev-Gerz, E. 2010. *Catalogue d'exposition, Jeu de paume*, 9 février-6 juin 2010. Paris : Fage.

Notes

¹ Propos d'Esther Shalev-Gerz recueillis lors d'un entretien à Paris le 21 septembre 2011.

² Transcription française des sous-titres de la vidéo de Volkhard Knigge, (les documents concernant les transcriptions françaises des sous-titres des vidéos ont été fournis par Esther Shalev-Gerz).

³ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Harry Stein.

⁴ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Volkhard Knigge.

⁵ Jean Gabus fut directeur et conservateur du Musée d'Ethnographie de Neuchâtel de 1945 à 1978.

⁶ Texte publié sur une brochure que Marcel Griaule fait éditer et diffuser la veille de la vaste opération de collecte de la Mission Dakar-Djibouti en 1931. « Le texte de cette brochure [...] n'est pas signé, mais selon Jean Jamin, il a été écrit par Michel Leiris d'après les cours de Marcel Mauss. L'exemple de la boîte de conserve était une boutade de Mauss qu'aimait rapporter Leiris. » (Bazin, 2002 : 283).

⁷ Propos recueillis lors de l'entretien avec l'artiste, Paris, 21 septembre 2011.

⁸ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Naomi Tereza Salmon.

⁹ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Ronald Hirte.

¹⁰ Musée d'Ethnologie de Neuchâtel.

¹¹ Célèbre formule de Jacques Hainard déclarée à l'occasion de l'exposition *Objets prétexte, objets manipulés*, présentée en 1985 au MEN.

¹² Transcription française des sous-titres de la vidéo de Harry Stein.

¹³ Propos recueillis lors de l'entretien avec l'artiste, Paris, 21 septembre 2011.

¹⁴ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Harry Stein.

¹⁵ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Volkhard Knigge.

¹⁶ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Naomi Tereza Salmon.

¹⁷ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Harry Stein.

¹⁸ Transcription française des sous-titres de la vidéo de Volkhard Knigge.



Esther Shalev-Gerz, photographie de l'installation *MenschenDinge* (L'Aspect humain des choses), 2004-2006. Mémorial de Buchenwald, Allemagne, 2006. Courtesy of the artist.



Esther Shalev-Gerz, *Coded Tag*, photographie couleur contrecollée sur aluminium, montée sous diasec, 100 x 40 cm. Photographie extraite de l'installation *MenschenDinge* (L'Aspect humain des choses), 2004-2006. Collection Mémorial de Buchenwald, Allemagne. Courtesy of the artist.