



Journal des anthropologues

Association française des anthropologues

130-131 | 2012

Création et transmission en anthropologie visuelle

La place de l'ethnologue-cinéaste dans le processus de patrimonialisation de la mémoire ouvrière

The Ethnologist-Filmmaker's Position in the Cultural Institutionalization of Working-Class Memory

Nadine Michau



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/jda/5181>

DOI : 10.4000/jda.5181

ISSN : 2114-2203

Éditeur

Association française des anthropologues

Édition imprimée

Date de publication : 15 décembre 2012

Pagination : 281-303

ISBN : 979-10-90923-04-1

ISSN : 1156-0428

Référence électronique

Nadine Michau, « La place de l'ethnologue-cinéaste dans le processus de patrimonialisation de la mémoire ouvrière », *Journal des anthropologues* [En ligne], 130-131 | 2012, mis en ligne le 15 décembre 2014, consulté le 01 mai 2019. URL : <http://journals.openedition.org/jda/5181> ; DOI : 10.4000/jda.5181

LA PLACE DE L'ETHNOLOGUE-CINÉASTE DANS LE PROCESSUS DE PATRIMONIALISATION DE LA MÉMOIRE OUVRIÈRE

Nadine MICHAU*

Depuis les années 1990, l'outil vidéographique est régulièrement mobilisé par les institutions pour contribuer à l'élaboration de documents patrimoniaux. De nombreux projets de « mémoires filmées » ont vu le jour pour combler le vide bien souvent laissé par des activités artisanales ou industrielles disparues. En tant qu'ethnologue cinéaste il m'a été demandé, avec une équipe de sociologues du travail¹, à deux reprises, de réaliser des films destinés à évoquer le passé industriel : dans un cas il s'agissait de reconstituer l'histoire d'une entreprise, dans l'autre de revenir sur le passé industriel d'une ville : Vierzon.

Nous avons d'abord été sollicités en 2009 par la mairie de Paray-Le-Monial – ville qui hébergea dès 1880 un haut lieu de l'industrie céramique française : l'entreprise CERABATI – pour tenter de reconstituer le passé de cette entreprise à travers le témoignage filmé des salariés. Cette usine de fabrication de carreaux de céramique est, parmi tant d'autres, emblématique de l'expansion industrielle de la fin du XIX^e siècle et de son « déclin »

* UMR CITERES 6173, université François Rabelais – 2, rue du Hallebardier – 37000 Tours
Courriel : nadine.michau@univ-tours.fr

¹ Ces deux expériences ont été réalisées en collaboration avec les sociologues du CETU-ETICS de l'université de Tours : Christèle Assegond, Jean-Philippe Fouque et Céline Dagot.

à la fin du XX^e siècle. L'entreprise, devenue depuis Paray Céramiques, a fermé définitivement ses portes en 2005, mettant un point final à près d'un siècle et demi d'histoire. Mais la brutalité de la fermeture de l'usine en 2005 n'a permis de sauvegarder qu'une part infime des témoignages matériels². Une démarche de sauvegarde de la culture matérielle, des savoir-faire et de la mémoire des salariés avait déjà été entreprise avant même cette fermeture définitive³.

Même si les associations œuvrent pour la mise en valeur du patrimoine, et que les élus prennent conscience de la disparition des derniers salariés, de nombreux sites sont ainsi laissés à l'abandon. Rien n'est entrepris pour tenter de « récupérer » ce qui pourrait l'être dans le but de compléter des collections. Comme l'indique Florence Loriaux⁴ : « Alors qu'aujourd'hui, on reconnaît à des sites industriels désaffectés et longtemps désavoués, un intérêt patrimonial certain, par le biais de nombreuses initiatives de rénovations et d'assainissement, permettant ainsi à la population de prendre conscience de la richesse de son passé industriel, la problématique de la conservation du patrimoine archivistique du mouvement ouvrier reste néanmoins terriblement préoccupante ».

Le second exemple dont il est question dans cet article, témoigne d'une commande de la mairie de Vierzon visant à recueillir des témoignages d'anciens salariés des secteurs industriels les plus représentatifs de la ville. Nous devons réaliser un film documentaire sur la mémoire industrielle de la ville afin de contribuer à un projet plus vaste de création d'un musée sur l'identité industrielle de Vierzon⁵. Vierzon a connu depuis la création des forges en 1790, une expansion industrielle très

² Rachats par le musée de l'usine de machines lors de ventes aux enchères, voire auprès de ferrailleurs après le démantèlement des ateliers, dons de particuliers...

³ En 1992, des salariés de l'usine ont créé un musée permettant de rassembler les textes et objets relatifs à l'histoire de l'entreprise depuis ses origines.

⁴ Texte publié en ligne par le CARHOP : www.carhop.be : 1.

⁵ Le musée devrait s'appeler « Musée de l'épopée industrielle ».

marquée notamment dans le domaine de la métallurgie, de l'industrie céramique et de la verrerie. Elle dut sa renommée au développement de la mécanique industrielle : développement de la machine à vapeur, de la machine agricole, de l'industrie automobile... L'emblème de cette ville reste aujourd'hui encore la Société française de machines agricoles, rachetée par des Américains dans les années 1960 (CASE), et dont la fermeture en 1995 est venue sonner le glas de deux siècles d'expansion industrielle. La façade de l'usine, désormais classée⁶ et mise en valeur sur une place immense, rappelle le vide laissé par l'industrie d'autrefois. Depuis 1995, il ne reste plus une seule industrie à Vierzon, seulement des petites PME et, depuis les années 1990, la ville de Vierzon travaille à la création d'un « pôle d'économie du patrimoine » afin de mettre en valeur les ressources locales et encourager des activités culturelles autour de l'histoire de la ville : création d'un musée, de fonds documentaires, d'animations spécifiques... Mais, depuis dix ans, rien n'est apparu, et la mairie souhaite aujourd'hui relancer son action. Nous arrivons donc à Vierzon sur un terrain déjà balisé par de nombreuses études patrimoniales mais rien que les Vierzonnais n'aient pu voir. L'objectif de la mairie est que le film réactive l'intérêt que les citoyens portent à ce projet par une projection publique et un débat autour de notre travail.

Dans ces deux cas, la mémoire est un sujet délicat qui réveille parfois des sentiments douloureux liés à la disparition totale des traces de vies entières de travailleurs. À Paray-le-Monial, chaque famille a été en contact avec un ouvrier Cerabati⁷. La prise de conscience pour l'ensemble des personnes interrogées qu'une page de l'histoire industrielle française se tourne est très forte, et un sentiment de « perte » les habite : perte de savoir-faire, perte d'identité de leur ville. Cette impression s'accompagne souvent de

⁶ La façade du site est classée à l'inventaire des Monuments historiques depuis 1999.

⁷ Dans les années 1960 l'entreprise qui s'étendait sur 5 hectares, embauchait environ 1 200 salariés.

l'idée d'un manque de reconnaissance de ces générations de travailleurs. Le traumatisme individuel et collectif de l'arrêt de toute activité industrielle a créé des tensions entre les anciens salariés, certains soucieux de « tirer un trait » sur ce passé confinant parfois à l'amnésie, les autres portés par le désir de transmettre ce qu'ils considèrent comme un patrimoine technique inestimable. Les films seront d'ailleurs l'occasion pour certains témoins de laisser surgir des manifestations de colère ou de ressentiment. C'est donc dans un climat particulièrement tendu sur la question du patrimoine ouvrier que nous sommes intervenus. Les responsables municipaux, évidemment très impliqués dans l'histoire de la ville, ne semblaient plus savoir comment aller au-devant des citoyens pour affronter le problème.

Lorsque nous les avons rencontrés, nous avons très vite senti qu'ils attendaient de nous autre chose qu'un simple recueil de témoignages, mais également que nous réfléchissions à une forme de communication avec la population. La demande institutionnelle était donc floue et hésitante, elle relevait de plusieurs objectifs (patrimoine, commémoration, hommage, valorisation touristique...); autant d'éléments dont nous avons dû tenir compte dans nos démarches sur le terrain.

Dans ce genre de configuration, le sociologue est perçu comme la personne neutre, qui a pour fonction d'ouvrir la conversation avec les témoins. Il endosse donc un statut particulier : non seulement celui de chercheur collectant des données ethnographiques mais encore celui de porte-parole ou de relais entre les institutions et la population. La forme accordée aux documents est donc aussi importante que le contenu des informations puisqu'il s'agit à travers l'exposition des films d'entrer en communication avec la population. Ainsi les formes de narration et de transmission seront au cœur de notre réflexion.

Les choix de tournage : une première forme de narration

Dans les deux cas ici étudiés, nous étions tout à fait libres du choix de la forme à donner à notre document ainsi que sur la manière de le restituer aux populations concernées. Il s'agissait

donc pour nous d'inventer une forme d'enquête sociologique filmée sur la mémoire du travail industriel. Nous avons choisi de filmer des récits de vie de travail au domicile des personnes ou dans un espace gardant des traces de celui-ci. Florence Descamps souligne l'engouement pour les récits de vie, les récits de pratiques : « depuis l'enregistrement des coutumes et des traditions populaires, depuis les premiers entretiens thématiques sociologiques ou historiques pris en note et résumés : ce sont maintenant les récits de vie qu'on collectionne, qu'on archive, qu'on déclare patrimoine immatériel » (2007 : 9). Il ne s'agissait pas de recueillir des éléments en vue d'une analyse approfondie pour éclairer certaines logiques sociales, de pratiques, mais plutôt de faire émerger des histoires et les rendre « visibles ». Nous avons donc élaboré un guide d'entretien spécifique, dont l'objectif principal n'était, ni de réaliser un récit de vie au sens où l'entend Daniel Bertaux⁸, ni un entretien compréhensif. Dans son ouvrage, *Les cadres sociaux de la mémoire*, Maurice Halbwachs a montré l'importance de travailler sur les changements, les ruptures, plus propices à la construction du souvenir. La trame du guide d'entretien permettait de cadrer le récit, en abordant principalement les thèmes suivants : des éléments biographiques spécifiques (la famille, le parcours scolaire, l'arrivée à l'usine) ; l'organisation du travail sur le site ; le rapport à la technique et aux changements (savoirs et savoir-faire et leurs évolutions, industrialisation, mécanisation) ; les conditions de travail (et la mémoire des mouvements sociaux) ; les conditions de vie domestique. Pour l'entreprise Cerabati, c'est sur la mémoire technique et sociale de l'entreprise que nous avons orienté notre questionnement, en nous appuyant à chaque fois que cela était possible sur des vestiges matériels : lieux de l'usine désaffectés, instruments de travail sauvegardés par le musée, photographies... Nous avons interrogé les personnes à tous les niveaux de postes de la chaîne de production, de la direction au service « entretien » de l'usine et, pour saisir les aspects sociaux, nous avons également

⁸ Daniel Bertaux est l'un des premiers chercheurs en sociologie à avoir théorisé cette pratique dans son ouvrage sur les récits de vie (1997).

organisé des tables rondes avec les dirigeants syndicaux et les responsables du service de gestion du personnel. Ce travail d'entretien nous a permis de reconstituer la chaîne opératoire de la fabrication des carreaux de céramique et de mieux comprendre les relations entre salariés, les difficultés de gestion de l'entreprise, les conditions de son déclin... Ici l'accent était mis sur la transmission des savoirs et des savoir-faire.

À Vierzon, on attendait plutôt de nous la restitution d'une mémoire sociale : apporter des indications sur les conditions de vie des ouvriers, dans la période allant de 1940 à nos jours. On n'attendait pas ici des entretiens une précision technique aussi avancée que celle sur l'industrie céramique, mais plutôt de voir émerger des parcours et des individualités. Notre objectif était de « reconstituer » un panorama de la vie industrielle de la ville faisant de chaque figure interrogée un porte-parole d'un secteur industriel.

L'entretien filmé exploratoire

En tant qu'ethnologue-cinéaste, j'ai dû réfléchir à la construction d'un cadre théorique commun propre à la fois à ma fonction de chercheur et à celle de cinéaste, deux fonctions qui, comme l'a bien exprimé Jean-Pierre Durand, « sont parfois jugées antagonistes : froideur de l'analyse scientifique de l'ethnologue et capacité à produire un récit reposant sur l'affectif, le sensible pour le cinéaste » (2001 : 42). Comment, en effet, obtenir un récit ethnographique qui s'incarne dans des « personnages » ? C'est la mise en scène au moment du tournage qui, la première, va déterminer une forme de narration. D'elle, dépend la manière dont les interlocuteurs se présentent, font part de leurs souvenirs, s'expriment. J'ai fait le choix d'enquêter caméra « à l'épaule », privilégiant la méthode exploratoire⁹. J'arrivais chez les personnes ayant préalablement accepté un entretien directement avec la caméra. Je souhaitais que toute parole soit d'emblée recueillie par

⁹ L'exploration filmique fait l'objet d'un chapitre de l'ouvrage de Claudine de France, *Cinéma et anthropologie* ; elle montre comment le film constitue la matière même de la recherche.

l'image, ne pas réaliser d'entretiens exploratoires préalables avant les premières prises de vue. Le film devait être une manière de questionner plus que d'exposer, d'explorer la parole ouvrière, plutôt que de l'exposer par une construction scénographique construite *a posteriori*. Nous souhaitions que le film soit au cœur de la recherche un outil d'investigation sociologique, donc une forme d'anthropologie filmique à la manière dont Claudine de France conçoit cette discipline : découvrir avec le film, le film devant être un moyen de voir et de montrer des éléments qui donnent un sens supplémentaire aux récits, et dont la construction et le sens émergent au moment du tournage.

Les moyens techniques étaient légers : une caméra posée sur pied pendant l'entretien, un micro externe fixé à la caméra ou sur un pied. J'étais souvent seule, et je n'avais donc pas la possibilité de faire beaucoup varier la mise en scène. Il s'agissait d'entrer en conversation et de filmer. Bien que nous ayons conscience de la difficulté de monter ce type d'entretien, nous avons à chaque fois fait le choix de ne pas changer de cadre pendant l'échange afin de manifester le moins possible la présence de la caméra. La présence d'un preneur de son alourdit le dispositif filmique, parfois inhibe l'interlocuteur : il signifie clairement « j'enregistre la parole », ce que la caméra n'indique pas aussi directement. Ainsi, nous souhaitions que la personne accepte la caméra, intégrée à nous comme si nous ne faisons qu'un, et faire en sorte que les personnes filmées se sentent à l'aise malgré le dispositif.

Suivant l'hypothèse que le discours et le corps tentent de rendre le travail visible, filmer les personnes, en plus d'enregistrer leurs propos, nous semblait essentiel pour montrer la relation que chacun entretenait avec son outil ou sa fonction. Nous avons essayé de faire raconter leur travail aux salariés le plus précisément possible. Roger Cornu avait déjà constaté dans son travail sur la mémoire ouvrière : « Deux aspects rendaient l'enregistrement vidéo nécessaire : le fait que, racontant leur métier, dont une part leur était devenue machinale, ils avaient tendance à s'exprimer par des gestes qui donnaient sens à ce qui était dit (l'aspect grammatical du récit étant souvent rapporté par le geste) ; le fait que les échanges entre

eux se faisaient fréquemment par gestes ou par mimiques » (1987 : 3). Travailler sur la mémoire d'un poste de travail, lorsque ce dernier n'existe plus, a cela d'intéressant, qu'il mobilise chez la personne interrogée de réelles facultés de reconstitution orale de techniques et de gestes qui s'accompagnent de mimes. Rendre imaginable des choses devenues invisibles à un profane est en effet extrêmement difficile. On les voyait souvent embarrassés, ne sachant pas comment dire les choses. La sociologue Monique Haicault défend son usage : « Les signes visuels corporels enrichissent les déclarations ; regarder quelqu'un parler, entendre sa voix, ses propres mots, voir son hexis corporelle en acte, remarquer les silences, les mimiques, tout ce qui relève de la communication corporelle est pour le sociologue pertinent à identifier et à analyser » (2003 : 7).

L'image nous a en effet rendu le discours beaucoup plus lisible, certains salariés essayaient de nous montrer les gestes qui correspondaient à leur poste de travail. Cette forme de recueil met les interviewés dans une posture de concentration particulière, leur demandant un véritable effort de mémorisation des différentes actions et gestes liés au travail. Ils tentaient de rendre le plus clair possible le fonctionnement de leur outil de travail, les descriptions de machines ont d'ailleurs souvent été étayées de croquis. À chaque fois que cela était possible nous avons utilisé des supports visuels : plans, objets fabriqués par eux, photographies... pour les faire parler. Le tournage a réellement stimulé l'envie de montrer. En visionnant les films, on a le sentiment que certains d'entre eux se livrent à un véritable exercice qu'il faut réussir. S'ils n'oublient pas la caméra, ils ne la regardent pas pour autant, concentrés qu'ils sont à se souvenir. Le récit filmique témoigne de marqueurs profonds dans la relation de l'homme au travail.

Les corps parlent, les espaces de vie aussi. J'ai choisi d'interroger les salariés dans des espaces qui mettent en valeur leur identité de travailleur : à leur domicile mais aussi, quand cela était possible, devant leur ancien poste de travail, ou dans les lieux désaffectés.

Au-delà du fait que le logement est un témoin matériel de la

condition ouvrière¹⁰ – parfois un logement de type Castor, ou une construction issue de la loi Loucheur, ou encore des logements de cités ouvrières – enquêter au domicile c'est permettre aux interlocuteurs de faire appel plus facilement à des souvenirs. Il est important que la personne se sente en position privilégiée pour parler, qu'elle soit en mesure de s'appuyer sur son environnement. Dans le film *Vierzon, un destin industriel*, un ancien tailleur de verre de la dernière verrerie de Vierzon, fermée depuis 1957, est filmé dans sa maison ouvrière remplie de verres. En arrière-plan de l'ouvrier assis à sa table, le buffet en regorge et de nombreux bibelots issus de l'artisanat du verre décorent l'espace. Régulièrement, il nous montre un verre pour nous expliquer la technique. À plusieurs reprises il nous entraîne dans d'autres pièces de son logement pour voir des objets qui lui sont chers. C'est également le cas d'un employé du bureau d'études de la Société française de machines agricoles qui nous reçoit dans ce qu'il appelle son « bureau », en réalité une pièce de son pavillon « Loucheur »¹¹ dont il a rempli les armoires d'archives de l'usine. Les étagères murales sont recouvertes de miniatures de tracteurs, d'automobiles. Au mur on peut voir des affiches anciennes ainsi qu'une grande photographie de lui, trônant sur un tracteur qu'il passe sa vie à restaurer. Ces traces de l'usine à la maison témoignent également de la fierté et de l'amour porté au travail, un thème récurrent dans les entretiens. Le film est un outil indispensable pour mettre cela en évidence.

¹⁰ Il a d'ailleurs été question dans nos entretiens de développer une partie sur cet aspect-là. Chacun racontant son accès au logement, les modalités de construction de son pavillon, parfois même avec photos à l'appui. Nous avons d'ailleurs tenu à filmer ou photographier le logement de chacun.

¹¹ Maison Loucheur : la loi Loucheur du 13 juillet 1928, votée à l'initiative de Louis Loucheur, ministre du Travail et de la Prévoyance sociale entre 1926 et 1930, a prévu l'intervention financière de l'État pour favoriser l'habitation populaire. Les particuliers pouvaient emprunter à taux réduit afin d'acheter un terrain et d'y faire construire un pavillon ou une maison. Tout en laissant chaque propriétaire libre de choisir l'entrepreneur, le matériau et le plan de sa future maison, l'État mandate un de ses architectes pour suivre et vérifier la qualité de la construction.

Cette fierté apparaît chez certains, dans la volonté clairement affichée de « poser » : ils se sont habillés pour le film et participent activement à la construction du décor, de l'image qu'ils veulent transmettre d'eux. Certains allaient jusqu'à s'emparer du dispositif pour construire le cadre avec nous. Tel fut le cas de cet employé de la Société française qui s'arrangeait toujours pour qu'un tracteur miniature apparaisse dans le cadre juste sous son visage. Quelle que soit l'auto-mise en scène choisie par les personnes interrogées, elle montre la volonté d'être installé pour « régler » quelque chose d'important : un bureau, le plus souvent une salle de séjour, tout le monde est assis autour de la table (des documents sont mobilisés, ils se sont préparés, ont recherché des photos), on sentait une certaine fébrilité comme avant un examen. On voit dans le film un témoin qui remet sa blouse, un autre a préparé un brouillon de notes avant notre venue. Ceci donne une tonalité particulière au film qui, semble-t-il, relève du sujet lui-même : la question patrimoniale renvoie à l'image du musée, du film documentaire d'exposition, et les personnes interrogées ont toutes travaillé l'image qu'elles souhaitent que l'on garde d'elles, elles savent qu'elles seront en quelque sorte « immortalisées » pour être exposées.

Nous avons filmé quelques personnes devant des postes de travail conservés par le musée attenant à l'usine Cerabati. Elles ont alors tenté de refaire les gestes effectués machinalement pendant plus de trente ans. Afin d'obtenir un discours plus dynamique, nous avons décidé de mettre en perspective deux postes de travail contigus, afin de reconstituer une chaîne opératoire (du triage des carreaux de céramique au bottelage), et donc remettre en présence deux anciens salariés qui avaient réellement travaillé ensemble. Dans le film intitulé *Triage et bottelage*, cela permet de rendre compte de gestes différents de ceux filmés de manière frontale devant un seul poste. Lorsque les carreaux de céramique étaient cuits, ils étaient triés et rangés en piles de 40 par catégories selon leur qualité et le botteleur prenait aussitôt la pile pour les emballer sur une machine spéciale. Au cours de cette reconstitution, ils ont retrouvé leurs gestes, leur langage technique et restauré les rapports de coopération et de dépendance nécessaires

à cette activité. Ces reconstitutions devant la caméra prennent un caractère théâtral, où l'ouvrier devient l'acteur de sa propre vie à des fins muséographiques. On voit bien dans le film sur le bottelage, l'ouvrier refaire deux fois la même action pour que nous la visualisions le plus correctement possible. Les gestes et les postures prennent une allure « pédagogique », et au-delà de cet aspect, c'est une manière pour eux de se présenter non asservis par le travail mais dignes et fiers, une manière pour eux de réhabiliter une vie de travail passée dans l'ombre. Une employée des presses s'était spécialement bien habillée pour nous présenter sa machine. Ces témoignages ont une fonction identitaire importante.



Reconstitution d'une scène de travail : le triage et le bottelage des carreaux de céramique

Nous avons également souhaité intégrer les vestiges des espaces de travail. À Paray-le-Monial, l'espace monumental (5 ha de superficie) consacré à la fabrication des carreaux de céramique est toujours très présent dans la ville, nous y sommes retournés avec d'anciens salariés. Ainsi que l'écrit très justement Florence Loriaux : « Ce sont aussi des bâtiments inoccupés, voire même à l'état d'abandon et livrés aux squatters, qui conservent, vaille que vaille et dans des conditions extrêmes, la mémoire écrite des organisations avant que tout ne disparaisse dans le cadre de grands travaux de rénovation, si aucune intervention de sauvetage n'a été prévue » (*op. cit.* : 2).



L'usine CERABATI

Même si les lieux sont vides, ils résonnent encore de la présence de chacun, surtout dans la configuration de l'usine Cerabati, où les ouvriers ont tout laissé sur le lieu de travail pensant

revenir¹². Nous avons réussi à filmer l'intérieur de l'usine accompagné d'un ancien salarié qui nous commentait tout ce qui se présentait sous ses yeux, il nous semblait essentiel à la reconstitution de notre puzzle d'avoir une vision spatiale globale des différents ateliers, afin « d'incarner » encore un peu plus l'activité et en mesurer l'importance. Le lieu parle du travail, de sa dureté, de ses conditions. Le sol était jonché de détritiques en tous genres mêlés aux affaires personnelles, y compris à des dossiers importants. Bleus de travail, blouses, parapluies, gants, posters, chaussures de sécurité, étaient abandonnés là ; de la même manière étaient laissés à l'abandon au bureau d'étude ou dans les bureaux administratifs des plans, des dossiers des salariés, des archives de l'entreprise... Rien n'avait disparu, rien n'avait été brûlé, comme si tout s'était terminé dans le désordre le plus absolu. Lorsque l'on visionne le film on a le sentiment d'arriver dans un lieu qui a été bombardé puis abandonné. Cette « verrue » dans la ville de Paray-le-Monial, pour reprendre les termes employés par les habitants, laisse aux anciens salariés un souvenir amer. Mais il est aussi le lieu du souvenir et de la possible réactivation de cette mémoire. Dans le film Ginette retrouve sa presse et son usine, celle-ci se lance dans une longue tirade sur sa vie à l'usine près de sa machine.

Nous avons toujours accordé un primat à la parole, comme fil conducteur des lieux et des scènes de reconstitution. Nous souhaitons qu'à travers nous la personne s'adresse aux autres, adoptant alors plutôt un rôle de passeur plutôt que de collecteur de données précises.

Quel montage pour quelle transmission ?

Les films étaient donc destinés à rassembler la population autour d'une projection publique afin de contribuer à la réactivation d'une mémoire collective. Nous devons également réfléchir à la

¹² Les salariés ont reçu leur lettre de licenciement pendant les vacances de Noël 2005, sans en avoir été informés au préalable. Début janvier ils n'ont pas eu le droit de récupérer leurs affaires personnelles.

manière dont ils pourraient trouver une place pérenne dans la ville (médiathèque, diffusion pédagogique en milieu scolaire, musée, expositions...).

La projection publique est une étape importante du processus de « patrimonialisation » de la parole. Elle a cette vertu de mettre en commun les souvenirs. Or, ainsi que l'écrivait Maurice Halbwachs : « Pour que notre mémoire s'aide de celle des autres, il ne suffit pas que ceux-ci nous apportent leurs témoignages. [...] Il ne suffit pas de reconstituer pièce à pièce l'image d'un événement passé pour obtenir un souvenir. Il faut que cette reconstruction s'opère à partir de données ou de notions communes qui se trouvent dans notre esprit aussi bien que dans ceux des autres » (*op. cit.* : 94). Ma première réflexion au moment du montage a donc été guidée par cette notion de prétagage, de circulation des souvenirs. Je sélectionnai dans mes entretiens des passages qui me semblaient les plus partageables, ou les plus significatifs de la culture ouvrière, afin de transmettre les souvenirs les plus parlants et tenter de dessiner les contours d'une représentation locale de la culture ouvrière. Par exemple, le récit de chacun de l'entrée à l'usine nous a semblé un moment particulièrement important, de même que la manière de s'entraider dans le travail, de fabriquer des « perruques »¹³ spécifiques aux entreprises de la région (porcelaine, verrerie...), d'acquérir son logement... Nous avons donc gardé les récits les plus « remarquables » pour chacun de ces thèmes. Nous souhaitons que notre film embrasse la culture de manière relativement large : le travail, le logement, le syndicalisme, les fêtes, l'immigration, les grèves... À Vierzon, nous avons sélectionné des parties de chaque entretien pour obtenir un montage « thématique », chaque thème étant porté par un individu différent. Pour ce qui est de l'usine Cerabati, les options de montage furent légèrement différentes puisque la projection publique n'était pas le but unique de la commande. La question de la transmission d'un savoir technique était plus centrale dans ma réflexion au moment du montage : arriver à transmettre le mieux possible le travail et son organisation.

¹³ Fabrication à l'usine d'objets personnels dans le temps du hors travail.

J'ai monté trois films sur des techniques particulières¹⁴, en alternant la parole et les scènes de reconstitution. Les films ont une forme plus didactique, du fait qu'ils sont, à terme, destinés à un musée. Ainsi les scènes de reconstitution, celles présentant les espaces de travail et les instruments furent privilégiées. Nous avons par exemple demandé à une ancienne ouvrière de se remettre derrière sa table de triage dans les locaux désaffectés de l'usine, afin qu'elle mime son travail et s'exprime sur l'usine.

Au moment du montage, outre l'intérêt accordé aux informations, nous avons également tenu compte de la fonction expressive des images : celle qui transforme un témoin en personnage. Accordant une importance particulière à tout ce qui pourrait toucher la sensibilité du spectateur (la dimension affective, l'attachement au personnage), nous avons conservé les plans qui témoignent le mieux des particularités individuelles et de la relation d'échange avec nous. Ce que le film, mieux que tout autre enregistrement, met en évidence. Nous avons donc élaboré un récit dans lequel chaque personnage fait apparaître un souvenir marquant, en apportant le plus souvent des indices de la relation d'échange conditionnant l'apparition de la parole. De nombreuses anecdotes ont été conservées afin de donner au récit une forme plus vivante, parfois drôle.

À Vierzon, nous avons particulièrement veillé à rendre le film « attractif », puisque nous savions qu'il serait l'objet d'une projection publique et qu'il serait long (environ une heure trente). Or, contrairement à Cerabati, où nous pouvions alterner entre parole et scènes de travail, nous n'avions ici que des entretiens filmés. Réaliser un montage d'entretiens non-directifs¹⁵, et lui donner la forme d'un film au sens classique, destiné au grand public, est extrêmement difficile. Nous avons choisi d'avoir recours

¹⁴ Voir la filmographie.

¹⁵ Environ douze entretiens.

à des photographies¹⁶ et parfois à de la musique pour donner une forme plus dramatisée à notre récit filmique. Les photographies nous semblaient importantes pour saisir les lieux emblématiques et rassembler autour de représentations communes.

Quel que soit le mode d'exposition, il répond en grande partie à une volonté des commanditaires d'encourager la participation de la population à la question patrimoniale afin qu'ensuite elle alimente et renseigne les archives et collections d'objets qu'elle détient. Les mairies déjà engagées sur la voie de la sauvegarde du patrimoine ont le devoir de soutenir, d'accompagner le travail des structures de recueil de mémoire, qui sont bien souvent l'affaire de bénévoles, et qui risquent à tout moment de disparaître. Si elles disparaissent, c'est la mémoire qui est en danger et à terme l'identité de la ville. Ainsi, en réunissant d'anciens salariés autour des films, une nouvelle mobilisation autour de la question du souvenir semble être en marche.

La restitution publique vient confirmer et valider l'existence du travail. Elle ressemble à une sorte de cérémonie de commémoration qui, d'ailleurs, même si elle est publique, semble relever plutôt d'une cérémonie intime, d'une grande réunion familiale. C'est donc dans un moment qui rassemble une « communauté » autour du souvenir afin que la parole de chacun entre en résonance avec celles des autres et contribue à fixer un récit commun, que s'élabore une forme de « monument » oral. Ces projections publiques sont l'occasion de débats qui encouragent la circulation des témoignages et permettent à chacun de se sentir « concerné » par le sujet. La presse ou la télévision locale relaient l'information, et contribuent à l'édification de ce « monument ».

La projection publique a révélé le désir des gens de conserver un beau souvenir. Il nous a été reproché de trop souligner la dévastation de certains lieux et parfois de trop mettre en avant le regret de ne pas avoir transmis un savoir-faire. Or c'est pourtant

¹⁶ Des photographies d'archives, des photographies données par les informateurs ainsi que des photographies prises avec une photographe qui nous accompagnait parfois sur le terrain.

bien cela qui nous a frappés. Mais comme le montre très bien Henri-Pierre Jeudy, dans son ouvrage *La machine patrimoniale*, le travail patrimonial a aussi pour fonction de remettre de l'ordre symbolique dans la société, et donc de masquer ce qui relève de destructions et de désordre.

La réactivation n'est pas que publique, elle est aussi privée et s'inscrit dans l'espace familial. La première transmission, et probablement l'une des plus importantes, s'effectue au sein de la famille des enquêtés, à qui l'on remet systématiquement l'enregistrement de l'entretien dans son intégralité, ainsi que les films montés. Ils s'empressent de les montrer à leurs enfants et à leurs petits-enfants. Cette transmission intergénérationnelle est essentielle à l'ancrage de la mémoire et de ce type de projet. Certains jeunes n'ont jamais rien entendu sur le travail de leurs aînés. On s'est aperçu que certains n'avaient jamais décrit leur lieu de travail à leurs enfants, ni parlé de ce qu'ils faisaient à l'usine.

Le film produit un véritable échange, mais pas seulement en famille. Il a également été vu par d'anciens travailleurs CFDT qui se sont aussi réunis plusieurs fois. Pour certains, ce fut l'occasion de se revoir pour la première fois depuis leur départ à la retraite. À Cerabati, des gens qui s'étaient quittés fâchés à la fermeture de l'usine ont repris contact à l'occasion des échanges que nous organisons pendant les tournages (tables rondes, pot de fin de journée...). La transmission informelle, entre membres d'une même famille, entre connaissances, remobilise une partie de la population qui finit par réfléchir ensemble au projet. Elle crée des liens de solidarité, encourage ceux qui n'ont pas témoigné à le faire, ou à déposer des documents au service du patrimoine à la mairie. À chaque fois, les associations qui œuvrent à la conservation du patrimoine voient leur travail revenir pour un temps au cœur des débats de la cité et elles en profitent pour réaffirmer la légitimité de leur travail.

Les limites de la transmission

Même si les discours institutionnels présentent ce type de travail comme une nécessité à transmettre des savoir-faire, c'est

plutôt la frustration de ne pas avoir transmis qui apparaît, le « gâchis » comme nous expliquera l'un des employés. À Cerabati, plus encore qu'à Vierzon, ce que révèlent en creux les récits techniques c'est la frustration de ne pas avoir expliqué leur travail, de n'en avoir pas parlé : « c'est trop tard, il fallait venir avant ! » Chez certains, la conscience du gâchis, de la non-transmission, est très forte et l'on sent que le film est l'ultime occasion pour eux d'inscrire des éléments dont ils se savent les derniers dépositaires. L'objectif premier qui était de recueillir suffisamment de discours permettant de renseigner précisément le patrimoine matériel sauvegardé dans le cadre du musée à Paray-le-Monial n'a donc pas pu être totalement rempli. Tout d'abord, nous interrogeons des personnes qui avaient connu l'entreprise à des époques différentes¹⁷, périodes fastes et moins fastes d'un point de vue technique et économique. Il n'a parfois pas été possible de combler les « trous » entre deux témoignages. D'autre part, il nous fallait traiter de front des postes et des univers de travail impliquant des techniques qui, tout en étant étroitement dépendantes les unes des autres au sein de la chaîne opératoire, relevaient de dispositifs très différents : les presses à carreaux, les fours, le triage constituaient des unités techniques relativement autonomes du point de vue du fonctionnement. À défaut d'avoir pu recueillir plusieurs discours dans chacune de ces unités, les témoignages ne peuvent être compris autrement que comme les pièces d'un puzzle, malheureusement loin d'être complet. Il y a de toute façon une impossibilité à communiquer un savoir tacite : les questions sur les tours de main, les petits riens, les habitudes, ne trouvent pas de réponse. Il y a là tout un savoir non codifié verbalement. L'exposition de la parole relève donc plus de la volonté de faire figurer les hommes, de leur donner la parole, de témoigner : « J'y

¹⁷ Même si nous ne tenons pas compte des entretiens menés auprès des salariés les plus anciens comme Mme Sorokine ou M. Da Costa. La période qui va des années 1960 au début des années 2000, qui rassemble le plus grand nombre de témoignages, a été marquée par des changements techniques importants ainsi que par un contexte économique plus ou moins favorable.

étais, à cette époque ». Ce que raconte l'ethnologue, c'est le désir de transmettre de l'ouvrier, que ce dernier entre en conversation avec le public par l'image. C'est au fond plutôt l'attachement au travail, une manière d'en parler comme d'un ami disparu qui apparaît dans les films. Ces entretiens filmés attestent en effet tous d'une volonté de la part des ouvriers de dire leur engagement corps et âme au travail, jusqu'à dissimuler ce qui était très pénible. Ainsi Ginette, qui a travaillé 40 ans aux presses, nous dira-t-elle : « Moi, l'usine était dans ma tête. [...] J'aimais ça, le travail de force ». Et c'est peut-être cela qui restera une des clés de compréhension du travail ouvrier de cette époque.

Si une fonction sociale est en marche, le projet de transmission des savoirs semble, lui, laissé de côté. Au point que la communication¹⁸, l'« événement », semblent gagner sur l'information ethnographique.

Conserver

Certains films sont destinés à être vus en public, d'autres à être conservés. En effet, ce qui est vu ne constitue qu'une petite partie de ce qui a été filmé¹⁹. J'ai donc proposé un archivage des entretiens : un catalogue de DVD, accompagné d'un texte intégrant des descriptions techniques complètes, ainsi que la transcription parfois intégrale des entretiens. Chaque DVD possède un menu très détaillé afin d'être utilisé aisément de façon partielle par n'importe quel spectateur. Notre statut de chercheur en sciences humaines nous amenait naturellement à vouloir constituer un corpus utilisable à des fins de recherche.

Depuis, les élus réfléchissent à d'autres modes de diffusion afin d'exploiter au mieux nos travaux : la médiathèque de Vierzon a décidé d'accorder un prêt à notre film et réfléchit à un partenariat

¹⁸ Je renverrai ici à la lecture de l'article de Florence Descamps qui définit une typologie des archives orale. Elle montre que les archives orales peuvent être « communicationnelles » (2007 : 9).

¹⁹ Nous avons filmé environ 40 heures par étude.

avec l'inspection académique²⁰ pour permettre une diffusion dans les écoles. La ville de Paray-le-Monial a mis à disposition du musée l'ensemble de nos films et a engagé un partenariat avec le Centre régional de documentation pédagogique de Bourgogne.

Mais force est de constater que ce type de partenariat institutionnel est très long à se mettre en place et produit un décalage important entre le moment de l'événement et celui où l'information est véritablement relayée dans la société. Qu'en est-il alors de l'objectif d'encourager les populations, si rien ne se cristallise ensuite dans la ville ?

Une diffusion plus rapide et plus large

À l'université nous travaillons alors sur la question de la diffusion numérique. Si les films ne sont pas ensuite correctement diffusés ou répertoriés, leur existence reste fragile. Quelles valeurs auront-ils plus tard, quelle crédibilité leur accorder ? La diffusion numérique est une solution à condition de veiller à la présentation des documents. Il est nécessaire d'indexer les documents, faire en sorte que pour chaque film une fiche pédagogique soit rédigée afin de garantir les sources qui, à cette seule condition, auront valeur d'archives. Ce type de démarche nécessite des moyens techniques que bien souvent les petites structures (musées...) ou certaines mairies n'ont pas, et dont l'université ne dispose souvent que sous forme de services épars. Soit les travaux de l'ethnologue sont rassemblés sur un site web dédié au patrimoine industriel par exemple (archives orales de l'Institut national du patrimoine, bibliothèques ou d'autres réseaux numériques de la recherche en sciences sociales), soit l'ethnologue est lui-même en mesure d'élaborer un site web. Le chercheur est aujourd'hui contraint de se transformer en spécialiste de la communication de ses travaux s'il souhaite en maîtriser le contenu. On pourrait rallonger la célèbre formule de Jean Rouch : si « Seul l'ethnologue sait quand et où filmer, seul l'ethnologue sait comment présenter ses films ». Afin

²⁰ Inspection académique du Centre, Service actions éducatives et culturelle, volet devoir de mémoire.

que ce genre de démarche ne soit pas noyée dans la masse des publications, et qu'elle légitime à terme les travaux de l'ensemble des ethnologues-cinéastes, une réflexion s'impose sur la cohérence de la restitution. Il s'agit d'une nouvelle forme de publication, qui doit tenir compte d'exigences aussi fortes que celles demandées pour une publication papier. Mais, il y a une certaine rigidité dans les structures académiques, et l'on constate un difficile rapprochement entre les sciences de l'homme et les sciences de l'informatique. Il existe encore peu de formation, pour initier les chercheurs aux humanités digitales.

Conclusion

Des pans entiers du monde du travail disparaissent un peu plus chaque jour, et c'est probablement lorsque l'on découvre que cette disparition peut être dommageable à l'image d'une ville ou d'un groupe que l'on met en œuvre des projets pour sauver ce qu'il reste. L'ethnologue appelé à la sauvegarde d'urgence du patrimoine n'est bien souvent qu'un maillon, une sorte d'interface entre la population et les collectivités locales désireuses de mettre en valeur leur passé avec ceux qui ont fait l'histoire. Il a pour mission de recueillir des données et de maîtriser leurs formes afin qu'elles soient « parlantes » et s'inscrivent de manière durable sur le territoire. Mais précisément, cette inscription encourage à la fonction expressive des documents et outrepassent bien souvent leur vocation ethnographique. Dans ce genre de configuration, le chercheur adopte une autre place, il devient un narrateur, il utilise les récits des autres pour compiler, raconter une histoire. On n'attend pas de lui une analyse, mais une exposition avec validation scientifique.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERTAUX D., 1997. *Les récits de vie. Perspectives ethnosociologiques*. Paris, Nathan.
- CORNU R., 1987. « De la mise en scène à la mise en mots », documents.irevues.inist.fr

- DE FRANCE C., 1989. *Cinéma et anthropologie*. Paris, MSH.
- DESCAMPS F., 2005. « Et si on ajoutait l'image au son ? Quelques éléments de réflexion sur les entretiens filmés dans le cadre d'un projet d'archives orales », *La Gazette des archives*, 196 : 95-122.
- DESCAMPS F., 2007. « Quelques réflexions sur l'actualité de la mémoire orale », *Bulletin de l'AFAS*, 31 : 9.
- DURAND J.-P., 2001. « Filmer le social ? », *L'Homme et la société*, 142 : 27-44.
- HAICAULT M., 2003. « La méthodologie de l'image peut-elle être utile à la recherche en sciences sociales ? », *Sociedade e Estado*, vol. XVII, n° 2.
- HALLBWACHS M., 1997 [1925]. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Paris, Albin Michel.
- JEUDY H.-P., 2008. *La machine patrimoniale*. Belval, Éditions Circé.
- LORIAUX F., « La mémoire ouvrière : un patrimoine à sauvegarder », *Bulletin du CARHOP* : www.carhop.be

FILMOGRAPHIE

À propos de CERABATI :

- MICHAU N., 2009. *Une histoire d'entreprise*, vidéo, coul., 35'.
- MICHAU N., 2009. *Le triage et le bottelage*, vidéo, coul., 46'.
- MICHAU N., 2009. *Ginette retrouve sa presse et son usine*, vidéo, coul., 51'.
- MICHAU N., 2009. *Visite de l'usine désaffectée*, vidéo, coul., 47'.
- MICHAU N., 2009. *Les presses*, vidéo, coul., 32'.
- MICHAU N., 2011. *Vierzon, un destin industriel*, vidéo, coul., 87'.

Les films seront très prochainement en ligne sur le site de l'université François-Rabelais de Tours

Résumé

Cet article se propose d'exposer les formes de narration et de transmission d'une enquête filmique sur la mémoire ouvrière. À travers deux exemples de recueil audiovisuel de mémoire, nous verrons par quel processus

scénographique le patrimoine oral est mis en valeur et transmis. Depuis les années 1990, l'usage de la vidéo est régulièrement promu par les institutions pour contribuer à l'élaboration de documents patrimoniaux, parfois présentés dans des musées, ou lors des journées du patrimoine. L'ethnologue se trouve alors engagé dans une triple problématique : exposer du patrimoine, revaloriser l'image de la culture ouvrière et apporter des données ethnographiques complémentaires aux études déjà entreprises sur son terrain. Il s'expose ainsi à repenser les modes de restitution d'une enquête sociologique classique : inscrire sa recherche dans la communauté scientifique tout en diversifiant les modes de visibilité de son travail (catalogues d'archives audiovisuelles, longs métrages, exposition de scènes de reconstitution de travail, explications techniques...).

Mots-clefs : patrimoine industriel, ethnologue-cinéaste, mémoire, entretiens filmés, transmission.

Summary

The Ethnologist-Filmmaker's Position in the Cultural Institutionalization of Working-Class Memory

The aim of this article is, on one hand, to outline the narrative forms at work in a filmic investigation of working-class memory, and on the other, to study the means of enabling such a film to reach a larger audience. Through two series of lengthy interviews, I study the kind of scenographic process which helps to highlight and pass on the oral testimonies of working men and women. Since the 1990s, the use of video recording has regularly been promoted by cultural institutions to document working-class traditions. These recordings are even sometimes displayed in museums as part of larger exhibits. As a result of this trend, the ethnologist needs to address three substantial questions: how do you display a legacy? How do you reassert the value of working-class culture? How do you bring forth new ethnographical knowledges? Her task is therefore to rethink the ways in which a sociological investigation can be conveyed. Indeed, she has to situate her research in the scientific community while she develops new forms of presentation of her work for a larger audience (internet, museum displays, electronic archives, non-fiction films, etc.).

Key-words: industrial legacy, ethnologist-filmmaker, memory, filmed interviews, transmission.

* * *