

Passeurs de mémoire. Méthodologie de l'enquête et de l'enregistrement

Françoise LEMPEREUR et Marc-Emmanuel MÉLON

Si, comme l'affirme la Convention de 2003, le patrimoine culturel immatériel est en constante évolution et repose sur la perception qu'en ont ses détenteurs, qui la modifient en fonction des circonstances et de leur environnement, et si ses modes naturels de transmission sont l'oralité et la gestualité, la médiation de contenus patrimoniaux immatériels paraît impossible. Comment une personne ou un groupe de personnes pourraient-ils identifier des contenus patrimoniaux immatériels propres à d'autres, les capter et les restituer de quelque manière, sans trahir les formes, les valeurs et le sens liés à ces contenus ? Autrement dit : comment, dans la médiation du PCI, ne pas porter préjudice aux détenteurs initiaux et au patrimoine en jeu ?

La présentation par les musées de témoignages et de récits de vie enregistrés, l'intérêt des historiens pour l'histoire orale, la « mise en tourisme du patrimoine », la multiplication des médias d'information et d'enseignement destinés à montrer ou à expliquer la diversité culturelle, nous rappellent pourtant quotidiennement que tout patrimoine immatériel est susceptible d'avoir une autre vie, hors de son lieu d'origine et de sa communauté porteuse. L'analyse de la transmission montre que le patrimoine vivant d'une communauté peut s'exporter ou se métisser avec d'autres et qu'une médiation externe peut être positive dans certains cas, par exemple en aidant à réactiver puis à propager une langue, une chanson ou un savoir-faire menacés de disparition.

Conçue de façon rudimentaire, la médiation d'un PCI suppose une double activité : en un premier temps, une enquête et une collecte (ou « collectage », selon Florence Descamps¹⁷⁰) d'éléments patrimoniaux, par tous les moyens disponibles, de l'entretien verbal au film de cinéma ; en un second temps, l'archivage du matériel récolté et sa diffusion auprès de la communauté concernée ou, le cas échéant, d'un public beaucoup

¹⁷⁰ Florence Descamps différencie « collectage » et « collecte » et privilégie le premier terme qui comporte, selon elle, trois connotations : - organisation (lié au suffixe -age), rationalisation, systématique et finalité ; - « terrain » et déplacement, soit une collecte au plus près des acteurs et des informateurs qui peut mener jusqu'à la notion d'implication ou d'interaction sociales ; enfin, connotation patrimoniale, comme si, dit-elle,

plus large, via un musée par exemple. Interrogeons-nous dès lors sur la meilleure attitude à adopter pour être un médiateur efficace qui respectera les contenus patrimoniaux collectés et qui diffusera ceux-ci sans porter préjudice à leurs détenteurs initiaux. Préalablement à toute démarche, il convient de se poser une série de questions :

- Quel est le but du collectage de « traces » ? Sensibiliser la communauté porteuse à un danger de disparition de contenus patrimoniaux ? Matérialiser ces contenus pour l'aider à les transmettre aux générations futures ? Recréer du lien social ? Témoigner d'une forme aboutie de vie culturelle dans une communauté dépréciée ou méconnue ? Publier ? Enrichir une présentation muséale ?
- Ce collectage est-il destiné à la seule communauté qui porte (ou portait) ce patrimoine ? Ou, au contraire, à un public externe à cette communauté ? À des enseignants ? À des touristes ? À des enfants ? À des immigrés ? Ou à tous ?
- Quelle est la légitimité du collecteur ? Peut-il (ou doit-il) faire partie de la communauté dont il identifie ou transmet le PCI ? Doit-il au préalable être formé à la collecte ? Prévoit-il de signer un contrat avec son ou ses témoins ?
- Doit-il suivre un questionnaire préalablement rédigé ou respecter, en cours d'entretien, la logique et le discours du témoin ?
- L'enquête sera-t-elle plutôt qualitative ou quantitative ?
- Comment choisir les témoins ? Seront-ils uniquement des « porteurs privilégiés » (voir *supra*, p. 77), reconnus par leur communauté ou seront-ils choisis au hasard au sein de celle-ci ? En faut-il plusieurs ?
- Comment maîtriser le contexte ? Choisir des lieux familiers au témoin ou, au contraire, isoler celui-ci de sa réalité quotidienne ? Accepter ou non la présence de tiers ? « Mettre en scène » l'entretien ?
- Comment choisir les outils et les supports de la collecte ? Quel matériel utiliser ? Collecter du son seul ou du son doublé de photos ou de prises de vue vidéo ? Des images avec son synchrone ou des images muettes qui seront ensuite post-synchronisées ?
- Comment traiter les matériaux collectés ? Effacer les parasites, les passages jugés inutiles ou inopportuns ? Effectuer un montage selon un plan préalablement construit ?

« collectage » fusionnait les mots « collecte » et « archivage » : on collecte pour conserver et transmettre in DESCAMPS Florence, « La place et le rôle du collecteur de témoignages oraux », Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS [En ligne], 28 | hiver 2005 - printemps 2006, mis en ligne le 14 juillet 2010, <http://afas.revues.org/1514>, p.1.

- Comment archiver ? Faut-il tout recopier sur un autre support ? Compresser les fichiers ou non ? Comment constituer et indexer les métadonnées ? Comment inventorier, voire hiérarchiser les différents témoignages ?
- Qu'est-il possible et permis de diffuser ? Comment gérer les problèmes de confidentialité ou même de respect de l'anonymat, parfois indispensable (par exemple pour le témoignage d'un guérisseur, susceptible de se voir accuser d'exercice illégal de la médecine) ? Quels médias utiliser ?

Ces questions ne peuvent pas recevoir de réponses standardisées puisque chaque médiation est tributaire du but poursuivi, du choix et de la pertinence du ou des témoins, des circonstances, du lieu et de la temporalité de l'enquête, tout comme de l'aptitude du collecteur à maîtriser ces données. Sachant que plusieurs institutions ou chercheurs spécialisés dans le collectage ou l'inventaire du patrimoine culturel immatériel ont publié des réflexions et des conseils en la matière, voire des « boîtes à outils » destinées aux enquêteurs, débutants ou patentés¹⁷¹, nous ne reprendrons ici que les questions qui méritent des précisions méthodologiques directement liées au patrimoine immatériel.

Le collecteur

Le collecteur de patrimoine immatériel n'est pas un archéologue qui retrouve le passé. Ses objectifs peuvent être nombreux et variables. D'un côté, il peut être un chercheur (historien, sociologue, ethnographe, etc.) dont l'objectif premier est d'abord de récolter et de conserver du savoir au sujet d'un patrimoine qu'il juge intéressant pour comprendre l'identité et l'évolution d'une société. À ce titre, son travail doit témoigner de toute la rigueur scientifique requise et donc d'une certaine distance avec son objet au sein duquel il ne s'intègre pas. D'un autre côté, il peut être un médiateur, un passeur de mémoire, qui s'efforce d'aider les communautés (ou les individus) à identifier les éléments de leur patrimoine culturel pouvant être réactualisés, une sorte de « révélateur », au sens photogra-

¹⁷¹ Voir notamment : ROBERGE Martine, *Enquête orale : trousse du chercheur*, Québec, Université Laval, CÉLAT, Laboratoire d'ethnologie urbaine, 1995, 85 p. ; ROBERGE Martine et GENEST Bernard (dir.), *Guide d'enquête orale*, Québec, Ministère des Affaires culturelles, Direction des Communications, coll. « Patrimoines », n° 72, 1991, 262 p. ; *Vade-mecum de la collecte de témoignages oraux*, Namur, Musées et Société en Wallonie asbl., s.d., disponible via www.walloniedestinationqualite.be/servlet/Repository/vade-mecum-print-15-06-16

phique du terme, qui contribue au maintien d'une mémoire collective dans la société contemporaine. Il inscrit ces éléments dans une dynamique, en se gardant de leur attribuer, sous prétexte d'authenticité, des valeurs inhérentes à un paradigme identitaire antérieurement construit et à un état normatif de la tradition. Il les récolte et les conserve pour une réappropriation individuelle ou collective qui, sans nul doute, les modifiera, mais qui procurera à ses nouveaux porteurs le « sentiment d'identité et de continuité » dont parle la Convention 2003.

Lorsqu'il s'agit de sauvegarder des connaissances, des savoir-faire, des rituels ou des modes d'expression propres à une communauté, il semble à première vue plus efficace de confier la médiation à un membre de cette communauté qui y sera, *de facto*, reconnu comme « passeur de mémoire » puisqu'il en partage la culture. Ainsi, par exemple, le Lorrain Sylvain Dessi et le Liégeois Armando Frassi ont remarquablement transmis la mémoire des sidérurgistes à travers des objets, des témoignages et surtout des photos¹⁷². Toutefois, un regard extérieur peut être utile. Seul le regard de l'autre permet souvent de prendre conscience des différences culturelles, différences sans cesse reconstruites par les acteurs et les structures sociales, à la faveur des relations entre individus et entre groupes. La subjectivité du collecteur externe est un faux problème, puisque tout médiateur aborde son terrain à partir d'un point de vue forcément différent de celui d'un autre. Une certaine subjectivité est inévitable et inhérente au processus de médiation lui-même. Il convient néanmoins de la réguler, d'éviter que le médiateur ne fasse référence dans son comportement à une hiérarchisation culturelle, ou qu'il ne juge les pratiques qu'il observe. Le collecteur de patrimoine immatériel doit se mettre en question et considérer son terrain comme un espace de différences qu'il peut partiellement objectiver mais dont la nature ne peut être dissociée de sa propre expérience.

Pour Florence Descamps, le collecteur exerce trois fonctions articulées entre elles et qui constituent « une sorte de chaîne de fabrication autour du témoignage oral » : le collecteur est un enquêteur, un producteur et un archiviste.

Le collecteur est avant tout un **enquêteur**. Sa légitimité dépend de sa propre posture en situation d'enquête, de son appartenance ou non à la communauté sur laquelle il travaille et de la confiance que lui font les détenteurs de PCI – confiance qui pourra éventuellement l'autoriser à uti-

liser ultérieurement les éléments recueillis pour les mettre en valeur à travers expositions, publications, cours, conférences ou visites touristiques.

Cet usage des éléments récoltés fait aussi de lui un **producteur** de savoir qui participe ainsi à la « fabrique de l'histoire ». En vertu de la législation sur la propriété intellectuelle, propre à chaque État¹⁷³, toute personne morale ou physique qui décide de recueillir la mémoire orale transforme celle-ci en une « œuvre de l'esprit ». Cette fonction nécessite donc un accord contractuel entre le témoin et le collecteur pour définir qui produit quoi et quels sont les droits de chacun, ce qui permet de gérer l'exploitation d'un collectage, y compris par la rétribution financière de son auteur. Néanmoins, en matière de patrimoine immatériel, les collecteurs refusent souvent d'être considérés comme des producteurs de contenu, estimant qu'il y aurait alors privatisation partielle d'un bien collectif dont ils ne peuvent ou ne veulent pas s'emparer ou créditer l'institution qui les emploie. Ils cherchent à tendre leur micro ou à capter des images, en limitant au maximum les effets de leur subjectivité, pour « servir de caisse de résonance » à une volonté exprimée par la communauté de restituer aux générations futures un patrimoine acquis des anciens.

Le statut de « **collecteur-archiviste** » est assez peu approprié pour qualifier celui qui recueille des contenus patrimoniaux immatériels puisque, par définition, ceux-ci n'ont aucune valeur pérenne. Toutefois, comme la plupart des collectages sont conservés et que les archives peuvent être des supports de réactivation de la mémoire, le collecteur est inévitablement amené à s'interroger sur les conditions de conservation et d'indexation des supports matériels qu'il a constitués.

L'enquête

Il existe différentes méthodes d'enquête, utilisées par les sociologues, les ethnologues, les anthropologues, les journalistes, les cinéastes, etc. Toutes ne conviennent pas au collectage de contenus patrimoniaux. Ainsi, la méthode statistique basée sur l'échantillonnage choisit les témoins selon des critères sélectifs de genre, d'âge, de niveau de scolarisation, etc. Cette méthode est ici inadéquate car elle ne permet pas de sélectionner les témoins les plus pertinents, ceux qui ont à la fois un vécu et une force d'expression leur permettant d'explicitier leurs expériences de vie.

L'enquête qualitative qui s'inscrit davantage dans la sphère socio-anthropologique est plus appropriée, pour autant que le collecteur soit gui-

¹⁷² RUESS Céline (coord.), *Les témoignages dans les musées industriels...*, pp. 83-88 et 141-152 (biblio).

¹⁷³ Voir *infra*, le texte de François DESSEILLES, p. 264.

dé par la communauté elle-même dans le choix des témoins, idéalement des « porteurs privilégiés » ou des personnes-ressources qui aident à en trouver d'autres par la méthode du « bouche à oreille ». En dehors de cette aide, différentes possibilités s'offrent à l'enquêteur pour trouver des témoins.

Ainsi, lors d'une *enquête occasionnelle*, le collecteur peut faire appel aux témoins potentiels par l'entremise d'un journal toutes-boîtes, d'une radio locale, d'un réseau social, d'une affichette à la boulangerie du quartier ou toute autre forme de communication, et attendre qu'ils se manifestent. Ce système permet d'engranger rapidement de la matière mais les dépositaires de contenus patrimoniaux ne sont pas nécessairement prêts à se manifester pour les transmettre sans contact personnel préalable. On réservera ce système d'enquête aux communautés où le PCI est détenu par un nombre important de membres.

Lors d'une *enquête systématique*, le collecteur interroge chaque membre de la communauté concernée, sans préjuger au départ de sa relation au patrimoine. Elle permet d'obtenir des témoignages rares, non médiatisés par ailleurs, mais nécessite beaucoup de temps. Elle n'est possible que pour des éléments précis du PCI, dans une communauté limitée¹⁷⁴.

En matière de PCI, la recherche-action, sous forme d'*observation participante*, est souvent prônée : le collecteur s'immerge dans la pratique observée, en adoptant les modes d'expression, le style vestimentaire, l'alimentation, l'horaire, etc., de la communauté. Il apprend en agissant, dans ce que Jean Du Berger¹⁷⁵ appelle « les situations de performance », à savoir « les pratiques culturelles des acteurs sociaux » pour ce qui est des aspects synchroniques actuels et « les récits de vie et récits de pratique » pour ses aspects diachroniques. Ici, les contenus patrimoniaux sont donc à la fois inscrits dans leur contemporanéité, leur histoire et les interactions sociales ; de plus, leurs modes directs de transmission, l'oralité et la gestualité, sont préservés.

Cette méthodologie est généralement efficace mais n'est adéquate que si le collecteur veille à analyser son rapport au(x) témoin(s) et au contenu patrimonial en jeu. En effet, l'observateur de terrain arrive souvent avec « des représentations antérieures liées à son statut social et intellectuel

et au but qu'il recherche¹⁷⁶ » et il risque alors d'influencer la perception que les témoins ont de leur propre patrimoine. Pierre Bourdieu dénonçait l'ethnocentrisme dont font preuve bon nombre de « spécialistes », lorsqu'ils sont confrontés à la culture populaire. Cette posture risque, si on n'y prend garde, de générer un changement d'attitude du témoin : consciemment ou inconsciemment, il tendra à adopter un vocabulaire, une tenue ou un comportement qu'il imagine plaire à l'enquêteur. On constate par exemple que les Africains se font généralement interroger en complet-veston, avec chemise blanche et cravate, alors qu'ils ne portent pas ce genre de vêtement dans leur cadre quotidien. L'observation participante, si elle est pratiquée avec respect, doit permettre d'éviter cette réflexivité : c'est le collecteur qui s'adapte au contexte et non l'inverse. Ainsi, il s'efforcera d'apprendre la langue vernaculaire de la communauté pour effectuer ses entretiens.

Dans tous les cas, l'enquêteur adoptera une attitude souple vis-à-vis du témoin : il respectera son type de discours, son mode de logique et son désir éventuel d'anonymat ou de confidentialité. Il évitera donc de le soumettre à un questionnaire préétabli. S'il rédige un questionnaire, le collecteur s'en servira uniquement comme d'un aide-mémoire : il ne le « remplira » pas durant l'enquête mais pourra le consulter, en fin d'entretien, pour vérifier s'il a abordé tous les points prévus. Adopter une attitude souple requiert d'être humble par rapport à son interlocuteur mais ne pas abandonner si les réponses semblent insatisfaisantes. Persévérer en posant les questions autrement, sans bousculer le témoin. La difficulté ici réside dans l'essence même du patrimoine culturel immatériel, qu'il ne s'agit pas de collecter comme un contenu objectivable, mais d'appréhender avec les valeurs qu'il véhicule, valeurs inscrites, qui plus est, dans la vie sociale de la communauté. Aborder des matières liées à l'éthique est complexe et délicat. L'enquêteur ne peut en aucun cas confronter sa propre hiérarchie de valeurs à celle du ou des témoins.

« L'idée est de faire comprendre au témoin que son récit a du prix, que les informations qu'il donne ont de la valeur et que ce qu'il dit est intéressant ou important ! Cela suppose de la part du collecteur-enquêteur de s'impliquer humainement, intellectuellement, psychologiquement et scientifiquement, voire parfois affectivement, dans l'entretien. Il faut d'ailleurs remarquer que cette attitude est contagieuse et que l'implication de l'intervieweur incite fortement le témoin à s'impliquer lui-même dans l'exercice du témoignage. A contrario, l'adoption d'une attitude passive, neutre, froide, distanciée risque fort de provoquer chez le témoin une réaction de même nature. L'entretien,

¹⁷⁴ Par exemple, l'enquête sur les savoir-faire des horlogers en région liégeoise (cf. *supra*, p. 80).

¹⁷⁵ DU BERGER Jean, *Grille des pratiques culturelles*, Québec, Éd. Du Septentrion, coll. « Nouveaux cahiers du CÉLAT », n° 17, 2004.

¹⁷⁶ BOURDIEU Pierre, *Choses dites*, Paris, Éditions de Minuit, 1987, pp. 178-184.

c'est finalement le temps de la subjectivité et de la confiance. Le temps de la distance critique, de l'objectivité et de l'évaluation viendra plus tard¹⁷⁷ »

Le « terrain » peut être l'atelier ou l'entreprise où le témoin a travaillé, son domicile ou tout endroit convivial connu par lui. On évitera un lieu peu familier ou trop chargé de valeurs symboliques, où il risquerait de se sentir mal à l'aise. Le collecteur veillera aussi à choisir avec soin les circonstances et le contexte des entrevues (pas juste après un deuil ou une maladie, par exemple), en évitant les « mises en scène », qui perturberaient le témoin. Si des tiers sont présents lors de l'entretien, le discours du témoin sera autre que s'il s'adresse uniquement à l'enquêteur et si ces tiers sont des voisins, des parents, des enfants, l'expression et les références seront à chaque fois différentes. De même, interroger simultanément plusieurs témoins est difficile mais l'écoute d'un document sonore ou la projection d'une archive audiovisuelle à un petit groupe de témoins peut être bénéfique à la revitalisation d'une mémoire collective. En témoigne l'expérience suivante :

Faire parler des images muettes. Expérience pilote menée à Seraing en 2005-2006.

Le projet visait, dans un premier temps, à utiliser des images muettes pour susciter des témoignages sur la vie d'un quartier ouvrier situé à Seraing, dans le bassin minier de Liège. En effet, cinq films muets, tournés en 16 millimètres, y avaient été retrouvés par hasard, au cours de l'année 2004, par un instituteur retraité qui rangeait un débarras de l'école fondamentale paroissiale. Comme ces films, contenus dans des boîtes métalliques, ne portaient aucune mention permettant une quelconque identification, nous les avons d'abord transférés sur support DVD, première étape nous permettant de travailler sur le contenu sans toucher à l'original. Ensuite, avec l'aide d'une dame très impliquée dans la vie paroissiale, nous avons choisi huit habitants du quartier, âgés de 63 à 80 ans, et leur avons projeté le DVD, tout en enregistrant leurs réactions à l'aide de deux caméscopes. Au cours des trois heures qu'a duré la séance, les images ont été montrées une première fois sans interruption ou intervention de notre part : les témoins étaient tantôt émus, tantôt excités, et sept d'entre eux se reconnaissaient sur le film. Cette première projection fut suivie de deux autres, au cours desquelles s'établirent des dialogues entre témoins et avec un journaliste qui essayait de susciter des témoignages plus larges sur la vie locale.

Le film le plus intéressant, réalisé par un cinéaste liégeois — que nous avons pu ultérieurement identifier mais qui était décédé — décrit, en dix-sept minutes, la procession du cinquantième anniversaire de la paroisse,

en 1952. Cette procession incarnait l'imaginaire religieux de l'époque et montrait des rituels traditionnels respectés par plusieurs centaines de participants costumés. L'accent était mis sur les acteurs mais aussi sur le public, habitants du quartier, habillés, selon les endroits traversés, en toilettes recherchées (complet-veston pour les messieurs, chapeaux pour les dames) ou en vêtements usuels (robes-tabliers pour les femmes, casquettes pour les hommes). Les images anciennes permettaient de constater combien le quartier avait changé : aujourd'hui, les traces de l'activité industrielle ont disparu et l'habitat s'est considérablement densifié.

En termes de données esthétiques, éthiques, symboliques ou sociales, ces images présentent un intérêt certain pour les historiens du cinéma, les historiens des mentalités ou des religions, les anthropologues ou les sociologues. Toutefois, notre projet concernait avant tout les habitants du quartier. Nous voulions comprendre si elles leur offraient une possibilité de se raconter et de manifester leur attachement aux personnes et aux lieux filmés, non pas en décodant les documents selon un discours rigoureux, construit, mais selon leur propre approche, affective, comparable à l'appropriation spontanée lors d'une transmission naturelle de contenus patrimoniaux. Il s'agissait de susciter une émotion qui créerait une prise de conscience de l'existence d'une mémoire collective propre à la communauté et donc un sentiment d'appartenance à cette communauté locale.

Après la séance de visionnement des huit témoins, de nombreux habitants du quartier, avertis par le bouche à oreille, demandèrent en effet à voir les images, espérant sans doute s'y reconnaître ou retrouver un parent. Durant un mois environ, nous avons donc fait circuler les images muettes et sommes retournée chez les quatre témoins qui nous paraissaient les plus concernés par l'expérience pour y enregistrer, en tête à tête et en son seul, des entretiens semi-directifs portant sur la vie du quartier hier et aujourd'hui. Après avoir retranscrit tous les témoignages, nous en avons sélectionné des extraits. Ils ont été reportés sur une bande son, mixée avec des ambiances et des musiques, pour constituer un support audio à la production d'un DVD professionnel, comportant, outre le film sur la procession de 1952 ainsi sonorisé, une présentation du quartier à l'aide de vieilles photos et d'images actuelles, et une information sur la démarche entreprise¹⁷⁸. Celle-ci fit l'objet d'un reportage de six minutes à la télévision régionale, et, en mai 2006, furent organisées deux séances de projection sur grand écran dans l'église paroissiale, ouverte à tous. Parmi les 200 personnes présentes se trouvaient plusieurs anciens habitants de la paroisse partis vivre ailleurs et émus de retrouver leurs amis d'enfance encore en vie ; des familles aussi, où les grands-parents souhaitaient montrer les conditions de vie de leur jeunesse à leurs petits-enfants ; des jeunes, venus pleurer sur l'image de parents disparus, etc. Ce fut une grande fête de l'amitié et de la solidarité, filmée par les vidéastes locaux. Grâce au travail de reconstruction d'une mémoire collective, l'expérience avait réussi à retisser du lien social dans un quartier devenu « cité-dortoir », où chacun ignorait son voisin.

¹⁷⁷ DESCAMPS Florence, *La place et le rôle du collecteur...*, op. cit., p. 5.

¹⁷⁸ LEMPEREUR Françoise et HUET André, *Mémoires inédites d'un quartier de Seraing, La Chatqueue 1947-1954*, production Mémoires inédites asbl., 2006.

L'enregistrement

De manière générale, le recueil de témoignages par des moyens visuels, sonores ou audiovisuels est de loin plus efficace que la prise de notes. Prendre des notes ne permet pas un dialogue permanent et gomme les hésitations, les silences et les émotions du témoin, qui sont souvent des signes révélateurs de son affectivité et des valeurs qu'il accorde à l'objet de son récit. L'enregistrement audio ou vidéo permet souvent d'affiner l'enquête et surtout de transmettre plus efficacement les contenus¹⁷⁹.

Aujourd'hui, les moyens d'enregistrement sont largement accessibles, peu onéreux et leur manipulation est aisée. N'importe qui peut désormais enregistrer une expression ou une chanson, filmer un rituel, une pratique festive, ou un savoir-faire, et transmettre ces patrimoines en temps réel sur la Toile, via un réseau social par exemple. Le téléphone portable est considéré par beaucoup comme l'instrument idéal pour la prise de son et la capture d'images fixes ou animées. La technique est simple à maîtriser et la miniaturisation de l'appareil permet de ne pas créer d'obstacle entre les intervenants. Ces qualités, réelles, ne peuvent cependant pas masquer les faiblesses de cette technologie : manque de volume et de précision de la prise de son, instabilité du cadre, définition limitée de l'image, insuffisance de batterie ou de stockage, etc., même sur des appareils haut de gamme. Que l'enregistrement soit destiné à une documentation conservatrice ou à une diffusion immédiate, sa qualité technique doit être la meilleure possible¹⁸⁰.

On ne peut cependant oublier qu'une reproduction visuelle, sonore ou audiovisuelle, même performante grâce aux moyens numériques actuels, ne se substitue en rien au patrimoine enregistré. De même qu'une empreinte n'est pas l'animal qui l'a laissée dans la boue, tout enregistrement est d'une nature fondamentalement différente de l'objet reproduit. Une image ne se confond pas avec son référent. Enregistrer un patrimoine vivant revient à le transformer en autre chose et à proposer à celui qui le regarde ou l'écoute une expérience sans aucun rapport avec celle qui

consiste à vivre l'événement lui-même. Tout en sachant que ne pas enregistrer un PCI en voie de disparition implique une perte plus grande encore, il convient malgré tout de prendre conscience qu'un enregistrement n'est jamais qu'un substitut, un succédané aussi éloigné de son objet qu'un souvenir peut l'être d'un fait vécu.

De l'écriture cunéiforme sur tablettes d'argile à la caméra numérique qui copie ses données sur une carte à haute définition, tout enregistrement nécessite un support. En conséquence, un patrimoine immatériel enregistré est devenu matériel. Cette transformation radicale de la nature même du patrimoine équivaut à une perte de substance, variable selon les supports et les systèmes d'enregistrement. Si un son enregistré a une fréquence à peu près équivalente au son d'origine, il peut être restitué de façon variable selon les dispositifs d'écoute : un concert symphonique ne s'entend pas de la même manière avec des écouteurs que dans la salle où il se produit. Vivre un carnaval est une expérience sans commune mesure avec une vidéo diffusée sur Youtube. Les contraintes techniques de la prise de vue, de la prise de son, de l'écoute et du visionnement produisent une représentation matérielle qui n'a plus grand chose en commun avec l'immatériel capté.

La matérialisation implique la fixation du PCI au moment de sa captation. Enregistrer un patrimoine immatériel signifie saisir un moment de son évolution, même si ce moment a une durée. On peut enregistrer une chanson populaire ou filmer l'ensemble des manifestations d'un carnaval de l'aube au crépuscule, l'enregistrement de ces contenus patrimoniaux les montre tels qu'ils se configuraient à ce moment-là. Ainsi figés, ils ont perdu leur substance vivante. Les années passant, à relire les enregistrements, on remarque que les patrimoines ont continué de vivre leur histoire et ont pris une forme différente de celle qui a été enregistrée.

Tout enregistrement visuel nécessite un point de vue à partir duquel observer l'événement reproduit. Photographier ou filmer un patrimoine immatériel implique au moins de fixer le lieu où placer la caméra selon les possibilités de la lumière, ce qui va déterminer un ensemble de paramètres : direction, angle, hauteur, distance, ouverture, vitesse, profondeur de champ. Chacun de ces choix a pour conséquence de rejeter dans le hors-champ, dans l'ombre ou dans le flou une part plus ou moins importante de l'événement. D'où la nécessité de multiplier les prises de vue, donc de changer de point de vue, tout en sachant que quelque chose échappera toujours au regard de l'opérateur.

¹⁷⁹ Voir notamment les bulletins de l'Association française des détenteurs de documents audiovisuels et sonores : <http://afas.imageson.org>, dont : DESCAMPS Florence, « Et si on ajoutait l'image au son ? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », *Bulletin de liaison des adhérents de l'AFAS* [En ligne], 29 | été-automne 2006, mis en ligne le 23 août 2010, <http://afas.revues.org/34>

¹⁸⁰ Les formats compressés, comme le mp3 pour le son ou le MPEG pour l'image détruisent une partie du spectre des fréquences audio et de la résolution. Les rétablir est impossible. Pour assurer une exploitation ultérieure optimale, mieux vaut donc enregistrer et conserver sans compression.

Comme le cinéaste anthropologue Jean Rouch l'a souvent rappelé, la présence d'une caméra modifie en profondeur la réalité même de ce qu'elle filme. Qu'il appartienne ou non à la communauté porteuse du patrimoine, tout cinéaste est un intrus qui modifie les comportements des participants. Ceux-ci voudront, même inconsciemment, changer leur apparence, adapter leurs vêtements, modifier leur comportement et leurs actions et même occulter certains aspects de la scène qu'ils ne souhaitent pas montrer pour toutes sortes de raisons. À l'inverse, ils peuvent aussi en exagérer d'autres ou les exhiber excessivement pour faire bonne figure, ne serait-ce qu'en souriant ou en saluant la caméra.

Un film se construit en effectuant toute une série de choix déterminants relevant de la description et de la narration. Décrire et raconter sont des opérations fondamentales orientées par le point de vue du cinéaste. Lorsqu'il prépare son tournage, le cinéaste décide d'inscrire l'événement dans un environnement géographique plus large (le village, la campagne, la ville, la région, etc.), donc de filmer le paysage, ou, au contraire, de s'attarder sur certains détails de la manifestation et d'y scruter les visages, les gestes, les objets, les matières. S'il filme le témoignage d'un porteur de patrimoine, des images du visage ou des mains du locuteur, couplées à l'enregistrement de sa voix offrent un éclairage inégalé. Sur ce plan, deux écoles s'affrontent : pour l'une, le bruit de fond et les sons parasites (ronnement d'un appareil électrique, tic-tac d'horloge, aboiements du chien, etc.) distraient l'auditeur et perturbent la linéarité du contenu. Pour l'autre au contraire, ils participent à la contextualisation et donnent une preuve de l'« ici et maintenant », c'est-à-dire du caractère unique du témoignage. Faut-il empêcher ou atténuer ces bruits lors de la prise de son ou de la diffusion ? En matière de collectage de patrimoine immatériel, si le témoin n'est pas perturbé, il est préférable de les conserver. Ces choix impliquent des outils techniques différents (caméra portée à la main, à l'épaule ou sur pied, avec éclairage additionnel ou non, micro unidirectionnel ou omnidirectionnel, etc.) et des formes d'écriture cinématographique particulières (du plan d'ensemble au gros plan, son d'ambiance, son synchrone ou post-synchronisé) qui déterminent fortement l'impression du spectateur et modifient son rapport au patrimoine filmé. La perception de ce patrimoine par le spectateur d'un film est donc totalement différente de celle d'un participant. Un événement patrimonial qui se déroule à l'échelle de tout un village ou de toute une ville, contraint ceux qui y participent à n'en percevoir que des fragments ou à se déplacer dans l'espace pour suivre approximativement la continuité des épisodes. Le croyant qui assiste à une procession doit choisir entre marcher derrière l'officiant ou regarder le cortège passer le long du chemin. Par contre,

le cinéaste qui veut en rendre compte voudra tout montrer et filmer la procession de plusieurs points de vue, offrant ainsi au spectateur une vision d'ensemble totalement différente de l'expérience réelle vécue par les fidèles. Le spectateur du film ne pourra plus percevoir correctement les impressions de proximité et d'éloignement entre les différents acteurs, ni le rapport entre la distance à parcourir et la lenteur de la marche.

Outre la description, la narration modifie aussi en profondeur la temporalité et la spatialité d'un événement patrimonial. Tout film, même strictement documentaire, implique de présenter les événements dans un certain ordre et donc de construire un récit. Inéluctablement, celui-ci est partiel et ne peut conserver nombre d'éléments du patrimoine filmé. Le film a sa propre durée, en général plus courte que celle de la manifestation. Trois jours de fête peuvent être réduits à une heure de film. Mais l'inverse est possible aussi : un événement très bref comme le lâcher des pigeons lors d'un concours de colombophilie, peut faire l'objet de répétitions multiples ou être filmé au ralenti. Le cinéaste choisit de raconter l'événement patrimonial dans un ordre chronologique ou, au contraire, de modifier cet ordre, par exemple en commençant son film par la fin de l'événement avant d'effectuer un retour en arrière. Ces figures de style qu'on appelle des analepses (ou *flash back*) et des prolepses (*flash forward*) éveillent l'attention du spectateur pour une manifestation qui, dans son déroulement normal, ne susciterait peut-être pas son intérêt. Globalement, la narration donne au spectateur l'impression d'une continuité coordonnée des événements dans un espace et un temps homogènes, ce qui n'est peut-être pas le cas dans la réalité où, par exemple, des temps morts peuvent se creuser entre les différents moments de la manifestation et des espaces vides peuvent séparer les différents lieux où elle se produit. Lorsqu'il raconte un événement complexe rassemblant de nombreuses personnes, le cinéaste peut choisir de centrer son récit sur certaines d'entre elles parce qu'elles jouent un rôle plus important dans le déroulement de la manifestation, ou parce qu'elles ont plus d'entrain et qu'elles insufflent du dynamisme à la collectivité, ou encore parce qu'il les juge plus photogéniques. Ces personnes réelles deviennent ainsi les personnages du récit. Enfin, puisqu'un film ne peut pas tout montrer, le cinéaste choisit de s'attarder sur certaines péripéties, d'en occulter d'autres ou encore de créer de nouvelles relations entre les éléments constitutifs : une ellipse va enchaîner deux moments de l'événement qui ne se succédaient pas dans la réalité ; un raccord va créer une relation de causalité ou d'opposition entre deux éléments étrangers l'un à l'autre ; des événements semblables qui se déroulaient à des moments et des lieux différents sont mis en série ; deux faits simultanés sont séparés ou, à l'in-

verse, un montage alterné peut faire paraître simultanés deux événements qui ne le sont pas dans la réalité.

Enfin, le film privilégie certaines idées du cinéaste (ou de ses commanditaires) sur l'événement qu'il filme. Il exprime son intérêt, son soutien éventuel, son approbation ou sa réprobation de certains faits, les valeurs qu'il défend et veut mettre en avant. Bref, le point de vue qu'il adopte sur son objet détermine son discours selon des préoccupations parfois très éloignées les unes des autres, si pas contradictoires : historiques, géographiques, anthropologiques, sociologiques, philosophiques, morales, politiques, économiques, touristiques, commerciales, etc.

L'ensemble des processus ici rapidement répertoriés aboutit à produire un phénomène dont il importe d'avoir conscience : la transformation du PCI en spectacle. Nombre de patrimoines, en particulier les savoir-faire, les croyances et les traditions culinaires, n'ont au départ rien de spectaculaire. Mais le film qui va en rendre compte, tout documentaire soit-il, n'en est pas moins un spectacle en soi, offert à des spectateurs qui réagiront de façon tout à fait différente à son égard qu'ils ne le feraient face au patrimoine en question s'ils pouvaient l'observer au quotidien, de leurs propres yeux, ou s'ils en étaient simplement les acteurs. Ces effets sont inévitables. Néanmoins, ils sont variables d'un film à l'autre selon les choix qui ont prévalu au cours de leur réalisation. Les enjeux d'une telle transformation du PCI en spectacle cinématographique sont énormes.

D'une nature si différente de leur objet avec lequel ils ne se confondent pas, les enregistrements de contenus patrimoniaux exercent une tout autre fonction sociale et répondent à de tout autres besoins qui n'en sont pas moins aussi importants pour la communauté qui les porte que pour l'ensemble de la société. Sous forme de CD, de DVD ou de documents diffusés sur internet, ils peuvent être utilisés de multiples manières : cours, conférences, programmes de radio et de télévision, illustrations d'expositions, animations touristiques, plateformes multimédias¹⁸¹, cartographie sonore ou *sound mapping*¹⁸². Le cas échéant, ces documents pourront aussi être exploités dans des programmes socio-politiques de restauration de liens sociaux et intergénérationnels. Ces enregistrements devront ensuite être archivés, indexés et conservés pour les générations futures, sachant que nombre de patrimoines immatériels vont progressivement disparaître et que seules leurs reproductions permettront de les

connaître à l'avenir. Des bibliothèques et des musées d'ethnographie, par exemple, sont riches aujourd'hui d'une documentation photographique, filmique et sonore relative à des patrimoines ayant complètement disparu¹⁸³. Ces archives constituent ainsi les sources nouvelles non plus de la connaissance du patrimoine immatériel en vue de sa préservation, mais de l'histoire des patrimoines disparus, une histoire post-patrimoniale en quelque sorte, indispensable pour pouvoir donner quelques éléments de réponse à l'éternelle question : « D'où venons-nous ? ».

Le sabotier du Val de Loire

Le splendide film de Jacques Demy, tourné en 1955, illustre magnifiquement tout ce qui sépare un patrimoine de son évocation cinématographique. Le sabotier (chez qui Demy a vécu pendant la guerre) devient le personnage de sa propre histoire, banale et ordinaire à ses yeux, mais que le film va enchanter et quelque peu dramatiser. Il vit modestement avec sa femme couturière et son fils adoptif, dans une petite maison où on cuisine encore dans l'âtre. Il est pauvre, trop pauvre même pour pouvoir acheter une nouvelle brouette. Chaque matin, il se lève tôt pour aller scier des billes de peuplier avec les bûcherons. De retour à l'atelier, il fend le bois avec des coins et le taille avec sa hache en épaule de mouton, qu'il faut bien aiguïser de temps en temps sur la vieille meule. Tout en travaillant, il pense à sa femme, à son fils, à son vieil ami Joubert qui est malade et n'en a plus pour longtemps. Le lendemain, pendant que sa femme transporte la lessive dans la vieille brouette grinçante pour aller la rincer dans la Loire, le sabotier poursuit pas à pas son travail dont chaque phase, aux yeux du spectateur ignorant ces choses anciennes, devient une péripétie du récit. À chaque tâche, son outil singulier (Demy ne cite pas les noms) manipulé avec précision : on entame le trou avec la tarière, on creuse avec la cuillère et le boutoir, on polit la surface du sabot avec la lame du paroir. Il apprend que le vieux Joubert vient de mourir. Bientôt ce sera son tour, pense-t-il en tournant la tête vers sa femme qui revient du fleuve avec la vieille brouette. Si c'est lui qui part le premier, il ne l'attendra pas longtemps. On va rendre visite à la famille du défunt puis, pendant que sa femme récupère le linge mis à sécher, le sabotier reprend le travail. Les sabots qu'il façonne sous

¹⁸¹ Voir par exemple www.irepi.ulaval.ca ou www.ipir.ulaval.ca et, *infra*, le texte d'Anne-Sophie COLLARD, pp. 185-193.

¹⁸² Voir par exemple www.montrealsoundmap.com.

¹⁸³ Nous citerons seulement ici quelques grands projets de conservation et de diffusion en ligne du patrimoine immatériel : *Europeana* (www.europeana.eu), lancé en juillet 2007 sous l'égide de la Commission européenne, dont l'ambition est de rassembler des millions d'objets digitaux (peintures, livres, photos, archives audio et audiovisuelles...) de divers centres d'archives et musées européens ; *Gallica* (www.gallica.bnf.fr), catalogue numérique de la Bibliothèque nationale de France (BnF) qui propose la consultation en ligne d'ouvrages, de manuscrits, d'images et de documents sonores. Pour la Belgique francophone, voir le portail www.memoire-orale.be. En matière de logiciels d'édition, d'annotation, d'analyse, d'évaluation et de partage des collections de documents oraux, citons, entre autres, *Pallas* pour le portail belge et le site *Stories Matter* du Centre d'histoire orale et de récits numérisés de l'Université Concordia de Montréal : <http://storytelling.concordia.ca/fr/toolbox/logiciel-stories-matter>.

l'œil de la caméra acquièrent une valeur particulière qui les distingue de tous les autres, fabriqués dans les mêmes conditions. Le spectateur du film éprouve alors le plaisir de voir la paire de sabots – celle-là, pas une autre – prendre forme petit à petit. Enfin achevée et mise à sécher, elle n'est plus simplement le produit du travail de l'artisan, elle est devenue une sorte de graal longtemps recherché et enfin trouvé, non par le sabotier qui en a vu des milliers, mais par le spectateur qui découvre ce travail pour la première fois et s'en émerveille. À la fin du film, il fallait une dernière note qui soit comme une forme de récompense pour le travail fourni : le sabotier achète une nouvelle brouette.

Pour obtenir un tel résultat, Demy a recours à tous les subterfuges de la fiction et calcule finement sa mise en scène. Le sabotier, sa femme et les autres personnages, acteurs de leur propre rôle, répètent les gestes de tous les jours pour la caméra qui les précède partout où ils vont. Chaque geste, chaque déplacement est soigneusement orchestré, notamment quand deux scènes simultanées sont associées par un même mouvement d'appareil ou par la profondeur de champ : quand le sabotier, assis au bord du chemin au moment où il apprend la mort de Joubert, tourne la tête en pensant à sa femme, la caméra suit son regard et poursuit le mouvement jusqu'à la route où, au loin, sa femme arrive en poussant la vieille brouette ; pendant qu'il travaille dans son atelier, on la voit par la fenêtre qui dépend le linge. Leurs paroles sont tuées et remplacées par une voix off¹⁸⁴ qui raconte la vie du sabotier, exprime ses pensées intérieures et parle, en discours indirect libre, à la place de tous les personnages.

Un tel film fait plus que nous informer sur le savoir-faire d'un sabotier, sur ses gestes précis et la manipulation adéquate de ses outils. Il fait plus que conserver les images d'un métier disparu et d'un temps révolu. En élargissant son objet à tout un mode de vie aujourd'hui révolu et en nous introduisant petit à petit dans les préoccupations de son personnage – le dur labeur, la vie difficile, la crainte pour l'avenir mais aussi son amour pour sa femme et la mort qui s'annonce – le film fait du sabotier le personnage d'une histoire qui est aussi la nôtre et, par la mise en scène, nous fait sentir son authenticité. Il restitue à son sujet ce qu'une reproduction stricte lui aurait fait perdre : son aura.

¹⁸⁴ Celle de Georges ROUQUIER, le réalisateur de *Farrebique* que Demy admire et qui collabore avec lui à l'écriture du scénario.