

# Protocoles de remémorisation audiovisuelle de l'expérience de collectionneurs, donateurs et témoins : exemples sur quatre sites du projet TEMUSE 14-45

Alain Lamboux-Durand, Pascal Bouchez

## ► To cite this version:

Alain Lamboux-Durand, Pascal Bouchez. Protocoles de remémorisation audiovisuelle de l'expérience de collectionneurs, donateurs et témoins : exemples sur quatre sites du projet TEMUSE 14-45. TEMUSE 14-45. Valoriser la mémoire des témoins et des collectionneurs d'objets des deux Guerres mondiales. Médiation, communication et interprétation muséales en Nord-Pas de Calais et Flandre occidentale., Sep 2012, France. pp.129-146, 2013. <hal-00836328>

**HAL Id: hal-00836328**

**<http://hal.univ-lille3.fr/hal-00836328>**

Submitted on 20 Jun 2013

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Protocoles de remémorisation audiovisuelle de l'expérience de collectionneurs, donateurs et témoins : exemples sur quatre sites du projet TEMUSE 14-45

---

Alain Lamboux-Durand  
*Laboratoire De Visu, UVHC*

Pascal Bouchez  
*Laboratoire De Visu, UVHC*

### Résumé

Le processus de recueil des formes de l'expérience que le collectionneur a accumulée sur l'objet, la mémoire de son travail, celui de permettre aux professionnels des musées – ou aux publics – d'observer, de voir et d'entendre le collectionneur lors de la manipulation de l'objet, génère des informations nouvelles signifiantes (l'intonation, la posture, le regard porté sur l'objet, l'intérêt du collectionneur vis-à-vis d'un fait particulier...). Aujourd'hui, la captation audiovisuelle peut permettre de sauvegarder avec exactitude cette mémoire à long terme. L'étape primordiale pour la pérennité de ces traces mémorielles consiste ainsi dans la définition des processus de préparation, de captation et d'enregistrement audiovisuels. Forte de la relation nouée avec les collectionneurs et les professionnels des musées et à l'écoute de leurs besoins, l'équipe de TEMUSE a élaboré des protocoles de réalisation de films. En partant du cahier des charges relatif aux éléments pertinents à mémoriser au sein d'un logiciel d'inventaire de collections muséographiques, un premier protocole a été mis en place. D'autres protocoles, s'adaptant à des problématiques légèrement différentes, sont à l'étude. L'exposé présentera le résultat du premier protocole établi en collaboration avec le « In Flanders Fields Museum » ainsi que les protocoles en cours d'élaboration en lien avec les musées de Fromelles, du fort de Leveau et de Bondues.

## Abstract

### AUDIOVISUAL RECOLLECTION PROTOCOLS APPLIED TO COLLECTORS' EXPERIENCE: EXAMPLES FROM THREE TEMUSE 14 -45 PROJECT SITES

The process of collecting forms of experience that the collector has accumulated with regard to the object, the memory of his work, enabling museum professionals – or the public – to observe, view and hear the collector while manipulating the object, generates important new information (intonation, posture, perception of the object, the collector's interest in a particular fact, etc.). Today's audiovisual recording techniques can be used to preserve a precise copy of memories for the long term. An essential step in ensuring the sustainability of these memory traces, therefore consists in defining audiovisual processes for preparing, recording and storage. On the strength of the relationship established with collectors and museum professionals and attentive to their requirements, the TEMUSE team has compiled a number of film recording protocols. An initial protocol has been implemented on the basis of specifications relating to the relevant elements to be memorized within inventory software for museographic collections. Other protocols, adapted to suit slightly different issues, are currently being studied. The intervention will present the result of the first protocol, established in collaboration with the "In Flanders Fields Museum", as well as protocols which are currently being elaborated with the Fromelles, Fort de Leveau and Bondues museums.

## Overzicht

### PROTOCOLS VOOR AUDIOVISUELE HERMEMORISATIE VAN DE ERVARING VAN DE VERZAMELAARS: VOORBEELDEN OP DRIE SITES VAN HET TEMUSE 14-45-PROJECT

De verzamelaar hanteert een bepaalde procedure bij het verzamelen van de vormen van de ervaring die hij over het voorwerp heeft opgedaan, het geheugen van zijn werk; museumprofessionals - of de doelgroepen - hanteren een procedure om de verzamelaar te kunnen waarnemen, zien en horen wanneer hij het voorwerp manipuleert; die procedures brengen nieuwe betekenisvolle informatie tot stand (intonatie, houding, blik op het voorwerp, belangstelling van de verzamelaar voor een bepaald feit, ...). Met audiovisuele captatie kunnen we nu dit geheugen heel exact voor lange tijd vastleggen. De belangrijkste fase voor het voortbestaan van deze geheugensporen is het omschrijven van de procedures voor de audiovisuele voorbereiding, captatie en opname. Dankzij de band tussen de verzamelaars en de museumprofessionals en met oor voor hun behoeften heeft het TEMUSE-team protocols uitgewerkt voor de realisatie van de films. Op basis van het bestek voor de elementen die de moeite lonen om ze in inventarissoftware voor museumkundige collecties te vereeuwigen, werd een eerste protocol opgesteld. Andere protocols, voor ietwat andere problemen, worden nog bestudeerd. De uiteenzetting bevat het resultaat van het eerste protocol, dat in samenwerking met "In Flanders Fields Museum" werd

opgesteld, maar ook de protocols die momenteel nog worden uitgewerkt in samenwerking met de musea van Fromelles, het Fort van Leveau en Bondues.

## **I – Introduction**

La première partie du projet a consisté à étudier la mémoire, le savoir, le rapport de collectionneurs, de donateurs, de témoins autour d'objets relatifs aux deux guerres mondiales, afin de pouvoir proposer des solutions de sauvegarde de cette mémoire avant qu'elle ne disparaisse avec ses détenteurs. Pour réaliser cette étude, la plupart des entretiens avec les collectionneurs ont été filmés, et ceux avec les témoins (les résistants) et les donateurs ont été enregistrés en audio uniquement. Ces traces audiovisuelles ont permis d'approfondir l'étude initiale dont les résultats sont présentés dans les chapitres précédents. Ceux-ci ont mis en évidence l'importance de l'aspect non verbal dans la transmission du savoir des collectionneurs.

Pour les professionnels des musées rencontrés (qu'ils soient historiens, comme à Ypres ou conservateurs), la sauvegarde du savoir (donc du savoir-faire et même du savoir-être) de ces « particuliers passionnés » appréhendés comme « bibliothèques vivantes », devient primordiale. L'exploitation étant une condition de la trace mémorielle, non sa conséquence, les musées sont susceptibles d'exposer une partie des collections privées ou reçoivent des donations notamment de la part de collectionneurs, les professionnels font appel à ces derniers pour faire vivre le musée, etc.

L'objectif initial du projet présenté ici est de définir des protocoles diversifiés de sauvegarde audiovisuelle de cette mémoire.

Cette partie terminale du projet TEMUSE 14-45 se concentre sur la valorisation de la mémoire des collectionneurs, donateurs et témoins d'objets ou faits relatifs aux deux guerres mondiales. Elle vise en particulier à définir des protocoles de réalisation de films ainsi que les modes de traitement et d'utilisation de ces documents de sauvegarde. Ces protocoles seront à même de permettre aux partenaires de TransMusSite 14-45 de mémoriser, le cas échéant :

- La collection elle-même pour un référencement,
- Le processus de recherche/découverte de l'objet,
- La méthode de manipulation des objets,
- Les éléments pertinents des objets seulement connus des collectionneurs,
- Les éléments signifiants concernant les objets,
- Le traitement effectué sur les objets,
- La muséographie et la médiation imaginée par les collectionneurs,
- Les relations implicites, parfois intimes, entre les collectionneurs et les objets,
- etc.

## II – Valorisation audiovisuelle de la mémoire vivante

### 1. Traces et paradoxe

Allons plus loin. Un texte suffit à référencer logiquement un objet. Sa reproduction photographique (éventuellement en stéréoscopie) comme icône indicielle permet d'en visualiser une trace sur certains points plus ambiguë. Par contre, le fait d'observer le collectionneur lors du jeu relationnel de la manipulation en mouvement de l'objet donne des indications sémantiques importantes (sa taille, les précautions à prendre, les points de vue possible, la position d'éléments visuels pertinents...). Le fait de voir et d'entendre le collectionneur apporte également son lot d'informations non verbales et infra-verbales nouvelles signifiantes (le rythme, l'accentuation, la modulation et l'intonation des mots, les silences, la posture, la gestuelle, le regard porté sur l'objet, les mimiques et leurs enchaînements, l'intérêt pulsionnel et affectif du collectionneur vis-à-vis d'un fait particulier...) et permet de rendre compte efficacement du potentiel indiciaire de l'expérience référentielle. À noter que celui-ci s'actualise en permanence dans la dialogique continue du mode de perception et de communication analogique (indice polysémique instantané d'une réalité mouvante) et de sa reconstruction symbolique par l'usage du mode digital (temporalité séquentielle à propension monosémique) et des constructions syntaxiques logiques dont la langue articulée témoigne en particulier.

Dans le champ audiovisuel, Francis Vanoye (1979) signale à propos de cette problématique de la coexistence de ce qui ne peut coexister sans paradoxe que « *les langages digitaux sont plutôt aptes à transmettre des contenus, alors que les langages analogiques instaurent des relations* »<sup>1</sup>. Selon la formulation synthétique de Paul Watzlawick (1972) de l'école de Palo-Alto qui a tant marqué les esprits : « *Le langage digital possède une syntaxe logique très complexe et très commode, mais manque d'une sémantique appropriée à la relation. Par contre, la langage analogique possède bien la sémantique, mais non la syntaxe appropriée à une définition non équivoque de la nature des relations* »<sup>2</sup>. Comme le précise Edgar Morin (2011), « *le digital sépare, divise, discerne, localise, mesure, et par là même développe le champ du divisible, du discernable, du séparable, du localisable, du mesurable. L'analogie relie, associe, connecte, accouple et par là développe le champ des évocations, des suggestions, des rapprochements, des rapports* »<sup>3</sup>. L'être humain « relationnant » avec ses congénères ne cesse constamment de « traduire » avec plus ou moins d'aisance les messages qu'il perçoit d'un mode dans l'autre, utilisant de surcroît les fonctions potentielles de métalangage du mode digital pour tenter de maîtriser séquentiellement, et d'ordonner systématiquement, une pratique existentielle ordinaire riche de potentialités multiples mais « inconséquente, ambivalente,

1. Francis, Vanoye. *Récit écrit-récit filmique*. p. 49. Éditions Cedic, Paris, 1979. ISBN 2-7124-1014-9.

2. Watzlawick, Paul. Beavin, Janet Helmick. Jackson, Donald, *Une logique de la communication*. p. 65. Seuil, Paris, 1972. ISBN 9782020052207.

3. Morin, Edgar. *La Méthode, l'humanité de l'humanité, tome 5 : L'Identité humaine*. p. 111. Seuil, Paris, 2001. ISBN 9782020616447

plurielle, contradictoire, inachevée et fragmentaire » (*Morim de Carvalho, 2007*)<sup>4</sup>.

Si un texte suffit à référencer un objet, il n'en demeure pas moins que « le savoir produit un modèle séparé, purifié de tous les miasmes qui pourraient être introduits par la diversité chaotique, et il est porteur d'une norme garantissant une permanence et énonçant une loi universelle à partir d'une totalité pleinement achevée. Pur produit du langage, se réclamant d'une scientificité indubitable... » (*Morim de Carvalho, 2007*)<sup>5</sup>, ce système ne peut-il faire autre chose que de rendre compte d'une réalité perceptive à bien des égards incomplète, voire erronée et fictive faute d'outils adéquats de « contextualisation généralisée » ? Aujourd'hui, seule la captation audiovisuelle comme instrument duel de « description relationnelle » et de « mesure » semble permettre de tempérer quelque peu cet « enferment perceptif » tendanciel, de capter ici ce double mouvement de « l'analogique/digital » à bien des égards si stimulant, et de sauvegarder cette mémoire dialogique à long terme, en particulier l'intégration des vécus dans leurs représentations. Ceci en restant toujours bien conscient que notre héritage historico-culturel occidental détermine inéluctablement pour une large part le mode de perception de la réalité pensable que nous construisons dans l'interaction avec l'environnement, et donc qu'il modélise inéluctablement nos projets de représentation et de traduction de ce qui, pour nous, fait sens, au sein de l'infinité latente des possibles. Ainsi la « réalité filmique », quelle qu'elle puisse être, ne peut être unicité de sens, ni « le miroir de la réalité » : la procédure d'enregistrement image-son, même la plus rigoureuse, se construit nécessairement « comme *démarche-connaissante*, procès cognitif et non pas simplement comme une méthode d'approche et de recueil des données. Le savoir produit est une *interprétation plausible* des données de l'expérience dont la mise en place contribue à caractériser provisoirement les formes comme les significations. [...] Cela conduit à déplacer l'attention vers les conditions mêmes de la production d'images et à privilégier la relation instaurée dans le cadre d'une situation anthropologique » (Piault, 2000)<sup>6</sup>. Jean Louis Lioult (2004) insiste en ce sens sur la notion de « stratégie » à mettre en œuvre : « les stratégies les plus efficaces sont celles qui se traduisent par des *protocoles*, des consignes librement consenties mais strictement respectées. C'est alors la mise en place d'un agencement adéquat qui permet de *laisser advenir* le réel dans le cadre établi pour qu'il surgisse »<sup>7</sup>.

---

4. Morim de Carvalho, Edmundo. *Variations sur le Paradoxe T.1 ; Paradoxes dans l'École de Palo Alto et les Cahiers de Valery*, p. 39. L'Harmattan, Paris, 2007, ISBN 978-2296111288

5. *Ibid.*

6. Piault, Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma*. p. 270-271. Nathan Université, Paris, 2000. ISBN 9782091907901

7. Lioult, Jean-Luc. *À l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. p.152. Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2004. ISBN 9782853995627

## 2. De la stratégie au protocole

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

Lors de la première phase du projet, à l'issue des rencontres avec les collectionneurs et des professionnels des musées, des protocoles de prises d'images-sons ont été mis en place. L'objectif de ceux-ci était d'enregistrer les interviewes afin que toute l'Équipe-projet TEMUSE puisse maximiser les éléments d'observation et traiter les données recueillies le plus exhaustivement possible (cf. les contributions d'Émilie Da Lage, Yannick Lebtahi, Tiphaine Zetlaoui et Samuel Gantier). Les enregistrements sonores seuls accompagnés de photographies des objets se sont révélés insuffisants. De même les prises d'images-sons synchrones à une seule caméra avaient pour inconvénient de se focaliser soit sur le collectionneur soit sur l'objet, limitant de ce fait l'analyse des éléments non verbaux.

À partir des prises de vue précédentes, l'Équipe-projet TEMUSE a élaboré un nouveau protocole expérimental de mémorisation audiovisuelle (notamment filmer en parallèle et en temps réel le collectionneur et la manipulation de l'objet) en partant du cahier des charges relatif aux éléments pertinents à mémoriser. L'étape dite de « post-production » (le montage audiovisuel, ou plus généralement la mise en forme créatrice des différents éléments filmés) permet de spécifier les modes d'enregistrement durables ainsi que leurs modes d'exploitation et de traitement iconophonique afin que cette mémoire de collectionneurs puisse être utilisée à court, moyen et long terme dans le cadre d'une lecture documentarisante inhérente à la pratique spectatorielle adéquate.

## III – Cadre général

Les principes, évoqués ici, s'inscrivent pleinement dans le champ des techniques audiovisuelles traditionnelles, telles qu'elles peuvent être abordées dans des ouvrages d'accès aisé destinés à d'éventuels « futurs professionnels de l'image », comme peuvent le faire par exemple Jean-Charles Fouché (2010)<sup>8</sup> ou Gérard Galès (2011)<sup>9</sup>. Toutefois l'aspect scientifique du projet nécessite de circonscrire précisément le cadre général de la remémorisation des différents témoins retenus. Il ne s'agit pas de réaliser des « reportages de télévision » ou des « films documentaires », ni encore moins des « films de fiction » au sens classique du terme, formes audiovisuelles qui ressortent de logiques contextuelles, organisationnelles et finalisantes différentes qu'il est hors de propos de développer ici, mais de définir des solutions aussi pragmatiques que scientifiquement rigoureuses pour la réalisation de films servant la préservation d'une mémoire collective souhaitée par les partenaires de TransMusSite 14-45.

8. Fouché, Jean-Charles. *Mon guide du tournage-montage : professionnalisez vos production en vidéo HD légère*. 288 p. 2<sup>e</sup> édition, Baie des Anges Nice, 2010. ISBN 978-2-917790-23-6

9. Galès, Gérard. *Le guide pratique du vidéaste, matériel, tournage et montage : apprenez à filmer comme un pro*. 183 pages. Dunod, Paris, 2011. ISBN 978-2-10-056339-5

## 1. Préparation

Le processus de mémorisation des savoirs du collectionneur a des travers directement liés à la captation audiovisuelle elle-même. Outre les observations d'ordre épistémologique précédemment énoncées, il faut également relever que de même que tout dispositif d'observation modifie l'objet de son observation, la caméra comme outil technique modifie à des degrés divers le comportement de l'individu filmé. Yannick Lebtahi, Tiphaine Zetlaoui et Samuel Gantier ont présenté dans leur chapitre l'intérêt et les faiblesses de l'usage de l'audiovisuel dans la conduite et l'étude d'entretiens. Dans cette partie du projet l'équipe a eu le choix entre une absence totale d'une forme quelconque de mémorisation et une sauvegarde/recréation avec des biais connus. En employant la seconde solution avec un discernement et un protocole imagétique exigeants, l'objectif a été de minimiser et de compenser les distorsions engendrées par la captation audiovisuelle, préoccupation fondamentale par exemple dans le champ de la « captation » du spectacle vivant (Bouchez, 2007)<sup>10</sup>. Cela étant, qu'il soit filmé ou non, un entretien ne peut être satisfaisant que s'il s'élabore une relation de confiance et d'empathie entre l'interviewer et l'interviewé. Les collectionneurs d'objets de la Grande Guerre ne se livrent pas facilement (et encore moins devant la caméra). L'interviewé doit se sentir libre de parler – ou pas. Cette relation de confiance réciproque est à étendre entre l'équipe de tournage et le collectionneur-médiateur. Le choix de l'Équipe-projet TEMUSE a été de faire participer les collectionneurs au choix des objets en fonction des intentions du projet (cf. chapitre d'Émilie Da Lage). Si l'interviewé doit connaître les intentions du tournage, il ne doit en aucun cas préparer un quelconque texte à dire devant la caméra afin de conserver toute sa spontanéité et maximiser les informations infra et non verbales pertinentes recherchées. Il doit se reposer sur l'interviewer. Ce dernier doit quant à lui savoir ce que peut transmettre le collectionneur (d'où l'importance d'une préparation minutieuse) et lui poser des questions qui amènent les réponses souhaitées, souvent par des chemins inattendus. Ce qui présuppose tout à la fois concentration et détente : une présence amicale et attentive. À l'inverse, le collectionneur doit se sentir guidé (porté) par l'équipe qui le filme. Il sait, indirectement, à travers les questions, là où l'on cherche à le conduire, et n'oppose pas de résistance à cette maïeutique particulière. Il est souhaitable que le collectionneur soit dans un univers où il se sent à l'aise (en règle générale, chez lui, dans le musée où il a l'habitude de travailler bénévolement...).

## 2. Tournage

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

10. Bouchez, Pascal. *Filmer l'éphémère ; récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. p. 169-187. Presses du Septentrion, Lille, 2007. ISBN 978-2-85939-979-5



précisément à ce moment lesquels seront les plus adéquats lors de la phase de montage à venir. Ainsi donc, pour minimiser cette part de décontextualisation et de hasard, et s'éloigner ainsi de la croyance tenace dans la nécessité d'opérations de découpages arbitraires d'un réel postulé préexistant et autonome, il a donc été décidé de filmer simultanément, par le couplage de deux caméras, le collectionneur et l'objet, afin qu'un maximum de combinaisons relationnelles de plans soit potentiellement envisageable lors de l'élaboration « en différé » de la trace filmique.

L'interviewer est placé au plus proche de la caméra filmant le collectionneur. Ainsi, ce dernier semble offrir sa présence au téléspectateur sans pour autant regarder la caméra. En fonction des objets, des plans complémentaires de ceux-ci ont pu être filmés.

### 3. Dérushage et Plan de Montage

La première étape consiste à dérusher les images tournées avec la caméra positionnée sur le collectionneur. C'est lui qui donne sens à l'objet dans la relation, il est donc traité prioritairement. De plus, le déchiffrage est facilité par l'observation du mouvement des lèvres et de la posture. Il s'agit là de noter très précisément les paroles prononcées par le collectionneur et le temps séparant ces paroles du début du plan (le « time-code » dans le jargon audiovisuel) comme l'indique l'illustration 1.

Ce texte est la transcription la plus fidèle possible du langage du collectionneur. L'objectif de ce dérushage est de permettre en effet d'envisager un montage s'appuyant sur ces paroles. Plus le dérushage sera précis (description des gestes, indications des hésitations éventuelles et autres), moins le monteur aura de (mauvaises) « surprises ». Ainsi, même si celui-ci n'a pas participé aux étapes précédentes, il peut commencer son travail de manière autonome. Avec des indications complémentaires et l'indication donnée de l'importance de certains points particuliers – comme la satisfaction du collectionneur devant un objet (Philippe Oosterlinck face à la découverte de la complémentarité des jumelles et de son étui par exemple) – le monteur peut ainsi être complètement indépendant dans le processus audiovisuel.

Heure	Discours
15:21:33	Oosterlinck : Voici une paire de douilles d'obus gravés, que j'ai trouvé il y a quelques années aux puces dans les Flandre
15:21:43	C'est la première fois que je trouvais une paire de douilles avec des motifs chinois
15:21:48	Donc j'étais assez content de ma trouvaille
15:21:53	Elles ont été stockées pendant quelques années et avec Dominiek quand on a voulu faire une exposition sur le culture, les hommes et la guerre, on cherchait quelque chose à représenter pour les chinois, donc je lui ai proposé de présenter ces douilles, j'avais bien vu les inscriptions, mais je n'avais jamais cherché à savoir ce que c'était et lui un de ses amis est sinologue, donc il lui a présenté les douilles
15:22:13	Il trouvait que ça avait un grand intérêt, parce que c'est des poèmes anciens, qui avaient été gravé, donc parmi les coolies il y avait encore certainement des intellectuels

15:22:23	Malgré que ces douilles ont surtout étaient fabriquées après la guerre, surtout dans un but lucratif pour permettre aux Chinois d'améliorer leur vie parce qu'ici ils n'avaient pas grand chose à manger
15:22:38	Donc en revendant ces œuvres ça leur permettait d'améliorer leur.../
15:22:45	Donc on remarque que les Chinois n'ont pas, ne font pas des douilles gravées en relief
15:22:48	Ce sont toujours des petits pointillés, c'est assez fin
15:22:53	Avec l'exposition qu'on a fait, on a eu des contacts avec d'autres collectionneurs qui nous ont présentés d'autres douilles chinoises
15:23:13	On s'est aperçu qu'il y avait quand même une certaine, que les douilles étaient toutes de la même fabrication, toujours avec ce même petit trait et les motifs, parce qu'on a retrouvé des motifs, des dragons, des artistes de théâtre chinois, mais également des représentations florales, que maintenant au premier coup d'œil, on est capable de reconnaître sur toutes les douilles
15:23:33	Celle-ci je l'avais dans ma collection depuis une vingtaine d'années
15:23:37	Mais elle était en... les inscriptions sont en anglais, donc je supposais qu'elle était britannique
15:23:43	Et c'est en comparant les dessins avec ce qu'on a vu dans les autres collections
15:23:49	Je me suis aperçu que c'était également une douille chinoise
15:23:58	Q. Michèle G. : Peut-être un peu comment vous avez travaillé sur cet objet pour lui rendre sa beauté ? P
15:24:08	Donc, alors ces douilles sont un peu oxydées, on les nettoie avec des produits lustrants, pour leur redonner un peu de caractère dans les gravures, j'introduis un peu de couleur noire en frottant le minimum, et en passant une couche d'huile pour garder sa protection contre l'oxydation
15:24:28	Le noir, ça permet de faire ressortir les caractères
15:24:33	Parce que si on nettoyait complètement la douille, ce serait pratiquement invisible
15:24:50	Q. Michèle G. : Pour les mettre en valeur dans l'exposition
15:25:03	Je crois que la meilleure façon pour les mettre en évidence, comme il y a un motif floral et un poème, si on veut les présenter dans l'exposition, le plus important ce serait de mettre le plus beau motif floral qui est certainement celui-là, avec le poème de l'autre en opposé
15:25:23	Mais bon, on peut aussi représenter ça dans des cylindres, ou on peut tourner autour de l'objet, ce qui est préférable encore
15:25:27	Sous offs

Illustration 1 : Dérushage de la première prise de vue sur les « douilles chinoises »

Une fois le dérushage réalisé, le « texte » du montage est réalisé par « copiés-collés » successifs du dérushage : il s'agit là des paroles ordonnées du collectionneur que l'on souhaite enchaîner avec les références temporelles correspondantes. Ce document de travail constitue le plan de montage (cf. illustration 2).

Heure	Discours
15:30:01	Oosterlinck : C'est une paire de douille que j'ai trouvé au marché au puces

	dans les Flandres, il y a quelques années
15:30:11	C'est la première fois que j'ai été confronté au fait que ce soit des douilles avec des motifs chinois
15:30:21	Ca m'avait vraiment étonné donc, je me suis empressé de les acheter
15:30:26	J'ai trouvé ça un peu bizarre, mais bon comme les Chinois étaient venu à la fin de la guerre pour travailler pour les Anglais, puisqu'ils avaient fait des petites œuvres, et là-dessus, après quelques années, Dominiek m'a contacté pour faire une exposition, sur l'homme la culture et la guerre
15:30:46	Et donc une autre culture
15:30:51	Et il m'a demandé de lui proposer des objets pour les Chinois
15:30:56	Et je lui ai présenté ces douilles, il était assez intéressé
15:31:01	Les textes, parce que je n'avais aucune idée de ce qu'ils voulaient dire, lui connaissant un sinologue, il les a fait traduire rapidement, et ça s'est avéré être des poèmes du VIII <sup>e</sup> siècle
<b>15:04:25</b>	Poème en chinois
15:04:29	« En s'appuyant sur la montagne, le soleil blond avance Le fleuve jaune, le courant du fleuve jaune entre dans la mer
<b>15:04:43</b>	(Poème en chinois.)
15:04:47	« Je vois des milliers de milles, je veux voir très loin, regarder très loin, donc je monte encore un étage sur le pavillon »
<b>15:31:12</b>	Donc ce qui veut dire qu'il y avait quand même des intellectuels parmi les coolies chinois ici
15:31:22	Donc on a fait cette exposition ça a attiré pas mal de collectionneurs, qui, qui eux aussi possédaient des douilles chinoises, donc avec d'autres motifs, des dragons, des artistes de théâtre chinois
15:31:32	On a décidé de refaire une autre exposition, justement sur les travailleurs chinois et là on a pu faire une grande un grand étalage d'une soixantaine de douilles gravées, toutes chinoises
15:31:42	Et on s'est aperçu qu'il y avait quand même beaucoup de relations dans le motif, dans la gravure, dans les thèmes,
15:22:45	Donc on remarque que les Chinois n'ont pas, ne font pas des douilles gravées en relief
15:22:48	Ce sont toujours des petits pointillés, c'est assez fin
<b>15:23:33</b>	Celle-ci je l'avais dans ma collection depuis une vingtaine d'années
15:23:37	Mais elle était en... les inscriptions sont en anglais, donc je supposais qu'elle était britannique
15:23:43	Et c'est en comparant les dessins avec ce qu'on a vu dans les autres collections
15:23:49	Je me suis aperçu que c'était également une douille chinoise
<b>15:24:08</b>	Donc, alors ces douilles sont un peu oxydées, on les nettoie avec des produits lustrants, pour leur redonner un peu de caractère dans les gravures, j'introduis un peu de couleur noire en frottant le minimum, et en passant une couche d'huile pour garder sa protection contre l'oxydation
15:24:28	Le noir, ça permet de faire ressortir les caractères
15:24:33	Parce que si on nettoyait complètement la douille, ce serait pratiquement invisible
<b>15:25:03</b>	Je crois que la meilleure façon pour les mettre en évidence, comme il y a un

	motif floral et un poème, si on veut les présenter dans l'exposition, le plus important ce serait de mettre le plus beau motif floral qui est certainement celui-là, avec le poème de l'autre en opposé
15:25:23	Mais bon, on peut aussi représenter ça dans des cylindres, ou on peut tourner autour de l'objet, ce qui est préférable encore

Illustration 2 : Plan de montage des « douilles chinoises »

## 4. Montage

### 4.1. Montage « collectionneur »

Ainsi, au montage, un simple « bout à bout » des plans de la caméra du collectionneur sélectionnés par le texte se révèle suffisant (les raccords étant toutefois affinés afin qu'à l'audition l'enchaînement vocal soit correct). Une fois ce travail terminé, les plans synchrones de la caméra objet, toujours disponibles, sont insérés lorsqu'il est nécessaire et informatif de se focaliser sur eux. Dans un dernier temps, des inserts complémentaires en gros plan (non synchrones) peuvent être placés pour améliorer encore le film et le rendu final de certains détails, par exemple lorsqu'il s'agit de lire des inscriptions de petite taille.

## IV – Ypres : Collectionneur, objet et logiciel d'inventaire

L'objectif des films réalisés à Ypres a été de tester la sauvegarde de la mémoire experte des collectionneurs sur leurs objets au sein d'un logiciel d'inventaire. Il s'agissait notamment de capter le maximum d'informations pertinentes (sur la manipulation, le traitement, la restauration, l'histoire, etc...) pour les professionnels des musées.

Le souhait exprimé avant la réalisation par le musée *In flanders field* d'Ypres, était de décontextualiser au maximum les objets, d'avoir une prise de vue « clinique ».

La démarche suivie a donc visé à établir un protocole de réalisation de films pour le logiciel d'inventaire. Il s'est alors agi d'optimiser toutes les étapes de la chaîne audiovisuelle afin de permettre aux musées, dans le futur, la réalisation autonomes de nombreux films pour indexer au mieux leurs collections.

### 1. Prise de vue « clinique »

#### 1.1. Configuration

- 1 fond neutre
- 1 table recouverte d'une nappe blanche
- 1 présentoir blanc sur lequel les objets sont posés avant la prise de vue

#### 1.2. Matériel technique

- Éclairage « 3 points » (1 projecteur face – 1 en « ambiance » – 1 en contre-jour)
- 2 caméras synchronisées (les deux caméras sont réglées à la même heure)

- Un microphone « canon » sur perche, le plus proche possible du collectionneur sans apparaître à l'image lors du plan collectionneur le plus large
- Un microphone « cravate » épinglé sur la poitrine du collectionneur

### 1.3. Prises de vue

Prise de vue simultanée des interviews à 2 caméras

- Caméra collectionneur (C0)
- Caméra objet position 1 (C1)

Des prises de vue complémentaires des objets seront prises pour mettre en évidence certains détails (éventuellement sur des angles différents)

- Caméra objet position 1 (C1)
- Caméra objet position 2 (C2)

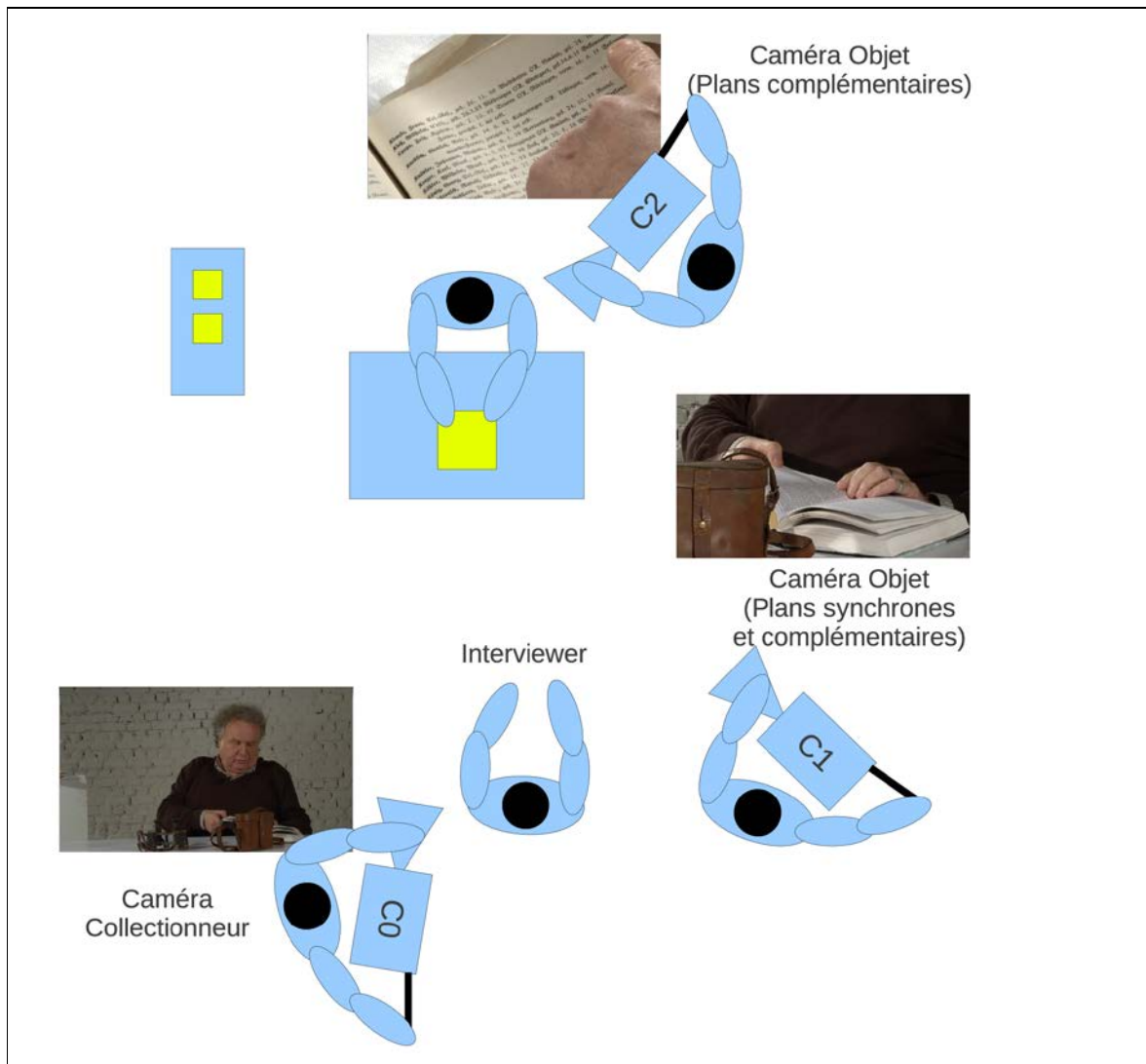


Illustration 3 : Implantation technique

### 1.4. Câblage

Les microphones sont reliés à la « caméra collectionneur »

### 1.5. Questions référentes types

- Comment avez-vous trouvé cet objet ? Pourquoi avoir choisi cet objet ?
- Cet objet a-t-il une histoire ?
- Quels éléments significatifs y a-t-il sur cet objet ?
- Comment exposer cet objet ?

## 2. Post-production

Les étapes de dérushage et de définition du plan de montage ont suivi les indications citées précédemment. Le montage s'est donc bel et bien réalisé à partir du texte écrit.

### 2.1. Montage collectionneur

Chaque groupe de phrases sélectionnés ont été extraites des plans tournés par la caméra filmant le collectionneur et assemblés un à un en fonction du plan de montage défini. Dans un second temps, les raccords sonores ont été optimisés : il s'agissait de ne pas entendre la moindre syllabe d'un mot ayant déjà été coupé et d'ajuster approximativement les niveaux sonores. Le résultat est présenté à Étape 1 de l'illustration 4.

Étape 1 : Montage du discours de Philippe Oosterlink sur les jumelles et leur étui

Étape 2 : Montage des images de la caméra objet sur le discours de Philippe Oosterlink

Étape 3 : Montage objet complémentaire

Étape 4 : Montage final des jumelles et leur étui

Illustration 4 : Différentes version du montage du discours de Philippe Oosterlink sur les jumelles et leur étui

### 2.2. Montage objet

Dans un nouveau film – en reprenant une copie numérique du précédent – l'image du collectionneur est « recouverte » par l'image de l'objet (en parfaite synchronisation avec le discours du collectionneur). On obtient ainsi une version centrée sur l'objet. Le résultat est présenté à Étape 2 de l'illustration 4. Il est à noter que par principe, lorsque l'on place une vidéo au-dessus (sur une piste supérieure) d'une autre vidéo au sein de n'importe quel logiciel de montage vidéo, la vidéo « supérieure » masquera la vidéo inférieure. Tout se passe comme l'affichage de fenêtres sans transparence sur un ordinateur ordinaire : lorsqu'un utilisateur ouvre une nouvelle fenêtre, celle-ci masque tout ce qui se trouve en dessous.

### 2.3. Montage objet complémentaire (le cas échéant)

Dans un nouveau film – en reprenant une copie numérique du précédent – on insère à présent des plans complémentaires de l'objet issus de prises de vues non synchrones au discours du collectionneur. Il s'agit, lorsque les prises de vue objet synchrones n'ont pas suffisamment bien explicité certains détails, ou bien lorsque l'image est temporairement floue à ce moment-là (ce qui peut arriver sur des

mouvements successifs rapides en gros plan avec une profondeur de champ faible), de remplacer ces plans synchrones par des plans tournés en différé, plus significatifs. Le résultat est présenté à Étape 3 de l'illustration 4.

#### **2.4. Montage final**

On crée un nouveau film numérique à partir du précédent : on supprime des images de l'objet lorsque l'on souhaite voir le collectionneur. Le résultat permet de voir le collectionneur lorsqu'il n'y a pas de plans sur l'objet (parties grisées sur l'Étape 4 de l'illustration 4).

On insère enfin des plans complémentaires de l'objet issus de prises de vues non synchrones au discours du collectionneur.

### **3. Bilan**

Le retour d'expérience des films réalisés indiquent que le protocole choisi va au-delà des objectifs initiaux.

#### **3.1. Réponse aux objectifs initiaux**

L'aspect « clinique » est bien retranscrit et correspond parfaitement aux attentes. Les films répondent bien aux objectifs de sauvegarder la mémoire infra non-verbale du collectionneur.

De plus, les films produits sont susceptibles de sortir du cercle très fermé des professionnels qui utilisent le logiciel d'indexation de la structure :

- En l'absence du collectionneur, ces films peuvent servir la médiation de ces objets lors d'une exposition.
- Hors les murs ces films peuvent promouvoir la collection des musées, servir des passionnés, des historiens...
- ...

#### **3.2. Films pour un public « élargi »**

Toutefois, pour une présentation des films à un public autre que les professionnels de musée, des impératifs de rigueur audiovisuelle supplémentaires lors de la réalisation des films doivent être apportés.

Au tournage, il s'agit d'opérer une bonne gestion de la prise de son et d'avoir un éclairage du collectionneur et des objets manipulés homogène. Sur le film consacré au pantalon et au camouflage des casques, on peut observer la non-cohérence d'éclairage entre les gros plans sur le pantalon et les plans plus larges (découlant d'une modification insuffisamment maîtrisée de l'éclairage pour l'observation rapprochée des tâches de peinture). De plus le discours utilisé sur la fin de ce film n'existait que sur la caméra objet (qui ne disposait que du son enregistré avec le micro interne). L'écoute de cet extrait témoigne très explicitement de la grande différence entre une captation sonore avec micro externe adéquat et celle obtenue par les seuls composants intégrés d'un caméscope.

Au montage, un travail plus rigoureux sur le rythme entraînera un temps de travail supérieur. Il s'agit en particulier de supprimer par des ellipses bien

choisies les « temps morts » tels que les déplacements du collectionneur, ses hésitations, ou ses balbutiements.

### **3.3. « Mini-films »**

Que ce soit pour être inséré dans la base de données des logiciels d'indexation ou pour un public plus large, un film par objet (ou groupe d'objet) est insuffisant. En effet, au sein du logiciel, il serait préférable d'avoir plusieurs « mini-films » en fonction du champ traité (histoire de la découverte de l'objet, mode de manipulation, traces de restauration, vision du collectionneur sur la façon dont l'objet doit être exposé...). De plus, certains items (comme la façon dont l'objet pourrait être exposé) doivent être absents de films destinés au « grand-public ». Concernant des films pour ce dernier, il serait aussi nécessaire comme dans le protocole précédent d'effectuer un travail approfondi de post-production afin d'améliorer le rythme en éliminant les « temps morts » (déplacements du collectionneur pour aller chercher les objets par exemple) ou les hésitations.

### **3.4. Conclusion**

Cette étape a permis de construire un premier protocole et de vérifier sa pertinence pour la sauvegarde de la mémoire de collectionneurs.

## **V – Mémorisation 2012-2013**

### **1. Feignies : objets et mémoires de découvreurs**

À Feignies, il ne s'agit pas de sauvegarder la mémoire des collectionneurs mais celle des découvreurs du tunnel des emmurés.

Il existe une relation très forte entre les découvreurs, les objets, la façon (et le moment) dont ils ont été découverts, le soldat (le corps) à qui il appartenait, la famille à qui il revenait...

Des 10 membres de l'équipe de découvreurs du tunnel des emmurés, seuls 3 sont encore membres de l'association de sauvegarde du site. Ces inventeurs, qui jouent encore régulièrement le rôle de guides, ont un regard particulier qu'il est important de mémoriser. Le protocole utilisé à Ypres ne peut pas être utilisé à l'identique, en premier lieu parce que le tunnel, en lui-même, contextualise obligatoirement le propos. Il pourrait certes être envisagé de traiter les objets découverts lors des fouilles, qui ont appartenu aux 9 emmurés, en suivant le même protocole « clinique » qu'à Ypres. Mais il semble plus judicieux de contextualiser les objets retenus au sein du fort de Leveau afin de couvrir au maximum le champ des possibles. Par ailleurs, à Feignies, la « neutralisation » des objets n'est pas souhaitée.

Ainsi, un film se focalisera sur le tunnel en lui-même. Quelques autres films courts seront réalisés en suivant le protocole d'Ypres mais dans un décor « contextualisé » et donc « non neutralisé ».

### **2. Fromelles : collectionneurs et mémoire d'un musée**

Concernant Fromelles, à travers un « rebondissement » historique récent (découverte et phase d'identification de corps de soldats australiens décédés aux



combats il y a près d'un siècle, reconnaissance par les familles...) un film de facture classique de 6 à 8 minutes permettra d'évoquer en creux certaines évolutions du musée et du site mémoriel au fil du temps des découvertes, exhumations et expositions des collections. Tout en soulignant l'inscription du musée tant dans son époque que dans son environnement, l'objectif est de rendre manifeste le lien entre les différentes phases du musée depuis sa création jusqu'au projet actuel de nouvelle structure, en particulier à travers la parole des collectionneurs et animateurs du site.

### **3. Bondues : donateurs et témoignages d'anciens résistants**

Une réflexion s'initie également au Musée de la Résistance de Bondues. Il concerne la valorisation des compétences et témoignages des anciens résistants ou de donateurs à partir de la collection du musée issue de donations.

Plusieurs protocoles sont à l'étude. Il s'agit toujours de valoriser les témoignages en s'appuyant sur des objets au sens large : objets personnels (exposés ou non), lieux. Ainsi, un premier protocole s'attachera à la sauvegarde du discours relationnel aux objets à travers une visite guidée d'une salle du musée. Un second s'appuiera sur un protocole proche de celui d'Ypres avec des objets présentés lors de la visite. Un dernier, hors les murs du musée, enregistrera une parole de résistant sur les lieux mêmes où se sont déroulés les faits exposés.

La comparaison de ces trois protocoles permettra, sur un discours comparable, de mieux explorer et spécifier leurs intérêts respectifs, ainsi que le contexte dans lequel il serait judicieux de les utiliser.

## **VI – Perspectives**

Les 4 sites identifiés ici et leurs protocoles de captation devraient permettre de balayer un grand champ de possibles de la sauvegarde de la mémoire des « non-professionnels » des musées.

Une seconde étape permettra de spécifier le « workflow » (de la captation, au montage et au stockage de toutes les données audiovisuelles) afin de conserver durablement cette mémoire

Une troisième étape pourra établir des propositions d'exploitation des images/sons à court et moyen terme en fonction des objectifs de médiations et des technologies existantes.

Enfin, une sorte de vade-mecum, indiquera, de façon simple, toutes les procédures à suivre pour que les partenaires de TMS 14-45 puissent réaliser eux-mêmes les films dont ils auront besoin. Il s'agit, cas par cas (en s'appuyant sur les 4 expériences évaluées) de définir comment :

- bien choisir le protocole adéquat en fonction des attentes et finalités,
- préparer le tournage,
- effectuer l'installation technique,
- sauvegarder les rushes,
- préparer le montage,

- monter,
- enregistrer / diffuser les films.

En fin de compte, à l'instar de la « grammaire du langage filmé » (Arrijon, 2004) qui constitue une liste de protocoles de mise en scène pour le réalisateur novice, ce vade-mecum devrait pouvoir devenir un guide de référence adapté aux besoins des partenaires de TransMusSites 14-45. Ce document donnera à cette fin des solutions techniques éprouvées, des procédures compréhensibles, en nombre limité, afin que des « amateurs avertis » puissent réaliser dans des délais raisonnables de multiples films de sauvegarde de la mémoire humaine en relation aux objets d'exposition choisis.

## VII – Bibliographie

- ARIJON, Daniel. Grammaire du langage filmé. 610 p. Éditions Dujarric, Paris, 2004. ISBN 978-2859470463
- BOUCHEZ, Pascal. *Filmer l'éphémère ; récrire le théâtre (et Mesguich) en images et en sons*. 562 p. Presses du Septentrion, Lille, 2007. ISBN 978-2-85939-979-5
- FOUCHÉ, Jean-Charles. Mon guide du tournage-montage : professionnalisez vos production en vidéo HD légère. 288 p. 2<sup>e</sup> édition, Baie des Anges Nice, 2010. ISBN 978-2-917790-23-6
- GALÈS, Gérard. Le guide pratique du vidéaste, matériel, tournage et montage : apprenez à filmer comme un pro. 183 p. Dunod, Paris, 2011. ISBN 978-2-10-056339-5
- LIOUT, Jean-Luc. *A l'enseigne du réel. Penser le documentaire*. 175 p. Presses Universitaires de Provence, Aix-en-Provence, 2004. ISBN 9782853995627
- MORIM DE CARVALHO, Edmundo. *Variations sur le Paradoxe T.1 ; Paradoxes dans l'École de Palo Alto et les Cahiers de Valery*, 222 p. L'Harmattan, Paris, 2007, ISBN 978-2296025400
- MORIN, Edgar. *La Méthode, l'humanité de l'humanité, tome 5 : L'Identité humaine*. 384 p. Seuil, Paris, 2001. ISBN 9782020616447
- PIAULT, Marc-Henri. *Anthropologie et cinéma. pp. 270-271*. Nathan Université, Paris, 2000. ISBN 9782091907901
- Francis, Vanoye. *Récit écrit-récit filmique*. 223 p. Éditions Cedic, Paris, 1979. ISBN 2-7124-1014-9
- WATZLAWICK, Paul. BEAVIN, Janet Helmick. JACKSON, Donald (1972), *Une logique de la communication*. Seuil, Paris, 1972. ISBN 9782020052207