

les **N**otices

Politiques  
et pratiques  
de la culture

sous la direction  
de **Philippe Poirrier**

La  
**documentation**  
Française

Focus

Les centres d'interprétation du patrimoine

Le terme de centre d'interprétation (CI), d'usage récent, est encore peu répandu, du moins comme appellation principale, hormis dans le cas des CIAP (Centres d'interprétation de l'architecture et du patrimoine), qui caractérise le lieu spécifique proposé dans les Villes et pays d'art et d'histoire (v. Notice 5). Plus fréquemment, c'est en sous-titre d'un espace d'exposition que l'on trouve utilisé le terme lui-même. Plus souvent encore, le mot n'est pas convoqué bien que l'on ait affaire bel et bien à la chose dans la réalité. Mais pour le reconnaître assurément, faut-il encore le définir, et avant cela et pour y parvenir, il n'est pas inutile de retracer son histoire et son développement (1).

Origines et influences

C'est du Canada, et plus précisément du Québec, que provient le concept de centre d'interprétation. Il est souvent attribué à tort à Freeman Tilden, journaliste qui, dans les années cinquante, réalise une expertise pour Parcs Canada, puis rédige un ouvrage qui connaîtra une belle postérité (2). En réalité, Tilden conduit une réflexion sur l'interprétation, et plus particulièrement sur les médiations mises en œuvre par les animateurs et conférenciers, dont il tire des préconisations, souvent classées en six recommandations. En substance, il rappelle que l'interprétation doit investir la subjectivité du visiteur, s'appuyer sur son expérience, sans quoi elle est stérile. Que l'interprétation ne se résume pas à une compilation d'informations, mais qu'elle les révèle, s'appuie sur elles pour les faire vivre. Qu'elle s'ancre dans une nécessaire interdisciplinarité, notamment en faisant dialoguer les apports des sciences. Que l'interprétation est en quelque sorte une provocation qui vise à attiser les curiosités, à les faire naître. Qu'elle s'adresse à l'homme tout entier, dans sa globalité, et qu'une approche trop partielle est source d'appauvrissement. Enfin qu'elle doit s'adapter à ses publics, et notamment que l'interprétation à destination des enfants ne consiste pas en une technique au rabais des médiations pour adultes. Les outils doivent être pensés pour chaque public. Ces points seront repris et vont alimenter plus largement la réflexion sur la conception des expositions. Ainsi on passe de la réflexion sur les médiations à l'analyse de l'exposition, d'autant plus aisément que celles-ci vont prendre pour mission principale d'être des supports de transmission et de traduction, et non de simple monstration.

C'est au sein même du réseau de Parcs Canada que vont se développer des lieux d'interprétation du patrimoine naturel, mais aussi des phénomènes historiques et géographiques, puis sociaux au travers de la présentation des activités humaines. Ces données présentées par le biais d'expositions visent à faire comprendre un fait de civilisation à un public local ou de passage. Ainsi dans les années quatre-vingt, se multiplient les centres d'interprétations sur des thématiques variées qui vont remporter un certain succès, et ainsi influencer l'univers des musées, et plus largement du patrimoine, de par le monde. La France sera particulièrement réceptive à ces influences de la muséologie québécoise dans les années quatre-vingt-dix, et construira des centres d'interprétations, mais bien souvent sans leur donner ce nom. On trouve ainsi beaucoup de « Maisons de... » qui sont des CI. Si bien que l'on aboutit à la situation paradoxale qu'ils soient nombreux et invisibles sous ce vocable !

Il faut pour être juste mentionner que l'expérience canadienne est, elle-même, fortement influencée dans les années soixante-dix par les courants, venus notamment de France, de l'écomuséologie, puis de la nouvelle muséologie : ce qui va donner naissance au centre d'interprétation est un héritage de Tilden, mais aussi des maisons de parcs que l'on voit se déployer dans les parcs naturels, ainsi que des écomusées. Les expositions de synthèse, théorisées dans l'écomuséologie, comme devant servir de référence pour présenter un territoire dans ses multiples dimensions, avec une visée anthropologique, c'est-à-dire historique, géographique, environnementale, sociale, mais aussi artistique, vont irriguer la pensée sur l'exposition. Certes, le CI sera moins tourné vers la population locale, et trouvera sa fonction principale comme porte d'entrée touristique sur un territoire. De même l'objet, et plus globalement la collection, n'y auront pas la même place. Toutefois les convergences, nombreuses, ne sont pas accidentelles, mais résultent de l'histoire même de la muséologie.

Une autre influence à prendre en compte, découlant en partie de la précédente, résulte du courant baptisé « nouvelle muséologie », qui non seulement plaidera pour mettre le public au centre de l'institution muséale, mais cherchera aussi des moyens de communiquer des contenus de manière plus diversifiée que ce qui est fait couramment par les musées jusque-là. Non seulement le discours peut

être di  
il doit  
aussi t  
expéri  
et s'exp  
affirm  
entier  
équipe  
exposit  
trices s  
condui  
Rivière  
quatre-  
portanc  
tions. S  
peut di  
d'allers  
effet inc  
C'est sa  
lisation  
à la fran  
expansi  
plus mc  
en place  
muséolo  
dans la  
en la m  
en quel  
reprise  
gique. T  
approch  
de la sph  
dans un  
que com  
qui parv  
synthèse  
Toutefoi  
factice : l  
de conce  
leur attri  
que des  
aujourd'  
interprét

**Défini**

Il faut à p  
un centre  
car de noi  
être trou  
Une prer  
collection  
d'un mus  
jets. Au p  
pour beau  
fussent-il  
zoologi

être didactique, et s'adresser ainsi à l'intellect, mais il doit diversifier ses potentialités pour convoquer aussi tous les sens. Les émotions, les sensations, les expérimentations, l'interactivité sont mises en avant et s'expriment par des scénographies de plus en plus affirmées : il convient de s'adresser au corps tout entier du visiteur. Jean-Pierre Laurent, avec son équipe du musée dauphinois, proposera ainsi des expositions qui feront date. Ces approches novatrices s'inscrivent dans l'héritage des expériences conduites précédemment par Georges-Henri Rivière, alors que les acteurs du début des années quatre-vingt découvrent également Tilden et l'importance des analyses sociologiques sur les médiations. Si bien que le mouvement est général, et l'on peut dire que les influences sont mutuelles : les jeux d'allers-retours entre la France et le Québec sont en effet indéniables (3).

C'est sans doute l'inauguration du musée de la Civilisation à Québec en 1989 qui fait prendre conscience à la francophonie d'une nouvelle approche, en pleine expansion, et qui révèle que de nombreux lieux, plus modestes ou moins visibles, se sont déjà mis en place. Ils expérimentent eux aussi une nouvelle muséologie. Le Québec deviendra en conséquence dans la décennie quatre-vingt-dix une référence en la matière, dont le centre d'interprétation est en quelque sorte la figure de proue. L'idée va être reprise et déployée en France, mais aussi en Belgique. Très souvent une scission s'opère entre des approches de type CI, qui se déploient en dehors de la sphère muséale, et des musées qui demeurent dans une démarche très patrimoniale, davantage que communicationnelle. C'est peut-être la Suisse qui parviendra à proposer, dans les années 2000, la synthèse la plus heureuse entre les deux démarches. Toutefois, il ne faut pas tomber dans une opposition factice : la réalité est plus complexe, car la manière de concevoir les expositions, les fonctions qu'on leur attribue, vont être largement partagées, si bien que des expositions proposées par des musées sont aujourd'hui largement tributaires des influences interprétatives.

### Définition et fonctions

Il faut à présent tenter de définir ce qu'est au juste un centre d'interprétation. La chose n'est pas simple, car de nombreux contre-exemples peuvent toujours être trouvés. Toutefois, des tendances se dégagent. Une première acception avance l'idée que c'est la collection qui fait la différence. En effet, le projet d'un musée s'organise à partir d'une collection d'objets. Au point que la définition du musée s'appuie pour beaucoup sur cet incontournable, les objets fussent-ils vivants, comme dans le cas des parcs zoologiques, qui ont rejoint les musées dans les

définitions proposées par l'ICOM (4). La collection est en quelque sorte un point de départ à partir de laquelle tout s'organise : ainsi le musée entretient les collections, les enrichit en faisant des acquisitions et conduit des recherches à leur égard. Enfin, il les communique à des publics. Même si cette dernière fonction est pour beaucoup de commentateurs critiques du musée l'objectif essentiel, sauf à réduire l'institution à des missions scientifiques, ou même fétichistes, il n'empêche que c'est la relation entre ces différentes visées qui constitue *grosso modo* la définition du musée. La collection est le plus souvent le point de départ dans l'histoire d'un musée, et l'on parle d'ailleurs de « fonds constitutifs ».

Le centre d'interprétation obéit à une toute autre dynamique. Ce n'est pas la collection qui se trouve être le point de départ, et même le CI peut se passer de toute collection pour se déployer. À partir de là, on peut admettre qu'il ne soit ni un lieu d'acquisition, ni de conservation, ni même de recherche. Si des recherches sont toujours nécessaires dans un premier temps pour définir et concevoir le CI, une fois celui-ci réalisé et inauguré, l'équipement peut être géré sans que de nouvelles recherches interviennent. Il peut y en avoir, c'est même sans doute souhaitable, mais ce n'est pas une absolue nécessité pour son existence. Dès lors que reste-t-il de commun avec le musée ? C'est la fonction communication qui devient centrale, et si l'on a vu qu'elle était souvent conçue comme le dernier maillon dans le cas du musée (ce qui est souvent malheureux et critiquable, mais néanmoins fréquent), c'est en revanche le point de départ d'un CI. La démarche s'en trouve par conséquent inversée.

Cela apparaît comme le point de distinction fondamental entre la démarche du musée, qui le plus souvent part d'une collection pour communiquer du sens, et celle du CI qui à partir d'une idée et d'une volonté de discours, s'enquiert d'objets, et éventuellement d'objets de collections, pour tenir un propos à un visiteur. Et cela explique que l'on puisse avoir des CI qui se passent totalement de collection et qui proposent néanmoins des expositions convaincantes. Il est même permis d'avancer que les expositions seront d'autant plus construites selon un discours cohérent que le concepteur aura eu toute liberté pour proposer un cheminement discursif sans contraintes initiales. Pour tenir un propos, le muséographe (5) pourra recourir ou non à des objets authentiques, des copies, des maquettes, des reconstitutions, des ressources multimédias, des ambiances, bref à toute la diversité de moyens d'expressions mobilisables dans une exposition. Cette démarche croisée est particulièrement flagrante dans les expositions dites permanentes : en effet de

plus en plus de musées vont déployer pour leurs expositions temporaires des approches dignes du CI. Ainsi quand le muséum d'histoire naturelle de Neuchâtel fait une exposition sur la mouche ou sur la queue, c'est l'idée qui préside, avant toute collection. Celles-ci ne viennent qu'en appui de la démonstration. Car c'est finalement du musée de science que le CI se rapproche le plus, même si ce n'est pas exclusif, et les musées d'art bien que plus rétifs peuvent s'en inspirer avantageusement.

Un autre point important concernant le CI est qu'il ouvre de manière plus affirmée l'exposition vers un ailleurs. Ainsi, il est possible de le désigner comme un outil apportant des clés de lecture pour faire comprendre ce que l'on peut voir ensuite *in situ*. Il appelle au hors les murs. Ce n'est pas par hasard si les CI se développent d'abord dans les parcs naturels : l'exposition sert à interpréter un patrimoine naturel que l'on va explorer ensuite (par exemple, le CI de la Maison de la forêt à Leuglay, le CI de la Goutte d'eau dans le Finistère...). De même, il peut être consacré à l'approche d'un monument, de vestiges, d'un site. Le cas le plus emblématique est le CI du Pont du Gard, qui demeure une réalisation exemplaire. C'est aussi la raison d'être des CIAP, qui donnent par une exposition de synthèse des clés de lecture d'une ville que l'on va ensuite explorer physiquement et intellectuellement, dans la droite ligne de l'exposition de l'écomusée censée ouvrir et appeler à l'exploration du territoire. Des parcours d'interprétation *in situ* constituent des prolongements ou des variantes de la forme CI. Le CI peut s'attacher à un matériau (comme au Conservatoire des Ogres dans le Roussillon), à un savoir-faire, à une tradition. Mais il peut aussi permettre de comprendre un fait historique en le replaçant dans la lecture d'un paysage, comme c'est le cas pour le CI des Plaines d'Abraham à Québec, ou d'un site dramatique, comme en amont de la visite du camp du Struthof dans les Vosges. Ainsi le patrimoine immatériel peut-il lui aussi faire l'objet d'un CI (6).

La découverte d'un animal dans son biotope (l'espace Vautour en Lozère, la Maison des Libellules en Vendée...) sont des lieux de compréhension, et donc de sensibilisation du public à une donnée patrimoniale à découvrir et à respecter. Car telle est bien la fonction première du CI : interpeller le public pour lui donner à voir un espace dans ses multiples dimensions. Pour cela, toutes les disciplines, scien-

tifiques, mais aussi artistiques, sont mobilisées. Les différentes techniques de médiation sont investies de la mission de parler au mieux du sujet pour les publics visés. Il s'agit de faire vivre une expérience au visiteur (7). C'est une porte d'entrée pour sensibiliser et attiser les curiosités. Cela peut être le cas pour la population locale, et le CI peut même servir de lieu de médiation dans un conflit local (par exemple une exposition sur le loup dans le Mercantour), mais il s'agit plus souvent d'un lieu dévolu à des fonctions touristiques. Ainsi les projets de CI sont souvent portés par des acteurs du tourisme. Reste que les plus réussis sont ceux qui ont convoqués pour leur conception des scientifiques pour alimenter en contenu et des spécialistes de la muséographie, pour la traduction de ces contenus en un langage compréhensible, attractif et accessible à tous.

Serge Chaumier

(1) On trouvera des développements sur ces questions dans Serge Chaumier et Daniel Jacobi (dir.), *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, éd. Complicités, 2009.

(2) Freeman Tilden, *Interpreting Our Heritage*, Chapel Hill : The University of North Carolina Press, 1957.

(3) Pour un développement sur ces influences, voir André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, 2 volumes, Ed. W / MNES, 1992.

(4) V. Notice 8. Cf. François Mairesse, André Desvallées, *Vers une redéfinition du musée*, L'Harmattan, 2007.

(5) Sur cette notion, voir Serge Chaumier et Agnès Levillain, « Qu'est-ce qu'un muséographe ? », *La Lettre de l'OCIM*, n° 107, septembre 2006. Téléchargeable sur : [http://doc.ocim.fr/LO/LO107/LO.107\(2\)-pp.13-18.pdf](http://doc.ocim.fr/LO/LO107/LO.107(2)-pp.13-18.pdf)

(6) On trouvera des exemples variés dans « De l'Interprétation au centre d'interprétation », sous la direction de Serge Chaumier et Daniel Jacobi, *La Lettre de l'OCIM*, n° 199, septembre 2008.

(7) Raymond Montpetit, « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales », in *Culture et Musées*, n° 5, 2005, pp. 111-133.