

**L'ETHNOPHOTOGRAPHE AUTEUR : PRODUIRE LE RECIT
L'ENQUETE DE TERRAIN ETHNOGRAPHIQUE AU SERVICE DE LA
COLLECTE DE L'ARCHIVE POUR LA CONSTRUCTION DU CORPUS
NUMERIQUE**

Delphine Lucie Forestier
Université de Lorraine

Résumé : *Le chercheur en Sciences de l'Art participe à une résidence artistique grâce à laquelle il mène une enquête ethnographique auprès du témoin de la Seconde Guerre mondiale. Entre observation objectivante et participante, il recueille le témoignage de ce participant qui évoque une mémoire familiale et collective par le récit de vie et la monstration de l'objet symbolique conservé. Le chercheur se positionne alors comme ethnologue lorsqu'il pratique une enquête de terrain immersive grâce à laquelle il enregistre et transcrit l'information racontée, mais aussi comme photographe producteur d'un index visuel. Afin de construire un corpus scientifique accessible, il choisit de mettre en narration les archives collectées, notamment au travers de l'œuvre-texte. Il devient alors auteur d'une production artistique qu'il propose au travers d'une écriture multimédia.*

Mots clés : ethnographe, photographe, observation, récit de vie, enquête de terrain, œuvre-texte, archive, mémoire, corpus scientifique, index.

Abstract : *The author takes part in an artistic residency in order to conduct an ethnographic investigation with a witness of the Second World War. Combining observational and participatory modes, she collects the testimony of an individual to evoke familial and collective memory through the telling of a life story and the presentation of preserved objects of significance. The author takes the stance of an ethnologist while practicing an immersive fieldwork in which the material is recorded and transcribed, but also that of a photographer creating a visual index. In order to develop an accessible body of scientific material, the author chooses a form of storytelling which includes the collected archives to create an "artwork-text" and becomes an artistic creator by presenting it through a multiform text.*

Keywords: ethnographer, photographer, observation, life stories, field survey, artwork-text archive, memory, scientific corpus, index.

Introduction

Dans le cadre d'une recherche exploratoire et qualitative interrogeant les formes de conservation et de transmission de la mémoire au sein de la famille et de l'institution, le doctorant en Science de l'Art¹, mandaté par le laboratoire du Centre de recherche sur les médiations (CREM) de l'université de Lorraine et par l'association ardéchoise « Les Rias », s'engage à réaliser une enquête de terrain ethnographique en vue de collecter et de communiquer une base de données nécessaire à la construction de son corpus scientifique², qui associe les arts plastiques aux sciences de l'information et de la communication.

C'est dans le but de recueillir et de produire les documents utiles à l'élaboration de sa recherche théorique et pratique qu'il se positionne tout d'abord comme ethnologue, afin de découvrir la mémoire conservée par l'habitant de la commune de Saint-Apollinaire-de-Rias, milieu rural lié à la notion de *résistance*, notamment par l'action des maquisards durant la Seconde Guerre mondiale. Chargé d'un devoir mémoriel où il se doit d'adopter une observation spécifique envers le participant de son enquête, l'ethnologue comme acteur de la réflexion anthropologique contemporaine témoigne d'un intérêt envers différents phénomènes de transmission de l'histoire familiale et de sa mise en patrimoine (Bortolotto, 2012), particulièrement par des moyens esthétiques et des supports de diffusion. C'est en s'emparant de l'appareil photographique et de l'enregistreur sonore que le chercheur devient un photographe producteur de l'archive visuelle et textuelle, images appliquées et discours salutaires à la création plastique en lien avec sa recherche sur le terrain. Prenant position dans le domaine artistique pour diffuser les résultats de son enquête, il réfléchit comme auteur à la mise en narration de l'archive au travers de différents moyens de communication, comme le site Internet ou l'exposition.

C'est dans le cadre d'une résidence artistique mise en place par l'association que le chercheur a pour mission de produire et de diffuser le témoignage du participant portant sur une expérience vécue durant la Seconde Guerre mondiale. Pour mener à bien son investigation d'ordre ethnographique, il présente sa

¹ Ce doctorat s'inscrit à la 18^e section du Conseil national des universités. Il propose une recherche-création en lien avec la recherche théorique. Le sujet est lié à une discipline artistique et s'appuie sur une pratique qui intègre des médiums artistiques tel que l'exposition ou la série d'auteur.

² Dirigée par Christophe Bardin, professeur des universités en sciences de l'art à l'université de Saint-Étienne, et codirigée par Pierre Morelli, maître de conférences en sciences de l'information et de la communication à l'université de Lorraine. Cette recherche scientifique vise à étudier les formes de transmission de la mémoire à travers l'art. Le titre provisoire de cette thèse de doctorat en science de l'art est « L'art de la médiation mémorielle ».

recherche au travers d'une production artistique introductive lors de sa rencontre avec l'ensemble des enquêtés. C'est lors de son immersion dans le quotidien et le lieu de vie de chaque témoin qu'il applique une observation objectivante et participante, et ce, par l'entretien semi-directif qui lui permet d'écouter le récit de vie. Il s'engage alors à le transcrire et à le communiquer comme preuve et document collecté. C'est aussi par la relance que le chercheur peut accéder à des détails sur l'histoire racontée par le témoin, mais aussi à l'objet symbolique de cette mémoire évoquée. Lorsqu'il enregistre le dialogue, qu'il transpose par écrit selon des normes de transcription des sciences humaines, il produit l'archive textuelle. La photographie comme index matériel, notamment par la technique de la « *native image making* », lui permet d'orienter la conversation sur l'expérience vécue de l'enquêté. L'application d'une singularité entre chaque prise de vue de l'objet montré par le témoin produit aussi l'archive visuelle. L'association du document visuel et textuel lui permet de mettre à jour son journal de terrain, mais également de produire une œuvre-texte. Se positionnant alors comme *ethnophotographe-auteur*, il propose la diffusion du résultat de son enquête au travers d'un corpus numérique où l'archive collectée est mise en narration au moyen d'une mise en page structurée et d'une écriture multimédia. Cet article a pour objet une réflexion théorique et méthodologique sur l'usage et l'apport artistique de l'image dans le domaine des sciences de l'information et de la communication.

L'enquête de terrain ethnographique au cœur de la résidence artistique : observation du témoin, collecte du récit de vie, accès à l'objet symbolique

Résidence artistique et présentation du projet scientifique

Depuis sa création en 2003, l'association *Les Rias* célèbre la mémoire collective au travers du concept de « résistance » par différentes manifestations et productions artistiques. Le spectacle théâtral *Résistances* mis en scène par le comédien Carlos Lojo en 2006 a permis de révéler les objets personnels liés aux formes de résistances durant la Seconde Guerre mondiale que détient chaque membre. Ces symboles de mémoire sont mobilisés et rendus publics par diverses publications éditées en ligne sur Calaméo³ et dans les ouvrages *Objets de résistances* (Cimaz, 2006) ou *Entre silence et oubli, mémoire d'un quotidien rural bouleversé* (Béraud-Williams, 2009). Ces initiatives, ainsi qu'une rencontre entre

³ Voir : <http://fr.calameo.com/books/000102223fec35317ed1a>.

Jacqueline Cimaz et Pierre Morelli, ont permis de donner naissance à la résidence artistique *Mémoire de clandestinités*⁴ en mai 2014.

La résidence artistique, qui offre « un lieu et des moyens de travail à un artiste en échange de son investissement dans un projet artistique » (Ramoul, 2014, p. 206), est une structure publique fondée sur le principe d'échange et de partage. Elle permet au chercheur de développer une pratique esthétique en lien avec sa recherche théorique dans un espace et un temps limités. C'est donc sur une période fixée par l'association et non relative à toute résidence que le chercheur a effectué plusieurs séjours de trois à sept jours durant six mois, notamment de mai à octobre 2014. Il disposait d'un moyen de locomotion ou était véhiculé par Jacqueline Cimaz, la présidente de l'association organisatrice de la résidence et référente intermédiaire entre le chercheur et le participant dont elle connaît l'histoire de vie. Elle s'engageait à héberger l'artiste dans un logement mis à disposition par la mairie ou au sein de son propre foyer, partagé avec son mari Michel Cimaz, maire de la commune. Cette organisation a permis au chercheur de mener à bien son enquête, qu'il restitua sous forme de projection photographique et narrative dans une salle municipale de Vernoux-en-Vivarais.

Alors présenté par Jacqueline Cimaz à l'ensemble de la communauté participante au jour symbolique du 8 mai, le chercheur a partagé la cérémonie nationale avec l'ensemble restreint des témoins personnellement et volontairement investis dans son projet scientifique. Qu'il fut enfant lors de la Seconde Guerre mondiale, réfugié espagnol (Maria Baqué) ou engagé dans le Maquis (Robert Combe père, Alfred J.), le témoin ou son descendant (Robert Combe fils, François J.) représente une source de connaissance concernant une forme de résistance au conflit collectif et à l'oubli, il participe à la coconstruction du savoir et à la collecte du corpus scientifique. Afin de présenter l'objectif de sa recherche, le doctorant expose alors son projet scientifique sous forme de projection photographique et documentaire à suite du repas collectif pris dans la salle communale. Cette production d'essai qui introduit la méthode d'investigation de l'enquêteur intégrait le contexte de la découverte de l'objet (un entrepôt en Lorraine), le portrait du participant (le petit-fils de Mr Mockels) et l'objet en son état (un veston chiffonné), son but étant d'informer le public des intentions et des actions du chercheur lors de son intervention sur le terrain.

⁴ Organisée par Jacqueline Cimaz, présidente de l'association Les RIAS. L'équipe est composée de l'artiste Pablo Garcia, qui bénéficie du soutien de Didier Tallagrand, professeur en design d'espace à l'école supérieure d'art d'Annecy, et de la doctorante en art Delphine Forestier, soutenue par son codirecteur de thèse Pierre Morelli, maître de conférence en science de l'information et de la communication.

L'enquête de terrain ethnographique : le récit de vie entre observation participante et objectivante

Soumis à un temps déterminé pour la récolte d'informations, c'est par son immersion au sein des foyers et des activités du groupe que l'enquêteur procède à une investigation sociale dans l'esprit du reportage expérimenté par George Orwell et présenté dans son ouvrage *Le Quai de Wigan* en 1937. Tout comme cet auteur qui logea dans les foyers des mineurs des régions industrielles en crise du nord de l'Angleterre, qui partagea les rituels familiaux et expérimenta les difficultés de la profession (Pataut, Roussin, 2011), le chercheur mène une véritable enquête de terrain immersive au sein des activités quotidiennes de la communauté lors de ses séjours sur la commune. Trouvant ses origines dans le domaine de la sociologie et de l'anthropologie, ce type d'enquête de terrain comme méthode d'application ethnographique permet une analyse scientifique qui engage une réflexivité sur l'activité de l'être humain et de la communauté. Elle est utilisée lors de la résidence artistique afin que le chercheur rencontre et partage des moments avec le participant engagé.

Elle est inconcevable sans une proximité plus ou moins étroite entre le chercheur et les personnes auprès desquelles [le chercheur] mène l'enquête, avec lesquelles il passe une grande partie de son temps et partage, de manière plus ou moins engagée, les activités de la vie quotidienne (Marchive, 2012, p. 8).

C'est par la fréquentation quotidienne du témoin, la participation au sein de l'action collective et l'implication dans les milieux de vie que le chercheur applique une observation participante qui permet d'instaurer des relations entre enquêteurs et enquêtés, ce que Thévenot (1994) appelle le « régime du proche » marqué par la « familiarité » et « l'investissement affectif qu'elle accompagne et fait naître » (cité dans Genard, Roca et Escoda, 2010, p. 150). C'est par ce type d'observation que le chercheur tente de favoriser l'interaction et l'échange dans le milieu investi, dans le but de gagner la confiance du témoin. Il tente de minimiser son statut d'enquêteur afin d'accéder au partage et à la véracité du récit témoigné en se comportant comme l'enfant à l'écoute attentive de son grand-parent, tout en appliquant une empathie accompagnée de bienveillance et d'humilité (Forestier et Morelli, 2015). De plus, par le partage du même dialecte (la langue française) et d'une histoire collective similaire (la Seconde Guerre mondiale en France), il possède une proximité culturelle avec l'acteur engagé (Ouattara, 2004) qui facilite son immersion et la relation discursive, un avantage méthodologique par rapport à l'enquête et à l'interprétation du témoignage.

C'est donc *in situ*, c'est-à-dire par une implication fréquente dans les repères territoriaux et quotidiens du participant, que le doctorant observe et interroge le

témoin par l'observation participante, mais aussi par l'application d'une méthode qualitative et narrative issue de l'ethnologie : celle du témoignage qui fait appel au récit de vie au travers de l'entretien. Le témoignage est un mode de transmission du récit de vie qui restructure la mémoire du témoin autour d'une expérience qui a été vécue, le but étant d'accréditer et de donner sens à une représentation de l'histoire passée. En assurant la réalité du souvenir, il permet d'extérioriser une mémoire déclarative, notamment celle qui s'énonce au cœur de l'expérience verbale, discursive et littéraire (Ricoeur, 2003). Le récit de vie est une pratique de remémoration faisant appel à la capacité humaine de faire mémoire d'un évènement passé. Selon Aristote, cet acquis primitif est un procédé mnémorique où l'image et le symbole sont liés au fait que l'on souhaite se rappeler et où ils sont ordonnés selon un ordre déterminé, lié à la raison, l'attention et l'intention. Il s'agit de remémorer fréquemment l'évènement afin de ne pas oublier certains détails (Le Goff, 2008), notamment au travers de l'oralité. Le récit de vie est « une stratégie d'accès au réel en tant que technique de recueil de données » (Joyeau, 2010, p. 16) qui permet d'amorcer la construction du corpus de la thèse. Généralement, c'est au sein du foyer que le chercheur rencontre le témoin avec lequel il a convenu un rendez-vous au cours duquel ce dernier évoque, dans un entretien, son récit de vie en lien à son expérience vécue lors de la Seconde Guerre mondiale.

C'est alors au travers de bribes de souvenirs énoncés que le chercheur prend connaissance d'une histoire vécue. Le processus conversationnel ordinaire met le chercheur en position d'observation « objectivante » (Genard, Roca et Escoda, 2010, p. 143) : une posture d'analyse des faits où il conserve une distance et une neutralité. Elle a pour but de ne pas influencer le discours de l'interrogé et permet d'amorcer une entrée en communication qui favorise la remémoration du souvenir au travers du dialogue familier. En effet, il se doit de ne pas induire « les comportements qu'il entend observer ou les propos qu'il entend recueillir » et s'abstient donc de toute position subjective (*ibid.*). Il adopte ainsi un comportement d'auto-surveillance, de silence, de mise à distance et de maîtrise de soi dont l'objectif est de renforcer la confiance avec l'interlocuteur et de collecter « l'authenticité de son témoignage » (*ibid.*, p. 146).

Témoigner par le récit de vie : entre relance et monstration de l'objet symbolique

Afin de mener à bien son enquête, le chercheur a préalablement déterminé un guide (voir figure 1 en annexe) qu'il applique au travers de l'entretien semi-directif, aussi qualifié d'entretien semi-dirigé ou centré (Imbert, 2010). C'est dans un ordre relatif aux faits énoncés qu'il aborde les aspects du thème étudié avant

la fin de l'entretien, notamment par la relance, technique verbale qui encourage le participant à développer le récit, à donner des précisions supplémentaires ou à confirmer ses propos (Combessie, 2007).

À la suite de l'écoute attentive du récit de vie en lien avec la Seconde Guerre mondiale, qui permet au chercheur de comprendre le contexte et les circonstances d'une expérience, mais aussi de discerner l'objet symbolique en lien avec celui-ci, le chercheur suit le guide d'entretien mis en place et soumet des relances au témoin par rapport à certains détails moins compris lors de la conversation. Par exemple, lors du témoignage de Maria Baqué, enfant réfugiée espagnole dans plusieurs camps d'internement en France, le chercheur souhaite éclaircir le parcours de son père au moyen de questions de relance qu'il a pris soin de noter durant l'entretien : vers quel camp a-t-il été envoyé ? Comment s'est-il échappé ? Où et pendant combien de temps a-t-il coupé les blés ? Etc.

La dernière question a révélé une relation épistolaire qui avait pour but de maintenir le lien familial entre le père et la mère de Maria et de connaître la position géographique de chacun. Le chercheur cerne alors la présence de la lettre comme objet symbolique du récit et comme preuve des faits énoncés; il demande au participant si le document a été conservé. La relance permet donc à l'enquêteur de saisir l'objet de son investigation, c'est-à-dire de prendre connaissance d'un symbole matériel et mémoriel lié à l'histoire racontée, le témoin n'ayant pas obligatoirement le réflexe de présenter ceux en sa possession, bien qu'il ait conscience de la recherche menée par le doctorant.

Voici un autre exemple issu de l'entretien avec Maria Baqué qui a permis au chercheur de dévoiler un objet symbolique postérieur à son expérience. Lors d'une intervention menée en milieu scolaire au cours de laquelle elle raconte son récit de vie, un enfant de dix ans, qu'elle aide au devoir, lui dit « ça, il faut que tu l'écrives ». Le chercheur relance le témoin sur cette affirmation en lui demandant si cette suggestion a déclenché un élan créatif chez elle. Cette requête a permis d'accéder au livre autobiographique (Baqué, 2004) de Maria, publié en seulement dix exemplaires à destination des membres de sa famille. Le témoin propose alors de prêter le livre au chercheur. Suivant son guide d'entretien, le chercheur requiert alors la prise de vue photographique de certains passages sous réserve de la censure concernant certains écrits en lien avec la mère.

La photographie : un index symbolique au service de la production de l'archive

La photographie : objet symbolique index du récit

Au travers de cette enquête ethnographique, l'objectif du doctorant est d'accéder à l'objet mémoriel conservé par le participant. Montrée et annoncée comme archive personnelle, la photographie imprimée sur papier cartonné représente l'objet symbolique qui permet au chercheur d'appliquer la technique sociologique de la « *native image making* » (Etiemble et Morillon, 2011, p. 74), qui met en lien l'image et le témoin, qu'il soit celui lié au conflit ou celui ayant écouté le discours mémoriel de son parent (Figure 1). Cette méthode d'évocation du souvenir permet au sujet d'énoncer un événement lié à l'image et de raconter certains aspects de sa vie (La Rocca, 2007). Par exemple, la photographie conservée et montrée par le fils Robert Combe (qui porte le même nom et prénom que son père) est une base matérielle qui lui permet d'évoquer certains détails de l'histoire de son père qui était engagé dans le Maquis. La photographie, comme « médium » de la sociologie visuelle au service de la compréhension du monde social, est un instrument de recherche (La Rocca, 2007) qui rend compte d'une patrimonialisation familiale, car elle est conservée et transmise de génération en génération. La photographie révèle une « indexicalité » comme « garantie d'une relation privilégiée au vrai, au référentiel et à la matérialité » (Doane, 2007, p. 132), car elle est l'empreinte lumineuse d'un objet réel cadré, un référent qui existe en premier lieu et avec lequel le sujet établit une connexion. Selon Pierce (1932), la photographie est avant tout un index dénotatif qui force l'attention sur un objet particulier rendu actuel par le sujet, notamment par la conservation, la monstration et la transmission verbale. L'image s'unit au discours et rejoint ainsi le symbolisme. L'index permet au témoin de lier son existence à l'objet individuel lié à l'histoire et déclenche « une dialectique de la trace » (Doane, 2007, p. 141). Dans le cas de Maria Baqué, enfant réfugiée espagnole en France durant la Seconde Guerre mondiale, la photographie du château de Gramont (voir la figure 2) est un index qui permet d'attester l'existence du lieu dans lequel elle fut hébergée, mais aussi d'évoquer les détails de moments vécus liés à celui-ci :

Maria B. : j'ai mis longtemps longtemps en doute que ce soit vrai/je me disais tu l'as imaginé/que tu es sorti de ce camp si pourri/pour aller dans un château ça peut pas avoir existé/[...] moi je disais c'est pas possible alors et j'avais pourtant une photo dans laquelle j'avais écrit derrière la date c'était en 43/le château tout enneigé une toute petite photo comme il se faisait à l'époque je sais pas qui me l'avait donné/et il me disait mais tu as une preuve donc il y a pas de raison.

La photographie est un support de communication réinvestie par le discours du témoin qui développe une mise en scène de l'énonciation (Grall, 2013). C'est généralement par un enchaînement de souvenirs sans linéarité, qui s'introduit en parallèle à l'objet présenté, que le témoin élabore un argumentaire basé sur la typologie d'assemblage énonciatif, évoqué par Leroi-Gourhan (1965), nommé « mythogramme ». Stimulant la mémoire et la pensée du témoin, le récit permet d'introduire la composante textuelle de l'image grâce à la tradition orale. Le support visuel photographique est constitué de symboles situés et animés par le discours, il est un dispositif *verbo-visuel* où « l'image n'est jamais seule [puisqu']elle est prise dans la rumeur du commentaire » (Vouilloux, 2013, p. 90). Selon Barthes (1980), la photographie possède donc un rôle d'ancrage qui permet de définir ce qui est vu et elle est un contenant de l'histoire, car elle « présente l'objet qui symbolise la morale de l'histoire, la morale contenant elle-même l'histoire » (Perin, 2013, p. 35). De plus, associée au travail de mémoire qui fait appel au souvenir, elle permet d'attester la véracité d'un récit, car elle rejoint l'opération sémiotique du langage verbal, selon l'artiste W. G. Sebald (cité dans Grall, 2013).

Transcrire le récit selon une norme en sciences humaines

Dans le but de conserver une trace du témoignage, l'enquêteur enregistre le récit de vie à l'aide d'un enregistreur audio ou de l'application « dictaphone » de son téléphone intelligent. Ce dispositif lui permet de stocker et de se réappropriier l'entretien par écrit, qu'il transpose de façon attentive selon les normes de transcription du projet SUM-TEC⁵ liées au domaine des sciences humaines. Ce décodage orthographique lui permet de restituer le propos de l'enquête de manière claire, fidèle et compréhensible pour le lecteur et respectueuse pour l'orateur. Dans un premier temps, il note les indications concernant le recueil des données, c'est-à-dire la date et le lieu de l'entretien, le nom du transcripteur, ainsi que d'éventuels faits notables qui ont pu survenir au cours du dialogue (manque de piles, interruptions, etc.). Dans un second temps, le chercheur numérote chaque ligne afin de repérer et de noter aisément des passages importants, tout en indiquant le nom de la personne à chaque tour de parole. Au travers de la conversation, il n'utilise pas de signes de ponctuation (sauf le point d'interrogation pour marquer les questions quand c'est nécessaire) et les mots

⁵ Projet SUM-TEC sous la direction de Luc Massou, 2012-2015, université de Lorraine, France.

inachevés sont terminés par « + »⁶. De plus, les pauses dans le discours sont notées par des barres obliques⁷ et les manifestations sonores comme le rire ou le soupir sont mises entre parenthèses⁸. Enfin, les répétitions de mots et les expressions telles que « mm » ou « euh » sont mentionnées et un passage inaudible ou un texte manquant est noté « XXX » (voir l'exemple à la figure 3).

L'ethnophotographe et la co-auteurité

Dans le but de répondre au désir communautaire de redécouvrir une mémoire et de la conserver, l'ethnologue s'engage dans une volonté de se réapproprier, de prolonger et de témoigner la mémoire sociale par l'intermédiaire de l'histoire racontée par l'interrogé (Davallon, 2006). C'est en 2009 que la maison d'édition des Rias publie l'ouvrage *Entre silence et oubli, mémoire d'un quotidien rural bouleversé*, écrit par l'ethnologue Sylvette Béraud-Williams, qui a travaillé près de cinq ans avec les participants de l'association et avec le soutien de la Direction des affaires culturelles du Rhône-Alpes, direction de l'ethnologie. C'est par les fragments de traces visuelles et textuelles recueillies que l'énoncé écrit est réagencé en relation à l'objet représenté afin de « réaliser une sorte de tableau de la vie quotidienne pendant la période 1939-45 sur la plateau de Vernoux » (Béraud-Williams, 2009, p. 3). Par l'approche du travail d'historien, l'ethnologue engage une co-auteurité avec le témoin à travers une narrativité structurée à partir de l'événement discursif et l'archive visuelle relevant de la collection personnelle du témoin (par exemple « collection Léa Cleinias-Combe »). De plus, le chercheur s'appuie sur les données langagières recueillies et cautionne le discours tout en suscitant le sentiment de narrativité selon une mise en séquence qui porte sur la rétrospection du témoin (Audet, 2006), c'est-à-dire sur une connaissance du déroulement et de l'achèvement de l'événement témoigné.

Positionnée comme communication visuelle de l'enquête ethnographique, la photographie place alors l'enquêteur comme ethnographe-photographe faisant office de médiateur entre l'enregistrement du récit et la mise en narration de sa représentation photographique (Forestier et Morelli, 2015). La prise de vue réalisée par l'« ethnophotographe » est donc un moyen d'accroître sa capacité de mémorisation selon Marcel Mauss (1968) et de créer un document visuel, une preuve enregistrée du « ça a été » cher à Roland Barthes (1980), un index qui atteste d'un fait réel dont elle est l'objet de questionnement.

⁶ Par exemple : « c'est bien de co+ de connaître quelques mots pou+ si on veut pouvoir ».

⁷ Par exemple : / (court) et // (plus long) indique un long silence (au-delà de 4 secondes).

⁸ Par exemple : « mon niveau c'était vraiment pas terrible (rire) ».

La production d'une photographie documentaire

L'ethnographe produit un ensemble de documents littéraires en vue d'une utilisation à la fois théorique et pratique, scientifique et artistique : il élabore alors l'archive textuelle. De plus, afin de se souvenir de l'objet montré par le témoin, il se positionne comme photographe en vue de créer l'index photographique qui lui permet de constituer et de compléter son corpus scientifique, car la composante iconographique enrichit le récit de vie, qui lui-même enrichit l'image : « les données recueillies par la communication iconique doivent être considérées comme complémentaires à celles recueillies par les entretiens ou les questionnaires » (La Rocca, 2007, p. 36). Il amorce donc un processus de production artistique à fonction documentaire par la conception d'une image au service d'une réalité qui façonne la connaissance. Appliquant un certain savoir-faire artistique, l'ethnographe propose une qualité esthétique bien que son enquête ne requière pas obligatoirement une virtuosité liée au métier de photographe professionnel.

La fonction de l'image documentaire émerge dans le contexte de la recherche scientifique au travers des missions héliographiques dans les années 1850, où de nombreux photographes, comme Mestral, Le Gray ou Bayard, ont eu pour tâche de recenser l'héritage archéologique et monumental national (Pataut, Roussin, 2011). Ayant joué un rôle important dans les campagnes d'inventaire du patrimoine culturel par l'opération de relevés et de classement, ce type de photographie a alors participé, selon Montier (1998), à l'émergence du « regard patrimonial ». De plus, la reconnaissance de la valeur patrimoniale des fonds photographiques documentaires dans les années 1970 et 1980 a entraîné une nouvelle articulation entre photographie, patrimoine et représentation des identités culturelles (Casemajor Loustau et Gellereau, 2008). Elle est donc un outil de connaissance et d'appropriation d'un patrimoine national ou familial à conserver qui permet de transmettre l'histoire. Dans le cadre de cette enquête ethnographique, la photographie a permis de dévoiler la présence des objets en possession de chaque témoin et héritier (attestations, armes, photographies, etc.), d'attester le lieu et le contexte de conservation de l'objet symbolique et aussi de garder en mémoire le portrait de chaque participant.

Exemple de création esthétique de l'archive via la singularité

Selon Jean Paul Doguet (2007), l'image est avant tout d'ordre tabulaire, car elle constitue un espace d'expression élaboré selon une composition dépendante d'un choix de profondeur de champ, de cadrage et d'un angle de vue. Par exemple, dans l'objectif de prendre une photographie de l'objet observé, le chercheur choisit un fond noir ou blanc, un tissu pouvant faire office de décor et facilement

transportable. Le fait de privilégier le fond noir est un choix, car « un même objet, identiquement éclairé (donc émettant la même luminance) sera jugé plus lumineux devant un fond plus sombre » (Aumont, 1994, p. 17) (voir l'exemple à la figure 4). L'objet placé au centre du cadrage est le sujet d'étude; la photographie est alors isomorphique, car elle fige les détails de l'observation et dans le temps : elle est un élément focalisateur qui permet une perception de la totalité de l'objet (Piette, 1992).

Il s'agit d'appliquer cette technique photographique à chaque objet afin de marquer une singularité entre chaque image, le but étant de privilégier une prise de vue selon une modalité déterminée dans le but de préserver une identité liée à l'objet. Selon Becker (1981), cette « observation photographique dont le caractère répété et systématique assure la validité des données recueillies » (cité dans Piette, 1992, p. 12) (voir figure 5). C'est ainsi que le chercheur crée une donnée documentaire qui complète son corpus scientifique. Il regroupe les photographies d'objets et crée l'archive.

Le journal de terrain visuel

L'image fixe comme fait de la rencontre entre un instant prégnant singulier et une composition représentant un événement réel est généralement accompagnée d'un étiquetage nommant la date et le lieu de la prise de vue (Aumont, 1994). L'œuvre conceptuelle *Tree chairs* de l'artiste plasticien Joseph Kosuth (1965) précise l'importance de la rencontre entre la description visuelle de l'objet par la photographie, avec la description textuelle par le cartel qui présente les mesures et les fonctions de l'objet exposé. De plus, afin de définir le commentaire pour une meilleure interprétation scientifique du document produit, il est nécessaire de décrire le contexte spatiotemporel de la prise de vue photographique au travers d'une notation supplémentaire sur le sujet et les activités photographiées, ainsi que l'enchaînement, le détail et les sensations éprouvées par l'observateur sur les faits. Cette méthode permet de consulter et d'enrichir un « journal de terrain visuel » que l'ethnographe utilise dans le traitement des informations recueillies (Conord, 2007, p. 17) (voir les exemples en figures 6 et 7). Ce journal évoque l'expérience du chercheur sur le terrain et amorce l'analyse et la compréhension de l'enquête. La précision textuelle d'éléments omniprésents ou absents de la photographie permet l'identification, la compréhension et l'interprétation de l'image.

Mettre en narration l'archive visuelle et textuelle

L'ethnophotographe auteur : l'œuvre-texte

L'écrit cède un rôle dans la description ethnographique de l'objet, mais aussi dans la production artistique d'une « œuvre-texte » (Doguet, 2007, p. 69) : modalité artistique où le texte comme message linguistique accompagne l'image photographique. Qu'il soit un titre, une citation ou un commentaire, cet écrit permet au spectateur de comprendre le contenu de l'image et de l'idée associée : « le mot est un signe, quand la photo suppose un référent » à une configuration réelle (Grall, 2013, p. 65). La photographie accompagnée du texte permet d'accéder à une signification de l'ensemble où chacun éclaire l'autre, selon le critique Jochimsen (cité dans Perin Emel Yavuz, 2013). L'association de l'image et du texte permet alors de produire une narration où la représentation visuelle et le langage sont régulés par une intention de structure (Doguet, 2007), car « il faut dire que la plupart des dispositifs et environnements proposés par les artistes actuels fonctionnent, dans leur mode d'articulation, comme un langage. Le modèle régnant est le modèle linguistique, même si ce sont des séries d'images qui se voient articulées » (Valabrègue, 2000, p. 85).

L'auteur crée donc l'œuvre-texte en deux temps : par la collecte des données visuelles et textuelles, et par leur mise en composition selon un dispositif de diffusion choisi. Selon Barthes (1980), le récit transcrit du témoin est évoqué par l'indice iconique de l'image (par exemple l'illustration d'une scène) au travers de l'œuvre-texte. L'auteur produit alors une narrativité iconique intertextuelle (Baroni, 2013) où le spectateur rattache le récit écrit à la photographie. Il opère une ainsi une « intermédialité » (Baroni, 2013), car il associe visuellement deux supports sémiotiques au travers d'une production organisée. La mise en forme du texte et de l'image, une rencontre entre le récit et l'archive photographique par exemple, permet « une interaction entre deux médiums qui participent à la narration par des procédés quasi-cinématographiques » (Bernard Guelton, 2013, p. 36).

L'œuvre-texte possède alors une structure linéaire, qui s'actualise et se parcourt dans le temps où se déroule un rapport de succession des signes, comme à travers l'œuvre littéraire, musicale ou filmique (Doguet, 2007). Afin de procéder à cette technique de mise en narration de la photographie et du texte, trois opérations basiques peuvent être appliquées, comme la combinaison (suite d'inscriptions), la répétition (rappel au spectateur) et la variation (transposition en d'autres signes), qui permettent d'établir un corpus scientifique à visée narrative où le doctorant

élabore une base de classement, d'association et d'assemblage des images où le spectateur reconstitue certaines parties entre elles pour former le tout témoigné.

L'auteur procède à une activité de narrativisation de l'image selon une mise en séquence de la matière visuelle et discursive. En effet, lorsqu'une image se juxtapose à une autre dans le but de produire une série, il opère une narrativité iconique sérielle (par ex. la bande dessinée, le roman-photo, le cinéma, etc.) afin de mettre en narration sa production tabulaire (Doguet, 2007). Afin de procéder à différentes propositions de mise en séquence, il utilise le logiciel Adobe Lightroom, sur lequel il crée une bibliothèque d'images dans le but d'organiser leur chronologie sérielle. Il peut dupliquer et placer ces mêmes données triées dans sa bibliothèque virtuelle au travers de la création d'un fichier « collection dynamique » afin de procéder à l'organisation de ces photographies en fonction du mode d'édition choisi (par ex. jeu de cartes, chapitre de livre, corpus numérique, etc.).

Selon Deleuze (1985), l'image forme un espace spatio-temporel nommé « bloc d'espace-durée » que l'auteur assemble avec d'autres images par le montage, dans l'objectif de produire une séquentialité où se déroule la narration à travers le schéma combinatoire des images et du texte (Aumont, 1994), une association qui crée et articule la dimension temporelle d'une histoire basée sur les récits de vie des témoins. La narrativité repose alors sur « la représentation séquentielle d'un événement séquentiel » où l'artiste réutilise le récit évoqué afin de proposer des séquences associées et où il transforme l'état initial du témoignage en un état artistique (Baroni, 2013, p. 101). Par exemple, le chercheur engagé comme artiste au service de la narration de sa production visuelle et textuelle peut produire un dispositif artistique où le spectateur découvre une mise en narration de l'archive, notamment par la publication d'un corpus numérique.

Publication numérique de la recherche

L'ouvrage *Paris invisible* (1998) de Bruno Latour et Émilie Hermant est suivi d'un site Internet⁹ du même nom où le spectateur découvre une narration inédite de l'ouvrage à travers la combinaison. L'auteur utilise différents moyens de publication, comme le livre ou le site Internet, afin de divulguer le résultat de sa collecte et de produire une narration accessible où la recherche est vulgarisée. Il crée ainsi une base d'information permanente liée à l'enquête où l'utilisateur peut consulter l'archive à tout moment, tout comme au travers de l'œuvre en ligne *The file room*¹⁰ d'Antoni Muntadas (1994). Ainsi, le site internet comme support

⁹ Voir : <http://www.bruno-latour.fr/virtual/index.html>.

¹⁰ Voir : <http://www.thefileroom.org>.

éditable permet de diffuser et de proposer une mise en séquence des archives textuelles et visuelles. Une narration est donc proposée par l'auteur et gérée par le spectateur au travers d'une lecture multiple des témoignages, qu'elle soit linéaire ou fragmentée. Cette approche « hypermédia » (Morelli, 2003) mise en ligne mène le lecteur vers la consultation de données documentaires par l'exploration d'un parcours narratif. Tout comme au sein de la bibliothèque privée *Lighthouse*, le site permet de classer, d'indexer et d'exposer l'archive.

L'affichage sur écran résulte d'une convergence entre un système d'exploitation et de logiciels où le document et son contexte sont représentés dans un nouvel environnement culturel, social et technologique (Banat-Berger, 2015). La publication en ligne permet de rendre l'information accessible à tout moment et en tout lieu lorsqu'une connexion Internet est disponible. Cette ubiquité permet de retrouver facilement et aisément l'information qui est ainsi préservée dans son intégrité sur le long terme (Banat-Berger, 2015). De plus, l'archivage numérique permet de restituer l'information à un moment utile « dans l'environnement qui sera celui du temps de la restitution » (Banat-Berger, 2010), par exemple lors d'une exposition ou d'une conférence¹¹.

Afin de présenter l'archive dans un esprit d'auteurité, le chercheur propose une « ré-éditorialisation », soit une réécriture qui permet de s'adapter à un nouveau contexte de publication qui dépasse la simple juxtaposition de ressources (Gaillard et Crozat, 2011). Selon Bouchardon (2011), des opérations d'écritures sont convoquées, telles que l'adjonction de métadonnées, « la juxtaposition avec d'autres documents ou l'ajout d'introduction, de transitions, de conclusion (Banat-Berger, 2015).

Le site Internet *Mémoire résistante* présente le corpus de la thèse. Ce CMS (*Content Management System*) est un système de contenu de gestion qui permet au chercheur d'utiliser un modèle de mise en page, un design « préfabriqué » qui ne nécessite pas la qualification de webdesigner pour proposer une production sérielle en ligne (Forestier et Morelli, 2015). Le site est structuré selon huit thèmes, chacun défini par des onglets titrés affichés en tête de page du site¹².

L'onglet dont le titre est « Résistants » (voir en figure 8) présente le portrait de chaque témoin. Il est divisé en chapitre, chacun désigné par le nom et le prénom du participant, par exemple « Maria Baqué ». Cette section ne comporte pas de sous-chapitres, contrairement à celle de François Juston. En accédant à la page

¹¹ Un exemple de corpus numérique est disponible à l'adresse suivante : www.memoireresistante.jimdo.com.

¹² « Accueil », « Résistants », « Paysage de mémoire », « Intimité de l'objet mémoriel », « Disparition de l'objet », « Archive résistante », « Intervention artistique », « Contact ».

de Maria Baqué, le spectateur découvre une tentative de mise en narration combinatoire de l'archive et une écriture multimédia par la juxtaposition du texte (description de l'image, extrait d'ouvrage ou de récit de vie, PDF à télécharger) et de la photographie (témoin posant pour le photographe, paysages mémoriels visités, numérisations de photographies familiales et photocopies personnelles, articles de presse, etc.). De plus, l'astérisque désigne une information complémentaire sur l'image. En cliquant sur celle représentant la couverture de son livre autobiographique, le spectateur navigue vers le titre « Archive résistante », le chapitre « Livre biographique : condition de vie au camp de Rivesaltes » où un produit multimédia présenté sous forme de Flash html¹³ propose un livre numérique¹⁴ accessible à la lecture sur le site Calaméo, une bibliothèque virtuelle où chacun peut créer et exposer son propre ouvrage.

Exposer autrement l'archive

En 1971, Christian Boltanski présente *Vitrine de référence*, une boîte sous plexiglas qui présente des objets personnels de l'artiste comme des éléments issus de fouilles archéologiques. Dans le même esprit, George Legrady (1994) expose une collection personnelle composée de bandes sonores, de vidéos, de photographies d'objets, de livres, de documents familiaux et personnels, de cartes d'identité dans une installation nommée *An anecdoted archive from the cold war*¹⁵, qui présente des documents mis en scène dans un même lieu et via un cédérom qui mêle ces représentations et leur utilisation. Face au choix multiple, le spectateur produit des associations de séquence qu'il combine afin de produire des scénarios alternatifs en fonction de son cheminement narratif. Dans le même esprit, le doctorant a proposé une installation nommée *Le Maquis*¹⁶ lors de *La nuit des chercheurs* à Metz en septembre 2014. Située dans une yourte montée pour l'occasion, l'installation expose une série de huit photographies contrecollées sur *alu-dibond*, un carnet d'essai, des tirages de lecture, des ouvrages des éditions *Les Rias*, des bandes sonores des témoignages des acteurs, une tablette numérique où étaient accessibles les vidéos d'essai et le site Internet en construction, des cartes de visite, le livre personnel de Maria Baqué, une carte routière de l'Ardèche. Le tout était mis en scène dans une ambiance militaire (caisses en bois et filet de camouflage) (Forestier et Morelli, 2015) dans le but de faire découvrir la recherche au grand public, donc de donner une version vulgarisée et artistique de

¹³ Voir : <http://memoiresresistante.jimdo.com/archive-résistante/livre-biographique-condition-de-vie-au-camp-de-rivesaltes/>.

¹⁴ Voir : <http://fr.calameo.com/read/0041165564b3057671dcd>.

¹⁵ Installation présentée lors de la troisième biennale *Artifices* en 1994, *Mise en mémoire/ Accès à la mémoire*, tenue à Saint-Denis en France.

¹⁶ Voir : <http://memoiresresistante.jimdo.com/intervention-artistique/la-nuit-des-chercheurs-2014/>.

la recherche de doctorat. De plus, l'exposition *Mémoire résistante #2*, réalisée au Parc de la Seille à Metz de novembre 2015 à janvier 2016, présentait dix-huit photographies contrecollées sur neuf panneaux recto verso au travers d'un parcours réfléchi selon une narration mêlant à fois la photographie couleur sur un versant et la photographie noir et blanc sur l'autre. L'ajout du code QR au bas de certaines images permettait de faire référence à un chapitre du corpus numérique et ainsi de produire une narration sérielle et plastique.

Conclusion

Répondant à la demande de son laboratoire, le doctorant s'investit sur le terrain en tant qu'ethnographe chargé d'analyser les modes de transmission et de conservation de la mémoire d'une communauté, mais aussi en tant que photographe chargé d'effectuer des prises de vues singulières concernant les archives consultées. Son implication au cœur de l'enquête de type ethnographique lui fait alors adopter une observation à la fois objectivante et participante envers le témoin qu'il convoque par l'entretien. Cette attitude lui permet d'accéder au document de son investigation : la preuve visuelle et symbolique associée au récit de vie de l'enquêté. La recherche collaborative menée avec chaque témoin permet au chercheur de construire une base de données nécessaire au développement théorique et pratique de la thèse. Par le témoignage et la monstration de l'objet symbolique, l'enquêté contribue alors à l'émergence de la narration, mais ne la produit pas : c'est le chercheur qui adopte une position d'auteur lorsqu'il choisit le traitement du sujet en justifiant un déplacement culturel du traitement de l'information vers une narration réfléchie au travers de différents dispositifs artistiques.

La démarche s'inscrit dans le domaine des arts plastiques, car le chercheur a pris part à une résidence artistique où il a produit des images d'archive, un index photographique qu'il exploite au sein d'une recherche pratique d'auteur. Prenant aussi position comme artiste plasticien quand il présente ses différentes propositions artistiques (corpus sur le site Internet, installation *Le Maquis* dans une yourte, parcours visuel au travers de panneaux dans un parc, etc.), son implication passe par la communication lorsqu'il fait appel à différentes institutions (CMS Jimdo, université, association, etc.) pour exposer un travail esthétique lié à la thèse. Lorsqu'il met en narration l'archive, l'ethnophotographe-auteur s'inscrit alors au travers du *Narrative art*, un mouvement artistique né dans les années 1960 faisant valoir un « art narratif » au travers de l'œuvre-texte notamment mis en valeur par l'exposition *Story*¹⁷ en 1973, où les artistes comme John Baldessari, Bill Beckley ou Jean Le Gac étudie

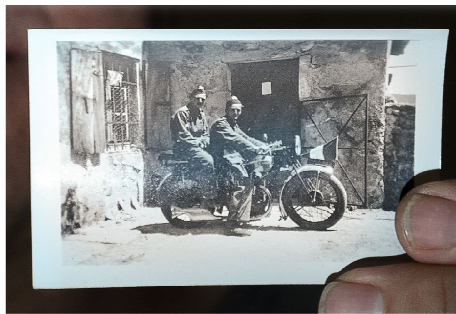
¹⁷ John Gibson Gallery, New York.

la temporalité de l'œuvre. La sémiologie passe ainsi par la photographie, cet espace d'expression médiatique reconnu en France comme huitième art dans le champ des arts plastiques depuis 1982 par la création du Centre national de la photographie par le ministère de la Culture.

ANNEXES

Figure 1. Exemple de guide d'entretien semi-directif

- Écouter et recueillir le récit de vie (notes et enregistrements sonores).
- Cerner les objets symboliques en lien au de vie.
- Relancer le discours par rapport à des détails incompris et sur l'objet évoqué.
- Demander l'accès à l'objet mémoriel et l'accord pour la prise de vue photographique.
- Prise de vue photographique de l'objet et de son contexte de conservation.
- Prise de vue du contexte et du témoin.



Robert Combe fils montrant une photographie familiale :
« Robert Combe et Jean Béziat au Maquis »
Collection Léa Cleinias-Combe

Extrait de l'entretien semi-directif basé sur la technique de la « native image making » :

Robert Combe: ça c'est le Maquis c'est une moto / Jean Béziat c'était son cousin / il était F.F.I / c'était une formation armée des Forces de l'Intérieur / c'était l'armée combattante de l'Intérieur qui n'était pas reconnue par les nazis bien sûr mais c'est au Maquis / Oui c'est leurs uniformes c'est des « battledresses » style britannique qu'ils avaient dû recevoir par parachutage

Delphine Forestier: donc c'est pendant la Seconde Guerre mondiale

Robert Combe: oui c'est donc après ou pendant / c'est après le Débarquement mais c'était pendant l'Occupation / Ils étaient en lutte contre / la lutte armée avait commencé si on peut dire / c'est au Maquis mais donc dans la phase Libération d'Ar-dèche ça / donc les troupes allemandes étaient encore dans la Vallée du Rhône et il y en avait partout mais c'est dans la phase après le Débarquement du mois de juin donc 44

Figure 1 – Exemple de guide d'entretien semi-directif



Figure 2 – Château de Gramont, 1943. Photographie conservée par Maria B.

1 **Date** : 7 juin 2014, 1H58

2 **Lieu** : Résidence principale de Maria Baqué

3 **Transcripteur** : Delphine Forestier

4

5

6 *Maria Baqué* : d'Argelès je suis passée à Saint-Cyprien / de Saint-Cyprien on nous a emmené après à
7 Rivesaltes / Rivesaltes c'était des baraques en dur // Donc on avait on était à peu près quatre-vingt par
8 baraque avec les emplacements les lits réservés mais tout ça mon père était / parce que dans les camps
9 il y avait le camp côté femme et le camp côté homme / les garçons à partir de quatorze ans étaient
10 dans le camp des hommes / ils étaient plus avec nous / mais on nous laissait nous rencontrer de temps
11 en temps mon père venait de temps en temps surtout à Rivesaltes / mais après les Allemands sont
12 venus donc ils ont pris tous les hommes valides et mon père est allé atterrir à Guernesey là-haut faire
13 du des souterrains pour mettre du matériel de guerre / et nous on est resté donc à Rivesaltes

14 *Jacqueline Cimaz* : Et il en est revenu votre papa

15 *Maria Baqué* : Ah oui malgré tout il en est revenu

16 *Jacqueline Cimaz* : Il a échappé à Mon+

17 *Maria Baqué* : Il a échappé euh / bon de temps en temps on recevait des lettres mais très rarement //

18 Et une fois il nous a dit on était lent on n'était plus à Rivesaltes déjà on était à déjà au camp de Gurs /

19 camp de Gurs qui se trouve XXX donc Rivesaltes est à côté de Perpignan mais le camp de Gurs se

20 trouve à côté de Pau // Et c'était / le camp le plus pourri dans lequel on a été / et c'est dans le camp de

21 Gurs où on était avec tous les juifs que euh on a emmené euh on ramassait en France et on les

22 emmenait tous au camp de Gurs // Donc dans le camp de Gurs on jouait et on / faisait les andouilles

23 on peut dire quand on est enfant parce qu'on n'avait pas d'école / on n'avait pas de cadre donc / moi

24 j'ai joué avec les enfants qui sont allés donc après dans les camps d'extermination (silence) et on ne se

25 comprenait pas eux parlaient ou allemand ou polonais nous on parlait moi personnellement je ne

26 parlais que catalan parce que chez moi on parlait que catalan et je ne comprenais même pas l'espagnol

27 / maintenant je parle les deux pour en mon mais à cette époque-là je ne parlais absolument pas le //

28 castillan je ne parlais que le catalan

29 *Jacqueline Cimaz* : Et puis après le catalan était interdit

Figure 3 – Exemple de transcription



Objets mémoriels de Robert Combe

Figure 4 - Exemple d'objets photographiés

Observer	Identifier l'objet selon le récit évoqué
Cadrer	Positionner l'objet selon un « point de signification particulier » afin de diriger le regard du spectateur dans un décor défini.
Acter	Mettre en scène l'objet au travers du position de la lumière (naturelle, flash, studio). Prendre la photographie de l'objet.
Écrire	Noter les circonstances de la prise de vue.
Archiver	Regrouper les photographies similaires par leur esthétique et ce qu'elles représentent.
Comparer	Repérer les différences et similitudes entre les objets pour interrogations.
Montrer/publier	Stimuler de nouvelles données et assurer la dimension de la recherche.

Figure 5 - Étapes de cycle d'observation pour la production d'une singularité photographique de l'objet (Piette, 1992)

La boîte de médicament du pharmacien Etienne
conservée et montrée par François J.

Date : 10 mai 2014

Portrait : Rencontre avec François J., fils d'Alfred J. résistant engagé dans le Maquis.

Contexte : Dans sa résidence secondaire : maison ardéchoise situé à Comblieu



Premier entretien : François J. évoque le récit de vie de son père ainsi que la conservation d'une pièce d'identité égarée. Suite à une relance du chercheur, il précise qu'il possède aussi une boîte de médicament délivré à sa grand-mère par le pharmacien Etienne qui fut déporté et mort au camp de Bergen-Belsen.

Extrait :

Delphine FORESTIER: Avez-vous conservé d'autres objets vis-à-vis de cette mémoire ?

François J. : Oui oui oui / oui euh j'ai // il y a longtemps que je l'avais j'ai une euh / c'est en fait euh c'est une / c'est une boîte de médicaments on va dire qui est estampillée avec le nom de Raymond Etienne qui était en fait le propriétaire d'une pharmacie à Vernoux donc en fait ce dénommé donc Raymond Etienne avec sa femme je crois qu'elle s'appelait Marie Thérèse ont été en fait déportés tous les deux // donc pour l'heure pour madame Etienne elle a été déportée à Ravensbrück et Monsieur Etienne à Bergen-Belsen donc ils ont été dénoncés voilà ce sont des gens qui ont beaucoup aidé enfin beaucoup de juifs sur la région de Vernoux-l'Eu+ / en aidant beaucoup / pharmacien tous les deux bon on va dire ils avaient quand même des moyens financiers qui ont certainement beaucoup aidé aussi et donc voilà ils ont été dénoncés et ils ont été déportés tous les deux / sa femme est donc revenue je crois en juin 45 et lui il est décédé donc à Bergen-Belsen en Mai 45 / en Mars 45 pardon / et donc j'avais ici un souvenir / c'est un symbole quoi / c'est une boîte qui est estampillée et voilà / c'est en fait peu de chose mais enfin on peut dire c'est en fait tout ce qui reste de ce fameux monsieur Etienne pharmacien de Vernoux parce que moi ici j'ai XXX se servir sur Vernoux-l'Eu+ tout ce qui était course et tous les médecins étaient aussi des médecins de Vernoux et la pharmacie où ils se servaient souvent c'était la quoi / c'est un petit objet qui n'a aucune valeur mais bon c'est un symbole quand même quoi//

Figure 6 – Exemple de journal de terrain visuel

Photographier l'objet :

A la fin de l'entretien, le chercheur demande à accéder à l'objet dans l'objectif de le photographier notamment au sein de son contexte de conservation. François J. accepte de montrer la boîte estampillée du pharmacien Etienne placée dans un tiroir située parmi des objets hétéroclites dans une salle de débarras au premier étage non habitée de la maison.



Sensations éprouvées par le chercheur :

François J. émet quelques réticences à montrer l'objet dans son contexte, le débarras où il est conservé n'étant pas rangé ni organisé. Le chercheur « rassure » le témoin en lui rappelant le contexte de découverte du veston de Mr Mockels, cette première recherche menée et exposée lors de la projection photographique du 8 mai 2014 qui a permis d'introduire l'objectif de l'enquête de terrain ethnographique où il était présent.

Le veston était complètement chiffonné et placé dans une boîte située dans un garde-meuble encombré. Cette affirmation marque la neutralité du jugement sur l'habitat et l'intimité du témoin.

Figure 7 – Suite de l'exemple de terrain visuel



Figure 8 – Page d'accueil du site Mémoire résistante

Références

- Audet, R. et al. (2006). *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (art visuel, cinéma, littérature)*. Paris, France : Dis Voir.
- Aumont, J. (1991). *L'Image*. Paris, France : Nathan.
- Banat-Berger, F. (2010). Les archives et la révolution numérique. *Le Débat*, (158), 70-82.
- Baqué, M. (2004). *Maria ou la liberté envers et contre tout*. La Voulte-sur-Rhône : Stéphanie Bonel.
- Barthes, R. (1980). *La chambre claire. Notes sur la photographie*. Paris, France : Gallimard/Seuil.
- Bechet, J.-C. (2013). Série, le rôle clef de l'édition. *Réponse photo, Hors-série*(17), 92-98.
- Béraud-Williams, S. (2009). *Entre silence et oubli, mémoires d'un quotidien rural bouleversé*. Saint-Apollinaire-de-Rias, France : Les Rias.
- Bouchardon, S. (2011). Explorer les possibles de l'écriture multimédia. *Les Enjeux de l'information et de la communication*, 2(12), 11-24.
- Casemajor Loustau, N. et Gellereau, M. (2008, avril). *Dispositifs de transmission et valorisation du patrimoine : l'exemple de la photographie comme médiation et objet de médiation*. Actes du colloque international des sciences de l'information et de la communication « Interagir et transmettre, informer et communiquer : quelles valeurs, quelle valorisation ? », Tunisie.
- Cimaz, J. (2006). *Objets de résistances, pour 81 d'entre nous, en cet été 2006 sur le plateau de Vernoux*. Saint-Apollinaire-de-Rias, France : Les Rias.
- Combessie, J. C. (2007). *La méthode en sociologie*. Paris, France : La Découverte.
- Conord, S. (2007). Usages et fonctions de la photographie. *Ethnologie française*, (37), 11-22.
- De Boisdeffre, M. (2010). Les archives à l'ère numérique. *Le Débat*, (158), 61-69.
- Doane, M. A. (2007). The Indexical and the Concept of Medium Specificity

differences. *References*, (18), 128-152.

Doguet, J. P. (2007). *L'art comme communication : pour une re-définition de l'art*. Paris, France : Armand Colin.

Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*. Paris, France : Hermes-Sciences Lavoisier.

Etiemble, A. et Morillon, A. (2011). Usages et apports de la photographie dans la conduite d'entretien sur l'histoire et la mémoire de l'immigration. Au près d'habitants d'un quartier périphérique de Rennes. *Cahiers internationaux de sociolinguistique*, (1), 53-77.

Forestier, D. et Morelli, P. (2015). Observation(s), entretien(s) : ce que le terrain fait au chercheur dans la problématisation de la transmission mémorielle infra-familiale. *Anthropologie & Communication*. Repéré à <https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01347243/document>

Genard, J.-L., Roca, I. et Escoda, M. (2010). La « rupture épistémologique » du chercheur au prix de la trahison des acteurs? Les tensions entre postures « objectivante » et « participante » dans l'enquête sociologique. *Éthique publique*, (12), 139-163. Repéré à <http://ethiquepublique.revues.org/210>

Guelton, B. et al. (2013). *Images et récits, la fiction à l'épreuve de l'intermédialité*. Condé-sur-Noireau, France : L'Harmattan.

Hert, P. (2005). Le terrain irréductible. *Questions de communication*, (8), 121-134. Repéré à <http://questionsdecommunication.revues.org/3928>

Imbert, G. (2010). L'entretien semi-directif : à la frontière de la santé publique et de l'anthropologie. *Recherche en soins infirmiers*, (102), 23-34.

Joyeau, A. (2010). Les récits de vie en gestion des ressources humaines : principes, portée, limites. *Management & Avenir*, (34), 14-39.

La Rocca, F. (2007). Introduction à la sociologie visuelle. *Sociétés*, (95), 33-40.

Le Houezec-Jacquemain, F. et Spicer, P. (2002). Les méthodes ethnographiques, la psychanalyse, et la recherche sur les interventions précoces. *Devenir*, (14), 389-399.

- Marchive, A. (2012). Introduction. Les pratiques de l'enquête ethnographique. *Les Sciences de l'éducation – Pour l'Ère nouvelle*, (45), 7-14.
- Maresca, S. (2000). Introduction. *Journal des anthropologues*, 9-20. Repéré à <http://jda.revues.org/bases-doc.univ-lorraine.fr/3124>
- Maresca, S. et Meyer M. (2013). *Précis de photographie à l'usage des sociologues*. Rennes, France : Presses universitaires de Rennes.
- Michel, A. (2012). La bivalence du chercheur en art plastique. *Questions de communication*, (16), 103-116.
- Morelli, P. (2003). Entre texte et contexte : entre texte et contexte, de la conservation de l'œuvre d'Art par le numérique. *ICHIM'03*. Repéré à <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/040C.pdf>
- Ouattara, F. (2004). Une étrange familiarité. *Cahiers d'études africaines*, (175). Repéré à <http://etudesafriaines.revues.org/4765>
- Pataut, M. et Roussin, P. (2013). Photographie, art documentaire. *Tracés. Revue de Sciences humaines*, (11). Repéré à <http://traces.revues.org/5253>
- Valabrègue, F. (2000). Art et communication. Aspects récents de la création dans les arts plastiques. *La pensée de midi*, (2), 84-89.
- Ramoul, O. (2014). *Profession artiste plasticien*. Paris, France : Eyrolles.
- Ricœur, P. (1990). *Soi-même comme un autre*. Paris, France : Seuil.
- Ricoeur, P. (2003). *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, France : Points.
- Villagordo, E. et Domergue, P. (2011). Au croisement des postures sociologique et artistique : la résidence d'artiste Processus/Découpe. *Tracés*, (11). Repéré à <http://traces.revues.org/5240>
- Winkin, Y. (1997). L'observation participante est-elle un leurre?. *Communication et organisation*, (12). Repéré à <http://communicationorganisation.revues.org/1983>