

Sous la houlette de Serge Chaumier et Daniel Jacobi, l'un comme l'autre enseignant-chercheur, cet ouvrage s'interroge sur les qualités communes ou non, des deux structures représentées par les musées et les centres d'interprétation. En effet il apparaît que les uns se rapprochent des autres au point qu'il est aujourd'hui difficile de les différencier avec certitude.

Les textes ici publiés ont pour objectif de formaliser l'interprétation en la comparant aux missions des musées et en la situant dans l'histoire des équipements muséographiques.



ISBN : 2-35120-028-4
EAN : 9782351200285

Prix : 23 euros

sous la direction de

Serge Chaumier et Daniel Jacobi

Exposer des idées. Du musée au Centre d'interprétation

Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation

COMPLICITÉS

COMPLICITÉS
Collection Privée

Tout aussi engagée est la finalité revendiquée par les lieux d'interprétation à teneur écologique. En affirmant qu'il ne suffit pas de faire découvrir et d'informer le public mais que le but est de chercher à influencer l'opinion du public et de contribuer à modifier les comportements de la vie quotidienne, on voit bien qu'il s'agit, ni plus ni moins, que d'un nouveau système de valeurs que l'on se propose de diffuser, voire d'imposer à toute la société⁶. Ce type de Centre d'interprétation ne serait-il pas en quelque sorte devenu un appareil idéologique visant à imposer et transmettre au plus grand nombre un même et unique point de vue ?

De l'interprétation au Centre d'interprétation

Serge Chaumier

Pour introduire une réflexion sur le Centre d'interprétation, commençons par citer Denis Diderot dans un article de *L'Encyclopédie* :

Un Espagnol ou un Italien pressé du désir de posséder un portrait de sa maîtresse, qu'il ne pouvait montrer à aucun peintre, prit le parti qui lui restait d'en faire par écrit la description la plus étendue et la plus exacte. Il commença par déterminer la juste proportion de sa tête entière ; il passa ensuite aux dimensions du front, des yeux, du nez, de la bouche, du menton, du cou ; puis il revint sur chacune de ces parties, et il n'épargna rien pour que ce discours gravât dans l'esprit du peintre la véritable image qu'il avait sous les yeux. Il n'oublia ni les couleurs, ni les formes, ni rien de ce qui appartient au caractère : plus il compara son discours avec le visage de sa maîtresse, plus il le trouva ressemblant ; il crut surtout que plus il chargerait sa description de petits détails, moins il laisserait de liberté au peintre ; il n'oublia rien de ce qu'il pensait devoir captiver le pinceau. Lorsque sa description lui parut achevée, il en fit cent copies, qu'il envoya à cent peintres, leur enjoignant à chacun d'exécuter exactement sur la toile ce qu'ils liraient sur son papier. Les peintres travaillèrent, et au bout d'un certain temps notre amant reçut cent portraits, qui tous ressemblent exactement à sa description, et dont aucun ne ressemble à un autre — ni à sa maîtresse⁷.

Comment signifier la logique de la traduction toujours liée à la question de l'interprétation ? Au-delà d'un registre de la vérité, il y a une reconnaissance de la pluralité des significations apportées par des lectures situées dans des subjectivités qui produisent elles-mêmes des transmissions particulières. Nulle n'est fautive, toutes sont des perceptions singulières, plus ou moins en prise avec une réalité ou plus ou moins métaphorique de celle-ci dans une correspondance qui s'établit à des niveaux de sens pluriels. Sans s'engager dans une réflexion épistémologique sur l'herméneutique, puisque c'est cela qui au fond constitue la problématique de l'interprétation, comme l'a mis en évidence Paul Ricœur, il faut mentionner que la question des positions des locuteurs se trouve au point d'origine d'une démarche, mais aussi dans ses concrétisations et ses résultats. Par exemple les choix dévolus aux moyens de l'interprétation, ce que l'on va nommer de façon contemporaine, les médiations, sont inévitablement concernées par cette question. Comment traduire sans trahir ? Ceux qui ont à communiquer avec un public, notamment des savoirs et des données scientifiques, que ce soit du reste le fruit d'une recherche en histoire de l'art ou en science fondamentale, savent qu'il n'est pas simple de trouver le bon niveau d'ajustement entre les exigences d'exactitude et de précision scientifique de la recherche et les capacités d'écoute et de réception d'un visiteur. Cette question est au centre d'une tension qui oppose des perceptions et des priorités divergentes. Le pôle scientifique admet difficilement la nécessaire transaction et transformation des contenus que constitue la démarche de mise en culture des savoirs, c'est-à-dire la vulgarisation. Comme l'amoureux de Diderot, il risque d'être surpris, étonné, voir révolté par le dessin que fournit celui qui prenant le rôle du peintre dresse un portrait, à la fois ressemblant et fort éloigné de la réalité. Il peut même se sentir trahi par celui qui faisant office de médiateur, reprend à son compte les savoirs, et les transforme inévitablement pour les communiquer dans sa langue.

Cette révolte peut être légitime quand la traduction vire à la caricature, mais elle peut aussi n'être que le fruit d'une difficile acceptation des compromis indispensables à l'activité de communication, c'est-à-dire « d'explication pour donner une signification claire à une chose obscure », pour reprendre

la définition basique du terme interprétation. Ajoutons à cela, qu'expliquer ne se réduit pas à une activité purement didactique, il peut s'agir de donner forme, d'éveiller à la conscience, comme l'atteste le sens donné à l'interprétation artistique, ainsi l'interprétation musicale ou théâtrale. Le musicien exécute une composition, et l'acteur interprète le texte d'un auteur. Là encore mille choix qui opèrent des sélections, des variations, des ajustements, des approches subjectives d'un même contenu. C'est du reste pour cela que l'on retourne au concert et au théâtre pour s'attacher au génie de l'interprétation qui donnera une dimension renouvelée à une même œuvre, souvent connue.

Pensez-vous que je sois loin de notre objet, à savoir le musée ? N'est-ce pas ce qui lui manque bien souvent, des approches singulières, subjectives, qui donnent à voir autrement une réalité plus ou moins connue ? N'est-ce pas pour cela que l'on fréquente les expositions temporaires, non seulement par plaisir de voir ou revoir le même tableau, mais pour le voir différemment, du fait des choix de l'accrochage – ce qui est un premier pas vers l'interprétation – mais aussi par les discours éventuels auxquels il donne lieu et qu'un autre commissaire aurait révélé autrement ? « Quand un musée ou une galerie montre aujourd'hui une installation de Marcel Broodthaers (par exemple, *Un Jardin d'hiver*), de Joseph Beuys ou d'Hélène Oiticica *post mortem*, ils se livrent à une interprétation qui s'expose par essence au risque « d'être bonne ou mauvaise », écrit Didier Semin⁸. C'est finalement ce que s'autorise la logique interprétative, savoir composer et donner sens, provoquer une rencontre significative et unique entre un objet ou un lieu et un visiteur. Mais l'on pourra alors objecter que toute présentation est interprétation, du fait même du choix résultant de la sélection, du contexte et de la manière de présentation, de l'expographie, c'est-à-dire de la mise en exposition. Et même un bâtiment ou un site naturel, par le cadre que l'on trace pour le délimiter et en faire un objet sacré digne d'intérêt et de conservation, mais aussi d'attention par la simple visite, est déjà une façon de désigner un choix.

Si l'interprétation est un dévoilement, cela signifie que la chose n'est pas donnée a priori, sans intercesseur. Ce que constatait très justement Daniel Jacobi et Anik Meunier

dans l'introduction du numéro de *La Lettre de l'OCIM* qu'ils ont dirigés en 1999 sur le concept d'interprétation, c'est que l'on parlait d'interprétation aux deux bouts de la chaîne, aussi bien du côté de la conception d'une exposition que du côté de la démarche suscitée pour une appréhension par des publics. « L'interprétation est-elle à rechercher du côté des concepteurs ou de ceux qui sont chargés d'aider les visiteurs à découvrir une exposition ? », se demandaient les deux auteurs en introduction de leur réflexion⁹. Il n'est peut-être pas anodin de constater que celui que l'on présente toujours comme le père de la notion d'interprétation au sens muséologique du terme, à savoir Freeman Tilden, qui en réalité popularise dans son ouvrage daté de 1957 un terme qui préexistait, appréhende la notion du côté de la médiation (même si le terme est anachronique, c'est de cela qu'il s'agit). Celui que l'on invoque quand il s'agit de parler du *Centre d'interprétation* n'utilise d'ailleurs pas le terme ! Son ouvrage est principalement consacré aux techniques de médiation mises en œuvre par les guides et animateurs et autres conférenciers dans les lieux de visite¹⁰. En fait, c'est un journaliste à qui les parcs nationaux américains demande une sorte d'évaluation des médiations mises en œuvre. Ainsi, il ne s'intéresse pas à la conception des expositions proprement dit. Mais ce qui est intéressant, c'est de constater que cela le conduit à s'interroger sur l'écriture des textes, donc sur la conception des médiations, et par extension sur les dispositifs de présentation eux-mêmes.

Il y a donc une confusion souvent entretenue entre le terme d'*interprétation* qui parvient à caractériser toute forme de médiation et la question spécifique du *Centre d'interprétation*, les deux étant souvent réduits à un même ordre de phénomène. Or, si quasiment tous les musées proposent des outils d'interprétation ou des formes qui renouvellent le rapport aux présentations (intervention d'artistes par exemple), cela n'en fait pas des centres d'interprétation pour autant. Ce qui caractérise l'une et l'autre forme demeure peu clair dans la littérature. La notion de Centre d'interprétation semble de plus en plus utilisée à tort et à travers, pour caractériser des propositions au fond assez banales. Il n'est pas question de défendre un intégrisme du Centre d'interprétation, avec ses dogmes, mais plutôt de constater que si cette notion connaît

un intérêt croissant, c'est qu'elle correspond à une nouvelle façon de penser et de concevoir la démarche de mise en exposition. Car la démarche ne semble pas commune entre le musée classique et le Centre d'interprétation, c'est même pour cela que l'on a un sentiment de rupture entre les deux. Il y a inversion des approches entre l'un et l'autre, selon que l'un place son action pour communiquer des collections et des savoirs à des publics, ou que l'autre cherche à développer une sensibilisation pour inviter les publics à aller à la rencontre d'un questionnement, au cours duquel il pourra rencontrer des propositions, qui peuvent recourir à des collections ou à d'autre chose.

Contrairement à la logique française habituelle qui part des collections et de la recherche pour arriver (dans l'idéal ?) à la question de la réception par les publics, la démarche suivie est fondamentalement et diamétralement inverse. C'est le souci premier du public qui conduit à s'interroger sur les contenus. Cette approche va constituer le parangon de l'école canadienne de muséologie pourait-on dire au regard des traditions européennes. La division même entre un pôle conception auquel succéderait un souci de la médiation et donc un pôle de prise en charge des publics est typiquement française, beaucoup d'institutions travaillent encore selon cette méthode, et les organigrammes le traduisent souvent. Les conflits fréquents générés entre service de l'animation et service des expositions sont également révélateurs de cette hiérarchisation et de cette diachronie profondément ancrée dans les habits. Car la collection et les savoirs sont toujours considérés comme primordiaux et prioritaires, malgré les déclarations d'intentions de beaucoup de projets culturels et scientifiques. Il faut donc se réjouir de voir le concept de Centre d'interprétation susciter un *intérêt croissant*, cela traduirait en quelque sorte d'une évolution des démarches muséologiques.

La logique de l'interprétation, au sens fort, et que l'on peut distinguer des éventuels outils interprétatifs disponibles pour le public, va s'enquêter en amont des conditions de transmissions et des attendus des visiteurs. D'où le développement subséquent des démarches d'évaluation outre-atlantique. Comme le mentionne Tilden, il importe moins pour le concepteur de se demander ce qu'il veut dire quand il rédige un texte que « de

songer à ce que le futur lecteur souhaite lire, et s'il peut le dire avec concision, en termes tentateurs et séduisants, dans une langue facile à comprendre¹¹. Il faut partir de l'individu, de ses préoccupations, car « le visiteur s'intéresse en premier lieu à tout ce qui touche à sa personnalité, à son expérience et à ses idéaux ». Il faut en appeler à sa subjectivité, car son intérêt se manifeste à partir de lui. Le travail d'interpréteur (pour proposer un concept qui remplacerait celui devenu confus de médiateur), consiste à proposer des liens, des passerelles, des modalités de compréhension, pour partir de ce que le visiteur connaît et le conduire vers ce qu'il ne connaît pas ou pas très bien. Il s'agit de s'appuyer sur sa sensibilité, ses connaissances pour l'amener ailleurs. (Ce que pratiquent souvent très bien désormais les centres d'art contemporain, notamment avec les enfants¹²). Mais c'est aussi relier les questionnements à ceux que se posent les visiteurs : « interpréter, c'est établir entre les temps révolus et notre existence quotidienne des parallèles normaux ».

« L'interprétation, partant de la simple curiosité, doit développer celle-ci pour enrichir l'esprit de l'Homme », écrit-il. On pourrait presque admettre que l'idéal du travail d'interprétation est de s'auto-engendrer, puisqu'il doit donner lieu à nouvelle interprétation, celle reformulée par le destinataire. C'est moins les faits et les informations qui comptent en soi que ce qu'elles provoquent. C'est un processus de dévoilement du sens. Pour cela, l'interprétation est davantage un art de l'explicitation que de l'explication, selon Claude Patriat¹³. Elle est l'occasion de générer des réappropriations et de dynamiser des relations sensibles, d'éveiller la conscience, pour faire entrevoir en chacun de nouvelles compréhensions (ainsi que les pères du théâtre l'ont également signifié depuis Romain Rolland jusqu'à Jean Vilar, il s'agit moins d'instruire que d'impulser un éveil). Tilden insiste d'ailleurs en ce sens en laissant entendre que l'interprétation relève de la poésie, de l'imagination, de la métaphore. En cela, elle est davantage un art (et l'on retrouve l'interprétation, au sens artistique, évoquée au départ), qu'une science, c'est-à-dire l'établissement exact et minutieux d'une information.

Il s'agit dans l'interprétation de faire se conjuguer trois dimensions, de traduire du sens lié à un objet, un lieu, une mémoire, de communiquer du sens en accueillant des visiteurs et en personnalisant son approche à leur profil, et de leur faire vivre une expérience de sens. C'est la conjonction qui est proprement dit le travail d'interprétation. Il s'agit de lier chez le visiteur connaissance, sens et émotion pour lui faire vivre une expérience de sens, en appelant à l'agir pour apprendre, au sentir pour donner du sens, au plaisir pour retenir. Pour cette raison, le recours aux formes les moins académiques est recommandé, comme le formuleront aussi les chercheurs d'une pédagogie non directive centrée sur l'enfant.

Tilden va essayer de formaliser une méthode, des principes à ce qui existe jusque-là sans véritable théorisation. Ainsi son essai s'ouvre par une réflexion sur le travail des guides pour s'adresser aux visiteurs et améliorer les conditions d'entente, favoriser la curiosité et l'esprit d'ouverture vis-à-vis d'un thème, d'un site, d'une collection que l'on veut partager. Et ce mot de partage est sans doute central et essentiel pour lui, car il s'agit moins de communiquer des informations que du sens et de la passion. Pour cela, il n'hésite pas à déclarer que ce qui relie tous les principes en un seul condensé, ou un précipité pour reprendre le terme de Stendhal, c'est l'amour ! Amour de son sujet, de son lieu, et des gens que l'on reçoit en visite ! Ce que l'on montre engage à un ressenti, une sensibilité et c'est sur ce terreau sensible que doit se greffer et se déployer l'interprétation. « Le don d'évocation » que le médiateur doit assumer lui permet de toucher la sensibilité de son interlocuteur et ainsi provoquer la réceptivité propice à la curiosité, et de la à l'information et à la réflexion. Revenons sur les six principes que Tilden reprend et développe ensuite dans des chapitres. Énonçons les rapidement, pour se les remémorer :

« 1. Toute interprétation d'un paysage, d'une exposition ou d'un récit qui n'en appelle pas d'une façon ou d'une autre à un trait de la personnalité ou de l'expérience du visiteur est stérile.

2. L'information seule n'est pas de l'interprétation. Celle-ci est une révélation basée sur l'information. Les deux choses sont totalement différentes, mais toute interprétation présente des informations.

3. L'interprétation est un art qui combine beaucoup d'autres, ceci que la matière première soit scientifique, historique ou architecturale. (... /...)
4. L'interprétation cherche à provoquer plus qu'à instruire.
5. L'interprétation doit tâcher de présenter un tout plutôt qu'une partie et s'adresser à l'Homme tout entier plutôt qu'à l'une de ses caractéristiques.
6. L'interprétation pour les enfants (jusqu'à l'âge de 12 ans) ne doit pas être une édulcoration de celle qu'on présente aux adultes. Elle doit suivre une voie fondamentalement différente. Elle donnera ses meilleurs résultats si elle obéit à un programme distinct. »

Ces principes que Tilden décrit d'abord pour l'animateur¹⁴, vont trouver leur déploiement dans les espaces d'exposition eux-mêmes selon les mêmes logiques, dans le cadre du dynamisme de Parc Canada dans les années 60 à 90. Car Tilden va servir de référence à une génération qui va mettre en application ses principes sur le plan expographique. Il faudrait retracer comment l'histoire passe d'un concept à un autre, à savoir de *l'interprétation* comme philosophie de la médiation au *Centre d'interprétation*, lieu physique qui met en scène un thème. Il s'agit de donner vie à des faits, de les installer dans un espace, mais pas à la manière des musées traditionnels qui présentent des collections constituées de séries d'objets, ou des informations plus indigestes les unes que les autres sont compilées. Il revient plusieurs fois sur la métaphore de la soirée chez des amis où l'on vous assume de toutes les diapositives des vacances et de la famille au point que l'on frôle l'écoeurement, alors qu'une seule sélection aurait pu être captivante !

Encore une fois, Tilden est invoqué pour récuser l'exposition inventaire qui s'acharne à vouloir tout dire, tout montrer, et tout révéler. « Face à un groupe, c'est précisément lorsque l'interprétation se met à ressasser de nombreuses données abstraites que les visiteurs et l'interprète lui-même commencent à s'ennuyer et à s'égarer ». Cela ne fait-il pas penser à de nombreuses expositions encore conçues sous

cette forme d'une accumulation de données ? Le Centre d'interprétation va clairement se positionner du côté des choix, en affirmant une approche subjective, encore une fois élaborée sur des informations, mais leur apportant une dimension suggestive qui permette au moins dans un premier temps de les apprivoiser par une approche sensible.

L'évocation va passer par l'allégorie, par la métaphore, le symbolique, voir par l'analogie pour aborder et inviter à entrer dans un sujet. Pour cela, c'est la dimension poétique qui est mise en avant, l'imaginaire, la créativité. Il n'est pas anodin de remarquer que la démarche analogique est celle qui préside déjà dans les dioramas¹⁵ qui rencontrent un succès populaire depuis la fin du XIX^e siècle, les informations qui en résultent, n'en déplaise à Georges-Henri Rivière, y sont souvent assez pauvres, ce qui fonctionne c'est essentiellement l'attractivité pour inviter à une thématique et en approfondir éventuellement les questions. Ce qui est encore séquencé, disjoint par thème successif et relativement isolé dans ce qui constitue par exemple le musée d'arts et traditions populaires, va dans le CI déployer un art de la rhétorique, qui selon Tilden est nécessaire à la logique interprétative. Ainsi, l'exposition va construire un discours explicite et proposer un cheminement au visiteur. Ce que l'expression québécoise « raconter des histoires » exprime bien, dans son sens positif, d'embarquer le visiteur dans un récit, et une aventure, comme on écoute et se laisse charmer par un conteur ou comme on se laisse porter par la plume du romancier qui nous tient en haleine de chapitre en chapitre. Ricœur précise que l'interprétation a toujours avoir avec la fiction, il s'agit ici d'en assumer le principe (ce que d'autres lieux se voulant objectifs et scientifiques occultent assurément). Il ne s'agit pas de raconter des balivernes, comme le craint parfois le scientifique qui prendrait l'expression de « raconter des histoires », dans son sens français. Ainsi, la logique du Centre d'interprétation va clairement basculer du côté de la prise en compte de cette mise en discours au moment de la conception.

« Tôt ou tard, l'interprète doit se demander s'il exerce une science ou un art. L'interprétation est l'un ou l'autre, elle ne peut être les deux. Si c'est un art, elle peut se servir de toute science. Si c'est une science par contre, elle ne peut tolérer 'la douce insouciance des lettrés élégants' ». Pour Tilden qui écrit

ses lignes, il va se soi que l'interprétation est du côté de l'art. Certes, il ne s'agit pas pour l'interprète de se prendre pour un artiste, mais il peut recourir à des techniques propres à éveiller les sens pour attiser un état de réception favorable. De même le scénographe ne va pas produire une installation artistique au sens d'un plasticien, mais son travail pourra y ressembler par le fait qu'il recherche à mettre en condition le visiteur pour pouvoir à d'autres dimensions. Faut-il insister sur le fait que cette démarche interprétative va aussi porter une réhabilitation de tous les sens, une mise en scène qui peut parfois frôler le spectaculaire et le sensationnalisme, avec tous les risques de dérives sur lesquelles nous pourrions sans doute revenir durant ces journées, puisque cela peut être le point discuté d'une démarche poussée à ses excès¹⁶, notamment quand cela va jusqu'à la logique d'immersion.

L'alliance du muséographe qui écrit le contenu et de l'expographe – scénographe qui traduit en espace est des plus tenus, car le travail va être pleinement inscrit dans la création de formes pour rendre compte d'atmosphères, et peut-être d'évoquer pour traduire, davantage que de donner à voir explicitement une information ou un objet directement. Dans ce sens, le Centre d'interprétation va pouvoir s'emparer de dimensions complexes, immatérielles, voir se passer complètement de collections. C'est même quasiment sa définition pour Martine Thomas Bourgneuf¹⁷. Si la logique interprétative peut être appliquée dans une exposition ou un musée, le Centre d'interprétation trouve sans doute son asymptote dans une démarche d'explicitation d'un lieu ou d'un objet qui lui demeure extérieure. Ainsi un monument, comme le Pont du Gard va trouver dans son Centre d'interprétation, sans aucun doute le plus emblématique car l'un des plus réussis en France, son expression véritable. Mais ce peut être un parc naturel, un paysage, un animal (Le Vautour en Lozère) ou encore un fait historique, bien que rapporté à un site précis, comme le futur Centre d'interprétation d'Alésia qui peuvent donner lieu à l'exercice. C'est « une mise en appétit, un lieu de sensibilisation »¹⁸ à un objet ou à un site, qui donne ainsi des clés de lecture pour mieux comprendre ensuite¹⁹. Le point limite est sans aucun doute atteint quand il s'agit d'un Centre d'interprétation qui ne se rapporte à aucun élément tangible

extérieur. Alors la fiction risque de l'emporter sur la nécessité de communiquer une information par le biais d'une narration. Demeure ce qui caractérise sans doute d'abord un Centre d'interprétation, c'est sans doute la qualité d'une démarche qui applique un principe de transversalité sur un objet pour croiser les regards, les points de vue, proposer une transdisciplinarité, comme nous avons essayé de le faire au Centre d'interprétation de la forêt et des métiers du bois de Leuglay sur lequel nous avons travaillé avec le CRCM. Le CI peut aller jusqu'à proposer des perceptions divergentes et contradictoires pour que le visiteur se construise sa propre opinion (en cela il provoque aussi), ce que mentionne Paul Rasse, démarche qui demeure trop peu suivie en France²⁰.

Surtout, le CI déroule un fil conducteur qui au gré d'un parcours va progressivement détailler une narration et conduire le visiteur dans une succession de découvertes qui prennent sens les uns par rapport aux autres. Ainsi loin d'être une accumulation d'objets ou d'œuvres, l'exposition se déploie dans une narrativité globale qui reconstruit une unité générale. Les différents sens peuvent être sollicités au travers de musiques, de sons, d'odeurs, de couleurs, de choses à toucher, à manipuler, de reconstitutions, de manips, de maquettes, etc. Interactivité et expériences peuvent être de la partie. Bref, rien n'est écarté a priori, mais dans la mesure où cela prend sens pour conduire à l'appréhension du propos sur un objet. Aussi, comme le note Martine Thomas Bourgneuf la réalisation d'un Centre d'interprétation est complexe car un grand nombre de facteurs sont potentiellement activés.

Il est loisible de visiter des lieux qui sont dénommés Centre d'interprétation et qui ressemblent à des parcs d'attractions. D'autres se baptisent musée et correspondent à des centres d'interprétation. Beaucoup en sont objectivement, mais se nomment autrement. Car le terme de Centre d'interprétation semble mal accepté en France. Ainsi, ni le CI du Pont du Gard, ni, celui prévu à Alésia, ne se présentent directement sous ce vocable, alors que c'est sans aucun doute le mot le plus approprié. L'idée que le public y est rétif ne semble guère tenir puisque les CIAP, *Centre d'Interprétation de l'Architecture et du Patrimoine*, semblent se multiplier en France²¹. Il sera donc intéressant de se pencher sur cette ambivalence.

Pourquoi ce nom, aussi mal défini n'arrive t-il pas à se poser sur quelque chose qui lui ressemble ? C'est, on l'a vu, que les confusions s'actualisent à différents niveaux. D'une part, deux concepts sont mêlés, leur proximité syntaxique tend à les rendre équivalents alors qu'ils sont distincts, celui d'interprétation et celui de Centre d'interprétation, n'y revenons pas. La paternité du dernier terme attribuée trop rapidement à Tilden masque les métamorphoses nécessaires pour parvenir à l'invention du Centre d'interprétation. Ensuite les formes évoluent et s'impregnent mutuellement, se mêlent les unes les autres.

La diffusion du modèle écomusée a un temps conduit les musées à se remettre en cause. Les mouvements de la nouvelle muséologie ont inventé des musées de société, dont la caractéristique n'est pas thématique, mais de mettre au cœur de leur action les publics et la façon de communiquer. En place des collections, une logique de discours s'est imposée. Cette façon de faire se retrouve aujourd'hui un peu dans tous les lieux, quelque que soit leur histoire, leur patrimoine, et leur destination, si bien que ce n'est plus en fonction de la logique disciplinaire que l'on identifie, mais en fonction d'une philosophie au regard des objectifs. Il y a des glissements qui font que des musées, des expositions, des centres d'interprétation, des parcs d'attractions recourent aux mêmes techniques, à des propositions parfois très proches, dans l'esprit et parfois dans le résultat²². Est-ce à dire qu'il n'y a plus de différences, et que tous sont des équipements devenus indistincts que l'on peut nommer indifféremment ? Nous ne le pensons pas. Nous pourrions citer nombre d'exemples de ces porosités, de ces lieux limites, dont on ne sait pas dire très bien s'ils émergent à l'un ou à l'autre des champs. Ce n'est parfois que l'histoire du lieu, le fait qu'il soit labellisé par tel ou tel ou qu'il relève de telle ou telle tutelle qui le maintient dans une catégorie. Alors, y a-t-il convergence et *in fine* confusion ?

Nous pensons que la différence ne réside pas dans le fait de tenir un discours selon une trame narrative préalable. Cela fait longtemps que les musées ne sont plus seulement des musées d'objets tenant un discours implicite, mais que les expositions sont devenues des expositions de points de vue et même d'auteur. La muséologie de la rupture a poussé à son terme cette logique de la narration qui passe par des

artefacts. La différence serait-elle alors dans la mise en scène du discours ? La logique expographique, ou scénographique, quand une véritable mise en spectacle a lieu (et l'on devrait malgré les usages préserver ce terme à ce seul cas, comme nous y invite André Desvallées), est fréquente dans le Centre d'interprétation, et de rigueur dans le parc d'attractions, si bien que ces formes partagées les rendent on l'a dit parfois frères jumeaux. Mais le recours au carton-pâte ou à la mise en place de décors dans lequel le discours se déploie et qui propose au visiteur un parcours de visite, voire une expérience, n'est pas le seul fait de ces lieux, et les musées y ont également de plus en plus recours. Si certains demeurent dans ce que Jean Davallon a nommé les expositions d'environnement, qui reconstitue une ambiance et un contexte paysager au discours, d'autres vont jusqu'à annuler la distanciation que le visiteur doit ressentir entre la place qu'il occupe et ce qu'on lui présente. En plongeant celui-ci dans la fiction au point de lui faire croire qu'il y participe, s'ouvre ce que l'on a nommé les logiques d'immersion, – et l'on devrait conserver ce terme pour caractériser cela. Cette forme est très caractéristique des parcs, mais les musées l'empruntent, hélas, de plus en plus. En annulant la mise à distance, on passe d'un trompe-l'œil, ce que l'exposition est par nature, à une mythification. Umberto Eco en a bien décrit les errances et nous pouvons en constater les effets.

Alors, les différences se situeraient-elles à ce point de mise en scène ? Sans aucun doute le parc est dans la logique immersive, alors que le Centre d'interprétation et le musée devraient s'en garder (mais ils ne le font pas toujours). Du reste, quand ils y ont recours, le visiteur ressent le malaise qu'il y a à passer de manière chaotique de la logique du rêve et de la fiction à des pesanteurs didactiques qui ne manquent jamais d'arriver. Ces registres se mêlent difficilement en réalité. Donc nous avons l'immersion d'un côté et la contextualisation distancée de l'autre, dans le droit-fil de ce qu'étaient déjà les dioramas. Mais ceci distingue les musées et les centres d'interprétation des parcs, mais cela ne les oppose pas entre eux. Ce n'est pas la logique de la mise en scène qui peut nous aider à définir l'un et l'autre. Demeure par conséquent un point très souvent évoqué, qui réserve les objets authentiques, les vraies choses,

au musée et qui prétend définir le Centre d'interprétation par l'absence de collection. Ce serait une entrée possible, elle est souvent juste, mais elle ne nous paraît pas essentielle. On peut citer des exemples contradictoires. Il y a des expositions de musées qui sont dans ce cas proches du Centre d'interprétation ne convoquant pas d'objets (dans sa forme la plus basique, ne proposant par exemple qu'une exposition panneaux), et il y a des centres d'interprétation qui présentent des objets de collections. D'ailleurs, à partir de combien d'objets passe-t-on d'une catégorie à l'autre ? Le Centre d'interprétation du Pont du Gard ne présente qu'un seul objet authentique, est-ce trop pour être considéré comme Centre ?

La distinction essentielle ne passe pas par la présence ou l'absence d'objets, ce n'est qu'une résultante d'un autre critère, la philosophie qui sous-tend la mise en exposition. Ce que l'on peut dire c'est que dans le Centre d'interprétation les collections ne sont pas, dans l'absolu, indispensables, cela ne veut pas dire qu'elles soient absentes. Il peut y en avoir, mais ce n'est pas une condition. Du reste, c'est ce qui le rapproche de beaucoup de Centre de science, que l'on ne sait pas qualifier parce que les collections ne sont pas nécessairement centrales (ainsi le PASS à Mons par exemple). La question de l'objet, ou plus largement de la collection, n'est donc pas un critère suffisant non plus pour différencier les lieux. Cela n'a au final que peu d'importance souvent dans les expositions de discours, puisque l'objet est là comme témoin et non comme relique. Ceci n'empêche pas d'admirer ou de contempler un objet, cela peut même faire partie du propos du concepteur, mais ce n'est pas ce qui sous-tend la démarche, ni dans un Centre d'interprétation, ni dans un musée de science ou de technique, par exemple.

Ce qui nous paraît plus crucial à maintenir comme distinction, et qui prend véritablement sens à notre point de vue, c'est de caractériser le Centre d'interprétation comme un lieu qui ne se suffit pas à lui-même, mais qui ouvre sur autre chose. La visite d'une exposition proposée dans un musée fonctionne globalement en homéostasie alors que le Centre d'interprétation est par nature hétérostatie. Le Centre d'interprétation donne des clés de lecture pour comprendre

autre chose, située ailleurs, ainsi une ville, un monument, un paysage historique, un camp de concentration, une activité répartie dans un espace géographique donné, une production pour une visite d'usine ultérieure, etc. L'exposition de musée peut se visiter et se suffire à elle-même, ce n'est donc pas l'objet en soi, la scénographie ou la mise en discours qui distinguent le musée du CI, mais le fait de sa destination, de ses objectifs. S'agit-il de comprendre et d'interpréter un patrimoine qui nous est donné à voir ici et maintenant ? Alors nous sommes du côté de l'exposition de forme muséale. À nous de nous préparer et de nous donner des clés pour comprendre ce qui est ailleurs, et que l'on va explorer ensuite, alors il s'agit d'un Centre d'interprétation. Cela semble une distinction essentielle à maintenir, sinon tout est conduit à être confondu.

On peut noter qu'il y a du reste des ancêtres à cette logique du Centre d'interprétation. L'exposition de synthèse de la maison-mère de l'écomusée avait théoriquement cette destination, elle était une porte d'entrée pour aller ensuite explorer le territoire, c'est (entre autre) parce qu'elle s'est le plus souvent suffi à elle-même, en se référant sur sa seule production, que l'écomusée est devenu musée. Le visiteur en ne voyant que l'exposition devient public de musée à défaut d'être acteur d'un territoire. Ce qui signifie sans aucun doute qu'il y a des façons de faire différentes, et donc des moyens muséographiques et expographiques pour ouvrir l'exposition sur l'ailleurs, ou au contraire pour alimenter une dynamique de repli et d'autosuffisance de l'exposition. Les médiations humaines et les activités culturelles proposées à partir et autour de l'exposition sont un des outils importants pour distinguer les démarches, et l'on voit bien ici que les CIAP sont un bel exemple de cette différenciation. La question reste par conséquent à approfondir, comment produire des formes « Centre d'interprétation » qui soient pleinement spécifiques pour créer des dynamiques d'exploration à l'extérieur ?