

LA FABRIQUE DU TÉMOIGNAGE ORAL

Compte-rendu
de la journée
d'étude du
7 juin 2017 au
Rize - Villeurbanne



Liberté • Égalité • Fraternité
RÉPUBLIQUE FRANÇAISE

PRÉFET
DE LA RÉGION
AUVERGNE-
RHÔNE-ALPES

RÉSEAU
MEMO
RHA

CMTRA
ETHNOPÔLE
MUSIQUES & PATRIMOINE DE L'ORALITÉ

LE RIZE
mémoires, cultures, échanges



SOMMAIRE

p.3 : Introduction

Par Marina Chauliac et Philippe Hanus

**p. 5 : Le témoin et l'historien.
Le procès Barbie, 30 ans plus tard.**

Sébastien Ledoux

**p. 9 : Sources, médium et indices : trois
postures dans la méthodologie des
collectes**

Claire Scopsi

**p. 14 : Pour un théâtre de la personne.
Témoignages et formats de singularités**

Christophe Rulhes

Synthèses des ateliers :

**p. 20 : « Les protagonistes : témoins
et entrepreneurs de mémoire »**

**p. 24 : « Le témoignage : outil de média-
tion »**

**p. 28 : « La conservation et la patrimo-
nialisation du témoignage »**

p. 32 : Conclusion des ateliers

Vincent Veschambre

p. 34 : Repères bibliographiques

INTRODUCTION

Marina Chauviac
Anthropologue - DRAC Auvergne-Rhône-Alpes - IIAC/ EHESS-CNRS

Philippe Hanus
Historien - réseau Traces / réseau Memorha / LARHRA

On peut penser que tout a été dit sur le témoignage qui a fait l'objet de nombreuses actions de recueil ou de collecte depuis une quarantaine d'années. Ce sont les actions souvent militantes pour faire parler les « sans voix », les dominés de l'histoire des années 1970 (en particulier le monde paysan), l'engouement pour la notion de mémoire dans les années 1980¹, suite à la publication des Lieux de mémoire de Pierre Nora, la prise de conscience des mutations de la société française (la fin de ce qui était considérée comme une « communauté villageoise », l'extinction des derniers acteurs de la Seconde Guerre mondiale) qui fait émerger la thématique de la disparition des témoins dans les années 1990, ou encore le recueil de mémoire des ouvriers, des habitants des quartiers populaires (et notamment de la figure de l'immigré), puis finalement de tout type d'habitants d'un territoire (à travers le relais des municipalités, maisons de quartier, MJC, radios associatives, foyers ruraux, écomusées, Parcs naturels régionaux etc...) Bref, cet engouement qui persiste pour le témoignage peut nous donner une impression de déjà-vu.

Pourquoi, dès lors revenir sur la question du témoignage ? Plus que la fabrique du témoignage lui-même, c'est la manière dont elle a été abordée qui a encouragé le **réseau Memorha**, le **Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA)**, le **Rize** et la **Direction Régionale des Affaires Culturelles (DRAC Auvergne-Rhône-Alpes)** à s'associer pour mettre en place cette journée d'étude. Tout se passe en effet comme si deux appréhensions, voire deux usages du témoignage se côtoyaient sans véritablement se confronter :

- une posture militante où le témoignage devient surtout gage de visibilité et de reconnaissance pour les populations à l'histoire délaissée, voire un « devoir de mémoire »
- une attitude critique qui vise à « refroidir » l'objet en le traitant d'un point de vue scientifique.

¹ Voir notamment Marie-Claire Lavabre, « Usages et mésusages de la notion de mémoire », *Critique internationale*, vol. 7. 2000, pp. 48-57

À ceci s'ajoute des conceptions ethnologique ou sociologique, historique², archivistique, muséale... de ce que signifie le témoignage, des méthodes pour mener des entretiens, trouver les témoins ou encore de la finalité des récits recueillis. Les termes d'archives orales, de « collecte » renvoient ainsi à des disciplines ou des pratiques professionnelles susceptibles d'être critiquées par des sociologues ou des anthropologues dénonçant l'absence de problématique dans les archives orales ou une vision figée de la mémoire qui préexisterait à la rencontre entre l'interviewé et l'interviewer³ lorsque l'on parle de « collecte ». Parallèlement, des associations ou des institutions patrimoniales sont directement en prise avec des pratiques sociales – collectage musical mené par des amateurs de musiques traditionnelles, professionnalisations des témoins résistants... – que ne peut ignorer le chercheur sensible à la question du rapport au passé. Au final, une multiplicité d'approches différentes se croisent ou s'ignorent, mais aussi entrent parfois en concurrence pour (faire) dire le vrai (entre le chercheur qui disparaît une fois son terrain achevé et l'animateur culturel qui accompagne à l'année longue les populations concernées).

Les co-organisateurs de cette journée sont tous confrontés dans leurs pratiques à la question du témoignage : le Rize à travers son travail de « collecte de mémoire » auprès des habitants et ses archives orales, le CMTRA via sa pratique de collectage musical qui a démarré il y a 25 ans, le réseau Mémorha en tant que lieu de réflexion sur les mémoires, l'Histoire et les représentations de la Seconde Guerre mondiale et enfin la DRAC, via son service ethnologie qui accompagne nombre de projets scientifiques et culturels mobilisant des témoignages. Chaque structure co-organisatrice a par ailleurs la particularité d'une part, de rechercher la transversalité et la transdisciplinarité, en regroupant à la fois des scientifiques, des professionnels du patrimoine, des artistes, des amateurs ou des habitants, d'autre part de s'inscrire dans une démarche réflexive sur ses propres pratiques.

Cette journée d'étude est donc avant tout basée sur le pari de possibles échanges entre des univers différents et le postulat que chacun peut nourrir sa pratique des expériences et des réflexions portées par d'autres.

À l'occasion de cette rencontre, les organisateurs ont souhaité rassembler un large panel d'acteurs de la région Auvergne-Rhône-Alpes, engagés à des degrés divers dans la pratique (ou la réflexion sur la pratique) testimoniale: artistes, militants associatifs, chargés de mission culture, animateurs du patrimoine et de la mémoire, sans oublier les chercheurs en sciences sociales. Trois intervenants dont les travaux et les actions dans ce domaine sont particulièrement éclairants ont été invités à poser les jalons de la réflexion. Trois ateliers thématiques ont ensuite permis un partage d'expériences et ont suscité un débat fécond, dont on pourra découvrir un aperçu dans ce document de synthèse.

² La corporation des historiens s'est longtemps méfiée de ce qu'on appelle « sources orales ». Les travaux pionniers de Philippe Joutard, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, 1983, et ceux de l'[Institut d'Histoire du Temps Présent](#) (IHTP) leur ont néanmoins donné une certaine légitimité : Danièle Voldman (dir.) « La Bouche de la vérité ? La recherche historique et les sources orales », *Cahiers de l'Institut d'Histoire du Temps Présent*, n° 21, 1992.

³ Marina Chauliac et Nancy Venel, « Patrimonialiser l'immigration via les témoignages : enjeux et embûches », *Communications*, 100, (1), 2017, pp. 105 -118.



Le témoin et l'historien

Le procès Barbie, trente ans plus tard

Sébastien Ledoux

Historien - Centre d'Histoire Sociale du XXe siècle - Paris I - Sciences-Po Paris

Pourquoi le procès Barbie ?

Dans le cadre de son travail sur le devoir de mémoire¹, Sébastien Ledoux s'est intéressé à la production discursive lors du procès Barbie. Il s'agissait d'abord pour lui de vérifier une chronologie parfois proposée, qui présentait ce procès comme le moment où s'est popularisée l'expression devoir de mémoire, censée provenir des rescapés des camps d'extermination. Ses recherches ont montré qu'il fut plutôt un lieu de cristallisation d'un nouveau vocabulaire – celui de la mémoire – et de nouvelles normes sociales. En l'espace de quelques mois, de mai à juillet 1987, le procès Barbie structure des éléments discursifs qui germent dans les années 1980 : la figure de la victime, la question du traumatisme, la figure du témoin-victime médiatisé. Cette structuration très rapide donne lieu également à des productions et des dispositifs de mémorialisation dans les années qui suivent, et dont le témoin est la figure centrale².

Usages du témoin face à Klaus Barbie : De Jean Moulin...

Klaus Barbie a été jugé et condamné à la peine capitale par contumace par deux tribunaux militaires, en 1952 et 1954, pour crimes de guerre. Ces condamnations, cependant, n'évoquent pas la répression à l'encontre des Juifs (arrestation et déportation de 83 Juifs à Lyon en février 1943 et rafle de 51 Juifs dont 44 enfants à Izieu en avril 1944). Le dossier est rouvert au début des années 1970 par l'intermédiaire de Beate Klarsfeld qui convint un juge allemand de reprendre l'instruction avec de nouvelles charges à l'encontre de victimes juives : crime contre l'Humanité. Pour cela, Beate Klarsfeld doit trouver des témoins juifs victimes de Barbie ou des descendants de victimes. Dans cette configuration, le témoin est d'abord un témoin juridique qui doit nourrir un dossier d'instruction. Mais il est également un témoin-militant : dans les années 1970, les époux Klarsfeld sollicitent des témoins comme Ita Halaubrenner et Fortunée Benguigui, mère d'enfants raflés à Izieu et gazés à Auschwitz, dans des actions de mobilisation de l'opinion organisées en Amérique latine pour réclamer l'extradition de Klaus Barbie qui vit sous une fausse identité.

¹ Sébastien Ledoux, *Le Devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, CNRS Éditions, Paris, 2016.

² Notamment le [Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation](#) (CHRD) de Lyon, créé en 1992, ou le [Musée mémorial d'Izieu](#) en 1994.

Une décennie plus tard, en 1983, Klaus Barbie est finalement extradé vers la France. À cette occasion, la production discursive dans la presse, mais aussi dans des discours historiens, militants et politiques associe surtout Klaus Barbie aux actes commis à l'encontre des résistants. Barbie est alors désigné comme le boucher de Lyon, le

tortionnaire de Jean Moulin et des déportés politiques.

La « une » du Monde du 7 février 1983 met en scène cette production discursive : on y voit Klaus Barbie descendre d'un avion, attendu par la figure de Jean Moulin qui, depuis une vingtaine d'années, est devenu le héros de la résistance.



Le Monde, 7 février 1983

Aux témoins absents...

En 1987, lorsque s'ouvre le procès Barbie, le cadre mémoriel est différent. Entre 1983 et 1987, les représentations autour de Barbie ont connu une évolution assez rapide.

Ce dessin de Plantu, paru dans le Monde au début du procès, en mai 1987, est un indice de ce changement de paradigme, de « régime de mémorialité³ » : ne sont plus invoqués les déportés politiques et la figure tutélaire de Jean Moulin, mais des témoins absents, disparus dans l'expérience génocidaire.

Le procès Barbie va affirmer cette référence mémorielle et historique de plusieurs manières. Pendant les procès de Francfort (1963-1965), les témoins étaient dans un cadre très contraint, interrogés de manière très factuelle⁴, quitte à être parfois bousculés par le président qui n'hésitait pas à les mettre face à leur contradiction.

Lors du procès Barbie de 1987, le président André Cerdini sollicite plutôt les témoins dans leurs itinéraires de vie et pas seulement pour répondre à des



Le Monde, mai 1987

³ Entendus comme des « configurations dominantes et stabilisées des représentations et appropriations du passé dans un présent donné », Denis Peschanski, « Régimes de mémorialité et conditions de la mise en récit mémoriel » in Denis Peschanski, *Les Années noires*, Paris, Hermann, 2012, pp. 387-402.

⁴ Ce procès a été analysé par Michael Pollak et Nathalie Heinich, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 1986, 62, pp. 3-29.

questions factuelles pour accuser ou innocenter l'accusé. Leur parole est recueillie dans un registre compassionnel.

La place donnée au témoin pendant le procès Barbie reflète une évolution plus large de la société française dans les années 1970-1980. Alors que dans les années 1970, le terme mémoire intègre une forte dimension patrimoniale, les années 1980 associent au terme mémoire les notions de victime et de trauma⁵. Le cadre social des années 1980 favorise l'appropriation du passé et du témoignage sous l'aune de la victime, à la fois dans l'écoute et dans l'exigence – publique, voire politique – de réparation.

Au devoir de mémoire

Pendant le procès Barbie, le témoin est extrêmement sollicité, et il change de nature. Il est à la fois témoin oculaire – il est là pour attester d'une vérité historique –, témoin juridique – pour prouver la culpabilité d'une personne – mais il est aussi présenté comme porteur d'un nouvel ethos démocratique⁶ : le témoin parle en tant que gardien des valeurs des droits de l'Homme, dans une dimension pédagogique.

La figure de Robert Badinter est importante dans ce changement de nature du témoin. Le Garde des Sceaux joue un rôle discret mais fondamental pendant toute l'instruction du procès. Lui même témoin (il a échappé de peu à la rafle de la rue Sainte Catherine en 1943, au cours de laquelle son père fut arrêté puis tué à Sobibor), il souhaite dès 1983 que le procès soit filmé et retransmis en direct à la télévision. Comme les Israéliens qui ont suivi le procès Eichmann à la télévision (Robert Badinter y était présent pour le journal L'Express), il veut que la société française entende les témoins en direct pour qu'ils comprennent la réalité du génocide. En 1983-1984, pour la majorité des Français, Klaus Barbie reste le tortionnaire de Jean Moulin, mais pas le commanditaire de la rafle d'Izieu contribuant au génocide des Juifs.



Les témoins dans le devoir de mémoire, 1993

À cette intention pédagogique s'ajoute une volonté d'archivage et de patrimonialisation. L'opposition d'associations d'anciens déportés, craignant que Barbie joue le rôle de vedette, va finalement empêcher la diffusion du procès en direct. Deux ans avant le procès, Robert Badinter fait malgré tout voter une loi en 1985 qui prescrit l'enregistrement en intégralité du procès dans une intention patrimoniale pour les générations futures, avec un accès à ces archives audiovisuelles au bout de trente ans.

⁵ Didier Fassin et Richard Retchmann, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007.

⁶ Annette Wieviorka, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998.

Ce rôle du témoin va se renforcer : la dimension éducative du témoin va se développer dans les années 1990, par la venue de plus en plus importante de témoins dans les classes, et les voyages dans les centres d'extermination, notamment Auschwitz, à la suite de l'ouverture de la Pologne. Dès 1990, Michel Noir souhaite récupérer des extraits du procès pour les mettre à disposition du public du CHR.D.

En 1993, Jean-Marie Cavada, producteur de la Marche du siècle, diffuse lui aussi grâce à une décision de justice des extraits d'un film réalisé par le journaliste Paul Lefèvre à partir d'images du procès. Après la diffusion du film, Jean-Marie Cavada organise sur le plateau un débat entre des déportés et des lycéens de toute l'Europe. Une configuration est en train de s'installer, que l'on pourrait résumer comme la mémoire d'Auschwitz comme mémoire européenne garante des valeurs civiques.

Enfin, le procès Barbie doit être inscrit dans un contexte international. Dans les mêmes années se développent les Commissions de Vérité et de Réconciliation, en Argentine et en Afrique du Sud. Dans les années 1980-1990, de nouvelles normes s'internationalisent qui mettent en avant la parole réparatrice du témoin. Dans ce type de dispositifs, la parole du témoin est centrale et a un but thérapeutique. Le procès Barbie intègre une sorte de dispositif « vérité et réconciliation » où la parole du témoin est réparatrice tant pour l'individu qu'à titre collectif. Au delà de l'approche psychologisante autour de l'idée que la verbalisation du traumatisme est la voie de la guérison pour le témoin-victime, cette parole atteste une vérité qui constitue un remède à une France malade de son passé vichyste.

Pour répondre à l'interrogation initiale sur la généalogie du devoir de mémoire, l'expression ne trouve pas son origine dans la parole des rescapés ou sous la plume de Primo Lévi comme il est souvent indiqué de façon erronée. C'est un néologisme qui apparaît dans les années 1970, une figure de style très littéraire, sans aucune référence historique au départ. Cependant, ce terme va très bien s'articuler avec ce que Régine Waintrater a appelé le « pacte testimonial⁷ » : la double injonction pour le témoin qui doit se souvenir et livrer son témoignage aux autres, et pour ses destinataires qui se doivent d'entendre ce témoignage en tant que dépositaires et transmetteurs des valeurs des droits de l'homme à partager collectivement. Le succès de l'expression devoir de mémoire qui devient, dans les années 1990, une formule incontournable du discours sur le passé, s'explique dans ce nouveau contexte où la mémoire est devenue une valeur morale et politique, et porte un horizon d'attente que le témoin vient à incarner.

Compte-rendu : Antoine Saillard, CMTRA

⁷ Régine Waintrater, « Le pacte testimonial, une idéologie qui fait lien ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. n° 64, n° 1, 2000, pp. 201-210.

Sources, medium et indices

Trois postures dans la méthodologie des collectes

Claire Scopsi

Maître de conférences - Laboratoire Dicen-IDF, CNAM Paris

En tant que chercheuse en sciences de l'information, la posture de Claire Scopsi vis à vis des collectes de mémoire apparaît souvent comme décalée : plus qu'à l'objet, elle s'intéresse au processus de collecte, du traitement documentaire jusqu'à la valorisation en ligne. Observant depuis sept ans de nombreux projets de collecte de mémoire, Claire Scopsi a constaté qu'un grand nombre de ces projets était confronté à une multiplicité de participants et surtout d'objectifs et de méthodes qui bien souvent freinait leur développement, voire empêchait leur aboutissement. Elle a souhaité identifier plus précisément des grandes familles d'intentions afin de mieux comprendre comment améliorer la mise en œuvre de ces démarches de collecte.

Son travail s'appuie sur plusieurs références théoriques. Tout d'abord, le philosophe et psychologue Franz Brentano, qui développe le concept d'« inexistence intentionnelle¹ » et statue que :

« Tout phénomène psychique contient en soi quelque chose à titre d'objet, mais chacun le contient à sa façon. Dans la représentation, c'est quelque chose qui est représenté, dans le jugement quelque chose qui est admis ou rejeté, dans l'amour quelque chose qui est aimé, dans la haine quelque chose qui est haï, dans le désir quelque chose qui est désiré, et ainsi de suite² »

Dans la mémoire, c'est également quelque chose qui est remémoré, et cet objet est immanent, il n'existe pas en soi, en dehors du processus psychique. Pour Brentano, « quand nous disons que tel événement s'est produit il y a cent ans, cela revient à dire : Nous (qui existons) nous existons cent ans après cet événement³ ». La mémoire est donc du passé qui se construit au présent, et qui dit beaucoup de l'événement et de la société présente.

Maurice Halbwach, qui développe la notion de « mémoire collective » nous dit dans *Les cadres sociaux de la mémoire*⁴ que la mémoire se construit en interaction avec les membres des groupes sociaux auxquels nous appartenons, la famille, la Nation, la communauté. Toute mémoire étant collective, elle tend vers un passé qui renvoie au présent du groupe dans lequel elle s'exprime.

¹ Franz Brentano, *Psychologie du point de vue empirique*, Paris, Aubier, 1944.

² *Ibid.*, page 102.

³ *Ibid.*, page 476.

⁴ Maurice Halbwachs, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Librairie Félix Alcan, 1925.

Enfin, ce travail se base sur les travaux Manuel Zacklad⁵ sur l'éditorialisation, en tant que processus par lequel un document devient de la connaissance, un ensemble de pratiques appliquées à un document pour en permettre l'accès⁶. Une base d'archive, un web-documentaire mémoriel, la valorisation d'archives orales sont donc des réagencements de documents ou de segments de documents mémoriels. Dans cette opération l'intentionnalité collective s'exprime dans les procédés de l'éditorialisation : la juxtaposition, l'annotation, l'indexation ou la contextualisation.

Sources, médium et index : trois types de collectes

L'observation transversale des projets fait apparaître ce qu'ils ont en commun (ce sont tous des processus de collectes de mémoires dans lesquels sont identifiées, recueillies, traitées, sauvegardées, rangées, classées et utilisées des traces du passé), mais aussi la grande diversité des pratiques et des acteurs.

Claire Scopsi distingue tout d'abord les **mémoires sources**, qui répondent au paradigme de la preuve, de l'authenticité et de la fiabilité de la source. Les mémoires sources sont constituées pour servir de support aux travaux scientifiques : des corpus collectés par des historiens, sociologues, anthropologues pour répondre à des questions spécifiques, mais aussi des fonds d'archives collectés par d'autres professionnels sur des thématiques plus larges⁷. Malgré leurs différences, ces deux types de collectes relèvent d'une même volonté de devenir des sources pour l'histoire, et par conséquent être intègres : véridiques, vérifiées, fiables.

Le second type de mémoire identifié regroupe les **mémoires médium**, caractérisées par leur nature narrative et perlocutoire⁸ : les mémoires médium visent explicitement à changer le réel, elles sont collectées pour être vues et lues, et sont composées à cette intention. Nous retrouvons donc beaucoup de mémoires militantes ou communautaires, qui visent à rendre tangible une communauté par les mémoires collectées. Les travaux de la Fédération d'Associations d'Emigrés Espagnols en France ([FACEEF](#)), qui a collecté et mis en ligne sur son site une série d'entretiens avec ses militants, participent de cette intention.

Les [mémoires de la prison de Montluc](#), publiées sur le web, fournissent un autre exemple de mémoire médium. La prison de Montluc, patrimonialisée en 2009, est devenue un musée dédié à la mémoire de la période d'occupation à Lyon. Les entretiens, vidéos, témoignages publiés sur le site « Montluc mémoires multiples » tentent de prolonger et de diversifier la nature du lieu de mémoire, qui a aussi été une prison pour femme et un lieu d'internement pour les militants du FLN pendant la guerre d'Algérie. Ces mémoires ont ainsi été collectées pour tenter de corriger l'orientation initiale qui a été donnée à ce lieu, en rétablissant des mémoires qui n'ont pas été retenues dans le cadre de la patrimonialisation⁹.

⁵ Manuel Zacklad est professeur en sciences de l'information et de la communication au Cnam Paris et directeur du laboratoire [Dicen-idf](#).

⁶ Manuel Zacklad, « Réseaux et communautés d'imaginaire documédiatisées », dans R. Skare, W.L. Lund et A. Varheim (dir.), *A document (Re)turn*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, pp. 279-297.

⁷ Sur cette distinction entre les archives orales collectées par les archivistes et les corpus d'historiens, voir les travaux de Dominique Aron-Schnapper et Danièle Hanet, « D'Hérodote au magnétophone, sources orales et archives orales », *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 35^{ème} année, N°1, 1980, pp. 183-199 ; ainsi que Paul Ricoeur, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, Points Seuil, Essais, 2000.

⁸ La perlocution, selon la théorie du langage de John Austin, est une des formes de la performativité de l'acte de langage, qui cherche à obtenir un effet sur un allocutaire.

⁹ Sur ce lieu de mémoire, lire : Christine MICHEL, Marie-Thérèse TÉTU, Pierre-Antoine CHAMPIN, Laetitia POT, « Stimuler la patrimonialisation socio-culturelle par des plateformes du web. Étude de cas du site lyonnais de Montluc », *Les cahiers du numérique*, Volume 12 N° 3/Juillet-Septembre 2016.

Enfin, en référence au paradigme indiciaire de Carlo Ginzburg¹⁰, Claire Scopsi distingue un troisième type de mémoire : **les mémoires indices**. À la manière de Sherlock Holmes, qui récolte des indices pour remonter au meurtre originel et à la successivité des faits passés, ces mémoires collectées permettent de remonter jusqu'à un événement passé, menacé par l'oubli. Ces collectes relèvent de la revendication que « ça ne doit pas disparaître » et sont motivées par la volonté de garder des traces du passé pour les générations futures. Les mémoires indices se déclinent notamment dans des [offres commerciales de collecteurs de mémoires professionnels](#) qui proposent, dans les familles ou les EHPAD, de retranscrire ou enregistrer la mémoire des anciens .

Bien sûr, ces trois modèles – la source, le médium et l'index – ne sont pas exclusifs. Tous les projets de collecte intègrent ces trois logiques dans des proportions diverses.

L'éditorialisation de l'intention

Lorsqu'elles sont publiées sur le web, ces mémoires collectées deviennent des hyper-documents, des œuvres mémorielles dont les formes diverses reflètent les intentions originelles. L'éditorialisation va ainsi faire appel à des fonctions éditoriales nécessaires pour servir l'intention des collecteurs.



Notice de collection

Série Entretiens IHTP

CNRS/COCOON

Institut d'histoire du temps présent (depositor) ⓘ

(création: start=1976;end=1997; mise à disposition: 2014-12-16; dernière modification de la notice: 2015-11-25)

Editeur(s):	Institut d'histoire du temps présent ⓘ
Description(s):	1 (fr) 2 (fr) Enregistrements des entretiens réalisés par des chercheurs de l'IHTP entre 1976 et 1997.
Source(s):	http://archivesetmanuscrits.bnf.fr/ead.html?id=FRBNFEAD00098908
Type(s):	Type(s) linguistique: primary_text ⓘ Type(s) de discours: dialogue ⓘ Collection
Sujet(s):	Mots-clés: Archives sonores ⓘ; Entretiens ⓘ; France -- 20e siècle ⓘ; Histoire -- Méthodologie ⓘ; Histoire orale ⓘ; Témoignage historique ⓘ
Langue(s):	Français French (code ISO-639: fra ⓘ)
Format(s):	[fr] 64 cassettes.- 15 bandes magnétiques .- 12 photocopies des fiches d'autorisation de consultation
Droits:	ⓘ [fr] Communication individuelle des enregistrements numérisés sur place dans les locaux de l'IHTP sauf restriction mentionnée. Pour la consultation des archives papier, contacter l'IHTP. Copyright (c) CNRS-IHTP
Références bibliographiques:	[fr] Base de données de la Bibliothèque de l'IHTP : http://opac.ihtp.cnrs.fr [fr] Répertoire des archives de l'IHTP - Archives orales, Entretiens lien: http://www.ihtp.cnrs.fr/biblio_arch/arc_orales_ent.html

Partage



Lien(s) de navigation

collections parentes (1)

[Collection de l'Institut d'histoire du temps présent \(IHTP\)](#)

Enregistrements (127)

[Entretien avec Abas Ermenji. Un réseau de résistance en Albanie en 1941 - face A](#)

[Entretien avec Abas Ermenji. Un réseau de résistance en Albanie en 1941 - face B](#)

[Entretien avec Claude Gruson. Les débuts de la planification \(1\) - face A](#)

[Entretien avec Claude Gruson. Les débuts de la planification \(1\) - face B](#)

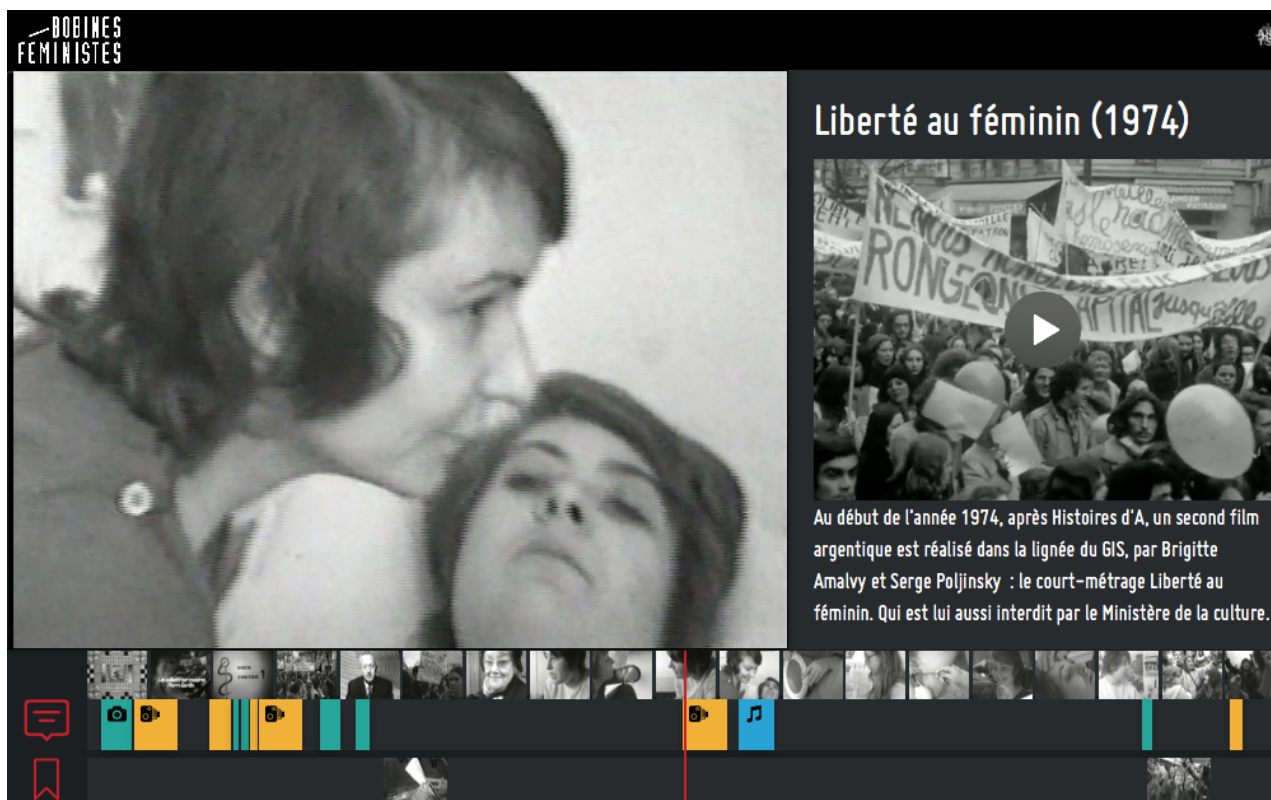
[Entretien avec Claude Gruson. Les débuts de la planification \(2\)](#)

[Accéder aux 127 enregistrements](#)

¹⁰Ginzburg Carlo, « Signes, traces, pistes » Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6, n° 6, pp. 3-44.

Pour les mémoires sources, des plateformes comme [Cocoon](#) mettent en avant les métadonnées, la description et la contextualisation qui permettent de comprendre les conditions de la collecte et l'événement sur lequel porte la narration. L'enregistrement est livré dans un second temps. Le paradigme étant celui de l'authenticité et de la preuve, des précautions peuvent être prises quant à la consultation de ces bases de données, qui sont souvent protégées par des mots de passe.

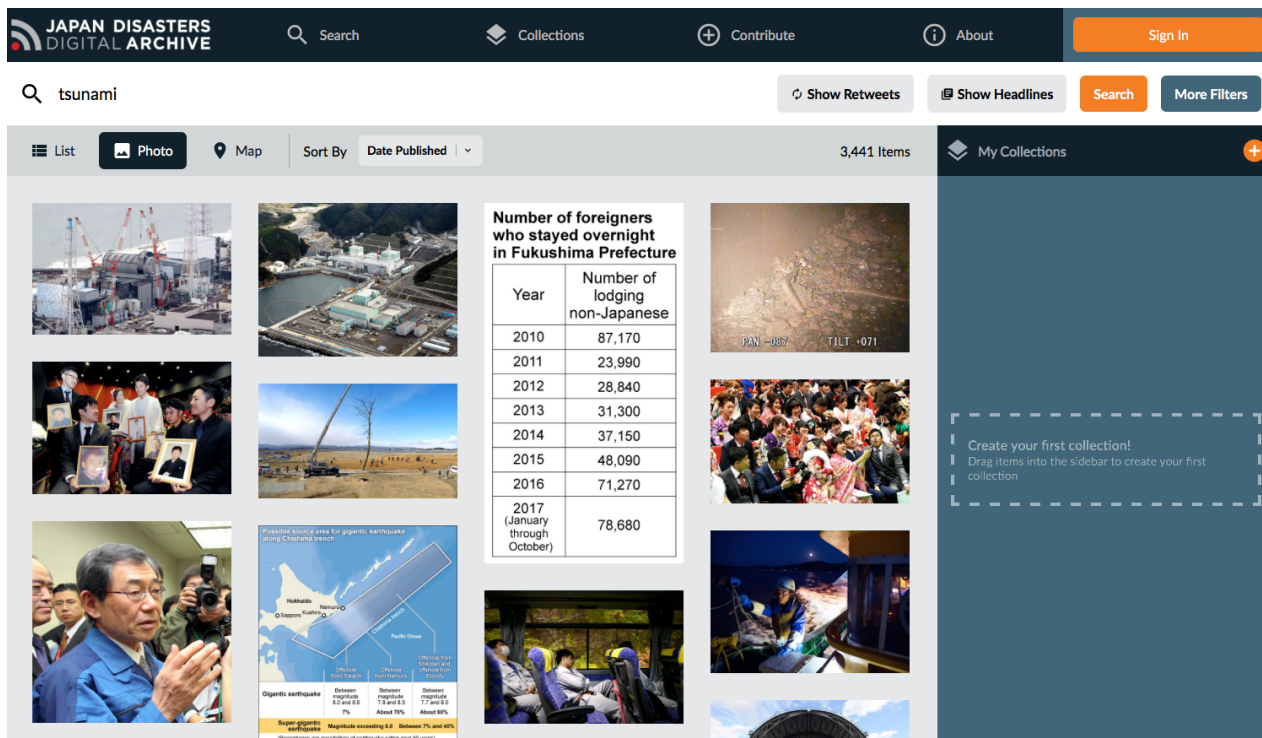
L'éditorialisation des mémoires médium intègre des fonctions éditoriales différentes. L'exemple des [Bobines féministes](#) est particulièrement éclairant.



La plateforme présente des collectes de traces, vestiges, vidéos des premiers temps du MLF en France, constitués par Nadja Ringart, cinéaste et sociologue et Hélène Fleckinger, maître de conférence en étude cinématographique. Les métadonnées existent, mais sont discrètes. Ici, l'enregistrement audiovisuel est mis d'emblée en avant et invite à la consultation immédiate. Les vidéos sont juxtaposées et dessinent un parcours thématique. En tissant des liens entre les documents, ce type d'éditorialisation privilégie la notion de parcours et de cheminement.

Enfin, les mémoires indices, faites pour être partagées, utilisent souvent des fonctions collaboratives. De nombreux blogs mémoriels¹¹ valorisent souvenirs, témoignages et documents et intègrent des outils collaboratifs pour collecter et documenter ces documents. L'agrégation est la forme la plus contemporaine de ces formes collaboratives. Très récemment, des plateformes dédiées ont été créées, comme la [Japan Disasters Digital Archive](#), qui propose de mettre en ligne des éléments collectés après le tsunami de 2011 au Japon : photos prises avec un téléphone portable, tweets, articles de presse scannés, témoignages...

¹¹ Par exemple la [Mémoire de Langeac](#) ou les [Histoire de Ch'tis](#).



Les internautes sont ensuite invités à créer leurs collections particulières, en cherchant par un système de mots-clefs des documents stockés et mis en ligne sur la plateforme. L'agrégation est ainsi une forme de documentarisation autour de l'intention particulière du visiteur et de l'internaute.

Ces différentes intentions et les éléments de documentarisation (liens, tags, commentaires, ordres de consultation), ne sont pas pérennes. Ils sont permis par les plateformes, mais ces éléments sont perdus dès lors que l'on utilise un autre outil. Les formats pérennes de description documentaire s'appliquent seulement aux documents, et pas à l'intention. Tout l'intérêt d'un travail d'identification des intentions des collecteurs est d'envisager des schémas et des normes de métadonnées qui permettraient de construire des interfaces capables de conserver la mémoire du collecteur, et non pas seulement le document et la mémoire du témoin.

Compte-rendu : Antoine Saillard, CMTRA



Pour un théâtre de la Personne

Témoignages et formats de singularités

Christophe Rulhes

Directeur artistique du GdRA - Groupe de Recherche Artistique

Christophe Rulhes est l'auteur, metteur en scène, compositeur et musicien des œuvres du [GdRA \(Groupe de Recherche Artistique\)](#), compagnie pluridisciplinaire co-fondée en 2007 avec Julien Cassier, chorégraphe et scénographe de leurs créations, impliquant chacune une myriade d'acteurs et d'artistes associés. Après des études en sociologie et anthropologie menées à l'École des Hautes Études en Sciences Sociales, Christophe Rulhes a choisi de se consacrer à la scène en explorant un « théâtre anthropologique » reposant sur des formes d'enquête de terrain et de collecte de témoignages et récits de vie. Depuis leur premier spectacle en 2007 intitulé « Singularités ordinaires », les artistes du GdRA n'ont eu de cesse d'orchestrer et de questionner les frontières du documentaire et de la fiction, la polyphonie qui se cache derrière ce que l'on appelle une « personne », un « récit de soi » ou un « témoignage », un « territoire » ou une « identité ». Les créations du GdRA sont tissées de références aux grands noms du constructivisme, de l'ordinaire de Michel de Certeau¹ aux modes d'existence de Bruno Latour² en passant par les identités narratives de Paul Ricœur³ ou les illusions biographiques de Pierre Bourdieu⁴, se positionnant ainsi à la croisée des arts et des sciences humaines, avec l'entretien biographique et la méthode ethnographique comme clefs de voûte.

« Pour ma part je fabrique du témoignage pour le théâtre en collaboration avec des personnes que je rencontre, avec qui je passe un temps - souvent long - d'entretien, et qui sont les co-auteurs de la chose que nous sommes en train de réaliser (...) Nous faisons du théâtre documentaire ou anthropologique, un théâtre du récit, du portrait, de la personne. Nous cherchons à faire événement autour du témoignage, à le faire advenir par le biais de la vidéo, de la danse, de la musique, ou encore de la muséographie, de l'écriture d'articles etc. »

¹ Michel De Certeau, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Édition de Luce Giard, Collection Folio, Gallimard.

² Bruno Latour, *Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes*, Paris, 2012, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines ».

³ Paul Ricœur, « L'identité narrative », *Esprit* No. 140/141 (7/8) (Juillet-août 1988), pp. 295-304.

⁴ Pierre Bourdieu, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Année 1986, Volume 62, Numéro 1, pp. 69-72.

Dans ces phrases introductives à son intervention, Christophe Rulhes pose les termes principaux de sa méthodologie d'investigation et de création : le témoignage, tout comme le récit de vie ou l'entretien (qu'il ne distingue pas formellement les uns des autres) apparaissent comme les outils lui permettant de rendre sensible la fragilité des identités individuelles et collectives, de laisser émerger les contradictions des récits de soi, ainsi que les conflits de mémoires d'un territoire, d'une langue ou d'une culture.

La première pierre de chacune de ses créations, c'est le sentiment d'une perte, la crainte d'une disparition, la rencontre avec un désir de perpétuité qu'il perçoit chez les témoins d'une cause, d'un temps ou de lieux dont il fait la rencontre, jamais complètement fortuite, mais jamais réellement programmée. Ici, les vertus thérapeutiques souvent attribuées au témoignage ne sont pas l'apanage du témoin d'un événement traumatique, d'un parcours ou d'une identité vécus comme minorés. Ces vertus sont assumées comme un point de départ pour lui même, en tant que premier co-auteur de ses mises en scène : « en recueillant des témoignages à travers le monde, je recherche toujours des histoires de résilience et par ce biais là, je rencontre des gens et co-réalise avec eux des récits qui me font du bien. » La première image qui accompagne son intervention est issue du spectacle [Sujet](#), le troisième et dernier tome d'un « Triptyque de la Personne » entamé en 2007 et clôturé en 2014.



En fond de champ, la projection d'une forêt, celle où enfant il accompagnait son père qui s'y rendait régulièrement pour parler aux biches, aux plantes et aux oiseaux. Cette même forêt plus largement réputée pour ses dolmens mégalithes et ses champignons attirant touristes régionaux et fins gourmets locaux, est aussi connue pour abriter de nombreux suicides. L'entrelacs des enjeux familiaux, écologiques, sociétaux impliquant cette forêt est le terreau narratif ayant mené Christophe Rulhes à dérouler dans ce spectacle une série de quatre portraits tissant chacun quatre parcours de guérison, et en creux, quatre manières différentes de négocier avec les normes communément associées à l'individu moderne.

L'une des spécificités les plus marquées du travail du GdRA se déchiffre dans cet art de l'entrelacs : enjeux personnels et collectifs, intimes et publics entremêlés, équilibre fragile des identités qui se dessinent, se renégocient et se recomposent sans cesse, jeux de résonances entre des vies et des territoires que tout semble opposer, jeux de miroir entre témoins, enquêteurs, personnages, acteurs scéniques et publics. Le témoignage y est toujours convoqué sur une corde raide entre restitution en haute fidélité de la parole de l'autre et réinvestissement subjectif et artistique de la parole collectée. Dans chacun des spectacles de la compagnie depuis sa création, les témoins sont conviés directement au sein de l'espace scénique, souvent par le biais de la projection vidéo d'extraits d'entretiens filmés, parfois directement, en présentiel et sans médiation. Mais Christophe Rulhes tient à éviter les pièges de l'illustration : cette invitation du témoin sur scène ne doit surtout pas apparaître comme la restitution brute et prétendument objective d'une parole, mais comme une trame narrative parmi d'autres. Le corps du danseur-acrobate jouant la parole entrain d'être prononcée à l'écran, les incursions musicales l'accompagnant en live, les acteurs doublant sur scène la voix des témoins filmés ou la traduisant en simultanément : l'ensemble de ces doublures empêche de penser la mise en scène du témoignage dans une logique de traduction, et la place résolument dans le champ de la (re)composition, d'un *reenactment* à plusieurs entrées. Le GdRA glane des paroles, des indices, des traces, et cherche à en restituer non pas la vérité ni la cohérence, mais tout au contraire à rendre sensibles toutes les petites négociations avec la réalité, les contradictions, les ellipses et les incertitudes qui composent les représentations de soi, des autres, de son environnement ou de sa culture.

« Le témoignage est une question de format : le format de captation, en 4x4 ou en 16/9e, la couleur de l'arrière-plan, le mixage de l'enregistrement de la voix, la musique d'accompagnement, tout cela peut complètement dénaturer le sens d'un récit projeté « tel quel » sur scène, et influencer sur la façon dont ce témoignage va être réceptionné. Si vous placez le témoin sur un fond noir, ou si vous le placez façon corpus christi, ça n'a pas la même valeur lexicale que si vous lui prêtez un fond blanc, ou que si vous l'invitez à raconter chez lui, devant sa bibliothèque ou devant sa cuisine, dans son garage ou devant son matériel de jardinage. Ce genre de petites choses m'obsèdent, la forme du témoignage, le style qu'on lui prête. Pour moi il existe une écriture du témoignage, et le procès est toujours en train de se faire. »

Un art d' « organiser le tâtonnement » : cette expression empruntée au philosophe, anthropologue et sociologue Bruno Latour dont les textes sont presque des personnages en filigrane des créations du GdRA, colle à la peau du geste artistique de son metteur en scène. Le statut de témoignage, comme celui de témoin, y entre en scène pour mieux y être contredit, pour mieux contrarier toutes les logiques d'argumentation « preuves à l'appui », et révéler la pluralité nécessairement conflictuelle des régimes de vérité qui se trament derrière toute narration de soi et de ses attachements au monde.

Au prisme de cette démarche et récemment en 2016, le GdRA a créé *Lenga* au théâtre Vidy de Lausanne en Suisse, premier tome de la série « La guerre des natures », enquête théâtrale et anthropologique à travers la Terre. Cette dernière débute par un voyage sur l'île de la Réunion et une résidence au Centre Dramatique Départemental de Saint-Benoît en 2015, puis deux tournages à Tananarive et Cape Town en 2016. Pour *Lenga*, Lizo James, Xhosa du Cap né dans les bidonvilles de Khayelitsha et Maheriniaina Pierre Ranaivoson, Merina de Madagascar ayant grandi dans les rues d'Antananarivo, témoignent directement sur scène et en rapport avec des images filmées en leurs familles, de leurs apprentissages, de leurs langues et de leurs arts pluriels au sein de leurs parcours où « la modernité » et « la tradition » n'existent pas au fil d'un grand partage. La pièce est en cours de tournée en France et en Europe, puis en Océan Indien et en Afrique la saison 2017/2018.



Amazonie, Madagascar, Afrique du Sud, Réunion, Japon, Papouasie et Nouvelle Calédonie sont notamment les lieux d'investigation et d'inspiration en cours et à venir. Pour la Guerre des Natures, en divers points chauds de la planète où se jouent des conflits nature/culture, le GdRA enquête puis écrit et crée du théâtre à partir de témoignages d'acteurs locaux. En 2016, la rencontre avec le marionnettiste Bunroku Kanroku Yoshida du Théâtre National d'Osaka, initiée par le Setouchi Circus Factory au Japon, s'intègre dans cette recherche au long cours et donne plusieurs représentations au Sunport Hall de Takamtsu et au théâtre de Koto-Hira. Cette écriture se poursuivra en 2018 et 2019.

Elle aborde le parcours de Kanroku qui raconte au plateau sa biographie via ses marionnettes, son rapport aux forêts et aux villages abandonnés de la région de Tokushima sur l'île de Shikoku, sa volonté de jouer au nord pour les victimes de la catastrophe nucléaire de Fukushima. Intitulé Yori Kuro Mono « les esprits viennent », cette pièce jouera en France et en Asie au Japon, en Corée du Sud et en Thaïlande, en 2018 et 2019.



Enfin en 2017, le GdRA et Christophe Rulhes résident en Amazonie chez les amérindiens Wayana de Guyane afin d'écrire la pièce [Selve](#)

. L'auteur metteur en scène invite au plateau Sylvana Opoya, habitante du village de Taluen sur les bords du fleuve Lawa en cœur de forêt, pour un témoignage direct sur les bouleversements que vivent les amérindiens français amazoniens. Sylvana raconte la déforestation, l'orpaillage illégal, la crise de suicide qui frappe les jeunes Wayana, Teko ou Bushinenge, la pollution du fleuve, la régénération démographique des populations amérindiennes, son histoire de famille, ses désirs et projets. La pièce verra le jour en février 2019 à Toulouse et en tournée ensuite.

Au sujet de toutes ses mises en scène avec le GdRA, Christophe Rulhes rappelle son attachement au vécu des personnes rencontrées et invitées pour jouer en son théâtre, qui sont « à force de récit et de mise en scène, comme le disait Deleuze à l'égard du cinéma de Perrault⁵, des personnages réels et de vécu, mais qui cherche avec nous et toute l'équipe du GdRA, la fonction de fabulation, la faculté de faire légende et de retrouver leur peuple, au nom du peuple. Il s'agit bien dans ce théâtre du réel, du vécu ou que certains nomme anthropologique, de retrouver un peuple qui existe déjà. En mon cas, il s'agit du peuple occitan que j'ai perdu via sa langue oubliée. Pour les personnes que j'invite au plateau, il s'agit de parler de la famille, de la communauté, de la légende et du geste du peuple, souvent minorisé ou minoritaire. Et donc inviter l'acteur témoin, à force de comptes rendus et d'entretiens, à fabuler, à imaginer et réinventer son peuple... un peuple qui existe déjà certes, avec des corps et des esprits, mais qui existe souvent, dans les contextes où je mène mes enquêtes, comme en partie écrasé, comme opprimé ou altéré. Donc réinventer un peuple qui existe déjà, et, comme le disait Deleuze, par « la fonction de fabulation », par « le faire légende ». On ressent peut-être alors que dans ce théâtre là, la frontière entre fiction et réalité redevient le trouble qu'elle est dans le réel, avant que la pensée rationnelle des modernes ne le partage pour mieux le disséquer. »

Compte-rendu : Laura Jouve-Villard, chargée de recherche au CMTRA

⁵ Gilles Deleuze, [La voix de Gilles Deleuze en ligne](#), n°78- 05/12/1985



SYNTHÈSE DES ATELIERS

Les protagonistes : témoins et entrepreneurs de mémoire.

Avec la participation de Caroline Darroux (MPO Bourgogne), Yaël Epstein (CMTRA),
Géraldine Huet (Le Rize) et Jorge Santiago (Université Lyon II - CREA)

Modération : Marina Chauviac
Anthropologue, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes - IIAC/ EHESS-CNRS

La multiplication des acteurs œuvrant au recueil de témoignages, la diversité des manières de témoigner (récits de vie, création artistique, atelier d'écriture expérimentale...) amènent à questionner le processus de construction du témoignage, du choix du témoin à l'usage du témoignage en passant par la rencontre entre le témoin et son interlocuteur. Tout le monde peut-il être témoin ? Quelles sont les possibilités ou les impossibilités de témoigner. Comment le témoignage s'inscrit-il dans un processus de mise en visibilité (médiatique par exemple comme pour le procès Barbie). Certains témoins sont-ils devenus des icônes ? Le témoin dit-il toujours la vérité ? Dans quelle mesure peut-on parler de l'instrumentalisation du témoignage ? Autant de questions que nous avons tenté d'aborder dans le cadre de cet atelier qui a réuni chercheurs et acteurs culturels.

Le statut de la parole du témoin: source, objet de connaissance ou savoir en soi

Un débat se dessine entre les différents participants à propos de la place du chercheur et le statut du témoignage. Si certains revendiquent le terme de « collecte » dans la lignée de ce qui a été produit dans les années 70 dans les milieux des musiques traditionnelles, d'autres questionnent cette place du « chercheur » comme simple « courroie de transmission ». La notion de collecte présente l'avantage d'échapper à la connotation policière, voire inquisitrice de l'enquête. Est ainsi évoqué le récit d'événements traumatiques, comme celui d'un ancien résistant communiste allemand, chassé de l'Allemagne.

Pour Caroline Darroux et Yaël Epstein, la question de la méthodologie se pose avant tout via la rencontre entre deux personnes. C'est un « protocole non directif » qui s'inscrit dans un processus de conversation sur la longue durée, parfois sur plusieurs années. Dans cette optique, les paroles d'une personne qualifiée de témoin car témoignant de son propre vécu, ne peuvent être remises en cause par aucune instance, autrement dit il s'agit d'accréditer tout ce qui est dit. Il s'agit de rendre la personne actrice par sa parole. Le collectage est ici « un art de la relation », la parole de l'autre est elle-même un savoir (en terme de représentations du monde, de pratiques aussi) à recevoir et non forcément à ré-analyser. On ne considère plus cette source pour en « faire quelque chose ». A travers cette approche se pose la question de ce que l'on entend par « savoir » et connaissance. Est-on dans la connaissance au sens de théorie, de commun partagé, réfutable ? S'agit-il dès lors plus d'une posture déontologique qu'épistémologique ?

Le témoignage est envisagé comme un acte de constitution d'un récit collectif, une co-production entre celui qui parle et celui qui écoute et questionne. Mais ici, la personne qui interroge ne contrôle pas le contenu de l'entretien qui peut dévier sur des sujets différents de ceux prévus initialement. On peut se ainsi se demander dans quelle mesure le témoignage peut-il être qualifié à l'avance? La façon dont se composent les sujets communs à l'enquêteur et l'enquête, la « scène de discussion » doivent être prises en compte. Si la co-production n'est pas remise en question, il est remarqué que l'on parle de l'oralité comme médium, mais aussi comme objet. L'intention est différente entre le collectage (donner la parole à des gens) et la recherche. Est-ce que le témoignage fait sens pour l'ethnologue qui utilise l'oralité comme outil et parle d'entretien plus que de témoignage ? Par ailleurs, à côté de la parole, les gestes, mais aussi les silences, les refus peuvent aussi nous dire quelque chose en situation d'enquête. Au final, le témoignage semble avant tout être le fruit d'une opération de qualification de ce qui a été enregistré.

Usages du témoignage dans la recherche

Le terme est-il utile au chercheur? Dans les codes sémantiques de la discipline ethnologique, le terme « témoin » semble avoir requalifié la notion d'informateur. Mais entre le témoin qui a vu quelque chose au sens juridique et le témoin au sens d'informateur il y a certainement ici une ambiguïté qu'il convient de ne pas évacuer. Pour l'ethnologue, on ne peut attendre du témoin une supposée vérité. Un débat anime les historiens depuis 1998 : la parole du témoin est-elle un savoir en tant que tel. Une thèse en sciences de l'information et de la communication montrait ainsi à partir d'un échantillon de 25 lycéens visitant Auschwitz que c'est bien la parole du témoin et non celle du guide que retiennent les élèves.

Le témoignage est aussi une source incontournable quand les sources écrites font défaut où sont instrumentalisées (comme ce fut le cas dans les régimes dictatoriaux) Alors que certains historiens délaissent le témoignage en tant que source orale, l'apparition du négationnisme rend la question de la valeur de l'oralité particulièrement importante. Au sens juridique, ici le témoin est aussi celui qui peut prouver la réalité de l'événement.

A travers le succès d'une certaine littérature des années 60-70 (voir la collection « Terre humaine », par exemple), le témoin a déjà intériorisé le modèle du récit dans le témoignage. L'association quasi-immédiate entre mémoire et témoignage est liée au contexte d'apparition du témoignage. Par ailleurs, un ensemble de récits sur le passé peuvent être totalement contradictoires et constituer un corpus incohérent, comme le montre la recherche d'Olivier Chavanon sur les villages nègres (bidonvilles de l'entre-deux-guerres dans l'agglomération lyonnaise). Si certains ne veulent pas en parler, d'autres mythifient le passé. Le chercheur doit garder en tête les dimensions synchronique et diachronique, l'influence du présent sur le témoignage qui n'est pas un tout unifié.

Les effets du témoignage sur le témoin

Yaël Epstein rend compte des impacts que peut avoir le travail de recueil de témoignages du CMTRA sur des témoins, ici essentiellement des musiciens et des chanteurs. L'action menée a un effet performatif et plus particulièrement légitimant envers ces personnes. Le témoin ne sera peut-être plus tout à fait le même après. On peut également y lire une forme d'institutionnalisation du témoin. Enfin, cette action inscrit chaque témoin dans un récit collectif.

Le recueil de témoignage peut aussi avoir des effets pressentis comme négatif car il peut être révélateur à la fois de tensions ou de privilèges. Géraldine Huet évoque ainsi les réticences du conseil syndical à participer à une action mémorielle orchestrée par le Rize à propos d'un ensemble d'immeubles associés à l'entreprise de textile Gillet à Villeurbanne. Les personnes craignaient en effet qu'en évoquant l'existence de jardins privés (au pied des immeubles), la ville remette en question ce qui peut être vu comme un privilège pour les habitants.

A propos de la « labellisation » du témoin et ses effets de légitimation, il faut revenir sur une période lors de laquelle on a voulu sauver de l'oubli certains récits et savoirs - ici il est question des savoirs musicaux notamment que l'on cherche à faire revivre d'un point de vue artistique - voire de donner la parole aux personnes inaudibles, comme les joueurs de joueurs de vielles à roue dans les années 60. Il est aussi nécessaire de rendre compte d'une certaine fascination pour des témoins longtemps magnifiés.

Un des effets pervers des collectes apparaît plus tardivement à travers des commandes politiques afin de valoriser des savoirs et des cultures non institués dans des quartiers multiculturels pour les réinscrire dans un récit collectif. Mais pourquoi aller sur ce territoire, cette rue et pas une autre? Quels sont le devenir de ces collectés et au final les effets sur les personnes qui y ont participé? Le mot mémoire a longtemps servi à faire tomber des subventions, notamment quand on allait vers des quartiers populaires. Il y avait un décalage entre le caractère affiché altruiste de ce travail et ce que la démarche masquait comme réalité, souvent assez dure, en termes de ghettoïsation et de rénovation urbaine.

La labellisation du témoin : qui choisit qui?

On ne peut évacuer le fait que la catégorie « témoin » est aussi une catégorie émiq, les mots témoins et témoignages émergeant parfois du terrain de l'ethnologue. On peut ainsi se trouver dans la situation où l'on oriente l'ethnologue vers une personne qualifiée de témoin. La discussion porte de façon générale sur le choix des témoins souvent « trouvés » via des réseaux de capillarité, des associations instituées, médiatrices avec les habitants ou encore par un système de bouche à oreille. Géraldine Huet présente alors deux expériences menées au Rize permettant de contourner les effets réseaux :

- La première a été mise en place avec la Scoop l'Orage dans la lignée de l'éducation populaire. Constituée en « brigades mobile » l'équipe du Rize était amenée à se promener dans l'espace public avec des panneaux sur lesquels étaient inscrites des questions provocatrices sur le thème de la « disparition » ou l'invisibilité des ouvriers. Très voyants, ils devaient permettre aux passants de les identifier de loin et ne pas les confondre avec d'autres présences dans la rue que l'on tente le plus souvent d'éviter (sondages, témoins de Jehovah..). L'objectif était moins de demander aux passants de répondre aux questions que d'engager la conversation et de les inviter éventuellement à venir converser dans le cadre d'une « enquête conscientisante ».
- La seconde méthode, élaborée sur le modèle de la « clinique de la mémoire » québécoise, qui établit une équivalence entre le don de témoignage et le don de sang, avait pour but de recueillir les témoignages des habitants de l'ancienne cité Gillet. Le modèle a été adapté en usant non pas de la métaphore médicale mais botanique et a été rebaptisé « graine de mémoire ». Il s'agissait d'un recueil de témoignages « à chaud » sur le quartier avec l'installation d'un dispositif au pied des immeubles pour « déposer » son témoignage. Des flyers avaient déposés préalablement dans les boîtes aux lettres. Cela a produit des témoignages plus courts (un quart d'heure maximum) mais par contre le fait d'être sur place a facilité le contact avec les habitants.

Le premier cas a permis d'éviter les réseaux préconstitués et le second de pallier l'absence de relais associatif pour la population concernée. Toutefois tous les obstacles ne sont pas levés, un certain nombre d'habitants se sentent moins légitimes et s'auto-censurent lorsque le sujet porte sur la question patrimoniale ou l'histoire du quartier, La légitimité thématique induite par le contexte national ou local peut en effet jouer sur le fait de se constituer en témoin ou non. Le manque de témoin sur le sujet « migration » dans le cadre du dispositif invitant à venir témoigner spontanément mis en place par le Rize et dénommé "Quelle Mémoire !" en est une illustration.

Jorge Santiago nous fait part de trois expériences de recherche qui illustrent la capacité des personnes interrogées à choisir le témoin, mais aussi ce qui est raconté ou tu dans le témoignage. Alors que l'on a jusqu'à présent questionné le choix des témoins par l'enquêteur ou le chercheur, c'est une vision inverse ici qui est développée: le témoin n'est plus trouvé mais imposé au chercheur.

- Lors d'une recherche sur les musiciens au Brésil où la concurrence mémorielle entre deux groupes produit des tentatives de monopolisation du savoir, Jorge Santiago se voit orienté vers telle ou telle personne dès qu'il demandait de l'information, ceci dans un discours légitimant certains, délégitimant les autres. On est ici dans une situation de contrôle de la société sur le chercheur et de compétition entre des collectifs revendiquant être chacun détenteur de la « vraie mémoire ». Par ailleurs, le « témoin » choisit ce qu'il confie ou non au chercheur, devant qui: les membres de sa famille, un adversaire potentiel... quitte à appeler une autre personne pour parler à sa place (sa femme par exemple).
- Sur un autre terrain, l'ethnologue part à la recherche de témoignages visant à compléter une documentation recueillie jusqu'en 1962 par François Chevallier. Ici c'est le refus de témoigner qui caractérise la recherche. La figure du témoin est de fait inexistante. On ne voulait pas transmettre la mémoire.
- Enfin, un dernier cas porte sur l'absence de témoignage parlé à propos de la Gaffera à Rio: seule la musique ou la danse, la maîtrise d'un certain code musical, d'un répertoire de certains geste constituaient le témoignage.

Derrière la catégorie de « témoin » se profilent ainsi une diversité de situations qui ont un effet sur l'accès à l'information et le type d'information divulguée ou tue. On oublie trop souvent que les personnes sont libres de se constituer en témoin ou non, mais aussi qu'elles sont prises dans des relations sociales qui les amène à nous livrer ou nous cacher une part d'information. La situation d'enquête en ethnologie permet ainsi de questionner non pas seulement le contenu des récits, mais aussi le secret gardé et le secret à diffuser.

Compte-rendu: Marina Chauliac, anthropologue, DRAC Auvergne-Rhône-Alpes - IIAC/ EHESS-CNRS



Le témoignage outil de médiation

Avec la participation de Sylvain Bolle-Rédat (Théâtre du Grabuge), Raphaël Cordray (Microphone) et Béatrice Dubell (Atelier Grand Ensemble)

Modération : Philippe Hanus

Historien - réseau Traces / réseau Memorha / LARHRA

Cet atelier avait pour objectif de permettre à des artistes, chercheurs, acteurs associatifs ou représentants de collectivités territoriales, de partager leurs expériences, leurs questionnements, ou encore leurs difficultés concernant « la médiation autour du témoignage oral ». Terme aujourd'hui galvaudé et donc complexe à circonscrire, la « médiation » – à la fois processus de mise en circulation d'une information, lien, système de relation ou chambre d'écho – est devenue un enjeu crucial dans les champs scientifique, artistique et même politique.

De l'enquête de terrain à la médiation par le témoignage

Il y a d'abord le temps de l' « enquête » – que certains appellent « récolte », « collecte », « recueil », le vocabulaire choisi n'étant jamais neutre et témoignant lui-même d'un certain type de positionnement et de questionnement – et celui de l'après, ce qu'on pourrait appeler la mise en résonance publique (restitution, présentation, transmission), ce « temps de l'imagination » dans lequel s'inscrivent les individus qui n'ont pas vécu directement les événements ou l'expérience considérée... La médiation avec le passé ne s'effectuant pas par l'entremise du souvenir tangible, mais par celle de l'imaginaire, cette seconde étape de la vie du témoignage est fréquemment déléguée à des artistes, comédiens, documentaristes ou écrivains qui, par le truchement de l'œuvre sonore et visuelle, de la mise en scène ou de l'écriture, reconstruisent, à leur manière, avec leur style propre (avec parfois le danger de l'esthétisation), l'expérience recueillie pour la donner à entendre à d'autres. Remarquons au passage qu'avec le développement des outils numériques ces pratiques connaissent de profondes mutations, puisqu'il est désormais possible d'écouter le témoignage en boucle, de le répliquer à l'infini en le « samplant ».

Afin de permettre des échanges fructueux trois expériences concrètes ont été successivement exposées, à partir desquelles l'assemblée a pu échanger sur les différentes pratiques professionnelles qui procèdent au traitement et à la mise en circulation publics de la parole des témoins.

Atelier Grand Ensemble, représenté par Béatrice Dubell

Lieu de production de films indépendants au plus près des réalités sociales, l'association lyonnaise Grand Ensemble est ancrée dans une démarche d'éducation populaire. Elle accompagne ses productions en proposant projections, rencontres, formations, ateliers d'initiation à la réalisation, dispositifs de création collective. Plusieurs thématiques complémentaires sont abordées de façon privilégiée : monde du travail, mémoire et histoire, rapports

sociaux entre les hommes et les femmes, migrations, transformations urbaines... À travers la production et la diffusion de ses films, l'association défend une approche sensible et rigoureuse pour traduire les réalités humaines et sociales dans leur complexité.

Association Microphone, représentée par Raphaël Cordray

Créée en 2006 à Lyon, l'association Microphone est fondée sur le développement de la création sonore, qu'elle soit électroacoustique, radiophonique ou expérimentale. Son but est de porter la parole des gens, des témoins de notre temps. Elle cherche à en révéler les sens politique, idéologique ou philosophique, tels des indicateurs sensibles de notre époque, de nos cultures, de notre monde en constante mutation. Pour mieux comprendre le monde, la question de la transmission et de la réappropriation de la mémoire est alors essentielle. Le recours au support artistique, objet sensible et poétique, est l'approche que choisit Microphone.

Le théâtre du Grabuge, représenté par Sylvain Bolle-Rédat

Fondée en 1996 à Lyon, la compagnie du Théâtre du Grabuge est un outil de création qui réunit plusieurs artistes d'horizons disciplinaires divers : comédien-ne-s, auteur-e-s, musicien-ne-s, chanteur-euse-s, compositeur-e-s, vidéastes, clown-e-s sous la direction artistique de Géraldine Bénichou. À la croisée de récits fondateurs et d'écritures contemporaines, ses créations qui tissent textes, musique et vidéo, s'inventent toujours dans un dialogue renouvelé avec les citoyens, à la recherche d'un art résolument engagé dans une rencontre avec la diversité des réalités sociales et culturelles d'aujourd'hui.

Il avait été demandé au préalable à chaque intervenant de présenter une posture auto-réflexive sur la pratique à partir d'un cas concret, ceci afin d'engager une discussion plus large avec les autres participants de l'atelier. Quels sont les usages des témoignages dans l'écriture dramatique ou filmique ? Par quel filtre passe la parole pour devenir objet d'exposition ou création sonore ? Quels en sont les enjeux éthiques (fidélité, travestissement, risque d'instrumentalisation, misérabilisme, etc.) ? Quels en sont les effets implicites et les effets induits voulus ou parfois non maîtrisés par les protagonistes de ces opérations (artistes, témoins, élus, citoyens) ? Telles sont quelques-unes des questions qui ont été formulées en ouverture de cet atelier qui a donné lieu à des échanges fructueux. On pourra lire ci-dessous, non pas un compte rendu fidèle et linéaire des échanges, mais quelques morceaux choisis et pistes de réflexion nées de la discussion.

Que ce soit dans les films documentaires ou d'autres dispositifs de type plate-forme numérique, il s'agit de rendre accessibles des récits de vie et de favoriser la transmission d'un moment de vérité humaine : - « voilà ce que j'ai vécu » et, après le montage accompagné d'une nécessaire mise en contexte historique : voilà ce qu'on en retient pour la collectivité ; voilà pourquoi c'est intéressant d'écouter cette personne. Dans tout exercice de médiation, la mise en contexte s'avère donc nécessaire pour prendre du recul par rapport à la littéralité du témoignage. En outre l'acte de médiation, via le montage des images ou du son, consiste bel et bien en une transformation, de la matière-mémoire recueillie pour mieux la donner en partage à l'auditoire. La force de la parole recueillie permet ainsi d'exprimer une individualité enserrée dans une temporalité singulière, par exemple celle de l'expérience de la guerre d'Algérie (Grand Ensemble) : un lien peut donc être établi entre l'intime et le politique.

Lorsque l'on entre en relation avec le témoin, il s'agit d'être clair sur la destination et les usages du témoignage, afin de ne pas déposséder la personne de sa parole. Il convient donc de partager les finalités de l'opération en cours, pour que le témoin devienne lui aussi un acteur à part entière du projet et qu'il puisse se

reconnaître dans la production. Il est indispensable de faire comprendre aux témoins (même s'ils sont seuls face à une caméra) qu'ils ne vont pas parler dans le vide, mais bien pour quelqu'un. Pour les plus anciens d'entre eux se pose en effet la question de la transmission d'un héritage à des plus jeunes (notamment dans le cadre d'un partenariat avec l'Éducation nationale, visant à contribuer à une forme de reconnaissance de « voix minorées » : immigrés, ouvriers, paysans, minorités sexuelles et de genre, etc). Le principe de responsabilité qui lie médiateur et témoin (qui a fait confiance en livrant son point de vue) exige un retour sur l'expérience auprès des personnes concernées. La réussite de l'acte de médiatisation que favorise ensuite la diffusion de l'œuvre cinématographique, sonore ou théâtrale, soit lors d'une séance collective (projection ou représentation publique), soit individuelle : consultation d'une plate-forme numérique à la maison, dans une médiathèque ou un centre d'archives, dépend grandement de ces explications préalables.

Une pluralité de témoignages pour donner à penser une situation complexe

Le témoignage est souvent mobilisé pour établir un autre lien avec le public visé, participer au décloisonnement des espaces culturels et sociaux. Au départ on a fréquemment recours à l'expertise, et à la méthodologie d'enquête des sciences humaines : aide dans le choix du profil des témoins (échantillon représentatif de différentes CSP, genre, âge, etc), dans la sélection des « bonnes paroles » et leur contextualisation. Il s'agit d'aider ceux qui vont voir le film ou la pièce de théâtre à appréhender une situation socio-spatiale ou historique complexe, en les invitant à se poser des questions et surtout en leur donnant à comprendre qu'il y a toujours et nécessairement une pluralité de points de vue sur l'événement ou l'expérience relatée. En confrontant différents points de vue, l'enjeu de l'expérience consiste à faire évoluer les représentations concernant par exemple une séquence historique particulière (guerre, grève, mouvement migratoire) ou le devenir d'un territoire : transformations d'un quartier ou d'une aire rurale. La pluralité des témoignages permet ainsi de passer du « ou » au « et » en favorisant une approche cumulative des situations qui s'éclairent réciproquement.

L'entretien c'est en quelque sorte un « diamant brut », que l'on va tailler... pour faire émerger une trame narrative. Au moyen de différents filtres on procède à une sélection des paroles, en fonction certes du sens de ce qui est dit, mais également de la manière dont cela est dit. Dans le cadre d'un dispositif à valeur ajoutée artistique, on peut s'intéresser à la prosodie, à la rythmique (en jouant sur les phénomènes de répétition) ou à la musicalité de la voix, la palette des accents et des intonations (Microphone). On retiendra parfois la modulation la plus riche sur le plan émotionnel en sélectionnant la voix qui « joue une belle musique », pour mieux faire partager telle ou telle expérience et ainsi passer d'une attention distraite à l'écoute attentive d'un point de vue. A l'occasion du travail musical le compositeur joue alors avec la texture, la couleur sonore et parvient ainsi à transmettre une part de ses propres affects et de ses représentations du terrain investi ou de l'événement considéré.

Du récit de vie au récit de ville

Le témoignage des habitants ou des usagers figure désormais au nombre des outils de l'intervention publique utilisés pour pacifier les rapports sociaux dans le cadre des processus de rénovation urbaine ou dans l'élaboration d'un « projet de territoire » (Parc, Pays, Intercommunalité etc.). Au moyen de ces commandes publiques, on pense ainsi pouvoir agréger (ou faire adhérer) une partie de la population aux projets urbanistiques ou de labellisation en cours. Mais il arrive fréquemment que les témoins fassent entendre des propos dissonants, qui ne s'harmonisent pas nécessairement avec le récit officiel du territoire. Que faire lorsque ce qui, par la bouche du témoin, est restitué comme image de son bassin de vie ne correspond pas à la vision (consensuelle) qu'en ont les édiles ? Doit-on – notamment lorsque les créations sonores ou les documentaires sont diffusées « à l'air libre » dans les villages ou quartiers sous forme de performance ou d'installation pérenne – censurer tel ou tel témoignage particulièrement

polémique ? L'artiste ou le bureau d'étude peuvent également, par les choix qu'il opèrent à travers la sélection et l'agencement des témoignages, mettre en relief des thèmes qui ne sont pas nécessairement ceux que les commanditaires auraient souhaité voir émerger, d'où la nécessité de concertations en amont pour calibrer le projet. Doit-on cependant nécessairement produire du consensus ou faut-il assumer de produire du dissensus dans un registre d'égalité ? Le théâtre avec sa fonction cathartique reconnue est moins exposé à ces risques...

La forme ou le format des productions peuvent générer de la frustration. Il arrive fréquemment que le commanditaire (les élus) exige une forme courte pour faire « grand public », un « concentré de réalité »... qui peut générer des malentendus entre le témoin et le médiateur : « ma guerre d'Algérie en 3 minutes, vous voulez rire ? ».

Autres questions soulevées, comment fait-on venir les publics dits « éloignés » du champ culturel sur le lieu de la restitution du travail ? Durant ces temps de représentation, le témoin (en particulier s'il est issu de milieux sociaux défavorisés) endosse-t-il à nouveau son costume de témoin pour venir en quelque sorte cautionner ce que l'on a retenu de sa parole ? Vient-il participer à un rite destiné en fait à d'autres mondes sociaux (savants, gens de culture, touristes) auquel il a le sentiment de ne pas appartenir ? Il arrive cependant que certains temps de médiation partagée favorisent des rencontres inédites entre les mondes sociaux.

La coopération étant au cœur de l'élaboration de certaines créations théâtrales (Grabuge), il s'agit d'engager un dialogue permanent avec les personnes sollicitées pour transmettre « leur part de vérité ». Quand bien même s'efforce-t-on d'être vigilant – en étant attentif à ce que le témoin ne raconte pas « n'importe quoi » – il est impératif de se laisser embarquer dans le récit... A la différence du travail d'enquête en sciences sociales, l'expérience artistique suppose de laisser cours à une forme de fabulation. Les récits d'exil (et autres expériences extrêmes), avec leur part d'ineffable ne sont-ils pas toujours en deçà ou au-delà de la vérité (en tout cas de la vérité de celui qui les écoute) ? Dans le cadre d'une création théâtrale ayant recours au témoignage, les comédiens professionnels prennent en charge l'animation d'ateliers pratiques dans lesquels les témoins-comédiens vont apprendre à mieux se connaître et écouter d'autres voix (celle du poète, du sociologue). Cette petite forme artistique qui explicite les enjeux du projet de création est suivie d'un temps de pratique collective de chants et de lecture de textes extraits du spectacle partageables par tous. Le spectacle est ainsi coécrit avec les personnes qui transmettent leur témoignage puis viennent le restituer sur scène (le vécu se dit aussi à travers l'expression corporelle). Lors de la représentation finale s'opère la rencontre entre des personnes d'extraction modeste et la puissance de leur parole. Une émotion poétique peut alors jaillir qui conduit à la reconnaissance de l'individu et du groupe venu le voir « jouer ». Cette expérience consistant à pouvoir « être sa parole » est profondément émancipatrice.

La médiation : voie qui donne accès à la voix du témoin

Au sortir de cette discussion foisonnante, on aura sans doute mieux perçu le rôle du médiateur. En fin de compte ne serait-il pas un intermédiaire, ce dernier terme désignant également, l'entremise, le moyen... C'est-à-dire la voie qui donne accès à la voix du témoin ? Il apparaît ainsi comme l'agent d'une opération de transmission-transmutation de l'expérience du témoin et peut devenir à son tour témoin de témoin.

Compte-rendu : Philippe Hanus, historien - réseau Traces / réseau Memorha / LARHRA

La conservation et la patrimonialisation du témoignage

Avec la participation d'Isabelle Doré-Rivé (CHRD Lyon), Laura Jouve-Villard (CMTRA), Mikäel O'Sullivan (MPO Bourgogne) et Florence Saint-Cyr (Musée départemental de la Résistance et de la déportation de l'Ain)

Modération : Vincent Veschambre

Directeur du Rize, chercheur à l'UMR Environnement, Ville, Société

Nous sommes aujourd'hui confrontés à de nouveaux enjeux autour de la numérisation, des supports de conservation mais aussi de diffusion des témoignages. Faut-il tout garder ? Le témoignage est-il archive ou objet de collection ? Quel est l'impact de l'accès aux témoignages à tous via Internet, notamment en termes de préservation de l'anonymat ou de personnalisation des témoins ? Les problèmes rencontrés sont d'ordre à la fois technique, méthodologique, juridique, éthique, muséographique et éditorial. Ils soulèvent la question de la pérennité des supports, des méthodologies de sélection et d'indexation et de leur mise à disposition en fonction des publics visés.

L'archive : un objet de collection ?

La question du statut des sources du témoignage oral et de leurs formats de restitution est récurrente dans le quotidien des professionnels des archives audiovisuelles. Cela s'explique en premier lieu par le fait qu'au sein de la chaîne documentaire, chaque maillon a son vocabulaire propre : la notion d'archive ou de collection ne désignera pas la même chose pour un informaticien, un archiviste, un artiste ou un conservateur du patrimoine, ce qui concourt à certaines incompréhensions et surtout à la nécessité de requestionner sans cesse les termes que l'on emploie. Isabelle Doré-Rivé, directrice du Centre d'Histoire de la Résistance et de la Déportation de Lyon rappelle ainsi que dans le champ muséal, la notion de collection est avant tout une détermination d'ordre juridique, encadrée par la Loi Musée de 2002. L'on peut traiter un fonds d'archive comme une collection sur le plan des méthodes d'indexation, mais à partir du moment où celui-ci n'intègre pas le cadre légal des Musées de France, qu'il n'est pas considéré comme inaliénable et imprescriptible, il ne sera pas considéré comme une collection au sens juridique du terme.

Le statut de collection, s'il est certes très protecteur et encadré, permet aussi que des institutions publiques puissent financer des chantiers de production de fonds patrimoniaux qu'elles n'auraient pu constituer autrement. C'est le cas par exemple du Rize, établissement municipal qui grâce au statut légal de la collection d'archives, a pu financer son partenariat avec le CMTRA pour le collectage et le traitement documentaire d'entretiens et récits de vie liés à l'histoire culturelle, sociale et urbaine de Villeurbanne.

Numériser, et après ? Nouvelles logiques, nouveaux enjeux

Le monde archivistique et patrimonial est encore aujourd'hui marqué par les rapides évolutions qu'ont connu ces quinze dernières années les techniques de numérisation des documents audiovisuels. Celles-ci se sont de plus en plus démocratisées, si bien que les actions de numérisation à titre préventif ou d'urgence sont désormais à la portée d'un nombre croissant de structures patrimoniales, quel que soit leur taille ou leur mission. La problématique qui demeure est davantage celle de la conservation, du stockage de ces importants volumes numérisés. Le CHRD par exemple a mis en place un partenariat avec l'INA qui s'est chargé de la numérisation de l'ensemble des fonds (entre 650 et 700 témoignages filmés d'1h30 à 2h environ) et du stockage des copies en haute-définition, ce qui nécessite un équipement que de très rares municipalités détiennent à titre propre. Ce type de partenariat implique un coût important qui a conduit ces dernières années à une réorganisation des lignes et priorités budgétaires des établissements patrimoniaux publics, cela dans un contexte économique plutôt récessif. Néanmoins, pour la plupart de ces établissements, à l'image du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Ain à Nantua ou encore de la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne, les modes de conservation reposent sur une multiplication des supports de sauvegarde : conservation sur disques durs, enregistrements de fichiers compressés sur des bases de données en ligne, copie sur DVD ou CD à destination des consultations sur place.

Autre conséquence de l'évolution des techniques de numérisation : le développement et la multiplication des plateformes web de diffusion des archives audiovisuelles, qui a contribué à casser la chaîne documentaire classique en positionnant la numérisation comme un préalable à la diffusion. La conservation d'urgence reposant sur une logique du « au cas où » est de moins en moins évidente, ceci tant pour des raisons de restriction budgétaire que d'évolution des pratiques patrimoniales. Entreprendre la numérisation d'une collection va ainsi bien souvent de pair avec le lancement d'un projet de valorisation de cette collection, qu'elle soit scénographique, éditoriale ou à visée pédagogique. Conservation et diffusion ne s'appréhendent plus comme deux maillons indépendants l'un de l'autre, mais comme deux étapes d'un même projet. Cette tendance conduit de fait archivistes et documentalistes à opérer de plus en plus de découpages, de sélections et d'extractions dans les fichiers sources, produisant ainsi de nouveaux documents qui seront présentés aux publics au sein de portails web d'« archives » numérisées.

L'archive, un statut de plus en plus ambigu

Ces évolutions dans les pratiques de conservation et de mise à disposition confèrent à l'archive un statut aujourd'hui ambigu. Qu'est-ce qui différencie l'archive du fichier source, qui se confond lui-même de plus en plus avec un statut de copie de conservation et non comme le premier niveau de consultation ? Comment nommer et penser le statut des fichiers « produits », retravaillés et présentés aux publics sur les plateformes d'« archives numérisées », outils de plus en plus répandus dans les institutions patrimoniales territoriales ? La multiplication de ces nouveaux types de documents, ni fichiers sources ni productions éditoriales se suffisant à elles-mêmes, soulève au moins une question centrale : en quoi consiste aujourd'hui l'acte de mise en archive ? De patrimonialisation d'un témoignage ? Cette problématique est particulièrement présente dans le travail quotidien des archivistes et documentalistes du Musée de la Résistance et de la Déportation de l'Ain, ou encore des Archives Départementales du Puy-de-Dôme, qui depuis plusieurs années produisent un nombre grandissant de montages documentaires, d'extraits audiovisuels ou de versions sous-titrées ou encore traduites en langue des signes. Ces nouveaux documents, parce qu'ils sont souvent les premiers voire les seuls à être consultés, demandent alors à passer par le même protocole de catalogage et d'indexation que leurs « archives » sources. Dans ces deux institutions, de courtes fiches d'inventaire sont donc systématiquement rédigées et associées à la consultation afin d'accéder à un premier niveau de contextualisation.

Faut-il tout conserver ?

Pour le grand public, ce premier niveau de consultation (écoute ou visionnage de documents numérisés en ligne, parfois appelés « archives », parfois « documents ») est bien souvent conçu et pratiqué comme une fin en soi. Pour les chercheurs en revanche, l'accès aux « rushes » ou plus largement aux fichiers sources est incontournable. Il arrive parfois, comme ce fut le cas il y a quelques années à la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne, qu'un corpus de documents constitués d'extraits (en l'occurrence musicaux) issus d'enquêtes plus extensives soit considéré comme un support pédagogique d'autorité...jusqu'à ce que quelques années plus tard l'on réécoute les « rushes » de ces dossiers documentaires, et que l'on s'aperçoive que la sélection réalisée passait complètement à côté de données bien plus précieuses ou éclairantes pour le sujet traité. De ce point de vue, ne pas chercher à conserver et indexer ces fichiers source serait une hérésie éthique et scientifique. Néanmoins cela demande souvent un double traitement documentaire : celui du fichier source, et celui du fichier produit. Sans le premier, l'on perd toute chance de rendre un témoignage accessible et créatif pour des usages et des générations futures ; sans le second, on accumule des myriades de petites sélections qui perdent tout leur sens si le contexte du contenu et du format n'est pas référencé. Ces documents issus d'archives peuvent-ils être considérés eux-mêmes comme des archives ? Quelque part, en les indexant, on « patrimonialise » un regard singulier, contemporain, sur un matériau documentaire du passé. Autrement dit, on produit une nouvelle archive !

Concilier les pratiques et les vocabulaires, mutualiser les outils

Héritiers du label ministériel des Centres de Musiques Traditionnelles au début des années 80 et plus largement, du mouvement folk en région, le CMTRA tout comme la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne sont eux-mêmes les fruits d'une dynamique de mutualisation d'outils documentaires et d'harmonisation des pratiques à l'échelle nationale, piloté depuis plus de 20 ans par la Fédération des Associations de Musiques et Danses Traditionnelles. Six structures régionales détentrices de fonds sonores et musicaux partagent aujourd'hui une même base de données numérique - la Base Interrégionale du Patrimoine Oral - et travaillent conjointement au développement de formes de valorisation partagées.

Décliner ce fonctionnement en réseau à l'échelle régionale, c'est la mission à laquelle le Centre des Musiques Traditionnelles Rhône-Alpes (CMTRA) a souhaité contribuer depuis 2011, par la création d'un réseau régional dédié aux archives sonores rassemblant aujourd'hui une douzaine de structures institutionnelles et associatives détentrices de fonds sonores et audiovisuels. Outre la mise en œuvre de programmes de numérisation et d'indexation pour des fonds sonores ne trouvant pas leurs voies de financement propres, ce réseau a pour objectif principal de permettre un accès référencé à ces différents niveaux d'archives (fichiers sources, extraits, documentaires). Par exemple, le CMTRA travaille actuellement aux côtés de la Direction des Musées Départementaux de l'Ain au traitement documentaire d'un corpus sonore destiné à être catalogué et mis en ligne sous forme d'extraits et de courtes fiches d'indexation sur le portail départemental des archives numérisées, tout en renvoyant à une description plus extensive des fichiers sources sur le portail régional du patrimoine oral, coordonné par le CMTRA.

A l'échelle locale, la Maison du Patrimoine Oral de Bourgogne installée à Anost dans le Morvan a pu développer avec la médiathèque municipale une complémentarité très précieuse pour la conservation, le traitement documentaire et la mise à disposition de fonds sonores : la MPO se charge de la conservation et de la mise en accès sur sa base de données en ligne des archives historiques tandis que le traitement documentaire des collectes contemporaines et des « fichiers-produits » à visée pédagogique ou de médiation culturelle est mené en interne par l'équipe de la médiathèque. Les missions de la MPO ont en outre évolué vers le développement croissant de missions d'accompagnement de producteurs de témoignages « privés » (enseignants, habitants, artistes) menant eux-même

des chantiers de collectage et ayant besoin d'être guidés ou suppléés dans leurs procédés de stockage, de numérisation ou d'indexation.

Entre enjeux de la recherche et enjeux de médiation culturelle, institutions patrimoniales et petites structures associatives, lexique de l'archiviste et lexique de l'ingénieur informatique, archiver à l'époque du numérique demande ainsi avant tout de pouvoir concilier des logiques, des pratiques et des outils fortement différenciés.

Compte-rendu : Laura Jouve-Villard, chargée de recherche au CMTRA

CONCLUSION DES ATELIERS

Trois ateliers ont permis de balayer un certain nombre de questions importantes que se posent les professionnels concernés par le témoignage oral, de la coproduction initiale entre témoin et enquêteur/collecteur jusqu'à l'archivage des matériaux produits, en passant par la médiation entre la voix du témoin et son auditeur/trice.

Échanger entre professionnels du témoignage nous permet en premier lieu de confronter les vocables, de s'entendre sur le lexique employé, en reconnaissant qu'aucun des termes choisis dans les différents champs professionnels concernés ne peut être neutre. Faut-il parler « d'enquête », avec la connotation inquisitrice du terme ou plutôt de « collecte » au risque d'oublier que le témoignage n'existe pas en soit quelque part où il suffirait d'aller le cueillir, mais qu'il est bien le produit d'une rencontre, à un moment donnée, dans un lieu négocié ? Faut-il parler « d'informateur », « d'enquêté », de « témoin », avec la tendance que l'on a pu connaître à l'institutionnalisation, voire à la sacralisation de la figure du « témoin », celui qui est censé apporter les preuves ? Dans le même registre, faut-il plutôt parler « d'entretien » (qui signifie qu'il s'agit d'une interaction entre deux personnes) comme l'expriment les chercheurs en sciences sociales ou de « témoignage » comme le font certains professionnels du patrimoine culturel ? Quand il s'agit de faire référence aux matériaux enregistrés, faut-il raisonner en terme de « collection » (ce qui peut renvoyer à un registre réglementaire précis, celui des musées), « d'archive » (en référence à un autre champ professionnel) ou encore de « corpus » (comme le disent les chercheurs) ? Passer en revue ces différents termes permet de bien prendre conscience des différentes orientations et intentions qui sont à l'œuvre, que nous finissons par ne plus questionner.

A travers ces trois étapes par lesquelles passe le témoignage, une préoccupation récurrente se fait jour : comment éviter de faire écran entre la parole du « témoin » et l'auditeur ? Ou plus abruptement, comment ne pas « trahir » le témoin ? Sortir de l'illusion de la neutralité de l'enquêteur/collecteur, qui choisit son témoin ou est choisi par lui, est une première condition pour mieux prendre conscience de ce que produit l'interaction et mieux expliciter le rôle de l'enquêteur. Dans la médiation, il est important là encore d'explicitier et de prendre conscience du rôle de celui qui contextualise, qui s'approprie les paroles confiées dans un processus, de création, de « fabulation », qui fait appel à l'imaginaire. Se penser comme intermédiaire est une posture qui semble pertinente pour aller dans le sens d'une transmission-transmutation donnant accès, de manière respectueuse, à la voix du témoin. En ce qui concerne la production d'archives, il s'agit de prendre en compte non seulement les productions secondaires que sont précisément les outils nécessaires à la médiation, mais aussi les enregistrements les plus proches de la voix du témoin, au cas où quelqu'un ait besoin d'y revenir.

Ce type de rencontre permet au final à chacun.e, dans son domaine, de mieux comprendre ce dont les autres professionnels ont besoin, ce qu'ils « font avec » les témoignages. Même si la simple tenue de ce genre de rencontre interprofessionnelle, pluridisciplinaire rend compte d'une évolution vers plus d'ouverture, d'interactions, de collaborations entre ces professionnels, mieux rentrer dans les conceptions et objectifs de chacun s'avère toujours nécessaire. S'acculturer à la recherche, à la médiation, à la création, à l'archivage... favorise une meilleure appréhension du statut que l'on peut conférer au témoin et du sens que l'on peut accorder à son témoignage.

La richesse de ce rendez-vous autour du témoignage oral nous incite à poursuivre les échanges dans ce type de configuration. En se focalisant sur telle ou telle étape de la chaîne de production du témoignage ou sur telle ou telle thématique travaillée avec les témoins et leur témoignage, mais également sur la réception et les usages du témoignage.

Vincent Veschambre, directeur du Rize et chercheur à l'UMR Environnement, Ville, Société

Repères bibliographiques

AMAR Marianne, FRENETTE Yves, LANOUILLE Mélanie et PÂQUET Martin (dir.), *Musées, Histoire, Migrations*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2015

ARON-SCNHAPPER Dominique et HANET Danièle, "D'Hérodote au magnétophone, sources orales et archives orales", *Annales. Economies, Sociétés, Civilisations*, 35^{ème} année, N°1, 1980, pp. 183-199

BENSA Alban et FABRE Daniel (dir.), *Une histoire à soi. Figurations du passé et localités*, Paris, MSH, 2001

BÉDARIDA François, « Le temps présent et l'historiographie contemporaine », In: *Vingtième Siècle* N°69, janvier-mars 2001, pp. 153-160

BERLIÈRE Jean-Marc et LEVY René (dir.), *Le Témoin, le sociologue et l'historien. Quand les policiers se mettent à table* - Paris, Nouveau Monde éditions, 2010

BESSON Rémy et SCOPSI Claire (dir.), « [La médiation des mémoires en ligne](#) », *Les Cahiers du Numérique*, vol.12, n°3, septembre 2016

BOURDIEU Pierre, « L'illusion biographique », *Actes de la Recherche en Sciences Sociales*, Année 1986, Volume 62, Numéro 1, pp. 69-72

BRENTANO Franz, *Psychologie du point de vue empirique*, Paris, Aubier, 1944

CHAULIAC Marina et VENEL Nancy, « Patrimonialiser l'immigration via les témoignages : enjeux et embûches », *Communications*, 100 (1), 2017, pp. 105 -118.

DELEUZE Gilles, [La voix de Gilles Deleuze en ligne](#), n°78- 05/12/1985 – 3

DEMAZIERE Didier et DUBAR Claude, *Analyser les entretiens biographiques. L'exemple des récits d'insertion*. Paris, Nathan

DESCAMPS Florence, *L'Historien, l'archiviste et le magnétophone. De la constitution de la source orale à son exploitation*, CHEFF, 2001

DESCAMPS Florence, *Les sources orales en histoire. Récits de vie, entretiens, témoignages*. Paris, Bréal, 2006

DE CERTEAU Michel, *L'invention du quotidien, I : Arts de faire*, Paris, Gallimard. Nouvelle édition établie et présentée par Luce Giard coll Folio Essais no 146, 1990

DUCLOS Jean-Claude, « [La phonothèque du Musée Dauphinois](#) », *Bulletin de l'AFAS [En ligne]*, *Les phonothèques entre recherche et culture, L'oral et les institutions culturelles*, mis en ligne le 27 février 2012, consulté le 10 mars 2018

DUCLOS Jean-Claude, « Images, mémoires et connaissance : A propos d'une collecte en Vercors », *Revue de Géographie alpine*, 1990, 78/4, pp. 100-109

FASSIN Didier et RETCHMAN Richard, *L'empire du traumatisme. Enquête sur la condition de victime*, Paris, Flammarion, 2007

DE GAULEJAC Vincent et LÉVY André (dir.), *Récits de vie et histoire sociale*, Paris, Eska, 2000

FLAHAULT François et HEINICH Nathalie (dir.), « Vérités de la fiction », *L'Homme*, 2005/3 -4 (n° 175-176)

GINZBURGH Carlo, « Signes, traces, pistes. Racines d'un paradigme de l'indice », *Le Débat*, 1980/6, n° 6, pp. 3-44

HALBWACHS Maurice, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Paris, Albin Michel, 1994 (Alcan, 1925).

GOMART Thomas, MAUSEN Yves, « Témoins et témoignages », *Hypothèses* 2000/1 (3), pp.69-79

HEINICH Nathalie et POLLAK Michael, « Le témoignage », *Actes de la recherche en sciences sociales*, 62/63, juin 1986, pp. 3-29

IDJÉRAOUI Linda, *Le témoignage exposé. Du document à l'objet médiatique*, Paris, L'Harmattan, 2012

JOUTARD Philippe, *Ces voix qui nous viennent du passé*, Paris, Hachette, 1983

JOUTARD Philippe, *Histoire et mémoires, conflits et alliance*, La Découverte, collection « Écritures de l'histoire », 2013

LABORDE Denis, « Perpétuations inventives : la mémoire, l'archive et le chant basque », in Luc Charles-Dominique et Yves Defrance (dir.), *L'Ethnomusicologie de la France : de l'ancienne civilisation paysanne à la globalisation*, L'Harmattan, Paris, 2009

LATOURE Bruno, **Enquête sur les modes d'existence. Une anthropologie des Modernes**, Paris, La Découverte, coll. « Hors collection Sciences Humaines », 2012

LAVABRE Marie-Claire, « Usages et mésusages de la mémoire », *Critique internationale*, vol. 7. 2000, pp. 48-57

LEDOUX Sébastien, *Le Devoir de mémoire. Une formule et son histoire*, CNRS Éditions, Paris, 2016

MÜLLER Bertrand, « Archives orales et entretiens ethnographiques. Un débat entre Florence Descamps et Florence Weber, animé par Bertrand Müller », *Genèses*, vol 1, n°62, 2006, pp. 97

PESCHANSKI Denis, « Régimes de mémorialité et conditions de la mise en récit mémoriel » in

PESCHANSKI Denis, *Les Années noires*, Paris, Hermann, 2012, pp. 387-402

RICOEUR Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Editions du Seuil, Points Seuil, Essais, 2000, 689 pages

RICOEUR Paul, « L'identité narrative », *Esprit* N° 140/141 (7/8) (Juillet-août 1988), pp. 295-304

RULHES Christophe, « De la pragmatique du sextant : un bateau au milieu de la mer », *L'Observatoire*, vol. 38, no. 1, 2011, pp. 33-38

WAHNICH Sophie, « L'impossible patrimoine négatif. », *Les cahiers Irice* 1 (n°7) 2011

WAINTRATER Régine, « Le pacte testimonial, une idéologie qui fait lien ? », *Revue française de psychanalyse*, vol. n° 64, n° 1, 2000, pp. 201-210

WIEWIORKA Annette, *L'ère du témoin*, Paris, Plon, 1998

ZACKLAD Manuel, « Réseaux et communautés d'imaginaire documédiatisées », in **SKARE Roswitha**, **LUND Niels W.** et **VARHEIM Andreas** (dir.), *A document (Re)turn*, Francfort-sur-le-Main, Peter Lang, pp. 279-297