

**Comment le *naming*, dans le contexte d'un musée-mémorial
en tant que lieu de mémorialisation, influence-t-il la
perception et la formation d'une identité collective ?**
Analyse du « The National September 11 Memorial Museum »

SIMON SOLBREUX

Thèse soumise à l'Université d'Ottawa dans le cadre des exigences du programme
Maîtrise ès arts en criminologie, option thèse et Master en criminologie de l'Université
Catholique de Louvain

Département de criminologie,
Faculté des sciences sociales,
Université d'Ottawa

© Simon Solbreux, Ottawa, Canada, 2024

Plagiat et erreur méthodologique grave

Le plagiat, fût-il de texte non soumis à droit d'auteur, entraîne l'application de la section 7 des articles 87 à 90 du règlement général des études et des examens.

Le plagiat consiste à utiliser des idées, un texte ou une œuvre, même partiellement, sans en mentionner précisément le nom de l'auteur et la source au moment et à l'endroit exact de chaque utilisation*.

En outre, la reproduction littérale de passages d'une œuvre sans les placer entre guillemets, quand bien même l'auteur et la source de cette œuvre seraient mentionnés, constitue une erreur méthodologique grave pouvant entraîner l'échec.

* A ce sujet, voy. notamment <http://www.uclouvain.be/plagiat>.

1. INTRODUCTION.....	1
2. L'ÉTAT DE L'ART.....	4
2.1. LA RÉACTION SOCIALE AU REGARD DE LA SOCIOLOGIE DU CONFLIT	4
2.1.1. <i>La sociologie du conflit : entre conflit et union.....</i>	5
2.1.1.1. L'acte terroriste, une menace extérieure.....	5
2.1.1.2. Le conflit simmelien, un conflit social	6
2.1.1.3. L'union simmelienne	8
2.1.2. <i>La construction d'une identité collective comme marqueur d'union.....</i>	9
2.1.3. <i>Le musée-mémorial, vers une construction identitaire ?.....</i>	11
2.2. LE NAMING COMME PROCÉDÉ DE MISE EN RÉCIT	12
2.2.1. <i>Nommer, une utilisation du patronyme.....</i>	12
2.2.2. <i>Nommer différents acteurs.....</i>	13
2.2.2.1. Une distinction préalable : témoin direct et témoin indirect.....	13
2.2.2.2. La victime	14
2.2.2.3. Le héros	17
2.2.2.4. Le coupable.....	18
2.3. LE MUSÉE-MÉMORIAL, UN LIEU DE MÉMORIALISATION	19
2.3.1. <i>Le musée-mémorial et son langage muséal.....</i>	19
2.3.2. <i>La mémorialisation, une articulation de temporalités et de traditions</i>	20
2.3.3. <i>La mise en exposition et la mise en espace.....</i>	21
2.3.4. <i>L'utilisation du mentefact.....</i>	22
2.3.5. <i>L'utilisation du portait victimaire.....</i>	24
2.3.6. <i>L'utilisation du son.....</i>	25
2.3.7. <i>L'utilisation du silence</i>	27
2.4. L'EXPÉRIENCE MUSÉOLOGIQUE, UNE PRODUCTION D'ÉMOTIONS	28
2.4.1. <i>L'émotion.....</i>	28
2.4.2. <i>La réception et la perception du visiteur</i>	30
2.4.3. <i>La socialisation victimaire : une proximité affective, de l'admiration et de la distance.</i>	31
2.5. LA PROBLÉMATIQUE	32
3. LA MÉTHODOLOGIE.....	35
3.1. LA QUESTION DE RECHERCHE ET LES OBJECTIFS DE RECHERCHE	35
3.2. L'OBSERVATION, UNE MÉTHODOLOGIE QUALITATIVE.....	35
3.3. LE MODÈLE INDUCTIF, UN RAISONNEMENT CIRCULAIRE	37
3.4. LE CHOIX DU TERRAIN	38
3.5. LA RÉCOLTE DES DONNÉES	39
3.5.1. <i>La grille d'observation et le carnet d'observation</i>	39
3.5.2. <i>L'observation participante directe</i>	41
3.6. L'ANALYSE QUALITATIVE : LE DÉMARCHE PAR QUESTIONNEMENT ANALYTIQUE	42
3.7. LES OBSTACLES AU PROCESSUS DE RECHERCHE.....	44
3.8. LES OBSTACLES À LA MÉTHODOLOGIE	45
3.8.1. <i>La surinterprétation.....</i>	45
3.8.2. <i>L'espace observé</i>	46
3.9. LE DEUIL DE CERTAINES PISTES ANALYTIQUES	46
4. L'ANALYSE.....	50
4.1. PROPOS INTRODUCTIFS : MON OBSERVATION DE « THE NATIONAL SEPTEMBER 11 MEMORIAL MUSEUM » ...	50
4.2. LE NAMING, UN VECTEUR D'ÉMOTIONS DÉPENDANT D'AUTRES OUTILS.....	51
4.2.1. <i>Le mémorial extérieur du World Trade Center</i>	52
4.2.2. <i>Le musée-mémorial : un visiteur face à une multitude d'outils et d'acteurs.....</i>	54
4.2.2.1. Le parcours général au sein du musée-mémorial.....	54
4.2.2.2. Une salle spécifique : <i>In memoriam</i>	57
4.3. LA RÉ-INDIVIDUALISATION ET LA RE-PERSONNIFICATION DE LA VICTIME PAR LE NAMING	60
4.3.1. <i>Un « terrorisme à l'aveugle » ciblant et instrumentalisant des victimes anonymes</i>	60
4.3.2. <i>Le naming, un procédé de nomination, d'individualisation et de personnification</i>	62
4.3.2.1. L'utilisation du patronyme comme procédé de nomination	62
4.3.2.2. D'autres outils accentuant la personnification de la victime.....	64

4.4. LE NAMING, UN PROCÉDÉ CATÉGORISANT : LES FIGURES DE LA VICTIME, DU HÉROS ET DU COUPABLE	68
4.4.1. <i>La figure de la victime</i>	69
4.4.2. <i>La figure du héros</i>	72
4.4.3. <i>La figure du coupable</i>	75
4.4.4. <i>Trois figures pour trois expériences muséologiques différentes</i>	76
4.5. L'IDENTITÉ COLLECTIVE CONDUISANT À UNE AUTRE FORME DE DÉPERSONNALISATION	77
4.5.1. <i>Le naming au regard de la sociologie du conflit</i>	77
4.5.2. <i>Le naming et son rôle dans la création d'une identité collective</i>	78
4.5.3. <i>L'identité collective est dé-personnifiante</i>	81
5. CONCLUSION	83
6. BIBLIOGRAPHIE.....	86

REMERCIEMENTS

Je tiens, tout d'abord, à remercier l'ensemble des personnes qui m'ont aidé et soutenu lors de la réalisation de ce mémoire.

Je remercie ma promotrice belge, Fabienne Brion, pour son écoute et ses précieux conseils m'ayant permis d'alimenter ma réflexion et de mener à bien mon projet de recherche.

Je tiens également à remercier ma superviseuse canadienne de thèse, Maritza Felices-Luna, pour son écoute, sa patience et ses nombreux conseils qui m'ont permis d'arriver au terme de ce travail. Son soutien infailible m'a donné la confiance nécessaire pour accomplir un travail de cette ampleur et en être particulièrement fier.

Je remercie ma sœur, Manon Solbreux, ainsi que les autres membres de ma famille ayant participé à la correction de mon mémoire et m'ayant soutenu durant l'ensemble de mon parcours académique.

Je souhaiterais terminer en remerciant l'ensemble de l'équipe pédagogique de l'UCLouvain et de l'Université d'Ottawa pour avoir assuré ma formation durant ces deux années enrichissantes.

ABSTRACT

Depuis l'Antiquité, les civilisations ont cherché à commémorer les exploits de leurs soldats et figures illustres. Au XIXe siècle, cette volonté s'est intensifiée, se matérialisant par des monuments et une mémoire collective, souvent soutenue par l'État. Progressivement, la commémoration a alors notamment pris la forme d'une « mémoire de pierre » visant à graver les noms des individus.

Plus récemment, les musées-mémoriaux sont devenus des outils importants pour commémorer des événements tels que la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. Le processus de reconnaissance des victimes, notamment juives, a été marqué par des débats sur leur identification. Ces musées, cristallisant la mémoire des victimes, participent ainsi à la construction d'une identité collective.

Dans le climat terroriste actuel, de nouveaux musées-mémoriaux ont vu le jour, suscitant mon intérêt pour l'étude de leur rôle dans la mémoire collective. A travers une méthodologie basée sur une observation participante visant à étudier le « National September 11 Memorial Museum », ce travail met en lumière les mécanismes, notamment émotionnels, qui légitiment l'émergence d'une identité collective « victimaire » à travers l'expérience musicologique.

1. INTRODUCTION

Depuis l'Antiquité, les civilisations ont toujours eu à cœur de rappeler les exploits de leurs soldats et la mémoire de leurs plus illustres personnages. Dans l'histoire contemporaine, et plus particulièrement à partir du XIX^{ème} siècle, cette volonté de commémoration s'est intensifiée et s'est traduite par une matérialisation plus marquée de la mémoire collective. Bien que souvent initiée par l'État, cette commémoration prend également une dimension privée en honorant non seulement les soldats mais aussi les victimes civiles (Fleury, 2010). Parallèlement, la « mémoire de pierre » s'est développée et consiste à graver le nom des individus pour leur rendre hommage et reconnaître la portée de leurs combats (Fleury, 2010).

Au cours des dernières décennies, édifier des musées garantissant une fonction mémorielle est devenu une pratique courante. Ce type d'édifice est principalement né pour commémorer des événements tels que la Seconde Guerre mondiale et la Shoah. La reconnaissance des victimes, en particulier des victimes juives, a alors été l'objet de nombreux débats. En effet, l'identification des Juifs en tant que victimes a mis du temps à s'établir en raison de la crainte de stigmatisation et ils ont, dès lors, longtemps été inclus de manière anonyme dans la catégorie des « victimes de la barbarie nazie » (Chaumont, 1994, p. 9 & Rony, 1987, p. 113). Malgré la particularité et la singularité de la Shoah, ce contexte a conduit à une réflexion sur la manière d'enseigner et de commémorer les événements passés à travers les musées-mémoriaux. Ces lieux sont ainsi devenus des « lieux de mémoire victimaire » soutenus par une volonté politique et une demande collective de cristalliser la mémoire des victimes en un lieu unique (Lafon, 2014).

Concernant le terrorisme, les débats qui portent sur la réponse aux actes terroristes et leurs implications politiques, économiques et sociales sont nombreux. La réaction sociale à ces actes a d'ailleurs été au centre de mes premières recherches et est rapidement devenue le cœur de ma problématique. Face à un contexte terroriste prenant une place de plus en plus conséquente, des musées-mémoriaux et des projets d'édification de tels monuments ont émergé ces dernières années. Ces développements ont capté mon attention et nourri mon désir de les étudier dans le cadre de ce mémoire. Ces édifices sont des mises en récit particulières du passé, souvent influencées par des initiatives politiques.

Plusieurs fonctions et finalités leur sont alors reconnues, et je souhaite étudier l'influence d'un tel établissement sur la construction d'une identité collective.

L'objectif de ce mémoire sera, dès lors, une analyse du processus de *naming*, que je considère comme une évolution contemporaine de la « mémoire de pierre », visant à mentionner les victimes pour les commémorer. Ainsi, je m'intéresserai aux fins d'un tel procédé, consacrant diverses figures, sur la création d'une identité collective.

Pour commencer, je nous outillerai littérairement et conceptuellement afin de parfaire la compréhension générale de ma recherche. Cette première partie sera l'occasion de réaliser une recension des écrits et de développer des concepts muséologiques sur base de la littérature existante. Ces éléments, mis en avant, permettront alors de mieux appréhender ma problématique de recherche.

La seconde partie de ce mémoire reprendra ma méthodologie. J'évoquerai ainsi la méthode choisie, la manière dont le terrain a été sélectionné et le processus de récolte des données. J'aborderai également la démarche développée. Je terminerai par évoquer les différents obstacles et les difficultés rencontrées lors du processus de recherche.

Après avoir exposé ma méthodologie, j'entrerai dans l'analyse approfondie de l'observation réalisée au sein du musée-mémorial américain. Cette dernière permettra alors d'en apprendre davantage sur le fonctionnement du *naming* dans sa finalité d'élaboration d'une identité collective. J'aborderai, premièrement, le *naming* et sa dépendance à d'autres outils. Deuxièmement, j'expliquerai la manière dont ce procédé individualise et personnalise la figure de la victime. Dernièrement, avant de conclure ce travail de recherche, j'insisterai sur l'émotion produite, en distinguant la victime d'autres figures présentes au sein du musée-mémorial, et en me focalisant sur son rôle dans la socialisation victimaire.

PREMIÈRE PARTIE
L'ÉTAT DE L'ART

2. L'ÉTAT DE L'ART

Afin de rendre compte de la littérature existante à propos de ma thématique de recherche ainsi que des concepts mobilisés tout au long de ce travail, l'état de l'art comprendra cinq sections. Les deux premières seront dédiées à une recension des écrits. La troisième section se focalisera davantage sur les outils d'observation utilisés afin de justifier mon analyse. La quatrième, quant à elle, permettra d'analyser le fonctionnement du *naming* au sein d'un musée-mémorial. Enfin, la dernière section résumera brièvement ma problématique de recherche.

2.1. La réaction sociale au regard de la sociologie du conflit

G. Truc, sociologue français, s'est intéressé à la réaction sociale face aux attaques terroristes ainsi qu'au processus de mémorialisation de ces dernières dans les sociétés occidentales. L'auteur informe que chaque attentat s'inscrit nécessairement dans un contexte social et politique particulier invitant, dès lors, à étudier plusieurs terrains concrets afin de parvenir à une meilleure compréhension du processus social qui suit un acte terroriste. Dans son analyse des impacts du terrorisme sur nos sociétés, nous retrouvons deux grandes théories s'imposant comme des approches fondamentales pour appréhender cette thématique de recherche : la sociologie du conflit de G. Simmel ainsi que les *disasters studies* (Truc, 2019).

La théorie du conflit reconnaît qu'un conflit équivaut à une forme de désaccord mais également à « une force de socialisation » (Hahn, 1990, p. 377). Freund, dans son ouvrage intitulé « Introduction à Georg Simmel », décrit la position de cet auteur en considérant la lutte comme « une forme de socialisation qui, par sa négativité même, prend une signification positive » (Hahn, 1990, p. 377). En effet, Simmel reconnaît une fonction positive au conflit comme étant une force fondamentale de la vie sociale. Contrairement, les *disasters studies* étudient le conflit, et plus particulièrement l'attentat, comme un affaiblissement de la collectivité au même titre qu'une catastrophe naturelle révélant, par conséquent, ses failles (Truc, 2019).

Face à ces deux manières opposées d'analyser la réaction sociale aux actes terroristes, je partage davantage le postulat reposant sur la sociologie du conflit considérant ainsi la menace terroriste, en tant que menace extérieure, comme un facteur conduisant à une

forme de conflit au sein de la collectivité menant, *de facto*, à une forme de solidarité. Bien que l'acte terroriste trouble nos rapports sociaux qui deviennent alors une source potentielle de danger, notamment par l'existence d'une méfiance, d'une suspicion généralisée et d'un climat de peur s'installant au sein de l'espace public (Hintermeyer, 2006), une force socialisante existe également.

Néanmoins, s'interroger sur le caractère fédérateur ou, au contraire, séparateur de la société est dépourvu de sens en sciences sociales. Il est davantage intéressant de déterminer dans quelle mesure ce type d'événements, après avoir troublé l'ordre social, consolide les liens, pour quels individus et par quels procédés (Truc, 2019). Dans le cadre de ce travail, en lien avec la sociologie du conflit, j'analyserai la manière dont, dans un contexte de conflit social, le *naming* s'impose comme créateur de liens sociaux à travers la construction d'une identité collective.

2.1.1. La sociologie du conflit : entre conflit et union

2.1.1.1. L'acte terroriste, une menace extérieure

Les événements dramatiques s'étant déroulés à New-York ont fortement touché la relation transatlantique donnant ainsi naissance à une solidarité face à ce qui fut qualifié de « menace extérieure » (Bozo, 2002, p. 342). La *Revue stratégique*, revue française dressant le panorama de l'environnement de défense et de sécurité sur le territoire français, considère d'ailleurs la menace terroriste comme une menace remettant en cause la sécurité et les intérêts de l'État français ainsi que des autres homologues européens (Chaouch, 2018).

Afin de mieux saisir le concept de « menace extérieure », approfondissons la notion de « menace ». Cette dernière se décrit comme un signe ou un indice présageant la concrétisation d'un danger. En effet, la menace se manifeste comme une intention hostile associée à la possession de moyens nécessaires pour la réaliser. Néanmoins, cette notion ne se confond pas avec la vulnérabilité et les risques. La vulnérabilité est une condition, généralement caractérisée par la faiblesse d'un système, le rendant ainsi sensible aux menaces. Le risque, quant à lui, désigne la probabilité qu'une menace spécifique puisse exploiter une vulnérabilité particulière du système (Brun, 2018). La compréhension du

concept de « menace » est d'autant plus importante qu'elle se retrouve au centre de nombreuses définitions du terrorisme. En effet, le rapport final français concernant l'édification d'un musée-mémorial mené par Henry Rousso¹ et remis au Premier Ministre, dresse un panorama de définitions du terrorisme, classées par discipline, insistant sur la menace de violence qu'il implique (Le Musée-Mémorial. Des sociétés face au terrorisme, Rapport au Premier Ministre, 2020).

Progressivement, ces menaces, notamment terroristes, sont devenues indistinctes, étant présentes à l'intérieur mais surtout à l'extérieur des frontières. Comme l'a rappelé le coordonnateur national du renseignement en 2010 dans la revue de *Politique internationale* : « Les menaces sont multiples. Elles proviennent d'États ou d'acteurs non étatiques plus ou moins clandestins et opaques » (Brun, 2018, p. 544).

En insistant sur la dimension symbolique nationale ou en utilisant la dénomination « territoire national » ainsi qu' « acteurs non étatiques », nous constatons comment la menace terroriste est externalisée et, *de facto*, comment une justification à l'utilisation du concept de « menace extérieure » est admise.

2.1.1.2. Le conflit simmelien, un conflit social

Selon Freund, le conflit est « de l'ordre du vécu, immédiat ou ressassé dans la durée, avec des périodes d'accalmies et de débordements » (Freund, 1983, p. 19). De plus, G. Simmel, fondateur de cette théorie du conflit, considère la lutte comme une forme d'interaction socialement réglée. Bien qu'il ne l'interprète pas comme une « manifestation d'un instinct purement biologique » (Hanh, 1990, p. 377), il reconnaît que l'homme peut être doté d'une agressivité innée. Néanmoins, l'auteur se distingue des autres en démontrant que, selon lui, il n'existe pas une « agressivité pure » mais uniquement une agressivité s'exprimant par des formes plus ou moins définies socialement. Ainsi, cette hostilité est le produit d'un lien social mais également le générateur d'un nouvel ensemble de normes et de règles (Hahn, 1990). Dans une perspective fonctionnaliste, l'ordre social a besoin de conflit pour changer et ainsi innover. Cependant, peu de changements se réalisent sans l'existence de tensions (Géhin,

¹ Historien français et directeur de recherche au CNRS.

1983). C'est en ce sens que l'hostilité est alors créatrice d'une forme de socialisation (Hahn, 1990). De plus, nous ne pouvons pas à proprement parler de conflit lorsque celui-ci ne se manifeste pas avec autrui, marquant ainsi une forme de relation sociale. Rappelons que, selon M. Weber, cette dernière constitue un comportement réciproque de plusieurs individus les guidant dans leurs décisions ou leurs actions et leur donnant une signification. Cette interdépendance peut prendre la forme d'un accord ou d'une amitié mais également d'une compétition, d'une hostilité ou d'une lutte (Freund, 1983).

En plus de dresser les caractéristiques de la relation conflictuelle, Freund, dans son ouvrage, propose une définition concernant le conflit :

« Le conflit consiste en un affrontement ou heurt intentionnel entre deux êtres ou groupes de même espèce qui manifestent les uns à l'égard des autres une intention hostile, en général à propos d'un droit, et qui pour maintenir, affirmer ou rétablir le droit essaient de briser la résistance de l'autre, éventuellement par le recours à la violence, laquelle peut le cas échéant tendre à l'anéantissement physique de l'autre » (Freund, 1983, p. 63).

En déconstruisant cette définition, nous retrouvons une série de caractéristiques propres à cette conception du conflit. Premièrement, l'affrontement ou le heurt doit être volontaire. Cela permet de réduire la définition du conflit et d'exclure ainsi les actes ne résultant pas d'une véritable volonté conflictuelle. Deuxièmement, le conflit doit opposer deux antagonistes de la même espèce ou encore des congénères. Pour reprendre les termes de K. Lorenz, le heurt est de nature « intraspécifique » (Freund, 1983, p. 66). Troisièmement, la volonté conflictuelle implique une intention de nuire. Cette hostilité peut alors prendre des formes variées allant d'une simple malveillance à des actes davantage brutaux. Quatrièmement, le droit, admis dans une conception large telle qu'une revendication de justice, constitue l'objet du conflit. Dans une acceptation large du droit, nous pouvons alors considérer une volonté de reconnaissance par un groupe d'individus comme une forme de revendication de justice. Cinquièmement, le conflit tente de briser la résistance de l'autre. En ce sens, il se manifeste comme une confrontation entre deux volontés, dont l'une cherche à s'imposer à l'autre afin de prioriser sa solution. Dernièrement, l'idée est que le degré d'affrontement dépend de la situation en question (Freund, 1983).

Ainsi, une menace extérieure peut être suivie par un désordre social conséquent. Certains auteurs témoignent de ce dernier lors des périodes d'après-guerre. Même s'il existe une illusion de société harmonieuse et paisible, un réel conflit social associé à une violence individuelle et collective se propage dans un tel contexte (Géhin, 1983). Dans le cadre de la Shoah, le conflit social s'est notamment manifesté par ce que Chaumont appelle la « concurrence des victimes » conduisant à des tensions entourant la question de la reconnaissance victimaire (Chaumont, 2010).

Ainsi, l'acte terroriste est considéré comme une menace extérieure, un conflit provenant de l'extérieur. Néanmoins, le désordre social qu'il provoque se rapproche davantage de la conception simmelienne du conflit, conflit interne à la société favorisant ainsi une nouvelle forme de socialisation. C'est d'ailleurs dans ce contexte que la question de la reconnaissance des identités émerge principalement (Freund, 1983).

Les rapports français concernant le projet d'édification d'un musée mémorial démontrent assez bien les interrogations soulevées ainsi que les débats entourant le devoir de mémoire : Qui devons-nous commémorer ? Comment les commémorer ? Quelles fonctions doivent remplir le musée-mémorial ? Où devons-nous édifier un tel monument ? Ces questions reflètent ainsi le conflit social existant à la suite d'une attaque terroriste. Des prises de position peuvent diverger sur ces points et doivent alors être pensés (Terrorisme : faire face. Enjeux historiques et mémoriaux, 2018 ; Le Musée-Mémorial des sociétés face au terrorisme. Rapport au Premier Ministre, 2020 ; Le Musée-Mémorial du terrorisme. Projet scientifique et culturel remis au Président de la République, 2022).

2.1.1.3. L'union simmelienne

Face à une menace extérieure, nous sommes en mesure d'attendre de la société une solidarité visant à résister aux assaillants. Ainsi, les membres de la société dépassent l'adversité et leurs divergences pour s'unir. En ce sens, Simmel mentionne le concept d'« union » apparaissant à travers les luttes. De nombreux exemples témoignent de nations qui se sont unies à la suite de périodes de guerres. Union et hostilité s'inscrivent dans une circularité. L'union issue de la solidarité, malgré la présence d'une potentielle hostilité, témoigne de la proximité entre les individus. Cependant, cette dernière engendre des

conflits qui peuvent, à nouveau, conduire à une forme potentielle de solidarité (Hahn, 1990).

R. Collins, sociologue américain, a tiré des conclusions intéressantes concernant l'effet fédérateur, proche du concept d'union simmelien, provoqué par les attentats du 11 septembre. L'une d'entre elles témoigne de l'impact de la temporalité. Différentes phases doivent être distinguées produisant des effets différents sur la collectivité. Les jours suivants, un tel événement donne naissance à une phase de choc où les réactions sont individuelles et généralement désordonnées, s'apparentant à une forme de désordre social. S'en suivent des semaines de démonstrations d'une certaine cohésion sociale qui s'ancre autour de divers symboles nationaux. Ce n'est que les mois suivant un acte terroriste que l'effet fédérateur atteint ainsi son plus haut niveau. Pour finir, un retour à la normale s'installe progressivement (Truc, 2019).

2.1.2. La construction d'une identité collective comme marqueur d'union

Face au trouble social engendré par la menace extérieure, une nouvelle forme de socialisation conduit notamment à la construction d'une identité collective.

Afin de mieux comprendre le concept d'identité collective, il est important de comprendre celui d'identité. La notion d'identité est un concept complexe ayant connu de nombreuses évolutions mais étant également appréhendé différemment d'une discipline à une autre (Alaoui & Abakouy, 2017). Le caractère polysémique de cette notion conduit d'ailleurs à des emplois hasardeux (Baudry & Juchs, 2007).

L'interactionnisme symbolique se présente comme une théorie capable d'expliquer la formation des catégories sociales à travers des activités collectives complexes, que ce soit lors de coopération ou d'opposition entre les individus. C'est au sein de ces interactions que diverses composantes de l'identité se manifestent (Baudry & Juchs, 2007). Dans une perspective sociologique, l'identité s'inscrit comme une préoccupation forte, probablement accentuée par des évolutions sociales marquantes, qui remettent en cause inévitablement les bases traditionnelles d'une identification collective (Wittorski, 2008). L'apport sociologique à cette notion s'articule autour de la problématique traitant du rapport entre l'individuel et le collectif (Alaoui & Abakouy, 2017). En ce sens, la

construction d'une identité collective semble alors répondre au besoin qu'éprouve un groupe de lutter contre des contraintes imposées ainsi que de revendiquer une reconnaissance au sein d'un espace social (Wittorski, 2008).

L'identité collective s'inscrit dans une forme d' « identité territoriale » (Alaoui & Abakouy, 2017, p. 207). En effet, l'identité étant une construction sociale et culturelle, elle est appréhendée comme une articulation de divers facteurs psychologiques et sociaux. Selon cette conception, elle n'est pas alors un concept unique et figé. La transformation d'une identité territoriale ponctuelle en une identité collective est une réalité. Cette identité repose alors généralement sur des caractéristiques et des déterminants culturels, principalement fondés sur des valeurs (Alaoui & Abakouy, 2017). Ces derniers sont d'ailleurs « inculqués ou rappelés, ressassés en permanence par l'œuvre inlassable des appareils idéologiques » (Raffestin, 1980).

Notons d'ailleurs que l'identité collective se distingue de l'identité sociale ainsi que de l'identité individuelle malgré qu'elles soient toutes les trois interdépendantes. L'identité collective s'impose comme « une réaction locale à une identité caractérisant une société donnée » (Wittorski, 2008, p. 3). Dans un parallèle avec des concepts empruntés à Durkheim, nous pouvons comprendre l'identité sociale comme proche de la solidarité mécanique étant une solidarité prescrite, « imposée » tandis que l'identité collective s'approche du concept de solidarité organique, compris comme une solidarité auto-organisée par un groupe d'individus (Wittorski, 2008).

Lanneau et Freund s'inscrivent comme deux auteurs partageant l'idée que l'identité collective se construit ou, à tout le moins, se renforce de façon réactive. Lanneau prétend que : « c'est lorsqu'un groupe social traverse une période de crise, de malaise, d'insatisfaction, lorsqu'il est menacé dans ses conditions d'existence qu'il va affirmer, développer, renforcer sa cohésion, les liens de solidarité, les relations d'interdépendance de ses membres .. » (Lanneau, 1986) et Freund insiste sur cette idée que le conflit peut consolider ou à l'inverse détruire l'identité collective partagée au sein d'une société (Freund, 1979, p. 74).

Le concept de « compétence collective », emprunté à Wittorski, permet, quant à lui, d'attester du rôle accru de l'identité collective (Wittorski, 2008, p. 6). La compétence

collective semble agir simultanément comme un moyen de créer une identité distinctive pour le groupe et de développer de nouvelles normes relationnelles entre les parties impliquées, contribuant ainsi à la réorganisation des identités généralement associées aux individus. Il en résulte une création conjointe de compétences collectives et d'une identité collective (Wittorski, 2008).

De plus, la notion de « réparation », telle que développée par J. Michel, s'articule avec la création d'une identité suite au désordre social causé. Selon l'auteur, la période dédiée à la réparation fige un passé qui continue inlassablement à « hanter le présent », se manifestant ainsi comme une dette persistante (Michel, 2022). Réparer² vise « un ensemble de dispositions biologiques, de dispositifs matériels, de techniques ordinaires sociales, de procédures spécifiques juridiques qui visent à remettre en l'état, à soigner et à guérir un organisme, à compenser une offense » (Michel, 2022, p. 120). Ainsi, la fonction de la réparation serait de réguler l'être humain et d'assurer une homéostasie telle que décrite par Damasio (Michel, 2022). L'auteur développe alors le concept spécifique de « réparation morale » comme étant une réponse à une atteinte à l'intégrité physique, morale et sociale. (Michel, 2022).

2.1.3. Le musée-mémorial, vers une construction identitaire ?

Un projet de création d'un musée-mémorial en France est né en 2017 suite aux attentats de 2015 revendiqués par l'organisation terroriste État islamique (Daech). Ce projet reflète le désir des autorités françaises et des associations de victimes de rendre hommage à toutes les personnes touchées par le terrorisme sous toutes ses formes. L'édifice est conçu comme un lieu de mémoire et d'histoire symbolisant l'impact du terrorisme sur la société française ainsi que sur de nombreux autres pays depuis les années 70. Ce projet devrait aboutir en 2027. Néanmoins, dès 2018, un Comité Mémorial a été constitué afin de réfléchir de manière approfondie à la façon de commémorer ces actes terroristes. Trois rapports sont d'ailleurs disponibles afin de connaître les débats concernant sa conception ainsi que les orientations générales poursuivies par l'établissement (Azizi, 2023).

² Du latin *reparare* qui signifie restaurer, remettre en l'état, rétablir.

L'un de ces rapports mentionne : « Il convient de rappeler que la mémoire collective est une représentation sélective du passé qui participe à la construction identitaire du groupe » (Rapport du comité mémoriel :Terrorisme : faire face. Enjeux historiques et mémoriaux, 2018, p. 5). Ainsi, cet édifice se voit attribuer un rôle à jouer, par l'élaboration d'une mémoire collective, sur la construction d'une identité collective et, par conséquent, sur une nouvelle forme de socialisation.

2.2. Le *naming* comme procédé de mise en récit

Dans cette section, je présenterai le *naming* en tant que procédé reprenant le patronyme d'un individu et j'informerai également des grandes figures que nous retrouvons au sein d'un musée-mémorial.

2.2.1. *Nommer, une utilisation du patronyme*

L'acte de nomination demeure important et est généralement perçu comme la seule sépulture possible visant à ressusciter l'individu (Lanzmann, 2006). Nommer « not just the pure nominalistic game of attributing an empty name to a preconstituted subject. It is the discursive construction of the subject itself. [...] The essentially performative character of naming is the precondition for all hegemony and politics. » (Meredith, 2009, p. 262). En réalité, la nomination désigne l'utilisation de noms, communs ou propres, visant à identifier et distinguer des entités distinctes. Néanmoins, l'emploi du nom propre s'impose comme la manière privilégiée de se référer à un individu et correspond, selon Russel, à la « référence définie » (Issacharoff & Madrid, 1995, p. 114) évitant, par conséquent, toute forme d'ambiguïté.

En effet, le nom propre est généralement décrit comme le nom authentique permettant de désigner des êtres, des substances individuelles. Étant le plus individuel, il est considéré comme le nom le plus significatif (Molino, 1982). De plus, une fonction de « marqueur familial » (Zonabend, 1980, p. 12) est reconnue au prénom et au nom de famille permettant, dès leur attribution, d'insérer les individus dans une communauté, à savoir la communauté familiale. Cependant, à lui seul, le prénom ne permet pas de singulariser un individu. De nombreuses personnes portent un prénom identique et c'est alors le nom qui singularise l'identité. Notons que l'individu existe en ce cas par la somme du prénom ainsi que du nom et que l'identification demeure un élément important

(Zonabend, 1980). Priver un individu de son nom conduirait alors à le rejeter hors de la communauté des hommes, êtres porteurs d'une identité (Zonabend, 1980).

En réalité, différentes fonctions, suggérées par C. Lévi-Strauss, sont reconnues à l'utilisation du nom propre : identifier, classer et signifier (Zonabend, 1980). La première fonction, l'identification, rejoint les éléments susmentionnés. Il s'agit de la fonction canonique du nom propre assurant l'identification et la distinction des individus au sein de la communauté. La seconde, visant à classer, atteste que les noms propres utilisés forment un ensemble plus ou moins organisé. Les noms propres deviennent ainsi des classes d'équivalence regroupant tous ceux partageant un même élément de nomination et les principes de partition reflètent généralement certains aspects fondamentaux de l'organisation sociale. La dernière fonction reconnue au nom est de signifier en renvoyant à la subjectivité de chaque individu (Molino, 1982). Sans entrer dans les détails, notons que la signification que nous donnons à un nom peut être différente de celle perçue par un autre individu. Ainsi, en lien avec les questions touchant la perception et la réception, la signification diffère notamment en fonction de la manière dont le nom nous est présenté mais également de la manière dont nous recevons ce dernier.

2.2.2. Nommer différents acteurs

2.2.2.1. Une distinction préalable : témoin direct et témoin indirect

La notion de témoin est importante et apparaît également dans le contexte muséologique. F. Hartog, historien français, présente le témoin comme « porteur de mémoire » (Hartog, 2000, p. 2). C'est pourquoi s'interroger sur la place du témoin est pertinent par rapport à la construction de l'histoire ainsi que l'élaboration de la mémoire collective (Ducresson-Boët, 2019). Cette figure s'est imposée dans notre espace public et est, aujourd'hui, recherchée, reconnue, présente, voire même omniprésente. Dans le cadre de la Shoah, les témoins n'ont été que tardivement reconnus sur la scène publique internationale mais furent considérés comme ceux « qui ont traversé » (Hartog, 2000, p. 2). Les témoins sont, à ce titre, les personnes qui effectuent le lien entre le passé et le présent. Par exemple, un musée de l'Holocauste, en combinant photographies, films et objets, vise en réalité à transformer chaque visiteur en un témoin délégué, un témoin de substitution (Hartog, 2000).

Le témoin est une figure utile en sciences humaines et sociales, notamment lorsque le « récit de vie » est intégré à la recherche en tant que source orale. Il pourrait se définir comme étant « une personne qui, ayant vu ou entendu certaines choses, en a une connaissance directe dont elle peut faire part oralement ou par écrit, en particulier dans une enquête judiciaire mais aussi dans une enquête historique ou sociologique » (Blanchet-Robitaille, 2012, p. 60). Le témoin s'inscrit alors comme un personnage unique : personne ne peut témoigner à sa place. Entre ce dont il a été témoin et les autres individus, il s'inscrit comme le seul intermédiaire. Lorsque le véritable témoin est absent, alors en tant que témoin de « substitution », la responsabilité de témoigner peut devenir plus pesante. Il est dès lors crucial de laisser à chaque témoin la possibilité de raconter sa propre histoire (Hartog, 2000).

Différents types de témoins peuvent être distingués. Lors des attentats du 11 septembre 2001, une classification importante fut opérée entre le « témoin de circonstance » (Duresson-Boët, 2019, p. 124), visant le témoin direct, et le « témoin indirect ». Ce premier désigne alors les passants, les pompiers, les journalistes, les personnes présentes au moment des faits. Les témoins indirects, quant à eux, sont l'ensemble des individus assistant presque simultanément à l'événement même à des milliers de kilomètres, notamment grâce aux médias (Duresson-Boët, 2019). Cette notion de témoin n'exclut pas pour autant la possibilité de recevoir une casquette supplémentaire : celle de victime, de héros ou de coupable.

2.2.2.2. La victime

La notion de victime a beaucoup évolué au fil du temps, particulièrement concernant sa reconnaissance. Guillaume Erner, sociologue français, dans son livre « La société des victimes », met en avant la manière dont ces dernières veulent bénéficier d'une reconnaissance en parlant, notamment, de la « lutte pour la reconnaissance » empruntée à Hegel (Erner, 2006). L'idée est que la reconnaissance naît d'une confrontation lors de laquelle chaque individu cherche à être reconnu par l'autre comme un être indépendant et digne de respect (Erner, 2006 & Guéguen, 2016). Cette lutte pour la reconnaissance s'insère alors dans cette définition du conflit telle que développée par Simmel. Ces dernières décennies, une revalorisation de la victime s'est dessinée, notamment par l'émergence de la victimologie comme discipline autonome. Ainsi, la figure de la victime

devient la posture par excellence permettant d'exiger que justice soit faite mais également afin de revendiquer une égalité entre les humains (Chaumont, 2000).

Cependant, la notion de victime est complexe et n'est pas une désignation toujours facile à porter. De manière générale, les individus entretiennent un rapport différent à l'évocation publique de leur expérience (Antichan, 2019). En effet, par exemple, à la suite d'un acte terroriste, l'utilisation de ce terme peut être ressentie comme une assignation à une identité dont nous voulons nous détacher ou, en tout cas, que nous ne voulons pas revendiquer auprès de n'importe qui (Antichan, 2019). De plus, l'état victimaire dépend du regard des autres : un même événement produira alors des victimes différentes selon les personnes (Charaudeau, 2019).

C'est pourquoi la reconnaissance de la victime suscite de nombreuses interrogations, notamment celle de savoir si l'utilisation de ce terme ne conduit pas à enfermer cet individu dans une perspective négative de son identité. Ce terme est souvent utilisé et compris de manière simpliste comme désignant une personne en état de victime, alors que son impact réside davantage dans le fait d'étiqueter un groupe d'individus (Meredith, 2009). Il est alors nécessaire de répondre à cette question en rappelant trois considérations importantes. Premièrement, admettre la figure de la victime permet de reconnaître des actes et non une existence. Une victime ne l'est jamais par essence mais par l'effet d'un événement particulier. C'est l'acte qui détermine le statut et pas l'inverse. Cela implique qu'une reconnaissance négative n'aurait d'effet que sur un acte mais pas sur l'individu lui-même. Deuxièmement, la reconnaissance doit se faire via l'intervention d'un tiers. En effet, elle ne doit pas se réaliser par les individus divisés par l'événement car cela pourrait les conduire à ce que J.-M. Chaumont nomme « la concurrence des victimes ». Dernièrement, il est primordial d'éviter une suraffirmation d'une identité collective de victime qui ne laisserait plus de place à la création d'autres « identités » (Worms, 2006).

Ensuite, face à la complexité d'intégrer à nouveau la singularité du deuil lié à la perte d'un proche dans la continuité espace- temps de la « patrie », un vif intérêt pour le paysage a émergé dans l'art et les formes publiques de commémoration, notamment post-dictatoriale. Le paysage est ainsi envisagé comme une expression et une résolution face à cette crise de la représentation de la victime. Le vide est, par exemple, utilisé comme

un moyen d'expression d'un vide spatial et temporel de la patrie signifiant la disparition d'un individu (Andermann, 2014).

Comme déjà mentionné, nous avons assisté, au XIX^{ème} siècle, à une matérialisation de la mémoire du combattant mais également de la victime civile. Cette matérialisation passe notamment par « la mémoire de pierre » invitant à graver le nom en l'hommage de l'individu. En 1792, par exemple, les noms des soldats tués lors de la bataille de Valmy furent gravés sur le monument commémorant cet événement (Fleury, 2010).

S. Gensburger, sociologue française, a rédigé un ouvrage documentant les commémorations immédiates nées après les attaques terroristes à Paris qui ont bouleversé le monde entier. Dans son ouvrage, l'auteure étudie les formes de mémorialisation immédiates survenues à Paris parmi lesquelles l'apposition de plaques commémoratives. Selon elle, celles-ci constitueraient un instrument de politique mémorielle mais également un moyen pour rappeler les noms des victimes ainsi que les circonstances propres à l'événement (Volat, 2018). The Memorial to the Murdered Jews of Europe est un second exemple de mémorial nommant les différentes victimes. Nous retrouvons des panneaux lumineux reprenant une série de lettres et de cartes postales des victimes. Pour ne citer qu'un exemple de lettre : « *Dear father, I am saying goodbye to you before I die. We would so love to live but they won't let us and we will die. I am so scared of this death, because the small children are thrown alive into the pit. Goodbye forever. I kiss you tenderly* » (Callaghan, 2020). Cet outil permet de personnifier la victime. Il ne s'agit plus d'une victime parmi tant d'autres mais d'un père, d'un frère, d'une sœur ou encore d'un fils.

Finalement, nommer l'autre s'inscrit comme « un acte inaugural » permettant d'identifier autrui (Guerrero, 2016, p. 165). Cette identification est porteuse d'un signifiant qui le nomme et le distingue des autres tout en l'inscrivant au sein d'un groupe, en l'occurrence celui des « victimes de terrorisme ». L'acte de nomination, plus particulièrement au sein d'un mémorial, s'inscrit alors comme ressuscitant le défunt tout en permettant de se replonger dans la réalité tragique vécue. Cette résurrection ne doit pas être comprise comme une manière de la ramener à la vie mais comme un moyen d'évoquer sa mort, de l'accompagner, sans pouvoir réparer la solitude radicale et déchirante de leur mort réelle (Lanzmann, 2006). En ce sens, nous pouvons comprendre le *naming* comme « une opération symbolique qui noue le singulier au collectif » (Guerrero, 2016, p. 166).

2.2.2.3. Le héros

Dans de nombreux travaux scientifiques traitant de passés dictatoriaux, la figure de la victime est définie ou comparée au héros, au militant ou encore à l'innocent (Feld et al., 2014). La corrélation existante entre victime et héros invite alors, parfois, à interroger le passé (Lafon, 2014).

Selon Erika Doss, historienne américaine, les *war memorials*, monuments aux morts, servent de modèles aux mémoriaux rappelant les attentats terroristes. Une pratique commune intéressante est celle du *naming*. Celle-ci invite à reprendre le nom de chacun des morts afin de les célébrer comme des héros et de les inscrire sur le monument. À titre de remarque, il est intéressant de noter qu'une pratique similaire a émergé dans la presse française à la suite des attentats du Bataclan en 2015 (Ducresson-Boët, 2019). Néanmoins, la situation du soldat commémoré en tant que héros reste différente de la victime héroïcisée. La distinction principale entre les deux repose sur le caractère aléatoire de l'apparition des victimes. Tandis que le soldat s'est engagé dans une armée avec le risque d'une mort potentielle, la victime, par exemple d'une attaque, n'a pas volontairement pris part à une telle situation. L'individu devient ainsi « victime » totalement au hasard et parfois, sans avoir le temps de réaliser l'événement survenant. Chacun peut alors devenir solidaire de ces individus anonymes donnant par la même occasion une forme à leur existence (Esquerre, 2015).

L'Imperial War Museum, musée londonien dédié à la Seconde Guerre mondiale, s'inscrit comme un établissement mettant l'accent sur le caractère héroïque de la nation. En effet, il s'agit d'une forme d'héroïsation collective allant du simple enfant qui fabrique des chaussettes à son père partant au front, aux soldats combattant pour la paix. De plus, il est intéressant de constater la manière dont la figure du héros est alors construite en contradiction avec la figure du coupable. Dans le contexte de cette Grande Guerre, le héros est caractérisé par son antinazisme alors que les victimes sont essentiellement celles du nazisme (Wahnich, 2007).

Selon certains auteurs, le journaliste est apparu comme un héros, le 11 septembre 2001, en étant prêt à donner sa vie afin de raconter l'événement. L'importance de la figure du journaliste au sein de ce musée commémorant ces événements à New-York refléterait

la relation longue et interdépendante entre les médias américains et la nation américaine, au prisme de laquelle il faut examiner « l'émotion patriotique » (Ducresson-Boët, 2019, p. 122) produite par ces attentats. De plus, l'un des piliers de « l'idéal américain » repris au premier amendement de la Constitution est la liberté d'expression garantie, notamment, par les journalistes (Ducresson-Boët, 2019).

Le pompier peut également être mentionné dans les débats entourant la question de l'héroïsation comme ce fut le cas dans le rapport français d'édification d'un musée-mémorial. Dans ce rapport, la figure du pompier, en tant que primo-intervenant, apparaît à de multiples reprises. Tout d'abord, lors des discussions des catégories d'individus à consacrer au sein du musée en-dehors des victimes décédées. Ensuite, lorsqu'il s'agit de déterminer dans quelles mesures les images filmées lors de leurs interventions pourront être utilisées. Pour finir, dans le but de poursuivre une fonction mémoriale, inclure ces intervenants de première ligne semblerait s'imposer (Le Musée-Mémorial. Des sociétés face au terrorisme, Rapport au Premier Ministre, 2020).

2.2.2.4. Le coupable

À la suite des attentats perpétrés le 11 septembre 2001, de nombreuses photographies furent publiées et celles-ci reflètent, selon Gerhard Paul, un sentiment de « (an) American patriotic will to victory against unknown evil » (Klonk, 2018, p. 110). Ces mots, « unknown evil », illustrent une autre problématique liant « terrorisme » et « anonymat ». Qui sont ces humains qualifiés de terroristes ? L'acte terroriste nous confronte à des individus anonymes commettant des actes touchant une ville, un pays mais surtout une société dans son intégrité. Ces hommes semblent nous ressembler ou, du moins, tentent de nous ressembler alors qu'en réalité ils ne partagent pas les mêmes valeurs que la plupart d'entre nous allant jusqu'à réduire l'être humain à une simple « matière destructible » (Esquenazi, 2002, p. 97). Face à de tels individus, les besoins de nommer, de mettre un visage et de construire cette figure du « terroriste » naissent. Pour ne citer que l'exemple de l'attentat ayant touché les tours jumelles en 2001, presque immédiatement à la suite de l'acte, nommer un homme et un lieu s'est imposé comme une nécessité. C'est ainsi que Ben Laden, les Talibans ou encore l'Afghanistan ont été rapidement désignés médiatiquement. Nous comprenons, dès lors, que face à ce réseau secret, obscur, frappant à l'improviste, la nécessité de nommer un centre ou un

cerveau permet de donner l'impression d'avoir un ennemi véritable afin de lutter contre le climat de peur instauré (Esquenazi, 2002).

2.3. Le musée-mémorial, un lieu de mémorialisation

Après avoir présenté la théorie simmelienne du conflit et mentionné le rôle que peut jouer le musée-mémorial au regard de cette dernière, il convient de présenter ce type d'édifice particulier ainsi que les outils d'observation permettant d'analyser son espace muséal.

2.3.1. Le musée-mémorial et son langage muséal

Appeler un monument « musée-mémorial » implique la combinaison de deux édifices ou, du moins, de deux finalités. Il permet la création à la fois d'un mémorial et d'un musée comme « dual evocations of the past » (Callaghan, 2020, p. 155). Le mémorial a pour objectif de garder le souvenir d'un événement passé appartenant à une époque ancienne (Volat, 2018). Cette préservation du souvenir est considérée comme essentielle pour l'identité d'une communauté spécifique (Ducresson-Boët, 2019). Le mémorial fonctionne d'ailleurs comme une œuvre d'art en laissant la place à l'interprétation du visiteur (Callaghan, 2020). Le musée, quant à lui, se veut davantage être un lieu d'informations, d'instruction et de collection (Pierron, 1996). Cette conservation et cette diffusion s'inscrivent alors dans un objectif de construction et de transmission d'un savoir artistique, scientifique ou encore historique (Ducresson-Boët, 2019). Selon Paul Williams, un dénominateur commun aux musées-mémoriaux serait d'être une forme spécifique de musée « dedicated to a historic event commemorating mass suffering of some kind » (Callaghan, 2020, p. 157). Nous pouvons alors aisément étudier le musée-mémorial comme un lieu de mémorialisation.

Le musée-mémorial peut être analysé comme un lieu produisant du sens en vertu de son langage muséal. En effet, l'espace assure la stratégie communicationnelle (Gharsallah-Hizem, 2009) en ayant des effets sur la perception de l'exposition par le visiteur mais étant, également, une manifestation d'idéologies ainsi que de significations sociales qui, par conséquent, façonnent l'expérience de ce dernier (Tzortzi, 2017). L'article scientifique rédigé par Kali Tzortzi (2017) intitulé « *Interroger le rôle de l'espace dans le musée* » est un support visant à informer les lecteurs au sujet du langage

muséologique. De manière générale, ce travail insiste sur l'intérêt grandissant concernant la dimension spatiale au sein des musées et développe les concepts intéressants à mobiliser afin d'analyser un tel monument. Sans entrer dans des descriptions détaillées, l'article met en avant des pistes analytiques lors de l'observation spatiale d'un musée notamment la lecture du musée comme un langage, un texte, un système de communication. Mieke Bal est d'ailleurs une auteure allemande ayant défini ce « langage des musées » comme « la juxtaposition signifiante des objets et de l'architecture » (Tzortzi, 2017).

2.3.2. La mémorialisation, une articulation de temporalités et de traditions

La mémorialisation est un concept large qui peut prendre différentes formes : un musée, une œuvre d'art, de la documentation, des témoignages, etc. Elle peut se définir comme étant, selon Denis Peschanski, « la mise en récit publique d'un passé convoqué dans le présent et pour l'avenir » (Bigaud, 2019). Opter pour cette définition n'est pas le fruit du hasard. Elle permet de comprendre les objectifs du musée-mémorial en tant que lieu de mémorialisation. Le musée est alors vu comme le lieu de « mise en récit publique » relatant un événement « passé » traumatique tout en créant du sens « pour l'avenir ». Jean Baudrillard, philosophe français, attestait du rôle temporel important du musée en considérant que le terrorisme devait nous conduire à repenser notre présent ainsi que notre passé (Esquivié, 2016).

Pierron, philosophe français, présente le musée en tant qu'espace public, comme « une mise en scène publique d'un patrimoine passé » (Pierron, 1996, p. 126). En ce sens, le musée rend visibles des éléments passés pouvant également intégrer notre mémoire propre la plus intime. Un tel monument, paradoxalement, peut alors conduire à deux pathologies de la conscience : soit une amnésie dans une apologie de l'instantané, soit une hypermnésie via des rituels de commémoration. Ainsi, un rôle médiateur entre un individu et sa mémoire propre mais également entre un individu et l'ensemble du corps social sont reconnus au musée (Pierron, 1996).

Cependant, cet édifice ne peut se résumer en une mise en ordre du passé. La nature d'une œuvre d'art, bien qu'historique, s'incorpore dans l'expérience vécue et ressentie des visiteurs (Fimiani, 2016). Le sens attribué aux objets ne peut se réaliser que lorsque

ceux-ci s'ouvrent sur l'actuel, le quotidien (Blanchet-Robitaille, 2012). Le rôle du musée est, par conséquent, de permettre une mise en perspective du passé dans le présent « en remettant la quotidienneté à sa juste place » (Pierron, 1996, p. 127). Nous comprenons dès lors comment le passé, le présent et le futur coexistent au sein de ce même édifice.

Enfin, Ana Lisa Tota, professeure italienne, considère que deux variables jouent un rôle crucial dans l'étude des effets sociaux suite à un attentat. Selon elle, nous devons être attentifs à la manière dont la responsabilité de l'État est perçue dans cette attaque mais, surtout, au nombre de versions du récit de cette dernière en concurrence dans l'espace public (Truc, 2019). En lien avec cette remarque, le musée veut rassembler et répertorier une variété de traditions à travers les époques et les lieux (Pierron, 1996). Ce croisement des traditions opère une « mise en scène spécifique du passé » (Pierron, 1996, p. 128). Parler d'une mise en scène « spécifique » permet d'attester que s'il existe différentes manières de mettre en récit un passé mais également de regarder, d'analyser un événement ; alors, les choix opérés par les musées-mémoriaux ne sont pas le fruit du hasard et visent à parfaire des finalités précises.

2.3.3. La mise en exposition et la mise en espace

Analyser l'espace architectural ou le fonctionnement spatial d'une exposition, invite à être attentif au « degré d'intégration et de séparation » (Gharsallah-Hizem, 2009) entre la mise en espace et la mise en exposition. Cette dernière est le lieu de méditation entre l'individu et l'objet porté à son attention tandis que la mise en espace se définit davantage comme un travail d'agencement inscrivant la mise en exposition dans un espace précis (Gharsallah- Hizem, 2009).

Dans la perspective d'étudier l'édifice comme producteur de langage, nous pouvons considérer l'exposition comme un artefact communicatif. En effet, concevoir le musée comme un outil de communication permet d'analyser l'exposition en tant qu'artefact communicatif, susceptible de prendre de multiples significations selon la perception du visiteur. En réalité, l'exposition vise à établir un rapport entre une œuvre et un visiteur en développant la capacité inventive de ce dernier et en l'amenant à la construction d'un sens (González-Martínez, 1996).

Une exposition est ainsi un espace particulier où un ensemble d'objets, issus du monde réel, sont aménagés autour d'un thème afin d'être présentés à un public. La réalisation d'une exposition suppose donc l'existence d'une vision préalable, façonnée par une idée qui guide la sélection des objets et leur confère un sens cohérent. C'est cette lecture qui justifie l'ensemble de l'exposition. Saisir que cette dernière résulte d'une coopération de différents acteurs est dès lors primordial. Le premier acteur est le producteur du matériel, de l'objet. Le second est le concepteur du musée. Un troisième acteur pourrait être le théoricien qui cherche à établir de nouveaux rapports entre les objets. Pour finir, le visiteur s'inscrit également dans cette chaîne en intégrant le musée et en tentant de construire du sens. Ainsi, le visiteur réalise un travail cognitif d'élaboration et de combinaison des données en interrogeant, lançant des hypothèses et sélectionnant des éléments (González-Martínez, 1996).

Le fonctionnement spatial d'un musée-mémorial peut, dès lors, produire du sens et de la connaissance en tant que tel. Il s'agit d'un lieu où l'espace a un rôle important afin de façonner l'expérience du visiteur. Concernant les dimensions idéologiques, la mise en espace collabore avec la mise en exposition afin de concrétiser des idées, des concepts, des points de vue ou encore des savoirs. Un sens pourra ainsi être dégagé de la place qu'occupe un objet (Gharsallah-Hizem, 2009).

2.3.4. L'utilisation du mentefact

La notion de mentefact a été davantage précisée et décrite par A. Blanchet-Robitaille, spécialiste québécoise en muséologie.

Certains auteurs ont tenté de définir la notion de mentefact dans un contexte muséologique. Jan Dolak informe que "it can be an artefact (created by Man), a "naturfact" (created by nature) or a "mentefact" (a recording of the intangible manifestations of man), subject in all cases to strict selection criteria" (Blanchet-Robitaille, 2012, p. 58). D'autres auteurs considèrent que « parallèlement aux artefacts, il existe une autre catégorie d'objets fabriqués par l'homme que l'on désigne généralement par le terme de mentefacts. Alors que les artefacts et les naturalia correspondent à des choses concrètes, que l'on perçoit, le terme mentefacts renvoie à des données abstraites, indépendamment de leur support physique » (Blanchet-Robitaille, 2012, p. 58). Le terme mentefact renvoie ainsi aux productions immatérielles et permet

de penser le rapport existant entre le musée et ses visiteurs. En effet, grâce aux progrès technologiques, les musées se sont dématérialisés progressivement (Blanchet-Robitaille, 2012).

L'utilisation de ces objets dématérialisés au sein d'un monument tel qu'un musée présente des avantages. L'enregistrement, par exemple, permet de reproduire une multitude de dimensions sensorielles indescriptibles par la simple utilisation d'un écrit ou d'une image. En ce sens, nous pouvons attester que le mentefact devient une véritable trace d'un événement, d'une performance ou d'un entretien s'étant déroulé mais qui n'existe plus (Blanchet-Robitaille, 2012).

Une subtilité importante à saisir est que le mentefact naît lorsqu'un objet est muséalisé. Le témoignage, par exemple, n'est pas en tant que tel un mentefact mais le devient lorsque, repris sur un support, nous pouvons le revivre au sein du musée. Nous devons alors distinguer le mentefact de son support, étant l'aspect matériel qui permet à ce dernier d'être conservé. C'est d'ailleurs son avantage : il s'agit de la trace d'un événement unique, se rapprochant le plus de l'événement lui-même malgré que ce dernier n'existe plus. Grâce au support, le mentefact pourra néanmoins être consommé à de multiples reprises (Blanchet- Robitaille, 2012).

Une auteure québécoise, Laurie-Ann Norris, en empruntant la conception du mentefact de A. Blanchet-Robitaille, tente de démontrer comment cette production immatérielle conduit à authentifier le discours via notamment l'utilisation du témoignage (Norris, 2022). En effet, en incorporant des témoignages oraux, un musée enrichit de manière dynamique son contenu documentaire. De plus, cela permet aux visiteurs d'entendre les voix des individus ayant vécu les faits ce qui accentue davantage le travail de mémoire. G. Kavanagh distingue cinq catégories de témoignages oraux : ceux liés aux compétences, aux savoir-faire, aux pratiques et à l'usage des objets ; ceux relevant des pratiques langagières, ceux liés à la mémoire épisodique ; les témoignages reconstituant le récit de vie d'un individu et les témoignages liés à l'identité et aux croyances (Kavanagh, 2000, p. 68). Nous comprenons mieux comment le témoignage peut être analysé comme un regard présent sur un événement passé mais surtout comme « une mémoire qui produit du sens » (Blanchet-Robitaille, 2012, p. 61). Concernant le témoignage comme mentefact, nous pouvons le retrouver au sein du musée sous trois

formes engendrant un impact différent sur le visiteur : en audio (uniquement le son) ; en vidéo (uniquement une image) et en audio-vidéo (le son et l'image mouvante) (Blanchet-Robitaille, 2012).

2.3.5. L'utilisation du portrait victimaire

Les portraits sont souvent utilisés dans les musées-mémoriaux. Bien qu'ils permettent d'attribuer une véritable identité aux victimes, certains auteurs considèrent les connaissances comme étant limitées et n'offrant que des détails basiques en ne témoignant alors pas de leur personnalité ni du vécu de leur persécution (Callaghan, 2020).

Néanmoins, concernant l'Holocauste, certains auteurs poussent, quant à eux, l'analyse plus loin et attestent que l'utilisation des photographies invite à un sentiment de familiarité stimulant le visiteur et le poussant à s'identifier aux individus représentés sur les portraits. M. Hirsch, chercheuse américaine, développe ainsi le concept de « familial gaze » en mentionnant que « *the conventionality of the family photograph provides a space for identification for any viewer participating in the connections of familial representations; thus the photograph can bridge the gap between viewers who are personally connected to the event and those who are not* » (Callaghan, 2020, p. 170). En ce sens, le processus d'affiliation familiale faciliterait et influencerait la relation du spectateur individuel à une mémoire collective. Les photographies peuvent ainsi encourager la mémorialisation des victimes, tandis que le visiteur, quant à lui, peut adopter le rôle de témoin secondaire, ressentant une détresse émotionnelle à travers les photographies observées. Les expositions agissent alors comme des lieux de mémoire, ayant la capacité de renforcer la connexion des spectateurs aux événements représentés, en partageant la mémoire des individus figurant sur les images. Ces expériences sont si profondément et affectivement transmises au témoin secondaire qu'elles semblent devenir de véritables souvenirs (Callaghan, 2020).

Dans un ouvrage témoignant des liens entre histoire et mémoire, V. Sanchez-Biosca, professeur espagnol, atteste du second rôle de ces murs de portraits au sein d'un musée. Selon lui, ceux-ci suggèrent une articulation entre le singulier et le collectif. En effet, de tels portraits visent à accentuer la dimension collective en illustrant l'ampleur statistique de l'acte criminel. Ils témoignent de la gravité de ces crimes à travers une multitude de

visages, chacun représentant une victime parmi tant d'autres. Néanmoins, ces portraits ne se contentent pas d'attester de l'existence d'une masse anonyme. Ils invitent également chaque spectateur à se confronter individuellement à un seul être humain, homme ou femme (Sánchez-Biosca, 2015). Ce face-à-face singulier humanise alors la statistique et rappelle que derrière chaque chiffre se cache une vie unique, avec son histoire et ses émotions, permettant ainsi au visiteur de ressentir une connexion personnelle et profonde avec les victimes. En ce sens, le portrait permet alors d'individualiser la victime en la sortant de la masse victimaire.

2.3.6. L'utilisation du son

De nombreuses manières d'utiliser le son existent au sein de l'expérience muséologique. Ce dernier est le moyen le plus efficace afin de produire des réactions d'ordre affectif mais également pour engager le visiteur lors de son exploration du musée. Malgré son immatérialité, le son établit un rapport concret entre le visiteur et le témoin et par conséquent, entre le présent et le passé (Duresson-Boët, 2019). En considérant le son comme un procédé qui oriente l'expérience muséale, il est opportun de l'analyser comme un choix des concepteurs amenant alors à interroger le processus de conception sonore (Laville, 2015). Chaque parcours est unique en donnant lieu à des véritables expériences muséales où le son devient dépendant d'autres médias tels que des bornes interactives, des vidéos ou encore des éclairages (Martinez, 2003).

Nous pouvons relever deux utilisations principales du son : comme « langage muséographique » (Corbel, 2003, p. 1), entendu comme un outil de mise en exposition et comme patrimoine, le considérant alors comme un artefact au sein du musée au même titre que tout expôt matériel, voire même comme sujet de l'exposition (Laville, 2015).

Le son peut également conduire à une « ambiance sonore » (Corbel, 2003, p. 3). Cette dernière permet de créer un état réceptif plongeant le visiteur dans un univers particulier. Une fois mise en avant, elle constitue un réel outil de mise en scène produisant un impact émotionnel puissant et pouvant même dramatiser des espaces. Néanmoins, une ambiance mal choisie peut être perçue comme un simple remplissage altérant ainsi la perception et le message que les concepteurs souhaitent transmettre (Corbel, 2003).

Au sein d'un musée, les narrations sont considérées comme des commentaires sonores, eux aussi outils muséographiques. Ces derniers ont l'avantage de transmettre des informations d'ordre cognitif mais également d'ordre sensitif (Corbel, 2003).

Comme susmentionné, le son peut également devenir un véritable objet au sein d'une exposition lorsqu'il est présenté comme un artefact, au même titre que les objets matériels (Laville, 2015). Dans cette catégorie, nous retrouvons, par exemple, les enregistrements d'archives, les bruits, les voix ainsi que les témoignages. Lorsqu'ils sont placés comme objets dans les musées, ces sons doivent être divulgués au moyen de réceptacles physiques ou d'espaces scénographiés afin de ne pas les réduire à une simple ambiance sonore. Dès lors, l'installation d'espaces physiques dédiés uniquement à un document sonore ou à l'écoute permet cette matérialisation du son (Corbel, 2003).

La confrontation entre le son et le visiteur invite à développer l'écoute. L'écoute individuelle doit être distinguée de l'écoute collective au sein de l'expérience muséologique. La première renvoie principalement à l'utilisation d'un casque audio ayant l'avantage d'offrir une écoute plus intellectualisée en focalisant l'auditeur sur le document sonore. L'écoute devient ainsi personnelle et concentrée, tout en laissant au visiteur la liberté de choisir d'écouter ou non. La seconde, quant à elle, renvoie à la diffusion d'un son au sein d'un espace et contribue notamment à la création d'une ambiance sonore. Cette écoute favorise une expérience collective, ce qui est particulièrement intéressant pour les expositions qui visent à encourager la communication et les échanges entre les visiteurs. Il existe aussi des systèmes « mixtes » composés de sources ponctuelles et isolées, diffusant le son pour certaines personnes. Cette solution combine la neutralité de l'environnement sonore, la diffusion de sons « libres » dans l'espace et l'idée d'une expérience collective (Corbel, 2003).

Enfin, en invitant à voir mais également à entendre, les musées ont tendance à mélanger l'utilisation des sens. Cette association n'est pas toujours évidente car chaque mode de perception a ses caractéristiques propres, parfois contradictoires. Tandis que la vue offre une lecture personnelle des objets, le son, bien que fugitif et temporel, est attractif et stimule l'imagination. De plus, contrairement à un texte écrit, le son peut directement soutenir la perception visuelle. Regarder, lire et écouter doivent ainsi se compléter lors de l'expérience muséologique. L'attention humaine étant limitée, il est primordial de réussir une articulation du parcours visuel et du parcours auditif, qui

peuvent parfois s'interpénétrer et se contrarier, afin que l'image et le son s'enrichissent mutuellement. Dès lors, il s'impose de permettre au public de varier les modes de perception en créant des espaces dédiés à l'écoute et d'autres impliquant la vision ainsi que l'audition (Corbel, 2003).

2.3.7. L'utilisation du silence

Le silence, riche en significations variées, peut également être employé comme un outil muséographique. Il peut inviter au recueillement, amener à être submergé par une œuvre ou exprimer des sentiments aussi divers que l'attente, le respect ou encore la peur. Ainsi, le silence s'impose parfois comme un contraste, une pause au sein d'un parcours sonorisé (Corbel, 2003). Il est étudié à partir des observations dans l'exposition ou des échanges verbaux. Par ailleurs, il favorise les rencontres intellectuelles avec d'autres visiteurs présents au même moment dans le même espace (Baujard, 2021).

Dans une perspective davantage pédagogique, le silence invite à un usage de « soi par soi » impliquant une expérience personnelle, un engagement corporel de distanciation de soi et une mise en œuvre de sens. La visite au musée est une expérience sociale qui se caractérise par un « plaisir silencieux de la contemplation » (Baujard, 2021, p. 160).

« L'impression que m'a laissée le musée, c'est le silence, du vide aussi mais peut-être à cause du silence. Ça se prête d'ailleurs à la contemplation des œuvres, leur pénétration » (Bourdieu, 1979).

Le silence apparaît comme un élément crucial concernant l'interaction en tant que vecteur d'apprentissage, façonné par les caractéristiques physiques et sociales de l'exposition. La visite silencieuse s'inscrit comme une activité interprétative de communication verbale et non verbale impactant l'apprentissage. En s'observant les uns et les autres, les visiteurs sont confrontés à des nouvelles expériences. Ainsi, le fait d'être attentif aux éléments de l'exposition, d'analyser les textes, d'utiliser les éléments interactifs et d'observer les autres permet une intégration des informations nouvellement acquises (Baujard, 2021).

Enfin, le silence influence l'orientation spatiale permettant ainsi au visiteur de recevoir pleinement l'expérience. Observer dans le silence conduit à un contact direct

avec les œuvres modifiant la perception au cours de cette interaction. Néanmoins, transformer et observer une situation ne se fait jamais de façon « brute » ; cela est structuré et orienté par les connaissances préalables ainsi que les facultés développées (Baujard, 2021).

2.4. L'expérience muséologique, une production d'émotions

Cette section permet de mettre en avant le concept d'émotion et son importance dans le cadre d'une analyse du *naming*. En effet, en fonction de la réception et de la perception du visiteur, l'émotion sera ressentie plus ou moins intensément et aura, alors, une incidence sur la socialisation victimaire.

2.4.1. L'émotion

S. Hommet, professeur français, s'est intéressé, dans une démarche qualitative basée sur des entretiens, à la place conférée à l'émotion dans l'expérience muséologique de jeunes lors d'une exposition consacrée à la Shoah. Bien que l'émotion soit représentée comme un ennemi du savoir, « un frein à toute compréhension historique » (Hommet, 2019, p. 422) en considérant la mémoire collective comme « une représentation sélective du passé, participant à la construction identitaire du groupe » (Peschanski, 2016, p. 91), l'émotion intervient inexorablement (Hommet, 2019).

L'émotion apparaît généralement dans l'interaction existante entre le visiteur et une œuvre (Sander & Varone, 2011). Les expositions peuvent être conçues pour susciter des émotions notamment esthétiques (Robinson, 2005). La recherche sur ces émotions ressenties par le visiteur se divise en deux axes principaux. Le premier se focalise sur les éléments au sein d'une œuvre d'art susceptibles de provoquer une émotion. Le second, quant à lui, s'intéresse au visiteur et aux facteurs favorisant l'émergence d'émotions telles que les normes culturelles, la personnalité, les valeurs et d'autres influences. Bien qu'il soit facile de soutenir que les expositions artistiques peuvent susciter des émotions esthétiques, cela est plus controversé concernant les expositions historiques et scientifiques. Si le rôle fondamental d'une exposition historique est de produire des connaissances, comment justifier qu'elle déclenche des émotions de dégoût, de peur, de colère ou encore de tristesse ? (Sander & Varone, 2011).

Néanmoins, même lorsque les sentiments ne sont pas prévus, les expositions peuvent généralement déclencher une large gamme d'émotions. Ainsi, des émotions dites « utilitaires », comme la peur, le dégoût, la colère, la tristesse ou la joie ; ou des émotions morales, comme la honte, la culpabilité, la fierté font, à des degrés divers, partie intégrante de l'expérience de visite (Sander & Varone, 2011).

De plus, l'émotion s'inscrit comme un procédé permettant de transmettre un véritable message.

« L'état de « victime » crée une rupture dans l'ordre du monde, car ceux qui sont considérés comme victimes se trouvent dans une position inférieure à la normale. Quelque chose est dégradé de leur état et cette dégradation doit être réparée par ceux qui se trouvent dans la position supérieure, ceux dont l'intégrité n'a pas été touchée. Pour que les victimes bénéficient d'une réparation (la reconnaissance officielle de leurs souffrances, le châtement des coupables de cette souffrance s'ils existent), il faut disposer d'arguments pour faire adhérer les autres à la cause des victimes. L'argumentaire rationnel seul ne suffit pas, car il peut être réfuté par un contre-argument qui met en cause la validité de l'argumentation. En revanche, il est beaucoup plus difficile de réfuter ou d'invalidier l'émotion. » (Grinshpun, 2019, p. 4).

Cet extrait illustre parfaitement l'idée que susciter des émotions, dans un objectif de réparation, a souvent un impact plus puissant que n'importe quelle autre forme d'argumentation. Les émotions représentent ainsi la manière humaine « évidente », nécessaire et simultanément induite, de relier un moment politique majeur d'inhumanité à un présent d'expériences individuelles et collectives (Chevalier & Lefort, 2016, p. 2).

De plus, lorsque le musée-mémorial se trouve sur le site même des événements, nous comprenons que l'émotion peut constituer un « indicateur d'authenticité du lieu » (Chevalier & Lefort, 2016, p. 5) mais également un « opérateur de conscience » rendant possible l'intellection historique. Concernant le musée, le registre émotionnel découle principalement de scénographies où les espaces de déambulation, de contemplation, les lieux d'exposition, les reconstitutions et les espaces intermédiaires ainsi que la présence d'œuvres d'art constituent des dispositifs spatiaux au service d'un projet muséographique (Chevalier & Lefort, 2016).

J. Jasper, sociologue américain, opère une distinction intéressante entre « émotions réactives » et « affects » (Jasper, 1998). Tandis que les émotions réactives sont des

réponses temporaires, l'auteur considère les affects comme des sentiments plus durables. Ainsi, un exemple serait le sentiment d'identification à un groupe. Les affects sont alors perçus comme des émotions réciproques, vécues entre les membres d'un groupe et partagées et ressenties de la même manière par les individus. L'auteur conclut, finalement, que ces émotions collectives impactent positivement un sentiment de solidarité (Jasper, 1998).

Pour finir, S. Hommet a démontré, par son analyse des émotions produites par les témoignages, les photographies, les vidéos et les objets appartenant à des individus ayant vécu la Seconde Guerre, l'aspect fédérateur qu'elles produisent ainsi que sa finalité sensibilisatrice auprès de ses interlocuteurs (Hommet, 2019).

2.4.2. La réception et la perception du visiteur

Progressivement un intérêt pour la réception du visiteur s'est développé dans le cadre d'approches sémiotiques et sociologiques des « œuvres ». Ainsi, il est devenu essentiel de prendre en compte le lecteur, son activité de compréhension et sa culture au moment de sa lecture du texte (Davallon, 1993). Bien que les réceptions muséologiques soient nombreuses, leur caractéristique commune repose sur le sentiment de consonance produit entre le musée et le visiteur. La réception va de pair avec la production renvoyant à la manière dont l'édifice a été pensé. La production de l'exposition suppose l'existence d'une vision formée à partir d'une idée directrice laquelle sélectionne les objets et leur attribue un sens justifiant son ensemble (González-Martínez, 1996). Les objets acquièrent une signification différente lorsqu'ils sont placés dans l'exposition. Cette dernière guide la manière dont les visiteurs abordent les objets et les encourage alors à mobiliser une série de connaissances. En ce sens, il est aisé d'affirmer que l'exposition médiatise la relation entre l'objet et le visiteur. Néanmoins, ce cadre n'est pas contraignant au point de rendre le visiteur passif. L'exposition ne détermine jamais un sens unique mais propose un éventail de significations plausibles. Il s'agit d'une sorte d'offre avec laquelle le visiteur négocie en vue de construire son propre sens (González-Martínez, 1996).

Le lien existant entre la mise en exposition et l'interprétation du visiteur s'inscrit comme étant « la perception ». En effet, la médiatisation entre l'objet et le visiteur est optimale lorsque les dispositifs expographiques sont textuellement enrichis par les

significations associées à l'usage ainsi qu'à la perception de l'espace et de l'exposition. En définitive, nous pouvons affirmer que la disposition des artefacts au sein d'un musée influence leur perception et leur lecture (Gharsallah-Hizem, 2009).

Tandis que la réception est davantage associée à la production, la perception, quant à elle, se rapproche de l'interprétation fournie par le visiteur. Néanmoins, les deux notions s'articulent afin d'aboutir à une meilleure compréhension de l'exposition, dans sa stratégie communicationnelle, comme invitant à interpréter les objets présentés.

2.4.3. La socialisation victimaire : une proximité affective, de l'admiration et de la distance

Bien que le fonctionnement affectif au cours de l'expérience muséale soit incontestable, il englobe une variété de phénomènes tels que des réactions émotionnelles, des sentiments subjectifs, l'expression du plaisir ou de la répulsion et la coloration agréable ou désagréable de cette expérience (Trion, 2023). Au travers de ces évocations entourant la mort, un lien est maintenu avec ces individus défunts s'inscrivant comme une manière de les maintenir en vie mais également de « faire communauté » avec les personnes potentiellement affectées par ces décès (Julliard & Quemener, 2018). Ainsi, la socialisation victimaire se fonde principalement sur des liens de proximité affective et un cadre conceptuel de problème structuré autour du partage d'une expérience de souffrance commune (Salaris, 2017).

La constitution des groupes de victimes repose principalement sur une proximité affective, une impression à la fois immédiate et à développer entre les membres des associations. Cette proximité façonne les interactions entre victimes et établit des liens de sociabilité au sein du collectif. Les associations des victimes sont des structures où le témoignage de son expérience de souffrance et de ses aspects intimes occupent une place prépondérante. Les échanges autour des sentiments et des émotions y sont très courants renforçant le sentiment de proximité entre les membres et contribuant ainsi à un maintien des adhésions (Salaris, 2017).

Ces liens structurant les engagements victimaires s'harmonisent autour d'émotions partagées et réciproques. Néanmoins, d'autres formes émotionnelles telles que la mise à distance, l'admiration, la colère, l'anxiété, la suspicion, le soulagement ou

encore la joie d'adhérer à un collectif de pairs jouent également un rôle dans ce processus. Ainsi, la proximité affective devient une caractéristique relationnelle et émotionnelle évidente pour les victimes indépendamment de la nature du lien les unissant (Salaris, 2017).

Ces liens, bien qu'enracinés dans une souffrance commune, perdurent aussi parce qu'ils permettent l'expression de divers sentiments comme la colère, l'incompréhension, l'espoir, sans crainte de jugement s'agissant d'émotions partagées. Notons également que si le processus de victimisation et les émotions associées soutiennent et animent le groupe à son origine, des affinités interpersonnelles prennent, ensuite, le relais pour maintenir la dimension collective des groupes. Ces interactions affectives spécifiques forment l'identité collective des associations et apportent une cohérence à un groupe de victimes qui pourrait, au départ, sembler flou et disparate (Salaris, 2017). Ainsi, le maintien d'une proximité, au sein d'une socialisation victimaire, semble aller de pair avec des sentiments opposés tels que la colère pouvant conduire à une forme de distanciation mais également à des sentiments forts tels que l'admiration.

M. Duperré, professeure et chercheuse suisse, témoigne également du rôle de l'émotion dans la mobilisation collective. Elle démontre également que les émotions jouent un rôle important dans l'analyse d'un « groupe mobilisé » (Duperré, 2008, p. 67) car elles influencent notamment l'engagement et la cohésion. Elle estime, d'autant plus, qu'une organisation sociale proposant un nouveau projet de collectivité s'adonne à la structuration de la société. Cet élément témoigne ainsi d'un rôle important du collectif dans la réorganisation d'autres identités sociales. De plus, l'auteure explique comment les trajectoires biographiques, uniques et collectives, influencent les traits de personnalité et, par conséquent, les émotions suscitées. Ainsi, bien que les émotions liées à certaines situations puissent varier individuellement, elles sont généralement acquises par le biais de la socialisation (Duperré, 2008).

2.5. La problématique

Avant de détailler la méthodologie et de développer mes postulats de recherche dans une analyse approfondie de ma thématique, je tenterai de résumer notre problématique ainsi que les enjeux entourant cette recherche.

Le musée-mémorial, dans le contexte actuel, s'inscrit comme un lieu où de nombreux enjeux, entourant principalement la mémoire collective, se jouent. Malgré la diversité des objectifs que peuvent présenter ces édifices, « se souvenir du passé » reste une finalité majeure. Néanmoins, le devoir de mémoire implique des choix, une sélection des éléments dont le collectif doit se souvenir. Dans ce contexte, le musée-mémorial représente une manière spécifique de raconter le passé, reflétant l'intention des concepteurs. Au regard de la sociologie du conflit, l'analyse de ce bâtiment permet d'examiner son impact collectif notamment en forgeant un sentiment communautaire fort. Mon travail de recherche, en s'appuyant sur la sociologie du conflit et une analyse muséologique approfondie, vise à étudier ce processus de socialisation victimaire par le *naming* au sein d'un monument dédié à des événements passés.

DEUXIÈME PARTIE
LA MÉTHODOLOGIE

3. LA MÉTHODOLOGIE

3.1. La question de recherche et les objectifs de recherche

Au regard de ma problématique, la question de recherche choisie s'intitule : « Comment le *naming*, au sein d'un musée-mémorial en tant que lieu de mémorialisation, influence-t-il la formation et la perception d'une identité collective ? ».

Ainsi, au moyen d'une méthodologie qualitative et d'une approche que je considère comme fonctionnelle, en raison de l'accent mis sur la fonction à attribuer à ce type de monument, je tenterai de répondre à diverses questions :

- Le *naming* agit-il seul pour susciter des émotions ou, *a contrario*, dépend-il d'autres outils muséologiques ?
- Comment le *naming* permet-il d'individualiser et de personnifier la victime en la distinguant du héros et du coupable ? Quelles sont les émotions associées à ces différentes figures ?
- Comment le *naming*, au sein d'un musée-mémorial, conduit-il à une forme de socialisation victimaire ?

3.2. L'observation, une méthodologie qualitative

En sciences sociales, la méthode peut se définir comme « le moyen, le procédé ou la démarche par laquelle on accède à ce qui est pensé représenter la réalité » (Boucherf, 2016, p. 14). Le choix de la méthodologie demeure, en ce sens, important étant donné qu'elle permet de faire le lien entre le cadre théorique développé et les résultats analysés en vue de confirmer mes postulats. En tant que chercheur, j'ai ainsi choisi d'opter pour une méthodologie qualitative qui offrait, à mes yeux, divers avantages.

La méthode qualitative, portée davantage par le paradigme constructiviste, se distingue de la méthode quantitative (Boucherf, 2016). En effet, l'aspect qualitatif suppose que le sens attribué aux faits sociaux n'émerge pas de cadres théoriques stricts mais découle de l'expérience des acteurs perçue par le chercheur. Ce dernier a alors pour tâche de saisir la signification des actions attribuées par les acteurs sociaux (Boucherf, 2016). Ainsi, l'essence même de cette approche empirique réside dans la volonté systématique et délibérée de se laisser surprendre. Plutôt que de s'enfermer dans des

convictions, la méthodologie qualitative permet d'explorer des aspects du phénomène étudié qui ne correspondent pas nécessairement au modèle théorique de départ (Van Campenhoudt & al., 2022). *A contrario*, une méthodologie quantitative ne m'aurait pas permis de bénéficier de ces avantages et m'aurait, par conséquent, limité à travailler à partir de données statistiques et de chiffres.

La souplesse qu'offre l'approche qualitative m'a séduit et m'a alors poussé à privilégier cette méthode. Bien qu'ayant lu sur mon sujet, j'ai pu me laisser surprendre par le terrain sélectionné et porter un intérêt pour divers aspects non prévus initialement. Deux procédés plus spécifiques s'offraient donc à moi : l'observation et l'entretien. Étudiant un monument, l'observation s'est, rapidement, imposée.

L'investigation approfondie et flexible, ouverte à des dimensions et des interprétations non envisagées initialement, témoigne du caractère qualitatif de l'observation. Cette démarche se rapproche d'une démarche compréhensive et inductive prenant en considération les différents acteurs (Serra-Mallol, 2012). L'observation, en tant que méthode d'enquête et de récolte des données, présente diverses caractéristiques pour la plupart avantageuses.

Tout d'abord, le chercheur observateur n'a pas besoin de mener des enquêtes auprès des individus pour collecter les informations pertinentes. Sa simple présence peut suffire à accéder directement à toutes les données jugées nécessaires dans le cadre de sa problématique (Samlak, 2020). Dans le cadre de mon observation, j'ai accédé à toutes les informations dont j'estimais avoir besoin sans même devoir m'adresser à d'autres visiteurs et sans les compléter à l'aide d'entretiens.

Ensuite, l'observation permet de tester des hypothèses et constitue « un travail de terrain » (Van Campenhoudt & al., 2022, p. 169) s'inscrivant comme une étape essentielle dans le processus de recherche. En ce sens, l'observation peut être comprise comme une discipline empirique impliquant la récolte et l'analyse d'un matériel concret. Cette discipline englobe alors toutes les opérations permettant de confronter le modèle d'analyse incluant une série d'hypothèses ainsi que des concepts aux données observables afin de les vérifier. Néanmoins, bien que le matériel soit concret, il n'est pas pour autant brut, étant entendu qu'il fut saisi en lien avec des outils composant le modèle théorique

(Van Campenhoudt & al., 2022). Avant de réaliser mon observation, je m'étais outillé méthodologiquement au regard du monument que je souhaitais analyser. Bien qu'ayant également une série de postulats de départ, j'ai tâché de ne pas tomber dans la construction d'un cadre théorique précis, strict qui m'aurait limité dans l'approche qualitative à laquelle je désirais aboutir.

Enfin, l'observation ne vise pas uniquement à tester des hypothèses mais confère à la recherche un caractère réel. Elle permet de vérifier que les idées du chercheur correspondent à une réalité sociale après avoir recherché des informations théoriques et élaboré un modèle d'analyse (Van Campenhoudt & al., 2022). En étudiant le musée-mémorial, édifice réel, et ne souhaitant pas effectuer un travail de recherche purement théorique, la méthodologie qualitative, et plus particulièrement l'observation, m'a ainsi permis d'appuyer la richesse de mes données par une réelle expérience immersive.

3.3. Le modèle inductif, un raisonnement circulaire

« L'approche inductive élabore de façon formelle son canevas de recherche en cours de collecte de données pour en faciliter l'analyse rigoureuse » (Hlady Rispal, 2002, p. 51). Bien qu'il soit possible de se concentrer sur une problématique en tant que manière spécifique d'aborder une thématique, celle-ci se précise au fur et à mesure de la recherche. Ainsi, l'approche inductive se distingue de l'approche déductive pensant, quant à elle, la problématique complètement *a priori* (d'Arripe et al., 2014).

De cette manière, l'approche inductive offre l'avantage d'éviter de « tomber dans ce piège où l'on installe la théorie d'entrée de jeu et où les faits, trop aisément manipulables, se cantonnent dans un rôle d'illustration-confrontation » (Kaufmann, 2001, p. 12). Néanmoins, débiter une recherche sans aucun présupposé théorique est intellectuellement impossible (Dumez, 2021, p. 76). En effet, le chercheur est sensible, dans l'appréhension des phénomènes au regard des points théoriques et de ses connaissances antérieures (d'Arripe et al., 2014). Ces éléments ne pouvant être ignorés, il est essentiel de maintenir un équilibre entre un esprit suffisamment ouvert pour considérer toutes les explications et directions possibles ainsi que la préservation de l'utilité des différentes options théoriques dans un raisonnement inductif (d'Arripe et al., 2014).

Dans le cadre de mon processus de recherche, un raisonnement inductif s'est construit. Bien que j'aie su, dès le départ, que je souhaitais m'intéresser à une thématique liée au devoir de mémoire et au musée-mémorial, je n'avais pas défini de question de recherche précise. Mon observation a immédiatement mis en lumière la question du *naming* et c'est à travers des allers-retours entre l'analyse de mon matériel empirique et des éléments déjà identifiés dans ma lecture de la littérature que ma problématique ainsi que mes postulats ont émergé.

Ainsi, la circularité entre les lectures et le terrain permet d'affiner une problématique solide. En ce sens, en tant que chercheur, nous évitons une collecte de données désordonnée qui pourrait nous désorienter tout en évitant les thèses générales en décalage avec les réalités vécues par les acteurs concernés (d'Arripe et al., 2014).

3.4. Le choix du terrain

Comme susmentionné, G. Truc précise qu'il est nécessaire d'étudier plusieurs terrains concrets afin de parvenir à une meilleure compréhension du processus social qui suit un acte terroriste (Truc, 2019). Dans un premier temps, je me suis consacré à l'étude de deux terrains spécifiques différents : le cas d'un projet d'élaboration d'un musée-mémorial français et le musée-mémorial new-yorkais. Cela m'a permis d'en apprendre davantage sur les deux contextes historiques mais également socio-culturels entourant ces deux cas. Cette double étude préliminaire a alors été intéressante pour la suite de ma recherche étant donné qu'elle m'a conduit à améliorer ma compréhension des étapes succinctes intervenant dans l'élaboration de ce type d'édifice.

L'objet de la recherche définissant lui-même les limites d'une analyse (Van Campenhoudt et al., 2022) en choisissant de me focaliser sur le *naming*, j'ai finalement décidé de ne consacrer mon travail de recherche qu'en une analyse approfondie d'un terrain concret : The National September 11 Memorial Museum.

Afin de préciser mon observation, je l'ai centrée sur le mémorial extérieur se trouvant sur le site du World Trade Center ainsi que sur le musée situé en-dessous. En tant que visiteur et chercheur, j'ai été attentif aux différents objets, aux espaces parcourus lors de mon observation ainsi qu'aux comportements des autres visiteurs à divers moments spécifiques de mon parcours muséologique.

3.5. La récolte des données

Cette section sera dédiée à ma récolte des données. Je présenterai la manière dont j'ai réalisé ma grille d'observation ainsi que mon carnet d'observation. J'en profiterai également pour détailler davantage le type d'observation que j'ai réalisé.

3.5.1. La grille d'observation et le carnet d'observation

Dans l'approche qualitative, des contraintes méthodologiques correctement conçues ne doivent pas être perçues comme restrictives. Au contraire, elles doivent également inciter le chercheur à découvrir des aspects non envisagés initialement (Van Campenhoudt et al., 2022). Dans la poursuite de cet objectif, en préalable à mon observation, j'ai réalisé une grille d'observation qui se voulait large et souple afin de ne pas cloisonner mon observation à la recherche d'éléments validant mes hypothèses initialement formulées. Cette grille regroupe tous les éléments nécessaires à ma recherche tels que les paroles, les actions, le temps ou l'espace. Partant du principe qu'il est impossible d'observer tout ce qui se passe, les paramètres mis en avant dans cette grille ont été organisés de manière précise en fonction de mes besoins. Ceux-ci doivent alors converger vers un objectif clair et contribuer à la progression du travail afin de révéler les pratiques apparentes et normatives à l'origine du cas étudié (Samlak, 2020).

Ma grille d'observation :

Salle :			
<i>Espace</i>	Conçu	Vécu	
	<i>Espace tel que je le perçois objectivement</i>	<i>Espace tel que je le perçois subjectivement</i>	
<i>Sens</i>		OUI	NON
	Ouïe		
	Odorat		
	Vue		
	Toucher		
<i>Contenu</i>	Types d'objets	Place de l'objet dans l'espace	Émotion/sens provoqué
<i>Visiteur</i>	Déplacement	Émotion	

Cette grille d'observation a été conçue pour suivre un raisonnement identique dans chaque espace visité. Sachant que j'allais me rendre, en premier lieu, sur le mémorial du Ground Zero avant d'observer le musée, où les espaces remplissent des finalités différentes, je souhaitais un schéma suffisamment flexible pour être complété à chaque étape du parcours muséologique. De plus, cette manière de concevoir ma grille m'a permis de distinguer les informations objectives de celles renvoyant à ma subjectivité en tant que visiteur/chercheur.

Tout d'abord, la catégorie relative à l'espace me permettait de le décrire tel qu'il était conçu « physiquement » à tout le moins objectivement tout en laissant une place à une description davantage émotionnelle du lieu. Je pouvais ainsi développer, par exemple, l'ambiance qui y régnait ainsi que les questionnements qui, en tant que visiteur, pouvaient attiser ma curiosité. Ensuite, les sens. Pour chaque salle ou partie du musée, j'ai pu indiquer les sens qui étaient convoqués et détailler plus spécifiquement la manière dont cela se manifestait. Le contenu, quant à lui, comportait de nombreuses informations. Pour chaque salle, je mentionnais les types d'objets auxquels j'étais confronté (objets personnels, un camion de pompier, une peinture, etc.) en décrivant leur place au sein de l'espace me permettant ainsi d'attester d'une potentielle mise en évidence. Je terminais, éventuellement, par mentionner les émotions provoquées par la mise en espace de l'objet. Pour finir, tout au long de mon parcours muséologique, j'ai veillé à être attentif, de manière générale, au comportement des autres visiteurs. En m'intéressant à leurs déplacements, je notais s'il s'agissait de comportements plutôt statiques ou davantage dynamiques. Quant aux émotions, je mentionnais les moments où les visiteurs semblaient émus.

Lors de mon observation, je disposais donc de ma grille et d'un carnet de terrain. Pour chaque espace visité, je complétais, tout d'abord, la grille en fonction des éléments observés et consignais tous les détails dans mon carnet de terrain. Ensuite, je photographiais les différents éléments présents dans le musée lorsque cela m'était autorisé. Enfin, après avoir visité un espace, je m'isolais pour enregistrer ma voix, décrivant brièvement l'espace observé en m'appuyant sur ma grille d'observation. L'ensemble de ces éléments m'a permis, lors de l'analyse, d'intégrer à nouveau ce musée-mémorial.

3.5.2. L'observation participante directe

L'observation participante se définit comme « une recherche caractérisée par une période d'interactions sociales intenses entre le chercheur et les sujets dans le milieu de ces derniers » (Abarar et al., 2014, p. 73). Ainsi, cette méthode permet au chercheur de s'intégrer au sein de diverses activités dans le contexte de la recherche et devient, par conséquent, le principal instrument d'observation (Samlak, 2020). Cette dernière commence dès l'arrivée sur le terrain et se prolonge jusqu'à sa sortie définitive (Abarar et al., 2014). Bien que je me sois principalement consacré à l'observation d'objets muséologiques, je me suis également intéressé à des « sujets » que sont les autres visiteurs. En parcourant le musée et en participant aux différentes activités prévues en son sein, j'ai entrepris une visite muséologique semblable à celle de n'importe quel autre visiteur. En ce sens, j'affirme que mon observation fut participante.

En tant que chercheur, plusieurs autres prérogatives me sont alors reconnues. J'ai observé le terrain spécifique mais également pris part activement à l'observation du musée-mémorial. En ce sens, j'affirme que, par cette méthode, le chercheur devient observateur et acteur (Abarar et al., 2014). De plus, l'observation participante invite à interroger ses propres actions ainsi que ses relations à autrui (Serra-Mallol, 2012). En m'imprégnant de mon terrain, je m'observe tout autant que j'observe autrui.

Dans le cadre de ce travail de recherche, un intérêt particulier porte sur les émotions. Il est évident que les premières que j'ai étudié sont celles que j'ai ressenties à travers mon expérience muséologique. De plus, la posture d'acteur permet d'appréhender davantage les interactions et d'étudier plus précisément les comportements d'autrui, dont les émotions, liés au terrain (Abarar et al., 2014) conduisant à limiter considérablement les erreurs en étant en contact direct avec les discours naturels produits (Samlak, 2020). En effet, bien que l'observation participante réduise la liberté de mouvement de l'enquêteur s'adonnant aux activités imposées par le terrain, elle rend néanmoins légitime sa présence (Serra-Mallol, 2012) et permet de tenir compte de la réalité du terrain (Abarar et al., 2014).

De plus, l'observation participante incite à diversifier les perspectives, à s'intéresser à des données variées et à rechercher activement des informations contradictoires par

rapport à celles observées directement. Cela permet de dégager un sens plus riche et nuancé à partir de la compilation des objets et comportements observés (Serra-Mallol, 2012).

D'après Peretz, le caractère direct d'une observation, quant à lui, est d'« être le témoin des comportements sociaux d'individus ou groupes dans les lieux mêmes de leurs activités ou de leurs résidences » (Peretz, 2004). En m'intéressant au comportement du visiteur, notamment par son déplacement, j'ai étudié ce comportement social d'individu à l'intérieur de l'espace observé qu'est le musée-mémorial. Cette méthode permet au chercheur d'aller voir l'objet observé en situation et de saisir les pratiques sociales en temps réel (Arborio, 2007). Ainsi, par ma participation directe, j'ai effectué un travail identique et j'ai vécu les situations similairement aux autres acteurs (Abarar et al., 2014). Dans certains cas, l'observation directe s'impose comme le seul procédé permettant d'avoir accès aux informations pertinentes notamment quand celles-ci sont difficiles à verbaliser (Arborio, 2007). Mon objet de recherche étant un musée-mémorial, l'analyser en tant que visiteur lors d'une observation participante et directe semblait être le moyen le plus efficace de collecter les données susceptibles de m'intéresser.

3.6. L'analyse qualitative : le démarche par questionnement analytique

Lorsqu'un chercheur se trouve face à un corpus de données empiriques qualitatives, une analyse possible est celle du questionnement analytique développée par Paillé et Mucchielli. Cette stratégie revient à envisager des questions auxquelles le chercheur répond par des précisions formulées sous différentes formes (Paillé et Mucchielli, 2021). La question de recherche est ainsi transformée en questions opérationnalisables sur le terrain (Lacroix et al., 2008). En réalité, cette démarche comprend trois grandes étapes constituant ainsi le cheminement que j'ai suivi lors de l'analyse de mon matériel empirique.

Premièrement, le chercheur formule et sélectionne les questions concrétisant au mieux les objectifs recherchés (Paillé et Mucchielli, 2021). La question principale délimitant ce canevas de départ était : « Quelles sont les finalités d'un musée-mémorial consacré aux actes terroristes et comment ces dernières sont-elles matériellement représentées au sein de ce monument ? ». Une multitude de sous-questions venaient alors

compléter ce questionnaire initial et étaient d'ailleurs inconsciemment celles m'ayant permis de formuler ma grille d'observation :

- Quelles sont les finalités retrouvées au sein du musée-mémorial américain ?
- Comment l'espace est-il délimité ? Quel effet cette délimitation produit-elle ?
À quelle finalité cet espace est-il dédié ?
- Comment les visiteurs se comportent-ils au sein des différents espaces du musée-mémorial américain ?
- Existe-t-il des liens entre finalité, espace et comportement des visiteurs ?

Cette première étape permet de constituer un canevas investigatif (Paillé et Mucchielli, 2020, p. 250), aussi appelé « canevas d'investigation » (Lacroix et al., 2008), pouvant se définir comme étant « un ensemble plus ou moins structuré de questions et de sous-questions opérationnalisant le regard interrogatif porté sur les données empiriques » (Paillé et Mucchielli, 2020, p. 257). Ces questions d'analyse doivent alors être distinguées de la question de recherche étant entendu qu'elles ne visent qu'à interroger, préciser, contraster et comparer les données recueillies lors de l'observation.

Deuxièmement, le matériel empirique est étudié à la lumière des questions ciblées dans le canevas investigatif. De nouvelles questions peuvent alors émerger lors de l'analyse conduisant à examiner le corpus empirique à diverses reprises (Paillé et Mucchielli, 2020). Une circularité, marquant mon raisonnement inductif, s'installe également entre l'observation et les questionnements. En répondant à mes questions initiales, un focus s'est naturellement installé sur le *naming*, sur certains espaces particuliers et sur la finalité de construction d'une identité collective.

Troisièmement, le chercheur répond aux questions en formulant des réponses directes prenant la forme d'énoncés, de constats, de remarques ou de nouvelles questions (Paillé et Mucchielli, 2020). Comme susmentionné, en tentant de répondre à mes questionnements initiaux, j'ai mis le doigt sur un aspect particulier qui m'a poussé à poser de nouvelles interrogations. Celles-ci constitueront finalement mon canevas d'analyse final et deviendront la structure de mon mémoire.

- Le *naming* agit-il seul pour susciter des émotions ou, *a contrario*, dépend-il d'autres outils muséologiques ?
- Comment le *naming* permet-il d'individualiser et de personnifier la victime en la distinguant du héros et du coupable ? Quelles sont les émotions associées à ces différentes figures ?
- Comment le *naming*, au sein d'un musée-mémorial, conduit-il à une forme de socialisation victimaire ?

À titre de remarque, notons que la clarté et la précision des questions prévues initialement n'affectent en rien la liberté d'action du chercheur lors de son analyse (Paillé et Mucchielli, 2020). Ainsi, comme l'observation, en tant que méthode qualitative, m'a offert une souplesse dans la récolte de mes données, la démarche par questionnaire analytique m'a permis d'analyser ces données empiriques avec flexibilité sans chercher à apporter les « bonnes réponses » à mes interrogations.

3.7. Les obstacles au processus de recherche

Lors du processus de recherche, j'ai été confronté à une série de difficultés poussant à adapter ce dernier.

Tout d'abord, en réalisant ma deuxième année de Master en criminologie au Canada, j'ai pu compter sur l'aide de deux superviseurs de mémoire. Déterminer une problématique précise et pertinente apparaissant déjà comme une tâche compliquée, cette première étape fut davantage complexifiée. En effet, il est déconcertant de se positionner en tant que chercheur sur une thématique lorsque différentes visions de cette problématique se révèlent comme intéressantes. J'ai dû, alors, trouver un équilibre entre défendre les idées qui m'animaient avec les propositions et commentaires suggérés par les superviseurs.

Ensuite, concernant la méthodologie, une contrainte s'est imposée à moi. Étant soumis aux règlements belges mais également canadiens, suivre une méthode qualitative sous la forme d'entretiens était difficilement réalisable. En effet, malgré que je me sois interrogé sur la pertinence de réaliser des entretiens avec des visiteurs et/ou concepteurs d'un musée-mémorial, cette idée fut finalement abandonnée. Cette méthode requiert, au

Canada, le passage devant un comité d'éthique, ce qui représente une procédure longue et fastidieuse pour un étudiant obligé de réaliser la récolte des données en une seule année. Je me suis alors limité à la réalisation d'une observation, tout aussi intéressante dans le cadre de cette thématique.

Pour finir, l'accès aux sources pertinentes s'est avéré parfois complexe. Le concept de *naming* étant peu développé dans la littérature, j'ai dû approfondir l'analyse de la littérature sur la « mémoire de pierre » et l'utilisation des noms. De plus, les musées-mémoriaux traitant du terrorisme étant rares, les spécificités de tels monuments ont été mieux appréhendées à travers l'étude d'autres mémoriaux existants, notamment ceux liés à la Seconde Guerre mondiale ou à la Shoah.

3.8. Les obstacles à la méthodologie

3.8.1. La surinterprétation

Pour rappel, l'exposition, dans sa finalité communicationnelle, est comprise comme « un ensemble organisé destiné à produire de la signification pour le visiteur (...) » (Davallon, 1993, p. 230). L'exposition est alors un ensemble de signifiants organisés et destinés à être interprétés par le visiteur (Davallon, 1993). Dans ce contexte muséologique, en tant que chercheur observant un musée-mémorial, je suis devenu l'interprète de ce que les visiteurs eux-mêmes avaient interprété. Rapidement, je me suis interrogé sur mon propre point de vue ainsi que sur l'interprétation que je donnais aux objets auxquels j'étais confronté. En me focalisant uniquement sur ma lecture du musée, ne suis-je pas en train de surinterpréter ? Il s'agit d'ailleurs d'une critique à l'égard de l'observation participante, la littérature semblant lui reprocher un manque d'objectivité justifié par le « parti pris » découlant d'un point de vue unique (Abarar, 2014).

Dans le contexte de la recherche, notamment en sciences sociales, nous pouvons nous interroger quant à la question de la surinterprétation. En effet, généralement, les chercheurs ont tendance à conférer davantage de sens aux actions des enquêtes, objets de leur recherche, qu'ils n'en mettent eux-mêmes lorsqu'ils agissent (Lahire, 1996). Néanmoins, le travail d'un chercheur implique la constitution d'un ajout, d'un surplus par rapport à une interprétation « ordinaire » du monde social qui l'entoure : « Interpréter c'est donc toujours surinterpréter par rapport aux interprétations (pratiques ou réflexives)

ordinaires (...) » (Lahire, 1996, p. 3). Ainsi, même si je fonde mon travail sur ma propre expérience muséologique, en décrivant objectivement les éléments analysés et en justifiant mon raisonnement à l'aide de la littérature scientifique, j'ai évité une surinterprétation excessive et problématique.

3.8.2. L'espace observé

L'espace observé étant le musée-mémorial de New-York, il m'était parfois difficile de porter une attention égale à chacun des objets exposés. En effet, en tant que site touristique majeur de New-York, le musée accueille de nombreux visiteurs, ce qui peut occasionner des encombrements devant certaines salles ou encore certains objets.

La section dédiée à l'histoire de la journée du 11 septembre 2001 présente d'ailleurs une multitude d'objets dispersés tout au long du parcours. En tant que visiteur, nous ne savons plus où porter notre regard tant il y a de choses à voir. Cette section comprend également des petites enclaves contenant des espaces où nous pouvons écouter des témoignages. Cette partie du musée est donc particulièrement fréquentée avec beaucoup de va-et-vient et un grand nombre de visiteurs. En tant que chercheur, il m'était difficile d'observer et de prendre des notes sur tout ce que j'observais. Les photographies étant interdites, j'ai consacré le maximum de mon temps dans cette salle à tenter de tout observer dans le détail. Pouvoir revisiter ce musée, et plus particulièrement cette salle, aurait permis de documenter de manière encore plus précise les nombreux éléments qu'elle contient.

3.9. Le deuil de certaines pistes analytiques

Réaliser un mémoire implique de faire des choix. Différentes pistes touchant à l'aspect politique du musée-mémorial ont, dès lors, été abandonnées.

La politique mémorielle peut se définir comme étant « une institution (État, famille, chefferie, etc.) qui exerce un pouvoir de régulation et d'imposition de souvenir communs à ses membres » (Michel, 2010, p.3). J. Michel instruit ainsi le lecteur sur cette notion qui s'avérait pertinente dans le cadre de mon travail de recherche. Il semble évident que le projet d'édifier un musée-mémorial ne peut se réaliser sans le soutien, si ce n'est l'initiative, du monde politique. Par exemple, concernant le projet français analysé, les

associations des victimes travaillent de concert avec le ministère français de la Culture. Généralement, dans les sociétés dites « ouvertes », un pluralisme d'expressions mémorielles est admis. L'État ne se présente alors plus comme l'unique dépositaire de la mémoire collective mais laisse de la place à la société civile afin d'amener des versions alternatives de mémoires collectives aussi bien dans l'espace public que dans l'espace privé (Michel, 2010). Ces versions alternatives de la mémoire peuvent s'exprimer de différentes manières et s'observent, notamment, par différentes expressions de solidarité et de recueillement au lendemain des attentats (Volat, 2018). Les autorités publiques renoncent ainsi à disposer d'un monopole de l'expression publique mémorielle. Néanmoins, elles détiennent le privilège d'utiliser certains instruments mémoriels (Michel, 2010). Lors de ce travail, il aurait été intéressant de théoriser les politiques mémorielles afin d'intégrer davantage l'aspect politique qui se cache derrière un tel monument (Michel, 210).

De plus, à travers la mise en œuvre de politiques mémorielles, les autorités publiques tentent d'agir directement sur l'institution symbolique des identités collectives (Michel, 2010). S. Gensburger dénonce cette utilisation de la mémoire en mentionnant un « paradigme de la mémoire stratégique ». Selon l'auteure, la mémoire devient alors « un outil aux mains d'acteurs collectifs qui y ont recours et en abusent afin d'obtenir un profit symbolique » (Gensburger, 2002, p. 314). J. Michel distingue, au sein du devoir de mémoire, le « devoir de mémoire » (au sens strict) de la « mémoire obligée ». Ce premier renvoie davantage à un événement contemporain et à un temps court de la mémoire tandis que la seconde repose sur l'idée d'une société contraignant à ne pas oublier un événement ou un individu fondateur de notre identité (temps long de la mémoire) (Michel, 2018). Cette distinction a retenu mon attention dans le cadre de ma problématique et de la position du musée-mémorial dans ce devoir de mémoire. Penser à la survenance d'un acte qualifié de terroriste fait écho aux images des individus déposant des fleurs et des bougies sur les lieux de l'acte. À mes yeux, cette dimension de la mémoire serait davantage liée à la conception stricte du devoir de mémoire tandis qu'un musée-mémorial représente davantage la « mémoire obligée » empruntée à J. Michel.

Il s'agit de deux pistes que j'aurais aimé approfondir dans le cadre de ma recherche. Cependant, dans le cadre d'un mémoire et afin d'assurer une cohérence

générale à ce travail, je me suis limité au musée-mémorial américain ainsi qu'à son observation.

TROISIÈME PARTIE
L'ANALYSE

4. L'ANALYSE

4.1. Propos introductifs : mon observation de « The national september 11 memorial museum »

Le samedi 13 janvier 2024, en tant que touriste curieux mais également chercheur avisé, j'ai visité le musée-mémorial consacré aux événements survenus à New-York le 11 septembre 2001. Cette observation a nourri ma réflexion autour de ma thématique et a marqué, ainsi, le début de mon intérêt particulier pour le *naming*. De plus, associée à diverses lectures concernant mon objet de recherche, cette immersion muséologique m'a permis de dresser des hypothèses concernant le rôle d'un tel procédé de nomination sur la construction d'une identité collective.

Dès mon arrivée sur le site du World Trade Center, situé dans le Lower Manhattan à New-York, j'ai été confronté à un premier mémorial consacrant le nom de milliers de victimes. Ces deux tours immenses qui se tenaient sur le Ground Zero ont laissé, depuis le 11 septembre 2001, un grand vide. Ce dernier est aujourd'hui matériellement représenté par une architecture moderne invitant à la commémoration de ce tragique événement ainsi que de ses nombreuses victimes. Cet espace gratuit est accessible pour tous et fut créé avant le musée-mémorial sur le site où se dressaient les symboles de la puissance américaine (Esquenazi, 2002). Aujourd'hui, nous distinguons deux trous profonds placés aux endroits précis où étaient érigées les tours jumelles quelques années auparavant, soulignant le vide laissé par la destruction de ces édifices. Leur fond contient un énorme bassin récoltant l'eau qui s'écoule sous forme de cascade le long des parois intérieures du monument. Cette eau finit par se jeter dans un second trou plus profond dont je ne peux estimer la profondeur. Inscrits sur un parapet en bronze entourant les bassins, j'ai retrouvé les noms des victimes ayant péri lors de l'attaque. En tant que visiteur, le spectacle qu'offre ce mémorial invite à se plonger dans cette tragédie et la longueur de ces rubans de pierre soulignent matériellement l'immensité de la destruction.

Sous ce mémorial fut construit, trois ans plus tard, le musée-mémorial : The National Septembre 11 Memorial Museum. Ce dernier est dédié aux 2.977 victimes des quatre attentats terroristes frappant Manhattan le 11 septembre 2001 mais également aux six victimes de l'attaque perpétrée contre le World Trade Center le 26 février 1993. Le musée, qui occupe près de 10.000 mètres carrés, est situé à vingt et un mètres de

profondeur et possède plus de 10.000 artefacts sauvés des attentats, 23.000 images et pas loin de 2.000 témoignages oraux (Ducresson-Boët, 2019). Parler de la mémorialisation m'invite alors à la description d'une pièce spécifique du musée-mémorial située sous l'ancienne tour sud du World Trade Center : *In Memoriam*. Cette salle aux lumières tamisées reprenant les portraits des victimes sur ses murs est dédiée principalement à la commémoration et au souvenir. Au centre de cette pièce, nous en retrouvons une seconde, plus petite et plus sombre. Cette dernière est plongée dans le noir et n'est meublée que de bancs permettant au visiteur de s'asseoir un moment. Le sol en verre, quant à lui, offre une vue sur les fondations des deux tours disparues et nous place au cœur même de ces anciens édifices.

Ces deux mémoriaux dédiés à la mémoire des victimes sont ce que nous pourrions qualifier de « place of commemoration and contemplation » (Callaghan, 2020, p. 165). L'idée est qu'aucun panneau d'information ni aucune autre source informative n'est envisagé dans ces lieux de manière à laisser place uniquement à la commémoration des victimes et à la contemplation de l'espace qui leur est consacré. Ainsi, ces pièces dédiées au recueillement, en laissant place à un vide matériel, permettent de ressentir plus intensément les émotions.

C'est à la suite de cette expérience et de ces observations susmentionnées que sont nées plusieurs interrogations ayant rythmé la suite de mes recherches. Qu'est-ce que le *naming* et comment présente-t-il la victime au sein d'un musée-mémorial ? Quelles sont les émotions produites par une telle présentation de la victime ? Comment sont nommés le « héros » et le « coupable » au sein de l'édifice ? Est-ce que ces émotions conduisent à la construction d'une identité collective chez les visiteurs ? Ce sont, dès lors, ces questions qui structurent la suite de mon travail et auxquelles j'ai tenté d'apporter des éléments de réponse.

4.2. Le *naming*, un vecteur d'émotions dépendant d'autres outils

Comme susmentionné dans cette thèse, la mémorialisation prend une multitude de formes. Bien que le mémorial du World Center s'inscrive comme une forme spécifique de mémorialisation, le musée, en tant qu'édifice, suit une logique commune. Leurs fonctions, bien que différentes initialement, débouchent ainsi sur une finalité identique

procurant une série d'émotions et selon moi, constituant un élément participant à la construction d'une identité collective. L'objectif de ce chapitre est alors de démontrer que ce mémorial extérieur tout autant que le musée-mémorial conduisent à mettre en récit d'une manière particulière l'événement passé. De plus, au sein de l'édifice, j'ai rapidement été confronté à une multitude de mises en récit spécifiques passant par divers procédés. Je me focaliserai alors sur les espaces dédiés au *naming* et sur son accompagnement par divers autres outils.

4.2.1. Le mémorial extérieur du World Trade Center



Figure 1. Le mémorial extérieur du World Trade Center. Photographie de Simon Solbreux, 2024.

Lors de mon arrivée sur le site du Ground Zero, une première forme de nomination des victimes s'est imposée à moi. Deux immenses parapets en bronze reprenaient l'ensemble des noms des individus décédés lors des attaques du 11 septembre 2001. En guise de première impression, me retrouver face à des noms gravés dans la pierre m'a directement ramené aux nombreux sites de commémorations, notamment ces « war memorials » (Duresson-Boët, 2019), dédiés à la Seconde Guerre mondiale.

À ce stade de mon observation, je ne me rendais pas compte du dispositif plus large qui existait afin de consacrer ces différents noms et de produire toute une série d'émotions. Ce n'est qu'après avoir visité le musée que j'ai pris conscience de l'impact ainsi que de la manière dont les événements me sont présentés et, par conséquent, des autres outils qui sont utilisés. Je reviendrai sur l'observation du musée plus spécifiquement dans la suite de mon analyse.

En sortant du musée, je suis retourné auprès de ces deux énormes bassins attestant l'immensité de la destruction vécue. En réalité, à côté de ces noms, j'ai identifié un bruit d'eau s'écoulant et m'invitant à un sentiment de sérénité. En faisant un pas en arrière, j'ai

ouvert les yeux sur une réelle « mise en scène publique et spécifique du passé » (Pierron, 1996, p. 126 et 128) se dressant devant moi. J'ai alors pris conscience de tous ces outils accompagnant le nom et produisant en moi davantage d'émotions. Tout d'abord, il y avait ce support, deux énormes parapets en bronze, représentant une certaine robustesse mais également un ancrage profond dans l'espace. Ces parapets, situés aux emplacements exacts des anciennes tours jumelles, m'ont permis de m'imaginer ces édifices comme faisant toujours partie du paysage new-yorkais. Le bruit de l'eau, en arrière-plan, tombant sous la forme d'un rideau, conférait du mouvement et rendait ainsi ce monument plus « vivant ». De plus, je fus surpris que certains noms étaient accompagnés d'une rose blanche. Ma première idée fut alors que des membres de la famille des victimes étaient venus se recueillir récemment en y laissant un présent, coutume récurrente sur la tombe d'un défunt. Ce n'est que plus tard, en poursuivant mes recherches sur la mémorialisation et plus particulièrement sur le mémorial new-yorkais, que je découvris une toute autre réalité. Les roses blanches sont déposées chaque jour à côté des victimes en vue de marquer leur anniversaire. Cette pratique commémorative est créatrice d'émotions et invite davantage au recueillement. Selon moi, elle permet également d'attester de l'ampleur de la catastrophe. En effet, chaque jour, au moins l'anniversaire d'une victime est célébré. Dès lors, parler de cet espace en tant que stratégie communicationnelle (Gharsallah-Hizem, 2009) me semble plus qu'aisé. Bien que le nom ne soit pas daté, tel que nous pouvons le retrouver sur la tombe d'un défunt ou sur un monument dédié au soldat, la simple présence d'une fleur véhicule un véritable message : « X est né ce samedi 13 janvier ». Une première forme de proximité est alors construite entre le visiteur et la victime. Enfin, une fois la nuit tombée, des lumières viennent sublimer le mémorial et conférer ainsi un outil supplémentaire accompagnant ce *naming*.

Au-delà des noms propres des victimes, j'ai identifié d'autres inscriptions se retrouvant sur ce mémorial. Des inscriptions telles que, par exemple, « Ladder 34 » ou encore « Engine 58 » mais également « Flight 77 ». Ces nominations, bien que moins individuelles et davantage collectives, ont entraîné une certaine ambiguïté. La police d'écriture étant différente, je me suis demandé si les individus étaient classés en fonction de ces dénominations plus collectives ou s'il s'agissait d'une dénomination collective catégorisant un ensemble de victimes non mentionnées individuellement. Cet élément, associé également à l'exemple précité concernant la rose blanche, atteste, selon moi, d'un souci de surinterprétation potentielle du visiteur lorsque la mise en exposition et la mise

en espace (Gharsallah-Hizem, 2009) ne permettent pas de véhiculer un message simple et clair. Étudier l'art, et plus particulièrement le musée, comme un « langage » démontre aussi que nous n'avons pas toujours les outils disponibles afin de « traduire » les éléments portés à notre attention en tant que visiteur.

4.2.2. Le musée-mémorial : un visiteur face à une multitude d'outils et d'acteurs

4.2.2.1. Le parcours général au sein du musée-mémorial

En parcourant le musée, j'ai été rapidement confronté à de nombreux procédés mettant en récit ces événements passés. Le bâtiment, en sa fonction de mémorialisation, s'inscrit à la croisée des temporalités permettant la création de liens entre le passé et le présent. Ces liens se retrouvent matérialisés à travers les objets mais également à travers les acteurs nommés au sein de l'édifice.

Concernant les objets, la relation entre le passé et le présent s'est imposée tout au long du musée par l'utilisation des artefacts mais également des mentefacts s'y trouvant exposés. De manière générale, j'ai observé des objets pouvant, selon moi, se distinguer en trois grandes catégories. Premièrement, ceux complètement passés datant du jour même de l'événement tels qu'un camion de pompiers. Deuxièmement, des objets datant des jours qui ont suivi le 11 septembre 2001 reprenant, notamment, des formes de mémorialisation à court terme. Dernièrement, des éléments complètement postérieurs aux événements comme des tableaux interactifs ou des plaques explicatives donnant davantage d'informations. Je trouve pertinent de mentionner ces objets car, à nouveau, en fonction de leur lien avec le passé, les effets qui se sont produits n'étaient pas identiques. Alors qu'un élément datant du jour même de l'attaque me plongeait dans l'enfer vécu et dans son traumatisme, les objets de commémorations sans recul me faisaient prendre conscience d'un sentiment national, voire mondial, de tristesse. Les objets produits par le musée, quant à eux, étaient comme une réelle prise de distance par rapport aux faits visant un objectif davantage informatif.

Les artefacts sauvés des attentats sont nombreux. Lors de mon parcours au sein du musée, j'ai d'abord observé une série d'objets personnels appartenant aux victimes directes, présents sur les lieux de l'attaque. Je pense notamment à une chaussure ou encore

à une paire de lunettes. Il s'agissait souvent d'objets personnels calcinés suite à la destruction des tours jumelles.

Une multitude d'éléments appartenant à des témoins indirects, parfois victimes, sont également disposés. La Statue de la Liberté miniature (**Figure 2**), qui servait de lieu



Figure 2. La Statue de la Liberté miniature.
Photographie de Simon Solbreux, 2024.

de commémoration les jours suivants les attaques, comprenait des objets allant des drapeaux américains et étrangers aux photographies d'individus en passant par des badges et des pièces qui furent déposés par ces citoyens survivants. Ainsi, ces objets personnalisent la victime et nous rapprochent, en tant que visiteur, des témoins directs et indirects de ces attentats. La Statue est à jamais personnalisée par l'ensemble de ces individus qui sont venus y laisser une trace, par l'utilisation d'un objet personnel, en commémoration de ce tragique événement.

Figure 3. L'antenne radio et de télévision de la tour nord.
Photographie de Simon Solbreux, 2024.

Ensuite, j'ai été confronté à des vestiges des tours jumelles. Le musée-mémorial reprend notamment un segment de l'antenne radio et de télévision de la tour nord (**Figure 3**). De plus, à divers moments du parcours muséologique, soit par l'utilisation des murs, soit par des ouvertures sur le sol, le visiteur se retrouve plongé dans les fondations mêmes du World Trade Center. Autant l'antenne atteste de l'immensité des édifices et par conséquent, de l'énormité de la destruction, autant les fondations, quant à elles, m'ont emmené au cœur même de cette journée du 11 septembre 2001.



Enfin, une série d'objets que j'ai décidé de qualifier de « professionnels » sont repris dans le musée. Il s'agit par exemple du camion de pompiers ou encore du casque appartenant au Capitaine Patrick John Browns. À nouveau, ces derniers permettent de personnaliser les individus en question, voire même de les héroïciser comme nous le verrons par la suite.

Les musées s'étant dématérialisés, le mentefact, en tant que production immatérielle, s'inscrit comme un vecteur d'émotions important entre le musée et le visiteur (Blanchet-Robitaille, 2012). J'ai d'ailleurs constaté, au sein du musée-mémorial américain, la place importante accordée aux témoignages ainsi qu'aux autres productions immatérielles. De manière générale, les témoignages ont été repris tout au long du parcours sous la forme d'audio, de vidéo mais également d'audio-vidéo. Il s'agissait généralement de petites pièces dédiées à des témoignages spécifiques. En effet, les *soundscape*s (Ducresson-Boët, 2019, p. 128) s'inscrivirent comme des espaces diffusant les témoignages des survivants ainsi que des témoins des attentats de New-York. Cette immersion conduisait davantage à une écoute collective accompagnée d'un support visuel. Tout en écoutant ces archives sonores, un schéma indiquait l'emplacement précis de l'individu prenant la parole. Le premier *soundscape*, dédié aux témoignages émis lors du vol 93, permettait d'avoir accès aux derniers appels téléphoniques passés par les passagers en indiquant la place qu'ils occupaient dans l'avion. Le second, quant à lui, diffusait les témoignages des témoins directs des attentats en marquant leur position par rapport au World Trade Center. Ces petits espaces reprenant ce dispositif audiovisuel se trouvaient à l'écart du parcours principal du musée. Ainsi, les *soundscape*s m'ont invité à interrompre ma visite pour m'asseoir afin d'écouter ces souvenirs et me retrouver, malgré une écoute collective, confronté intimement avec ces individus.

En lien avec la question de la temporalité, de nombreuses personnes ou collectifs sont cités au sein de ce musée. Tout d'abord, j'ai retrouvé une série d'individus antérieurs aux attaques, par exemple, le Port Authority of New York and New Jersey, organisation gouvernementale à la tête de la construction du World Trade Center. Ensuite, catégorie principale, une multitude de témoins, directs ou indirects, victimes ou non, du 11 septembre 2001. Il s'agissait principalement des familles des victimes, des journalistes, des premiers secours mais également des victimes défuntés. Concernant ces acteurs, j'ai décidé de m'intéresser à trois figures principales présentées au sein du parcours

muséologique : la figure de la victime, celle du coupable et la figure du héros qui seront davantage analysés en lien avec le *naming* dans la suite de mon travail. Finalement, une série de personnes citées sont postérieures aux événements. Je pense notamment aux concepteurs du mémorial extérieur présent sur le site du Ground Zero ou encore aux témoignages des individus ayant participé au retrait de la *Last Column*, marquant la fin du déblaiement du site de l'attentat, le 28 mai 2002. L'utilisation de ces acteurs différents accentue l'aspect chronologique du musée et permet, en plus d'en connaître davantage sur l'historique de l'édifice, de se souvenir de toutes ces personnes ayant un lien, direct ou indirect, avec le site des attentats.

Face aux nombreux éléments pouvant être sujets à une analyse au sein d'un édifice tel que le musée et afin de démontrer au mieux les liens existant entre le *naming* et d'autres outils, je souhaite apporter davantage de précisions sur une pièce en particulier : *In memoriam*.

4.2.2.2. Une salle spécifique : *In memoriam*

Cette salle, présentée brièvement dans mon propos introductif, est consacrée à la commémoration de la victime. Il s'agit en réalité d'une des rares pièces que nous retrouvons au sein de l'édifice qui est principalement un lieu ouvert sans délimitation stricte de ses espaces. Au contraire du mémorial extérieur, je n'ai pas été directement confronté aux noms des victimes mais à leurs portraits. Dès notre entrée, en effet, je suis tombé nez à nez avec, ce que j'ai décidé de qualifier, d'une « mosaïque de visages ». L'ensemble des portraits des victimes sont affichés sur les quatre murs formant un espace aux lumières tamisées. Parler de « mosaïque de visages » me permet d'insister sur les nombreux portraits de tailles identiques correctement alignés sur les murs mais également sur la présence de couleurs, les photos n'étant pas uniquement en noir et blanc. La diversité des visages présentés permet à chaque visiteur de s'identifier. C'est à ce moment-là que j'ai réalisé à quel point ces attaques avaient touché des citoyens ordinaires, d'individus se trouvant simplement au mauvais endroit au mauvais moment. N'importe qui aurait pu être affecté par cet événement : l'ouvrier, le fonctionnaire, le directeur ou encore le pompier. J'ai alors compris que tous ces visages, réunis, représentaient finalement l'ensemble de la collectivité ainsi que sa diversité. Néanmoins, en entrant dans cette pièce, je n'ai pas été confronté à une victime prise individuellement mais bien à des

milliers de victimes le regard tourné vers moi. En ce sens, je considère que l'effet personnifiant n'était pas l'élément central et l'objectif principal poursuivi à ce moment du musée. Au contraire, en entrant dans cette salle et en se retrouvant face à cette mosaïque de portraits, les individus étaient, à mes yeux, davantage dépersonnifiés de manière à attester du grand nombre de victimes défuntés mais également de représenter au mieux la société comme collectivité.

Après un temps de « commémoration and contemplation » (Callaghan, 2020), j'ai constaté que, sous chaque portrait, était indiqué le nom de la victime. Un schéma inverse à celui de mon arrivée sur le premier mémorial extérieur s'est alors mis en place. Au premier mémorial, j'ai été confronté aux noms des victimes et j'avais ensuite pris conscience d'autres éléments périphériques. Lors de mon observation de *In memoriam*, je me suis par contre retrouvé face à des personnes avant de prendre connaissance de leur noms. Il est alors aisé d'imaginer que les effets n'ont pas été les mêmes et que les émotions ont été plus intensément ressenties face à des portraits, étant à mes yeux de véritables « images de vie ». En utilisant cette expression, je souhaite mettre en avant le fait que les portraits sélectionnés sont habituellement des photographies des individus souriants, reflétant un moment heureux de leur vie, plutôt que des photographies officielles de type carte d'identité. Ces éléments démontrent que la mise en exposition et la mise en espace ne sont pas des choix anodins et neutres. Il s'agit d'un réel focus mis sur des éléments plutôt que d'autres influant, dès lors, la réception qui en sera faite par le visiteur. Cette observation atteste, à nouveau, d'une stratégie communicationnelle muséologique mais également de mon postulat conduisant à considérer le *naming*, en tant que production d'émotions, comme étant lié à d'autres outils dont l'usage des portraits victimaires.

De plus, des bornes numériques, comprenant un écran tactile sont disposées à divers endroits de cette salle. Sur l'écran apparaît l'ensemble des victimes dont les portraits sont affichés sur les murs. Il s'agit alors d'un autre exemple d'outil venant compléter l'usage strict du *naming*, permettant d'obtenir un ensemble d'informations supplémentaires à propos de la victime. En tant que visiteur, j'ai pu sélectionner l'une d'entre elles et en obtenir ainsi une brève biographie associée à des reproductions numériques d'objets personnels ainsi qu'à une série de témoignages oraux de ses proches. Face à ces murs que je considère comme dépersonnalisants, cette borne permet d'obtenir

davantage de précisions concernant la personne choisie, lui rendant, par la même occasion, une certaine personnalité. En plus d'être extraite de cette masse dénommée « victime », accéder aux informations concernant chacune des victimes permet davantage de la personnifier. Nous comprenons, dès lors, le rôle que peut jouer cet outil pour les familles des victimes.

Au centre de cette salle, une seconde petite pièce, à nouveau délimitée par des murs sans portes, est incorporée. Elle s'avère être encore plus sombre et n'est constituée que de bancs disposés le long des murs afin de permettre aux visiteurs de s'asseoir. Un sol vitré m'a alors plongé dans les fondations mêmes de cette ancienne tour détruite. Sur les murs, l'image d'une victime est projetée, accompagnée d'un texte écrit et lu à haute voix la présentant. Je découvrais ainsi son nom révélant, par conséquent, son identité et, généralement, la voix d'un membre de la famille accompagne la description de la victime ou, à tout le moins, évoque des souvenirs la concernant. En plus de l'utilisation du portrait, le son vient alors également accompagner le *naming* dans une accentuation des émotions véhiculées. De plus, l'utilisation du son donne la parole à une victime indirecte, attestant de l'onde dévastatrice répandue après une telle attaque. Comme pour les *soundscape*s, ce mentefact qu'est le témoignage oral enrichit de manière dynamique l'expérience muséologique. Au regard des différentes catégories de témoignages présentées précédemment, je considère ces derniers comme des discours reconstituant le récit de vie de l'individu (Blanchet-Robitaille, 2012). Ces victimes étant décédées, les familles deviennent ces témoins indirects, seuls intermédiaires possibles, pouvant informer et retracer la vie de ces défunts.

Par conséquent, je peux attester de l'existence d'une certaine dépendance du *naming* à d'autres outils afin d'amplifier les émotions et, dans une perspective muséologique communicationnelle, le message véhiculé. Je détaillerai la question des émotions durant cette analyse en démontrant comment ce procédé de nomination permet, après avoir ré-individualisé la victime, de la re-personnifier mais également d'entraîner une catégorisation délimitant les trois figures analysées : la victime, le coupable et le héros.

4.3. La ré-individualisation et la re-personnification de la victime par le *naming*

4.3.1. Un « terrorisme à l'aveugle » ciblant et instrumentalisant des victimes anonymes

Progressivement, un nouveau type de terrorisme est apparu et s'est développé considérablement dans le monde entier : « le terrorisme à l'aveugle » (Truc, 2019, p. 7). Émile Henry, anarchiste français qui avait déposé une bombe à Paris en 1892, affirmera lors de son procès avoir « frappé dans le tas » (Ferragu, 2019, p. 21). Dans les années 1893 et 1894, une série d'attentats à l'aveugle, aussi qualifiés de terrorisme de masse, seront perpétrés en Espagne ainsi qu'en France marquant, par conséquent, la naissance de cette nouvelle forme d'actes meurtriers (Ferragu, 2019). Ceux-ci ne visent plus des individus en particulier mais désirent toucher aveuglément d'innocentes victimes (Gozzi & Laborde, 2005; Truc, 2019). Dans ce face à face opposant généralement l'État et les « activistes terroristes³ », la population s'inscrit comme la principale victime. Afin de parvenir à faire pression et à déstabiliser un État, ces individus utilisent la violence sur le peuple conduisant à l'émergence d'un climat de peur et de souffrance. Frapper à l'improviste en s'attaquant à des cibles anonymes devient l'un des procédés utilisés mais surtout privilégié par ces hommes qualifiés de terroristes. De plus, les lieux touchés par de tels événements ne sont pas choisis au hasard : ce sont souvent des lieux à forte connotation symbolique (Hintermeyer, 2006). Nous pouvons citer comme exemple le World Trade Center, symbole de la puissance américaine. Cette nouvelle forme de terrorisme, visant des cibles aléatoirement choisies, provoque la peur au sein de la population et trouble, par conséquent, la vie sociale. Les cibles anonymes deviennent vulnérables et facilement atteignables (Hintermeyer, 2006). L'apparition d'un tel procédé invite à de nombreux questionnements, notamment celui qui concerne la place attribuée à ces « victimes anonymes » (Ferragu, 2019). Entendant souvent parler des « victimes du Bataclan » ou encore « des victimes du 11 septembre », je me suis interrogé sur les caractéristiques de ces individus repris sous cette dénomination générale : « victime de ».

Les questions de la reconnaissance et de l'anonymisation des victimes, comme démontré plus haut, ne sont pas nouvelles et ont émergé dans les débats entourant la place des juifs dans un contexte de mémorialisation de la Shoah (Chaumont, 2000). Concernant

³ Expression utilisée par P. Hintermeyer (Hintermeyer, 2006, p. 30).

le terrorisme, l'anonymisation des victimes est, selon moi, une conséquence du retrait de l'individualité de ces dernières. En effet, à la suite d'un attentat à l'aveugle, sauf pour les proches, l'individualité et les caractéristiques respectives des victimes disparaissent progressivement. J'exprime ainsi l'idée que la personne n'est plus un père de famille, un fils, un frère, ni même un expert-comptable ou un simple dentiste, mais simplement la « victime de », une personne désindividualisée, sacrifiée parmi tant d'autres. Il ne s'agit plus alors que d'un ensemble unique dont un compte total est méticuleusement tenu à jour (Esquenazi, 2002).

Je considère, dès lors, que nous nous retrouvons face à ce que je qualifie d'une « instrumentalisation de la victime non personnifiée ». Nous pouvons assez aisément comprendre la manière dont les auteurs d'actes à connotation politique, en visant à l'improviste une foule anonyme, instrumentalisent des innocents afin d'adresser des messages forts à nos représentants politiques. Néanmoins, une instrumentalisation de ces individus nommés « victimes de » via, notamment, nos médias existe également. « Victim » est un terme qui, au singulier ou au pluriel, se voit reconnaître des finalités diverses. « The identity of victim » (Meredith, 2009, p. 260) renvoie à une dimension abstraite et contestable. Souvent, le terme « victim » est utilisé de manière simpliste, visant uniquement à étiqueter un groupe d'individus partageant une réalité identique. Lorsque nous nous référons à une personne en la considérant seulement comme une victime, nous écartons d'autres identités la définissant davantage. Nous nous focalisons sur son statut victimaire sans avoir égard à sa nationalité, sa profession, sa position familiale ou encore ses croyances. L'individu n'existe alors plus que par et pour sa caractéristique de victime (Meredith, 2009). Les médias et les autres sources journalistiques renforcent généralement cet étiquetage avec des discours tels que : « a suicide bomber has killed at least eight people ... at least 49 people were injured ... killing at least 15 people, injuring dozen more ... » (Meredith, 2009, p. 263). L'utilisation de ces discours atteste ainsi d'une préférence pour mettre l'accent sur l'immensité de l'acte plutôt que sur la commémoration de ces victimes.

Face à ces actes que je considère comme « dépersonnalisants », je me suis interrogé sur l'usage du *naming*, au sein du musée-mémorial new-yorkais, conduisant à une re-personnification de la victime.

4.3.2. Le naming, un procédé de nomination, d'individualisation et de personification

4.3.2.1. L'utilisation du patronyme comme procédé de nomination

Comme je l'ai dit précédemment, dans les espaces dédiés à la commémoration des victimes au sein du musée-mémorial new-yorkais, je fus confronté aux patronymes des différentes victimes. Cette « référence définie » (Issacharoff & Madrid, 1995, p. 114) permet, selon moi, de commémorer la victime en reprenant la caractéristique la plus individuelle de l'Humain, à savoir son nom. Autant parler de « victime du 11 septembre » distancie ces individus de notre réalité humaine individuelle, autant graver leur nom en tant que marqueur familial (Zonabend, 1980, p. 12) permet de ré-inclure la victime dans une communauté d'abord familiale, plus généralement, humaine.

Précédemment dans la section théorique, j'ai développé les différentes fonctions remplies par le nom telles que suggérées par C. Lévi-Strauss : identifier, classer et signifier (Zonabend, 1980). Au regard de la première fonction, j'atteste que le *naming* identifie et, par conséquent individualise les victimes mentionnées au sein du musée. En consacrant le nom ainsi que le prénom de ces individus, l'édifice permet de les distinguer les uns des autres en leur rendant leur attribut nominatif singulier. En ce sens, selon moi, cette identification tente de combler la distanciation par rapport à la communauté humaine, distanciation qui s'inscrit comme une conséquence de la consécration d'une catégorie « victime de ». Ainsi, face à une perte d'individualité sous une dénomination générale et non représentative des caractéristiques personnelles d'un individu, l'identification par le nom au stade de la mémorialisation provoque, à mes yeux, un effet inverse.

À titre de remarque, je souhaite d'ailleurs insister sur l'association du nom et du prénom de la victime comme marqueur d'individualité. En effet, au vu des nombreuses victimes, nous aurions pu imaginer une stèle commémorative ne reprenant uniquement l'initiale du prénom complétant le nom et gravé sur le parapet en bronze ou mentionné sous le portrait de la victime à l'intérieur du musée. Cependant, j'estime que cette volonté d'indiquer, pour chacune des victimes, son nom ainsi que son prénom constitue un choix posé par les concepteurs de l'édifice et conduit alors à une ré-individuation davantage marquée. De plus, en lien avec les concepts de réception et de perception, l'impact produit

sur le visiteur est différent lorsque ce dernier lit « Anthony Jovic » plutôt que « A. Jovic ». Cet exemple permet d'illustrer que l'identification du visiteur à la victime, le conduisant dès lors à ressentir davantage d'émotions, est plus forte suite à la lecture d'un prénom écrit dans son entièreté.

Concernant le nom comme procédé de classification, certains éléments peuvent être soulevés. Sans que soit mentionnée la dénomination de victime à côté de chacun des patronymes, en rentrant dans un espace dédié à leur commémoration, j'ai lu l'ensemble des inscriptions à la lumière de cette « caractéristique commune » les reliant. De plus, alors que de nombreuses nominations classificatrices sont présentes au sein du musée, notamment celles de « Lieutenant » ou « Capitaine » attribuées à des fonctions telles que celles des pompiers, les lieux consacrés à la commémoration en sont exempts. Ainsi, tous les noms, suite à ma lecture, semblent être placés au même rang sans qu'une quelconque hiérarchie ne soit opérée. En intégrant des dominations classificatrices supplémentaires concernant, notamment, les intervenants de premières lignes, l'individualisation aurait pu être plus accentuée. Nous verrons postérieurement dans ce travail comment ce manque a pu être pallié au moyen d'un autre outil.

Lors de mon observation du musée-mémorial new-yorkais, un élément m'a frappé et je peux, à la suite de mon travail de recherche, le mettre en lien avec la fonction « signifier » du nom propre. À l'instar des victimes, d'autres noms sont mentionnés au sein du musée, notamment ceux des individus responsables des actes ayant touché le World Trade Center. La nomination de ces individus peut se comprendre dans cet objectif de lutte contre « le terroriste anonyme » afin de contrer le climat de terreur instauré par les attentats. Néanmoins, les émotions et les sentiments ressentis à la lecture de ces noms sont distincts de ceux produits lors de ma visite des espaces réservés à la commémoration des victimes. J'ai rapidement réalisé que ces effets distincts s'expliquaient notamment par la manière dont le nom m'est présenté mais également par la manière dont je l'ai perçu. Cette explication s'articule alors avec les dimensions fondamentales du symbolique comprenant les stratégies de production et les stratégies de réception (Molino, 1982).

Le nom propre se voit bien entendu reconnaître une fonction de « marqueur familial » (Zonabend, 1980, p. 12). À ce titre, il est aisé de comprendre comment le nom, communément appelé « nom de famille », permet d'insérer la victime au sein d'une

communauté familiale. Néanmoins, à titre de remarque, je considère que cette fonction du nom peut également être mise en lien avec l'objectif d'un tel monument visant à s'imposer comme un lieu de mémoire, de souvenir pour les familles des victimes. Consciemment ou inconsciemment, je peux, alors, en tant que visiteur, chercher mon nom au sein de la liste des victimes ou, en tout cas, l'associer à mes connaissances.

Dans un musée-mémorial, les listes de noms rappellent ce besoin d'extraire l'individu d'une mort de masse. Ainsi, dans un contexte où il existe un lien entre la désindividualisation et le terrorisme, le *naming* s'inscrit comme un moyen de lutte permettant la ré-individuation des victimes des attentats. Ces rituels autour de l'évocation des noms constituent des canalisateurs d'émotions et permettent de donner à nouveau une identité, par le nom propre, aux victimes de ces terribles événements (Issacharoff & Madrid, 1995). De plus, comme le nom propre constitue à la fois un marqueur d'individualité et un « marqueur familial » (Zonabend, 1980, p. 12), il conduit à une identification accrue de la victime donnant naissance chez le visiteur à diverses émotions. Je développerai, plus loin dans ce travail, mon postulat invitant à réfléchir l'émotion comme facteur de la création d'une identité collective.

4.3.2.2. D'autres outils accentuant la personnification de la victime

Comme démontré précédemment, le *naming* ne se limite pas uniquement à la gravure ainsi que la mention d'un nom et d'un prénom. Mon postulat est, en effet, de considérer ce procédé de nomination comme un mécanisme davantage significatif comprenant l'utilisation d'autres outils dont il est dépendant dans l'objectif de susciter des émotions. Selon moi, ces outils accentuent et renforcent la personnification des victimes ayant, *de facto*, un impact sur le visiteur.

Le portrait

Bien que les victimes sortent de l'anonymat une fois nommées, nos connaissances sur elles restent néanmoins limitées. L'utilisation des portraits s'inscrit, ainsi, dans une volonté de personnaliser davantage l'individu.

« *Mettre un visage sur un nom* ». Cette expression est couramment utilisée et aide à saisir comment la compréhension d'une histoire ou d'un événement est facilitée lorsque nous avons une représentation visuelle de ce dont nous parlons. Dans le cadre de mon expérience personnelle, je me suis rendu dans la salle *In memoriam* dédiée à la commémoration des victimes du 11 septembre 2001. À côté de cette « mosaïque de visages », je me suis confronté à une série de noms et de prénoms repris sous les différents portraits. Bien que ces derniers étaient déjà gravés à l'extérieur sur le parapet en bronze, monument commémoratif du Ground Zero, le processus d'identification fut ressenti plus amplement au sein de cet espace. Je n'étais plus en présence de titres nominatifs mais je me tenais face à des individus, des « images de vie » personnifiant davantage les différentes victimes. Ces portraits s'inscrivent alors comme une source inconditionnelle d'informations. Naturellement, j'ai récolté toute une série d'informations basiques telles que le genre ou les traits physiques de chaque individu, mais j'ai également obtenu des détails plus spécifiques. En effet, bien que les dates de naissance n'aient pas été explicitement mentionnées, en examinant les portraits, j'ai pu en tant que visiteur, par exemple, estimer l'âge des différentes victimes. De plus, certaines d'entre elles étaient représentées dans leur uniforme professionnel. J'ai identifié alors ces intervenants, tels que les pompiers ou encore les forces de l'ordre, comme étant également des victimes de ces attaques. Ainsi, j'atteste que l'utilisation des portraits permet de réduire le besoin d'écrits car ils fournissaient eux-mêmes de nombreux détails sur la victime. Au regard de la remarque précédemment citée concernant la fonction de classification du nom, l'absence d'un titre tel que « Capitaine » à côté de son nom était compensée par l'utilisation de son portrait en uniforme.

Le « familial gaze » (Callaghan, 2020, p. 169) me permet d'affirmer du rôle que joue la photographie dans la création d'un espace d'identification et, par conséquent, sur les effets produits à mon égard lors de l'observation. En effet, la distance ressentie en raison de la différence entre ma propre expérience des attentats du 11 septembre et celle des victimes fut réduite par la présence de ces portraits. Je me suis immédiatement identifié à ces individus en imaginant la perte d'un frère, d'un sœur, d'une mère ou encore d'un grand-père. La réception et la perception permettent l'interprétation du visiteur et, *de facto*, son identification aux différents objets repris au sein du musée. Par l'utilisation de ces photographies personnifiant les victimes, un sentiment de proximité est créé entre le « nous » visiteur et le « eux » victimes incitant davantage à partager la mémoire de ces

expériences traumatisantes. En effet, en connaissant mieux un individu, je me sentais évidemment plus proche de lui. Au-delà de ces portraits, les bornes numériques susmentionnées, par exemple, accentuaient la personnification des victimes. Malgré que je ne pouvais prendre connaissance de l'ensemble des biographies individuelles, se sentir proche de l'une ou l'autre victime, c'était finalement entretenir une proximité avec le groupe victimaire en tant que tel. Je constate alors cette démarcation étroite, et non stricte, existant entre personnification et dépersonnification dans un tel contexte mémorial et muséologique.

Au sein de ce musée-mémorial, notons que les photographies concernant les auteurs des actes ne renvoyaient pas à ces images colorées et personnalisées me plaçant dans ce « familial gaze ». Il s'agissait de petits portraits tels que nous les retrouvons sur des papiers officiels (carte d'identité, passeport, etc.) et situés de manière à ce que le visiteur regarde vers le bas. Il me semble dès lors important de rappeler que l'utilisation d'images n'est jamais complètement neutre même dans un tel établissement. Une instrumentalisation politique existe et par conséquent, l'utilisation des photographies des victimes ainsi que des auteurs s'insère toujours dans la réalisation de finalités spécifiques. Pour rappel, le rapport français concernant le projet d'édification d'un musée-mémorial mentionnait d'ailleurs cette idée que la mémoire collective n'était, en réalité, qu'une « représentation sélective du passé » (Rapport du comité mémoriel : Terrorisme : faire face. Enjeux historiques et mémoriaux, 2018, p. 5). Comme l'a alors dénoncé Klouk, aucune image d'un auteur d'acte considéré comme effroyable n'est utilisée dans le simple but de montrer « a human being » (Klouk, 2018, p. 105) et le besoin d'images vise à alimenter un « emotional fire » (Klouk, 2018, p. 105) et pas seulement à gérer des traumatismes ainsi que des conflits. Pour un même événement, plusieurs manières de mettre en récit existent que ce soit par le choix des objets, la chronologie du musée mais aussi, de manière plus générale, par la mise en espace et la mise en exposition articulant les différents espaces. Au vu des nombreux rapports et débats pouvant exister autour de l'édification d'un tel établissement, nous comprenons que le musée, tel qu'il est conçu, vise à parfaire des finalités mais également à refléter la manière spécifique dont ses concepteurs abordent les événements.

Le silence et le son

J'ai volontairement choisi d'articuler au sein de ce même développement deux termes qui, à première vue, sembleraient s'exclure : le silence et le son. En visitant le musée-mémorial, j'ai, à divers stades de mon observation, fait le constat que le silence ne constituait pas uniquement une « absence de son » mais, à l'inverse, pouvait créer un climat propice à l'utilisation de sons. Comme démontré dans la partie théorique, le silence est un facteur d'apprentissage, notamment par son invitation à une observation davantage intellectualisée permettant d'être attentif aux objets et individus gravitant autour de nous. Afin d'illustrer mes propos, je citerai comme exemple notre arrivée sur le site du Ground Zero. Autour de ce mémorial régnait, selon moi, un silence. Les visiteurs présents, dont je faisais également partie, n'échangeaient aucune conversation. L'heure était propice au recueillement et chacun semblait être occupé à se mouvoir en contemplant ces grands bassins accompagnés des parapets reprenant les noms des victimes. Néanmoins, je ne peux conclure à une absence totale de son. En effet, l'eau qui s'écoulait en cascade et se déversait dans le fond des bassins s'accompagnait bel et bien d'une sonorité douce, voire apaisante. J'affirme dès lors que le son de cette eau n'aurait pas eu le même effet si le silence n'était pas de mise et ainsi, que ces deux termes, dans un contexte muséologique, sont dépendants l'un de l'autre. Cette expérience reflète l'« ambiance sonore » (Corbel, 2003, p. 3) telle que développée par Corbel. L'articulation du silence et du son m'a plongé dans un univers particulier ayant un impact émotionnel puissant. L'espace, tel que conçu par les concepteurs du musée-mémorial, invite à une réception et par conséquent, à une perception spécifique. Une ambiance silencieuse permet d'inciter le visiteur au silence et d'exercer ainsi une certaine influence sur ses émotions.

In memoriam s'inscrit comme l'une des pièces les plus silencieuses du musée. Comme décrite précédemment dans mon analyse, cette pièce est constituée d'un second espace en son sein. C'est dans ce dernier que des portraits des victimes, un à un, sont projetés le long de ses murs. Une photographie apparaît accompagnée d'une voix énonçant le nom du défunt et me fournissant une série d'informations concernant sa vie ou encore sa personnalité. Les mentions « *as remembered by...* » apparaissent simultanément suivies des éléments permettant d'identifier la personne qui partage ses souvenirs : sa femme, sa mère, etc. Les informations reçues ne se limitent alors plus spécifiquement à l'individu. En tant que visiteur, je suis ainsi entré dans l'intimité de la

victime et dans sa sphère familiale. J'appris si cette dernière était mère, fils, marié.e, fiancé.e et je découvris des informations relatives à ses traits de caractère comme par exemple, son sens de l'humour ou sa positivité. Le « familial gaze » (Callaghan, 2020, p. 169) déjà amorcé à la vue du portrait n'est alors que renforcé par cette pièce et l'utilisation du son laissant la parole à l'un de ses proches.

Enfin, les *soundscales* sont également des espaces silencieux dédiés au son et ayant un effet émotionnel puissant. En tant que visiteur, écouter ces derniers appels téléphoniques des passagers à leurs familles ne peut que susciter de la tristesse. Entendre les pleurs, le désarroi et la résignation dans la voix de ces individus m'a profondément touché. Je n'avais plus l'impression d'être dans un musée, mais d'être la personne au bout du fil le 11 septembre 2001.

Au vu de ces éléments, je peux affirmer que le silence ainsi que le son renforcent à nouveau les émotions produites par la simple inscription du patronyme. Le son est d'ailleurs l'outil qui a fait surgir en moi le plus d'émotions et qui, à l'écoute des différents témoignages, m'a plongé le plus profondément dans l'histoire passée.

4.4. Le *naming*, un procédé catégorisant : les figures de la victime, du héros et du coupable

Au sein d'un musée-mémorial, différents acteurs sont présentés et nommés. Au regard de mon observation du The National Septembre 11 Memorial Museum et des finalités de ce mémoire, j'ai décidé de centrer mon analyse sur trois figures : la victime, le héros et le coupable. L'objectif est alors de comprendre l'impact qu'une telle catégorisation muséologique entraîne sur la création d'une identité collective. En effet, de prime abord, parler de ce type d'identité invite à s'attendre au partage d'un sentiment général commun alors que parler de catégorisation atteste davantage de l'existence d'un écart. Dès lors, comment, par le biais d'émotions, une catégorisation d'acteurs existe-t-elle dans l'objectif de construire une identité collective partagée par l'ensemble des visiteurs ?

4.4.1. La figure de la victime

J'ai déjà décrit de manière assez détaillée comment la figure de la victime est représentée au sein de ce monument que ce soit à travers l'inclusion de son nom ou celle de son visage. Cependant, ces individus ne constituent qu'une part infime des victimes, au sens plus général, de ces attaques. En effet, il s'agit en réalité des « témoins de circonstances » (Ducresson-Boët, 2019, p. 124) décédés lors des événements. Il existe également d'autres victimes soit « témoins de circonstances », soit témoins indirects. En effet, ce musée contient de nombreux témoignages oraux provenant de témoins oculaires, d'intervenants de première ligne, de survivants mais également de proches des victimes. Ces témoignages sont d'ailleurs repris au sein de deux grands espaces composant cet édifice : *In memoriam* et les *soundscape*s.

Les autres témoins directs, qualifiés de « témoins de circonstances » par Ducresson-Boët, sont l'ensemble des passants qui se trouvaient dans le Lower Manhattan au moment de l'attaque. Je trouve important de les mentionner à ce stade de mon travail étant donné leur présence au sein de l'expérience muséologique ainsi que de leur incidence sur la création d'une figure générale de la victime.

À titre d'exemple significatif, dès mes premiers pas dans l'exposition et dans son installation *Witness* (Figure 4), j'ai été confronté à ces témoins directs. En effet, cette partie du musée m'a permis d'accéder à des photographies reprenant, en plan unique, les passants le regard tourné vers ce que j'imagine être les tours jumelles juste après le crash des avions. Sans avoir accès au paysage observé par ces acteurs, j'ai alors imaginé l'horreur, l'effroi et la peur qu'ils ont dû ressentir. Au début de mon parcours muséologique, grâce à cette installation, je suis devenu témoin de cet événement.



Figure 4. Witness. Photographie de Simon Solbreux, 2024.

En tant que visiteur, j'ai été profondément marqué par les expressions faciales des individus ainsi que les émotions capturées dans les photographies. Cela m'a donné l'impression de me retrouver face à face avec cet événement. À travers chaque visage, j'imaginai la scène qui se déroulait devant lui : l'avion se dirigeant inexorablement vers leur cible, la fumée s'élevant des tours jumelles, la panique envahissant la foule, des gens courant dans tous les sens. Bien que ces images des crashes et de leurs conséquences n'aient pas encore été exposées dans l'édifice, elles sont gravées dans notre mémoire par les médias. Pour chaque photographie, je projetais des scènes « familières », des moments de chaos et de désespoir que nous avons tous vus à travers les reportages. Cette expérience immersive m'a permis de voir et ressentir, à travers les regards des témoins directs, l'ampleur de cette catastrophe et les émotions vives suscitées.

À mes yeux et à divers moments de ma visite du musée new-yorkais, les témoins indirects occupaient une place importante. J'ai décidé d'opérer une distinction au sein de ce groupe en décrivant la place accordée à la population américaine ainsi que celle mondiale en tant que témoin indirect de ce tragique événement, et celle attribuée aux familles des victimes, catégorie plus spécifique au sein de la précédente.



Tout d'abord, *We remember* (Figure 5) s'inscrit comme une exposition mettant en scène les témoignages de ces individus ayant assisté dans le monde entier, presque simultanément grâce à l'utilisation des médias, aux événements. Cette partie du musée est composée d'un ensemble de panneaux numériques verticaux où j'ai retrouvé les témoignages d'un ensemble d'individus partageant leurs souvenirs des circonstances dans lesquelles ils ont appris les attaques du 11 septembre.

Figure 5. We remember. Photographie de Simon Solbreux, 2024.

Placés dès le début du parcours muséologique, ces panneaux plongent le visiteur dans une réalité dépassant le territoire américain, insistant ainsi sur l'impact planétaire d'un tel événement. En tant que touriste visitant le musée, quel que soit notre pays d'origine, une place nous est accordée en tant que victime.



Figure 6. Peinture sur les portes de la caserne.
Photographie de Simon Solbreux, 2024.

Un second élément attestant, selon moi, de la place accordée à la population est la reprise de certains mémoriaux érigés par des citoyens anonymes dans les jours qui suivirent les actes terroristes. Je pense notamment à une grande peinture réalisée sur les portes d'une caserne des pompiers (**Figure 6**) ou encore à une Statue de la Liberté minimaliste (**Figure 2**) où je pouvais retrouver un ensemble d'objets déposés par les individus qui désiraient marquer une forme de solidarité envers les victimes.

Concernant la famille des victimes, en reprenant leurs témoignages et en leur laissant ainsi la parole, les concepteurs du musée ont accentué leur position de victimes indirectes des événements. Ces témoignages deviennent alors un exemple important qui démontre la manière dont ce type d'édifice assure une articulation des temporalités entre passé, présent et futur. Les familles témoignent dans le présent de souvenirs concernant un défunt représentant davantage le passé. Par l'utilisation de tels mentefacts, n'importe quel visiteur ou potentiel visiteur a ou aura accès au même discours lui permettant de ressentir des émotions, notamment via l'intonation de la voix. Je peux dès lors affirmer que ces témoignages auront un impact dans le présent mais également dans le futur.

Grâce aux récits des témoins indirects, notamment ceux des membres de la famille des victimes, je suis devenu témoin des répercussions indirectes de ces décès ainsi que de

la vie intime des disparus. Comme déjà mentionné, ces témoignages permettaient non seulement d'individualiser chaque victime mais également de les personnaliser davantage. En les écoutant, je découvrais des détails précis sur les traits de caractère des victimes, leur position familiale ainsi que sur des aspects intimes de leur existence. Chaque récit me plongeait dans leur sphère privée, me permettant de mieux comprendre leur personnalité et la perte ressentie par leurs proches.

La figure de la victime est, à mes yeux, utilisée de manière à créer un sentiment de proximité entre le visiteur et l'ensemble des individus commémorés au sein du musée, créant ainsi une « identité victimaire ». J'ai précédemment démontré la manière dont l'utilisation du portrait ainsi que du son peuvent susciter un « familial gaze » (Callaghan, 2020, p. 169). Dès lors, en présentant la population mondiale étant elle-même victime indirecte de ces attentats, j'estime que le musée va encore plus loin en favorisant une solidarité ou du moins un sentiment commun parmi les visiteurs, les plaçant en tant que victimes de ces événements.

4.4.2. La figure du héros

Le journaliste est présenté comme un véritable héros tout au long du parcours muséologique. J'ai compris, à travers mon expérience observante, le rôle crucial qu'ont joué les médias afin de rendre compte en direct des événements qui se déroulaient à New-York le 11 septembre 2001. Ces journalistes étaient prêts à donner leur vie pour raconter les attaques au monde entier et ainsi informer la population des faits. Mon impression est d'ailleurs partagée par C. Ducresson-Boët qui mentionne une véritable « célébration du journaliste » (Ducresson-Boët, 2019, p. 122) au sein du musée new-yorkais. Comme déjà dit plus haut, nous avons tous des images de ces attaques gravées dans notre esprit en raison de la couverture médiatique intense qui a suivi cet événement. Les journalistes se sont imposés comme des témoins directs et indirects clés retransmettant les images du 11 septembre en temps réel. Depuis lors, ces images et ces reportages ont constitué des archives et des sources d'informations cruciales qui sont d'ailleurs intégrées dans cette expérience muséologique. Dans la salle dédiée à la reconstitution historique de cette journée, plusieurs écrans diffusent en continu des mini-reportages reprenant des images capturées pendant et juste après les crashes des avions. Ces écrans montrent les épisodes poignants de l'événement mais également la panique généralisée qui a suivi. Les vidéos et les reportages diffusés permettent aux visiteurs de revivre ces instants. Cette

présentation des événements permet de démontrer le rôle important des journalistes dans ce devoir de mémoire.

En ce qui concerne la présentation de la victime comme un héros, j'apporte davantage de nuances. Bien qu'E. Doss, historienne américaine, considère que les monuments commémoratifs consacrés aux attentats terroristes ont pris pour modèle les *war memorials* étant élaborés selon le registre de l'héroïsation de la victime. Je ne partage pas entièrement son opinion. En effet, selon moi, graver le nom d'un individu, en l'occurrence une victime défunte, en le célébrant individuellement sur le monument ne suffit pas pour l'héroïser. J'estime que le trait héroïque caractérisant une personne repose davantage sur des faits ainsi que sur des actes plutôt que sur une appellation collective. Concernant les *War memorials*, il est aisé de considérer ces soldats morts au combat comme des héros. Néanmoins, ce n'est pas leur caractéristique de « victime de la guerre » qui leur octroie un héroïsme symbolique mais davantage leur fonction de combattant pour la patrie ou plus généralement, pour la paix. En ce sens, il est, à mes yeux, erroné de conclure à un caractère héroïque des victimes du 11 septembre 2001 par la simple inscription de leurs noms sur le parapet en bronze.

Je n'exclus cependant pas la possibilité qu'une victime d'un acte terroriste soit également présentée comme un héros. C'est d'ailleurs le cas pour le pompier, intervenant mis en avant à différentes reprises au sein du musée. Voici les détails mentionnés sur un panneau informatif situé à proximité d'un camion de pompiers (**Figure 8**) datant du 11 septembre 2001 :

“Assigned to aid in the evacuation of civilians in the North Tower on 9/11, members of FDNY Ladder Company 3 are known to have reached the 35th floor by 9:21 a.m. Captain Patrick "Paddy" John Browns unable to communicate directly with the lobby command post, used a functioning office telephone to call a Manhattan dispatcher. He reported that burn victims and numerous others were making their way down the stairs and that he understood the fire to be above the 75th floor. In his last recorded transmission, Captain Brown said, "Three Truck, and we are still heading up." All 11 responding members of Ladder Company 3 were inside the building and killed when it collapsed at 10:28.”

Par cet extrait, je souhaite démontrer la manière dont un personnage est héroïsé. Après avoir mis l'accent sur son patronyme ainsi que sur les faits qui lui sont reconnus,

son caractère victimaire n'intervient qu'en second plan. Le personnage est glorifié et ce n'est qu'à la fin de la lecture que le visiteur apprend qu'il s'agit également d'une victime. Notons que sur les onze membres de la Ladder Company 3, seul le Capitaine Patrick John Browns est personnifié. Son casque de pompier (**Figure 7**) est d'ailleurs exposé à cet endroit du musée. Cela démontre un accent mis sur l'héroïsation d'un personnage plutôt que sur la commémoration des onze victimes, en réalité, toutes héroïques.

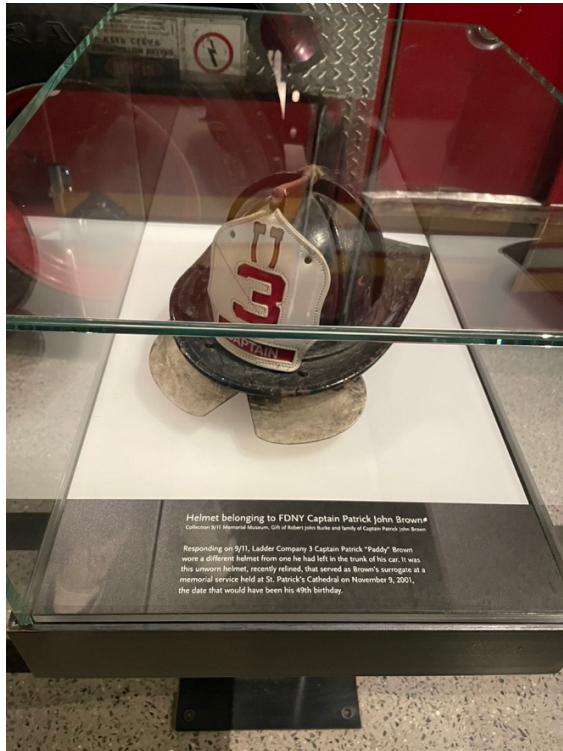


Figure 7. Le casque de pompier. Photographie de Simon Solbreux, 2024.



Figure 8. Le camion de pompiers. Photographie de Simon Solbreux, 2024.

Contrairement aux aspects mentionnés précédemment et à l'impact de l'utilisation de la figure de la victime, présenter un individu en héros n'a pas suscité, en moi, un sentiment de proximité. Je n'ai pas eu l'impression d'en apprendre davantage concernant les traits de caractère ou encore l'entourage du héros, comme ce fut le cas concernant le « familial gaze » ou à travers les témoignages des familles. Il m'est alors plus difficile de parler d'une véritable personnification du héros dans un objectif d'identification. Si je devais mettre un mot sur le sentiment vécu, ce serait celui de la reconnaissance ou encore de la gratitude. Des nombreuses personnes ont joué un rôle crucial afin de limiter le nombre de victimes en allant jusqu'à risquer leur propre vie et pour cette raison, elles se

sont comportées comme de véritables héros et méritent d'être mises à l'honneur dans ce type d'édifice.

4.4.3. *La figure du coupable*

La troisième figure importante que j'ai retrouvée au sein du musée new-yorkais est celle du coupable. Je ne vais pas l'analyser aussi profondément que les deux autres figures tout simplement parce qu'elle n'était présentée que brièvement par l'édifice. Néanmoins, je juge opportun d'en discuter au sein de ce travail de recherche étant donné que la manière de présenter les auteurs des actes n'est pas anodine.

J'ai remarqué que les informations concernant ces auteurs n'étaient présentées qu'en fin de visite. En effet, ce n'est qu'à la fin de la partie du musée reprenant l'historique de cette journée du 11 septembre 2001 que j'ai retrouvé le contexte des actes et par conséquent, les noms des auteurs. Une vidéo intitulée « The rise of Al Qaeda » est diffusée afin d'informer davantage sur le contexte historique des attaques terroristes. C'est lors de cette dernière que j'ai reçu les premières informations et les premières images de Ben Laden, figure coupable emblématique et, sans aucun doute, la plus médiatisée. À côté d'une immense carte du monde témoignant des différents déplacements entrepris par les auteurs de l'attaque, j'étais confronté à leurs photographies. Il ne s'agissait plus d'une mosaïque de portraits colorés comme pour les victimes mais de petites photographies officielles, similaires à celles que nous retrouvons sur un passeport ou une carte d'identité. De plus, la mise en exposition était particulière étant donné que les images étaient disposées en contrebas, obligeant ainsi le visiteur à baisser la tête pour les regarder comme s'il s'agissait d'un simple panneau informatif.

À l'inverse de la relation de proximité ressentie envers la figure de la victime, en tant que visiteur, j'ai éprouvé davantage de distance avec les auteurs des actes. Alors que les portraits des victimes étaient utilisés à la fois pour commémorer et pour informer sur la vie du défunt, les portraits des auteurs des attaques semblaient servir uniquement dans un but informatif.

Ainsi, l'utilisation de l'exposition *We remember* mettant en scène des témoignages venant du monde entier et la présentation de la population mondiale en tant que victime de l'événement associée à cette distanciation vis-à-vis des auteurs des actes alimentent,

selon moi, un clivage au sein de notre société. En effet, d'un côté, nous trouvons cette collectivité victimaire composée des victimes réelles, directes ou indirectes, de cet attentat mais également du visiteur s'identifiant à elles. De l'autre côté, nous avons ces individus, presque humains mais pas entièrement, car ils ont commis des actes de destruction à l'encontre d'autres êtres humains. À travers le musée et ce clivage, je retrouve ainsi différentes confrontations. La collectivité bienveillante, victime des attentats, contre ces coupables malveillants ; la liberté contre la peur et la terreur ; ou encore le monde occidental contre le monde islamique.

Dès lors, je pourrais interroger le positionnement en fin du musée des informations concernant les coupables alors que le parcours muséologique semblait mettre un point d'honneur au respect de la chronologie des événements. Pourquoi ne pas contextualiser les attaques dès le début du parcours historique et attendre que tous les témoignages des victimes aient été entendus ? Il est indéniable, selon moi, que diffuser ces informations à la suite de l'écoute des témoignages procurant le plus d'émotions au sein de ce musée et à la suite de la vision des différents reportages journalistiques concernant le 11 septembre 2001 ne fait que renforcer ces différents clivages.

4.4.4. Trois figures pour trois expériences muséologiques différentes

C. Lévis-Strauss considère que nommer, c'est classer. Au regard de mes observations, je postule, en ce sens, que le *naming* renvoie à des effets différents en fonction de l'individu présenté.

Dans le cadre de ma visite du musée de New-York, j'ai évoqué trois figures importantes reprises en son sein. Pour chacune d'entre elles, les expériences muséologiques furent différentes. Tandis que la figure de la victime m'a conduit à partager son expérience, la comprendre et ressentir une certaine proximité, la figure du héros m'a davantage amené à un sentiment de reconnaissance envers ces intervenants de premiers secours. Concernant les auteurs des attentats, la mise en espace et la mise en exposition exprimaient, quant à elles, un but simplement informatif sans susciter mon vif intérêt.

En analysant le musée comme un édifice visant une stratégie communicationnelle, je comprends aisément que la mise en exposition et la mise en espace, pour chacune de ces figures, furent méticuleusement choisies par les concepteurs du musée dans l'objectif de susciter des émotions diverses. Néanmoins, je pense que la réception du visiteur intervient également sans aucun doute. En effet, au regard du concept de réception, de perception et de production, je soutiens que l'interprétation d'un musée est propre à chaque visiteur. Pour rappel, la production renvoie aux objets, artefacts ou mentefacts, choisis par les concepteurs et repris au sein du musée. Ma perception était ainsi liée à la production et donc aux produits muséologiques que j'ai pu observer. Quant à ma réception, elle dépendait davantage de mon vécu et de mes connaissances préalables à mon entrée dans l'édifice. Je ne suis pas arrivé complètement neutre dans ce musée, j'avais déjà entendu parler du 11 septembre 2001 et je savais, dès lors, à quoi m'attendre en entrant dans un tel monument. Il est alors évident que je n'ai pas visité les espaces dédiés aux victimes de la même manière que ceux dédiés aux auteurs des actes. En tant que visiteur, je recevais les informations différemment et, avant même de me laisser porter par l'expérience muséologique, en pensant à ces événements, je ressentais déjà divers sentiments. C'est en ce sens que ma réception a alors influencé l'interprétation que j'ai donné à mon parcours muséologique.

4.5. L'identité collective conduisant à une autre forme de dépersonnalisation

4.5.1. Le naming au regard de la sociologie du conflit

En considérant l'acte terroriste comme une menace extérieure, je suis capable d'analyser son impact sur notre collectivité et, dès lors, la fonction de réparation morale que nous pourrions attribuer au *naming*.

Dans un contexte terroriste, la menace extérieure conduit à une forme de conflit social au sein de la population. En effet, la présence d'une telle menace a tendance à catalyser les tensions sociales. La menace terroriste, généralement associée à de l'incertitude et de la peur, peut engendrer des réactions variées et parfois contradictoires au sein de la population. Elle peut exacerber une série de divisions préexistantes au sein de la société. Les différences culturelles, religieuses, ethniques ou politiques peuvent être amplifiées alimentant la méfiance, la stigmatisation ainsi que la discrimination envers certains groupes de population perçus comme liés à la menace terroriste. Cette

fragmentation sociale peut polariser la société, affaiblir les liens sociaux et contribuer à une atmosphère de méfiance et de tension permanente. Ainsi, dans un tel contexte, la menace extérieure du terrorisme ne se limite pas seulement à un danger physique mais elle peut également devenir une force perturbatrice majeure au sein de la société façonnant les dynamiques interpersonnelles et institutionnelles du monde social dans son ensemble. De plus, ces divergences peuvent aussi émerger lorsque se pose la question de la mémorialisation. Comment mettre en récit ces événements passés ? Au regard du projet français d'édification d'un musée-mémorial, je suis en mesure de soulever des questions pouvant se poser notamment concernant le choix des victimes commémorées au sein d'un tel établissement.

L'édification d'un monument tel qu'un musée-mémorial conduirait davantage à un sentiment d'union, comme l'explique Simmel, et de solidarité face à l'adversité renforçant les liens sociaux et la cohésion communautaire. Le musée-mémorial s'inscrit dans une démarche réflexive avec du recul par rapport aux événements. Il s'agit d'un moment où l'état de choc est dépassé, permettant aux individus de se réunir alors autour de valeurs communes et de faire preuve d'une résilience collective cherchant des moyens de se protéger mutuellement et de faire face à la menace de manière unie. Le *naming* s'inscrit alors, à mes yeux, comme un moyen de créer une identité collective. En ce sens, je peux alors voir une forme de réparation morale (Michel, 2022) qui, en donnant la parole aux différentes victimes comprises dans un sens large, vise à guérir l'organisme et ainsi compenser une offense.

4.5.2. Le naming et son rôle dans la création d'une identité collective

La pratique du *naming* élabore un récit en deux étapes : elle commence par individualiser et procède, ensuite, à l'unification. En identifiant et nommant les victimes, les concepteurs soulignent la violence des auteurs présentés comme des terroristes qui s'attaquent à des innocents. S'attaquer à des individus « comme les autres », c'est, en réalité, viser la population dans son ensemble (Duresson-Boët, 2019). Je considère dès lors que le *naming*, associé aux autres outils dont il dépend et qui ont été présentés précédemment, instrumentalise la figure de la victime, du héros et du coupable afin de créer une unité sociale ainsi qu'une identité collective. Au regard de la socialisation victimaire ainsi que de la mobilisation collective, je comprends plus aisément comment cette construction identitaire se réalise. Cette collectivité est construite en contradiction

avec la figure du coupable. À travers le musée-mémorial new-yorkais, la collectivité est formée de ces individus victimes, directes ou indirectes, dont nous sommes, en tant que visiteurs, rapprochés au moyen d'une multitude d'émotions engendrées par divers choix muséologiques.

Si l'identité se comprend comme une préoccupation forte, probablement accentuée par des évolutions sociales marquantes qui remettent en question inévitablement les bases traditionnelles d'une identification collective (Wittorski, 2008), il est aisé de comprendre la manière dont les actes terroristes, en tant qu'événements ayant un impact significatif sur la société, influent sur la caractéristique identitaire sociétale. Dans le cadre spécifique de ce contexte muséologique, l'identité collective, habituellement associée au concept de solidarité mécanique (Wittorski, 2008) tel que décrit par Durkheim, semble s'éloigner de sa forme traditionnelle. Cette solidarité, généralement caractérisée par une auto-organisation spontanée des membres d'un groupe, semble alors être façonnée de manière plus prescriptive et ainsi imposée. J'estime cette identité comme étant davantage en corrélation avec le concept d'identité sociale qui se rapproche de la solidarité mécanique durkheimienne (Wittorski, 2008). Cette solidarité est ainsi moins le résultat d'une organisation naturelle des individus que le produit d'une prescription externe, étant la mise en récit et la manière de se commémorer les événements imposée par le musée-mémorial. En d'autres termes, elle est moins le fruit d'une adhésion volontaire que d'une conformité aux normes et attentes sociales. Cette évolution vers une solidarité prescrite et imposée peut être interprétée, selon moi, comme une tentative de guider et façonner l'identité collective dans le contexte spécifique du musée, influençant ainsi la manière dont les visiteurs perçoivent et interprètent les événements historiques qui y sont présentés.

C'est au regard des éléments susmentionnés que j'atteste d'une instrumentalisation des différentes figures présentées précédemment. En tentant de rapprocher le visiteur de la figure de la victime, en mettant en lumière le courage des héros eux-mêmes touchés par les attaques et en tenant à distance les auteurs des actes criminels, le musée invite à la consécration d'une identité collective « victimaire ». Cette approche s'inscrit comme une tentative de susciter chez le visiteur un sentiment de solidarité envers ceux qui ont souffert de ces événements tragiques. Le *naming*, au sein du musée, ne se limite pas à nommer les victimes mais les personnifie. N'étant plus

confrontés à des noms mais bien à des individus, à des visages, je me suis identifié davantage à ces défunts. En mettant l'accent sur les expériences des victimes et en honorant leur mémoire, le musée crée un lien émotionnel fort entre le public et les événements passés.

Comme expliqué dans la partie théorique de mon travail, cette stratégie communicationnelle s'apparente à une forme de socialisation victimaire que l'on retrouve, notamment, dans la constitution des groupes de victimes (Salaris, 2017). La proximité affective pouvant naître entre les différentes victimes renvoie à celle que j'ai ressentie, en tant que visiteur, à travers la mise en exposition du musée et sa valorisation de la figure de la victime. Comme démontré, cette proximité explique aussi la création d'une forme d'hostilité et de mise à distance à l'égard d'autres individus. Ces deux sentiments opposés deviennent alors nécessaires pour maintenir une socialisation durable et forte. Cela me permet davantage de comprendre l'expression de la distanciation voulue, à mes yeux, par les concepteurs et ressentie à travers la mise en avant de la figure du coupable. J'établis alors un lien avec le concept de « compétence collective » (Wittorski, 2008, p. 6) qui suggère non seulement l'émergence d'une nouvelle identité collective mais également une réorganisation des normes relationnelles au sein de la société (Wittorski, 2008). Ces éléments me permettent de constater la création d'une identité collective « victimaire », ou du moins, de me rapprocher du vécu des victimes tout en soulignant l'importance de l'utilisation du biais émotionnel.

L'émotion, et plus particulièrement l'affect tel que développé par Jasper, apparaît alors comme la notion qui permet de justifier l'incidence du *naming* sur la création d'une identité sociale. Le discours et le regard que le visiteur porte sur l'individu qui lui est présenté jouent un rôle crucial dans la formation d'une catégorie sociale spécifique : « victimaire ». En tant que visiteur, mon implication dans la simple observation et la visite de ce musée a contribué à activer socialement la figure de la victime. En analysant celle-ci comme une catégorie socio-discursive résultant d'un processus d'identification et de classification orchestré dans le discours, je comprends, comme l'a démontré Grinshpun, que l'identité victimaire est construite au moyen d'un ensemble de techniques discursives et visuelles à caractère émotionnel. Ces stratégies, utilisées pour façonner la perception de la victime par le public, ont pour but de susciter des réponses émotionnelles chez les visiteurs, les incitant à s'identifier à la souffrance et à la vulnérabilité de la victime

présentée. En ce sens, le discours et les représentations visuelles présentes dans le musée deviennent des outils puissants pour constituer et maintenir cette identité victimaire dans la conscience collective. L'exposition ne se contente pas de présenter des faits historiques ou des témoignages mais elle utilise également des techniques spécifiques pour toucher émotionnellement les visiteurs. Cela inclut notamment l'agencement des espaces, les choix des objets exposés, les récits audio-visuels et même l'éclairage ou l'ambiance sonore, tous conçus pour maximiser l'impact émotionnel. Cette approche a des implications significatives sur la manière dont nous comprenons et nous nous souvenons des événements. En inscrivant l'identité victimaire dans un cadre émotionnel puissant, le musée-mémorial influence la mémoire collective et la perception publique faisant de la figure de la victime un élément central et persistant dans la compréhension historique et sociale. Ainsi l'expérience muséale devient un acte de socialisation et de sensibilisation où le visiteur, par son engagement émotionnel, participe activement à la perpétuation de l'identité victimaire telle que construite et présentée par l'institution muséale.

L'émotion produite par la mise en espace, la mise en exposition mais également par les photographies ou encore les sons s'inscrit comme l'argument principal, l'élément fédérateur qui permet au musée-mémorial de rassembler l'ensemble des visiteurs sous une même identité sociale collective. La notion d'« affect » (Jasper, 1998), quant à elle, atteste davantage du caractère réciproque des émotions ressenties et de leur impact sur la création d'une véritable solidarité collective.

4.5.3. L'identité collective est dé-personnifiante

Afin de soutenir mon dernier postulat invitant à considérer la création d'une identité collective, ou plutôt sociale, comme dé-personnifiant, je pars à nouveau de mon expérience muséologique individuelle.

En résumant sans nuances et rapidement mon expérience muséologique, j'atteste que ma visite du musée m'a profondément ému et m'a fait ressentir une proximité accrue envers les victimes des attaques, me plaçant également en victime de ces tragiques événements. J'ai aussi été particulièrement marqué par le courage des héros, notamment les pompiers et les journalistes, tandis que je n'ai ressenti aucune sympathie pour les coupables de ces actes. Mon intérêt initial pour l'aspect politique sous-jacent à la création

du musée m'a conduit à prendre du recul par rapport à mes émotions afin d'en comprendre les origines.

Cette introspection m'a conduit à explorer plus en profondeur les mécanismes mis en œuvre, et plus particulièrement celui du *naming*, dans la construction d'une identité sociale face à de tels événements et au sein d'un tel édifice. Plus je progressais dans mon observation, moins je me sentais lié à mon identité individuelle d'Européen, belge, blanc, âgé de vingt-quatre ans. Je me suis progressivement senti partie intégrante de la communauté mondiale, victimes de ces attaques, me détachant ainsi de mes attributs personnels pour m'identifier davantage à ceux qui partagent la même douleur.

Ce processus de distanciation vis-à-vis des coupables et de proximité avec les victimes a un effet important. Il exclut les auteurs des attentats de l'identité sociale créée, renforçant ainsi le sentiment d'une identité sociale commune fondée sur la victime. Ce qui est remarquable et mérite d'être souligné, c'est que les visiteurs du musée, en s'identifiant comme moi à cette identité sociale victimaire, se trouvent dé-personnifiés. Cela contraste avec le rôle du *naming* dans la re-personnification des victimes à travers le musée-mémorial. Le processus d'identification à cette identité collective tend à son tour à dé-personnifier les visiteurs et, par conséquent, les victimes elles-mêmes. Ainsi, le musée-mémorial, en tant qu'espace de mémoire et de commémoration, crée une identité sociale pouvant conduire à une forme de dé-personnalisation.

5. CONCLUSION

En guise de conclusion pour ce travail, l'analyse de mon observation réalisée au National September 11 Museum Memorial, se focalisant sur le procédé du *naming*, permet d'étudier ma problématique et d'utiliser mes données afin de dégager des résultats démontrant mes différents postulats posés sous forme de questionnements.

Premièrement, après un travail de recherche approfondi, j'affirme que le *naming* ne doit pas être considéré comme un outil unique, étudié de manière restrictive, mais, au contraire, à la lumière d'autres outils qui l'accompagnent. En effet, bien que cet outil ait été initialement qualifié d'une « mémoire de pierre contemporaine », j'ai peu à peu démontré qu'analyser la simple mention du nom n'est pas suffisante au regard de ma thématique. Dans un contexte muséologique, se limiter à détailler la simple mention du patronyme sans avoir égard aux autres procédés intégrés est dépourvu de sens et ne permet pas de rendre compte de l'impact d'une mise en espace ainsi que d'une mise en exposition (Gharsallah-Hizem, 2009) préalablement choisies. Ainsi, je suis en mesure de témoigner de l'utilisation d'une série d'outils, dont le *naming* dépend, afin de susciter des réactions émotionnelles plus vives chez le visiteur. À titre d'exemples et de manière à reprendre dans ce mémoire les outils les plus importants, j'ai développé l'utilisation du portrait, du son ainsi que du silence, des objets compris comme des artefacts ou des mentefacts (Blanchet-Robitaille, 2012) et des bornes numériques. Nommer un individu ne se fait dès lors pas uniquement par la gravure sur la pierre mais peut également exister de manière orale, auditive ou encore visuelle.

Deuxièmement, j'ai, dans la partie théorique, démontré la manière dont le terme « victime » peut renvoyer à une catégorie collective de personnes alors étiquetées et désindividualisées. À la suite d'un acte terroriste, nous sommes souvent confrontés médiatiquement à des « victimes de » comprises comme une masse victimaire importante soulignant ainsi l'immensité de l'acte destructeur. Mais qui sont réellement ces individus ? J'atteste que le *naming*, dépendant d'autres outils, ré-individualise et re-personnifie ces personnes. Par la notion de ré-individualisation, je souhaite illustrer la manière dont un individu est sorti de la masse de victimes. C'est l'exemple de la mention du nom sous le portrait ou encore de l'utilisation de bornes numériques. Face à une « mosaïque de visages », la victime est individualisée de manière à ce que le visiteur ne

se retrouve en face à face intime qu'avec cette dernière. Par la re-personnification, je vise davantage une consécration des caractéristiques propres d'un individu. En effet, en tant que visiteur, nous nous retrouvons face à face avec un père, un frère, une sœur, une fille ou encore un pompier, comme le soulignent les témoignages des proches repris à l'intérieur de ce musée-mémorial. En ce sens, le *naming* s'inscrit comme un procédé conférant davantage d'individualité à un groupe qui, initialement, est présenté, notamment médiatiquement, comme une collectivité.

Troisièmement, le *naming* est à l'origine d'une série d'émotions pouvant être amplifiées par les outils matériels et sonores présents dans un musée. Afin d'analyser plus précisément ces émotions, j'ai choisi de m'intéresser à trois grandes figures nommées au sein du musée-mémorial new-yorkais : la victime, le héros et le coupable. Si j'ai décidé de m'y intéresser, cela s'explique par leur présence fréquente au sein du parcours muséologique et parce que les sentiments exprimés semblaient justifier une forme de socialisation victimaire (Salaris, 2017). En effet, tandis qu'une forme de proximité affective était construite entre le visiteur et la victime, une distance était de mise par rapport aux auteurs des actes. Ainsi, en individualisant et en personnifiant la victime, le *naming* permet aux visiteurs de se sentir plus proche d'elle au point d'aller jusqu'à s'y identifier. À plusieurs reprises, je me suis ainsi identifié à ces défunts, à ces proches des victimes, me conduisant alors à me sentir également victimes de ces terribles événements. Comme démontré avec le principe de la socialisation victimaire (Salaris, 2017) et de la mobilisation collective (Duperré, 2008), cette proximité est amplifiée par un sentiment hostile à l'égard d'un autre groupe considéré comme ennemi. Cela me permet de confirmer que ce sentiment de victimisation et de solidarité est renforcé par la distanciation opérée par l'exposition muséale vis-à-vis de la figure coupable. La figure du héros, quant à elle, permet d'illustrer une émotion étant davantage de la reconnaissance à l'égard de cette troisième catégorie d'individus. Cette dernière émotion vient, dès lors, jouer un rôle secondaire en accentuant le caractère dramatique d'un tel événement et en impactant ainsi, à nouveau, la proximité affective concernant les victimes. Ces éléments susmentionnés me permettent donc d'attester que le *naming*, en suscitant diverses émotions, construit une identité collective qui dépasse le caractère national et qui se rapproche davantage d'un sentiment victimaire collectif.

Quatrièmement, je considère que le *naming* conduit également à une nouvelle forme de dépersonnalisation. Plus haut, j'ai démontré la manière dont ce procédé permet une ré-individualisation et re-personnification des différentes figures présentes dans le musée-mémorial, transformant ainsi des figures collectives en figures individuelles. Toutefois, il est pertinent de souligner que l'effet inverse se produit pour le visiteur. En tant que visiteurs étrangers, nous entrons dans ce monument avec notre propre individualité. Pourtant, en raison du *naming* et de ses implications mentionnées précédemment, nous sortons de cette visite avec un sentiment accru d'appartenance à un collectif victimaire. Cela atteste par conséquent d'un processus inverse où le visiteur du musée, quelle que soit son origine, passe d'un état individuel à un état collectif se voulant dès lors dépersonnifiant.

Dernièrement, une piste intéressante à étudier dans la perspective d'une recherche future serait celle de la politique mémorielle telle que présentée par J. Michel (Michel, 2010). En analysant plus spécifiquement les débats entourant l'édification d'un musée-mémorial, je pourrais tirer davantage d'informations concernant la volonté politique présente derrière un tel édifice ainsi que les diverses finalités présumées. Cela permettrait de démontrer, ou non, la volonté politique de construire une identité collective ainsi que de son éventuel impact à des fins autres qu'un simple devoir de mémoire. De plus, je pourrais alors imaginer une comparaison approfondie des musées-mémoriaux consacrés à des événements touchant au terrorisme avec ceux, par exemple, dédiés à l'Holocauste.

6. BIBLIOGRAPHIE

Articles scientifiques

- Abarar, I., Elhamma, A., & Razgani, H. (2014). De l'observation participante comme méthode de recherche. *Revue Marocaine des Sciences de Management*, 3, Article 3. <https://doi.org/10.34874/PRSM.rmsm-i3.39956>.
- Alaoui, Y., & Abakouy, M. (2017). L'identité : De la sociologie aux sciences sociales. *Barataria. Revista Castellano-Manchega de Ciencias Sociales*, 22, Article 22. <https://doi.org/10.20932/barataria.v0i22.310>.
- Andermann, J. (2014). La place de la victime : Deuil et paysage (A. García Castro, Trad.). *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, 118, Article 118. <https://doi.org/10.4000/temoigner.976>.
- Antichan, S. (2019). « Nous sommes tous Versaillais » : Les courriers reçus par le château de Versailles suite à l'attentat de 1978. *Ethnologie française*, 49(1), 33-43. <https://doi.org/10.3917/ethn.191.0033>.
- Arborio, A.-M. (2007). L'observation directe en sociologie : Quelques réflexions méthodologiques à propos de travaux de recherches sur le terrain hospitalier. *Recherche en soins infirmiers*, 3(90), 26-34. <https://doi.org/10.3917/rsi.090.0026>
- Azizi, R. (2023, 20 octobre). Musée-mémorial du terrorisme : mission de préfiguration. <https://musee-memorial-terrorisme.fr/>.
- Baudry, R., & Juchs, J.-P. (2007). Définir l'identité. *Hypothèses*, 1(10), 155-167. <https://doi.org/10.3917/hyp.061.0155>.
- Baujard, C. (2021). Silence et musée. Que nous révèle le musée sur notre façon d'apprendre ? *Spirale - Revue de recherches en éducation*, 67(67), 157-171. <https://doi.org/10.3917/spir.067.0157>.
- Bigaud, M. (2019). Denis Peschanski, Brigitte Sion, dirs, La Vérité du témoin. Mémoire

- et mémorialisation, vol. 2. Paris, Hermann/Ina Éd., coll. Mémoire (s), 2018, 190 pages. *Questions de communication*, (35), 451-453.
- Blanchet-Robitaille, A. (2012). Le mentefact au musée : La mémoire mise en scène. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 6(1), 55-75. <https://doi.org/10.7202/1011532ar>.
- Boucherf, K. (2016). Methode quantitative vs methode qualitative ? : Contribution a un debat. *Les Cahiers Du Cread*, 116, 9-30.
- Bourdieu P. (1979) *La distinction*. Paris : Minuit.
- Bozo, F. (2002). La relation transatlantique et la « longue » guerre contre le terrorisme. *Politique étrangère*, 67(2), 337-351.
- Brun, O. (2018). Menace. In *Dictionnaire du renseignement* (p. 543-544). Perrin. <https://www.cairn.info/dictionnaire-du-renseignement--9782262070564-page-543.htm>.
- Callaghan, M. (2020). Different Ways of Understanding Individual Victims : Names, Photographs, and the Void. In M. Callaghan, *Empathetic Memorials* (p. 153-194). Springer International Publishing. https://doi.org/10.1007/978-3-030-50932-3_4.
- Chaouch, M. (2018). Quelle perception de la menace terroriste ? *Revue Défense Nationale*, 807(2), 29-34. <https://doi.org/10.3917/rdna.807.0029>.
- Charaudeau, P. (2019). De l'état victimaire au discours de victimisation : Cartographie d'un territoire discursif. *Argumentation et Analyse du Discours*, 23, Article 23. <https://doi.org/10.4000/aad.3408>.
- Chaumont, J.-M. (2000). Du culte des héros à la concurrence des victimes. *Criminologie*, 33(1), 167-183. <https://doi.org/10.7202/004712ar>.
- Chevalier, D., & Lefort, I. (2016). Le touriste, l'émotion et la mémoire douloureuse. *Carnets de géographes*, 9, Article 9. <https://doi.org/10.4000/cdg.644>.

- Corbel, C. (2003). L'intégration du sonore au musée. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 16, Article 16.
- d'Arripe, A., Oboeuf, A., & Routier, C. (2014). L'approche inductive : Cinq facteurs propices à son émergence. *Approches inductives : travail intellectuel et construction des connaissances*, 1(1), 96-124. <https://doi.org/10.7202/1025747ar>.
- Davallon, J. (1993). La sociologie de la réception au musée. Jean-Claude Passeron, Emmanuel Pedler : Le Temps donné aux tableaux. *Culture & Musées*, 3(1), 159-161.
- Ducresson-Boët, C. (2019). Événement historique, événement médiatique : Exposer l'attentat. Étude des usages multimédias dans le National 9/11 Memorial Museum. *Interfaces. Image Texte Language*, 41, Article 41. <https://doi.org/10.4000/interfaces.650>.
- Dumez, H. (2021). Méthodologie de la recherche qualitative : Toutes les questions clés de la démarche (3e éd.). VUIBERT.
- Duperré, M. (2008). La rationalité des émotions dans les processus de mobilisation collective. *Service social*, 54(1), 67-81. <https://doi.org/10.7202/018344ar>.
- Erner, G. (2006). *La société des victimes*. La découverte.
- Esquenazi, J.-P. (2002). Terrorisme et anonymat. *MédiaMorphoses*, 1(5), 97-100. <https://doi.org/10.3406/memor.2002.1708>.
- Esquerre, H. (2015). Quel ennemi sommes-nous ? *Inflexions*, 1(28), 49-55. <https://doi.org/10.3917/infle.028.0049>.
- Feld, C., Messina, L., & Tahir, N. (2014). Présentation du dossier « Au nom des victimes ». *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, 118, Article 118. <https://doi.org/10.4000/temoigner.906>.

- Ferragu, G. (2019). L'écho des bombes : L'invention du terrorisme « à l'aveugle » (1893-1895). *Ethnologie française*, 49(1), 21-31. <https://doi.org/10.3917/ethn.191.0021>.
- Fimiani, F. (2016). Anti-mémoires. Noms, reflets et écritures. *Images Re-vues. Histoire, anthropologie et théorie de l'art, Hors-série 5*, Article Hors-série 5. <https://doi.org/10.4000/imagesrevues.3466>.
- Fleury, D. (2010). Plaques, stèles et monuments commémoratifs : L'État et la « mémoire de pierre ». *Revue historique des armées*, 259, Article 259.
- Freund, J. (1983). *Sociologie du conflit*. FeniXX.
- Géhin, E. (1983). [Review of *Les fonctions du conflit social*, by L. A. Coser]. *Revue Française de Sociologie*, 24(1), 140–145. <https://doi.org/10.2307/3321791>.
- Gharsallah-Hizem, S. (2009). Le rôle de l'espace dans le musée et l'exposition. *Muséologies : les cahiers d'études supérieures*, 4(1), 16-33. <https://doi.org/10.7202/1033529ar>.
- González-Martínez, E. (1996). La stratégie communicationnelle du musée de l'Art brut : Considérations d'un récepteur avisé. *Publics et musées*, 9, 105-127. <https://doi.org/10.3406/pumus.1996.1073>.
- Gozzi, M.-H., & Laborde, J.-P. (2005). Les nations unies et le droit des victimes du terrorisme. *Revue internationale de droit pénal*, 76(3-4), 275-298. <https://doi.org/10.3917/ridp.763.0275>.
- Grinshpun, Y. (2019). Introduction. De la victime à la victimisation : La construction d'un dispositif discursif. *Argumentation et Analyse du Discours*, 23, Article 23. <https://doi.org/10.4000/aad.3400>.
- Guéguen, H. (2016). La lecture honnéthienne de Hegel dans La lutte pour la reconnaissance. *Raisons politiques*, 1(61), 27-43. <https://doi.org/10.3917/rai.061.0027>.

- Guerrero, O. (2016). L'importance de nommer. Passerelles entre politique et psychanalyse. *La revue lacanienne*, 17(17), 165-169. <https://doi.org/10.3917/lrl.161.0165>.
- Hahn, A. (1990). La sociologie du conflit. *Sociologie du Travail*, 32(3), 375-385.
- Hlady Rispal, M. (2002). La méthode des cas : application à la recherche en gestion. Bruxelles : De Boeck.
- Hartog, F. (2000). Le témoin et l'historien. *Gradhiva : revue d'histoire et d'archives de l'anthropologie*, 27(1), 1-14. <https://doi.org/10.3406/gradh.2000.1213>.
- Hintermeyer, P. (2006). Terrorisme, sacrifice et volonté de puissance. *Etudes sur la mort*, 130(2), 29-38.
- Hommet, S. (2019). Shoah, émotions et modes de pensées lycéens. *McGill Journal of Education / Revue des sciences de l'éducation de McGill*, 54(3), 421-442. <https://doi.org/10.7202/1069763ar>.
- Issacharoff, M., & Madrid, L. (1995). Nommer. *Littérature*, 97, 112-125.
- Julliard, V., & Quemener, N. (2018). Garder les morts vivants. Dispositifs, pratiques, hommages. *Réseaux*, 210(4), 9-20. <https://doi.org/10.3917/res.210.0009>.
- Jasper, J.M. (1998). « The Emotion of Protest: Affective and Reactive Emotions in and around Social Movements », *Sociological Forum*, vol. 13, no 3, p. 397-424.
- Kaufmann, J.- C. (2001). Ego : pour une sociologie de l'individu. Paris : Nathan.
- Kavanagh, G. (2000). *Dream Spaces: Memory and the Museum*, London, Leicester University Press.
- Klonk, C. (2018). In Whose Name? Visualizing Victims of Terror. In P. Terhoeven (Éd.), *Victimhood and Acknowledgement* (p. 103-116). De Gruyter. <https://doi.org/10.1515/9783110581508-006>.

- Lacroix, J. G., Audet, J., Claret, A. M., Lachance, R., Rochon, S., Travers, N., & Vaillancourt, L. (2008). *Démarche de pratique réflexive au collégial dans l'enseignement de la philosophie et du français, langue d'enseignement et littérature*. Collège du Vieux-Montréal.
- Lafon, A. (2014). David EL KENZ et François-Xavier NÉRARD (dir.), Commémorer les victimes en Europe : XVI e -XXI e siècles , Paris, Éditions Champ Vallon, 2012.: *Histoire, économie & société*, 4, 133-133. <https://doi.org/10.3917/hes.144.0132a>.
- Lahire, B. (1996). Risquer l'interprétation. *Enquête. Archives de la revue Enquête*, 3, Article 3. <https://doi.org/10.4000/enquete.373>.
- Lanzmann, C. (2006). Discours au Mémorial. *Les Temps Modernes*, 1-2(635-636), 4-11. <https://doi.org/10.3917/lm.635.0004>.
- Laville, Y. (2015). Théorie et pratique du son dans les musées. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 159, Article 159. <https://doi.org/10.4000/ocim.1530>.
- Martinez, L. (2003). Oyez ! Le son s'expose. *Cahiers d'ethnomusicologie. Anciennement Cahiers de musiques traditionnelles*, 16, Article 16.
- Meredith, V. M. (2009). Victim identity and respect for human dignity : A terminological analysis. *International Review of the Red Cross*, 91(874), 259-277. <https://doi.org/10.1017/S1816383109990063>.
- Michel, J. (2010). Qu'est-ce qu'une politique mémorielle ?. Dans : , J. Michel, Gouverner les mémoires: Les politiques mémorielles en France (pp. 1-18). Paris cedex 14: Presses Universitaires de France.
- Michel, J. (2018). *Chapitre premier. Une notion plurivoque* (p. 9-49). Presses Universitaires de France. <https://www.cairn.info/le-devoir-de-memoire--9782130804826-p-9.htm>.

- Michel, J. (2022). Le phénomène de réparation, sous le signe de l’analogie. *Raison publique*, 2(25), 119-133. <https://doi.org/10.3917/rpub1.025.0119>.
- Molino, J. (1982). Le Nom Propre Dans La Langue. *Langages*, 66, 5-20.
- Norris, L.-A. (2022). Le témoignage comme vecteur d’authenticité muséale. *Les Cahiers de muséologie*. <https://doi.org/10.25518/2406-7202.1011>.
- Paillé, P., Mucchielli, A. (2021). *L'analyse qualitative en sciences humaines et sociales*. Armand Colin.
- Pierron, J.-P. (1996). Le musée mémoire pour l’avenir? *Hermès*, 2(20), 125. <https://doi.org/10.4267/2042/14914>.
- Robinson, J. *Deeper than reason: emotion and its role in literature, music, and art*. New York and Oxford: Oxford University Press, 2005.
- Rony, J. (1987). *L'inscription de l'événement dans les lieux de la mémoire*. 68, 111-116.
- Salaris, C. (2017). Mobiliser par émotions, mobiliser les émotions: Le cas des victimes du Distilbène. *Revue française de science politique*, 67, 857-878. <https://doi.org/10.3917/rfsp.675.0857>.
- Samlak, N. (2020). L'approche qualitative et quantitative dans l'enquête du terrain: l'observation, l'entretien et le questionnaire. *Revue Linguistique et Référentiels Interculturels*, 1(1), 32-51.
- Sánchez-Biosca, V. (2015). Le visage fluctuant des victimes. Images de l’affliction au Cambodge (1975-2003). *Témoigner. Entre histoire et mémoire. Revue pluridisciplinaire de la Fondation Auschwitz*, 121, Article 121. <https://doi.org/10.4000/temoigner.3424>.
- Sander, D., & Varone, C. (2011). L’émotion a sa place dans toutes les expositions. *La Lettre de l’OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 134, Article 134. <https://doi.org/10.4000/ocim.840>.

- Serra-Mallol, C. (2012). Observation participante. *Dictionnaire des cultures alimentaires*.
- Trion, E. (2023). La place du fonctionnement affectif dans l'expérience muséale. *Les Cahiers de l'École du Louvre. Recherches en histoire de l'art, histoire des civilisations, archéologie, anthropologie et muséologie*, 20, Article 20. <https://doi.org/10.4000/cel.25975>.
- Truc, G. (2019). Ce que les attentats font aux sociétés : Enquêtes de terrain et études de cas. *Ethnologie française*, 49(1), 5-19. <https://doi.org/10.3917/ethn.191.0005>.
- Tzortzi, K. (2017). Interroger le rôle de l'espace dans le musée. *La Lettre de l'OCIM. Musées, Patrimoine et Culture scientifiques et techniques*, 169, Article 169. <https://doi.org/10.4000/ocim.1732>.
- Van Campenhoudt, L., Marquet, J., & Quivy, R. (2022). *Manuel de recherche en sciences sociales-6e éd.* Armand Colin.
- Volat, G. (2018). Sarah Gensburger, Mémoire vive. Chroniques d'un quartier. Bataclan 2015-2016. Paris, Anamosa, 2017, 256 pages. *Questions de communication*, (34), 359-360.
- Wahnich, S. (2007). Transmettre l'effroi, penser la terreur. *Gradhiva. Revue d'anthropologie et d'histoire des arts*, 5, Article 5. <https://doi.org/10.4000/gradhiva.692>.
- Wittorski, R. (2008). *La notion d'identité collective* (p. 195). L'Harmattan. <https://hal.science/hal-00798754>.
- Worms, F. (2006). Au-delà de la concurrence des victimes. *Esprit, Février*(2), 187-193. <https://doi.org/10.3917/espri.0602.0187>.
- Zonabend, F. (1980). Le Nom de personne. *L'Homme*, 20(4), 7-23.

Autres documents écrits

Comité mémoriel, Terrorisme : faire face. Enjeux historiques et mémoriaux. (2018).

Mission de préfiguration. Le Musée-Mémorial. Des sociétés face au terrorisme, Rapport au Premier Ministre. (2020).

Mission de préfiguration. Le Musée-mémorial du terrorisme. Projet scientifique et culturel remis au Président de la République. (2022).

Sites internet

Freedom Monument Sculpture Park honors lives of enslaved people (NBC News). Consulté le 12 avril 2024, sur https://www.youtube.com/watch?v=MzljzeXPkIQ&ab_channel=NBCNews (Youtube).

Musée-mémorial du terrorisme. Mission de préfiguration. Consulté le 10 septembre 2023, sur <https://musee-memorial-terrorisme.fr/une-politique-de-memoire>.

9/11 Memorial & Museum. Consulté le 20 décembre 2023, sur <https://www.911memorial.org/>.