

Commencements nationaux, passés tragiques : la construction de la mémoire de la Grande Guerre dans l'Empire britannique

Jennifer Wellington

traduit de l'anglais par

Nicolas Patin et Franziska Heimbürger

Comment fut construit le récit mémoriel de la Grande Guerre au Royaume-Uni et en Australie ? En analysant la création des musées nationaux de guerre dans ces deux pays entre 1917 et 1925, nous allons, au cours de cet article, explorer cette question. Les manières divergentes dont furent développés puis aménagés l'*Imperial War Museum* et l'*Australian War Memorial Museum* – tous les deux créés pendant la guerre – eurent un impact sur les formes de la mémoire et de l'oubli au Royaume-Uni et en Australie. Dans les deux pays, il existe un présupposé qui attribue le type de mémoire de la guerre à la nature même de l'expérience de guerre. Nous postulons que cela n'est pas le cas et qu'en réalité, ces interprétations sont, au moins en partie, des constructions délibérées. À la fin des années 1920, le musée australien présente la Grande Guerre comme point de départ du récit national. Le musée britannique, au contraire, présente la guerre comme une rupture avec le passé. Nous allons examiner ce contraste, expliquer comment et pourquoi le musée australien met en place un récit de la « première expérience » de guerre en tant que baptême du feu et point d'entrée dans la longue et glorieuse suite d'histoire impériale et militaire britannique, alors que le musée britannique naît d'un désir d'immortaliser un conflit si violent qu'il doit nécessairement être le *dernier*.

Au Royaume-Uni, la Grande Guerre est perçue, dans la culture populaire, comme une tragédie futile au cours de laquelle un commandement incompétent entraîna d'innombrables morts, totalement inutiles¹. Au fil du temps, un récit est monté en puissance au Royaume-Uni dans lequel la guerre représentait une césure désastreuse et insensée, rompant définitivement avec l'impression de progrès continu de l'histoire britannique. Cette vision fut confortée par la popularité des écrivains-soldats qui présentèrent la guerre comme une farce sans signification profonde, comme par exemple Robert Graves avec son best-seller *Adieu à tout cela (Goodbye to All That, 1929)*². Cette vision négative eut comme conséquence non pas un rejet des soldats,

¹ Voir par exemple la description de Dan Todman, *The Great War : Myth and Memory*, London, Hambledon Continuum, 2005. Selon Adrian Gregory, on peut la comprendre comme « au pire une disgrâce apocalyptique, au mieux la définition même de la *mauvaise* guerre ». Adrian Gregory, *The Last Great War : British Society and the First World War*, Cambridge, New York, Cambridge University Press, 2008, p. 4.

² Une discussion importante de ces auteurs se trouve dans Paul Fussell's, *The Great War and Modern Memory*, Oxford, Oxford University Press, 1975. Voir en particulier sa description de Graves, p. 207.

mais plutôt un rejet des images positives de la guerre fréquentes dans une large gamme de médias du temps de la guerre et de l'immédiat après-guerre. Cette vision de la guerre présente un contraste marqué avec le point de vue des *dominions* britanniques, tels le Canada, la Nouvelle-Zélande et l'Australie, pourtant colonies de peuplement culturellement proches, qui participèrent à la guerre dans les troupes impériales britanniques³. En Australie, au Canada et en Nouvelle-Zélande, le souvenir populaire est celui d'un événement certes tragique, mais surtout fondateur de la nation moderne⁴. Dans le cas de l'Australie, cette vision reste puissante, au point de figurer sur le site web officiel du gouvernement pour le centenaire de la Grande Guerre, célébrant « les qualités uniques qui contribuèrent à forger l'esprit de l'Anzac ["Corps d'armée australien et néo-zélandais"] et qui donnèrent naissance à notre identité nationale : le courage, la camaraderie, le sacrifice, la générosité, la liberté et une profonde conviction de l'égalité des chances pour tout le monde⁵ ». Plus

Même si Fussell se base sur un choix limité d'auteurs britanniques pour tirer ses conclusions, et que ses conclusions concernant la modernité culturelle ironique ont été remises en cause, il reste néanmoins important dans le récit populaire de la Grande Guerre au Royaume-Uni. Un exemple de remise en cause du récit de rupture de Fussell dans un contexte européen plus large : Jay Winter, *Sites of Memory, Sites of Mourning : the Great War in European Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995.

³ Une discussion fournie de cette « vague de futilité » dans l'interprétation de la Grande Guerre dans les *dominions* britanniques se trouve dans Mark David Sheftall, *Altered Memories of the Great War : Divergent Narratives of Britain, Australia, New Zealand and Canada*, Londres et New York, I.B. Tauris, 2009 ; Mark Sheftall, « Mythologising the Dominion Fighting Man : Australian and Canadian Narratives of the First World War Soldier, 1914-39 », *Australian Historical Studies*, 46 (1), 2015, p. 81-99 ; Jock Phillips, « The Quiet Western Front : the First World War and New Zealand Memory », dans Santanu Das (dir.), *Race, Empire and First World War Writing*, Cambridge, Cambridge University Press, 2011, p. 231-248 ; Jonathan Vance, *Death So Noble : Memory, Meaning and the First World War*, Vancouver, University of British Columbia Press, 1997 ; Tim Cook, « Battles of the Imagined Past : Canada's Great War and Memory », *The Canadian Historical Review*, 95 (3), 2014, p. 417-426 ; John F. Williams, *The Quarantined Culture: Australian Reactions to Modernism 1913-1939*, Cambridge, Cambridge University Press, 1995 ; Marilyn Lake, « Mission Impossible: How Men Gave Birth to the Australian Nation – and Other Seminal Acts », *Gender & History* 4 (3) 1992, p. 305-322 ; Robin Gerster, *Big-noting : The Heroic Theme in Australian War Writing*, Carlton, Melbourne University Press, 1992. Au sein des *dominions*, d'autres mémoires, plus controversées, ont bien sûr existé. Cela est particulièrement vrai dans le cas du Québec francophone, même si cela reste un phénomène marginal. Les acteurs politiques importants y étaient anglophones et soutenaient le mythe dominant. Voir à ce sujet : Charles-Philippe Courtois & Laurent Veysière (dir.), *Le Québec dans la Grande Guerre : engagements, refus, héritages*, Québec, Septentrion, 2015.

⁴ Charles Bean, correspondant de guerre officiel pour l'Australie et par la suite historien officiel, écrit que l'Australie avait, par ses actions pendant la guerre, obtenu « une place reconnue parmi les nations » (C.E.W. Bean, *Anzac to Amiens : A Shorter History of the Australian Fighting Services in the First World War*, Canberra, Australian War Memorial, 1946, p. 535). Stuart Ward a fait remarquer qu'à cette période la « nation » était perçue comme existant dans le contexte d'une identité impériale ; l'historiographie australienne a généralement choisi un chemin nationaliste, mettant volontairement de côté les connexions impériales présentes au cours du XX^e siècle. Voir Deryck M. Schreuder & Stuart Ward, *Australia's Empire*, Oxford & New York, Oxford University Press, 2008. Un commentaire incisif sur ces tendances dans les *dominions* britanniques se trouve dans Jay Winter, *Remembering War : The Great War Between Memory and History in the Twentieth Century*, New Haven, Yale University Press, 2006, en particulier le chapitre 7 « *War, Migration, and Remembrance. Britain and her Dominions* », p. 154-180.

⁵ Actuellement, le site officiel australien pour le centenaire de la Première Guerre mondiale propose un logo officiel du centenaire qui peut être utilisé après autorisation. Voici l'explication du logo : « Le logo Anzac du centenaire est un symbole qui reconnaît, signale et commémore les cent ans qui se sont écoulés depuis la Première Guerre mondiale. Le logo a été conçu pour représenter et résumer les qualités

particulièrement, pour l'Australie, le nom de Gallipoli⁶ est chargé de pouvoir symbolique en tant que lieu de naissance de la nation par le baptême du feu⁷. De façon similaire, « la Somme » est un raccourci pour signifier à la fois l'échec catastrophique et la mort de masse, et ainsi résumer métaphoriquement l'expérience britannique de la guerre⁸. Ces noms de lieux si évocateurs résument des compréhensions populaires de la guerre tout entière – et il s'agit d'un processus qui commença pendant la guerre elle-même. Un aspect de la fabrication de ces compréhensions divergentes tire son origine des représentations de la guerre à l'*Imperial War Museum* de Londres et à l'*Australian War Museum* à Melbourne et à Sydney, au cours des années 1920. Pendant cette période, la guerre était bien sûr représentée aux yeux du grand public dans de nombreux médias – journaux, littérature populaire, film, photo –, ainsi que dans la construction et l'inauguration de mémoriaux commémoratifs⁹. Les musées, cependant, sont des lieux où les représentations officielles et populaires du passé se croisent, ce qui leur confère une capacité unique pour rassembler ces formes différentes de représentations, autour d'un grand nombre d'objets physiques ayant servi pendant la guerre. En 1914, aucun des deux pays ne possédait d'institution officielle que nous pourrions désigner comme « musée de guerre ». L'Australie n'avait, quoi qu'il en soit, que très peu de musées et ceux qui existaient étaient pour l'essentiel – comme l'*Australian Museum* de Sydney – réservés à la collecte de spécimens en histoire naturelle. Le Royaume-Uni comportait certes 424 musées en 1920 (dont la moitié construits entre 1890 et 1914), mais ceux-ci étaient très majoritairement consacrés à l'art, à l'archéologie et

uniques qui sont à l'origine de l'esprit Anzac et qui ont fait naître notre identité nationale : le courage, la camaraderie, le sacrifice, la générosité, la liberté et une conviction de l'égalité des chances pour tous. » <http://www.anzacentenary.gov.au/logo/index.htm>, consulté le 1^{er} mai 2015.

⁶ Des troupes britanniques, françaises et néo-zélandaises étaient bien sûr présentes lors de la campagne des Dardanelles, mais dans le mythe australien elles ne sont pas visibles.

⁷ Au sujet du mythe de Gallipoli, voir Robin Prior, *Gallipoli : the End of the Myth*, New Haven, Yale University Press, 2009.

⁸ Au sujet de cette perception dans la culture populaire, voir Dan Todman, *The Great War: Myth and Memory*, en particulier le chapitre trois, « *Donkeys* », et le chapitre quatre, « *Futility* ». Voir aussi Brian Bond, *The Unquiet War*, Cambridge, Cambridge University Press, 2002. Gary Sheffield décrit de façon concise la persistance de la vision britannique de la Grande Guerre comme échec catastrophique et l'absence de celle-ci en Australie et en Nouvelle-Zélande dans « Britain and the Empire at War, 1914-1918: Reflections on a Forgotten Victory », dans John Crawford & Ian McGibbon (dir.), *New Zealand's Great War : New Zealand, the Allies and the First World War*, Auckland, Exisle Publishing, 2007, p. 30-48. Il y constate un écart entre ce qu'il considère comme s'étant effectivement passé et le récit dominant dans la culture populaire, notant qu'en Australie, en Nouvelle-Zélande et au Canada, « la mémoire de la Première Guerre mondiale a un aspect positif qui accompagne les perceptions de gâchis, d'incompétence et d'échec. Cet aspect positif est absent de la perception nationale britannique du conflit » (p. 32).

⁹ Au sujet de la construction de la mémoire à travers quelques-uns de ces médias, voir Daniel Sherman, *The Construction of Memory in Interwar France*, Chicago, University of Chicago Press, 1999 ; K.S. Inglis, *Sacred Places : War Memorials in the Australian Landscape*, Carlton, Melbourne University Press, 2008 ; Alex King, *Memorials of the Great War in Britain: the symbolism and politics of remembrance*, Oxford and New York, Berg, 1998 ; Robert Shipley, *To Mark Our Place : a history of Canadian war memorials*, Toronto, NC Press, 1987 ; Antoine Prost, « Memorials to the Dead », dans Antoine Prost, *Republican Identities in War and Peace : Representations of France in the Nineteenth and Twentieth Centuries*, trad. par Jay Winter and Helen McPhail, Oxford & New York, Berg, 2002 ; Stefan Goebel, *The Great War and Medieval Memory : War, Remembrance and Medievalism in Britain and Germany, 1914-1940*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.

aux sciences naturelles¹⁰. Il existait néanmoins trois collections importantes d'armes et d'armures en Grande-Bretagne, exposées en fonction du développement technologique et non pas en fonction de leur contexte social ou culturel. Il s'agit des *Royal Artillery Collection* de Woolwich, de la *Royal United Services Institution* à Whitehall et des armoiries de la Tour de Londres¹¹. Ces collections étaient imprégnées de la conception du XIX^e siècle du musée comme institution pédagogique dont les objets sont exposés selon les catégories de la connaissance « scientifique¹² ». C'est ainsi que « les merveilles du progrès technique et scientifique furent exposées pour qu'on les admire et pour célébrer le "progrès"¹³ ». Le Royaume-Uni et l'Australie fondèrent tous les deux des musées nationaux de guerre *pendant* le premier conflit mondial, rassemblant ainsi d'importantes collections et chargeant des officiers d'écrire des histoires du conflit, de rassembler des objets et d'encadrer des artistes et des photographes pour créer une trace du conflit. Il s'agit d'un effort monumental pour créer un récit historique complet d'un événement en train de se dérouler¹⁴. Il y eut certes auparavant la longue tradition militaire de la prise de trophées datant de l'Antiquité ainsi que les expositions privées de photographies des guerres du XIX^e siècle, mais avec la construction de ces musées du temps de la guerre, nous sommes face à un nouveau phénomène de par son effort centralisé, total, étatique, d'autant plus que l'achèvement de la guerre était encore loin d'être en vue. Pendant la guerre, le Royaume-Uni et l'Australie organisèrent des expositions officielles de photographies, de tableaux et de trophées militaires à Londres et dans d'autres métropoles de l'Empire. Ces expositions furent organisées par des organismes gouvernementaux et visèrent à encourager l'adhésion à la poursuite de la guerre, ainsi que la mobilisation en hommes et en moyens financiers pour la guerre à travers les bons de la défense. L'implication de l'État dans la collecte et l'exposition de la guerre s'accélère à partir de 1917, dans la suite de ce que John Horne a qualifié de "remobilisation culturelle". L'État et la société civile utilisèrent ainsi la culture dans un effort de mobilisation des populations épuisées par une guerre longue et coûteuse

¹⁰ Gaynor Kavanagh, *Museums and the First World War: A Social History*, London, New York, Leicester University Press, 1994, p. 8, 19.

¹¹ *Ibid.*, p. 19.

¹² Voir par exemple au sujet du développement des musées d'histoire naturelle : Susan Sheets-Pyenson, *Cathedrals of Science: the development of colonial natural history museums during the late nineteenth century*, Kingston, Montreal, McGill-Queen's University Press, 1988.

¹³ Edward P. Alexander & Mary Alexander, *Museums in Motion: An Introduction to the History and Functions of Museums*, Lanham, AltaMira Pres, 2007, p. 10.

¹⁴ Ces pratiques existaient bien sûr pendant des conflits antérieurs. Dans le cas de la Grande Guerre, elles furent plus marquées et plus organisées. Un exemple : la Grande-Bretagne, le Canada et l'Australie mirent en place pendant la Première Guerre mondiale des services historiques au sein de leurs forces armées. Les efforts officiels de collecte sont décrits dans : Anne-Marie Condé, « Capturing the Records of War : Collecting at the Mitchell Library and Australian War Memorial », *Australian Historical Studies* 125, 2005, p. 134-152 ; Anne-Marie Condé, « John Treloar, Official War Art and the Australian War Memorial », *Australian Journal of Politics and History*, 53, 2007, p. 451-464 ; Tim Cook, « Immortalising the Canadian Soldier : Lord Beaverbrook and the Canadian War Records Office in the First World War », dans Briton C. Busch (dir.), *Canada and the Great War: Western Front Association Papers*, Montreal et Kingston, McGill-Queen's University Press, 2003 ; Jane Carmichael, *First World War Photographers*, London and New York, Routledge, 1989 ; Meiron & Susie Harries, *The War Artists: British Official War Art of the Twentieth Century*, London, Michael Joseph in Association with the Imperial War Museum and the Tate Gallery, 1983 ; Sue Malvern, *Modern Art, Britain and the Great War: Witnessing, Testimony and Remembrance*, New Haven and London, Yale University Press and the Paul Mellon Centre for Studies in British Art, 2004.

en vies humaines¹⁵. Montrer la guerre en exposition contribua ainsi à la gagner et, dans le même temps, l'immortalisa. En 1918, par exemple, Trafalgar Square fut transformé en réplique du champ de bataille, comprenant même une reconstitution des ruines d'un village français. L'achat d'un bon de la défense conférait le droit de monter dans un char – à l'époque une technologie nouvelle, qui excitait la curiosité¹⁶. Mais l'histoire de l'exposition et de la collecte de la guerre ne se résume pas à un exercice brut de démonstration de force de l'État. La population – militaires ou civils – voulait voir les images et les objets qui pouvaient lui fournir une expérience aussi authentique que possible de la guerre. Les reliques de guerre et les autres objets du champ de bataille conféraient une impression d'authenticité à travers leur proximité apparente avec le vécu du front¹⁷. Le contact direct – par le toucher et par la vue – créait le sentiment d'un lien avec les événements dramatiques de la guerre et avec les amis, les fiancés et les parents mobilisés sur le front. Les soldats eux-mêmes collectionnèrent des objets, pour certains d'entre eux avec enthousiasme, afin de constituer une mémoire tangible de leur expérience de guerre¹⁸. Des organismes d'État se saisirent de ces envies populaires en encourageant officiellement les soldats à faire don des objets qu'ils avaient transformés « en souvenir » (*souvenired*) pour les exposer dans les collections nationales après la guerre¹⁹. Dans leurs écrits, les soldats

¹⁵ John Horne, « Remobilizing for "Total War" : France and Britain, 1917-1918 », dans John Horne (dir.), *State, Society, And Mobilization in Europe During The First World War*, Cambridge & New York, Cambridge University Press, 1997, p. 195-211.

¹⁶ Voir Stefan Goebel, « Exhibitions », dans Jay Winter & Jean-Louis Robert (dir.), *Capital Cities at War Paris, London, Berlin 1914-1919*, tome 2 : *A Cultural History*, Cambridge, Cambridge University Press, 2007, p. 158-160. Pour une présentation plus détaillée, voir Jennifer Wellington, *War and the Imperial Imaginary : Museums, Exhibitions, and Visual Displays of the First World War in Britain, Canada and Australia, 1914-1943*, thèse de doctorat, Yale University, 2013, ch. 4. Pour des représentations contemporaines des événements, voir « Our Great Financial Offensive : Trafalgar Square in War Paint » *Illustrated London News*, Octobre 12, 1918, p. 425.

¹⁷ Voir des commentaires britanniques d'époque commentant les dommages de guerre visibles sur les armes allemandes capturées : « *The carriage of one of the pieces captured by the Gordon Highlanders is badly damaged, and in another case the armour plate has been pierced...* », dans *Museums Journal*, tome 15, n° 6, décembre 1915, p. 214-215. Les expositions étaient annoncées et perçues comme pouvant donner une impression aussi réaliste que possible du front. Par exemple : « Trenches In London. A Realistic Exhibition », *The Times*, March 17, 1916, p. 5. Pour d'autres exemples et un commentaire plus complet du phénomène, voir Jennifer Wellington, *War and the Imperial Imaginary*, chapitres 1 et 4.

¹⁸ L'argument de Maya Jasanoff concernant les collectionneurs britanniques d'artefacts coloniaux peut également s'appliquer aux soldats-collectionneurs de la Première Guerre mondiale : « Ils partageaient tous un trait de caractère : ils utilisaient des objets pour mettre en avant, perfectionner ou développer leur position sociale. Le fait de collectionner était une mesure d'auto-représentation. » Maya Jasanoff, *Edge of Empire: Lives, Culture and the Conquest in the East 1750-1850*, New York, Vintage, 2006, p. 7.

¹⁹ Au sujet des soldats-collectionneurs, voir aussi Paul Cornish, « "Just a boyish habit" ... ? British and Commonwealth war trophies in the First World War », dans Nicholas J. Saunders & Paul Cornish (eds.), *Contested Objects : Material memories of the Great War*, New York, Routledge, 2009, p. 11-25 ; Denis Winter, *Death's Men : Soldiers of the Great War*, London, Penguin, 1979, p. 155, 206 ; Tim Cook, « "Tokens of Fritz" : Canadian Soldiers and the Art of Souvenearing in the Great War », *War & Society*, tome 31, no 3, 2012, p. 211-226 ; Nicholas J. Saunders, *Trench Art : Materialities and Memories of War*, Oxford & New York, Berg, 2003. Concernant les débuts de la collecte officielle canadienne de trophées de guerre, voir Donald E. Graves, « Booty ! The Story of Canada's World War One Trophy Collection », *Arms Collecting* 23 (1) 1985, p. 3-10, et Jonathan F. Vance, « Tangible Demonstrations of a Great Victory: War Trophies in Canada », *Material History Review*, 42 (Fall 1995) / *Revue d'histoire de la culture matérielle*, 42 (automne 1995), p. 47-56. Pour une dimension plus sombre de la collecte par les soldats, voir les travaux de James J. Wingarter sur la déshumanisation de l'ennemi et la chasse aux

se moquaient avec une ironie détachée des efforts officiels de collecte. En septembre 1918, par exemple, les auteurs du journal de tranchée du 6^e bataillon de l'*Australian Imperial Force* imaginaient un dialogue entre un Australien et un touriste de passage, devant un bâtiment gigantesque dont on devine à peine le bout, au loin, avec en face une petite cahute :

« Touriste à l'Australien : "Pouvez-vous me dire ce qu'est cet énorme bâtiment ?" »

L'Australien : "Oui, voyons, le musée de la guerre ne pouvait contenir toutes les trophées rapportés par le 6^e bataillon, donc ils ont construit une annexe. Puis, après les événements du 2 août, ils ont construit ce bâtiment comme annexe de l'annexe pour contenir les trophées recueillis à ce moment-là."

Touriste : "Et ce petit endroit de l'autre côté de la route ?"

Australien : « Ah, ça, c'est là que nous allons faire cantonner le 6^e bataillon à son retour."²⁰ »

Ces efforts de collecte et d'exposition de l'expérience de la nation en guerre trouvèrent leur aboutissement logique avec la fondation de musées nationaux dédiés à la représentation et à la commémoration de la guerre au Royaume-Uni et en Australie. L'*Imperial War Museum* en Grande-Bretagne et l'*Australian War Museum* (qui deviendra plus tard l'*Australian War Memorial*) furent fondés en 1917 et ouvrirent en tant que musées respectivement en 1920 et en 1922. Originellement, du temps de la guerre, les deux musées faisaient partie, on l'a dit, d'un effort de l'État en guerre pour créer une trace durable du conflit et pour remobiliser le public dans la continuation de la guerre, particulièrement lors des deux dernières années du conflit. Dans l'immédiat après-guerre et pendant les années 1920, le projet des musées évolua : alors que les musées servaient la propagande de guerre et le recrutement des soldats durant le conflit, ils s'érigèrent ensuite en gardiens en chef de l'histoire de la guerre. Par la suite, ces musées de guerre eurent leur rôle dans les pratiques officielles du deuil et dans la production d'histoires officielles, dans le contexte nationaliste des années d'entre-deux-guerres. Nous allons analyser la construction de ces deux musées, les visions de la guerre qu'ils portaient et la manière dont ils s'inséraient dans l'espace culturel.

Le musée australien de la Guerre : mettre en place un récit national

Montrer la Première Guerre mondiale dans l'Australie des années 1920 fut une entreprise fortement centralisée. Le *War Memorial* contrôla l'immense majorité des objets, des documents et des images qui montraient ou qui représentaient la guerre de quelque façon que ce soit. Au début des années 1920, le musée prêta divers objets (photographies, mitrailleuses et petites armes à feu) à des groupes de citoyens souhaitant créer des expositions temporaires, à condition que cela se fasse sous le contrôle des conservateurs du musée. Cette pratique avait toutefois pratiquement disparu à la fin des années 1920. Ce degré élevé de centralisation des objets de guerre

trophées dans la guerre du Pacifique dans : « Trophies of War : U.S. Troops and the Mutilation of Japanese War Dead, 1941-4 », *Pacific Historical Review*, vol. LXI, No. 1 (1992), p. 53-67.

²⁰ Dessin paru dans *Ce Ne Fait Rien*, journal du 6 Bn. A. I. F., 4 septembre 1918, près de Hamel. AWM.

signifiait qu'un petit nombre d'individus disposait d'un niveau de contrôle assez élevé sur les interprétations publiques de la guerre.

Les responsables du musée de la guerre espéraient en faire non seulement une institution nationale, mais également un modèle du genre. Charles Bean, correspondant de guerre attiré de l'Australie et par la suite historien officiel, était le concepteur du musée. Il expliqua ses espoirs : « L'*Australian War Museum* est certes petit, mais il sera la meilleure institution de son genre à l'échelle mondiale, à égalité avec les musées connus de Rome, Florence, Dresde, Paris et Londres, ce genre d'institutions pour lesquelles on décide de visiter un pays²¹. » Il est clair que pour Charles Bean, le musée devait faire partie intégrante de la définition de la culture australienne. Il attendait également du musée qu'il définisse et façonne le récit de la guerre. Cette construction de la nation était pensée dans un contexte impérial, dans lequel la nouvelle et fière nation australienne pouvait s'imaginer comme membre de la fratrie, plutôt que comme un enfant de la métaphorique famille impériale britannique²². Dans une note écrite au début de 1918, Charles Bean envisageait clairement le musée de la Guerre comme une partie d'un projet plus large, celui de doter cette fière nation de grandes institutions culturelles :

« L'Australie aura indubitablement besoin de son propre musée national, d'une galerie nationale et d'une bibliothèque nationale, qui veilleront à préserver et illustrer l'histoire de sa race de la même façon que le musée de la guerre et sa bibliothèque conserveront la mémoire des forces australiennes au combat pendant la Grande Guerre²³. »

Le même document envisage d'accorder une place plus importante à l'Australie au sein de l'Empire britannique – et pour atteindre ce statut, un certain nombre d'institutions attendues était nécessaire. Les attentes de Charles Bean concernant un traitement équitable pour le musée de la Guerre reflètent bien le statut de l'Australie en tant que *dominion* au sein d'une fédération impériale. C'est ainsi que Charles Bean proposait non pas un sous-comité pour les *dominions* sous la responsabilité de l'*Imperial War Museum*, mais plutôt un « comité représentant tous les États de l'Empire britannique » qui dépendrait directement du ministère de la Guerre. Avec cette demande, il tentait d'imposer le point de vue selon lequel « il serait dans l'intérêt de toutes les parties de faire en sorte que les musées dans les *dominions* ne soient pas inférieurs à l'*Imperial War Museum* et que tous les musées aient intérêt à coopérer entre égaux²⁴ ». Le musée australien de la Guerre ouvrit, dans sa première

²¹ Lettre de Bean à Poynton, 5 septembre 1921. Australian War Memorial, Bean papers AWM 38 3DRL 6673/667. Michael McKernan, *Here is their Spirit: a history of the Australian War Memorial, 1917-1990*, St Lucia, Queensland, University of Queensland Press in association with the Australian War Memorial, 1991, p. 66.

²² « Si on considère la Grande-Bretagne comme formant un foyer (« home ») géographiquement délimitée comportant un seul peuple homogène, on doit en même temps comprendre l'empire comme faisant partie du domaine familial. La métaphore de la famille impériale était utile à plusieurs égards. Elle pouvait s'utiliser pour suggérer, comme dans l'expression récurrente « *kith and kin* », que la métropole et les *dominions*, colonies de peuplement, étaient *naturellement* liés entre eux. » Catherine Hall et Sonya Rose, « Introduction : Being at Home with the Empire », dans Catherine Hall & Sonya O. Rose (dir.), *At Home with the Empire : Metropolitan Culture and the Imperial World*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006, p. 26-27.

²³ C.E.W. Bean, *Memorandum. The Australian War Records. An account of the present development overseas and suggestions of course necessary to be taken at the end of the War*, 33. AWM 93 12/12/1.

²⁴ *Ibid.*

mouture, en 1922 à Melbourne. Pendant les trois années suivantes, il reçut plus de 780 000 visiteurs. Après le déménagement à Sydney en 1925, on dénombra 10 000 visiteurs, ne serait-ce que pour le premier weekend. Le personnel tenait un compte détaillé de la fréquentation et la comparait avec celle de l'*Imperial War Museum* – tableaux à l'appui – pour démontrer la plus grande popularité de l'*Australian War Museum* comparé à l'*Imperial War Museum*²⁵. Le musée fut conçu et suivi de près dans sa réalisation par Charles Bean et John Treloar, qui avait eu en charge pendant la guerre les collectes officielles de guerre et qui devint plus tard le directeur du musée²⁶. Ce musée était conçu pour présenter des objets et des images au sein d'une structure globale prévue pour signifier au visiteur la spécificité du caractère des Australiens et le mérite de leurs réalisations. Le livre-guide illustré et le parcours de visite furent structurés de façon à guider le visiteur à travers un récit de l'implication australienne dans la guerre. Un grand plan de l'exposition et un essai explicatif poussaient plus loin la « logique spatiale et narrative de l'exposition²⁷ ». La visite s'effectuait à travers une série de salles appelées « cours ». Chacune d'entre elles illustrait une campagne militaire en particulier : des reliques et des trophées étaient exposés sur les présentoirs ou dans des vitrines et entourés d'œuvres d'art, de modélisation et de photographies montrant la campagne militaire. Dans les mots de l'époque, on parlait ainsi « des armes, des munitions, des tableaux, des photographies, des modèles du champ de bataille et toutes sortes de débris et de restes de la guerre sur tous les fronts » qui se trouvèrent dans chaque salle, racontant l'histoire de batailles ou de campagnes australiennes²⁸. Ces salles étaient agencées chronologiquement, au fil d'un récit qui allait de la défaite héroïque de Gallipoli à la série de victoires australiennes en 1918. Après la visite de la « cour de la marine », le livre de l'exposition indiquait au visiteur de se diriger vers les cours de « Gallipoli », de « Palestine », de « Pozières », des « arbres camouflés », d'« Ypres », d'« Amiens », de la « Bataille d'Amiens », de la « Ligne Hindenburg », avant de terminer la visite par la salle des « Reliques australiennes essentielles » de la guerre en général, et de regarder une série de modèles de campagnes et de batailles dans lesquelles les Australiens se battirent en France en 1918²⁹. En 1922, il y avait un grand modèle circulaire de Villers-Bretonneux, un diaporama du Mont Saint-Quentin (Moselle) et un modèle du terrain à Péronne³⁰. Ce point de vue orienté vers la victoire fut dominant dans la présentation de la guerre par le *War Museum* – sur les vingt-et-

²⁵ AWM 265 17/2/2 : Attendances. Voir par exemple le rapport de John Treloar pour le AWM Board daté du 8 novembre 1926. Il compare les chiffres de fréquentation du AWM avec celles dans le 9^e rapport annuel du Imperial War Museum. (IWM annual attendance 224,683 ; AWM 333,857.)

²⁶ Cette vision cohérente put être réalisée en partie parce qu'un très petit groupe – et surtout Bean et Treloar – se chargeait du récit de l'exposition. Treloar, qui avait du mal à déléguer des tâches, rédigea lui-même toutes les notices de tous les objets dans le musée. Il se chargea également du choix des objets et de leur disposition dans l'espace, ainsi que du plan du musée. Bean rédigea le livre-guide que les visiteurs du musée pouvaient utiliser pour s'orienter dans l'exposition. (Voir Bean Papers. MS of « Short Guide to the AWM » par C.E.W. Bean et les lettres d'accompagnement, datées de 1922. AWM 38 3DRL 6673/712.)

²⁷ Robert Dixon, *Photography, Early cinema and colonial modernity : Frank Hurley's synchronized lecture entertainments*, London, New York, Anthem Press, 2012, p. 59.

²⁸ « Inanimate Witnesses. Australian Bravery in the War. Remarkable Museum Collection », *The Mercury* (Hobart), 25 avril 1922, p. 5.

²⁹ Voir le plan de l'exposition de Melbourne et les suggestions de parcours: AWM J292.

³⁰ Voir Bean Papers. MS of « Short Guide to the AWM » par C.E.W. Bean et les lettres d'accompagnement, datées de 1922. AWM 38 3DRL 6673/712.

un présentoirs de campagnes exposés à Melbourne, neuf concernaient les succès de 1918³¹. Une série de vitrines présentait des exemples de la singularité des Australiens, des caractéristiques censées définir leur caractère national, ainsi que de leur importance au sein des troupes britanniques. La première chose à laquelle invitait le livre de visite de Charles Bean était de contempler la sculpture en bronze d'un soldat de l'Australian and New Zealand Army Corps (ANZAC), musclé et torse nu, portant des bidons d'eau en jetant un regard déterminé devant lui³² : « Dès l'entrée, sur la droite, trône une sculpture de taille réelle d'un homme en uniforme Anzac. Il porte de l'eau dans deux bidons à essence – une corvée journalière lors de la montée vers les tranchées de première ligne³³. » Voici donc une vision du soldat australien représentant la perfection physique – en forme, musclé et certainement sans signes apparents de dysenterie, si fréquente à Gallipoli, ou des conséquences des rations insuffisantes – ; mais c'est aussi une représentation de la nature du soldat australien détendu, doté de sens pratique, souple, débarrassé du formalisme des officiers britanniques. Le récit global de la victoire et du « passage à l'âge adulte de la nation – la nation en armes – au sein de la fédération impériale » se fonde sur une multitude d'images et d'objets qui impliquent que la victoire est, en partie, due au caractère moralement supérieur des troupes australiennes et alliées³⁴.

L'Imperial War Museum : mettre en scène l'effort de guerre de l'Empire

Les responsables de l'*Imperial War Museum* de Londres s'appliquèrent à rassembler de façon minutieuse des collections exhaustives d'objets, d'armes, d'œuvres d'art, de photos, de films et de livres en lien avec la guerre. Ils ne réussirent pas, contrairement aux responsables de l'*Australian War Museum*, à imposer un récit cohérent et convaincant du déroulement et de la signification de la guerre. Cela s'expliquait en partie par le manque de contrôle centralisé d'un petit groupe d'individus porteur d'une vision très claire de la signification de la guerre, comme ce fut le cas pour les Australiens. Ce manque apparent laissa cependant davantage de place pour des interprétations variées de la signification de la guerre.

Dès sa conception, l'*Imperial War Museum* fut, contrairement au cas australien, l'œuvre d'un groupe divers de personnes. L'idée d'un musée national de la guerre avait vu le jour à travers une « série d'initiatives individuelles » – le fait de patriotes auto-déclarés avec des réseaux puissants, tels Charles ffoulkes, conservateur aux armoiries de la Tour de Londres et Ian Malcolm, un parlementaire conservateur³⁵. En 1917, le cabinet autorisa Sir Alfred Mond, premier commissaire de collections, à former un comité muséal pour réfléchir à la formation d'un musée national de la

³¹ Craig Melrose, « "A praise that never ages" : the Australian War Memorial and the "national" interpretation of the First World War, 1922-35 », thèse de doctorat, University of Queensland, 2005, p. 353.

³² Image prise du livre-guide-suivant : *The Relics and Records of Australia's Effort in the Defence of the Empire, 1914-1918. Guidebook to the Australian War Museum*, Sydney, 1925.

³³ Voir Bean Papers. MS of « Short Guide to the AWM » par C.E.W.Bean et les lettres d'accompagnement, datées de 1922. AWM 38 3DRL 6673/712.

³⁴ Dixon, *Photography, Early Cinema and Colonial Modernity*, p. 61.

³⁵ Gaynor Kavanagh, « Museum as Memorial : The Origins of the Imperial War Museum », *Journal of Contemporary History*, tome 23, 1988, p. 80.

guerre³⁶. Des personnes appartenant aux élites politiques, sociales et culturelles furent nommées pour diriger des sous-commissions responsables de la collecte, par exemple, concernant l'armée de Terre et la Marine, les œuvres d'art, le travail des femmes, les œuvres religieuses, les enfants et la guerre... Un ami de Mond, Sir Martin Conway, critique d'art, fut ainsi nommé directeur général, tandis que Charles ffoulkes, spécialiste des armes et des armoiries médiévales, devint secrétaire et commissaire. Le commandant à la retraite C.N. Walcott fut désigné pour superviser la section concernant la Marine, B.B. Cubbit représenta le ministère de la Guerre, le professeur C.W.C. Oman fut nommé à la tête de la bibliothèque du musée, Ian Malcolm, membre du Parlement, fut chargé des œuvres d'art et Lady Norman se vit attribuer une « section de femmes »³⁷. Chaque directeur de sous-comité avait une latitude large dans ses choix de collection. Il n'y avait que très peu d'interventions d'autorités centrales. Si le musée londonien partageait un certain nombre d'objectifs officiels avec son homologue australien, il s'en distinguait néanmoins de manière significative. Dans son discours d'ouverture de la première mouture de l'*Imperial War Museum* en juin 1920 au Crystal Palace, Sir Alfred Mond décrit ainsi les collections et les objectifs du musée :

« La présente collection comprend plus de cent mille objets illustrant l'effort naval, militaire, aérien et civil d'hommes et de femmes à travers l'empire pendant la durée de la guerre. Nous espérons l'avoir réussie si complète que chaque individu, homme ou femme, marin, soldat, aviateur ou civil qui contribua, même très indirectement, au résultat final, puisse trouver dans l'exposition un exemple ou une illustration du sacrifice qu'il a fait, et une trace de ce sacrifice dans nos archives³⁸. »

La gamme d'individus dont les efforts devaient être représentés était large et toutes ces personnes pouvaient – on l'espère – trouver au musée des traces physiques ou archivistiques d'elles-mêmes et de leurs expériences. Avec des sujets aussi variés et des visiteurs aussi divers, on saisit le contraste avec la vision beaucoup plus étroite – presque exclusivement masculine – de l'*Australian War Museum*. C'est ainsi que le ministre de la Guerre australien, le sénateur Pearce, décrit les objectifs du musée australien :

« ... un endroit où des soldats et les familles des soldats viendront avec leurs amis et leurs enfants et où ils pourront revivre leur passé et revoir les armes avec lesquelles ils combattirent, les uniformes qu'ils portèrent, des images et des modèles des tranchées et abris dans lesquels ils passèrent bien des heures angoissées ou des

³⁶ Le gouvernement approuva la proposition le 5 mars 1917. Kavanagh, « Museum as Memorial », *op. cit.*, p. 80 ; Imperial War Museum, IWM EN1/1/COM/2/1 A1/3 : Agenda and Minutes of Committee appt by War Cabinet on IWM 1917-1920.

³⁷ IWM EN1/1/COM/2/1 A1/3. Alfred Mond, « Imperial War Museum. » Memorandum. 10 July 1919. Voir aussi Alfred Mond, Appendix VI « National War Museum. » Memorandum. IWM EN1/1/MUS/25/1 A3/3 The Origin of the IWM 1917.

³⁸ Le discours continue : « Le musée ne fut pas conçu comme un monument à la gloire militaire, mais plutôt comme une trace des efforts et sacrifices ; comme un endroit où le technicien puisse venir étudier le développement des armes, comme un répertoire de documents et archives pour des historiens et comme une trace qui rappelle au peuple de l'empire ses efforts et souffrances pendant ces années fatidiques. » IWM EN 1/1COM/2/1. Cabinet Committee on National/Imperial War Museum, Agendas and Minutes. Alfred Mond, discours prononcé lors de l'ouverture du Imperial War Museum, Crystal Palace, 9 juin 1920.

positions qu'ils surent tenir et le terrain dont chaque mètre leur est mémorable³⁹. »

L'*Australien War Museum* fut conçu pour représenter une expérience et pour réveiller les souvenirs des soldats. Les civils et les femmes faisaient partie du public prévu, mais n'étaient pas un sujet pour le musée.

Le choix pour l'Australie du champ de bataille lointain, en excluant presque complètement l'arrière, tenait en partie à un fait simple : le *home front* (« front de l'arrière ») australien était tout simplement moins relié au front qu'au Royaume-Uni et l'Australie ne vit pas beaucoup de production industrielle non plus. La production des munitions au Royaume-Uni fut non seulement essentielle à la poursuite de la guerre, mais aussi un champ d'expérience très largement investi par des femmes. Charles ffoulkes décrit ainsi le processus et la réaction du musée en 1918 :

« En incluant les femmes travaillant dans l'industrie de l'armement, toute la question de la contribution des femmes, de leur travail pour la Croix-Rouge, dans les soupes populaires, dans les champs et plus généralement en remplacement de la main-d'œuvre masculine s'imposa au comité. La conséquence toute naturelle fut le choix de représenter non seulement les combattants, mais de créer une représentation durable de la nation toute entière, voire de l'empire dans le grand combat de la civilisation libre contre la barbarie organisée⁴⁰. »

En juin 1918, le sous-comité dédié aux femmes rendit compte d'un voyage de ses membres dans les régions de la Clyde et de la Tyne au cours duquel ils avaient obtenu « des objets importants » et des documents provenant des usines d'armement, des chantiers navals, etc.⁴¹. Le travail des femmes dans la lutte contre les gaz fut également l'objet d'une documentation, tout comme les coupures de presse liées au travail des femmes depuis le début de la guerre. Le sous-comité dédié aux femmes nota que ces coupures de presse étaient « difficiles à obtenir, devant être achetées et empruntées de beaucoup de sources différentes⁴² ». La collecte d'objets montrant la « contribution des femmes » fit ainsi partie de la création « d'une trace permanente de la nation entière » et de l'Empire. La nécessité d'avoir une « point de vue féminin » n'est absolument pas présente dans le cas du musée australien, dont les responsables n'envisageaient pas l'inclusion d'une section consacrée aux femmes. L'origine de ces différences dans la représentation s'explique en partie par le fait que les collectionneurs australiens et l'historien officiel Charles Bean insistaient sur la mythologie du combattant australien – qui tirait sa substance de la vision folklorique

³⁹ AWM 93 12/12/1, Department of Defence circular, « *War Museum* ». Signée G.F. Pearce, Minister of State for Defence, Melbourne, 15 avril 1918.

⁴⁰ IWM EN1/1/LEX/2/1 – Loan Exhibitions 1918/19. General, « War Museums. » Discours prononcé par Charles ffoulkes devant la *Local War Museums Association*.

⁴¹ IWM EN1/1/REPD/1/1-6 Reports, Departmental 1918-19. Agnes Ethel Conway Report on Women's Section for 1918-1919.

⁴² La section concernant les femmes documenta son travail : « Au cours de l'année, de grand progrès concernant la collecte d'objets ont été accomplis. Des liens ont été noués avec tous les services du gouvernement et un grand nombre de rapports importants et conséquents ont été rédigés, comme par exemple celui concernant le travail des femmes pour le service contre les gaz de combat. Plusieurs milliers de rapports ont été réceptionnés de la part des œuvres charitables du temps de guerre. De grandes avancées ont également été faites concernant la collecte de coupures de presse traitant du travail des femmes dès le début de la guerre ; celles-ci sont difficiles à obtenir et doivent être achetées ou empruntées à un grand nombre de sources différentes. » IWM EN1/1/REPD/1/1. Agnes Ethel Conway Report on Women's Section for 1918-1919.

de l'arrière-pays sauvage australien (*outback*), lointain et masculin. On s'attendait à ce que les soldats de retour en Australie se retrouvent dans l'exposition ; pas la population dans son ensemble⁴³.

L'*Imperial War Museum* fut officiellement ouvert par le roi Georges V lors d'une cérémonie officielle le 9 juin 1920. Dans son discours d'ouverture, il estimait que :

« Nous ne pouvons pas savoir quel regard sera porté par le futur sur ce musée ni quelles idées il fera naître. Nous espérons que le résultat de nos actions et de nos souffrances leur permettra de contempler la guerre et ses instruments comme faisant partie d'un passé disparu⁴⁴. »

Cette déclaration royale au moment de l'ouverture solennelle reprend l'idée courante à l'époque selon laquelle le coût humain et matériel de la guerre était justifié parce qu'il avait contribué à mettre fin à la guerre et à assurer ainsi un avenir pacifique. Environ deux millions et demi de visiteurs se rendirent à l'*Imperial War Museum* au cours de la première année. Ils découvrirent cependant tout autre chose qu'un récit harmonieux consacré à la manière dont leurs sacrifices avaient contribué à remiser ces objets de guerre dans un « passé disparu », ils découvrirent plutôt des collections d'objets assez désorganisés, regroupées dans des sections telles qu'« armée de terre » et « marine ». Beckles Willson, qui avait rassemblé un grand nombre d'objets pour les collections du musée, s'en plaignit ainsi à Alfred Mond :

« Je ne dirai rien au sujet du traitement réservé par M. ffoulkes aux reliques que j'ai officiellement données au musée (dont un dixième seulement se trouve exposées, de surcroît sans documentation). Le plan d'ensemble, ou plutôt l'absence de plan, est indigne et le cadre et la présentation sont lamentables⁴⁵. »

Le « cadre et la présentation lamentable » sont des références aux palmiers en pot et aux fontaines qui se trouvaient déjà au Crystal Palace. Cette présentation d'engins de guerre au milieu de plantes vertes et de fontaines ne put être considérée que comme dissonante, délivrant un message confus.

Les contraintes de place du Crystal Palace rendirent aussi les grands objets technologiques très visibles au milieu de l'espace, alors que les petits objets étaient présentés dans des vitrines placées dans des alcôves éloignées de l'espace central. Le conservateur de l'*Imperial War Museum*, Paul Cornish, fit remarquer que ces « conditions matérielles renforcèrent un mouvement qui éloigna déjà le musée de son *éthos* d'origine centré sur la contribution de l'individu à l'effort de guerre⁴⁶ ». Cet effet fut encore accentué par la fascination de ffoulkes pour les armes ; cette fascination l'avait notamment poussé à collecter des objets témoignant des plus petits développements technologiques du cours de la guerre. Les premières expositions des

⁴³ Telle était la stratégie de publicité du AWM quand ils annoncèrent pour leur exposition officielle de photos à Sydney en 1922 : des milliers de soldats du New South Wales pourront se voir au combat dans des scènes de combat en France et en Palestine. », AWM 93 6/1/60. Advertising flier for Official War Photographs exhibition in the Town Hall Basement, Sydney, 1922.

⁴⁴ Réponse de Sa Majesté à l'adresse du Président du Imperial War Museum, 9 juin 1920. IWM EN 1/1/COM/2/1 – Cabinet Committee on National/Imperial War Museum, Agendas and Minutes.

⁴⁵ Lettre de Beckles Willson à Mond, 2 juillet 1920, citée dans Gaynor Kavanagh, *Museums and the First World War: A Social History*, London and New York, Leicester University Press, 1994, p. 146.

⁴⁶ Paul Cornish, « "Sacred relics" : objects in the Imperial War Museum 1917-39 », dans Nicholas Saunders (dir.), *Matters of Conflict : Material Culture, Memory and the First World War*, London, New York, Routledge, 2004, p. 43-44.

collections du musée comportaient des objets regroupés par catégories scientifiques. Dès 1921, cependant, l'intérêt limité du public pour une telle présentation technique fut reconnu, conduisant à la réorganisation de la cour des munitions du Crystal Palace et à la mise en réserve « d'objets de nature ultra-technique⁴⁷ ».

L'absence, à l'*Imperial War Museum*, et plus largement au Royaume-Uni pendant cette période, d'un discours hautement organisé, centralisé et dominant permit le développement de récits alternatifs. Compte tenu de la multiplicité des individus et des groupes jouant un rôle dans la formation du récit de la guerre et le grand nombre d'institutions culturelles au Royaume-Uni, un récit aussi uniforme qu'en Australie était de toute façon impossible. Pour le dire autrement : la situation britannique laissa une place au développement de l'image de la futilité de la guerre. L'*Imperial War Museum* ne présenta pas la guerre avec une seule voix unifiée comme le fit le musée australien ; il s'agissait d'un récit parmi d'autres récits culturels autour de la guerre. Le musée fut déplacé en 1924 du Crystal Palace à South Kensington, il fut à nouveau déplacé en 1936 vers son emplacement actuel : l'ancien asile psychiatrique Bethlem de Lambeth. C'est à cet endroit, sur une plaque située au-dessus de la porte d'entrée, que nous pouvons lire les mots prononcés par le roi. Cependant, au moment où on inscrivit ces mots, alors que la nouvelle menace d'une guerre planait, le désir de permettre aux visiteurs « de se souvenir de la guerre, de ses instruments et de son organisation comme appartenant à un passé disparu » n'était déjà plus d'actualité. Ces mots restèrent au-dessus de la porte jusqu'à la rénovation en 1989, permettant ainsi plusieurs lectures successives et différentes de leur signification. Après 1945, ils semblaient « davantage un avertissement mélancolique – que ce soit à cause de l'impossibilité d'apprendre du passé ou simplement en reflet de l'injustice de [la Première Guerre mondiale]⁴⁸ ».

Asseoir des récits

Pendant les années 1920, le Royaume-Uni et l'Australie virent l'ouverture de musées nationaux de la guerre conçus, au départ, pendant la guerre. Le musée australien était à la fois le plus populaire et celui dont le message avait été contrôlé de la manière la plus rigide. Il fut conçu par un petit groupe coordonné d'individus et les objets exposés participèrent explicitement à la formation d'un récit cohérent de la fondation de l'histoire nationale à ses débuts.

L'*Imperial War Museum* avait été pensé d'une manière bien plus collective, avec une structure par sous-comités thématiques relativement autonomes. Du fait des centres d'intérêt du conservateur Charles Ffoulkes, la collection était à ses origines construite selon des principes de classification scientifique, propres aux musées d'histoire ou de sciences naturelles du XIX^e siècle, mais cette approche ne s'imposa jamais complètement et elle fut progressivement gommée pendant les années 1920. La direction du musée intégra une multiplicité d'objets et les présenta comme faisant partie de la grande histoire de l'effort de guerre des sociétés métropolitaines et coloniales britanniques.

⁴⁷ Report on the Army Section, Imperial War Museum, 30th September to 31st October 1921. IWM EN1/1/REPD/3/1 : Reports, Departments 1921-22. Air Force, Art, Army, Catalogue, Exhibits/Library, Maps.

⁴⁸ Sue Malvern, « War, Memory and Museums: Art and Artefact in the Imperial War Museum », *History Workshop Journal*, 49, 2000, p. 181-182.

Au sortir de la Première Guerre mondiale, l'Australie, et c'est notable, n'avait pas de musée national. Parmi le grand nombre d'attractions culturelles à Londres, l'*Imperial War Museum* se fit une place en tant que collection nationale dépositaire de l'histoire matérielle et de la documentation de la guerre, mais il n'atteignit jamais la position culturellement dominante du musée australien. Les conservateurs londoniens ne ressentaient pas le besoin urgent de façonner un récit national de la guerre. Au contraire, pour beaucoup ils espéraient illustrer une rupture avec le passé, une catastrophe si immense qu'elle ne put signifier autre chose que la fin des guerres. Les visiteurs viendraient alors en voulant découvrir l'attirail curieux d'un passé barbare. Les concepteurs du musée australien, et en particulier son père spirituel, l'historien officiel australien Charles Bean, avaient une vision presque opposée : l'Australie, au prix de sacrifices sanglants, était enfin entrée dans le grand récit de l'histoire militaire et impériale britannique, pour cheminer désormais comme nation émancipée au sein d'une fédération impériale. L'*Australian War Museum* devint, en réalité, un monument au service de cette idée.

L'auteur

Jennifer Wellington est Lecturer en histoire contemporaine à University College Dublin. Son livre *Exhibiting the Great War : Museums and Memory in Britain, Canada, and Australia 1914-1943* paraîtra au printemps 2017 chez Cambridge University Press.

Jennifer Wellington is Lecturer in Modern History at University College Dublin, Ireland. Her book, Exhibiting the Great War : Museums and Memory in Britain, Canada, and Australia 1914-1943, will be published in 2017 by Cambridge University Press.

Résumé

Dans l'immédiat-après-guerre (et pour certaines questions dès le milieu de la guerre), la muséographie est mise à contribution pour créer des représentations du premier conflit mondial. Les modalités culturelles et nationales jouent un rôle crucial dans la manière qu'ont les institutions et les acteurs de mettre en mots et en scène l'expérience de guerre. Nous découvrons ainsi que la forme prise par la mémoire publique au musée est moins liée à son origine, à l'expérience fondatrice et en l'occurrence à la guerre elle-même qu'au contexte de mise en place de la mémoire, à la volonté politique du moment – dans le contexte australien le choix de voir la Grande Guerre comme première expérience fondatrice de la jeune nation.

Mots clés : mémoire ; musée ; nation ; Empire ; Australie ; Royaume-Uni ; Première Guerre mondiale.

Abstract

“National beginnings, tragic pasts: constructing First World War Memory in the British Empire”

As early as 1917 and then more seriously during the interwar period, museography becomes an important actor in the creation of representations of the First World War. Cultural and national specificities are fundamental to the way institutions and individual actors write about and choose to represent museographically the war experience. We thus show that the nature of the museum exhibit of public memory has less to do with the original event – and here the war itself – and more with the

Jennifer Wellington, « Commencements nationaux, passés tragiques : la construction de la mémoire dans la Grande Guerre dans l'Empire britannique », *Histoire@Politique*, n° 28, janvier-avril 2016, www.histoire-politique.fr

political context of creation. In the Australian case this means the choice of seeing the Great War as a first, founding experience for the young nation.

Key words : Memory, Museum; Nation; Empire; Australia; Britain; First World War.

Pour citer cet article : Jennifer Wellington, « Commencements nationaux, passés tragiques : la construction de la mémoire dans la Grande Guerre dans l'Empire britannique », *Histoire@Politique*, n° 28, janvier-avril 2016, www.histoire-politique.fr