

Pratiques de collectionneurs et de sauvegardes
de leurs mémoires :
objets de la première guerre mondiale en Nord
Pas de Calais et Flandre occidentale

Agnieszka SMOLCZEWSKA-TONA
Maître de conférences, Université Lille Nord,
UDL3, GERIICO, F-59650 Villeneuve d'Ascq, FRANCE
agnieszka.tona@univ-lille3.fr

Alain LAMBOUX-DURAND
Maître de conférences, Université Lille Nord,
UVHC, DeVisu, F-59313 Valenciennes, FRANCE
alain.durand@univ-valenciennes.fr

Pascal BOUCHEZ
Maître de conférences, Université Lille Nord,
UVHC, DeVisu, F-59313 Valenciennes, FRANCE
pascal.bouchez@univ-valenciennes.fr

Résumé : Cet article s'intéresse à la préservation de la mémoire partagée par des collectionneurs et médiateurs d'objets de la Grande Guerre dans le contexte de la médiation muséale. La notion de mémoire est appréhendée dans cet article comme

un ensemble de connaissances acquises, détenues et partagées par ces collectionneurs dans le cadre de leur pratique de collection et médiation. Dans un premier temps, nous nous intéressons à la dimension informationnelle et communicationnelle de cette mémoire. Nous montrons que la mémoire du collectionneur en lien avec les objets se décline sous différentes formes et qu'elle est communiquée au visiteur essentiellement de manière orale et gestuelle. Les résultats de notre analyse nous amènent à conclure qu'aujourd'hui, seule la captation audiovisuelle permet de sauvegarder avec exactitude cette mémoire, à long terme. Dans un deuxième temps, nous présentons un protocole audiovisuel permettant la préparation, la captation et l'enregistrement de ces traces mémorielles.

Mots-clés : mémoire, collectionneurs, médiateurs, objets de la Grande Guerre, captation audiovisuelle

*Collectors practices and the preserving of their memories:
Objects of the First World War in Nord Pas de Calais and west Flanders*

Abstract: This article examines the preserving of the memory shared by collectors and mediators of objects from the Great War in the context of museum mediation. The notion of the memory is understood in this article as the body of knowledge acquired, held and shared by these collectors within the framework of their practice of collection and mediation. We look firstly at the informational and communicative dimension of these collectors' memory. We show that the collector's memory relating to the objects collected takes a variety of different forms and that it is primarily communicated in oral and gestural form. The results of our analysis lead us to the conclusion that, today, only audiovisual recording techniques allow preserving a precise copy of memories for the long term. The second part of our analysis presents an audiovisual protocol for preparing, recording and storage of these memory traces.

Keywords: memory, collectors, mediators, objects of the First World War, audiovisual recording

Introduction

La disparition récente et inéluctable des derniers témoins directs de la Grande Guerre¹ renouvelle la question de la transmission de sa mémoire. La connaissance de la réalité de ce conflit passe désormais par ses « restes » matériels : documents,

¹ Le dernier combattant connu de la Première Guerre, Claude Choules, est décédé en mai 2011, à l'âge de 110 ans à Perth en Australie (Zimet, 2011).

objets et autres traces de son existence, visibles notamment dans les paysages (forts, nécropoles, monuments aux morts, etc.). Mais la transmission de la mémoire portée par ces « témoins muets » repose sur ceux qui peuvent leur donner du sens, les faire parler, ou plus exactement les faire raconter...

En ce domaine, il existe dans le Nord de la France, à côté des professionnels de la conservation et de la médiation muséale², une catégorie d'acteurs aussi dynamique que méconnue de la recherche académique : celle des collectionneurs d'objets de la première guerre ou des « coureurs de champs de bataille » (Audoin-Rouzeau et Becker, 2000). Ces particuliers passionnés, à travers la pratique de la collection, s'adonnent à d'autres pratiques de mémoire (Namer, 1987) dont celles de l'exposition et de la médiation d'objets de leur collection dans les musées (Dendooven, 2009). Au cours de telles activités, ils construisent autour des objets collectionnés et exposés un ensemble de savoirs, de savoir-faire, de compétences et de représentations symboliques. Et c'est cette mémoire des objets et des collections, portée et partagée par les collectionneurs d'objets de la première guerre en situation de médiation dans les musées, qui retiendra notre attention dans cette communication.

La notion de mémoire – largement polysémique, ambivalente, voire problématique en sciences humaines et sociales (Lavabre, 2007 ; Erl1, 2008 ; Garde-Hansen, 2011) – est appréhendée dans cette communication sous sa facette d'ensemble de connaissances acquises, détenues et partagées dans le cadre d'une pratique ou d'une activité sociale (Prax, 2012).

Nous abordons cette thématique, en nous appuyant sur une recherche collective menée actuellement dans le cadre du projet TEMUSE 14-45³. L'objectif de ce projet est de proposer aux collectionneurs et donateurs d'objets des deux guerres mondiales dans le Nord - Pas de Calais et la Flandre occidentale, une méthodologie pour capitaliser, sauvegarder et pérenniser leur mémoire sur les objets et collections exposés dans les musées. Cette démarche devrait permettre aux professionnels de ces musées de relayer éventuellement un jour ces collectionneurs dans la médiation et la valorisation muséale de leurs collections.

Pour comprendre la démarche du collectionneur/médiateur, l'équipe TEMUSE a constitué un corpus d'entretiens réalisés auprès d'une dizaine de collectionneurs, filmés en situation de visite et de geste de médiation sur les sites d'exposition de

2 Signalons notamment l'Historial de la Grande Guerre à Péronne, dans la Somme.

3 Le projet TEMUSE 14-45 : « Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord - Pas de Calais et Flandre occidentale » est mené par des chercheurs du laboratoire GERiiCO (Groupe d'Etudes et de Recherche Interdisciplinaire en Information et en Communication) de l'Université Lille 3. Ce contrat de recherche est réalisé dans le cadre du projet transfrontalier INTERREG « TransMusSites 14-45. Développement d'un réseau transfrontalier de musées et de sites des deux Guerres mondiales » (TMS 14-45), dans les Départements du Nord, du Pas-de-Calais et la Province de Flandre occidentale, dont le Département du Nord est chef de file.

leurs objets. L'analyse de ce corpus nous a permis d'appréhender la mémoire du collectionneur en lien avec l'objet collectionné et exposé tant sous son aspect déclaratif (ce que le collectionneur explicite à travers le langage) que procédural (ce que le collectionneur pratique en situation de médiation sans l'exprimer par le langage).

Dans la suite de cette contribution, nous proposons ainsi d'exposer quelques-uns de nos résultats, en présentant d'abord ceux qui relèvent de la dimension informationnelle de la mémoire du collectionneur, pour enchaîner sur ceux qui concernent sa dimension communicationnelle. Dans ce panorama, qui ne traitera pas l'ensemble de nos résultats, nous insisterons sur ceux qui nous paraissent essentiels du point de vue de la pérennisation et de la transmission de la mémoire du collectionneur. En effet, ce dernier point sera traité dans la dernière partie de cette contribution.

1. La dimension informationnelle de la mémoire du collectionneur

Ce qui frappe en premier lieu dans le discours du collectionneur, lorsqu'il présente ses objets en situation de médiation, c'est la richesse et la diversité de connaissances qui y surgissent spontanément. Au fil d'un tel discours, s'alternent et s'entremêlent des informations sur des caractéristiques physiques de l'objet, sur les différentes étapes de sa biographie culturelle⁴ (Gellereau, 2011); sur le processus d'investigation mis en place par le collectionneur pour le comprendre et pour (re)construire sa biographie. Cette description est généralement entrecoupée par des renseignements sur le territoire en lien avec l'objet présenté, sur la scénographie et l'histoire du lieu de son exposition, sur les projets auxquels le collectionneur le fait participer, sur l'histoire de la collection qui l'accueille. Fréquemment, des éléments plus ou moins détaillés sur la pratique sociale du collectionnisme d'objets de la première guerre, voire des éléments biographiques du collectionneur lui-même, viennent compléter cet ensemble de connaissances.

De tout ce qui vient d'être évoqué, ce qui retiendra particulièrement notre attention ici sont les connaissances du collectionneur sur l'objet en tant qu'objet de collection et sur le processus d'investigation permettant au collectionneur de reconstruire une partie de la biographie de l'objet. Car de telles connaissances sont, nous semble-t-il, de grand intérêt du point de vue de la valorisation muséale.

En effet, les connaissances produites par le collectionneur dans ce cadre sont diverses: elles peuvent porter sur les différents traitements subis par l'objet en vue de son nettoyage, restauration ou sauvegarde, etc., sur les différentes valeurs

⁴ En effet, l'un des apports importants des collectionneurs que nous avons rencontrés est de pouvoir reconstituer partiellement ou précisément l'histoire de l'objet à différentes étapes de sa vie sociale : avant son entrée dans la collection (c.-à-d. dans son monde et son époque d'origine : avant, pendant et après la guerre), mais aussi en tant qu'objet de collection et éventuellement en tant qu'objet exposé.

acquises par l'objet dans la collection (valeur de rareté, d'authenticité, d'unicité, de preuve historique, etc.), et enfin sur le processus d'investigation développé par le collectionneur pour comprendre et informer cet objet.

Ainsi, la mémoire qui porte sur ce processus est celle qui retrace l'expérience des différentes activités engagées par le collectionneur. Elle se réalise à travers des récits qui consignent l'expérience de la recherche et de la découverte de l'objet. Pour en donner un exemple, citons ce récit de la découverte de trois stèles allemandes par les membres de l'association « Pour la sauvegarde du Fort de Leveau » :

« ce sont ces trois stèles allemandes qu'on a récupéré dans un bois à quinze kilomètres du fort. C'est un ami de l'association qui nous a dit qu'il y avait des stèles (...) on est allé voir les autorités militaires allemandes et on leur a demandé l'accord pour pouvoir les récupérer, les sauvegarder et les exposer dans le musée. On a demandé bien sûr l'accord au maire du village où elles étaient, et au propriétaire du bois, et puis on est allé les chercher un dimanche matin – après avoir bien réfléchi comment les sortir de là, parce qu'elles pèsent quand même plus de trois cents kilos. C'était dans un bois, fallait passer une rivière. Donc on est allé à une quinzaine de membres de l'association. Pendant cinq heures... Et puis après on les a ramenés ici sur le site.»⁵

Et comme « *c'est pas le tout de trouver un objet, il faut pouvoir savoir d'où il vient* »⁶, la découverte de l'objet conduit systématiquement le collectionneur à essayer de comprendre « *pourquoi a-t-il été fabriqué ? de quoi il est fait ? quel était son vrai usage ? L'étudier et le décortiquer (...)* »⁷. De ce fait, la mémoire du collectionneur sur le processus d'investigation de l'objet se prolonge généralement dans les récits qui mettent en scène l'identification de l'objet, son authentification et sa contextualisation. De tels récits se caractérisent et s'articulent autour de quelques thèmes récurrents qui circonscrivent le contexte de toutes ces activités : leurs circonstances, lieux, temps, acteurs, actions, les difficultés rencontrées et généralement surmontées, etc.

Ce qui nous semble important de souligner est que ce processus d'investigation, et par héritage toutes les actions qui le composent, se construit d'une part, dans une logique et selon les modalités de l'enquête, telle que l'on les retrouve notamment dans les travaux de Carlo Ginzburg (Ginzburg, 1980) et d'autre part, dans un va-et-vient permanent entre les connaissances de nature théorique et de nature empirique. La dimension théorique de l'enquête permet au collectionneur d'ancrer l'objet dans l'Histoire, de le rattacher ou de le resituer par rapport à un fait historique. Pour ce faire, le collectionneur s'appuie sur un ensemble de savoirs scientifiques, acquis et alimentés régulièrement à la fois par la lecture, l'étude, le dépouillement de

5 Entretiens avec P.C., Équipe TEMUSE, Juin 2010.

6 Entretiens avec D.B., Équipe TEMUSE Novembre 2010.

7 Entretiens avec M.D., Équipe TEMUSE, Décembre 2010.

différents types de sources écrites (documents d'archives, cartes, photographies, écrits d'historiens, revues spécialisées, etc.) et par la fréquentation de certains lieux de savoir (archives, bibliothèques, musées). La partie empirique de l'enquête, en revanche, joue un rôle essentiel notamment dans la découverte, l'identification ou l'authentification de l'objet. Dans ce contexte, le collectionneur mobilise tout un arsenal de savoir-faire et de compétences pratiques – « trucs de collectionneurs »⁸ pour citer l'un d'entre eux – acquis généralement à travers l'expérience, souvent sensorielle (visuelle, olfactive, tactile), de la collection. Il peut s'agir d'abord de savoir-faire qui viennent de l'expérience de la perception tactile des objets, ainsi résumée par l'un des collectionneurs : « *le vécu par rapport à une pièce qu'on a déjà eu en main* »⁹, savoir-faire bien utiles notamment dans l'identification des objets inconnus. Il peut s'agir aussi de connaissances conjecturales, celles qui se traduisent par des astuces, flairs, et parfois des ruses, servant au collectionneur notamment à repérer des indices clés pour authentifier des objets. A titre d'exemple, le recours à l'odorat est un des moyens pour juger de l'authenticité de certaines pièces, comme des uniformes par exemple. Mais il peut s'agir également de connaissances très pratiques et souvent techniques, de ces « secrets du métier » permettant au collectionneur d'accomplir une certaine tâche, telle que nettoyer ou restaurer une pièce sans altérer son authenticité.

2. La dimension communicationnelle de la mémoire du collectionneur

Pour aborder la mémoire du collectionneur sous l'angle de sa communication, on peut d'abord remarquer que tous les collectionneurs que nous avons rencontrés baignent dans « *la culture du souvenir* » (Assmann, 2010) : ils considèrent d'avoir un devoir social de ne pas oublier la Grande Guerre et ses hommes, mais aussi de perpétuer et de partager leurs mémoires sur cet événement. C'est d'ailleurs au nom de ce devoir de mémoire qu'ils exposent leurs objets et collections au regard du public. Les propos de l'un d'entre eux : « *je me suis dit : nom d'une pipe, on ne fait rien pour ces gens-là, qui ont fait le sacrifice de leur vie, en définitive on pourrait quand même faire quelque chose (...) voila comment je suis arrivé au musée* »¹⁰ sont très représentatifs de cet engagement mémoriel.

Tous communiquent leurs connaissances sur les objets et les hommes derrière ces objets essentiellement en situation de médiation, lorsqu'ils se trouvent devant un public venu visiter le musée. Ils recherchent un contact direct et régulier avec ce public : ils participent de la sorte à l'animation des expositions liées à leur collection ou ils assurent eux-mêmes les visites guidées du musée.

Il s'ensuit que la médiation chez ces collectionneurs se réalise essentiellement de manière orale. La parole peut cependant faire l'objet d'une mise en scène qui l'associe à une certaine gestualité corporelle qui complète et enrichit le discours de

8 Entretiens avec G.M., Équipe TEMUSE, Juin 2010.

9 Entretiens avec G.M., Équipe TEMUSE, Juin 2010.

10 Entretiens avec D.B., Équipe TEMUSE, Novembre 2010.

médiation. Dans ce volet on retiendra ici trois types de geste symbolique. D'abord, celui qui attire l'attention du visiteur sur un objet (ou sur une de ses parties, ses particularités, etc.) et qui permet ainsi de révéler cet objet au regard du visiteur. Ensuite, celui qui mime le message véhiculé par le discours, comme le geste de ce collectionneur qui en décrivant la chasse aux rats dans les tranchés fait semblant de transpercer quelque chose avec une baïonnette. Et finalement, le geste qui s'exerce au contact des mains avec l'objet, effectué afin de renseigner le visiteur sur la manière de saisir la pièce, de la tenir, de la déplacer, de la manipuler, de l'utiliser ...

La volonté de ces collectionneurs de communiquer leurs connaissances sur les objets de manière orale et directe, d'homme à homme, du collectionneur au visiteur, se traduit également d'une autre façon. Dans leur acte de médiation, la plupart d'entre eux ignorent certains dispositifs de médiation écrite (étiquettes, cartels, fiches de salles ou panneaux explicatifs) pourtant présents dans les musées. Ce choix de communiquer directement avec le public est d'ailleurs une stratégie de médiation clairement revendiquée pour certains collectionneurs : « *je n'ai pas mis de texte volontairement* » nous explique l'un d'entre eux, « *puisque lors d'une exposition, mon souci est de communiquer (...) si les gens posent des questions, on entre en communication, et c'est beaucoup plus facile à travailler* »¹¹.

Du reste, peu nombreux sont ceux qui produisent ou qui conservent des traces documentaires de leurs pratiques de collection, d'exposition ou de médiation. Leurs objets ne sont pas toujours numérotés, étiquetés, photographiés, décrits par des fiches d'inventaire. De même, il n'existe pas pour ces collections des documents qui permettent traditionnellement de matérialiser un certain savoir sur la pièce collectionnée, ou sur les projets muséaux auxquels elle participe (photographies, monographies, guides ou catalogues des expositions). La phrase : « *tout est dans ma tête* »¹² – prononcée par l'un de ces collectionneurs en réponse à une question sur la documentation de sa pratique de collectionneur/médiateur – récapitule parfaitement ce dernier point.

3. Remémorisation audiovisuelle de l'expérience des collectionneurs

Pourquoi une mémorisation audiovisuelle ?

Tout ce qui vient d'être évoqué met en évidence l'importance de l'aspect communicationnel non verbal dans la transmission du savoir des collectionneurs.

Pour les professionnels des musées la sauvegarde étendue du savoir (donc du savoir-faire et du savoir-être) de ces « particuliers passionnés » que sont les collectionneurs, appréhendés comme « bibliothèques vivantes », devient

11 Entretiens avec J.M.B., Équipe Temuse, Novembre 2010.

12 Entretiens avec P.O., Équipe Temuse, Octobre 2010.

primordiale. L'exploitation étant une condition de la trace mémorielle, non sa conséquence, les musées sont susceptibles d'exposer une partie des collections privées ou reçoivent des donations de la part de collectionneurs, les professionnels font appel à ces derniers pour faire vivre le musée, etc.

Il s'agit de mémoriser le cas échéant :
La collection elle-même pour un référencement,
Le processus d'investigation autour de l'objet,
La méthode de manipulation des objets,
Les éléments pertinents des objets seulement connus des collectionneurs,
Les éléments signifiants sur les objets,
Le traitement effectué sur les objets,
La muséographie imaginée par les collectionneurs,
Les relations implicites, parfois intimes, entre les collectionneurs et les objets
etc.

Allons plus loin. Un texte suffit à référencer un objet. Sa reproduction photographique (éventuellement en stéréoscopie) permet d'en visualiser la trace. Par contre le fait d'observer le collectionneur lors de la manipulation en mouvement de l'objet donne des indications importantes (sa taille, les précautions à prendre, les points de vue possibles, la position d'éléments visuels pertinents...). Le fait de voir et d'entendre le collectionneur apporte également son lot d'informations nouvelles signifiantes (l'intonation, la posture, le regard porté sur l'objet, les mimiques, l'intérêt pulsionnel et affectif du collectionneur vis-à-vis d'un fait particulier...) (Da Lage, 2012).

Toute lecture s'appuyant sur une série de dispositifs et d'actions visant à permettre principalement l'objectivation du contenu et son appropriation¹³, seule la captation audiovisuelle permet aujourd'hui, malgré ses imperfections multiples¹⁴, de sauvegarder l'essentiel de cette mémoire à long terme.

L'étape primordiale pour l'exactitude et la pérennité de cette mémoire consiste en conséquence dans la définition précise des processus de captation et d'enregistrement audiovisuels.

L'équipe de TEMUSE a donc notamment élaboré un protocole de mémorisation audiovisuelle (notamment filmer en parallèle et en temps réel le collectionneur et la manipulation de l'objet) en partant du cahier des charges relatif aux éléments pertinents à mémoriser. L'étape dite de « post-production » (le montage audiovisuel, ou plus généralement la mise en forme créatrice des différents éléments filmés) permet de spécifier les modes d'enregistrement durables ainsi que leurs modes

13 Bachimont B., Crozat S. (2004)

14 À ce sujet, entrevu sous l'angle particulier de la trace audiovisuelle du spectacle vivant, le lecteur pourra se référer à (Bouchez, 2007) pp. 169-187 ; ainsi que : (Bouchez, 2010).

d'exploitation et de traitement afin que cette mémoire de collectionneurs puisse être utilisée à court, moyen et long terme.

Préparation

Le processus de mémorisation des savoirs du collectionneur a des travers directement liés à la captation audiovisuelle elle-même. De même que tout dispositif d'observation modifie l'objet de son observation, la caméra change le comportement de l'individu filmé. L'intérêt et les travers de l'usage de l'audiovisuel pour les besoins de l'étude initiale a fait l'objet de travaux au sein du projet TEMUSE (Lebtahi, Zetlaoui, Gantier, 2012). Dans notre projet l'équipe avait le choix entre une absence totale d'une forme quelconque de mémorisation et une sauvegarde/recréation avec des biais connus. En employant un dispositif relevant de la seconde solution avec un discernement exigeant, l'objectif est de minimiser et de compenser les distorsions engendrées par la captation audiovisuelle.

Cela étant, qu'il soit filmé ou non, un entretien ne peut être efficace que s'il s'élabore une relation de confiance empathique entre l'interviewer et l'interviewé. L'interviewé doit donc connaître (ou croire connaître) les intentions de l'interviewer et doit se sentir libre de parler – ou pas. N'importe qui ne peut donc pas « débarquer » pour interviewer un collectionneur. Si le collectionneur doit connaître les intentions du tournage, il ne doit en aucun cas préparer un quelconque texte à dire devant la caméra afin de conserver toute sa spontanéité et les informations non verbales recherchées. Il se repose sur la personne qui l'interroge. L'interviewer doit, quant à lui, savoir ce que peut transmettre le collectionneur (d'où l'importance d'une bonne préparation) et lui poser des questions qui amènent les réponses souhaitées, souvent par des chemins inattendus. Ce qui présuppose tout à la fois concentration et détente : une présence amicale et attentive. À l'inverse, le collectionneur doit se sentir guidé (porté) par l'équipe qui le filme. Il sait, indirectement, à travers les questions, là où l'on cherche à le conduire, et n'oppose pas de résistance à cette maïeutique particulière. Il est préférable que le collectionneur soit dans un univers où il se sent à l'aise (en règle générale, chez lui, dans le musée où il a l'habitude de travailler bénévolement...)

Tournage

Les premiers entretiens filmés lors de l'étude ont montré qu'il était difficile d'avoir de façon pertinente l'image du collectionneur ou l'image de la manipulation de l'objet. En effet, dans la « tradition audiovisuelle » classique héritée du cinéma, on filme ce que l'on appelle les « plans de coupe » ou « inserts » (les plans d'objets, de détails, etc.) après le « jeu des acteurs », ou après les « interviews » dans le champ du reportage par exemple. On redemande ainsi en particulier aux personnes filmées de reproduire leurs gestes les plus significatifs, sans toujours savoir encore précisément à ce moment lesquels seront les plus adéquats lors de la phase de

montage à venir... Il a donc été décidé de filmer simultanément, à deux caméras, le collectionneur (caméra C0 figure 1) et l'objet (caméra C1 figure 1), afin qu'un maximum de combinaisons de plans soit potentiellement envisageable lors de l'élaboration de la trace filmique en post-production.

L'interviewer est placé au sein d'une sphère de proxémie personnelle, comme pour une conversation entre amis. La caméra peut être plus ou moins éloignée du collectionneur selon le choix de focale retenu, la profondeur de champ souhaitée, le degré d'effacement plus ou moins prononcée du dispositif de captation voulu, mais toujours dans un axe proche de ce dernier. Ainsi, le regard du collectionneur semble dirigé vers le téléspectateur sans pour autant fixer la caméra. En fonction des objets, des plans optionnels complémentaires d'objets (« raccords ») ont pu être filmés de manière traditionnelle, en différé après l'enregistrement synchrone des deux sources principales (positions caméra C1 et C2 figure 1).

Montage

La première étape consiste à dérusher les images tournées avec la caméra positionnée sur le collectionneur. C'est lui qui donne sens à l'objet, il est donc traité prioritairement. Il s'agit là de noter très précisément les paroles prononcées par le collectionneur et le temps séparant ces paroles du début du plan (le « time-code » dans le jargon audiovisuel).

Une fois le dérushage réalisé, le « texte » du montage est réalisé par « copiés-collés » du dérushage : paroles ordonnées du collectionneur que l'on souhaite retenir avec les références temporelles du time-code. Ainsi, au montage, un simple « bout-à-bout » des plans de la caméra du collectionneur sélectionnés par le texte se révèle suffisant (les raccords étant toutefois affinés afin qu'à l'audition l'enchaînement vocal soit correct). Une fois ce travail terminé, les plans synchrones de la caméra objet, toujours disponibles, sont insérés lorsqu'il est nécessaire de se focaliser sur eux. Dans un dernier temps, des inserts complémentaires en gros plan (non synchrones) peuvent-être placés pour améliorer encore le film, par exemple lorsqu'il s'agit de lire certaines inscriptions (cf. caméra de la figure 1).

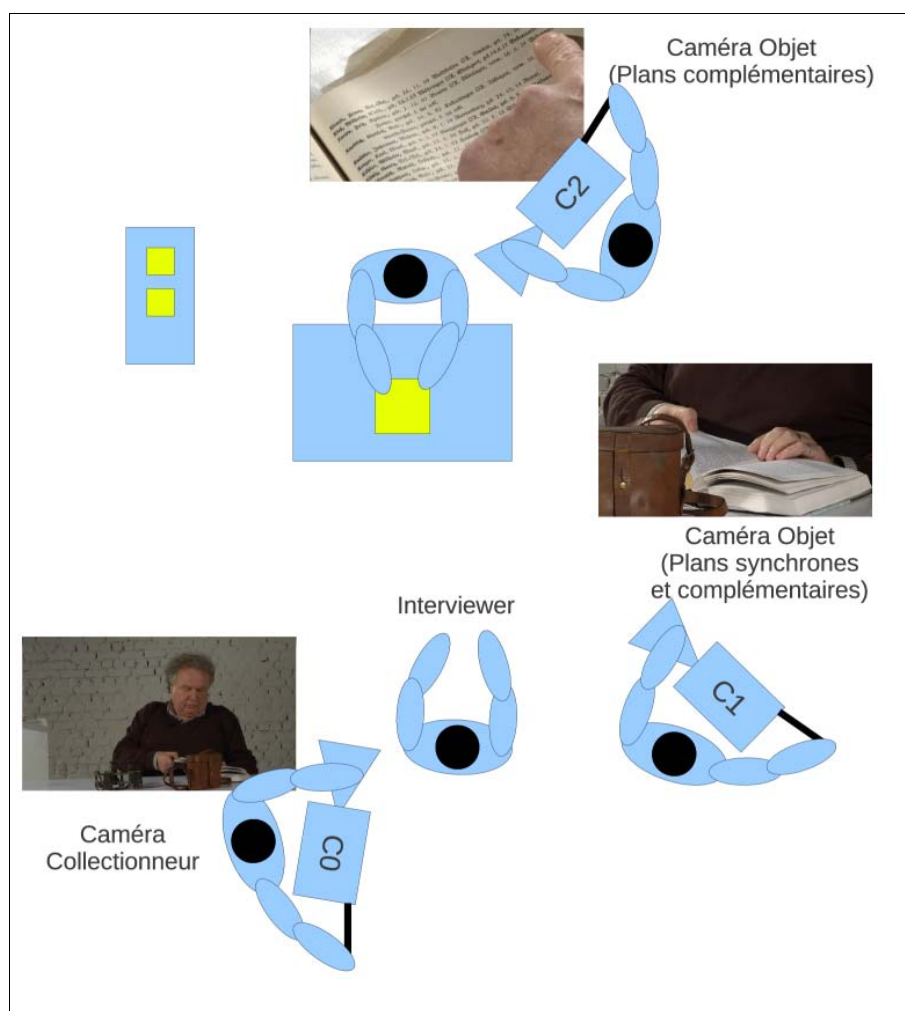


Figure 1. Implantation des caméras et exemples de prises de vues lors du tournage

Conclusion

Les premiers retours d'expériences montrent que cette sauvegarde re-créatrice, réalisée pour les professionnels des musées, va au-delà des attentes. En effet, la mémoire experte des collectionneurs se révèle non seulement bien transmissible, mais celle-ci peut aussi être exploitée pour un public assez large afin de servir de médiation. Dans ce cas de figure, un travail de montage vidéo « de finition » est, dans la plupart des cas, nécessaire.

À ce stade du projet une première série de protocoles sont définis¹⁵. Il s'agit dorénavant d'étudier, de spécifier précisément les différents supports de tournages et de stockage actuels (et futurs) afin de rendre pérenne les images compte-tenu de la fragilité des supports numériques. Par ailleurs, la voie ouverte par leur usage à des fins de médiation et de ré-appropriation nécessite des études complémentaires.

Références

- Assmann, J. (2010). *La mémoire culturelle. Écriture, souvenir et imaginaire politique dans les civilisations antiques*. Paris : Éditions Aubier.
- Audoin-Rouzeau, S., Becker, A. (2000). *Retrouver la Guerre*. Paris : Éditions Gallimard.
- Bachimont B., Crozat, S. (2004). « Préconisations pour une instrumentation numérique des contenus documentaires : leçons tirées de cinq ans d'expérience dans l'enseignement ». *Actes de la conférence Ingénierie des connaissances (IC2004)*. Lyon : Presses Universitaires de Grenoble.
- Bouchez, P. (2007). *Filmer l'éphémère ; récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. Lille : Presses du Septentrion.
- Bouchez, P. (2010). « Re-présenter la représentation théâtrale : de la traduction complexe entre autopoïèse théâtrale et (trans)figuration audiovisuelle ». *Actes du Colloque international francophone « Complexité 2010 » La pensée complexe : défis et opportunités pour l'éducation, la recherche et les organisations*. Retrieved from: <http://www.trigone.univ-lille1.fr/complexite2010/actes/BOUCHEZ.pdf>
- Dendooven, D. (2009). "The journey back. On the nature of donations to the "In Flanders Fields Museum". in N. J. Saunders & P. Cornish (Dir) *Contested objects. Material memories of the Great War*. London and New York : Routledge.
- Erl, A. (2008). "Cultural Memory Studies : An Introduction", in A. Erl, A. Nünning, S. B. Young (Dir) *Media and Cultural Memory: An International and Interdisciplinary Handbook*. Berlin : Walter de Gruyter & Co., p. 1-15.
- Garde-Hansen, J. (2011). *Media and Memory*. Edinburgh: Edinburgh University Press Ltd.
- Gellereau, M. (2011). « Le récit de témoignage sur les usages comme reconstruction du sens des objets », in E. Triquet (Dir.), *Le récit de médiation des sciences et des techniques - Culture et musées*, n° 18, Actes Sud, 2011.
- Ginzburg, C. (1980). « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le débat*, n° 6, nov. 1980, p. 3-44.
- Lamboux-Durand, A., Bouchez, P. (2012). Protocoles de remémorisation audiovisuelle de l'expérience des collectionneurs : exemples sur trois sites du projet TEMUSE 14 -45, in M. Gellereau (Dir). *Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-*

15 Pour plus de détail sur le protocole de tournage et de montage, le lecteur peut se référer à Lamboux-Durand et Bouchez, 2012.

Pas de Calais et Flandre occidentale, Rapport de synthèse TEMUSE 14-45 – Laboratoire GERiCO, Projet INTERREG TranMusSites 14-45 – Département du Nord – chef de file, Université Lille-Nord-de-France – Université de Lille3, Septembre 2012.

Lavabre, M.-C. (2007). « Paradigmes de la mémoire », *Transcontinentales*. Retrieved 16 feb. 2012, from : <http://transcontinentales.revues.org/756>.

Lebathi, Y., Zetlaoui, T., Gantier, S. (2012). « Pourquoi filmer l'entretien dans le cadre d'une recherche qualitative en SIC ? », in M. Gellereau (Dir), *Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales : médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale*, Rapport de synthèse TEMUSE 14-45 – Laboratoire GERiCO, Projet INTERREG TranMusSites 14-45 – Département du Nord – chef de file, Université Lille-Nord-de-France – Université de Lille3, Septembre 2012.

Namer, G. (1987). *Mémoire et Société*. Paris : Méridiens Klincksieck, coll. Société.

Prax, J.-Y. (2012). *Le manuel du knowledge management : mettre en réseau les hommes et les savoirs pour créer de la valeur*. Paris : Dunod.

Zimet, J. (2011). « Commémorer la Grande Guerre (2014-2020) : proposition pour un centenaire international ». *Rapport au Président de la République*.

