



Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale  
EUROPES / AMÉRIQUES  
<http://www.univ-brest.fr/amnis/>

## *Les procédés contemporains de mise en scène des guerres*

**Dominique Trouche**  
Université de Bordeaux III  
France

Des modifications formelles dans la représentation des victimes se sont opérées au niveau des sites français des Guerres mondiales. La gestion des lieux de mémoire participe à polariser les visites sur les musées des guerres de telle sorte à offrir au public une connaissance cadrée de l'histoire des lieux. Ces formes contemporaines se substituent, en partie, à la forme plus traditionnelle du monument aux morts. Appelés monuments « scéno-muséographiés », ces musées exposent l'Histoire par la médiation des techniques de l'information et de la communication. Leur traitement scénique touche l'image donnée des victimes et conduit à une modification du rapport aux morts de la guerre.

Quatre points vont être développés afin d'interroger les processus à l'œuvre dans la mise en scène des sites. La modification du rapport des vivants à ces lieux procède d'un changement de perception opéré grâce à la mise en réseau des sites (I). Les expositions sont organisées comme des œuvres audiovisuelles complexes (II). Les procédés de mise en scène de l'Histoire, activés par les choix architecturaux et scénographiques, participent à une représentation des morts soumise en partie au régime de la transparence et de la déterritorialisation (III). Ces modifications visuelles et perceptives ont un impact sur la relation aux morts, victimes, et non plus héros de la guerre (IV).

### **Mise en réseaux des lieux de mémoire**

L'organisation sous forme de réseaux des lieux de mémoire permet aux touristes d'appréhender ces espaces de manière « pré-digérée ». À partir des années 1990, l'imprégnation des logiques communicationnelles a unifié les propositions de visite en offrant une organisation similaire. Chaque site propose un logo, un circuit, un nouveau musée ainsi qu'une hiérarchie des différentes étapes du circuit.

La France est recouverte par des réseaux mémoriels qui embrassent l'ensemble de son territoire. Cette trame se rajoute au département, à la région ou au canton. En Normandie, le concept « Espace historique de la Bataille de Normandie » a été lancé avec le logo de la mouette à l'occasion du 50<sup>e</sup> anniversaire en 1994. Il a permis de

mettre en réseau tous les sites en organisant un « grand musée à ciel ouvert ». Huit parcours organisent la visite calquée sur le déroulement des batailles. De véritables circuits de guerre sont proposés au visiteur qui est littéralement happé par le mouvement reconstitué des armées en 1944. Chaque parcours invite à le rejoindre comme pour suivre symboliquement les mouvements des troupes et faire acte de bravoure.

A Verdun, l'invitation à se rendre sur les espaces de la bataille opère par la médiation de la randonnée. L'impression d'apaisement est valorisée autour de ces lieux hautement dramatiques. La marche convie au cheminement individuel, à la réflexion. David le Breton rappelle que cette activité permet « souvent un détour pour se rassembler soi »<sup>1</sup>.

Douze sentiers de découverte territorialisent le site de la bataille de Verdun. Le guide du musée de plein air replace les lieux de la bataille, visités durant les randonnées, dans leur contexte historique. Les durées des circuits oscillent entre une heure et deux heures trente. Ils permettent de visiter entre quatre et douze lieux de mémoire. Le Colonel Léon Rodier, alors Président de l'Association nationale du souvenir de la bataille de Verdun, indique en introduction du document que celui-ci « a pour objectif de faire entrevoir au visiteur, au travers des vestiges extrêmement tourmentés qu'il présente, ce que fut "l'Enfer de Verdun" »<sup>2</sup>.

L'espace prend forme aux yeux de celui qui le parcourt. Les modifications élaborées ces dernières années par le tourisme de mémoire partitionne ces espaces et leur restitue un sens marqué par l'emploi des techniques d'information et de communication. Pour Jean Davallon, « un circuit doit offrir les éléments qui permettent au visiteur de se fabriquer l' " histoire " »<sup>3</sup>.

La visite d'une exposition est modélisable selon un « *programme-type* » organisé en quatre phases. La première correspond à l'« instauration du sujet »<sup>4</sup>. Le pèlerin opère une rupture avec le monde quotidien de telle sorte à entrer dans l'espace du cheminement. La seconde phase consiste pour le visiteur à accéder au lieu espéré. Dans un troisième temps, il s'agit de réaliser l'action essentielle qui serait dans le cas de l'exposition, l'accession à « une sorte de "monde utopique", autrement dit un ailleurs que le monde de l'exposition (ici celui du circuit) est précisément censé représenter, médiatiser »<sup>5</sup>.

La quatrième et dernière phase est celle de la reconnaissance de l'accomplissement de l'action principale. Le visiteur a terminé la visite. Il a intégré des informations connues de lui seul.

Cette analyse de l'exposition s'applique à la manière dont sont traités les parcours externes reliant les différents lieux de mémoire. Dans le cas du circuit organisé à Verdun, les quatre phases fonctionnent. Le visiteur, en roulant vers l'espace de la bataille, a le temps pour pratiquer une rupture entre la ville et le site, de passer de ses préoccupations habituelles à ce qu'il va découvrir. Une fois sur les lieux, le site propose la visite de monuments « forts » comme le Mémorial de Verdun ou l'Ossuaire de Douaumont, dont la visite est un passage quasi obligatoire de la découverte des lieux. Le retour au domicile ou à la ville de Verdun clôt la visite du site. L'aspect lunaire d'un paysage empli de cicatrices participe à l'instauration du sentiment d'« y être ». Une fois ce monde singulier créé, le visiteur est ailleurs, dans le monde de la bataille de Verdun. Le « monde utopique » est instauré par ce que l'on fait du lieu. Jean Davallon précise

---

<sup>1</sup> Le Breton, David, *Eloge de la marche*, Paris, Métaillé, 2000, p. 11.

<sup>2</sup> A.N.S.B.V., *Guide du musée de plein air. 12 sentiers de découverte*, Verdun, Richard communication, 2004, p. 5.

<sup>3</sup> Davallon, Jean, *L'exposition à l'œuvre*, Paris, L'Harmattan, 1999, p. 148.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 148.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 149.

que chaque monument peut faire l'objet d'un programme-type, ce qui assimilerait les visites à un « micro-récit plus ou moins autonome »<sup>6</sup>.

L'application de la modélisation de l'exposition aux circuits touristiques des guerres révèle l'importance prise par la gestion des visites. Cette évolution participe au changement de considération sensible des lieux. Le rapport à ces endroits modifie la relation et le comportement du visiteur à l'Histoire. Il peut, en quelque sorte, l'embrasser de tout son corps. Le visiteur ferait l'expérience des lieux par ses propres sensations.

### **Les monuments « scéno-muséographiés » comme œuvre audiovisuelle**

L'élément majeur du système, avant même la découverte des traces, est le monument scéno-muséographié. Il a pris une réelle importance au point que sa visite semble indispensable, au détriment parfois, des lieux de mémoire. Les sites français proposent au visiteur des journées ou demi-journées types durant lesquelles le musée est automatiquement visité. Ces incitations partent du principe que les monuments soulignés ont un apport informationnel plus important et permettront aux visiteurs d'acquérir la quantité d'informations jugées nécessaires. Le Mémorial de Caen est en quelque sorte l'emblème de l'Espace historique de la bataille de Normandie. Dans le Vercors, le Mémorial de la Résistance est officiellement le point de départ des Chemins de la liberté. Sur le site internet du Mémorial, on peut lire ceci :

*Le Mémorial de la Résistance est l'étape centrale d'un parcours qui incite le visiteur à découvrir les lieux où se sont déroulés les événements tragiques du Vercors. Il offre par sa sobriété et sa représentation symbolique, une certaine image de ce que fut jadis, durant les années sombres de la Deuxième Guerre mondiale, la Résistance*<sup>7</sup>.

L'importance acquise par ce mémorial laisse en retrait les restes de la guerre. Les choix architecturaux et scénographiques, traduit par « sobriété » et « représentation symbolique », fonctionnent comme les révélateurs de la conception contemporaine de la « mise en souvenir » de la guerre.

L'emploi de l'expression « monument scéno-muséographié » vise à intégrer une réalité complexe. La multiplication des appellations (mémorial ou Historial) traduit l'individualisation de chaque bâtiment en référence aux autres et à l'histoire qu'il représente. Le déroulement interne de ces monuments emploie des techniques empruntées au théâtre ou au cinéma. Il est important de s'interroger sur la potentialité des expositions à se présenter comme des œuvres audiovisuelles. C'est dans ce contexte que les modes d'exposition ont été modifiés. L'espace n'est plus linéaire ou éclatant de blancheur. Il suit les courbes de l'Histoire quitte à s'enfoncer dans les entrailles de la terre.

Pour ce faire, les monuments scéno-muséographiés emploient le principe de l'enfermement. Le visiteur est amené à descendre pour accéder à l'exposition. Il circule alors dans des espaces souterrains. Cette perte de repères est accentuée par l'absence totale de vue sur l'extérieur. Aucune fenêtre ne vient perturber la visite du public. L'éclairage dans ces lieux est virtuel et participe à la création d'ambiance selon le désir de mise en scène des scénographes. Le visiteur entre dans l'Histoire, et rien ne vient perturber sa visite.

---

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 150.

<sup>7</sup> [<http://www.memorial-vercors.fr>], (page consultée le 04 juin 2005).

L'installation souterraine d'un monument censé rappeler la souffrance de Résistants et l'enfermement des visites par des procédés classiques (absence de lumière, descente...) participent à masquer par des artifices la réalité. Jean-Didier Urbain<sup>8</sup> prend l'exemple du livre américain de E. Vaughn *The Loved-One. An Anglo-American Tragedy* sorti en 1948, dans lequel est détaillé le travail de la thanatopraxie. Un homme mort, dans des circonstances tragiques, est maquillé de telle sorte à apparaître « vivant ». Cet exemple, parmi tant d'autres, fonctionne de la même manière que les expositions des monuments scéno-muséographiés. Il s'agit de créer un monde différent, hors de la réalité, comme si la vie quotidienne ne devrait pas souffrir de cette présence.

Les formes données aux espaces et les ressentis des visiteurs participent à installer une dichotomie entre le dedans et le dehors. Les monuments scéno-muséographiés fonctionneraient comme des bulles qui excluraient le monde extérieur de l'espace-temps de la visite.

La sur-abondance d'écrans télévisés ne permet pas une connexion avec un dehors même lointain. Au contraire, ces postes de télévision font défiler en boucle les mêmes images. Tout est proposé aux visiteurs : des documentaires, un enchaînement de photographies, des scènes de la vie courante ou des extraits de journaux télévisés.

La mise en scène s'exprime également par la re-création de scènes historiques. La continuité narrative et le traitement scénique participent à promouvoir le sentiment d'*être dans* un film. La particularité de ces expositions tient au fait que l'image est dépendante du mouvement du visiteur. Elle est sans cesse en action. Comme des attractions dans des parcs de loisir, le visiteur se construit sa propre image en fonction de ce qui lui est proposé et de la manière dont sont agencées les informations. La comparaison avec le parc s'arrête là. La recherche de sensation n'est pas l'unique but du visiteur. Les expositions étudiées ont la particularité d'ajouter un ensemble de procédés employés dans d'autres œuvres audiovisuelles comme le théâtre ou le cinéma. Assemblées, ces différentes formes de médiatisations proposent une réalité cohérente qui formerait ainsi un type spécifique d'œuvre audiovisuelle.

Le Mémorial de l'Alsace-Moselle représente la forme la plus aboutie en matière de recréation de scènes. Le visiteur vit à l'heure de la Seconde Guerre mondiale et circule à travers ses scènes marquantes. Dans la deuxième salle de l'exposition, il se retrouve propulsé dans un hall de gare entièrement reconstitué, banquettes comprises. Aucun détail n'est laissé de côté. L'ensemble convie le visiteur à embarquer dans un wagon d'une gare de 1939. Les scénographes cherchent à tromper les sens du visiteur. Il se retrouve immergé dans la Seconde Guerre mondiale.

Le traitement scénique traduit une appréhension singulière de l'espace par le visiteur. Le corps prend acte de sa liberté de mouvement en rapport avec le déroulement des scènes. Il s'inscrit dans l'œuvre au même titre que les éléments théâtraux ou filmiques qui la composent.

## **Troubles de la représentation**

Les monuments scéno-muséographiés manifestent une relation singulière aux morts des guerres mondiales. Selon Michel de Certeau, un des paradoxes de l'histoire consiste dans le fait que « l'écriture met en scène une population de morts »<sup>9</sup>.

---

<sup>8</sup> Urbain, Jean-Didier, *L'archipel des morts. Le sentiment de la mort et les dérives de la mémoire dans les cimetières d'Occident*, Paris, Payot et Rivages, 1998, p. 138.

<sup>9</sup> Certeau, Michel de, *L'écriture de l'histoire*, Paris, Gallimard, 2002, p. 138.

La scénographie de l'Histoire représente la mort due à la guerre en la mettant au centre de ses dispositifs. Pour signifier son omniprésence, les monuments scénomuséographiés opèrent des *mises en images* singulières.

Dans le premier cas de figure, la représentation des morts n'est pas « directe ». Il y a très peu de photographies de soldats décédés. Pourtant, leur présence est une réalité, d'autant plus forte qu'elle est métaphorique. Les effets personnels ou les objets courants sont des symboles très puissants employés par la grande majorité des sites. Seule leur mise en scène diffère. Certains préfèrent aligner les objets, alors que d'autres valorisent l'unité de chaque reste. L'impression d'entassement voulue par Yves Gibeau à l'Historial de Péronne rappelle la masse des millions de morts de la Première Guerre mondiale. Située dans la quatrième pièce intitulée « après-guerre », son œuvre est constituée d'objets récupérés et entassés dans le grenier de sa maison de Roucy près du Chemin des Dames. Il n'est pas expliqué la manière dont l'auteur les a récupérés. Il n'a pas participé à cette guerre puisqu'il est né en 1916. On peut supposer qu'il les aura ramassés directement sur le terrain des opérations au vu de sa situation géographique personnelle. Les objets présentés rappellent le soldat à sa réalité. Il revêt son casque, porte le goulot de sa gourde ou de sa bouteille à sa bouche, il frotte sa petite cuillère au revers de sa veste.

Dans le village brûlé d'Oradour, un mémorial a été construit et contient les restes (lunettes, billets de banque, couteaux...) trouvés dans les décombres. Ils sont exposés dans des vitrines. Le lieu, le monument et les objets participent à une forme de dépouillement des morts. Ils ne sont plus là pour témoigner et revendiquer une possession. Leurs biens les plus précieux sont affichés au regard de tous. Malgré la présence des vitrines qui instaurent une forme de séparation entre les vivants et les restes métonymiques des martyrs, l'ensemble valorise la perte d'intimité des morts. Le stade de la simple présentation du casque d'un soldat, de bouteille en verre ou de petite cuillère est dépassé. Ces objets étaient symboliquement la possession de tout combattant. L'image caricaturale du Poilu le représentait avec son casque ou son fusil. A Oradour, les habitants étaient vous ou moi, c'est-à-dire tout le monde. L'espace met en scène le récit de la vie quotidienne et ordinaire du bourg par l'intermédiaire de ces restes.

En tant que signes, les objets fonctionnent comme les métonymies des signifiés « êtres morts dans des circonstances particulières ». Jean-Didier Urbain propose de parler de « *simulacre d'habitation* »<sup>10</sup> pour les mausolées qui reproduisent la maison des vivants à l'attention d'un mort. Nous pouvons, à sa suite, envisager de considérer la mise en scène des objets comme un « simulacre des morts ». Ces objets manifestent le mort dans son état de présent à la vie. Il serait seulement absent. Il ne serait visiblement pas mort. Patrick Baudry montre l'importance accordée aux placements des objets lors de la séparation des vivants avec le mort. Il y a ceux qui suivent le défunt et sont placés dans le cercueil et ceux qui restent en possession de la famille<sup>11</sup>. La présence de ces objets montrés derrière des vitrines n'appelle pas la question de la familiarité proprement dite. Le visiteur contemporain n'a pas cette relation à ces morts. Ces objets, à l'opposé de ceux récupérés dans le cadre d'un décès, survivent « hors-contexte ». Ils sont, de manière très ambivalente, toujours en la possession du mort, bien que son état de décédé ne puisse plus en faire un possesseur. Le visiteur ne sait pas à qui, précisément, appartiennent les objets proposés dans le mémorial. Ils sont au groupe des morts d'Oradour. L'effet de sanctuarisation provoqué par l'enfermement sous cloche de

---

<sup>10</sup> Urbain, Jean-Didier, *La société de conservation. Etude sémiologique des cimetières d'Occident*, Paris, Payot, 1978, p. 286. C'est l'auteur qui souligne.

<sup>11</sup> Baudry, Patrick, *La place des morts*, Paris, Armand Colin, 1999, p. 152.

ces objets active l'état d'indéfinition dans lequel se situent ces martyrs. Certains de ces restes sont toujours en état de fonctionner. Ils sont comme en attente du réveil de leur possesseur. Les objets des habitants d'Oradour n'ont pas été laissés dans les ruines. Ils ont été récupérés et installés dans un espace construit pour l'occasion.

Les seules images disponibles des morts sont bien souvent les photo-portraits situés sur les monuments aux morts. Gaëlle Clavandier montre la triple référence de ces photos entre image, identité et mémoire<sup>12</sup>. Représenté seul, le soldat est d'abord signifié dans son individualité. L'ensemble des photo-portraits sur un monument rappelle, ensuite, son appartenance à un groupe. Enfin la référence à la nation élargit la signification des morts au-delà de l'identité communale. Les monuments scénomuséographiés proposent à leur tour des représentations pour évoquer la souffrance, la mort du soldat ou des formes de rappel des motifs d'existence du lieu. Les morts ne sont plus mis en images par une représentation de leur visage et du haut de leur buste. Ils prennent forme dans la scénographie des lieux. Ils acquièrent une matérialité déroutante par sa présence et sa vitalité.

Dans cette deuxième possibilité, les individus décédés sont représentés à taille humaine. A l'Historial de Péronne, des installations situées au niveau du sol sont appelées « fosses ». Elles exposent les costumes des soldats des différentes armées en présence. Les corps sont formés sous les habits. Seules manquent les extrémités. Sophie Wahnich montre que la neutralité des vitrines de l'Historial, identiques à celles de n'importe quel autre musée, est opposée à la forme « fosse ». Le rappel visuel du cimetière, derrière cette mise en visibilité, en fait « un support de forte intensité dramatique »<sup>13</sup>.

Ces soldats représentent tous les soldats. Sans visage, ils sont anonymes. Pourtant, il y a bien un corps signifié derrière ces habits. Pour Sophie Wahnich, les « vêtements inventent une présence pour les morts »<sup>14</sup>.

L'individu est allongé. Il est mort avec toute la raideur inculquée par le système militaire. Pour ajouter à l'horreur, le corps est dans une fosse avec les derniers objets que le personnage a dû toucher. Ces installations témoignent d'une mort à la fois terrible mais excessivement commune, si bien que ce mort est n'importe quel mort en costume de militaire français.

La troisième et dernière étape fonctionne par le processus de la déterritorialisation. Sa première manifestation est l'usage de la technique de la transparence. Au Mémorial de Caen, au sortir de « Guerre mondiale, guerre totale » et à l'arrivée dans la partie « Le JOUR J et la bataille de Normandie », le visiteur se trouve face à la représentation, dans les tons sépia, d'un soldat mort sur une vitre. Les traits au sol ainsi que les formes du second plan sur la photographie présentent au visiteur la suite de l'exposition. Ce soldat américain est visiblement un mort sans lieu. Son image se diffuse à travers toute la pièce. L'espace de la représentation immatématise ce corps au profit de la mise en scène. Ce qui correspondrait au deuxième stade, emploie la transparence dans toute son efficacité. Elle est monstration de la réalité de la guerre et, parallèlement, elle ouvre le regard du visiteur à ce qui va suivre dans l'exposition : la mise en scène des armes qui ont participées à la libération de l'Europe.

Les différentes pièces captées par l'appareil photographique grâce à l'emploi de vitres perturbent le rapport à l'espace. Je suis dans cette pièce tout autant que ma

---

<sup>12</sup> Clavandier, Gaëlle, « Les cadres photo-portraits des monuments aux morts : pour quelle mémoire ? », in *Champs visuels*, n°4, 1997, p. 73.

<sup>13</sup> Wahnich, Sophie, « "Disposer des corps" ou mettre la guerre au musée », in *Tumultes*, n° 16, avril 2001, p. 58.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p. 64.

présence dans le lieu suivant est fortement suggérée. Le visiteur qui se trouve présent dans le hall du Mémorial peut le voir. Il a face à lui simultanément quatre plans : la pièce dans laquelle il se situe, la vitre, la pièce suivante avec les maquettes ainsi qu'une partie du hall du Mémorial. Les stratégies mises en place pour exclure le visiteur du monde extérieur sont oubliées au profit de la visibilité totale. Il n'y a plus de murs pour délimiter les pièces mais seulement des vitres et des panneaux de présentation des informations.

Ces monuments scéno-muséographiés relatent tour à tour les méthodes d'extermination des individus dans les camps ou des bombes dans les tranchées. Le visiteur intègre l'idée de dispersion, de dissolution et de pulvérisation des corps. Avec ce choix scénographique, l'éclatement de la perception du mort dû à la guerre devient une réalité. La photographie de ce mort, représenté par transparence, conduit à la perte de sa matérialité. Cette vitre est livrée au regard de tous. Le visiteur n'a pas le choix de regarder ou de s'abstenir. A l'image des arènes où le regard embrasse tout le spectacle grâce à sa forme arrondie, l'usage de la transparence officie comme diffuseur de l'image.

La seconde manifestation du processus de déterritorialisation présente les morts tout à la fois qu'ils sont sans lieu. Ils sont partout et nulle part à la fois. Une grande part de monuments scéno-muséographiés possèdent des cendres d'individus morts, en général dans les camps de concentration. Des espaces peuvent être réservés à l'exposition des urnes comme au Mémorial de Caen ou au Monument à la gloire de la Résistance de Toulouse. Dans ce dernier, les restes ont été installés dans des cryptes. Le visiteur ne peut y accéder librement. Une barrière marque l'interdiction pour le visiteur de pénétrer à l'intérieur de l'espace. Il doit regarder le spectacle proposé depuis le boyau central.

Le cimetière, la tombe ou le monument aux morts participent à situer le mort. Les processus mis à l'œuvre pour gérer l'accompagnement du mort par le vivant l'inscrivent dans des lieux donnés, l'espace où l'individu a perdu la vie, l'espace où il est enterré. Au contraire, les cendres retrouvées dans les différents camps sont des restes d'êtres humains « indéterminés ». La présence de ces mêmes cendres dans les monuments scéno-muséographiés participe à accentuer la perte de repères spatiaux de ces morts. Ils sont morts et enterrés nulle part.

La destruction quasi systématique de traces des massacres dans les camps participe à cette relation trouble aux morts. Ils sont totalement dissous dans l'espace-temps de l'Histoire. Ainsi ces cendres venues des camps et présentes dans les monuments scéno-muséographiés paraissent-elles hors contexte. Leur présence concourt à déterritorialiser ces morts. Ils sont *dé-corporer* par la réduction de leur corps à l'état de cendres.

Leur mort effective s'est produite dans un lieu souvent lointain. Ces cendres manifesteraient tous les déportés exterminés.

L'association des cendres et de la terre cherche à réinstaurer du sens à cette présence dans des lieux hautement médiatiques et peu réceptifs aux souvenirs. Ces monuments scéno-muséographiés ne sont pas directement issus de la guerre. Ce sont des constructions, *a posteriori*, qui nécessitent la justification de leur existence. L'inscription dans l'Histoire du XX<sup>e</sup> siècle se traduit par une matérialisation de ces lieux de mort. Le Mémorial de Caen possède une salle réservée aux camps et à la mémoire des déportés. De cette manière, la présence des cendres permet à ces nouveaux monuments de s'inscrire dans une lignée.

## **Décontextualisation des morts**

Dans ce jeu des apparences et des représentations des morts, les monuments désinscrivent la mort du corps et de l'identité du défunt. Tout reste est propice à une forme de mise en scène singulière. Le Mémorial de Caen présente sur son site internet une photographie des poutrelles du World Trade Center, celles-là même que nous avons photographié au Mémorial dans l'espace consacré à la paix.

Outre l'incongruité de la présence d'éléments significatifs de la guerre et de l'horreur dans un espace consacré à la paix, les restes du World Trade Center portent le souvenir des morts de ces attentats. Pour autant, la photographie des tours en flammes en arrière plan est indispensable pour accéder à la compréhension. Sans elle, ces restes pourraient être attachés à n'importe quel autre événement.

Ces mises en scène utilisées pour des restes, si différents, questionnent notre relation à la mort violente et collective. L'ambivalence de ces représentations rappelle notre propre rapport aux défunts. La mort est toujours signifiée par son rapport à la vie. Les morts sont, pour celui qui reste, perpétuellement en train de mourir. Ces représentations « visibilisent » la mise en abyme de la relation quotidienne entre les morts et les vivants. Leur absence est une forme de présence. La multiplication des formes de restes maintient le souvenir de leur tragique disparition. La personne décédée ne perd pas toute trace d'existence, du moins tant que des survivants se souviendront d'elle. L'ensemble de ces choix visuels de représentation des morts participe au trouble de la relation entremêlée dans la présence et l'absence. La présence est personnifiée par la matérialité donnée à la forme humaine, aux vêtements ou aux traces des disparus. L'absence prend tout son sens dans l'omission de rappel d'identité, de visages ou de disparition progressive du corps mort dans l'espace. Les cendres ne permettent pas l'identification. Il n'y a aucun individu précis rattaché aux restes. Ils sont, au contraire, destinés à maintenir le souvenir de l'ensemble des morts.

Le mort des guerres de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> est le soldat dont la figure emblématique représente le Poilu. Qu'il soit debout ou mourant, les monuments aux morts de la Grande Guerre l'ont figuré et situé au cœur même des villes. C'est le Poilu qui s'est battu pour sauver la France, c'est lui qui était dans les tranchées. La mort de masse instaurée par une guerre qui devait être la "Der des ders" ne s'est révélée être que le prélude à d'autres conflits qui ont fait évoluer la considération des morts dus à la guerre, militaires tout autant que civils.

Partant de monuments très narratifs au départ, l'évolution historique a produit des monuments plus abstraits suite à la Seconde Guerre mondiale. Ce changement de perception visuelle s'est accompagné d'un changement de considération des morts dus à la guerre. Ils sont sensiblement passés de la conception de héros à celle de victimes.

Les choix scénographiques témoignent de ce changement de considération. Les tentatives de déterritorialisation des corps, dans la représentation, influent inévitablement le regard porté sur la mort en temps de guerre. Les manières de la représenter, grâce à l'emploi du noir et blanc, du sépia, de mort détourné du second plan dans les photographies, ne fonctionnent pas comme des images « chocs ». Par ce que précisément cela n'en sont pas. La mort est « rognée » dans ses réalités sommaires. Il n'y a pas de mares de sang, pas de corps déchiquetés. Les photographies ne sont pas retouchées mais la présentation en noir et blanc masque la dureté de l'image.

Les mémoriaux proposent peu d'images des morts. Elles sont distillées le long des expositions. Celles qui sont installées ont le rôle de signifiant absolu. Par un raccourci, elles deviennent la représentation de la mort ; une forme fragilisée par la mise en scène.