Les expositions d'histoire comme constructions narratives

Essai de lecture d'espaces dédiés à l'histoire à l'aide d'outils narratologiques

Hugo Remark

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/essais/5632>

DOI : 10.4000/essais.5632

ISSN : 2276-0970

Éditeur

École doctorale Montaigne Humanités

Édition imprimée

Date de publication : 15 janvier 2015

Pagination : 56-68

ISBN : 978-2-9544269-4-5

ISSN : 2417-4211

Référence électronique

Hugo Remark, « Les expositions d'histoire comme constructions narratives », *Essais* [En ligne], 6 | 2015, mis en ligne le 30 novembre 2020, consulté le 02 décembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/essais/5632> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/essais.5632>

Les expositions d'histoire comme constructions narratives.

Essai de lecture d'espaces dédiés à l'histoire à l'aide d'outils narratologiques

Hugo Remark

Si la narratologie avait, lors de son avènement comme discipline à part entière, vocation à étudier la structure et les mécanismes des récits littéraires, elle a connu une rapide diversification. En commençant par le cinéma, elle s'est étendue à l'étude de toutes les pratiques narratives : cet élargissement du champ est l'un des critères sur lesquels David Herman fonde la distinction généralement admise entre narratologies classique et post-classique.¹ À faire feu de tout bois et à voir du récit partout, la narratologie post-classique court le risque de se dissoudre, comme le souligne Gerald Prince² ; d'un autre côté, il constate également qu'elle ouvre la voie à l'expérimentation interdisciplinaire. C'est ici l'esprit dans lequel entend s'inscrire cet article.

L'écriture de l'histoire est l'un des premiers objets auxquels s'est étendue l'analyse narratologique. Dès les années 1970, Hayden White a fait usage, dans ses travaux sur l'historiographie, d'outils destinés dans leur conception à l'étude de la structure et du fonctionnement du récit de fiction. L'objet choisi ici a également trait à la relation de l'histoire : il s'agit des lieux où l'histoire fait l'objet d'une représentation expographique. Les sites historiques muséalisés, les musées d'histoire ainsi que certains mémoriaux entrent donc dans le cadre de ce travail. Ces lieux scénarisés sont porteurs d'un discours qui semble se situer au croisement de deux domaines : celui de l'histoire en tant que *science conjecturale*³ et celui de la mémoire en tant que paradigme d'interprétation du passé. D'autre part, ces espaces ont une organisation narrative, qui présente un certain nombre de parentés avec le récit sous sa forme textuelle, et des qualités qui lui sont propres et en font un mode de représentation

1 David Herman, « Introduction. Narratologies », in *Narratologies. New Perspectives on Narrative Analysis*, David Herman (éd.), Columbus, 1999, Ohio State University Press, p. 1-30.

2 Gerald Prince, « Narratologie classique et narratologie post-classique », *Vox Poetica* [en ligne], 2006 [consulté le 03/10/2013] : <http://www.vox-poetica.org/t/articles/prince.html>.

3 Suivant l'expression célèbre d'Ernest Renan.

particulier : ainsi, il est permis de se demander s'ils sont accessibles à l'analyse narratologique, et si cette dernière peut être employée pour aider à définir leur rapport à l'histoire.

L'objectif de cette courte étude sera d'explorer la possibilité et d'évaluer l'intérêt de l'application d'outils narratologiques à des sites dédiés à la mémoire et à la relation de l'histoire. Il s'agira de considérer ces espaces comme des constructions narratives et d'essayer d'en décoder le fonctionnement pour tenter de caractériser, au moyen de catégories narratologiques, le type de discours qu'ils servent – entre histoire et mémoire. Le but poursuivi est méthodologique : plus que de proposer une typologie des différentes institutions, l'idée est ici de chercher dans l'analyse du récit des critères permettant de les positionner les uns par rapport aux autres. Dans cette optique, le problème sera d'abord envisagé sous l'angle de la production, puis de la réception, après quoi la question sera abordée du rapport qu'entretiennent ces espaces avec l'histoire et l'historiographie.

Dès le début de la démarche de conservation, un site ou objet historique perd le statut de simple trace pour devenir le support d'un discours : il s'agit de lui faire dire quelque chose. Il est dès lors un regard particulier porté sur le passé. Ainsi, il convient dans un premier temps d'envisager les expositions ayant trait à l'histoire comme lieux de la mise en discours, et d'essayer de voir ce qu'ils ont en commun avec les textes narratifs en matière de structure.

La parenté la plus fondamentale est celle de la référentialité. Les espaces dont il est ici question fonctionnent par représentation du passé : les lieux, périodes et acteurs qui y sont évoqués le sont en leur absence. Ainsi, il y a nécessairement un langage de l'exposition. D'une part, les expositions ayant trait à l'histoire sont en partie proprement verbales. C'est le cas des supports du discours tels que la visite guidée, les panneaux introductifs et explicatifs, les résumés historiques et les informations curatoriales, ainsi que de certaines pièces d'exposition comme les documents écrits ou les témoignages sous leurs différentes formes : ici, le caractère référentiel est celui qui est propre au mode d'expression verbal. Mais force est de constater que les pièces exposées ne le sont pas non plus pour elles-mêmes : elles sont aussi référentielles. Un site historique muséalisé nous renvoie à ce qu'il était à une époque antérieure, et par métonymie aux événements qui s'y sont déroulés ainsi qu'à leurs acteurs. Dans les termes de Paul Ricoeur, il est là comme l'image de ce qu'il a été. Ricoeur présente le problème de la mémoire comme ceci : « *C'est l'énigme de l'énigme : que le passé soit présent dans l'image comme signe de l'absent, mais d'un absent qui, bien que n'étant plus, a été. C'est cet avoir-été que la mémoire vise.* »⁴ Le même mécanisme s'applique aux objets exposés ; André Desvallées,

4 Paul Ricoeur, « Entre la mémoire et l'histoire », *Tr@nsit online*, n° 22 [en ligne], 2002 [consulté le 03/10/2013] : http://archiv.iwm.at/index.php?option=com_content&task=view&id=283&

muséologue et conservateur général honoraire du patrimoine à la Direction des musées de France, l'expose à l'aide de l'exemple suivant : « *La Mercedes d'Adenauer n'aura de sens que si elle est identifiée comme telle en s'inscrivant dans l'histoire de l'Allemagne d'après-guerre, avec la restauration de la démocratie et la reprise de son industrie.* » Premièrement, c'est bien de sens qu'il est question ici : l'objet exposé ne trouve sa place que dans la mesure où il est signifiant. D'autre part, André Desvallées souligne la nécessité de la mise en relation de cet objet avec d'autres éléments pour qu'il puisse prendre son sens : cette mise en réseau ne saurait se faire par simple parataxe. Sandra Sunier, conservatrice du Musée international de la Croix-Rouge, pose le problème en ces termes : « *Étymologiquement, le texte signifie en effet "tissu", "trame", et démontre ainsi qu'il n'est pas une juxtaposition de phrases, de propositions. Dans cette perspective, vouloir lire l'exposition à la manière d'un texte revient à s'interroger sur la façon dont l'exposition crée son unité, agence les divers espaces qui la constituent pour donner à l'ensemble final l'image d'une édification extrêmement "construite".* »⁵

Une logique combinatoire constitue les bases du projet expographique ; de même qu'il y a une *grammaire du récit*⁶, il semble y avoir une grammaire de l'exposition qui donne leur sens aux éléments exposés. Comme le récit, les sites historiques muséalisés et expositions dédiées à l'histoire peuvent être et sont généralement organisés en différentes séquences qui peuvent être thématiques, chronologiques ou répondre à d'autres critères comme la causalité, la perspective ou le mode de représentation ; la possibilité de recourir à différents médias dans le cadre d'expositions, que n'offre pas le récit purement textuel, permet une organisation par supports. Il est important de remarquer que ces critères ne s'excluent pas : l'exposition du centre d'information souterrain du Mémorial aux Juifs assassinés d'Europe (Denkmal für die ermordeten Juden Europas) inauguré en 2005 à Berlin illustre bien ce point. Elle se divise en quatre espaces : la *salle des dimensions*, la *salle des familles*, celle des *noms* et celle des *lieux*. Le passage d'une salle à l'autre est marqué par un changement à la fois de support médial dominant et de thématique, de perspective, de mode ainsi que d'échelle de représentation, créant – du moins dans le cas des trois premiers espaces – un mouvement du général au particulier, de l'approche de l'holocauste par les chiffres dans les différents pays qui en ont été le théâtre, en passant par l'exposition de l'histoire de familles juives particulières, à la présentation de biographies individuelles de victimes dans la *salle des noms*. Il s'agit ici d'une organisation complexe qui répond à plusieurs critères et produit des effets de sens.

C'est dans le discours – ici compris comme n'étant pas le récit – que s'établissent les rapports entre les unités et les séquences. L'organisation se fait au moyen d'une narration-cadre, assurée par la visite guidée et les dispositifs

Itemid=461.

5 Sandra Sunier, « Le scénario d'une exposition », in *Publics & Musées*, n° 11-12, 1997, p. 196.

6 Tzvetan Todorov, « La grammaire du récit », in *Langages*, n° 12, 1968, p. 94-102.

muséaux, qui sont le support du discours. Les pièces exposées y sont présentées, commentées, les séquences y sont liées. Un point semble ici caractériser les expositions ayant trait à l'histoire : les éléments exposés sont souvent eux-mêmes narratifs. Elles s'appuient alors sur un va-et-vient entre récit-cadre et récits enchâssés, dans un mouvement pendulaire entre deux plans qui correspondent au niveau métadiégétique et au niveau diégétique. Le témoignage est un exemple typique, dans un récit, d'incise de narration homodiégétique : le phénomène est décrit par Gérard Cordesse comme une *délégation* de la fonction narrative à un personnage.⁷ Le même principe est à l'œuvre lorsqu'un témoignage est inclus dans une exposition : le discours muséal laisse la place à un acteur ou témoin historique qui prend en charge le récit tout en appartenant au monde du récit.

La mise en discours du passé se fait selon les mêmes principes que celle du récit de fiction. Il est intéressant de voir que certains théoriciens modélisent la seconde à partir de la première. C'est ainsi que Wolf Schmid a élaboré son *modèle génétique idéal des niveaux narratifs*, qu'il résume au moyen du schéma suivant :

Le modèle génétique idéal des niveaux narratifs de Wolf Schmid.⁸

7 Gérard Cordesse, « Narration et focalisation », in *Poétique*, n° 19, 1988, p. 487.

8 Wolf Schmid, *Elemente der Narratologie*, Berlin ; New-York, 2008, De Gruyter, p. 254.

L'illustration étant ici sortie de son contexte, il faut préciser avant toute chose ce qui rend ce modèle *idéal*. Afin de rendre compte de la genèse d'un récit de fiction, Wolf Schmid prend comme hypothèse de travail – pour les besoins de la démarche – l'existence d'un monde diégétique qui excède le récit qui en est tiré. C'est en ce sens qu'il modélise la genèse du récit de fiction à partir de celle du récit historique ou de toute relation de faits réels : le monde évoqué ne se réduit pas au récit. Cette hypothèse de travail constitue donc une transgression ontologique assumée. Il va de soi que le monde diégétique d'un récit de fiction n'existe que dans le récit, et qu'à l'inverse, le passé ne saurait se réduire aux récits qui en sont faits, si complets soient-ils. Mais c'est à ce prix que le modèle acquiert sa valeur heuristique. Le schéma se lit dans un premier temps de bas en haut. La genèse du récit se fait sur quatre *niveaux narratifs*⁹ listés à gauche ; le passage d'un niveau à l'autre se fait par plusieurs *transformations narratives* énumérées à droite. De bas en haut : l'événement (*Geschehen*) constitue le premier niveau narratif. Il s'agit du monde diégétique, donc de tous les éléments situés sur les axes de l'espace (*Ort*) et du temps (*Zeit*). Le passage au second niveau se fait par une opération de *sélection de moments de l'événement* et d'*éléments particuliers* (*Auswahl von Geschehensmomenten/Eigenschaften*). Le deuxième niveau est celui de l'*histoire* (*Geschichte*) : il rassemble les éléments qui composeront le récit, dans le désordre – toujours situés sur leur point d'origine dans l'espace et le temps – et non reliés entre eux. Par une opération de *composition* (*Komposition*), ils font l'objet d'une *linéarisation* (*Linearisierung*) et d'une *permutation* (*Permutation*), par lesquelles ils trouvent l'ordre dans lequel ils apparaîtront : cette opération conduit au troisième niveau, qui est, dans les termes de Wolf Schmid, celui du *récit* (*Erzählung*). Par une dernière opération de *verbalisation* (*Verbalisierung*), qui est celle où intervient le discours, le dernier niveau est atteint, celui de la *présentation du récit* (*Präsentation der Erzählung*). Le processus de production ici décrit correspondrait au travail expographique dans le cadre d'espaces dédiés à l'histoire si l'on y intégrait le travail sur différents médias et les possibilités d'interactions, à commencer par la marge éventuelle de liberté laissée au visiteur en ce qui concerne le sens de la visite.¹⁰

Une fois cette lecture effectuée, c'est dans l'autre sens que l'outil se révèle intéressant, tant pour les textes de fiction que pour les expositions d'histoire. Considérer le schéma de bas en haut revient à se placer du côté de la production ; une lecture de haut en bas correspond à la réception. Comme le lecteur, le visiteur part de la *présentation du récit* pour reconstruire les troisième, deuxième et premier niveaux. L'activité sémiotique se fait à rebours de

9 Les niveaux narratifs dont parle ici Wolf Schmid n'ont rien à voir avec ceux de Gérard Genette : il s'agit simplement des différentes étapes de la genèse du récit.

10 Sandra Sunier distingue la lecture *linéaire* du texte narratif de la lecture *tabulaire* d'une exposition. Voir Sandra Sunier, *op. cit.*, p. 207.

la genèse : c'est par inférence que le visiteur reconstruit le passé et le lecteur le monde diégétique. De plus, il est clair que la reconstruction de l'événement est nécessairement lacunaire. Elle se fait à partir de la connaissance du monde dont dispose le visiteur. Des liens que l'on peut qualifier d'intertextuels s'établissent ainsi entre différents discours historiques.

Le processus d'inférence du sens trouve une belle illustration dans les remarques liminaires d'Heidegger sur les *Souliers* de Van Gogh :

Une paire de souliers de paysans, et rien de plus. Et pourtant...

Dans l'obscur intimité du creux de la chaussure est inscrite la fatigue des pas du labeur. Dans la rude et solide pesanteur du soulier est affermie la lente et opiniâtre foulée à travers champs, le long des sillons toujours semblables, s'étendant au loin sous la bise. Le cuir est marqué par la terre grasse et humide. Par-dessous les semelles s'étend la solitude du chemin de campagne qui se perd dans le soir. À travers ces chaussures passe l'appel silencieux de la terre, son don tacite du grain mûrissant, son secret refus d'elle-même dans l'aride jachère du champ hivernal.¹¹

Cet exemple célèbre met en lumière le potentiel évocateur d'un objet sorti de son contexte pour être muséalisé. C'est sur ce principe que fonctionne l'œuvre de Van Gogh : l'objet représente le monde dont il est – idéalement, au sens de Schmid – tiré. Heidegger reconstruit et contemple l'univers qui correspond au monde diégétique à partir d'un fragment de celui-ci et de son expérience du monde. Sur le schéma de Schmid, cette activité d'inférence correspond à l'activité sémiotique qui mène du deuxième au premier niveau : à partir d'un élément isolé, le lecteur comble les lacunes laissées par la sélection narrative.

Les objets muséalisés ne sont pas là en tant qu'objets mais comme supports métonymiques d'un récit muet, à la manière des *Souliers* de Van Gogh. Le fait que le guidage, à travers la mise en discours, prime sur l'objet semble faire consensus dans l'expographie historique actuelle. André Desvallées écrit en ce sens : « *Il n'y a donc pas des objets historiques et des objets ethnographiques, mais des objets tout court, devenant expôts connotés selon ce que l'on veut leur faire dire.* »¹² Il souligne ici la grande plasticité des signifiants : l'important est le sens qu'ils prennent en contexte, autrement dit ce que le guidage par le discours permet d'inférer à partir de ceux-ci. Fabrice Grognet prend l'exemple des objets ethnographiques, dont la sélection se fait sur le critère de leur potentiel d'évocation¹³ ; en ce sens, il considère la copie comme un objet ethnogra-

11 Extrait célèbre de « De l'origine de l'œuvre d'art » cité par Fred Guzda dans son article « À côté de ces pompes » [en ligne], 2012 [consulté le 03/10/2013] : <http://prolegomenes.fredguzda.com/textes/Heidegger-vs-Schapiro.pdf>.

12 André Desvallées, « Mémoire, histoire, muséologie et vérités historiques » [en ligne], 2006 [consulté le 03/10/2013] : <http://www.museoliniers.org.ar/museologia/conferencias/AndreDesvalles-MuseologieetHistoire.pdf>.

13 Fabrice Grognet, « Objets de musées, n'avez-vous donc qu'une vie ? », in *Gradhiva*, n° 2, 2005, p. 4.

prique à part entière.¹⁴ André Desvallées est du même avis quant aux objets ayant leur place dans les musées d'histoire : « *Et, si le sens prime sur la matière, peu importe à la limite que l'objet soit un original ou un substitut ! [...] À partir du moment où le sens doit primer sur la relique, le musée d'histoire a encore moins de raisons que d'autres de privilégier l'objet original par rapport aux substituts et aux scénographies.* »¹⁵ Il prend ainsi position sur le problème de l'authenticité des pièces exposées, qui n'est pas une priorité dans le cas d'expositions dédiées à l'histoire : les objets sont subordonnés au discours.

Ces objets correspondent aux notations indicielles chez Roland Barthes. Dans son « Introduction à l'analyse structurale des récits », il propose d'établir une distinction entre éléments fonctionnels et indiciels.¹⁶ Contrairement aux fonctions, qui jouent un rôle direct sur le plan syntagmatique, dans la chaîne causale du récit, les indices prennent leur sens sur un axe paradigmatique : ils n'ont pas de rapport causal avec les autres éléments du récit, mais permettent d'inférer le monde diégétique. Sur le schéma du *modèle génétique idéal* de Schmid, les fonctions correspondent à des éléments du quatrième niveau (*présentation du récit*) qui entretiennent une relation causale avec un ou plusieurs autres éléments du même niveau, dans la linéarité du récit ; les indices correspondent pour leur part à des éléments du quatrième niveau qui laissent entrevoir, par inférence, des éléments du premier niveau (celui de l'événement – le monde diégétique). Si le discours crée l'unité des séquences et de l'exposition, il semble que les pièces d'exposition aient un caractère essentiellement indiciel. Un exemple – choisi arbitrairement – illustrant bien le caractère indiciel et la plasticité des pièces d'exposition se trouve au musée de Sachsenhausen. Situé à 30 km au nord de Berlin, cet ancien camp de concentration, utilisé plus tard comme « camp spécial » de répression (*Speziallager*) par les services secrets soviétiques, est aujourd'hui un site muséalisé dédié à ce double passé. Au long de la visite, on constate un détail qui peut sembler insignifiant : plusieurs cuillères sont exposées de manière isolée. Cuillères d'officiers nazis, de détenus sous le nazisme, de prisonniers du *Speziallager* soviétique. Des objets qui sont à peu près similaires, probablement interchangeables, et pourtant renvoient chacun à des réalités très différentes selon le contexte de la séquence à laquelle ils appartiennent respectivement. En revanche, ils ont en commun leur qualité indicielle : objets ordinaires, ils poussent le visiteur à changer d'échelle de vue et à prendre en considération par *effet de réel* le fait que le camp de concentration puis le *Speziallager* représentaient aussi un quotidien. Ainsi commence la reconstruction à partir du

14 *Ibid.*, p. 6.

15 André Desvallées, *op. cit.*

16 Roland Barthes, « Introduction à l'analyse structurale des récits », in *Communications*, n° 8, 1966, p. 8.

croisement avec les autres indices et la connaissance du monde dont dispose le visiteur. L'usage non déclaré d'un faux ne changerait rien ici à l'exposition sur le plan de la réception.

Le modèle de Wolf Schmid ne se réduit donc pas à une description de la genèse d'un texte narratif : il met en lumière les grandes étapes de la création du sens, tant du côté de la production que de la réception, et il semble qu'ici, le récit et l'exposition d'histoire ont beaucoup en commun. Néanmoins, il est important de souligner les limites de la comparaison, notamment sur le plan de la réception.

La visite d'un site historique muséalisé ou d'une exposition ayant trait à l'histoire diffère de la réception d'un texte narratif car elle se fait dans un contexte immédiatement social : par conséquent, elle ne saurait être réduite à un regard transitif. Valerie Casey recourt à deux grands principes de la théorie lacanienne du regard pour appréhender la réception dans le cadre d'une exposition¹⁷. Le premier est celui de la *réversibilité* : en présence d'autres visiteurs, le sujet a conscience de lui-même comme étant un objet du regard. Cette conscience de soi le pousse à adopter un comportement socialement adapté. Pour Casey, le musée est depuis les premiers modèles expographiques un lieu de régulation sociale :

In Foucaultian terms, the museum is an institute of discipline which inducts appropriate behavior in the viewer. Foucault's critique reinforces the notion of the museum as a place in which cultural values are authorized and specific behaviors encouraged as a means to produce socially acquired knowledge.¹⁸

Le contexte de réception est donc à prendre en compte : il participe au guidage du visiteur et est générateur de normes. Ce guidage s'étend également au rapport du visiteur à l'objet muséalisé. Pour comprendre ce rapport, Valerie Casey recourt à un second principe : l'idée de *l'écran* dans la théorie du regard lacanien, en vertu de laquelle il n'y a pas de relation directe du sujet à l'objet¹⁹ : la relation s'établit par l'intermédiaire de *l'écran*, une image de l'objet investie de connotations sociales, culturelles et contextuelles. Casey écrit : « *Because the screen is merely an image of the Object, not the Object itself, the object of the Gaze can never be known directly.* » Ce faisant, elle met en lumière un mécanisme fondamental de l'expographie, celui du guidage de l'activité sémiotique. Les objets exposés sont contextualisés, leur valeur culturelle est prédéterminée, filtrée par le discours : il semble que le discours expographique fonctionne

17 Valerie Casey, « The museum effect » [en ligne], 2003 [consulté le 03/10/2013] : http://www.valcasey.com/thesis/thesis_effect.html.

18 *Ibid.* Pour Valerie Casey, ce principe est le plus important pour comprendre les premiers modèles muséographiques (*the legislating museum*) dont la mission était avant tout de fixer le sens et d'élaborer des valeurs partagées.

19 *Ibid.*

par le contrôle du regard lacanien. Ce contrôle correspond en termes narratologiques à un dispositif surplombant de guidage du lecteur porté par un discours-cadre qui contextualise, commente, explique, interprète et crée des horizons d'attente chez le visiteur.

La question se pose du type de discours que servent ces objets-indices. Il semblent s'appuyer pour une large part sur l'affect et l'imaginaire du visiteur pour prendre leur sens : il est question, dans une mesure variable, d'actualiser, de faire revivre l'histoire. Un tel discours semble soumis à la même tension que le discours historique ; dans les termes d'Hayden White : « *Historiography is an especially good ground on which to consider the nature of narration and narrativity because it is here that our desire for the imaginary, the possible, must contest with the imperatives of the real, the actual.* »²⁰ D'autre part, si l'on a vu qu'il existe certaines analogies entre la construction du discours d'une exposition et celle d'un récit de fiction, le point névralgique est le degré d'autorité/d'auctorialité du musée, car le monde référentiel entend ici correspondre à une réalité historique. Les fonctions d'auteur et de narrateur reviennent aux concepteurs de l'exposition, ce qui pose problème. C'est sur ces différences essentielles que Dorrit Cohn fonde l'idée d'une narratologie historiographique. Son point de départ est l'ajout d'un terme à la distinction de niveau entre l'histoire et le discours : celui de la *référence*, qui rend toute narration historique effectivement diachronique.²¹ Partant de ce constat, elle évoque des conventions discursives spécifiques comme la prévalence du sommaire sur la scène²², la concentration sur des mentalités collectives plutôt que sur des consciences individuelles²³ ainsi que la relation d'identité entre auteur et narrateur.²⁴

L'omniscience du narrateur, la narration auctoriale surplombante et l'illusion référentielle sont possibles dans le cadre d'un récit de fiction dont l'univers diégétique est créé de toutes pièces. Une caractéristique fondamentale du récit de fiction est qu'il peut être clos. La construction du monde diégétique est subordonnée au sens du récit, et non l'inverse. Le sens d'un récit de fiction n'est donc pas contestable a priori.²⁵ Il n'en va pas de même au niveau de la *référence*, lorsque le monde diégétique est l'histoire : il n'est pas possible d'en fixer le sens, de le réduire à un tout simplement cohérent. L'approche histo-

20 Hayden White, *The Content of the Form: Narrative Discourse and Historical Representation*, Baltimore, 1987, Johns Hopkins University Press, p. 4.

21 Dorrit Cohn, *The Distinction of Fiction*, Baltimore, 1999, Johns Hopkins University Press, p. 115.

22 *Ibid.*, p. 121

23 *Ibid.*, p. 121.

24 *Ibid.*, p. 62-63 ; Cohn parle d'une *homonymie* entre les deux instances.

25 L'idée n'est pas ici que le récit de fiction est toujours univoque ou qu'il a toujours un sens fixe, mais que ses interprétations ne sont pas contestables selon un critère de vérité, de fidélité à un niveau de *référence* externe au récit.

rique est une construction qui n'est jamais finie : à la suite d'Ernest Renan, Daniel-Rops la qualifie en ce sens de *science conjecturale*.²⁶ Le monde référentiel, comme le relève Hayden White, n'a pas la finitude nécessaire pour que le récit ait une unité d'action qui seule peut permettre d'établir une unité du sens.²⁷ Le récit d'une histoire finie, sa relecture sélective au service d'un sens déterminé aboutit à la formation de mythes : c'est le cas quand l'historiographie est au service de la propagande ou s'inscrit dans un paradigme finaliste.

On constate que les expositions historiques dépendent au moins autant que l'historiographie de leur propre contexte. Le cas du site muséalisé de Sachsenhausen évoqué plus haut est très parlant : situé en Allemagne de l'Est, il a été inauguré en 1961 en tant que mémorial dédié aux victimes – surtout politiques – du nazisme. Au début des années 1990, les victimes du stalinisme se sont manifestées, rappelant que le camp de Sachsenhausen avait été reconverti un temps en *Speziallager* soviétique, et des charniers datant de la période d'occupation soviétique ont été découverts. Cette mémoire retrouvée a été le contexte de création du musée attenant consacré à cette deuxième page de l'histoire de Sachsenhausen. On le voit ici : le sens que produisent ces espaces peut être mouvant selon les paradigmes mémoriels. Hans-Peter Draeyer, le conservateur du Musée national suisse, souligne le rapport de dépendance des musées d'histoire à leur époque :

Le seul fait de savoir que les musées d'histoire, consciemment ou inconsciemment, directement ou indirectement, reflètent à chaque époque la situation socio-politique de leur pays devrait nous appeler à la prudence. Un musée n'est pas un organisme qui peut se définir par lui-même : il est lié à son époque et à ses fluctuations, notamment par l'intermédiaire de son personnel, qui vit et travaille dans le siècle.²⁸

Cet appel à la réflexivité vise à rapprocher les pratiques expographiques de l'historiographie. La prise de recul passe par la reconnaissance de l'impossibilité de délivrer un message fini, de monopoliser le sens du passé. Elizabeth Pastwa, conservatrice du Musée de la Résistance et de la Déportation de Besançon, poursuit le même raisonnement : « *Le défi aujourd'hui est de montrer que l'histoire est une interprétation et non une présentation de faits objectifs.* »²⁹ Elle suggère ici une démarche muséale proprement historiographique qui invite le visiteur en coulisse, questionne ses sources, commente ses choix. En faisant ainsi apparaître, dans les termes de Gérard Genette, la *fonction de régie*, l'espace muséal

26 Daniel-Rops, cité dans André Desvallées, *op. cit.*

27 Hayden White, *op. cit.*, p. 157 : « Moreover, in his purely formal properties, the dialectical movement by which a unity of plot is imposed upon the superficial chaos of story elements, narrative serves as a paradigm of the kind of social movement by which a unity of meaning can be imposed upon the chaos of history ».

28 Hans-Peter Draeyer, cité dans André Desvallées, *op. cit.*

29 Elizabeth Pastwa, citée dans André Desvallées, *op. cit.*

se donne à voir avant tout comme un discours autoréflexif, et seulement après comme un récit ; il s'enracine dans le présent pour proposer une interprétation du passé. Il ne s'agit bien sûr pas de renoncer à raconter l'histoire. La narration est le mode de construction du sens qui permet l'écriture de l'histoire, et ce dès la sélection des informations, première étape de la mise en récit. Hayden White établit en ce sens une distinction entre deux types de démarches historiographiques de mise en récit, l'une prenant la forme d'un récit et se donnant dès lors comme partielle et imparfaite, comme un récit possible, l'autre voulant donner au passé la forme d'un récit fini – sur le modèle du récit de fiction, ne connaissant pas le niveau de la *référence* proposé par Dorrit Cohn – et soignant l'*effet de réel*. Il conclut de l'examen de certaines pratiques historiographiques, dont celles de Fernand Braudel, refusant de plier une réalité chaotique à la structure d'un récit de fiction : « [...] *their example permits us to distinguish between a historical discourse that narrates, on the one side, and a discourse that narrativizes, on the other; between a discourse that openly adopts a perspective that looks out on the world and reports it and a discourse that makes the world speak itself and speak itself as a story.* »³⁰ Selon lui, il est possible de faire usage du récit historique sans monopoliser le sens de l'histoire.

La mise en discours est donc l'étape critique. La Maison de la Conférence de Wannsee (Haus der Wannseekonferenz) à Berlin l'illustre bien. L'ancienne villa Marlier abrite aujourd'hui une exposition permanente sur l'holocauste dont l'expographie correspond au premier modèle d'écriture de l'histoire qu'évoque Hayden White. La visite guidée de cette exposition qui s'étend sur 15 salles thématiques prend principalement en charge le discours ; il y est fait état des incertitudes, des débats, de la pluralité des interprétations historiques, et les choix expographiques y sont commentés. Il s'agit ainsi d'une démarche résolument critique. L'Historial de la Grande Guerre, situé à Péronne, en Picardie, constitue également un bel exemple de pratique expographique partant du principe que la vérité n'est pas une. L'originalité de ce musée réside dans le fait que, pour chaque thématique, trois différents points de vue sont adoptés : celui des Allemands, celui des Français et celui des Anglais. Les trois mémoires sont ainsi confrontées au moyen de la technique narrative courante qu'est le récit d'un même événement selon différentes perspectives. Dans les termes d'Hayden White, il s'agit de faire varier le *centre de référence* pour s'approcher de la réalité plurielle d'un événement.

Le Mémorial de la Résistance Allemande (Gedenkstätte Deutscher Widerstand), toujours à Berlin, avait adopté, dans sa première exposition datant des années 1980, une stratégie de guidage qui correspond au second terme de la distinction que fait Hayden White : l'accent y était mis sur un récit linéaire, sur la relation d'événements. Le mode de représentation était dramatique et

30 Hayden White, *op. cit.*, p. 2.

jouait sur des axes de tension narrative. Outre de brèves introductions aux unités que constituaient les diverses salles, les incises de discours semblaient servir un objectif tout autre que la démarche critique : il était bien plus question d'établir une connivence avec le public au moyen de jugements normatifs.³¹ Ce second modèle est la représentation d'un passé fini, d'une histoire qui prend la forme – et donc le sens, la cohérence interne – d'un récit de fiction, dont le monde diégétique est subordonné au sens. Ainsi il est permis de penser que cette démarche visait bien plus le présent que le passé : elle sert moins l'étude de l'histoire que la construction d'une mémoire collective qui positionne le présent à la suite d'un passé fini, cohérent, pour fixer des valeurs partagées. Une expographie dont l'objectif est de « se mettre d'accord » sur un récit du passé aura recours à la *narrativisation* dont parle Hayden White : le passé y sera traité comme le monde diégétique d'un récit de fiction qui tend vers l'univocité, il sera présenté dans le but de produire un sens, d'actualiser au travers d'un récit fédérateur le lien social au sein d'un groupe. À l'inverse, une conscience affichée de l'irréductibilité de la *référence* – au sens de Dorrit Cohn – attestera d'une démarche effectivement tournée vers l'histoire.

Il ne s'agit pas ici de hiérarchiser deux types de discours sur le critère de la scientificité, mais bien de distinguer au moyen de l'étude des techniques narratives qui y sont mises en œuvre deux pratiques ayant un matériau commun mais ne visant pas le même but : un discours historique distancié d'une part, du côté du *telling*, où les récits sont montrés comme des propositions ; un discours mémoriel dramatisé d'autre part, plus du côté du *showing*, où l'histoire semble se raconter d'elle-même. Cette distinction est schématique, et il est certain que la plupart des expositions se rangent quelque part entre ces deux extrêmes. Du reste, histoire et mémoire ne sont pas sans rapport : le discours de la mémoire, ancré dans le présent, est lui-même objet de l'historiographie – on parle d'histoire de la mémoire – et renseigne sur le rapport au passé qui avait cours durant la période de sa production.

Il semble donc possible d'appréhender le discours que portent les expositions ayant trait à l'histoire au moyen de la narratologie. On retrouve dans l'expographie les grandes catégories de la théorie du récit, et les techniques employées sont pour une large part communes à l'exposition et au texte narratif. Néanmoins, il est nécessaire d'adapter les outils employés à l'objet de l'analyse ; la référentialité, le mode et les conditions de réception d'une exposition d'histoire diffèrent de celles de la fiction. Mais les catégories qui ont été proposées pour l'étude narratologique de l'historiographie et de médias autres que textuels constituent un point d'appui permettant d'élargir la disci-

31 Cet article a été écrit avant l'inauguration de la nouvelle exposition du Mémorial de la Résistance Allemande en juillet 2014 et ne traite pas de son nouveau modèle expographique.

plaine à l'étude de l'expographie. Enfin, si la narratologie n'a pas le monopole de l'esprit critique, elle peut nous aider ici à voir où s'arrête l'histoire, où commence la fiction, et où les deux coexistent.

Hugo Remark

EA 4693 CLARE

Université Bordeaux Montaigne

hugo.remark@u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé

L'écriture de l'histoire a fait l'objet d'un grand nombre d'études narratologiques. Celles-ci partent du principe que la relation de l'histoire s'appuie nécessairement sur une composante narrative, et que, dès lors, l'étude de cette part de récit dans l'historiographie permet de distinguer différents discours historiques. S'appuyant sur ces acquis ainsi que sur ceux de la narratologie transmédiat, cette courte étude tente d'étudier ce que les expositions ayant trait à l'histoire ont de narratif, comment elles supportent un discours, afin de proposer des critères pour caractériser ce discours, en le positionnant notamment par rapport au récit de fiction et au discours historique.

Mots-clés

Narratologie, muséologie, historiographie, musées d'histoire, discours historique.

Abstract

Historiography has long been debated in the field of narratological analysis. The basic idea is that the writing of history necessarily features narrative traits which can be studied in order to distinguish different types of historical discourse. Based on the narratological study of historiography as well as on the rise of transmedial narratology, this short essay looks into the narrative features of exhibitions devoted to historical themes and into the way these exhibitions convey a discourse, so as to use these features as a means to identify this discourse and to compare it with fictional and historical narrative.

Keywords

Narratology, museology, historiography, history museums, historical discourse.