

**CLÉMENT Valentine**, « Des sensations au sensationnalisme : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ? », *Les Cahiers de muséologie*, n° 5, 2026, p. 282-292.

**Mots-clés**

Muséologie ; mémoire ; sens ; Musées des droits humains.

**Résumé**

Dans la continuité du mémoire de master soutenu en juin 2025 à l'Université de Liège et intitulé « Entre mémoire, émotions et oubli : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ? » cet article propose de revenir sur les trois axes principaux du travail : le rôle clef des objets au sein des musées d'Histoire, la place du « récit de vie » et, enfin, la question de l'immersion au sein de ces musées.

**Abstract**

Following a master's thesis defended in June 2025 at the University of Liège called « Between memory, emotions and forgetting : how should the Second World War be exhibited ? » this article tries to summarize the three main themes of this work : the key role of objects within history museums, the place of « life stories » and, finally, the question of immersion within those museums.

**Keywords**

Museum studies ; Collective memory ; Senses ; Human Right Museums.

**À propos de l'auteur·ice**

Valentine Clément est diplômé·e d'un master en Histoire de l'Art et Archéologie à l'Université de Liège en Belgique s'étant spécialisé·e en muséologie après un bachelier de Restauration et Conservation d'œuvres d'Art à l'E.S.A. Saint Luc Liège. Valentine Clément travaille actuellement à l'obtention d'une bourse de doctorat à l'Université de Liège et en cotutelle avec Avignon Université dont le sujet se centre autour de la question du vêtement comme objet-témoin au sein des musées en Belgique et en France.

**Contact**

[clmtvalentine@outlook.com](mailto:clmtvalentine@outlook.com)

# Des sensations au sensationnalisme : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ?

Valentine Clément

Autour de la reconstruction de la France et de la Belgique après la Seconde Guerre mondiale s'installe l'épineuse question du devoir de mémoire. Cette dernière émerge difficilement, notamment en ce qu'elle semble se heurter au traumatisme causé par la guerre. C'est alors que se confrontent deux visions, le travail de l'oubli<sup>1</sup> et celui de la mémoire. Le premier se met en œuvre à la sortie de la guerre, sous la forme d'un tabou appuyé par une censure du souvenir et de la mémoire. C'est ainsi que s'instaure un certain « résistancialisme » ou l'idée selon laquelle la France entière aurait résisté et, notamment, le gouvernement français dont on tait les agissements collaborationnistes. Le second s'incarne plus tardivement dans l'expression du « devoir de mémoire » qui apparaît en 1972<sup>2</sup>, jusqu'à prendre davantage d'ampleur dans la décennie 1990. À partir des années 2000, des critiques s'élèvent vis-à-vis de cette expression, le décrivant notamment comme une « formule »<sup>3</sup>, dénonçant sa sur-utilisation dans l'espace public et par extension le videment de sa substance signifiante. On parlera alors plutôt de « travail de mémoire », l'expression impliquant de prendre conscience de l'importance de la mémoire mais surtout de l'activer de manière plus ou moins régulière<sup>4</sup>. Mais alors, comment assurer la transmission de la mémoire ?

À l'heure actuelle, les musées considérés comme « musées d'Histoire » sont de plus en plus associés aux dynamiques propres aux musées de Société<sup>5</sup>, montrant deux fonctions indissociables : le musée raconte une histoire, et est en ce sens du côté du passé, mais doit pouvoir s'ancrer dans des enjeux actuels de société pour comprendre le présent et préparer au mieux le futur. En proposant d'intégrer les musées de la Seconde Guerre mondiale dans le courant des *Human Right Museums*, ce travail de recherche focalise la problématique sur le point de vue social développé par ces musées au tournant du XXI<sup>e</sup> siècle. Les *Human*

---

<sup>1</sup> SULEIMAN Suzan Rubin, *Crises de mémoire : récits individuels et collectifs de la Deuxième guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

<sup>2</sup> LEDOUX Sébastien, *Le devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

<sup>3</sup> KRIEG Alice, *La notion de « formule » en analyse du discours : Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019.

<sup>4</sup> RICEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

<sup>5</sup> DROUGUET Noémie, *Le musée de société : De l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014.

*Rights Museums* émergent au cours de la seconde moitié du XX<sup>e</sup> siècle<sup>6</sup>, offrant une nouvelle approche pour les musées d'Histoire. Il s'agit de comprendre la société et l'Histoire dans ce qu'elle a de plus complexe, à savoir l'individualité humaine que les droits humains mettent en exergue.

Ce glissement explicite la place grandissante des émotions dans ces musées. En effet, considéré comme un musée des Droits Humains, le musée de Guerre sort du cadre purement factuel que le traitement de l'Histoire demande et, par conséquent, implique un rapport plus individuel à l'exposition, celle-ci laissant davantage de place aux émotions. L'architecte et scénographe Lorenzo Greppi évoque le patrimoine relatif à ces expositions en ces mots : « un patrimoine mémoriel extrêmement fragile, sensible, quelquefois presque impalpable, mais dont les cicatrices sont souvent encore très – ou trop – douloureuses »<sup>7</sup>. On voit là toute la difficulté du travail expographique. On peut considérer que le patrimoine sensible agit sur le public de la manière suivante : d'une part, il attire le·a visiteur·euse, il fait vivre une expérience, il cherche à provoquer des émotions et enfin, par-là, il favorise leur expression<sup>8</sup>. Or, le patrimoine relatif à la Seconde Guerre mondiale ne porte pas seulement une histoire mais une symbolique forte et encore très présente et évocatrice pour les publics. La question est donc, comment exposer un sujet aussi fort ? Lorenzo Greppi soumet l'idée que ce travail ne nécessite pas une « belle » scénographie mais une scénographie « efficace »<sup>9</sup>. Mais qu'est ce qui permet de mesurer l'efficacité d'une telle exposition ? Avec un sujet tel que la guerre, sujet faisant fortement appel à l'émotion, entendue ici comme sensation subjective, comment s'assurer de la transmission d'une mémoire et comprendre le rôle d'un élément aussi impalpable que l'émotion ? Telles sont les questions qui ont guidé le travail de ce mémoire intitulé *Entre émotions, mémoire et oubli : comment exposer la Seconde Guerre mondiale ?* Il s'appuie sur un corpus franco-belge de quatre musées (Le Mémorial à Caen, le Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation (CHRD) à Lyon, le Fort de Breendonk à Willebroek, et les Territoires de la Mémoire à Liège) analysés à l'aide d'une grille construite autour de la question de la construction et la mobilisation des sens et du sensible au sein de ces expositions. Cet article propose d'aborder les trois résultats principaux de cette recherche ; dans un premier temps, nous nous intéresserons au rôle clef des objets dans ces expositions, nous mettrons ensuite en lumière la question des témoignages et enfin nous analyserons l'importance de l'immersion des sens dans les expositions.

---

<sup>6</sup> CARTER Jennifer, *Human rights museums: critical tensions between memory and justice*, Londres et New York, Routledge, 2023.

<sup>7</sup> GREPPI Lorenzo, « Les musées et les mémoires de la guerre », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 204, 2022, p. 16-23.

<sup>8</sup> GELLEREAU Michèle, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses Universitaires Du Septentrion, 2017, p. 205.

<sup>9</sup> GREPPI Lorenzo, *op. cit.*, p. 16-23.

## Le rôle clef des objets : objets-reliques ou objets-sources ?

L'objet dit ethnographique possède un statut particulier dès lors qu'il rentre au sein d'une collection muséale. En effet, il perd ce qu'on appelle la valeur d'usage ainsi qu'une part de son authenticité « que lui conférait son milieu d'origine »<sup>10</sup>. Les objets ont un rôle clef dans les musées d'Histoire et de Société parce qu'ils sont « mis à contribution dans les rapports sociaux, participent à la construction des représentations symboliques, s'intègrent aux pratiques comme aux discours »<sup>11</sup>. L'objet n'est pas présenté au sein des expositions nécessairement pour sa matérialité, mais plutôt pour ce qu'il porte d'un point de vue symbolique. Krzysztof Pomian parle de « sémiophore »<sup>12</sup> soit un objet qui perd son utilité première, intégré au musée comme « être de langage »<sup>13</sup> en raison du sens qui va lui être accordé. Et ceci apparaît dans ce que l'objet dit d'une société à un point donné. C'est dans cette lignée qu'émerge le concept d'« objet témoin » dans les années 1930. Ce terme, proposé par Georges-Henri Rivière et Paul Rivet, désigne la capacité d'un objet à mettre en lumière une culture. Il agit ainsi comme une source fiable, puisque, selon les muséologues, un objet peut certes se détériorer, mais ne peut pas déformer la réalité comme la mémoire avec le temps (risque encouru lors d'un témoignage oral), ou selon les mots de Thierry Bonnot : « l'objet ne peut ni mentir ni se tromper »<sup>14</sup>. L'objet constitue donc une archive en puissance permettant de construire le souvenir d'une société ou d'un temps donné. Cependant, le musée joue aussi un rôle dans la construction de l'identité d'un objet, ou, comme l'appelle Thierry Bonnot, la biographie culturelle des choses : en effet, par l'acquisition de l'objet par le musée, ce dernier offre là une forme de validation à la dimension scientifique de l'objet.

Dans les musées étudiés, l'objet apparaît comme l'élément central. En littérature, le terme de topos (ou topoï) décrit des motifs linguistiques récurrents. Aristote les définit comme « des propositions exprimant une vérité générale. Ce sont des vérités premières admises par tout le monde, confirmées par la conscience et le sens commun »<sup>15</sup>. On pourrait se demander si cette logique ne trouve pas une place équivalente dans les musées d'Histoire. En effet, si on évoque l'idée de Musée des Beaux-Arts, le public peut avoir dans son inconscient collectif l'idée de statues en marbre ou d'huiles sur toile. L'analyse réalisée a permis de montrer que le musée d'Histoire mobilise également des « topos ». Il est fort probable que si l'on interroge le public sur ce qu'il pense voir dans une exposition relative à la Seconde Guerre mondiale avant qu'il y entre, des objets et des témoignages viendraient à l'esprit en premier lieu. Dans les différentes expositions du corpus, certains objets semblent revenir systématiquement comme autant de topos de la représentation de la Seconde Guerre mondiale : citons, entre autres, les étoiles

---

<sup>10</sup> DROUGUET Noémie, *La conception de l'exposition et le parcours de visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale*, thèse de doctorat en muséologie, Liège, Université de Liège, 2007, p. 79.

<sup>11</sup> BONNOT Thierry, *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2002, p. 6.

<sup>12</sup> POMIAN Krzysztof, *Collectionneurs, amateurs et Curieux*, Paris, Gallimard, 1987.

<sup>13</sup> DAVALLON, Jean, « Le Musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n° 2, 1992.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 7.

<sup>15</sup> THIONVILLE Eugène, *De la théorie des lieux communs dans les topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie J. Vrin, 1983, p. 30.

jaunes, les tenues rayées des déportés ou encore les drapeaux nazis.

L'agencement objet/témoignage permet de souligner l'authenticité de l'objet, vis-à-vis du public : l'objet présenté peut susciter de l'émotion, permettant de créer un lien, un attachement entre celui-ci et le public, mais l'expographie doit s'assurer que l'émotion procurée n'est pas trop importante, au risque que le public s'en désintéresse ou s'en détourne. En effet, si la sensibilité du public est trop mobilisée, qu'un objet « émeut trop », le public peut se retrouver contraint d'éviter l'espace muséal où l'objet est présenté. C'est pourquoi, l'exposition aux Territoires de la Mémoire, pose question dans sa capacité à « enfermer » le corps du public dans les différents espaces. Si, au sein du CHR, au Mémorial de Caen ou encore au Fort de Breendonk, les vêtements des déportés sont placés sous vitrine, permettant au public de choisir de s'y confronter ou de les éviter, au sein des Territoires de la Mémoire, le public se retrouve contraint à les observer de près, l'objet étant présenté à même le sol, sans vitrine ni balise permettant la distanciation entre le public et lui.

On peut ainsi considérer, schématiquement, deux manières de traiter les objets dans les musées d'Histoire : soit en tant que reliques, soit en tant que sources. Ces usages se confrontent et parfois s'opposent : le premier, de l'ordre des émotions, vise fréquemment à replacer l'objet dans un contexte factice et théâtral ; le deuxième considère l'objet comme un document et l'accompagne de commentaires. Si on prend l'exemple d'un carnet de tickets de rationnement, cet objet est perçu comme un simple carnet en papier, légèrement rosé. Par ailleurs, de nos jours, la plupart des personnes qui visitent le musée n'ont jamais utilisé ni souvent vu ce genre d'objet, et aucun attachement mémoriel lié à un souvenir n'est à l'œuvre dans le processus interprétatif. Cependant, s'il est présenté avec un témoignage – écrit ou audio – l'objet ne devient plus un simple morceau de papier, mais porte une autre signification, en étant rattaché à un contexte historique et individuel permettant de lui accorder une symbolique forte. Selon Michèle Gellereau, c'est le contexte accordé aux objets qui donne leur sens. Le sens d'un objet muséal se construit « par des sujets interprétants dans des processus grâce à des langages et des dispositifs »<sup>16</sup>. L'objet est nécessaire en ce sens qu'il concrétise une histoire, un témoignage, mais il ne peut se suffire à lui-même. L'objet ici devient ce que Noémie Drouguet nomme dans sa thèse un « réceptacle de toutes sortes de souvenirs qui resurgissent du passé »<sup>17</sup>.

Cette perspective évoque également, dans le cadre des musées de Guerre, la « théorie des impacts »<sup>18</sup> qui étudie un conflit selon les différents impacts qu'il a eu sur la société dans laquelle il s'est produit. Cette théorie montre la nécessité d'une approche mettant au centre l'objet comme « porteur de récit » mais également accompagné de témoignages permettant de montrer les différents points de vue d'une histoire. Les chercheur·euses attestent que « c'est par le biais des objets, de leurs récits, de leurs significations diverses, et de leur lien étroit avec les humain·es, que les faits de société s'expriment et s'illustrent. L'objet et

---

<sup>16</sup> GELLEREAU Michèle, « Pratiques culturelles et médiation », *Sciences de l'information et de la communication*, Presses universitaires de Grenoble, n° 2, 2014, p. 25-41.

<sup>17</sup> DROUGUET Noémie, *Le sens de la visite*, *op. cit.*, p. 79.

<sup>18</sup> KIROUAC André et FOURNIER Julie, « Intéresser la population à l'histoire militaire, une utopie ? Le cas de l'exposition itinérante, Impacts 1942-1944, la bataille du Saint-Laurent », Québec, 2004. Cité dans GELLEREAU Michèle, *Op. cit.*, 2017, p. 200.

le récit qui lui sont attachés occupent alors une place prépondérante. Ils permettent de montrer et de mettre en lumière la dimension humaine et sociale du conflit »<sup>19</sup>. Dès lors, on comprend en quoi l'objet est complété par le récit et le témoignage qui permettent ensemble l'apport d'une vision ou interprétation complémentaire, de commenter l'objet à l'étude, et d'offrir sur celui-ci plusieurs points de vue.

## Le « récit de vie » : d'un « état d'attention » aux sensations

Dans le cas de sujets aussi sensibles que la déportation, la représentation de la mémoire la plus sensible reste celle des personnes ayant elles-mêmes vécu la guerre. C'est donc par l'exposition du témoignage qu'au-delà d'une seule dimension documentaire se construit une dimension symbolique et émotionnelle. Pour Paul Ricoeur, un témoignage est « un recueil des traces laissées par des événements qui ont affecté l'histoire du groupe concerné »<sup>20</sup>. Le récit d'un·e témoin, passant d'un contexte individuel/familial à un contexte public, permet la construction d'un « commun »<sup>21</sup>. Dans son article *Le musée est-il vraiment un média ?* Jean Davallon affirme que « l'exposition est à la limite du public et du privé, du social et de l'individuel »<sup>22</sup>. Le musée aurait donc un rôle à jouer dans la transmission de la mémoire et dans le devoir de mémoire par la conservation et la diffusion de témoignages. Selon Geoffroy Gawin, les témoignages dans le cadre de musées permettent à un public, notamment un jeune public, de dépasser la simple réception d'informations. Pour l'auteur, « les collégiens basculent d'un état d'attention vers un état où ils ressentent quelque chose en rapport avec le témoignage »<sup>23</sup>.

Ce qui est important à souligner dans le concept de témoignage c'est que celui ou celle qui témoigne, ou donne un récit de vie, s'engage à rester au plus près possible de la vérité. Ce contrat tacite entre témoin et public est primordial et c'est grâce à lui que les émotions peuvent s'installer : dans le contexte muséal, le public accepte que le récit qui lui est proposé, et plus particulièrement dans le cas de récits liés à la guerre et à la déportation, est un récit véridique, quelles que soient les atrocités que l'on peut lui raconter. En cas de doute, de rupture de ce contrat, le public ne peut se laisser porter par ses émotions et sera contraint de rester « en dehors » du témoignage. Daniel Bertaux rend compte de l'importance du destinataire dans le « récit de vie » en décrivant celui-ci comme « une personne commence à raconter à une autre personne tel ou tel épisode de sa vie passée »<sup>24</sup>. En effet, le témoignage en serait donc bel et bien un si et seulement s'il est reçu par une personne. Le témoin n'existe pas uniquement par sa capacité

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 201.

<sup>20</sup> RICCEUR Paul, *op. cit.*, cité dans GELLEREAU Michèle, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>21</sup> GELLEREAU Michèle, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, *op. cit.*, p. 227.

<sup>22</sup> DAVALLON Jean, *op. cit.*, p. 99-123.

<sup>23</sup> GAWIN Geoffroy, *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance : du présentiel à l'audiovisuel*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Lille, Université de Lille, 2017, p. 232.

<sup>24</sup> BERTAUX Daniel, « La méthode des récits de vie. Définition, propriétés, fonction », *Recherche en soins infirmiers*, n° 64 (1), 2001, p. 16-27.

à raconter, mais également par la capacité du public à être destinataire, d'une part, et à écouter, d'autre part. Ainsi, la réception par le public d'un témoignage est primordiale : comment s'assurer une « bonne » réception et, surtout, existe-t-il un espace où le témoignage submergerait le public de ses émotions, jusqu'à nuire à sa réception ? L'émotion produite par le témoignage passe en partie par l'identification du public au·à la témoin : si un membre de ma famille ou moi-même ressemblons à la personne qui témoigne des horreurs de la guerre alors je peux (mieux) appréhender ce qu'il ou elle a pu ressentir.

Les témoignages sont un élément fondamental dans la construction des expositions que nous avons analysées. Ainsi au sein du parcours du CHRD à Lyon, les témoignages construisent une grande partie de l'exposition elle-même. Si la médiation muséale passe ici prioritairement par le témoignage, et pouvant heurter la sensibilité du public, il apparaît que laisser le choix au public de visualiser un témoignage ou non, permet à ce dernier d'exister sans être imposé. En effet, la logique des droits humains portée par les *Human Right Museums*, invite à mieux prendre en compte la place de l'individu, du récepteur dans le discours que l'exposition produit et ce qu'il peut produire ou provoquer chez le·a visiteur·euse. C'est donc le rôle du musée d'assurer un cadre propice à l'écoute de ces témoignages. En multipliant les stratégies muséographiques comme la diffusion d'un témoignage uniquement audible par écouteur ou sur un petit écran, et entouré de divers objets permettant d'illustrer les propos tenus par le·a témoin, ou encore sous la forme d'une retranscription sur des panneaux, l'exposition permet au public de choisir la façon dont il ou elle souhaite recevoir les informations sensibles. De plus, c'est par la compréhension en amont de l'Histoire, du contexte historique évoqué dans ces témoignages, que le public peut prendre la mesure de leur importance en tant que trace historique : placer les témoignages en fin de parcours permettrait éventuellement au public de plus facilement s'y intéresser. On pourrait résumer cela comme une visite en deux temps : dans un premier temps, on découvre les faits, et ensuite on peut laisser place à l'émotion. C'est peut-être adapter la visite en fonction de la sensibilité de chacun·e qui permet au public de retrouver une agentivité.

## **L'immersion du public : équilibre entre transmission historique et sensationnalisme**

Avant même l'entrée dans l'exposition permanente, par sa configuration et son architecture, le musée de Guerre se doit de préparer le public à la visite. Le « seuil du musée »<sup>25</sup> est donc un espace qui, physiquement et symboliquement, doit inciter le public à passer le pas de la porte. Il est donc l'espace qui permet au public de passer de l'extérieur à l'intérieur et est donc fondamental dans la conception de ces espaces. Un choix souvent fait, et repéré dans nos analyses, est celui des escaliers descendants vers les salles de l'exposition permanente. C'est le cas au Mémorial de Caen et aux Territoires de la Mémoire. En effet, non seulement, cela permet une coupure entre l'espace d'accueil souvent plus chaleureux et, aussi, évoque symboliquement l'idée de mort et le passage entre le monde des vivants et celui des morts. Par ailleurs, la scénographie, que ce soit

---

<sup>25</sup> SCHALL Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 25, 2015, p. 185-206.

dès l'entrée ou au sein de l'exposition en elle-même, instaure une certaine ambiance par le travail de la lumière. À ce titre, les objets liés à des événements plus dramatiques et sombres seront fréquemment associés à la couleur noire ou rouge, (c'est le cas du premier espace du Mémorial de Caen intitulé « D'une guerre à l'autre : le désastre ») tandis que des événements plus joyeux, comme la Libération, seront associés à la couleur naturelle ou, du moins, des tons clairs. C'est pourquoi, pour assurer une certaine gravité, les musées font souvent usage d'un espace dans des couleurs froides voire sombres<sup>26</sup>. Ainsi, les espaces sont des vecteurs d'interprétations par la mobilisation des sens, en particulier la vue. Par ailleurs, le dispositif d'immersion, présent dans de nombreuses expositions à l'étude interroge dans son usage pour la transmission historique et mémorielle. En effet, on pourrait arguer que le positionnement du corps dans un espace dit « immersif » qui vise à reproduire et évoquer des lieux ou des épisodes traumatiques (par exemple le wagon de déportation sur le parcours de l'exposition des Territoires de la Mémoire) faciliterait une mobilisation des émotions au détriment d'autres formes d'interprétation. D'autant plus que le·a visiteur·euse ne se « sentirait » plus dans un musée puisqu'il n'y repèrerait plus les codes. En effet, l'aménagement de ces espaces immersifs supprime la distance avec les objets, conduisant à la possibilité de non seulement les voir et mais également de les toucher : les objets ne sont pas distanciés du public ou encore valorisés par une présentation donnant l'impression d'un objet sur un piédestal ou sous vitrine. C'est le cas avec le dernier espace du CHR D où le public est invité à déambuler dans une reconstitution de ruelles d'un quartier lyonnais et des pièces d'un appartement. Par ailleurs, est mise en place une forme de désacralisation de l'objet puisque celui-ci n'est plus patrimoine mais décor, les objets présentés ne sont pas des objets originaux, leur proximité avec le public pouvant exacerber les émotions de celui-ci. Cependant, le décor, théâtral par essence, offre un aspect factice à l'expérience de visite. Or, il semble ambigu du point de vue muséal de devoir « rejouer » des actions vécues par des hommes et des femmes et surtout ayant été sources de traumatisme pour elles·ux.

Dans *Expoland : ce que le parc fait au musée*<sup>27</sup>, les auteur·ices suggèrent qu'il y a à l'heure actuelle un basculement dans le traitement des expositions. En effet, l'émotion prend le pas sur le message pédagogique et scientifique. Mais l'immersion et la mise en avant des émotions ont également une limite dans la mesure où l'on pourrait arguer que les sensations que le public pense vivre dans une reconstitution de wagon ayant déporté des milliers de personnes ne seront jamais proches de ce que les gens ont vécu. Ainsi donc, quel est le but de faire vivre des émotions et des sensations qui sont factices ? Flore Segalen suggère que ce sont justement certaines expositions spectaculaires qui en viennent à la réhabilitation « des sens au détriment du sens »<sup>28</sup>. Selon Guy Debord, c'est cette spectacularisation qui permet l'aliénation. En effet, « L'aliénation du spectateur au profit de l'objet contemplé (qui est le résultat de sa propre activité inconsciente) s'exprime ainsi : plus il contemple, moins il vit »<sup>29</sup>. Ainsi, la

<sup>26</sup> WAHNICH Sophie, « Les musées d'histoire du XX<sup>e</sup> siècle en Europe », *Études*, n° 403 (7), 2005, p. 29-41.

<sup>27</sup> CHAUMIER Serge, *Expoland : ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris, Complicités, 2011.

<sup>28</sup> SEGALÉN Flore, « L'émergence des expositions spectacles et l'évolution muséale : continuité ou évolution ? », *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, n° 2, 1991, p. 541.

<sup>29</sup> DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006, p. 25.

réflexion invite à questionner la construction des expositions. En priorisant les sensorialités les faiseur·euses d'exposition prennent le risque de placer le public dans un espace qui serait plus prompt à la contemplation qu'à l'action. Or, comme il a été mentionné plus tôt, le choix du « travail de mémoire » plutôt que « devoir de mémoire » propose justement de mettre en action sa mémoire, plutôt que la rendre passive.

## Conclusion

La difficulté des constructions de ces expositions réside ainsi dans la tendance actuelle à leur spectacularisation. La reproduction des espaces comme des camps de concentration ou des trains qui y mènent pose questions. En effet, c'est par la contemplation et la sensation de vivre ce que les personnes déporté·es ont pu vivre que le spectateur s'assure de rendre son devoir de mémoire. En d'autres termes, parce que j'ai ressenti, j'ai cru comprendre dans ma chair ce qu'étaient les épreuves de la Shoah et de ce fait, aucun livre d'Histoire ne pourra m'apprendre plus que cette expérience sensible. On voit ainsi en quoi, par la spectacularisation de la scénographie, l'exposition agit pour elle-même et ce, au détriment des discours scientifiques et historiques.

Le « travail de mémoire » réalisé dans les expositions apparaît être avant tout un retour à l'humanité. En effet, il s'agit par exemple de prendre conscience qu'un génocide est commis « par des êtres humains sur d'autres êtres humains<sup>30</sup> » pour reprendre le terme d'un des musées étudiés. Ce retour à la question de l'humanité est primordial en ce sens où elle évite tout contresens et ancre le discours dans la réalité et l'éloigne de la fiction.

## Bibliographie

BERTAUX Daniel, « La méthode des récits de vie. Définition, propriétés, fonction », *Recherche en soins infirmiers*, n° 64 (1), 2001, p. 16-27.

BONNOT Thierry, *La vie des objets : d'ustensiles banals à objets de collection*, Paris, Édition de la Maison des sciences de l'homme, 2002.

CARTER Jennifer, *Human rights museums: critical tensions between memory and justice*, Londres et New York, Routledge, 2023.

CHAUMIER Serge, *Expoland : ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes de l'exposition*, Paris, Complicités, 2011.

CHAUMIER Serge, « Du musée au parc d'attraction, Introduction au numéro thématique », *Culture & musées*, n° 5, 2005. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2005\\_num\\_5\\_1\\_1212](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_5_1_1212) (consulté le 20 avril 2026).

---

<sup>30</sup> LORILLEC Marie et AFP, « Mémorial de Caen, Les photos de l'holocauste sont-elles indispensables dans les musées ? », *France 3 Normandie*, 15 avril 2025.

DAVALLON Jean, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et musées*, n° 2, 1992, p. 99-123. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1164-5385\\_1992\\_num\\_2\\_1\\_1017](https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1992_num_2_1_1017) (consulté le 20 avril 2026).

DEBORD Guy, *La société du spectacle*, Chicoutimi, J.-M. Tremblay, 2006.

DROUGUET Noémie, *Le sens de la visite. La conception de l'exposition et le parcours de visite dans les musées d'ethnographie régionale et de société : analyse théorique et approche expérimentale*, thèse de doctorat en muséologie, Liège, Université de Liège, 2007.

DROUGUET Noémie, *Les musées de société : de l'exposition de folklore aux enjeux contemporains*, Paris, Armand Colin, 2014.

GAWIN Geoffroy, *Les évolutions des médiations testimoniales dans différents musées de la Résistance : du présentiel à l'audiovisuel*, thèse de doctorat en sciences de l'information et de la communication, Lille, Université de Lille, 2017.

GELLEREAU Michèle, *Témoignages et médiations des objets de guerre en musée*, Villeneuve D'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2017.

GELLEREAU Michèle, « Pratiques culturelles et médiation », *Sciences de l'information et de la communication*, Grenoble, Presses universitaires de Grenoble, n° 2, 2014, p. 25-41.

GREPPI Lorenzo, « Les musées et les mémoires de la guerre », *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, n° 204, 2022, p. 16-23. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/ocim/5235> (consulté le 20 avril 2026).

KIROUAC André et FOURNIER Julie, *Intéresser la population à l'histoire militaire, une utopie ? Le cas de l'exposition itinérante, Impacts 1942-1944, la bataille du Saint-Laurent*, Québec, 2004.

KRIEG Alice, *La notion de « formule » en analyse du discours : Cadre théorique et méthodologique*, Besançon, Presses universitaires de Franche-Comté, 2019.

LEDOUX Sébastien, *Le devoir de mémoire : une formule et son histoire*, Paris, CNRS éditions, 2016.

POMIAN Krzysztof, *Le musée, une histoire mondiale*, Paris, Gallimard, 2020.

RICŒUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Éditions du Seuil, 2000.

SCHALL Céline, « De l'espace public au musée. Le seuil comme espace de médiation », *Culture & Musées. Muséologie et recherches sur la culture*, n° 25, 2015, p. 185-206. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/culturemusees/560> (consulté le 20 avril 2026).

SEGALEN Flore, « L'émergence des expositions spectacles et l'évolution muséale : continuité ou évolution ? », *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, n° 2, 1991, p. 541.

SULEIMAN Suzan Rubin, *Crises de mémoire : récits individuels et collectifs de la Deuxième guerre mondiale*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2012.

THIONVILLE Eugène, *De la théorie des lieux communs dans les topiques d'Aristote et des principales modifications qu'elle a subies jusqu'à nos jours*, Paris, Librairie J. Vrin, 1983.

WAHNICH Sophie, « Les musées d'histoire du XX<sup>e</sup> siècle en Europe », *Études*, n° 403

(7), 2005, p. 29-41. Disponible sur : <https://shs.cairn.info/revue-etudes-2005-7-page-29> (consulté le 20 avril 2025).

WAHNICH Sophie, « Introduction », *Culture & Musées*, n° 20, 2012. Disponible sur : [https://www.persee.fr/doc/pumus\\_1766-2923\\_2012\\_num\\_20\\_1\\_1679](https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2012_num_20_1_1679) (consulté le 20 avril 2026).

## Sources

LORILLEC Marie et AFP, « Mémorial de Caen, Les photos de l'holocauste sont-elles indispensables dans les musées ? », *France 3 Normandie* [en ligne], 15 avril 2025. Disponible sur : <https://france3-regions.franceinfo.fr/normandie/calvados/caen/memorial-de-caen-les-photos-de-l-holocauste-sont-elles-indispensables-dans-les-musees-3138863.html> (consulté le 20 avril 2026).