LES MÉDIATIONS DE L'HISTOIRE

Séance inaugurale, 23 février 2017

Compte rendu effectué par Thibault Guichard, Doctorant (Paris 8)

Séminaire de recherche animé par

Christian Delage et Guillaume Mazeau

L'inscription du séminaire dans l'histoire de l'IHTP..... 2

Parcours du séminaire.....3

Thèmes et problèmes.....5

La médiation : définition et enjeux épistémologiques.....8

Témoignage : l'expérience muséale d'un historien..... 10

Christian DELAGE 10

Discussion 14

Corinne DORIA 14

Marjolaine BOUTET 15

Brigitte GILARDET 16

Olivier BÜTTNER 16

L'inscription du séminaire dans l'histoire de l'IHTP

Christian DELAGE

Nous allons tout d'abord rappeler dans quel contexte l'idée de ce séminaire nous est venue à l'esprit. Animer un séminaire sur « Les médiations de l'histoire » à l'Institut d'histoire du temps présent (IHTP), c'est être – sans doute dans la « nouveauté » par rapport à ce que nous allons vous proposer – en tout cas, dans la continuité de ce qu'est cet institut, de sa protohistoire.

Créé en 1978, l'IHTP est l'héritier du Comité d'histoire de la Seconde Guerre mondiale, dont la mission historique s'appuyait sur la collecte des archives et des témoignages oraux pour aller vers des formes de « valorisation » : par exemple, en 1954, l'organisation à l'Institut pédagogique national, rue d'Ulm, d'une exposition sur la Libération ; puis, en 1955, la première exposition sur la libération des camps. Événement lors duquel la production du film « Nuit et brouillard » a été décidée. Cette période correspondait donc à un moment important dans l'histoire de ce Comité, qui va jouer un rôle important dans le développement de la mémoire du génocide juif. Rappelons ainsi que c'est à l'occasion de l'exposition de 1955 que le Centre de documentation juive contemporaine (CDJC) va demander, à la mairie de Paris, la création d'un Mémorial de la Shoah.

Un autre moment particulier est la transformation, en 1978, du CHDGM en une unité propre de recherche du Centre national de la recherche scientifique (CNRS), l'IHTP. François BÉDARIDA, son premier directeur, est impliqué en 1985 dans un projet inaugural en France – comme au même moment aux Etats-Unis, avec le musée de l'Holocauste à Washington, celui d'un « musée-mémorial », à Caen. Cette structure nouvelle n'appartenait pas à la Réunion des Musées Nationaux (RMN), puisqu'il n'y avait pas de collections lors de sa création – ce qui laisse toujours une grande liberté, en donnant l'opportunité unique de « construire » le parcours muséographique en fonction de choix qui vont orienter la recherche d'archives. Ce musée-mémorial réunit donc deux principes, celui d'être un mémorial, qui commémore un événement sur le lieu où celui-ci s'est (en partie, dans le cas présent) déroulé, et un musée qui a donc la vocation de rassembler, conserver et exposer. Il y a là une combinaison entre musée d'histoire *et* de mémoire. À titre personnel, c'est à l'issue de ma thèse, à l'occasion de l'inauguration de ce mémorial de Caen, que j'ai réalisé l'ensemble des films qui se trouvent à l'intérieur de ce parcours, et que j'ai rencontré, entre autres, l'équipe de l'IHTP.

Ce qui nous amène à l'étape suivante, la période 1991-1994, où nous avons commencé à tenir des séminaires, à l'IHTP, avec Henry ROUSSO puis Vincent GUIGUENO, Anne GRYNBERG et Antoine de BAECQUE. Au même moment donc, le projet du musée-mémorial des enfants d'Izieu – dont Anne GRYNBERG a conçu le parcours historique permanent, tandis qu'Henry ROUSSO était membre du Comité scientifique – nous plonge dans un autre contexte. La maison dans laquelle avaient vécu les enfants devenait le mémorial, et dans la grange était construit un musée, de sorte qu'il y avait véritablement une séparation nette entre les deux structures, ou entre les *genres*. Sur un principe similaire, est fondé, dans ces années également, l'Historial de la Grande Guerre, à Péronne.

Pour ce qui me concerne, mon intervention se rapportait essentiellement à la réalisation des films montrés dans ces Musées-mémoriaux. C'est seulement en 2006 que, pour la première fois, lors de la création du Musée-mémorial de Compiègne, j'ai pu avoir l'entière main sur le parcours historique permanent et ce qui s'y allait être exposé.

Ce qui a été important dans cette histoire, et ce parcours personnel, c'est que nous retrouvons, au fond, une tendance de l'histoire de l'art, propre à deux personnalités que je voudrais citer. La première est Alfred BARR (1902-1981), un jeune historien de l'art, qui s'est trouvé promu premier directeur du Musée d'art moderne de New York (MoMA) à l'âge de vingt-sept ans. Au lieu de limiter les acquisitions aux Beaux-Arts, considérés

par le Conseil d'administration du MoMA comme étant la référence majeure, il a ouvert l'institution à l'ensemble des arts visuels contemporains. En voyageant à travers l'Europe pour chercher les œuvres qui allaient constituer la collection permanente du MoMA, il s'est trouvé plongé dans le tournant de l'arrivée au pouvoir du fascisme en Italie et du nazisme en Allemagne[1]. Je voudrais également citer François MATHEY (1917-1983), sur lequel Brigitte GILARDET, ici présente, a écrit un ouvrage de référence[2]. Pour cet ancien conservateur de musées, il n'y avait pareillement aucune hiérarchie entre les arts. Ces deux exemples pour montrer que les historiens ne sont pas les seuls à se préoccuper des implications que peuvent présenter d'autres formes d'expression visuelle, et surtout d'autres manières de faire.

Parcours du séminaire

Guillaume MAZEAU

Ce qui nous guide ici vraiment c'est de réfléchir sur la manière dont des historiens, des historiennes peuvent travailler avec des gens qui ne sont pas qualifiés ainsi et à qui on donne rarement la parole. Voire, peuvent être perçus comme des « obstacles » à la diffusion du discours historien dans les musées, au théâtre, à la télévision ou au cinéma. Avec eux, la rencontre est souvent décrite comme un « choc des cultures »[3]. Ces gens peuvent être appelés des « techniciens », qu'ils travaillent dans le son ou l'image, mais ce peut être aussi des comédiens, des scénographes, des réalisateurs.... Eux-mêmes imprégnés de savoirs sociaux sur le passé, ils possèdent de précieux savoirs pratiques que nous n'avons pas, qui permettent, mieux que nous ne pourrions l'imaginer, d'adapter le savoir scientifique aux mondes dans lesquels nous souhaitons le mettre en partage.

Nous ne voulons pas faire œuvre théorique. Notre volonté a été de proposer délibérément quelque chose de « pragmatique ». Il s'agit de partir de l'expérience : « comment fait-on concrétement? », quels arbitrages sommes-nous amenés à faire lorsque nous sommes sur ce terrain des médiations ? Certes, nous verrons que dans chacun des contextes envisagés, on peut être confronté à chaque fois à des choix théoriques, qui soulèvent des enjeux éthiques, épistémologiques, parfois civiques, et qui doivent trouver des solutions extrêmement pratiques et concrètes.

L'esprit de ce séminaire est donc d'être le lieu d'un dialogue avec ces « gens » là, avec qui nous avons parfois travaillé. Comme par exemple, lors de la prochaine séance autour de la pièce de théâtre de Joël POMMERAT, *Ça ira (1) Fin de Louis* (2015), à laquelle j'ai collaboré. Nous recevrons les trois comédiens Yannick CHOIRAT, Saadia BENTAIEB et David SIGHICELLI, pour tenter de comprendre comment ces acteurs ont fait pour jouer en mobilisant leur propre imaginaire du passé, leur propre expérience de vie, tout en les combinant avec le savoir historique que j'étais chargé de leur transmettre. Un de nos partis étant d'affirmer que lorsqu'on travaille à la médiatisation de l'histoire, il faut faire avec des savoirs sociaux du passé, qui ne sont pas nécessairement scientifiques ou ne sont pas produits et transmis par les institutions universitaires, mais qui nous apprennent quelque chose et apportent quelque chose en plus, même et surtout si cela dérange nos habitudes. L'enjeu étant notamment de comprendre comme s'opère la négociation entre ces différents savoirs et d'identifier les récits qui surgissent de ces rencontres. Ces questions, je me les suis posées en permanence dans le cadre de *Ca Ira* : jusqu'où pouvais-je accepter d'aller dans la fiction et jusqu'où, inversement, les acteurs pouvaient-ils arriver à s'approprier quelque chose qui n'était pas assez présent et sensible pour eux. La pièce est née de ce type de tension, qui est, aussi, l'objet de ce séminaire.

---

1. Il en a rendu compte dans une série d'articles très brillants récemment publiés en France : *Hitler et les neuf muses*, Paris L'Échoppe, 2005.
2. Brigitte GILARDET, *Réinventer le musée. François Mathey, un précurseur méconnu (1953-1985)*, Les Presses du réel, 2014.
3. Laure BLÉVIS et Claire ZALC, « Comment « mettre l'histoire en musée », Retour sur l'exposition « 1931, les étrangers au temps de l'Exposition coloniale », *La Vie des idées*, 26 janvier 2009. Disponible en ligne : http://www.laviedesidees.fr/Comment-mettre-l-histoire-en-musee.html

Christian DELAGE

La deuxième séance portera sur un film qui nous semble particulièrement représentatif de ce qui est important dans ce registre de « médiation ». Il s'agira de *La Mort de Louis XIV* (2016), d'Albert SERRA, pour lequel nous recevrons le comédien Marc SUSINI – qui a par ailleurs également travaillé sur la pièce de Joël POMMERAT.

Albert Serra, tournage des *Trois petits cochons*, 2012.

Ce qui est intéressant dans ce cas, c'est de s'interroger les références à partir desquelles travaille Albert SERRA, grand amateur de textes littéraires. Beaucoup de ses films proposent une adaptation très libre d'œuvres qu'il s'est appropriées ; comme son *Don Quichotte* (2008), ou l'évocation qu'il propose de Goethe, Hitler et Fassbinder à partir de textes qu'eux-mêmes ont écrits et qui sont lus à l'écran par des comédiens[4]. Pour son dernier film, presque un huis clos, Albert SERRA, s'est inspiré de mémoires – notamment de Saint-Simon – et n'a pas recouru à un conseiller historique pour reconstituer les derniers jours de Louis XIV, dans une chronique quotidienne librement inspirée de ce que peuvent en dire les écrits consultés. Son but ici est moins la reconstitution fidèle qu'une réécriture de la temporalité des derniers jours du roi ; au fond, comment le « siècle » de Louis XIV se termine par ces quelques journées rythmées par l'évolution fatale d'une maladie que les médecins qui l'entourent semblent incapables de traiter.

Guillaume MAZEAU

La séance suivante sera consacrée à l'espace virtuel, à travers l'exemple d'un dispositif numérique appliqué au contexte muséal. Ces supports digitaux proposent de nombreuses solutions tout en posant également de nombreuses questions et de nouveaux problèmes d'ordre épistémologique et éthique en ce qui concerne l'établissement de la vérité.

Nous partirons une fois de plus de nos pratiques : je me suis occupé du parcours permanent du monument de la Conciergerie à Paris, dont une partie est consacrée à des salles révolutionnaires – « la prison de la Terreur » – reconstituées visuellement et virtuellement au moyen d'un outil – « l'histopad » – développé par la société Histovery, dont nous recevrons l'un des responsables, Edouard LUSSAN. Avec lui, afin de recueillir l'avis d'un développeur, de quelqu'un en prise avec les nécessités informatiques et le support matériel, nous avons également invité Alexis BACOT. Finalement, ce sont peut-être ces gens-là qui sont au cœur de la fabrique de ce que nous pouvons ensuite voir.

Nous leur avons donc demandé de venir parler de ce qu'ils font, qui est assez important puisque la reconstitution virtuelle d'espaces du passé se développe : ils ont par exemple travaillé pour le Château de Chambord, le Musée chinois de l'impératrice au Château de Fontainebleau ; ils projettent de faire le Palais des papes à Avignon, etc. ce qui montre l'intérêt des musées pour ce genre de médiation–notamment dans le cadre de leur politique commerciale et de renouvellement des publics.

Christian DELAGE

Une remarque concernant l'histopad et les lieux qui ont une histoire évolutive : s'agit-il de choisir et de fixer un seul moment, propre au lieu, mais qui est contextuel ?

4. *Les Trois Petits Cochons* (2012).

Guillaume MAZEAU

Si on reprend l'exemple de la Conciergerie, vous avez la salle des gardes, qui est une salle à voûtes d'ogives donc médiévale, mais qui était aussi utilisée comme prison, provisoire, au moment de grande affluence qu'était la guerre civile et le gouvernement révolutionnaire. A premier étage, actuellement occupé par la Première chambre civile de la Cour de cassation il y a l'ancienne salle du Tribunal révolutionnaire. Parce qu'il n'est pas totalement immersif, l'« histopad » permet de confronter la salle qu'on a sous les yeux aujourd'hui à son état de prison en 1793. Il permet aussi de « casser les murs », pour aller virtuellement dans la salle du dessus, qu'on peut voir à deux étapes successives, avant la Révolution (c'était alors la Grande Chambre du Parlement de Paris) et pendant la « Terreur ». En un coup d'œil, il est ainsi possible d'effectuer un va-et-vient immédiat entre le présent et les états passés du lieu que l'on choisit de visiter.

Pour notre dernière séance, nous reviendrons sur l'historicité de la matière sonore, alors que les enjeux de la conservation se posent ici dans des termes différents par rapport à l'image. Nous avons donc demandé au réalisateur sonore François LEYMARIE, qui a travaillé lui aussi sur *Ça ira (1) Fin de Louis*, de venir nous parler de son travail. Sur cette pièce, Joël Pommerat a beaucoup réfléchi sur la manière de faire vivre le passé au présent en utilisant le son. Il y aura aussi, pour dialoguer autour de ces questions, Emmanuelle ZOLL, spécialiste du management des organisations culturelles, spécialisée dans le son : encore une fois ce sont des praticiens qui nous intéressent ici.

Thèmes et problèmes

Guillaume MAZEAU

Pourquoi avoir choisi de faire ce séminaire, maintenant ? Nous nous trouvons dans un moment particulier, du point de vue des « manières de faire » de l'histoire. Ce constat, nous le faisons comme historiens universitaires. L'intérêt pour les modes ordinaires de l'histoire s'accompagne, de notre côté, d'une prise de conscience que le langage « savant » s'adresse à un public de plus en plus restreint et qu'il est souvent nécessaire d'en sortir, du moins d'être capable de moduler différents types de langages pour nous adapter aux différents mondes dans lesquels un certain nombre d'entre nous aspirons à nous exprimer pour différentes raisons (scientifiques, politiques, éthiques).

Ce constat que nous faisons s'illustre par le retour du questionnement sur les frontières de la discipline, entre les sciences sociales et la littérature. Dans ces questionnements, nous restons le plus souvent au niveau de l'expérimentation de l'histoire comme langage écrit. De mon point de vue, ce retour (c'en est bien un) des réflexions sur la porosité de l'histoire et de la littérature, n'a, pour l'instant, pas apporté de véritable nouveauté par rapport aux études des années 1970.

Beaucoup d'entre nous constatons en tout cas une nouvelle demande de récit collectif. Cette demande s'adresse en partie aux historiens. Le succès de librairie d'un ouvrage proposant une *Histoire mondiale de la France*[5] – et qui est donc perçu comme une manière d'écrire autrement l'histoire nationale – est clairement lié à une tentative de répondre à une exigence politique, celle de défendre la valeur de la science et de la vérité. À condition, toutefois, qu'elle emprunte d'autres voies, qu'elle se mette à la portée d'un langage moins savant. Nous sommes donc dans une situation favorable pour les innovations, même si cet appel à l'inventivité vient d'une crise profonde des manières d'être et de se penser ensemble dans la cité. Sans prétention d'exhaustivité ni *name dropping*, nous pouvons évoquer la démarche de Philippe ARTIÈRES qui, en ce moment même, tient le Bureau des archives populaires de Beaubourg, dans le contexte des soixante-dix ans du Centre Pompidou[6]. Installé aux heures de permanence de son « bureau », situé dans le hall, Philippe Artières invite les visiteurs à lui confier des souvenirs et des documents, dont la collection constituera les *Archives populaires du Centre Pompidou*. Cette

5. Patrick BOUCHERON (dir.), *Histoire mondiale de la France*, Seuil, 2017.

6. Le principe est de recueillir des témoignages écrits ou oraux de personnes qui acceptent d'exprimer ainsi une sensation plus ou moins intime et singulière, subjective, liée au lieu.

expérience questionne, sur un mode délibérément comique et « mineur », les manières de faire : l'historien est ici passeur plus que prescripteur et façonne le passé par le biais d'une expérience sociale. La performance soulève aussi des questions plus générales, comme celle de l'appropriation populaire des archives d'une institution publique, qui, le plus souvent, racontent davantage l'histoire du pouvoir que celle des subjectivités individuelles de ses usagers. Nous avons là l'exemple d'un historien qui développe ses propres pratiques, non comme un simple à-côté du travail de laboratoire – et pas uniquement dans le registre de l'écriture – au moyen desquelles il questionne la manière de penser mais aussi de faire l'histoire. Et en évoluant dans le registre du sensible. Je pense aussi à l'initiative de Quentin DELUERMOZ et Pierre SINGARAVÉLOU, auteurs d'un essai sur l'histoire contrefactuelle et qui proposent des ateliers en lien avec cette thématique[7]. L'idée est de tester les richesses des possibles du passé, en situation et en interaction, l'histoire commune faisant l'objet d'une co-construction entre les « historiens » et le public. Je pense aussi au travail de fond mené par Frédérique AÏT-TOUATI à Sciences Po qui, dans le cadre de SPEAP (Programme d'Expérimentation et Arts politiques) monté par Bruno LATOUR, teste les collaborations possibles entre sciences sociales, arts et politique [8] . D'autres exemples, encore, menés par des collègues ici présents : Marjolaine BOUTET, qui a collaboré à la conception et à la présentation d'une émission de télévision de qualité, *L'Histoire au Quotidien* (M6), qui utilisait notamment des reconstitutions, d'une manière réfléchie et approfondie pour un résultat tout à fait accessible mais intelligent ; ou Olivier RITZ également présent, très sensible aux formes non savantes et fictionnelles de la transmission du passé[9]…

Ces exemples constatent ou attestent un changement. Encore timide, si l'on se fie aux critères d'évaluation de la recherche qui réduisent le plus souvent ces expériences à la « diffusion » ou la « valorisation » de la recherche. Vue comme un « à côté » et non comme une possible pratique ordinaire, cette « diffusion » est en outre perçue selon une logique verticale et descendante de la « divulgation » du savoir à sens unique, depuis l'institution universitaire. Ces notions recouvrent également une approche utilitaire qui ne correspond pas tellement aux pratiques dont on souhaite rendre compte ici. Malgré la difficulté de penser ces pratiques (certes diverses) à l'intérieur des catégories institutionnelles de la recherche, des institutions et des programmes se développent pourtant autour des enjeux de la médiation : le LabEx « Passé Présent » à Paris 10, porté par Sarah GENSBURGER et Michèle BAUSSANT, dont la vocation est d'étudier les effets sociaux de la médiation de l'histoire, envisagée à l'échelle locale essentiellement. Des formations : le Diplôme Universitaire « Médiations du Passé », toujours à Nanterre, le Master « Histoire publique » à Paris XII-Créteil, l'unique en France en attendant Caen, le Master « Expérimentation en Arts et Politique » de Sciences Po, qui a longtemps fait figure de niche mais qui est maintenant intégré comme Master dans le cursus de l'Ecole d'Affaires Publiques.

A titre personnel, mon intérêt pour cette thématique est ancien puisqu'il a en quelque sorte déterminé un choix de parcours, depuis la thèse. Je me suis en effet intéressé à la Révolution française moins pour l'événement en lui-même que pour ce qu'il incarne, en termes de présence dans le contemporain. J'essaye ainsi de développer une démarche qui est à la croisée des chemins, c'est-à-dire de penser le passé comme un historien de laboratoire mais aussi de faire en participant à des expériences collectives menées sur un temps suffisamment long pour qu'elles ne se réduisent pas à de l'« expertise ». Je relie cette manière sensible de faire l'histoire – en me disant que c'est aussi par l'émotion et l'expérience qu'on arrive à créer de la connaissance – à ma pratique de l'enseignement et de la pédagogie puisque tout cela est aussi affaire de didactique et de réflexion sur l'entrecroisement entre la fabrication de la connaissance et la transmission. Lorsque je suis enseignant, je considère en effet

---

[7] . Quentin DELUERMOZ, Pierre SINGARAVELOU, *Pour une histoire des possibles*, Seuil, 2016. Voir aussi, des mêmes auteurs, « Explorer le champ des possibles. Approches contrefactuelles et futurs non advenus en histoire », *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, 2012/3 (n°59-3).

[8] . Voir le blog de Speap : http://blogs.sciences-po.fr/speap/.

[9] . Voir son carnet de recherche « Littérature et Révolution », https://litrev.hypotheses.org/author/litrev

que je ne fais pas que « transmettre », je nourris pleinement mes questionnements d'historien. C'est pourquoi je ne fais pas de différence de nature entre les différentes manières de « faire de l'histoire », même si toutes ne se « valent » pas, et qu'il y en a assurément de bonnes et de mauvaises.

Christian DELAGE

Oui et ce n'est pas non plus, ce qu'auparavant on pouvait appeler « l'accumulation » de positions institutionnelles, de formes de pouvoir symbolique, de rayonnement médiatique. C'est tout à fait autre chose que nous faisons. Ce n'est surtout pas quelque chose qui est « en plus » de notre activité scientifique, même si aujourd'hui, pour le Haut conseil de l'évaluation de la recherche et de l'enseignement supérieur (HCERES) ou pour certains collègues, la production culturelle n'est pas encore considérée comme un marqueur de l'« excellence » de notre activité.

Guillaume MAZEAU

Oui. Notre argument, c'est de dire que ces deux pratiques sont intrinsèquement liées. Un exemple, lorsqu'on communique dans une revue scientifique, on diffuse déjà et à des gens moins spécialistes que nous puisqu'il n'ont pas écrit l'article. Donc, en fait, il n'y a pas de différence de nature entre, d'un côté, la production de connaissances et de savoirs et, de l'autre, la diffusion, la vulgarisation, la transmission. Il y a cependant des degrés, des niveaux de qualité car les méthodes suivies ne sont pas toutes aussi valables ni efficaces.

Christian DELAGE

Sachant qu'évidemment, malgré tout, on ne touche pas les mêmes publics. Rien que d'un point de vue quantitatif, nous ne sommes pas dans les mêmes rapports d'échelle : mon dernier livre s'est vendu à 3 000 exemplaires tandis que le film que j'ai réalisé à partir de ce travail a été vu par 2 000 000 de personnes sur Arte.

Et, surtout, nous allons également plaider pour la légitimation de ce que nous faisons et, en même temps, alerter sur les compétences que requiert cette démarche : d'abord, un certain goût, qui peut se manifester dans des exercices très courants comme, par exemple, la qualité du papier et de la mise en page d'un livre – je renvoie sur ce propos aux travaux de Roger CHARTIER. Il faut surtout faire l'effort de se dire : « ça n'est pas parce que je suis expert dans mon domaine, que je ne dois pas faire un effort pour repenser mon propre travail en fonction d'exigences qui ne sont pas les miennes ».

Je voudrais ici donner un exemple de travail en équipe, le premier que j'ai fait avec Henry ROUSSO et Denis PESCHANSKI. C'était en 1990. A l'époque, allait se tenir à l'IHTP un colloque qui portait sur « Vichy et les Français », et qui était stratégiquement important pour l'institut, pour des enjeux de politique scientifique. J'ai proposé un « pas de côté » en imaginant une communication filmée et non orale, sans avoir pour autant déterminé le sujet *a priori*. Puisque nous avions la possibilité d'aller à l'Institut national de l'audiovisuel (INA) et d'accéder en toute liberté, grâce à Francis DENEL, aux actualités filmées des années 1940-1944, j'ai proposé à Henry et Denis de visionner ces films, dans l'ordre chronologique, pour se laisser conduire par l'image, et découvrir ce qui était recherché par leurs producteurs. Ce dont nous nous sommes alors aperçus, c'est que les voyages de Pétain étaient l'objet d'une série récurrente entre 1940 et 1942 et que celle-ci avait pour fonction de montrer qu'il passait son temps à sillonner la France, un territoire qui n'était jamais montré comme celui de la France réelle – les deux zones, mais le terroir éternel de la France rurale. Le générique, par exemple, était une carte de la France physique, alors que Pétain n'a fait que circuler dans la zone sud. Et c'est à partir de cela que nous avons élaboré le film ; moi, m'occupant du montage et eux, insistant pour écrire le commentaire, à partir de leur expertise historique. Mais cette expérience leur a surtout démontré la nécessité de s'adapter à un autre langage qui ne minorait pas leur savoir, mais au contraire leur conduisait à en élargir l'assise, et surtout la diffusion.

La médiation : essai de définition et enjeux épistémologiques

Guillaume MAZEAU

Alors, justement, qu'entend-on par « médiation », en général ? D'abord, ce que nous souhaitons, c'est mettre en discussion quelque chose qui ne l'est que trop rarement puisque surtout pratiqué de manière individuelle ou dispersée. C'est donc essayer de bâtir, par une série de dialogues, une éthique, éventuellement une méthode et, si on est très ambitieux, une épistémologie des pratiques de l'histoire, ou de cette « histoire pratique », de cette « histoire comme expérience ». L'objectif est donc déjà de poser la dignité et l'existence de ce genre de pratiques – non pas d'un champ – mais aussi en discuter les apories, obstacles, problèmes.

***Ça ira (1) Fin de Louis*, Joël Pommerat, 2015.**

En particulier, il s'agit de poser la question des narrations non écrites du passé. Au-delà de l'écrit, comment faire ? C'est notre langage habituel, nous ne sommes presque formés qu'à l'écrit. A quelles conditions est-il possible de produire de la connaissance sans l'écrit ? Il y a presque cent ans, les historiens des Annales cassaient le monopole des sources écrites. Aujourd'hui de nombreuses tentatives semblent montrer que les narrations elles-mêmes peuvent s'émanciper, au moins en partie, des formes scripturaires. Mon travail de collaboration avec Joël POMMERAT est difficilement intégrable dans ma « bibliographie », car je ne suis pas l'auteur du texte de la pièce et qu'il n'existe pas vraiment de nomenclature dans laquelle le ranger, à part la « diffusion de la recherche ». Pourtant, ce travail est de mon point de vue aussi important dans ce qu'il fait comprendre du passé révolutionnaire, que mes autres travaux plus « académiques ». Cela dit, nous alors aussi interroger les formes possibles de l'écrit : n'est-il pas aussi une expérience qui engage la sensibilité, comme le montrait Roger CHARTIER pour la fin du XVIIIe siècle[10] ? Au-delà des structures narratives, c'est la forme même de l'écrit historique que les expériences muséales ou éditoriales peuvent renouveler. Par exemple, la l'édition des livres d'histoire, est essentiellement évoquée en termes économiques, alors que les formes de l'écrit sont une dimension essentielle de la fabrication de la connaissance : de ce point de vue, le récent livre de Samir Boumedienne sur l'histoire des plantes médicinales est une vraie réussite : la mise en page, la typographie ou les images sont traitées autrement que comme de simples cadres ou illustrations, ils participent pleinement de la démonstration[11].

Surtout, la médiation n'est pas de la « vulgarisation », cette forme descendante de la transmission du savoir qui suppose l'existence d'un public « vulgaire », sans savoir, ou au savoir faussé, qu'il conviendrait d'« informer » de haut en bas, en se contentant de simplifier la langue savante. En tant qu'historiens, nous n'avons qu'une approche très intuitive du public auquel on s'adresse quand on écrit. Les précisions apportées par les éditeurs ne disent pas grand- chose sur l'identité de nos lecteurs. Ce sont des catégories qui sont à repenser : « grand public éclairé », « grand public », etc. Qu'on le veuille ou non, cette question s'impose à nous, même si on l'aborde rarement de front.

La médiation ne se réduit pas non plus à l'apport d'une « expertise » ou de « conseils historiques ». Cette expertise est souvent extérieure au processus de création artistique, or il nous apparaît essentiel d'être présent, de l'amont jusqu'à l'aval, afin d'éviter les instrumentalisations et de pouvoir mener un véritable échange.

---

[10]. *Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime*, Paris, Seuil, 1987.

[11] *La colonisation du savoir : une histoire des plantes médicinales du Nouveau Monde (1492-1750)*, Paris, Editions des Mondes à faire, 2016.

La médiation n'est pas toujours assimilable à de l'histoire publique, du moins telle qu'elle est parfois pratiquée en particulier en Amérique du nord, dans un rapport de dépendance par rapport aux institutions politiques, muséales, patrimoniales ou aux entreprises. L'histoire publique est une nébuleuse de pratiques très variées, mais les exemples nord-américains nous montrent que la démarche est souvent liée aux stratégies de développements touristiques régionaux. Encore une fois, cela pose la question de la dépendance par rapport à la demande sociale du passé et des torsions possibles de la vérité.

La médiation n'est enfin pas non plus une pratique qu'il serait possible d'intégrer dans ces nouveaux champs d'études tels que les *museum studies*. Plus généralement, il serait maladroit et déplacé de vouloir à tout prix créer de nouveaux champs ou de parler d'énième « tournant ». Il faudrait plutôt intégrer ces pratiques à l'histoire ordinaire, tout en élargissant un peu le terrain d'action de celle-ci.

Notre idée, c'est donc d'essayer de penser les interactions entre savoirs savants sur le passé et ce qu'on appelle les « savoirs sociaux » du passé, la « mémoire » ou même les « représentations collectives du passé », dans leur dimension pratique.

Christian DELAGE

Tout cela renvoie à des questionnements et des réflexions épistémologiques qui ont beaucoup occupé les historiens dans les années 1990, je pense notamment à Carlo GINZBURG[14] qui, face aux négationnistes, considérait indispensable de réaffirmer l'inscription de l'histoire dans une démarche de vérité fondée sur des traces, des preuves. Dans le même temps, Paul RICŒUR, considéré comme proche d'une certaine partie des courants du *Linguistic Turn*, avait tenu à rappeler que la construction du discours historique plaçait au premier rang la référence externe[15].

A l'IHTP, dans les années 1990, nous avons d'ailleurs reçu Carlo GINZBURG, Paul RICŒUR, Roger CHARTIER, Jacques REVEL… On a véritablement été baigné par toute cette réflexion sur l'histoire, y compris par ce que François HARTOG et Jacques REVEL avaient pu développer : cette idée que l'historien, au fond, ne doit pas masquer la manière dont il travaille ; que l'atelier de l'historien peut être rendu transparent pour qu'il montre comment il a évolué dans sa recherche, comment il a pu tomber dans des impasses, comment il a pu modifier son point de vue, en cours de route… Mettre en exergue le caractère évolutif du processus historique et ne pas donner le sentiment d'une « positivité » constante de cette recherche, dont l'aboutissement final est le livre, lorsqu'il est publié[16].

À cette question du régime de vérité, s'est ajoutée plus récemment l'émergence d'une ère généralisée du doute, de la mise en cause et du « complotisme ». Aux manipulations de l'histoire

12 . Voir la notice très éclairante de Christian DELACROIX, in Christian DELACROIX, François DOSSE, Patrick GARCIA, Nicolas OFFENSTADT, *Historiographies, Concepts et débats*, Folio, 2010, pp. 476-490.

13. Hayden WHITE, *Metahistory : The Historical Imagination in Nineteenth Century Europe*, John Hopkins University Press, 1973. Voir, notamment le débat avec Roger CHARTIER : Roger CHARTIER, « Figures rhétoriques et représentations historiques », *Storia della Storiografia*, 24 et Hayden WHITE, « A Response to Professor Chartier's Four Questions », *Storia della Storiografia*, 27, 1995.

14. Pour une approche de la démarche de Carlo GINZBURG, voir notamment *Mythes, emblèmes et traces. Morphologie et histoire*, Flammarion, 1989 et Le *Fil et les traces. Vrai faux fictif*, Verdier, 2010. Et : « Just One Witness », in Saul FRIEDLÄNDER, *The Extermination of the Jews and the Limits of Representation*, University of California Press, 1992, traduit en français : *Un seul témoin*, Bayard, 2007.

15. « Je n'ai pas cessé d'appuyer l'analyse sémantique de la référence sur la conviction que le discours n'est jamais seulement pour sa propre gloire, mais qu'il veut, dans tous ses usages, porter au langage une expérience qui le précède et demande à être dite », Paul RICŒUR, *Réflexion faite. Autobiographie intellectuelle*, Esprit, 1995, p. 60. Lire également *Temps et récit*, t. 1, Seuil, 1983 ; *Du texte à l'action*, Seuil, 1986 ; *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*, Seuil, 2000.

16. François HARTOG, Jacques REVEL (dir.), *Les usages politiques du passé*, Editions de l'EHESS, « Enquêtes », 2001.

s'ajoutent les interventions directes des autorités politiques lors de la création de musées-mémoriaux. Henry ROUSSO s'est rendu récemment à Gdansk, à l'occasion de l'inauguration du nouveau Musée européen de la Seconde Guerre mondiale, auquel il a participé en tant que membre du Conseil scientifique. Ce projet, initié par le gouvernement du libéral Donald Tusk, vient d'être dénoncé par le nouveau ministre de la Culture, Piotr Glinski, qui a procédé au limogeage sine die de l'équipe qui l'avait conçu[17]. La tentation est souvent grande, même pour les gouvernements des démocraties occidentales, d'intervenir sur l'écriture muséographique de l'histoire. Aux interventions directes s'ajoutent des modes plus subtils d'influence, qui se situent dans le moment de la translation du discours historique dans le langage spatio-temporel d'une exposition, où la continuité narrative ne consiste pas simplement en une sorte « d'illustration » d'un discours. Certains enjeux « politiques » passent par la gestion des fondamentaux de la maîtrise d'œuvre.

Guillaume MAZEAU

Alors, permets-moi juste de rebondir car cela me paraît important ; pour des raisons en partie épistémologiques, on voit qu'il existe cette tentation aujourd'hui d'insister sur les fragilités du discours d'historien et du savoir historique, sur la volonté de « déterritorialiser » ou de « dé-disciplinariser » l'histoire. C'est important car nous devons sans doute répondre aux nouvelles formes des demandes d'histoire. Mais, en même temps, de l'autre côté, la position des scientifiques, le statut de la vérité et de la preuve, sont devenus extrêmement flottants voire menacés (accusations diverses contre les sciences sociales, puissance des « faits alternatifs », thèse de la « post-vérité », mais aussi dégradation des valeurs d'honnêteté, de vérité dans le débat public). Nous sommes aujourd'hui serrés dans cet étau et faisons l'objet de forces totalement opposées ; avec lesquelles il va pourtant falloir faire.

[17]. Jakub IWANIUK, « À Gdansk, le Musée de la Seconde Guerre mondiale au cœur d'une polémique », *Le Monde*, 21 septembre 2016 ; « Le Musée de la Seconde Guerre mondiale à Gdansk, une zone de front », *Huffington Post*, 7 février 2017.

Témoignage : l'expérience muséale d'un historien

Christian DELAGE

Si on regarde, aujourd'hui, l'historiographie des médiations de l'histoire, dominent évidemment les expériences des musées mémoriaux liés à la Shoah puisque c'est ici que le risque de ne pas respecter l'exigence de vérité est majeur. Alors, on est sous contrôle maximal, voire sous autocontrôle parce que l'historien peut lui-même prendre l'initiative de travailler avec des experts. A titre personnel, lors de mon expérience à Compiègne, j'ai sollicité les avis des experts du domaine.

Cela dit, lorsqu'on prend pour exemple le musée de l'Holocauste, à Washington, le parcours de l'exposition est extrêmement scénarisé, depuis le début, avec cette entrée par un ascenseur où des voix vous parviennent pour vous raconter l'histoire, puis, pour entrer dans le musée, il faut passer à l'intérieur d'un wagon … Ce sont des éléments de mise en scène que nous refusons de reprendre à notre compte. Ils vont contre une certaine idée du « bon goût » et de l'idéal de connaissance que doit constituer un parcours muséographique. Bien sûr, l'empathie, la sensibilisation sont des notions importantes, sans volonté de « terroriser » le visiteur, ce qui pouvait arriver dans les années 1970 et 1980 avec, par exemple, la salle/bunker où vous êtes soumis à des sons puissants évoquant le Blitzkrieg à l'Imperial War Museum. Est-il nécessaire d'être soumis à ce type d'expérience pour comprendre une violence de guerre ? Il me semble qu'il y a ici une contradiction. Et, j'ajoute, que ce musée de l'Holocauste, qui accueille deux millions de visiteurs chaque année, se termine par une sorte de sacralisation de la parole des témoins. Ce n'est évidemment pas moi qui vais remettre en cause le fait de filmer des témoins – c'est ce que nous sommes en train de faire sur le 13 novembre 2015 – mais c'est tout de même étrange que, au fond, tout cet effort se termine par cette manière de leur céder la parole ultime. Et maintenant, de plus en plus, confrontés aux effets personnels des

déportés : nous devrions être plongés dans la désolation de voir la photographie de quelqu'un qui a disparu. Comme si c'était une sorte d'émotion qu'on vous demandait d'exprimer et de partager.

Face à ces mises en scène inappropriées, nous pouvons opposer l'expérience de ceux qui, en particulier aux États-Unis, ont témoigné de la libération des camps nazis. Lorsqu'un cinéaste, un cameraman, un photographe, ou même un écrivain comme Ivan MOFFAT qui a suivi l'unité spéciale de George STEVENS, témoigne de « ce qui lui est donné à voir » [18] , il fonctionne essentiellement par rapport à une éthique. C'est la même chose que pour nous : les journalistes, les cameramen ont une éthique… évidemment, nous sommes parfois confrontés aux écarts plus qu'à la norme mais cette éthique est une éthique d'honnêteté et non pas de manipulation.

Mais, il faut également dire que le talent et la compétence d'un historien, c'est de faire des choix, d'affirmer son intérêt pour une chose et non une autre, de définir une problématique ; de même, le cameraman ou le photographe, face à un événement qui lui est donné, va faire des choix. Un exemple que j'aime beaucoup et que je reprends souvent est le suivant : si un cameraman doit rendre compte de la réunion d'aujourd'hui, il ne pas faire un plan d'ensemble qui n'aurait aucun intérêt mais, au contraire, il va essayer de composer quelque chose, de saisir des regards, parce qu'il est à l'affût, et donc de restituer un moment, mais par des choix et non pas parce que la réalité lui serait donnée à voir de manière transparente. Donc, il faut assumer le fait que c'est une (re)construction et ne pas dire que l'image est, en soi, le lieu des manipulations les plus grandes. Je pense que le texte est plus facile à manipuler, si vous enlevez un paragraphe, etc.

Ces deux dimensions d'honnêteté et de construction sont liées, et correspondent au professionnalisme des personnes – scénographes, graphistes, etc. – avec qui nous travaillons dans le cadre d'exposition ou de musées.

Guillaume MAZEAU

Et en position de faiblesse et de fragilité, également. Bien souvent, et je renvoie à ma propre expérience au théâtre, nous avons le sentiment de décevoir les attentes qu'on peut nourrir par rapport à notre savoir qui est parfois surestimé. Par exemple, il m'était très difficile de répondre aux questions de Joël POMMERAT parce que les objectifs de construction du passé étaient absolument différents pour le théâtre : « comment bouge-t-on devant le roi ? comment lui parle-t-on ? le touche-t-on, si oui où et comment ? » Or, notre formation ne nous a pas préparé à cela ; nous ne disposons pas d'un savoir aussi érudit. Peut-être avant, dans les années soixante ; mais nous l'avons perdu puisque notre formation est plus problématisée, située sur d'autres échelles. Du coup, on mesure les apports que ces gens-là provoquent.

Christian DELAGE

Je dirais qu'ils nous sensibilisent… Le graphisme par exemple, j'en retiens un enseignement incroyable au contact d'un couple auprès de qui j'ai travaillé, Eric et Marie [GASPAR]. C'était magnifique d'apprendre des choses qui vont être complètement transparentes pour les visiteurs parce qu'elles vont être harmonieusement placées. C'est comme un pianiste qui ne montre pas sa technique parce qu'il est très brillant et qu'il a un talent d'interprétation. Et la question centrale, c'est de dire que nous partons en déterminant un conducteur – et ce n'est pas un synopsis – et après il faut voir concrètement… A Compiègne, j'avais sélectionné la matière et le discours d'un premier mur-test, mais en disposant les documents en grandeur nature et après expérimentation, il s'avérait que je n'occupais qu'une toute petite partie de la surface du mur, qui était immense et que je n'avais donc pas eu « l'œil ». Vous êtes constamment dans un aller et retour avec les exigences concrètes que pose l'instrument de médiation.

[18] Georges PEREC, Robert BOBER, *Récits d'Ellis Island. Histoire d'errance et d'espoir*, POL, 1994. Voir aussi : Christian DELAGE, Vincent GUIGUENO, « "Ce qui est donné à voir, ce que nous pouvons montrer" », *Etudes photographiques*, Novembre 1997. http://etudesphotographiques.revues.org/290

Maquette, « Filmer les camps », Sophie Breuil, 2010.

Sophie BREUIL, designer et scénographe, avait réalisé une maquette préparatoire dans le cadre de l'exposition « Filmer les camps », au Mémorial de la Shoah. Au début de mon travail, le Mémorial m'a donné cette opportunité exceptionnelle de pouvoir choisir le/la scénographe avec qui j'allais pouvoir travailler et j'ai choisi Sophie BREUIL non pas parce qu'elle avait déjà acquise, par le passé, une expérience dans le domaine thématique de la Shoah, mais parce que j'avais été séduit par la manière dont elle avait travaillé sur des sujets totalement différents, et dépourvus de toute dimension tragique. Ce qui, au fond, m'importait, c'était une compétence plutôt que des connaissances. Non pas que je refusais de mettre en concurrence mon propre savoir mais je voulais quelqu'un qui ne soit pas dans cet univers et qui y vienne prioritairement avec sa compétence ordinaire. J'avais donc réalisé un conducteur extrêmement précis, pour expliquer à Sophie ce que je voulais faire, en imaginant pour l'entrée de l'exposition un triple dispositif d'images, qui devait correspondre aux trois réalisateurs – John FORD, George STEVENS et Samuel FULLER – et je souhaitais, en très grande taille, le portrait magnifique de FORD par Richard AVEDON… Mais nous n'avons pu obtenir les droits de la photographie d'AVEDON et j'ai également renoncé aux commentaires que j'avais envisagé de faire figurer auprès des trois écrans, puisque mon idée était de faire vivre les documents par eux-mêmes, et non par un commentaire superfétatoire.

Alors, a commencé un dialogue avec la scénographe, où elle m'a fait parler longtemps, pendant plusieurs séances de travail ; parce qu'il fallait qu'elle comprenne ma démarche, ce qui demande évidemment d'être très clair pour expliquer à quelqu'un, non spécialiste de cette question, ce que vous avez en tête. Pourquoi ce temps de dialogue est-il nécessaire ? Parce qu'elle devra ensuite construire une structure modulable et réitérable qui va incarner, au fond, non pas seulement le contenu de ce que je veux montrer, mais la démarche qui est la mienne. On revient à « l'atelier de l'historien » : on ne sépare pas la monstration documentaire du geste qui a constitué sa sélection et son organisation. Elle a donc conçu ce panneau-type, extrêmement léger du point de vue de la structure – avec des pieds très fins et qui sont dessinés – avec un cadre incurvé sur son bord droit. Dans l'espace de l'exposition, le visiteur se dépace dans des blocs à la fois ouverts – ce n'est pas complètement fermé, c'est transparent – mais en même temps repliés dans une certaine intimité puisqu'il va être nécessaire, souvent, de prendre les écouteurs pour entendre la matière sonore – afin également d'éviter la pollution sonore.

Avec Sophie, nous avons donc matérialisé la question principale qui m'intéressait, celle de « la juste distance ». Voyez le geste de George STEVENS, qui détermine un cadre face à l'abbaye du Mont-Saint-Michel. J'aime à dire que lorsqu'il fixe son cadre sur ce lieu, ce sera exactement le même geste, lorsqu'il sera devant un cadavre ou un survivant, dans un camp. Il n'y a pas de manière différente de s'inscrire en tant que témoin – ici, cinéaste – selon le degré d'horreur de la chose en face de laquelle vous vous trouvez. Parce que, cela procède d'une éthique qui est la même, quel que soit l'objet ou la personne que vous filmez. Il n'y a pas de précaution particulière à prendre si vous êtes devant un survivant, parce que vous êtes un professionnel et vous savez ce que vous avez à faire. Cette question de la distance est également illustrée dans cette deuxième image, par le fait que nous avons, à gauche, la photographie prise par un opérateur et, à droite, George STEVENS qui filme le même opérateur. L'idée était donc de montrer qu'il y a des gens qui ont fait ces images, en plus de disposer des images originales non montées ; parce qu'en règle générale, ces images d'actualités perdent immédiatement leur identité

et leur substance, en étant montées, remontées, etc. On peut, on doit s'intéresser à ceux qui ont produit ces images, d'autant plus qu'ils avaient un cahier des charges à respecter.

De même, il y a cette idée de « protection ». Le cameraman a deux types de caméra : une, un peu lourde et qu'il est obligé de poser sur un trépied – dix à quinze minutes de film – ce qui implique du temps et l'absence de danger ; une autre, une petite caméra qu'il tient dans la main avec trois/quatre minutes de film et qui fonctionne comme une espèce de filtre par rapport à ce qu'il est en train de voir. Il a un regard décalé, il n'est pas complètement dans l'événement et c'est pourquoi j'utilise le terme de « protection ». C'est-à-dire que la caméra le protège de l'horreur qui est devant lui et, nous, nous pouvons regarder ces images parce que l'opérateur nous protège de la vision la plus directive, donc la plus difficile.

Photographe filmé par George Stevens, Dachau, 1945.

Sophie avait très bien compris qu'il fallait trouver un équivalent dans la scénographie, de cette idée que j'émettais sur la manière dont les camps avaient été filmés lors de leur libération. Une autre idée était qu'on ne serait pas face à un *continuum* « discursif » mais à un certain nombre de documents de nature diverse – des images photographiques, des extraits filmés, des textes, des objets mais très peu puisqu'il est de toute façon difficile de disposer des originaux ou, alors, de les rendre « présents » aux spectateurs. Ce qu'a finalement réalisé Sophie, c'est de trouver une structure qui permet de « donner à voir » ; cette structure est en emboîtement, ce qui fait qu'aucun document n'est à la même distance, et cet emboîtement doit faire comprendre aux visiteurs que, précisément, la construction que je fais, c'est une collection de choses et c'est un ajustement par rapport aux distances auxquelles je souhaite que le visiteur se trouve. C'est-à-dire, par exemple, que si vous êtes face à des images horribles, ce sera un petit écran, qui est situé en profondeur dans le cadre, qui ne sera donc pas vu en premier. En revanche, le document d'archive domine. Et ces documents, en anglais, sont parfois des photocopies que j'avais faites pendant mes recherches, et donc d'une qualité médiocre. Lorsqu'on ne pouvait récupérer les originaux, le document était retraité par le graphiste afin de lui redonner une certaine texture et, toute une partie de leur travail, c'était de disposer la traduction en français, en dessous ou à côté. Une traduction qui est exactement dans la même typographie que le texte original et qui va avoir la même composition, pour que l'œil ne soit pas dérangé et que la traduction ne soit pas quelque chose de « prosaïque ». Cet emboîtement et cette succession de cadres sont pour moi les deux éléments intéressants de la scénographie pour cette exposition. Et vous pouvez voir qu'il n'y a aucun texte. A New York, uniquement, j'ai finalement été obligé d'indiquer des titres. Mais, même dans ce cadre, ces « titres » sont en fait des expressions employées à l'époque par les personnes qui ont fait ces images.

Il n'y a pas de « fétichisme de la source » mais l'idée était de remonter à l'origine de l'acte de production car cette trace s'est perdue au fil du temps : on ne sait pas qui a réalisé cela, on ne connaît pas les conditions ni le document dans son intégralité. Savoir simplement que les cameramen disposaient de trois minutes de tournage permet d'apprécier, à la vision, le fait qu'il n'y a pas de droit à l'erreur ou au repentir, ce qui veut dire qu'ils sont obligés de réfléchir à ce qu'ils vont faire pendant ces trois minutes ; donc, ils composent, ils construisent, ils montent en direct. L'idée était d'être en permanence dans leur « jus » à eux, avec, tout le temps, des citations et jamais d'autres points de vue – de temps en temps, l'historien intervenait mais de manière très limitée, par exemple pour rectifier un propos de STEVENS sur l'existence de chambres à gaz à Dachau.

Le risque potentiel étant alors de « perdre » le visiteur et j'ai eu des témoignages de gens qui sont venus me voir en me disant « vous savez, au départ on ne savait pas très bien où on allait, mais au fur et à mesure, on a été pris par le geste muséographique ». Tout cela, c'est le résultat du travail que l'on fait avec le scénographe, avec les graphistes et les éclairagistes – bien que, sur ce dernier point, c'est extrêmement compliqué puisque l'éclairage c'est quelque chose de très sophistiqué, très directif et donc vous êtes très souvent dépendant de l'existant.

Discussion

Guillaume MAZEAU

Ce que vient de vous présenter Christian exprime bien notre intention, c'est-à-dire d'être très pratiques, très concrets pour aborder les solutions qu'on a trouvées avec les personnes avec qui on a travaillé, pour faire de l'histoire ensemble.
La parole peut désormais circuler.

Corinne DORIA

Par rapport au principe qui est à la base de ce séminaire, je me posais la question de savoir si les relations entre le monde académique et la divulgation étaient plus ou moins problématiques, je veux dire à penser, selon des spécificités nationales ? Par exemple, je me souviens d'avoir assisté à un colloque aux Etats-Unis et d'avoir parlé avec un historien de la médecine qui m'affirmait avoir cessé d'écrire des ouvrages scientifiques, faute de lecteurs. Ma deuxième question, qui est en fait une remarque, est de dire qu'on fait encore de la pédagogie, nous enseignons, et nous nous posons dans ce cadre des questions identiques à celles que nous pouvons nous poser lorsque nous pensons à « diffuser » un savoir scientifique vers un public plus large, c'est-à-dire un public qui n'est pas nécessairement composé de collègues. Ces réflexions sur la médiatisation, on les fait peut-être déjà en tant qu'enseignant. Enfin, c'est qui l'ennemi ? Car j'ai eu le sentiment que le mouvement était celui d'une réaction à quelque chose.

Guillaume MAZEAU

Alors, non pas du tout et on peut faire un séminaire sans ennemi. Et même si on a commencé par dire ce que nous n'étions pas, c'est plutôt une initiative positive que l'on souhaite. Enfin… une réaction : on revendique évidemment ce que nous sommes, c'est-à-dire des savants, ne serait-ce qu'institutionnellement, on le revendique et on ne croit pas que dans la reconstruction du savoir sur le passé, tout se vaille. C'est donc une affirmation, de prendre la place et de tenir ce qui, pour nous, correspond à un goût, un intérêt, aussi, une éthique, un engagement.

Christian DELAGE

Et si on sort de notre routine quotidienne et qu'on est plongé, soudain, dans l'organisation d'un événement, un film, encore une fois vous êtes avec des gens qui sont à 100% de leurs compétences, dans le temps restreint qui est celui de la fabrication d'une exposition. Vous êtes dans une situation qui ne correspond pas au registre que nous connaissons au quotidien, et il pourrait y avoir la tentation de se dire « je ne vais faire que ça » ; mais, à mon sens, ce n'est pas possible et c'est précisément ce qui nous distingue de l'histoire publique qui se suffirait à elle-même. À titre personnel, je n'aurais pas pu réaliser l'exposition « Filmer les camps », sans avoir disposé du temps de la recherche. Parce que le temps de la recherche, ce n'est pas seulement un temps de collection de documents, c'est un temps de maturation d'une problématique, de sa discussion en séminaire, c'est un temps vivant.

Guillaume MAZEAU

On pense qu'il n'y a de bonne histoire, qu'en faisant une histoire qui tienne les deux bouts, tout le temps. Et la formation de Créteil en Histoire publique tente justement de former les étudiants à faire les deux à la fois.

Et évidemment, c'est complètement lié à notre expérience de l'enseignement.

Personnellement, je le vis comme ça depuis le début puisque les questions de transmission, de l'usage de l'anachronisme contrôlé qu'on emploie

en fait en permanence lorsqu'on enseigne, comme moyen, méthode, détour, on le rencontre dans notre manière de faire l'histoire par d'autres biais. Sur la connaissance des publics, des savoirs sociaux et de ce que peut apporter l'enseignement de l'histoire, je vous renvoie au livre de Françoise LANTHEAUME sur les récits du commun[19]. C'est une grande enquête novatrice, internationale, je crois, sur plusieurs milliers d'élèves entre la France, l'Italie, etc. auxquels on a demandé de raconter leur histoire, l'histoire de leur pays. Les questions que nous nous posons sur la nature de l'histoire, ce qu'est la recherche en histoire, sur sa transmission et sa médiatisation, sont complètement liées à des renouvellements de questionnement en termes de didactique et de pédagogie. Et ce n'est pas un hasard si les *Annales*, emblématiques d'un savoir académique en France, ont consacré il y a deux ans un numéro entier sur la question de la pédagogie et de l'enseignement[20].

Corinne DORIA

Par ailleurs, c'est une chose qui est de plus en plus demandée : par exemple dans le cadre d'une demande de bourse à l'étranger, on a peu l'espoir d'attirer l'attention sur nous si on n'a pas un blog, ou réalisé une exposition virtuelle, etc.

Christian DELAGE

Et ce n'est pas parce que les nouvelles structures de financement de la recherche, comme les « Laboratoires d'excellence », ont un certain nombre de partenaires, comme la Bibliothèque nationale de France, les Archives nationales, que l'on va pouvoir s'y faire accepter comme commissaire d'exposition, si l'on n'est pas reconnu comme étant porteur d'une compétence – et d'une reconnaissance professionnelle.

Guillaume MAZEAU

Et souvent, tous les programmes de recherche de l'Agence Nationale de la Recherche (ANR) et des LabEX, se réduisent à la numérisation de sources. La condition de l'argent est la numérisation de documents et c'est indiqué comme de la « vulgarisation, transmission, etc. ». Mais c'est une façon tellement pauvre de le considérer ; donc s'il y a une ouverture des institutions et des structures de financement, elle reste extrêmement pauvre dans la manière de penser ces pratiques.

Marjolaine BOUTET

Je crois qu'il y a quelque chose d'extrêmement intéressante dans l'idée de ce séminaire et dans ces réflexions ; c'est la rencontre, pas tellement avec le public, mais avec d'autres métiers. Et d'autres vocabulaires, d'autres façons de penser… mais c'est aussi, comment on arrive à transmettre, à communiquer, à se comprendre et à faire converger, dans le bon sens, des intérêts qui ne sont pas nécessairement contradictoires. Malgré tout. Et c'est vrai que moi-même, lors de ma propre expérience de collaboration avec une chaîne de télévision privée, j'avais tout un ensemble d'*a priori*. Mais, au final, arriver à nouer un dialogue, cela permet d'apprendre quelque chose sur soi et on peut ainsi être en position d'apprendre quelque chose à l'autre et je crois que c'est pour ça qu'on fait ce métier. Par exemple, faire un tournage d'une série télévisée, c'était pour moi la confrontation entre la mentalité ou l'*habitus* du fonctionnaire et celle de l'intermittent du spectacle. C'est donc intéressant comme expérience dans le sens où cela fait évoluer notre regard sur notre propre milieu professionnel, qui finalement à des codes. Et en sortir, permet de les réinterroger. D'ailleurs, toutes les formations qui s'ouvrent et dont vous avez parlé témoigne d'un changement au sein de l'université, lié à des pressions politiques ou autres pour faire des choses professionnelles, etc. Ce qui explique aussi que, désormais, ce type de problématique s'impose finalement.

Guillaume MAZEAU

Ce temps-là me fait penser à ma propre expérience de théâtre ; le temps de la création n'étant pas du tout celui dont j'avais besoin pour trouver des documents, ou pour résumer des problèmes considérables. Je me trouvais donc en

---

19. Françoise LANTHEAUME, Jocelyn LÉTOURNEAU (dir.), *Le récit du commun. L'histoire nationale racontée par les élèves*, PUL, 2016.

20 . Voir le dossier « Recherche historique et enseignement secondaire », *Annales. Histoire, science sociales*, éditions de l'EHESS, 2015/1.

permanence à être dans des temporalités dans lesquelles j'étais rarement en tant que chercheur – et même si nos temporalités nous conduisent souvent à être pressé à chaque fois, dans le très court terme et le très long terme. Mais, cela dit, cette contrainte-là m'a fait inventer des choses.

Christian DELAGE

Cette question de l'intermittence est très importante parce qu'en général, elle est utilisée comme un argument de dévalorisation de la profession alors que c'est la condition de sa qualité. Les gens sont au maximum de leur compétence et de leur motivation parce qu'ils ont un temps d'engagement maximal, intense et complet ; et cela, c'est précieux.

Brigitte GILARDET

Est-ce que l'historien ne se retrouve pas en quelque sorte sur ses terres lorsqu'il rentre dans l'élaboration d'un catalogue d'exposition ? Se retrouve-t-on face à un travail proche de la recherche universitaire ou au contraire faut-il l'adapter puisque c'est une aide à la visite ?

Guillaume MAZEAU

Parmi tous les supports de médiation que j'ai eu le loisir de pratiquer, c'est effectivement un des supports qui ressemble le plus à ce que je fais d'habitude, mais dans des revues comme « L'Histoire » et pas du tout comme un article scientifique. Cela dit, le catalogue d'exposition est un support intéressant mais il est acheté par très peu de personnes…

Olivier BÜTTNER

Oui mais c'est celui qui est évalué par vos pairs. Actuellement, si on prend le ministère de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, les critères d'identification des chercheurs et enseignants-chercheurs distinguent entre ceux qui sont dits « publiant » et les autres, « non publiant ». Ce n'est pas : « valorisant » ou « non valorisant ». Et depuis peu de temps, les catalogues d'expositions sont pris en compte en tant que publication. Mais, par exemple, les carnets de fouille des archéologues ne le sont pas.

Guillaume MAZEAU

Or, un bon catalogue d'exposition, selon moi, est un support de médiation qui se met au service de l'explication de l'exposition et qui ne peut pas être autonome. Ce qu'il est le plus souvent et qui traduit la prééminence de l'écrit.

Christian DELAGE

Ou la qualité picturale ; mais c'est vrai que si on passe notre temps à expliquer que ce qui nous intéresse, c'est de passer du scripturaire à l'exposé, ou au film ou au théâtre et de devoir finalement revenir au scripturaire, on va perdre le sens de la démarche.

Guillaume MAZEAU

Et justement, on va organiser fin avril une séance supplémentaire autour de l'exposition « Soulèvements », de Georges DIDI-HUBERMAN, qui a suscité des questions qui nous occupent pleinement. Est-il possible de mettre l'histoire au musée ? Est-ce que l'esthétique peut-être un instrument de médiation ou est-elle un obstacle à la compréhension de l'histoire ?