



Observation(s), entretien(s) : ce que le terrain fait au chercheur dans la problématisation de la transmission mémorielle infra-familiale

Delphine Forestier, Pierre Morelli

► To cite this version:

Delphine Forestier, Pierre Morelli. Observation(s), entretien(s) : ce que le terrain fait au chercheur dans la problématisation de la transmission mémorielle infra-familiale. Editura universității din București. Anthropologie /y & Communication. Intersections, 2016, <<http://editura-unibuc.ro>>. <hal-01347243>

HAL Id: hal-01347243

<https://hal.univ-lorraine.fr/hal-01347243>

Submitted on 20 Jul 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Observation(s), entretien(s) : ce que le terrain fait au chercheur dans la problématisation de la transmission mémorielle infra-familiale

DELPHINE FORESTIER

Centre de recherches sur les médiations, CREM EA 3476

Université de Lorraine

F-57000

delphine.forestier@live.fr

PIERRE MORELLI

Centre de recherches sur les médiations, CREM EA 3476

Université de Lorraine

F-57000

pierre.morelli@univ-lorraine.fr

Chaque famille entretient un rapport particulier avec son passé. Qu'elle s'intéresse aux actions ordinaires, rituelles ou traditionnelles, la mémoire familiale se tisse et se propage de génération en génération. Participant de l'héritage culturel, la transmission mémorielle intra-familiale contribue grandement à la construction identitaire de l'individu. S'élaborant et se transmettant à travers toutes sortes d'objets et de traces collectés, elle se nourrit d'échanges verbaux et/ou non verbaux et procède à la construction de récits, formes particulièrement bien adaptées à la diffusion de l'expérience et des ressentis. La Seconde Guerre mondiale offre, remarquons le, un bon terrain d'analyse aux réflexions portant sur la perception de l'histoire à travers l'établissement de la mémoire collective croisant reconstitutions mémorielles (Davallon, 2006) et analyse communicationnelle du vécu de témoins. C'est dans cette direction que s'inscrit notre recherche doctorale en Sciences de l'art¹.

En début de recherche, le doctorant se doit de prendre toute la mesure de l'état de l'art pour s'en détacher ensuite de manière à produire une réflexion à la fois personnelle et novatrice. Dans notre cas, les lectures liminaires et autres observations qui nous avaient suggéré d'engager une thèse de doctorat, avaient orienté nos premières interrogations concernant les formes de conservation et de transmission de la mémoire, nous amenant à penser que les explications devraient obligatoirement relever du registre de la sacralité (rituel, coutumes, mythe, etc.). La double orientation donnée d'emblée à nos travaux (visée/vision artistique et approche communicationnelle) nous amena très vite à réinterroger le sens même de nos questionnements. Conscients de la dimension, inéluctablement parcellaire de notre perception première du phénomène que nous voulions analyser, nous éprouvâmes en effet le besoin de mobiliser en contrepoint, une approche sociologique afin de comprendre et modéliser les mécanismes communicationnels en jeu dans la transmission mémorielle intrafamiliale. Dès lors, nous nous engageons dans une résidence à double visée, laquelle allait ouvrir, par le croisement des observations et interrogations menées tant au plan artistique que scientifique, notre idée même de la recherche en cours.

¹ Dirigée par Christophe Bardin, professeur des universités en Sciences de l'art à l'université de Saint-Etienne, et codirigée par Pierre Morelli, maître de conférences 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 au travers de l'art. Titre provisoire de cette thèse de doctorat : *L'art de la médiation mémorielle*.

Résidence artistique / résidence scientifique. Regards et interrogations croisés

L'enquête de terrain

Notre intuition consista alors à engager une approche inductive avec comme postulat que l'enquête de terrain ferait émerger la dimension scientifique que nous allions développer par la suite. L'approche sociologique permettait en outre de repenser nos travaux selon des perspectives très concrètes induites par toutes sortes de contraintes organisationnelles². Nous choisîmes alors de nous intéresser à des communautés procédant à la diffusion de l'art et de la mémoire au-delà de situations historiques fortes, lieu et siège de souffrances (Guerre, déportation...), avec pour moteur la noble idée de « Résistance » au service de la construction de l'identité collective et locale³. En l'occurrence, sur les conseils de notre co-directeur de thèse, nous nous rapprochâmes des projets de patrimonialisation menés par l'association sur un territoire très délimité, *Les RIAS*, une institution culturelle fondée en septembre 2003 dans le nord de l'Ardèche développant de nombreuses activités artistiques avec, et à destination des habitants. Ce terrain d'étude allait nous aider à prendre une distance par rapport à nos représentations initiales construites par les lectures théoriques. Située à Saint Apollinaire de Rias, cette association a pour objectif principal d'animer et de développer la culture au sein d'un milieu rural isolé mais riche de traditions et de mémoire. En 2013, sa présidente, Jacqueline Cimaz, lançait un appel à résidence artistique autour d'un projet appelé *Mémoire de clandestinité*. Candidate depuis 2011 à la labellisation « ville Internet »⁴, la commune de Saint Apollinaire de Rias faisait connaître sa dynamique patrimoniale au jury de labellisation auquel appartient Pierre Morelli. C'est par ce biais que ce projet devint notre terrain d'étude privilégié au printemps 2014.

Mémoire de clandestinité est né au mois de juillet 2006 du spectacle théâtral *Résistance* mis en scène par le comédien Carlos Lojo. De nombreux membres de l'association ont participé à la réalisation du spectacle, notamment par le prêt d'objets personnels liés à la Résistance de la Seconde Guerre mondiale qui furent ainsi mobilisés et rendus publics. Plusieurs publications éditées par l'association, le plus souvent dotées d'un numéro ISBN⁵, et publiées en ligne *via* Calaméo⁶, ont présenté ces objets de mémoire historique. Une installation plastique *Le carrefour des Résistances*, œuvre de Régine Raphoz, installée en 2008 sur un lieu symbolique de la commune, ancre définitivement l'association au sein du réseau régional de diffusion de l'art contemporain et permet encore d'attester l'identité locale. Après cinq ans de travail avec l'ethnologue Sylvette Béraud-Williams et le soutien de la DRAC ethnologie, *Entre silence et oubli, mémoire d'un quotidien rural bouleversé* est publié en 2009 aux éditions Les Rias. Ces publications nous ont permis d'établir un premier rapport au terrain et d'anticiper les observations et entretiens avec une liste de personnalités locales fournie par la Présidente des Rias.

Un premier séjour nous amena à découvrir le fort niveau d'implication des acteurs du projet et de partager l'expérience du terrain avec Pablo Garcia, jeune plasticien ayant rejoint en

² Attitudes à adopter : écoute, postures, comportement, etc. ; matériel à préparer : appareil photo, enregistreur, carnet de note ; déplacements et séjour à programmer.

³ L'inscription « Register » (« Résister » en patois vivarais) d'Anne Marie Durand fut le premier symbole de l'identité locale. Elle est gravé sur une le mur de la salle des prisonnières de la Tour de Constance à Aigues-Mortes en France (Krumenacker, 2009).

⁴ <http://www.villes-internet.net>

⁵ Numéro international normalisé, référence unique préalable au dépôt légal de l'œuvre écrite.

⁶ <http://fr.calameo.com/books/000102223fec35317ed1a>

même temps que nous ce projet. Diplômé de l'école supérieure des Beaux-arts de Montpellier en 2006, cet artiste a développé une forte expérience professionnelle au sein de l'art contemporain, à travers de nombreux travaux ayant pour thème la mémoire historique, la trace et l'utopie sociale notamment par des vidéogrammes tournés sur les lieux de déportation, d'installations, de sérigraphies et de photographies, etc. *Mémoire de clandestinités* prend alors la forme d'une résidence partagée entre un plasticien et une doctorante en sciences de l'art dont l'intervention consiste en un travail photographique doublé par une étude sociologique qui permet d'identifier les représentations et les pratiques mémorielles de l'individu. Le plasticien est encadré par un artiste enseignant en école d'art, et nous-même par deux enseignants-chercheurs en sciences de l'art et en sciences de l'information et de la communication.

Entamer une recherche doctorale sous couvert d'une résidence facilite et accélère l'immersion du chercheur. Partager cette démarche avec un artiste ayant d'autres impératifs oblige à prendre du recul par rapport à son propre point de vue, car, rappelons-le :

« La résidence d'artiste est fondée sur un principe d'échanges : une structure publique (musée, université, école d'art ou privée, centre d'art, agence d'architecture, galerie, etc.), située en France ou à l'étranger, [elle] offre un lieu et des moyens de travail à un artiste en échange de son investissement dans un projet artistique, qu'il soit individuel ou collectif, selon la spécificité de la résidence » (Ramoul, Pajda, 2014 : 206).

Disposant d'un espace et d'un temps contraint par l'institution culturelle, ce type de résidence nous a permis de développer notre pratique, de concevoir une œuvre puis de l'exposer. Fait remarquable, notre approche plastique a nourri et déclenché des interrogations méthodologiques. Si, selon les dires de Pablo Garcia, l'artiste est avant tout là pour poser des questions et au final produire des œuvres qui seront exposées, coupler une thèse avec un travail plastique amène à interroger sa façon d'appréhender le terrain, de mettre à la question ses observations et, dans notre cas, réinterroger notre questionnement à l'aune des échanges avec cet artiste, avec la présidente des Rias ou avec ces deux personnes en même temps.

Première immersion, premières interrogations

Le 8 mai 2014, lendemain de notre arrivée à Saint Apollinaire de Rias, était célébré l'anniversaire de la victoire des Alliés sur l'Allemagne nazie. Sur la place de la mairie, le maire prononça un discours devant la plaque dédiée aux morts de la Guerre d'Algérie, de la Première et de la Seconde Guerre mondiale. L'allocution fut suivie de l'interprétation au tuba de *la Marseillaise* et du *Chant des partisans* par un fils de résistant. Nous effectuâmes, à cette occasion, nos premières prises de vue photographiques et vidéos. Cette commémoration nous permit de rencontrer les personnes avec lesquelles nous programmerons ensuite des entretiens dans le but de recueillir leurs témoignages. Conviés à ce rassemblement mémoriel où se réunissait la future communauté participante, notre présence discrète et active témoignait du respect que nous portons aux cérémonies mémorielles. Elle a considérablement facilité notre rencontre avec les acteurs patrimoniaux locaux.

Présentant notre identité et évoquant notre projet universitaire en présence de Jacqueline Cimaz, nous engageâmes alors une relation de confiance avec les témoins, et nous primes les premiers contacts en vue de la programmation d'entretiens. Partager de tels moments collectifs consiste à participer au rythme et à la vie rituelle de la communauté notamment par la culture touristique et mémorielle. L'objectif est d'observer et d'enregistrer les lieux et les acteurs tout en dissociant observation et participation (Winkin, 1997 : 4). Dans un second temps, notre projet scientifique et artistique fut exposé aux acteurs réunis dans la salle

communale. À cet effet, pour évoquer notre vision du projet *Mémoire de clandestinité* nous présentâmes en le commentant, *Le veston de monsieur Mockels*, série photographique réalisée en Lorraine et agrémentée de textes. Présenter une production de ce type nous permettait de rassurer les acteurs sur nos intentions et sur les futurs travaux visuels et narratifs que nous souhaitions engager dans le respect strict de chaque individu. Cette étude photographique consistait à faire découvrir l'objet (le veston) dans les conditions de conservation par son propriétaire actuel : dans un entrepôt, entre sacs poubelles remplis de vêtements, objets et mobiliers en tous genres. Cet exemple d'immersion dans l'intimité du détenteur d'un objet « mémoriel » nous a permis de rassurer les acteurs par rapport au témoignage et à leur préciser notre souhait de photographier les conditions de monstration des objets ainsi que leur lieu de conservation. L'implication fréquente dans le milieu de vie des acteurs, la monstration de la recherche et de l'intimité de l'autre comme exemple de transmission, ainsi que la participation aux activités de la communauté permet d'installer des relations, entre enquêteur et enquêtés, que Thévenot considère comme relevant du « régime du proche ». Cette orientation est guidée par la familiarité et l'investissement affectif et permet d'accéder au terrain de l'enquête (cf. Genard, Roca I Escoda, 2010 : 8).

L'enquête de terrain est une méthode d'analyse anthropologique qui trouve ses origines dans l'ethnographie et la sociologie. Alliant théorie et pratique, relevant des Sciences humaines et sociales, elle engage une réflexivité portant sur l'altérité de l'être humain et de sa communauté. Selon Jean Copans, le terrain doit être saisi comme un lieu à observer, une pratique à analyser, un objet symbolique et une tradition scientifique (Olivesi, 2005 : 2). Il s'agit d'investir l'espace où se déroule l'action évoquée par l'institution. C'est donc à travers l'enquête de terrain ethnographique que l'écriture artistique et scientifique que nous allons mener prend naissance. En effet, certains membres de l'association participent activement au projet par leur investissement personnel. Ils nous accueillent au sein de leur habitation, témoignent de leur expérience vis-à-vis de la Seconde Guerre mondiale et nous montrent des objets de mémoire symboliques et historiques liés à cette période conflictuelle. Le dialogue est alors engagé au sein du lieu intime de l'interrogé⁷. La présidente de l'association assume une position d'intermédiaire, de passeur culturel propice à la mise à l'aise et en confiance de chaque partie. Son action bienveillante et amicale permet d'optimiser l'organisation des rencontres entre les acteurs en fonction du temps qui nous était imparti. Chacun agit en faveur du concept partagé de Résistance, dans le but de produire l'identité locale. L'empathie commune face à la souffrance passée devient une force au profit de la patrimonialisation et de l'histoire partagée. Ce savoir être permet de donner corps aux aspects moraux qui guident la démarche de mise en mémoire. Les interlocuteurs sont alors disponibles et engagés dans une problématique de la transmission mémorielle pensée comme résistance à l'oubli. Rappelons que l'empathie est un dispositif d'observation, de déplacement et de participation qui peut guider le chercheur lors de l'écoute du récit de l'acteur, de l'observation dans son quotidien et du questionnement des aspects banals de son expérience. Selon Pierre Bourdieu, le questionneur tente alors de se mettre à la place de l'interlocuteur *via* un exercice de réflexivité spirituel, une maîtrise et un oubli de soi par une conversion du regard pour l'amour de l'intellectuel (Papadaniel, 2008 : 3). L'empathie est un outil théorique fondamental qui médiatise la relation entre chercheur et témoin, elle est une aptitude humaine à se mettre à la place d'autrui.

La proximité culturelle avec l'interrogé constitue un avantage méthodologique vis-à-vis de l'enquête. En effet, l'interprétation du témoignage et des phénomènes décrits est d'autant plus aisée que l'on parle la même langue, que l'on a grandi sur le même territoire national et que

⁷ Le témoin possède ses repères et a un accès direct et privilégié à l'objet mémoriel.

L'on possède la même culture. Disposer d'un contact familial et immédiat présente parfois des avantages car souvent, en dehors de l'infiltration souhaitée, il est difficile pour le chercheur d'accéder à l'objet de son enquête (Ouattara, 2004 : 12). Ainsi, dans le cas d'Omer L., ancien officier lorrain évadé d'un camp de prisonniers en Pologne, il nous fut difficile d'accéder aux données, objets et écrits intimes de ce grand-père d'une amie. Ne nous connaissant pas, l'oncle de cette amie détenteur de ces documents éprouvait une méfiance explicable vis-à-vis des enquêteurs, car une dague⁸ SS en sa possession avait, semble-t-il été dérobée par cet officier évadé, son père.

L'immersion totale au sein de l'intégrité d'une communauté réclame l'adoption d'attitudes conventionnelles lors de l'enquête ethnologique. Écoute, attention, bienveillance, humilité, confiance et empathie sont des comportements basiques et nécessaires face au témoignage d'une expérience vécue ou rapportée. Cette situation nous a rappelé les récits de nos grands-parents. Nous avons mobilisé ces souvenirs afin de faire sentir une certaine proximité à nos interlocuteurs. La relation à l'intimité dans ce type d'enquête de terrain est essentielle. L'immersion au sein du milieu de vie des acteurs s'effectue, rappelle Audrey Bonjour (2012 : 70), sur la base de quatre paramètres relationnels afin de produire une œuvre donnée par l'enquête qui soit très proche de la réalité. La relation entre acteurs serait alors à la fois intime et distante, égalitaire et hiérarchique, consensuelle et conflictuelle, influencée ou influençable. Il s'agit de comprendre la particularité des types de transmission du sujet et du groupe. Selon l'anthropologie anglo-saxonne, l'immersion implique la participation à la vie d'autrui à travers l'échange au sein même du lieu intime de l'interrogé. Grâce au partage de secrets, elle permet la transparence du récit et du ressenti du sujet humain (Winkin, 1997 : 3).

Au total, nous avons effectué quatre séjours d'environ trois jours ainsi qu'un séjour supplémentaire en milieu de parcours qui a duré sept jours. Un appartement administratif étant mis à notre disposition par la mairie ainsi qu'une voiture, nous fûmes libre dans nos déplacements et pûmes nous retrouver seules face à nos interlocuteurs. Cette succession de séjours et la proximité avec le milieu de vie des acteurs ont grandement contribué à créer un climat de confiance, propice à faire émerger les témoignages.

De l'observation à la production artistique

Observation distanciée et collecte de données

Lorsque les rencontres avec le témoin, se déroulent sur un lieu familial, l'observation constitue un point nodal d'enquête de terrain. Les informations transmises peuvent être directes ou indirectes, spontanées ou préparées, présentes ou rétrospectives, elle constituent autant d'éléments indispensables pour comprendre l'univers social de l'individu et de la communauté (Penneff, 2012 :2). Questionné *in situ*, sur son lieu de vie, l'acteur partage plus volontiers son enthousiasme, ses difficultés, ses hésitations et ses échecs. Par précaution méthodologique, il convient alors d'établir, vis-à-vis de l'observation une certaine distance et préférer procéder à une observation « objectivante », ce que permettent les formes de dialogue familial. L'observation objectivante, rappelons le, est une posture d'analyse des faits garantissant que l'observateur n'influence pas le discours de l'interrogé. Établie lors d'une interaction *in situ* avec l'acteur, les données qu'elle permet de recueillir seront utilisées par la

⁸ Poignard, arme blanche.

suite « honnêtement dans le travail de théorisation sociologique » (Genard, Roca I Escoda, 2010 : 143)⁹.

L'enquête de terrain fait également naître le récit autobiographique. Ce travail de « déconventionnalisation » de la recherche par l'immersion de l'observateur dans l'intimité de l'observé, s'apparente à des relations ordinaires au sein du milieu étudié. Pour peu qu'une certaine distance soit respectée par le chercheur, la conversation place ce dernier en position objectivante. Ce processus conversationnel qui selon Jean-Louis Genard et Marta Roca I Escoda (*ibid.* : 146) s'effectuerait « à couvert » ou de manière « clandestine », instaure des relations de familiarité avec le milieu analysé et permet de gagner la confiance de l'interlocuteur dans une quête d'authenticité du témoignage. Il s'agit d'adopter un comportement d'auto-surveillance, de silence, de mise à distance et de maîtrise de soi qui succède à la construction mentale qui peut être investie de présupposés. L'observation objectivante oblige le chercheur à s'abstenir de toute position donc à la neutralité. Cette forme de distanciation est source d'une objectivité conventionnelle qui pourrait mener vers une vérité scientifique dans l'enquête ethnologique classique (Ouattara, 2004 : 10). Elle est une stratégie fondatrice par rapport aux interlocuteurs selon Gérard Althabe (*ibid.* : 6).

La relation entre le chercheur et l'acteur se noue à travers la rencontre, l'échange, l'interaction, le partage, l'écoute, la source de connaissance et la co-construction du savoir. Qu'il soit témoin direct ou indirect, l'acteur raconte un parcours de vie à travers le récit autobiographique. Il délivre son expérience et ses souvenirs vis-à-vis de l'évènement dont les faits sont importants à la structuration de la mise en narration photographique et textuelle. Durant la rencontre *in situ*, le chercheur collecte les données. Il identifie l'acteur et instaure un « régime du proche » par la mise en place d'une relation de confiance avec l'observé. Il analyse le contexte et la communication établie sur la scène de la vie quotidienne. Elle a une influence sur la qualité du témoignage. En effet, lors d'un entretien avec Marcel B., 91 ans, ancien résistant, la présence de sa nièce fut source de difficultés car son oncle étant sourd, cette dernière transcrivait nos messages et interrogations de manière acceptable jusqu'au moment où, manifestant une certaine impatience, elle se mit à interférer dans le déroulement de l'entretien.

Si la collecte des données constitue un moment fort du travail scientifique, plusieurs précautions doivent être prises afin d'exploiter au maximum ces moments de rencontre. Tout d'abord, veiller à conserver toute sorte de traces pour une exploitation ultérieure. Se concentrer ensuite sur les formes d'énonciations choisies par les interlocuteurs ainsi que sur les marques de communication non-verbales (regards, gestes, hésitations...) indicateurs des pensées et d'émotions ressenties. À cet effet, outre la prise de note manuscrite, nous avons procédé à des enregistrements audiovisuels (prises de son, photographies et enregistrements vidéo). La photographie comme preuve documentaire a été appliquée au travers du contexte (paysage, maison, mobilier), du portrait de l'acteur, des objets et documents symboliques en sa possession qui précisent l'identité des individus interrogés. Ces moyens mécaniques se placent la base de la chaîne documentaire. Les éléments collectés et originaux sont transcrits et répertoriés notamment au travers de fichiers numériques. La collecte de donnée fait entrer le chercheur dans une démarche archivistique. L'enregistrement sonore permet, au-delà de la

⁹ « L'usage du terme "honnêtement" présupposant ici des exigences éthiques directement liées à la validité scientifique, cette validité étant le plus souvent appréhendée dans l'intimité de l'éthos du chercheur par rapport à sa recherche et dans le même temps, associée à des modes de validation propres à une communauté scientifique qui d'ailleurs pourra tout à fait s'interroger aussi sur les implications éthiques des méthodes utilisées. lors de conversations informelles. (Genard, Roca I Escoda, 2010 : 143).

nécessaire transcription écrite du *verbatim*, de revenir sur les détails de l'entretien. Noter les hésitations, les moments de repos ou d'enthousiasme de l'individu devient donc essentiel car révélateur des non-dits qu'il faudra ensuite interpréter. D'où l'importance de la conservation et de l'archivage des enregistrements originaux. La retranscription est un moment de travail fastidieux mais indispensable afin de bien se réapproprier l'entretien. Elle concerne des séquences concernant l'histoire et le récit individuel de l'individu. De plus, dans une enquête de terrain, la tenue d'un carnet de bord, d'un journal de terrain permettant de noter les faits, leurs enchaînements, les détails et autres anecdotes ainsi que les sensations éprouvées par l'observateur s'avère indispensable. L'écriture de ce journal permet de fixer la masse de données mais surtout, à travers l'acte de transcription verbale qu'il suppose, d'invoquer l'expérience et d'amorcer son analyse et sa compréhension.

La quête du terrain s'accomplit autour de la rencontre fréquente, de préférence *in situ* afin de développer un rapport affectif avec le témoin. Argument de légitimité et d'autorité, le terrain demande un investissement temporel et une mobilité pour le chercheur soucieux de maîtriser les territoires et les sujets de son étude. L'enquête se vit par l'expérience de la rencontre, elle est un moyen qui rend compte de connaissances formelles et des phénomènes humains par le sujet de parole. Elle immerge le chercheur au sein de pratiques humaines riches, observables ou racontées. Menée au travers une observation distanciée et objectivante, l'enquête se doit d'être aussi participante pour la production et la mise en récit des faits collectés.

L'observation participante, un dialogue et une éthique partagés entre l'art et l'ethnographie

La collecte de données et son archivage sous forme numérique et dument indexée permet de dresser des portraits et d'identifier les modalités avec lesquelles est conservée et transmise la mémoire au sein de la famille. Que ce soit pour notre travail plastique ou pour la conservation des archives constituées, les photographies documentaires et les séquences sonores sont sélectionnées dans le but de mettre en scène le discours et de le publier notamment *via* les technologies de l'information et de la communication. Il s'agit de nommer les phénomènes, les observer, les recueillir et les décomposer est une démarche scientifique classique et conventionnelle appliquée aux sciences humaines et sociales (Winkin, 1977 : 2).

Si l'observation du chercheur doit être, *a priori* objective ou peut être relativisée comme dans le cas de l'observation participante, elle doit en retour interroger le chercheur sur ses capacités et ses manières d'observer. Être chercheur en Arts plastiques signifie mettre en pratique la théorie à travers l'analyse, l'engagement et la création. Cela signifie également faire preuve de bivalence par l'observation distanciée et participante. Dans notre cas, mener conjointement deux résidences, l'une scientifique et l'autre artistique contribue à produire une œuvre et à interroger notre terrain mais aussi nos propres pratiques. Artiste doctorant, nous nous devons en effet d'être avant tout théoricien de notre production : un recul étant nécessaire à l'analyse qui se produit à travers d'une part, la confrontation avec la production artistique et d'autre part l'entretien avec les pairs. Effectuant des allers-retours entre pratique et théorie, nous avons tenu à faire preuve à la fois d'objectivité et de subjectivité, de neutralité et d'engagement.

L'éthique est une loi constituée de symboles fondateurs notamment ceux incluant « les notions de vie et de mort, de convivialité et de partage, de don et de contre don, de parole et de silence, d'amour et d'empathie, de savoir et de croyances, de foi et d'espoir » (Resweber, 2000 : 41). Elle est une déontologie professionnelle qui inclut le respect de l'autre. La loi *Informatique et Libertés* permet d'engendrer des données nominatives mentionnée sous

l'anonymat. « Le sociologue décide de taire certaines données qu'il a recueillies, de manière par exemple à ne pas blesser ceux qui lui ont fait confiance ou à ne pas donner l'impression de trahir cette confiance » (Genard, Roca I Escoda, 2010 : 8). Le chercheur plasticien concentre son analyse sur des problèmes de validation et de certification qui interviennent dans l'écriture. Afin de valider une publication qui engage le témoignage sonore et photographique de l'individu sur un site internet, il faut disposer d'un document signé du témoin qui autorise la publication. Faire signer des autorisations de publication concerne aussi bien l'image photographique que le témoignage sonore, et suppose un respect strict de la volonté d'être nommé cité ou non, à défaut d'une autorisation explicite et écrite le recours à l'anonymat s'impose, à tous les niveaux dans le recueil des données comme dans leur mise en ligne.

« Contractualiser les relations entre chercheur et informateur, et donc à tirer leur horizon éthique vers un horizon à dominante juridique par une question de respect, d'agir par devoir ou de conformité du devoir » (*ibid.* : 7) est, par conséquent, une condition *sine qua non*. Selon l'éthique et « le régime du proche », les données recueillies et leurs exploitations ultérieures doivent impérativement protéger les témoignages de tout risque d'exploitations délictueuses, vécues comme trahison ou duperie par les témoins ou leurs aillant-droit. Le respect de l'anonymat, qu'il soit explicitement demandé ou qu'il s'impose eu-égard à la teneur des révélations est une règle d'or imprescriptible qui engage moralement et scientifiquement le chercheur à s'abstenir de toute révélation abusive, de toute action préjudiciable. Au chercheur de négocier avec le témoin la marge de dévoilement et à agir avec précaution tant au plan oratoire que méthodologique.

Production photographique et retours réflexifs

Maria B., 83 ans, réfugiée espagnole de la Seconde Guerre mondiale, est activement impliquée dans le partage mémoriel de son expérience. Que ce soit par l'écriture d'un récit intime ou par le biais d'interventions scolaires, c'est avec enthousiasme qu'elle transmet son vécu de cette période. Lors de nos rencontres, son témoignage verbal fut à maintes reprises ponctué par un dévoilement d'archives personnelles : livre autobiographique co-écrit avec l'aide d'un biographe¹⁰, coupures de presse témoignant de l'organisation d'interventions publiques et photographies prises en différents lieux ces dernières décennies. Nos prises de vues se sont efforcées de prendre en compte cette volonté d'appuyer le témoignage par la divulgation d'archives patrimoniales. Les différents niveaux de captation photographique constituent une série narrative témoignant du vécu de l'individu. Si le photographe est avant tout observateur à l'écoute de son interlocuteur, il est également un destinataire devant produire des éléments sémiotiques et des récits en adéquation avec le témoignage de l'interrogée et le contexte du témoignage.

Enquêtes de terrain et ethno-photographies

Par l'enquête de terrain de type ethnographique, le photographe devient alors un « ethnophotographe » parce qu'il effectue plusieurs prises de vue et adopte une posture de collectionneur d'images. Il se sert de sa collecte comme une amorce pour la construction de l'œuvre. Il classe, associe et assemble les images entre elles afin de produire une combinaison narrative. La production d'une série ethnophotographique documentaire permet au spectateur de disposer d'un accès limité aux données de l'enquête. Le but est de faire œuvre

¹⁰ Bonel, S., 2008, *Maria B. ou la liberté envers et contre tout*, autoédition. Titre modifié afin de préserver l'anonymat du témoin.

d'éducation, d'histoire et d'éthique humaine vis-à-vis de reconstitution de la mémoire et de sa transmission. Les renseignements collectés et archivés sont toutefois rarement rendus visibles. Selon Florence Weber (2011), seulement 2% des données sont publiées par l'ethnographe. La série photographique constitue un moyen plastique au service de la diffusion des données d'enquête auprès du grand public. Médium artistique reconnu depuis les années quatre-vingt-dix dans le marché de l'art contemporain, la mise en série de la photographie permet d'élaborer, par la narration, l'histoire de l'individu :

« Le récit construit l'identité du personnage, qu'on peut appeler son identité narrative, en construisant celle de l'histoire racontée. C'est l'identité de l'histoire qui fait l'identité du personnage » (Ricœur, 1990 : 175).

L'identité de la personne et de la communauté se construit donc à travers des valeurs éthiques, des normes, des modèles et des héros *via* lesquels ils se reconnaissent. L'assemblage des éléments plastiques collectés (photographies, films, sons, dessins, écrits, poèmes, etc.) permet d'élaborer une série narrative, et plus précisément un multiple diffusable à travers l'édition, le site internet, le blog, le diaporama ou l'installation. Cette série photographique se veut être un produit artistique accessible au sein du milieu public et privé. « La multiplication des perspectives, des écritures, des auctorialités constituent un processus heuristique permettant de faire émerger les savoirs et elle est en même temps la condition d'une véritable anthropologie réflexive » (Barcellini, 2003 : 8). Investir le secteur des arts appliqués notamment par le design de communication permet également de multiplier les angles de création.

L'ethnophotographie peut se construire à travers l'archive documentaire et la notion de série narrative. Pris comme support hypermédia éditable, le site internet permet de diffuser la création artistique et documentaire. Le texte, l'image et le son coexistent au sein de l'œuvre comme forme plastique d'introduction des objets étudiés. L'intrigue est gérée par le spectateur notamment par une lecture fragmentée et multiple des témoignages textuels, sonores et photographiques. Citons, à titre d'exemple *The file room*¹¹, œuvre en ligne d'Antoni Muntadas et projet consacré à l'analyse des formes de censure culturelle à l'échelle mondiale constitue une base d'information permanente où tout utilisateur consulte et abonde les archives. Le stockage des informations numériques y est structuré selon un mode hypermédia, propice à l'archivage documentaire et compatible avec l'idée de série artistique.

« L'archive n'est pas non plus ce qui recueille la poussière des énoncés devenus inertes et permet le miracle éventuel de leur résurrection ; c'est ce qui définit le mode d'actualité de l'énoncé chose ; c'est le système de son fonctionnement » (Foucault, 1969 : 170).

L'archive peut donc être pensée comme système de mémoire constructible sous forme hypertextuelle et être proposée au travers d'un assemblage, d'une mise en série au sein d'une approche hypermédia puis mise en ligne sur un site internet qui mène le lecteur à l'exploration d'un parcours scénarisé et à la consultation de données documentaires et encyclopédiques (Morelli, 2003 : 14-18).

En rapport avec la mise en mémoire et la collection, cette logique d'archivage et d'indexation interroge également les questions de classement et d'accessibilité des documents archivés. Par ailleurs, le rapport entre narration et série peut également émerger du regard que l'on porte sur un ensemble d'éléments constitués. Dans l'installation *Immemory* devenue ensuite

¹¹ <http://www.thefileroom.org>

cédérom (1997) et désormais consultable en ligne¹² Chris Marker rassemblait une imposante collection de textes et photographies produite par ses soins et mise en scène comme invitation à déclencher le « mécanisme du souvenir ». Cette invitation à faire émerger du sens d'un long ensemble d'éléments préconstitués (Marker parle de mémoire longue) fait écho à la démarche documentaire que cet auteur engage dans ses films qui « montrent précisément la richesse et la nécessité qu'il y a à penser le documentaire non plus dans un rapport à la vérité, comme l'incite l'illusion du direct, mais pris dans une démarche personnelle qui inscrit une vision subjective et non exhaustive du monde. » (Houssa, 2012).

La série photographique pour interroger les mécanismes de la mémoire

Deux visions subjectives se croisent dans les séries photographiques que nous proposons : notre lecture du récit obtenu par cadrage photographique puis sélection d'un ordre dans la série et l'interprétation du regardeur confronté à la mise en espace de la série photographique. En ce qui concerne le public de séries photographiques telles que nous les proposons, comme le revendique Marie-Jo Lafontaine dans le texte défilant lors du générique de fin de son cédérom *Installations vidéos 1979/1999*¹³ référant au spectateur de ses installations vidéos : « Il n'y a pas d'histoire, c'est son histoire [L'histoire du spectateur] ». Cette question de méta-interprétation est également présente dans l'analyse que Jean-Louis Weissberg (2001) fait du cédérom *18h39*¹⁴. Invoquant le « désir de narration » qui saisit le regardeur et qui, selon ce chercheur « précède (...) le cheminement pour donner une chair à l'exploration (...) le précède et s'en fortifie tout à la fois, construisant ainsi ses théories narratives locales dans des boucles récursives » Jean-Louis Weissberg propose la notion « d'infra-récit » qui lui permet de désigner la construction d'un récit basé sur la « réitération partielle, consistant à reprendre des segments pour produire d'autres enchaînements ».

Résident à Saint Apollinaire de Rias, Robert C., 61 ans affecte de témoigner du vécu de son père, résistant de la Seconde Guerre mondiale et ancien combattant dont, fait à noter, il porte le prénom. Il s'est investi dans le projet « Mémoire de clandestinité » par le témoignage oral et le souci de faire voir des objets symboliques hérités de son père (couteaux fabriqués durant sa cache, fausses cartes d'identité, cartes d'attestation de l'engagement militaire, etc.) ainsi que des documents officiels confirmant l'action de ce dernier au sein de la résistance contre les forces d'occupation. Ces données sont symboliques vis-à-vis de faits historiques, la narration qu'elles déclenchent fait état de l'histoire de l'individu, notamment au travers d'un enchaînement de monstrations de données et de descriptions orale de l'expérience vécue et chronologique de son père. La manière de conserver les objets symboliques de son défunt père est au cœur d'une volonté profonde à transmettre, au-delà de la personnalité même d'un père, la mémoire de l'identité de cette figure de la résistance locale. Pour restituer la portée esthétique du récit de son fils, nous avons choisi de toujours rattacher toute information liée à l'identité de son père ou participant de la conservation des objets au contexte dans lequel elles se trouvent. Les photographies et les cartographies du lieu (*via* carte IGN, Google Maps) permettent de repérer les lieux de l'action. Pablo Garcia s'est saisi de cette notion de paysage à travers des sérigraphies et une installation *in situ*. Sur la commune de Saint Apollinaire de Rias, cet artiste repère des points stratégiques liés à une cache potentielle et y dispose ensuite des tentes aux couleurs de camouflage. Le but est de pouvoir observer le mouvement de chaque individu à travers le paysage ardéchois sans être vu.

¹² <http://gorgomancy.net/Immemory/>

¹³ <http://www.magic.be/MJL/mjl.html>

¹⁴ Installation conçue et réalisée par Serge Bilous, Fabien Lagny et Bruno Piacenza, puis cédérom éponyme édité par les éditions Flammarion en 1997.

La série photographique que nous proposons est visible sur l'internet¹⁵. Elle présente l'environnement des faits anciens et actuels jusqu'à l'intimité de l'acteur et propose une vision des lieux de conservation de la mémoire de l'homme. Ainsi, passant d'un chemin pour entrer dans la maison de Robert C., le spectateur peut-il découvrir différents lieux et méthodes de conservation de ces archives et aussi entendre le témoignage des acteurs par des textes audio sélectionnés. La série photographique montre une méthode d'enquête de terrain. Le spectateur est invité à découvrir la mise en récit et à cet effet choisir la lecture des chapitres, naviguer d'un portrait à l'autre, découvrir des productions plastiques annexes, contacter les auteurs, etc. La série photographique peut se présenter sous forme de tirages de lectures (photographies imprimées 10x15cm), de livres, d'objets ou autre mais le site internet, qui est une façon de produire une série, permet aussi d'exposer des archives et des récits en libre accès. Le choix d'un site qui soumet des designs « préfabriqués » permet au photographe de présenter une lecture de sa composition sous une mise en page simple, il n'a pas besoin de maîtriser *wordpress* ou d'être webdesigner afin de proposer une production sérielle en ligne. Accessible aux passionnés d'histoire, aux photographes plasticiens, aux habitants participants et leurs proches mais surtout au grand public, le site internet permet de faire entrer une proposition artistique dans la sphère privée. Visible au travers d'une exposition, d'une installation artistique ou en référence à un débat, il est constamment accessible pour peu que l'on dispose d'une connexion internet. Outre la production d'une série photographique sera rédigé un texte d'accompagnement scientifique sur la base de l'analyse de terrain et visant à recontextualiser les entretiens et les archives collectées tout en permettant l'identification des individus et de leurs expériences. L'objectif consiste à développer ici une réflexion en lien avec la thématique du projet d'ensemble. Rédigée sur la base des résultats de l'observation participante, elle interroge également les mécanismes humains de la mémoire en lien avec l'histoire locale, le but est de construire le mythe scientifique d'un territoire et de l'individu résident sous forme de récit témoin de pratiques sociales fondatrices.

Le mythe scientifique réalisé grâce à l'enquête de terrain permet de prendre du recul par rapport aux présupposés établis. Il est défini comme une « modestie » du chercheur face à son objet modeste, une confrontation avec la réalité, un rejet des prises de positions, une limitation dans la généralisation selon Stéphane Olivesi (2005 : 12) point de vue discuté par Philippe Hert (2005 : 2) dans la livraison numéro 8 de la revue Questions de communication¹⁶ Philippe Hert indique qu'il « permettrait de produire un effet d'évidence en convoquant un imaginaire spécifique, et, par-là, il permettrait de naturaliser l'expression "faire du terrain" tout en masquant les jeux de pouvoir à l'œuvre dans la capacité » (2005 : 2). Le point de vue du chercheur s'imposerait alors comme vérité tangible par la production d'un savoir textuel et nouveau à travers l'institution académique qui le diffuse. Une science sociale totalement objective serait totalitaire selon Jurdant (1998). La mise en scène du récit à travers l'écriture permet de témoigner d'une quête du savoir et n'aboutit pas à la confusion entre la connaissance, le vécu et affectivité. La pratique d'écriture scientifique et de transcription plasticienne marque une liberté énonciative. Cette anthropologie interprétative est fondée sur une posture objectivante et participante. Le chercheur propose ainsi une traduction artistique qu'il élabore via une sélection des données recueillies. Le traitement de ces informations conditionne la connaissance, le dicible et le visible. La communication est fondée sur la mise en œuvre d'un imaginaire collectif qui explique le phénomène de communion avec le terrain dans le but de faciliter les rapports sociaux.

¹⁵ <http://www.memoireresistante.jimdo.com>

¹⁶ Les numéros 7 et 8 de cette revue sont intégralement accessibles en ligne, respectivement aux URL <http://questionsdecommunication.revues.org/4040> et <http://questionsdecommunication.revues.org/3827>.

Par un retour sur nous, selon un processus d'auto-référence et en tant que chercheur et plasticien, nous mobilisons notre subjectivité pour nourrir notre réflexion scientifique. La production artistique et scientifique est, précise Davies (1998 : 4), affectée par l'expérience personnelle et le processus de recherche. Cette réflexivité subjective et participante en sont des atouts qui enrichissent le travail de recherche et aident à aboutir à des résultats originaux. Le chercheur n'hésite pas à remettre en cause ses concepts car il doit rester critique en vue d'engager le débat, son objectif conventionnel est de rendre visible de nouveaux débats et de nourrir ceux qui sont existants.

Dans le milieu photographique, Jean Christophe Bechet conseille de délaisser ses clichés photographiques donnant lieu à une série durant quelques mois de façon à permettre au plasticien d'écrire sur l'élément qu'il est en train de quitter (Le Gouic, 2007 : 61). Il est important de mettre à distance sa production dans le but de l'analyser et d'interroger les sources qui l'ont vu naître. Le chercheur plasticien vit alors « l'expérience d'une double naissance, due à sa bivalence : la première est celle qu'il effectue à travers la production de son œuvre, en contact avec la matière qu'il choisit de travailler dans le but de lui insuffler une forme; la seconde advient au moment où il se détache de sa création, par le biais du regard neuf qu'il porte sur son objet » (Michel, 2012 :160). Il s'agit d'exercer une pratique singulière et de la mettre en lumière par le discours scientifique. L'autorité de l'ethnologue en tant qu'auteur renvoie à la responsabilité de sa production née à partir de l'expérience du terrain d'enquête. Il se produit alors une tension entre le dicible, l'écrit et le visible. L'autorité, comme légitimité du chercheur, « est un moyen de faire science par la distance qu'elle crée avec l'expérience immédiate ». Un passage de la singularité de l'expérience vécue est nécessaire à l'accès au savoir et se produit au travers d'une rupture qui se consomme dans l'acte d'écriture au niveau de sa matérialité et d'une distance spatio-temporelle installée (Hert, 2005 : 9).

Dans l'installation *An anecdoted archive from the cold war*¹⁷, George Legrady expose des documents publics et privés. Composée de films amateurs, de bandes sonores, de vidéos, de photographies d'objets, de livres, de documents familiaux et personnels, de cartes d'identités, cette installation artistique dévoile une collection personnelle accumulée par l'artiste durant plus de vingt ans. Il s'agit de construire une histoire individuelle en lien avec celle de la collectivité. L'œuvre se présente alors vis-à-vis de l'histoire à l'égal d'un musée. Les objets et symboles présentés sont fétichisés. Qu'ils soient personnels ou collectifs, ces éléments sont indispensables à la production muséographique. La mise en scène sur un même plan et un mode d'inscription se faisant *via* cédérom proposent un mélange d'objets et d'utilisations hétéroclites. Le visiteur a la possibilité de produire des associations de séquences car il est placé devant des choix multiples. L'ensemble de la consultation constitue un récit, l'accumulation de documents produit une suite de combinaisons qui construit le cheminement narratif ainsi que des scénarios alternatifs. Dans le même esprit, nous avons proposé une installation lors de *La nuit des chercheurs* à Metz en septembre 2014. Située dans une yourte érigée pour l'occasion. L'installation présentait 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 ou étaient accessibles les vidéos d'essai et le site internet en construction, des cartes de visite, le livre personnel de Maria B., une carte routière de l'Ardèche, le tout était mis en scène dans un décor militaire (caisses en bois et, filet de camouflage).

¹⁷ Installation présentée lors de la troisième Biennale *Artifices*, 1994, *Mise en mémoire / Accès à la mémoire*. Saint-Denis. France.

Conclusion

Un échange entre différentes institutions (association, université et école d'art) au travers d'une résidence artistique nous a permis de mener en étroite relation avec des artistes, une enquête ethnographique sur une commune de l'Ardèche engagée dans d'importants travaux de patrimonialisation en relation avec l'histoire récente. Progressivement, les rencontres avec les acteurs culturels, artistiques et scientifiques ont enrichi notre travail doctoral à force d'observations objectivantes et participantes au cours desquelles ont émergé un ensemble d'informations orales concernant l'histoire vécue par des individus dépositaires de secrets et d'objets ayant appartenu à leurs aînés.

La prudence méthodologique que nous avons mise en œuvre à l'occasion de la monstration d'objets symboliques de la seconde guerre mondiale ou au travers de récits rapportés réifiant des témoignages jusque là restés circonscrits au cercle familial, a grandement favorisé l'acceptation, par ces témoins, de nos conditions de dévoilement et d'exposition de leurs secrets intimes. Obligés par les liens affectifs avec leurs parents à transmettre le détail des actions et des faits historiques, ces passeurs de mémoire sont également gardiens de l'intégrité des souvenirs et des objets supports de la mémoire familiale.

Nous avons pris soin d'analyser les rituels de conservation et de transmission que nous avons entrepris de collecter et d'archiver des données dans le but de les publier et de les exposer sans trahir la confiance des témoins. L'usage de la photographie mais aussi de l'enregistrement sonore et de la vidéo nous a aidée à créer une narration en parfaite adéquation avec les traces observées et analysées. Le recours à différents médiums (livre, impression sur papier, carte de visite, site internet, blog, etc.) nous a amenée à contribuer à la construction du mythe scientifique au travers d'un récit imagé et textuel. Il s'agissait pour nous de patrimonialiser la trace afin de faire histoire et d'instruire le spectateur. Nous avons pu remarquer que le métissage des Arts Plastiques et des Sciences de l'information et de la communication, notamment au travers de l'ethnologie, du patrimoine, du design et des TIC, permet de produire des résultats à la fois qualitatifs, hybrides et innovants. En effet, traversée conjointement par l'analyse scientifique et l'expérience photographique, l'enquête de terrain a fait émerger une réflexion portant sur le portrait humain au travers d'une mise en valeur esthétique et narrative et qui s'affiche ainsi au sein d'un patrimoine notamment lié au design de communication et/ou aux technologies de l'information et de la communication (ex : le site Web).

Alors que notre thèse commençait à force de lectures guidées par des présupposés, l'enquête de terrain nous a amenée à prendre du recul par rapport à la théorie, à relativiser les concepts. Ainsi, la sacralité qu'en première hypothèse nous voulions convoquer comme dimension fondamentale de la transmission patrimoniale relève parfois, et c'est notamment le cas pour François J., fils de résistant, moins d'une croyance religieuse que d'un attachement à la symbolique et à l'essence même de l'objet conservé. La découverte d'une mitraillette Sten dans le grenier de la maison familiale lorsqu'il avait quinze ans lui permit de comprendre combien son père s'était investi dans la Résistance française, conférant à ce dernier un statut de figure historique au sein de sa famille. Lorsqu'il nous a montré l'arme afin que nous la photographions, il refusa, sans doute pour protéger cet objet, d'en dévoiler le lieu de conservation et nous précisa avoir repeint l'arme afin de lui rendre son aspect originel.

À travers plusieurs exemples, nous avons pu observer que les rituels de conservation et de transmission de la mémoire se trouvent souvent ancrés dans le savoir-être et le savoir-faire de l'individu mobilisés par soucis absolu de préservation de la mémoire de l'aïeul. Détenir et

sublimier l'objet symbolique permet alors d'allier l'expérience de la sacralité avec l'histoire de l'artefact et de l'individu.

L'expérience de la sacralité peut aussi être engagée à travers une recherche plastique visant à rendre publique la douloureuse impossibilité de faire le deuil de l'expérience traumatique des camps de concentration. Léon M., ancien résistant de la Seconde Guerre mondiale avait gardé après son évasion du camp du Struthof¹⁸, un vêtement rayé qu'il confia à un couturier afin que ce dernier le couse, comme de doublure d'un veston acheté après guerre. Dans l'impossibilité de se départir de pareil passé douloureux, Léon M. portait en public cette veste sans jamais en dévoiler l'intérieur aux personnes qu'il côtoyait, vivant et revivant en public son secret et gardant contre lui cette relique, cette trace objective oh combien symbolique de l'expérience terriblement traumatique des camps de la Seconde Guerre mondiale. Soucieux de témoigner de cette douleur irréductible Emmanuel L., petit fils de Léon L. ayant hérité de ce vêtement nous le confia afin que nous puissions, par le biais d'un traitement artistique perpétuer la mémoire de cet aïeul et de ses souffrances endurées. Notre action a consisté à restaurer cet habit, par un pliage, un repassage et un encadrement avec pour finalité principale sa monstration publique. Présenté au sein d'une exposition à côté des portraits de la série *Mémoire Résistante*, cet objet agira comme déclencheur de récit mémoriel et sera restitué à son propriétaire après monstration publique. Focalisant sur la portée symbolique de l'objet, cette intervention artistique permet de sublimer sans le dénaturer l'objet. Dévoilé et confié à nos soins, l'objet décontextualisé¹⁹ bénéficie d'une revalorisation apportée par la prise en charge artistique. Souvenir symbolique d'une action héroïque au sein d'une histoire collective il devient sujet et objet d'une œuvre mémorielle, l'histoire collective bénéficiant ainsi de la conservation et de la transmission familiale de l'artefact gérées par les descendants.

Soulignons, en conclusion, que si l'enquête et les observations ont permis de nourrir notre travail plastique et d'établir des bases d'études concrètes et actuelles, les questions posées lors du début de notre recherche doctorale se sont appliquées et se sont transformées au travers d'une réalité présente, qui nous a amenée à interroger notre approche à l'aune du terrain., La pratique ethnographique nous a alors engagée dans une reconfiguration esthétique, communicationnelle et méthodologique de notre projet de thèse.

Références bibliographiques

Avanza, M. (2008). Comment faire de l'ethnographie quand on n'aime pas « ses indigènes ? » Une enquête au sein d'un mouvement xénophobe. In : Bensa, A., Fassin, D., *Les politiques de l'enquête*. Paris : La Découverte « Recherches », pp. 41-58.

Barcellini, S. (2003). Engagement recherche et politique, *Questions de communication*, 3, pp. 131- 141. [En ligne], <http://questionsdecommunication.revues.org/7479>. Consulté le 29 novembre 2014.

Bechet, J.-C. (2013). Série, le rôle clef de l'édition. In : *Qu'est-ce qu'une série photographique, Réponse photo Hors-série*. pp. 92-98.

Berry, V. (2012). Ethnographie sur Internet : rendre compte du « virtuel ». In : *Les Sciences de l'éducation-Pour l'Ère nouvelle*, 4,45, pp. 35-58.

¹⁸ Érigé en 1941 à Natzwiller, dans l'Alsace annexée, le Struthof fut le seul camp de concentration construit sur le territoire français.

¹⁹ Le veston était conservé dans un entrepôt, chiffonné dans un carton au coté de divers vêtements et objets.

- Bonel, S. (2008). *Maria B. ou la liberté envers et contre tout*, autoédition. Titre modifié pour préserver l'anonymat du témoin.
- Bonjour, A. (2012). Au croisement de quatre positions : engagée, éthique, accompagnée et démonstrative. In : Di Filippo, L., François, H., Michel, A. (dirs), *La position du doctorant. Trajectoires, engagements, réflexivité, Questions de communication*, série actes 16, Nancy : PUN, pp. 69-86.
- Davallon, J. (2006). *Le don du patrimoine : une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris : Hermes-Sciences Lavoisier.
- Davies, C. A. (2008). *Reflexive Ethnography : A Guide to Researching Selves and Others*, Londres : Routledge.
- Fatoumata, O. (2004). Une étrange familiarité, *Cahiers d'études africaines*, 175, [En ligne], <http://etudesaficaines.revues.org/4765>. Consulté le 29 novembre 2014.
- Foucault, M., (1969). *L'archéologie du savoir*, Paris : Éditions Gallimard, NRF.
- Genard, J.-L., Roca, I., 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, 1, pp. 139-163. [En ligne], <http://ethiquepublique.revues.org/210>. Consulté le 29 novembre 2014.
- Gensburger, S. (2013). Mettre en scène le passé. Ethnographie de l'instrumentation de l'œuvre d'art dans les politiques de la mémoire, *Droit et cultures*, 66, 2, [En ligne], <http://droitcultures.revues.org/3219>. Consulté le 03 décembre 2014.
- Hert, P. (2005). Le terrain irréductible, *Questions de communication*, 8, pp.121-134, [En ligne], <http://questionsdecommunication.revues.org/3928>. Consulté le 28 novembre 2014.
- Houssa E. (2012), Chris Marker. La démarche documentaire, In : *Le blog documentaire*. [En ligne], <https://cinemadocumentaire.wordpress.com/2012/02/29/cinema-chris-marker-la-demarche-documentaire-par-emilile-houssa/>. Consulté le 7 décembre 2014.
- Krumenacker, Y. (2009). Marie Durand, une héroïne protestante ?, *Clio. Histoire, femmes et sociétés*, 30. [En ligne], <http://clio.revues.org/9389>, consulté le 11 janvier 2015.
- Le Gouic, J.-C. (2007). Distinguer recherche par la pratique plastique et recherche sur la création d'objets plastiques. In : Danetis, D. (dir.) *Pratiques artistiques, pratiques de recherche*, Paris : L'Harmattan, pp. 61-74.
- Martin, F. (2012). Se former au métier de chercheur : parcours personnel et travaux de terrain. In : Di Filippo, L., François, H., Michel, A (dirs), *La position du doctorant. Trajectoires, engagements, réflexivité, Questions de communication*, série actes 16, Nancy : PUN, pp. 51-68.
- Michel, A. (2012). La bivalence du chercheur en art plastique, In : Di Filippo, L., François, H., Michel, A (dirs), *La position du doctorant. Trajectoires, engagements, réflexivité, Questions de communication*, série actes 16, Nancy : PUN, pp. 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*, [En ligne], <http://www.archimuse.com/publishing/ichim03/040C.pdf>, Consulté 28 novembre 2014.

- Muller, B. (2011). Qu'est ce qu'une archive en photographie, un entretien avec Florence Weber, *ArchiSHS*, [En ligne], <http://archishs.hypotheses.org/545>. Consulté le 7 décembre 2014.
- Olivesi, S. (2005). Le terrain : une mythologie scientifique ?, *Questions de communication*, 7, pp. 161-184, [En ligne], <http://questionsdecommunication.revues.org/4639>. Consulté le 28 novembre 2014.
- Papadaniel, Y. (2008). Empathie du chercheur empathie des acteurs, *Journal des anthropologues*, 114-115, [En ligne], <http://jda.revues.org/318>. Consulté le 03 décembre 2014.
- Pastinelli, M. (2011). Pour en finir avec l'ethnographie du virtuel ! Des enjeux méthodologiques de l'enquête de terrain en ligne, *Anthropologie et Sociétés*, 35, 1-2, pp. 35-52, [En ligne], <http://id.erudit.org/iderudit/1006367ar>. Consulté le 7 décembre 2014.
- Peneff, J. (2012). Le sens de l'observation est-il utile en sociologie ?, *SociologieS. La recherche en actes, Champs de recherche et enjeux de terrain*, [En ligne], <http://sociologies.revues.org/3658>. Consulté le 29 novembre 2014.
- Racine, M. (2007). Quelle place peut prendre le chercheur dans l'interprétation du sens... du sens donné par les acteurs sociaux auprès de qui il fait sa recherche ? *Recherches qualitatives*, Hors Série, 5, pp. 112-124. [En ligne], http://www.recherche-qualitative.qc.ca/documents/files/revue/hors_serie/hors_serie_v5/racine.pdf. Consulté le 9 février 2015.
- Ramoul, O., Pajda (2014). *Profession artiste plasticien*, Paris : Eyrolles.
- Resweber, J.-P. (2000). *Le pari de la transdisciplinarité. Vers l'intégration des savoirs*. Paris : L'Harmattan.
- Ricœur, P. (1990) *Soi-même comme un autre*, Paris : Éd. du Seuil.
- Villagordo, E., Domergue, P. (2011). Au croisement des postures sociologique et artistique : la résidence d'artiste Processus/Découpe, *Tracés*, 11. [En ligne], <http://traces.revues.org/5240>. Consulté le 03 décembre 2014.
- Weissberg, J.-L. (2001). Figures du récit acté. À propos de 18h39, [En ligne], http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/22378/2001_2_57.pdf. Consulté le 8 décembre 2014.
- Welger-Barboza, C. (2001). *Le patrimoine à l'ère du document numérique, du musée virtuel au musée médiathèque*, Paris : L'Harmattan.
- Winkin, Y. (1997). L'observation participante est-elle un leurre ?, *Communication et organisation*, 12, [En ligne], <http://communicationorganisation.revues.org/1983>, consulté le 29 septembre 2013.