



La revue de l'AQIP
L'interprétation du patrimoine

N°1
Avril 2010
Montréal

La publication de l'AQIP reprend

L'AQIP reprend la publication de son journal interrompue depuis près de deux ans. Sous une nouvelle bannière, elle sera publiée à trois occasions au cours des douze prochains mois. L'Association fait ainsi acte de présence dans le cercle de ceux qui font profession de mettre en valeur le patrimoine culturel et naturel des Québécois. En toute modestie.

Le bulletin de l'AQIP a été publié à l'origine sous le titre de *Liens cachés*. Il était passé ces dernières années, pour des motifs économiques et écologiques évidents, à l'électronique sous le titre de *Liens cachés - Express*. Il sera publié sous un nouveau titre: *L'interprétation du patrimoine*. En toute continuité.

La raison d'être de la publication demeure de permettre aux gens du métier de faire connaître leurs pratiques, de réfléchir sur les orientations qu'ils endossent et de laisser, une trace de ce qu'ils pensent et font. En toute simplicité.

Les opinions émises dans les articles sont la seule responsabilité de ceux qui les signent. L'équipe de rédaction de l'AQIP propose, après discussion avec un signataire d'article, une nouvelle forme à son article pour l'intégrer dans la publication. Sans donner dans la rectitude, elle fermera ses pages à des propos évidemment erronés, mensongers ou offensants. En toute prudence.

Par ailleurs, l'équipe de rédaction recevra avec grand plaisir des articles qui pourraient surprendre son auditoire, trop longtemps habitué à des propos convenus. Le milieu de l'interprétation est un vivier d'intérêts contradictoires et complémentaires et il serait malheureux qu'ils ne soient pas exprimés. En toute politesse.

Denis Lavoie

Président de l'AQIP

Sommaire

- Mots du président - Le retour aux affaires - *Denis Lavoie* 5
- Éditorial - *Virginie Soulier* 6

Actualités de l'AQIP

- L'Atelier national de l'AQIP - Serez-vous au rendez-vous en 2010 ? - *René Charest* 9
- Les ateliers de formation en interprétation du patrimoine - *Marc-Antoine Jetté* 10
- Prix Mérite 2008 – Volet communautaire - *Denis Lavoie* 11

Recherches sur l'interprétation du patrimoine

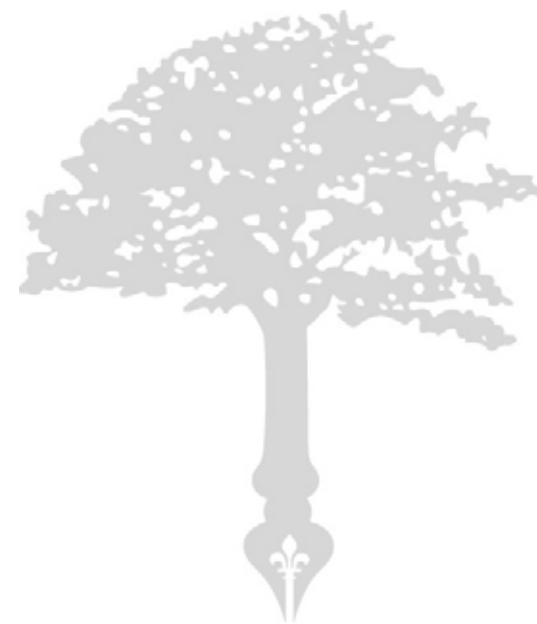
- Visite guidée et interprétation du patrimoine: du médiateur au témoin, du professionnel à l'amateur - *Michèle Gellereau* 14
- L'immersion virtuelle : un nouvel outil d'interprétation - *Dominique Gélinas* 23
- *Panomuséologie* du patrimoine mondial - Mise en public du patrimoine mondial au moyen de la *panophotographie*, du design multimédia et de la dômoscopie - *Tito Dupret* 30
- *Motelisation* : un projet d'exposition qui explore la vraie nature du « motor hotel » - *Geneviève Chevalier* 38

Nouvelles en patrimoine

- Note synthèse sur le colloque *Capitales et patrimoine au XXI^e siècle* : l'implication des groupes sociaux dans l'interprétation des sites patrimoniaux - *Cindy Morin* 46
- Réédition du livre sur la maison Dumulon - *Chantal Polard* 51

Placards de l'Association

- Affaires corporatives - Membres du Conseil d'administration (2009-2010) - Membres du Conseil exécutif (Décembre 2009) - Assemblée générale (23 avril 2009) - Rapport annuel et états financiers (2008) - Démission des administrateurs - Élection au Conseil d'administration (2009-2010) - Élection au conseil exécutif (2009) - Aide gouvernementale aux opérations – Demande de subvention - États financiers (2008) - États financiers (2009) - Les prix de l'AQIP (2008) - Atelier annuel (2010) - Assemblée générale (2010) - *Denis Lavoie* 53



L'équipe de rédaction

Rédactrice en chef : Virginie Soulier

Doctorante en sciences de l'information et de la communication dans le programme conjoint *Muséologie, Médiation, Patrimoine* de l'Université du Québec à Montréal et de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

Rédactrice adjointe : Cindy Morin

M.A. en études des arts. Consultante en patrimoine.

Assistante de rédaction : Audrey Quintane

Doctorante en cotutelle Sciences humaines appliquées à l'Université de Montréal et en sociologie à l'Université de Perpignan Via Domitia.

Graphiste-designer : www.karookcreations.com

Photographe-portraitiste : www.serengetistudios.com

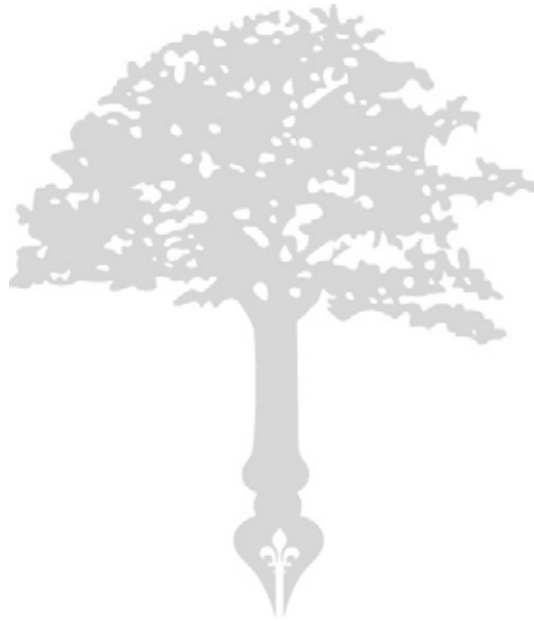
Comité consultatif :

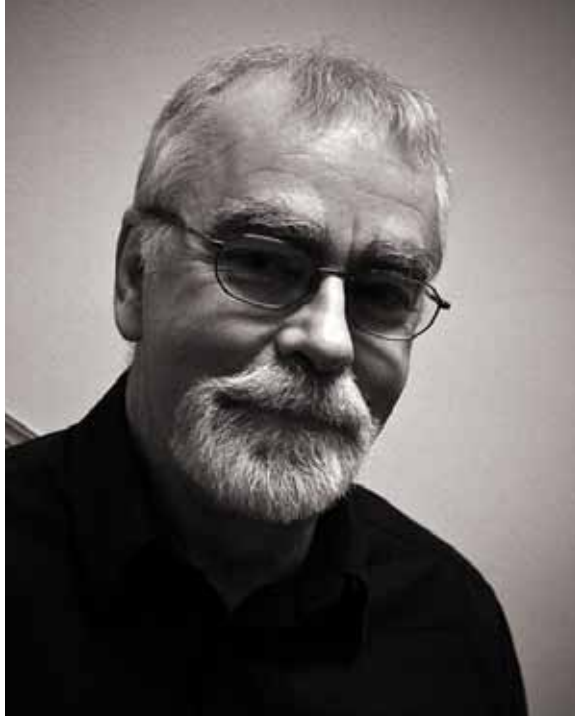
Diane Joly – Doctorante, Ethnologie et patrimoine, Université Laval.
Denis Lavoie – Consultant en patrimoine.

Nous tenons à remercier les auteurs de cette publication.

Nos remerciements s'adressent également au studio photo Serengeti qui nous a offert les portraits.

Toute correspondance d'ordre rédactionnel doit être adressée à virginie@virginiesoulier.com





Mots du président - Le retour aux affaires

King, au Parc de la Gatineau (Commission de la capitale nationale, Ottawa), dès avril 2009.

Le **Conseil d'administration** compte maintenant neuf administrateurs statutaires, élus ou nommés par leurs pairs. Ces administrateurs sont aussi des chargés de projets à qui on a confié la gestion du recrutement, de l'organisation de l'atelier national, la parution de la revue, la mise sur pied de sessions de formation et les opérations de gestion habituelles. La **campagne de renouvellement des adhésions**, laissée au bon vouloir des membres en 2009, est reprise de telle façon que ceux qui sont inscrits (93), et ceux qui souhaiteraient l'être, seront sollicités personnellement par une équipe réunie à cet effet. Le journal de l'AQIP, qui n'a pas été publié depuis deux ans, paraîtra électroniquement à trois occasions au cours de la prochaine année. C'est une nouvelle publication qui servira avec plus d'à-propos les intérêts de nos membres. Des **sessions de formation** n'ont pas cessé d'être offertes à tous nos membres et à leurs employeurs par l'entremise de Collégia – Cegep de la Gaspésie et des îles. On discute présentement de l'élaboration d'un carnet de sessions de formations en région qui mettrait également à profit l'expérience des gens de l'AQIP.

Les **Prix de l'AQIP**, décernés en toute discrétion en 2008, ont été reçus avec plaisir et profit en 2009. Ceux de 2010 seront choisis de telle façon qu'ils contribuent avec plus d'éclat à la réputation des récipiendaires.

Le Ministère de la culture, des communications et de la condition féminine a reconduit son **aide financière au fonctionnement** de l'Association, confiant en sa capacité de remplir le mandat de réunir les professionnels du patrimoine, de leur offrir un véhicule pour se faire connaître du grand public et de leur donner l'occasion de mettre à jour leurs connaissances. Tous ces projets, en voie de réalisation, sont l'ordinaire d'une association comme la nôtre. Toutes ces orientations devraient pouvoir rassurer tout un chacun sur la pertinence et la viabilité de l'Association.

L'AQIP affirme sa présence dans le cercle des institutions qui, en toute légitimité, œuvre à la défense et à l'illustration du patrimoine des Québécois.

Denis Lavoie
Président de l'AQIP

Éditorial

« La démarche d'interprétation a pour objet de créer et d'orchestrer une rencontre entre une ressource et un visiteur. Cette ressource est soit un objet, soit un territoire, soit un site »¹.

En quelques mots, « l'interprétation » signifie le dévoilement du sens d'un objet, d'un texte, d'un acte ou d'une parole d'un auteur à un destinataire. L'interprétation suppose tout d'abord la reconnaissance d'une pluralité de significations. Elle est convoquée quand un intercesseur est nécessaire. Interpréter c'est clarifier, élucider, mettre au jour l'implicite, expliquer ou encore traduire. Cette action induit par conséquent une sélection de lecture ou d'explicitation. Elle ne remplit pas seulement une fonction pédagogique visant la compréhension et la transmission de connaissances, elle sollicite également une sorte de jeu. L'interprète est par exemple un musicien, un comédien. Il rend effectif une partition, un scénario. L'interprétation vise l'optimisation de l'intelligibilité et recherche ainsi l'univocité. Elle mobilise pour cela des dispositifs s'écartant quelques fois des intentions de l'auteur pour favoriser l'accessibilité des messages et l'attention des destinataires. L'interprète réalise ainsi une réduction

ou au contraire développe et prolonge les propos à expliquer pour offrir un dialogue et proposer une ouverture. L'ambivalence de l'interprétation se situe ainsi entre la nécessité de proximité avec les intentions originelles de l'auteur, et la distance prise avec ces dernières pour s'adresser et toucher un public. L'interprète est donc un intermédiaire qui intervient pour rendre compte d'une idée, mais par sa position même de traducteur et de créateur; son rôle induit une infidélité et ses actions se situent entre l'art et la science. De là, les risques permanents d'une mauvaise interprétation ou d'une surinterprétation².

La genèse de cette notion en patrimoine remonte aux années 1920, aux États-Unis dans le milieu des parcs naturels. Le père fondateur souvent cité est le journaliste Freeman Tilden. C'est pourtant le naturaliste Enos Mills qui a énoncé en premier les préceptes de l'interprétation³. Le champ de l'interprétation en patrimoine s'appuie sur les sept principes posés par Tilden en 1957. Leurs mots-clés sont inscrits dans la page couverture de cette publication. Ils sont ainsi formulés :

2 Isabel Weiss, *L'interprétation*, Ellipses, Philo-notions, Paris, 2002, 70p.

3 Daniel Jacobi et Anik Meunier, « Les centres d'interprétation : qualités et limites de la reconnaissance sensible du patrimoine » dans Serge Chaumier et Daniel Jacobi (dir.), *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, Les Éditions Complicités/Collection Privée, Paris, 2009, p. 19.

1 Annette Viel, « Les débuts de l'interprétation », dans David Dupont et Jean-Michel Puydebat (dir.), *Interprétation du patrimoine, Actes du colloque, Château d'Auvers (Auvers-sur-Oise) 3 et 4 décembre 1996*, Les cahiers espaces, Hors série, Avril 1997, p. 7.



© Seregeti Photo Studios

« 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 révélation fondée sur l'information. Les deux choses sont totalement différentes même si toute interprétation présente des informations.

3- L'interprétation est un art qui en combine beaucoup d'autres, que la matière première soit scientifique ou architecturale. Tout art peut plus ou moins s'enseigner dans une

certaine mesure.

4- L'interprétation cherche à provoquer plus qu'à instruire.

5- L'interprétation doit tenter de présenter un tout plutôt qu'une partie et s'adresser à l'homme tout entier plutôt qu'à une de ses caractéristiques.

6- L'interprétation pour les enfants doit suivre une voie fondamentalement différente, selon un programme distinct »⁴.

Cette philosophie a inspiré les parcs nord-américains, comme Parcs Canada, avant d'être introduite en milieu muséal dans les années 1970, sous l'impulsion des défenseurs des Nouvelles muséologies⁵. Le public est dès lors placé au cœur des projets de diffusion. « Collection » et « savoir savant » perdent leur primauté. Notons que la notion « interprétation » demeure toujours moins reconnue dans les musées et plus particulièrement dans le monde francophone⁶. Son emploi s'élargit par contre chez les professionnels du patrimoine et son sens devient aussi de plus en plus évusif⁷. Six registres d'action ont été identifiés par Daniel Jacobi

et Anik Meunier à partir des principes de Tilden: « relation, révélation, interdisciplinarité, provocation, globalité, adaptation ». Ce mot demeure tout de même difficile à circonscrire car il est mobilisé dans plusieurs domaines et recouvre des significations et des genres pluriels⁸. Ces derniers auteurs identifient trois orientations définitionnelles : expliquer, traduire et créer. Ces pivots consistent à 1- « produire le contenu scientifique à transmettre au visiteur à partir des expôts ou des collections », 2- « Se préoccuper du public et impliquer les différentes catégories de visiteurs », 3- « Concevoir des outils qui permettront aux visiteurs de s'approprier effectivement les contenus de l'exposition »⁹.

Le champ d'application de l'interprétation comprend deux voies d'après David Dupont : 1- « la démarche interprétative, stratégie de mise en valeur, s'appuie sur une méthodologie d'analyse du contenu patrimonial et des techniques de communication (audiovisuel, signalétique, guide... » et 2- « le centre d'interprétation (principalement au Canada), dispositif muséal léger, axé sur la diffusion plutôt que la conservation et répondant à la faiblesse des collections, est le lieu spécifique d'application de cette méthode »¹⁰. Jacobi et Meunier ajoutent à la notion de « centre d'interprétation », « le parcours

d'interprétation » plus usuel notamment en France. En outre, ils définissent un troisième usage lexical : « les aides à l'interprétation »¹¹. Cette locution désigne « le registre des outils pensés pour le public au sein des discours d'exposition quelle que soit la nature de ces dernières »¹². L'objectif de ces moyens est bien de faciliter le processus d'appropriation ou de reconnaissance des visiteurs. L'interprétation du patrimoine réunit ainsi des acteurs, des approches, des outils et finalement des projets spécifiques.

Retenons à partir de cette brève synthèse que l'interprétation du patrimoine est un champ de recherche, mais aussi une perspective patrimoniale particulière dont les origines se situent en Amérique du Nord. Les objectifs éditoriaux que nous nous sommes fixés pour la revue sont : 1- de proposer des réflexions sur la logique d'interprétation qui caractérise plusieurs formes de médiations et 2- de présenter des démarches, pratiques et outils interprétatifs mis en œuvre dans différents équipements patrimoniaux : site, musée, centre d'interprétation. Nous souhaitons ainsi

4 Freeman Tilden, « L'interprétation de notre patrimoine (1957) », dans André Desvallées (dir.), *Vagues une anthologie de la nouvelle muséologie*, T. 1, Mâcon, 1992, p. 250-251.

5 David Dupont, *Interprétation du patrimoine, Actes du colloque, Château d'Auvers (Auvers-sur-Oise) 3 et 4 décembre 1996*, Les cahiers espaces, Hors série, Avril 1997, p. 13..

6 David Dupont, *Op. cit.*, p. 8.

7 Daniel Jacobi et Anik Meunier, *Op. cit.*, p. 24.

8 *Ibid.*, p. 19-20, 38-39.

9 Daniel Jacobi et Anik Meunier, « L'interprétation au service du projet éducatif de l'exposition », *La Lettre de l'OCIM*, 1999, n. 61, p. 4-5.

10 David Dupont, *Op. cit.*, p. 8.

11 « La notion d'aide à l'interprétation prend directement appui sur le concept d'interprétation. On définit les aides à l'interprétation comme étant toute forme d'élaboration, de production et de diffusion de documents, au sens large, destinée à accueillir les visiteurs et à structurer leur parcours de visite et ce, quelle que soit la pratique institutionnelle du professionnel qui en a la charge (aménagement, production des expositions, accueil, communication, service culturel ou pédagogique, contractuel). » Daniel Jacobi et Anik Meunier, *Op. cit.*, 2009, p. 37.

12 Daniel Jacobi et Anik Meunier, *Op. cit.*, 2009, p. 35-39.



© Diane Attendu

Randonnée guidée dans un écosystème de palétuviers au Mozambique, 2010.

apporter des éclaircissements sur la théorisation et les réalisations se focalisant principalement sur la prise en charge des visiteurs, montrer également leurs enjeux, limites et contraintes, ainsi que diffuser des approches et tendances mettant en valeur le patrimoine.

Ce premier numéro présente notamment des notes de recherches et se consacre ainsi aux différentes applications de l'interprétation: les aides à l'interprétation, la démarche interprétative et le parcours d'interprétation, s'appuyant sur des exemples bien particuliers. Michèle Gellereau a mené des travaux de recherche sur le rôle du guide dans la visite et définit plus précisément les interventions du guide-témoin, c'est-à-dire les habitants des sites. Cindy Morin montre

approche immersive une pratique photographique : la « panographie », comme support de médiation et d'interprétation cherchant à apporter virtuellement le lieu patrimonial au visiteur grâce à une création photographique. Il en explique les opérations techniques et les enjeux muséographiques. La mise en exposition ressort comme l'une des formes de médiation caractéristique de l'interprétation. Geneviève Chevalier rend compte de la mise en place d'une exposition créée avec des artistes sur le phénomène typiquement nord-américain : la « motélisation ». Notons le parcours proposé dans ce projet entre différents motels et revenons sur cette particularité de l'interprétation. En effet, la démarche d'interprétation relève principalement de la

également l'importance de l'implication de la population locale dans les projets de mise en valeur de sites naturels ou lors de la muséification des villes. La doctorante Dominique Gelinas s'intéresse à l'immersion virtuelle et circonscrit cette tendance en expliquant ses origines et ses spécificités au niveau des liens tissés entre les objets matériels et les êtres culturels. Tito Dupret, à quant à lui mis en œuvre dans cette

« sensibilisation » et du « parcours », elle se pense en « mouvement »¹³. Le point de vue du visiteur est mobile. Le visiteur se trouve dans une posture dynamique et active dans son parcours de visite. Par ailleurs, on fait appel à ses sens, mais aussi à sa sensibilité par le recours à des moyens rendant accessibles le contenu de l'exposition (intermédiation). Trois intentions interagissent de ce fait dans l'interprétation celle de l'auteur (ou de l'expositeur), de l'œuvre (ou de l'exposition) et du lecteur (ou bien du visiteur)¹⁴. Cette perspective manifeste l'importance des conditions d'interaction, mais réciproquement aussi les limites de l'interprétation.

L'ensemble de ces articles présentent finalement les trois dimensions qui se conjuguent dans l'interprétation, définies par Serge Chaumier: «1- traduire du sens lié à un objet, un lieu, une mémoire, 2- communiquer du sens en accueillant des visiteurs et en personnalisant son approche à leur profil, et 3- de leur faire vivre une expérience de sens »¹⁵.

Sur ces mots, je vous souhaite une bonne lecture !

Virginie Soulier
Rédactrice en chef

¹³ *Ibid.*, p. 27.

¹⁴ Umberto Eco, *Les limites de l'interprétation*, Grasset, Paris, 1992, p. 31.

¹⁵ Serge Chaumier, « De l'interprétation au Centre d'interprétation », dans Serge Chaumier et Daniel Jacobi (dir.), *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, Les Éditions Complicités/Collection Privée, Paris, 2009, p. 49.

L'Atelier national de l'AQIP - Serez-vous au rendez-vous en 2010 ?

René Charest

Vice-président de l'AQIP et responsable de l'Atelier national 2010

Serez-vous des nôtres au prochain Atelier national ?

Les 22 et 23 avril prochain aura lieu l'Atelier national (congrès) de l'Association québécoise d'interprétation du patrimoine (AQIP). Sous le thème « **Interpréter en 2010 – tendances et nouveautés** », le comité organisateur de l'événement vous propose un programme diversifié qui dressera un portrait détaillé des innovations et des tendances qui ont cours présentement dans le monde de l'interprétation au Québec. Ce grand rassemblement se tiendra dans un site enchanteur du Vieux-Terrebonne : l'Île des Moulins.

Cet événement annuel vise à stimuler la créativité, l'innovation et la réussite des nombreux secteurs d'activités de l'interprétation au Québec. En rassemblant les artisans de

l'interprétation du Québec : interprètes, gestionnaires, agents de développement local et régional, enseignants, etc., l'AQIP souhaite favoriser un réseautage efficace et profitable pour chacun et susciter l'émergence des nombreux talents.

C'est aussi lors de ces deux jours que seront remis les prix d'excellence de l'AQIP, destinés aux artisans de l'interprétation qui se sont particulièrement illustrés au cours de la dernière année ou au cours de leur carrière.

Le programme de l'Atelier est diffusé à partir du 16 février 2010, sur notre site : www.aqip.ca. Un tarif réduit est en vigueur à partir de cette date, et ce, jusqu'au 2 avril 2010.

En espérant que vous serez au rendez-vous !

Ateliers de formation en interprétation du patrimoine

Marc-Antoine Jetté

Responsable des formations en interprétation

L'AQIP et son partenaire de formation le Groupe Collegia reprennent les formations régionales après 1 an de pause. Au printemps 2010, deux régions sont ciblées : l'Abitibi-Témiscamingue et l'Outaouais. Les formations en interprétation du patrimoine durent 1 à 3 jours et s'adressent aux guides-interprètes ainsi qu'aux superviseurs. Le but de ces formations est de consolider les compétences du personnel et de développer des techniques et aptitudes en interprétation et communication à l'égard des



© Diane Attendu

Randonnée guidée au parc national Forillon, Diane Attendu, 2007.

visiteurs. Veuillez vous adresser à l'AQIP pour davantage d'informations sur les formations offertes dans ces régions. Vous pouvez également nous rejoindre si vous souhaitez organiser une formation dans votre région, il nous fera plaisir de vous aider à vous perfectionner en interprétation du patrimoine.

Contact : dlavoie002@sympatico.ca

Prix Mérite 2008 – Volet communautaire

Denis Lavoie
Président de l'AQIP

Chaque année, l'AQIP décerne son « Prix Mérite en interprétation du patrimoine, volet communautaire » à une personne, ou à un organisme, qui a contribué de façon remarquable à l'essor du métier d'interprète dans son milieu.

L'an dernier, le Prix a été remis à trois résidents de l'Outaouais.

M Raymond Whissell, de Saint-André-Avellin, est le fondateur du Musée des pionniers où sont présentés des objets illustrant la vie des habitants du village à la fin du XIX^e siècle. Il préside la Société historique de Saint-André-Avellin et voit à la publication de la revue de la Société, les *Bribes historiques*. M. Whissell est lui-même l'auteur d'articles nombreux portant sur l'histoire

de la municipalité et de la paroisse de Saint-André. L'engagement de M. Whissell en faveur de la sauvegarde et de la mise en valeur du patrimoine communautaire lui avait valu, en 2007, le « Prix du patrimoine » décerné par la Fondation pour les arts, les lettres et la culture en Outaouais.

Md Claire Leblanc-Deeks, de Papineauville, est la collaboratrice très discrète de toutes les entreprises patrimoniales qui ont cours dans la Petite-Nation. Elle a participé à la conception du circuit patrimonial de Papineauville et de Montebello, et elle a collaboré à la réalisation du portail *Patrimoine Outaouais*¹. Ses recherches ont mené au classement du cimetière de

¹ www.patrimoineoutaouais.ca, consulté en janvier 2010.

Montebello et de ses œuvres d'art (calvaire Louis Jobin, mausolée funéraire de Napoléon Bourassa) et à la citation de plusieurs biens du patrimoine bâti des municipalités de Ste-Angélique et Papineauville.

Md Deeks, a coordonné la publication du 150^{ième} anniversaire de l'érection canonique de la paroisse Ste-Angélique de Papineauville et a collaboré aux conférences de la Société d'histoire Louis-Joseph Papineau (Pierre Ippersiel, président). Les affaires patrimoniales étant souvent sinon toujours affaire de droit de propriété, Md Deeks est la référence lorsqu'il s'agit d'établir les chaînes de titre des anciennes propriétés de sa région. Md -Deeks est membre de la Société d'histoire Louis-Joseph Papineau et siège au Comité patrimoine du CLD de la Petite-Nation.

Mme Jo-Ann McCann, de Sheenboro est la fondatrice des « Amis du Rocher-à-l'Oiseau » qui œuvrent à la sauvegarde et à la mise en valeur du site du même nom.

Le Rocher-à-l'oiseau est une paroi rocheuse haute de 150m qui surplombe la rivière des Outaouais à quelques kilomètres de Fort William, dans la région du Pontiac. Ce site est d'une très grande importance pour le patrimoine de toutes les nations autochtones qui peuplent le Québec. Les peintures sur parois qu'on peut encore voir, en font un des sites d'art rupestre les plus importants en Amérique du Nord². Le Rocher, situé dans une zone frontalière, semblait

² http://fr.wikipedia.org/wiki/Rocher_à_l'Oiseau, consulté en janvier 2010.



© Diane Attendu

Activité d'interprétation sur les organismes marins au Cap du Bon Désir, 2007.

être oublié des gens qui décident de ce qui est important en patrimoine jusqu'à ce que les gens du CLD Pontiac décident de s'y intéresser. Il a été un lieu sacré pour les premiers habitants de la région. Il était connu des premiers missionnaires français qui s'en allaient au pays des Hurons et des commerçants de fourrure britanniques qui montaient vers les Pays d'En-Haut.

Md McCann était bien informée de la valeur du Rocher puisqu'elle le connaissait depuis son enfance et avait lu les écrits universitaires sur la valeur et la diversité des pictogrammes qu'on y trouvait. Elle avait consulté des

Autochtones quant au bon usage qu'on pouvait en faire, et avait profité de ses recherches pour écrire un mémoire (maîtrise, University Carleton) sur les possibilités de mise en valeur d'un lieu à la fois sacré, historique et touristique.

Md McCann a voulu intéresser les divers paliers gouvernementaux à l'importance du Rocher-à-l'Oiseau. Elle souhaitait qu'on y investisse les sommes nécessaires pour assurer sinon sa préservation, à tout le moins, sa protection contre le vandalisme des visiteurs. Elle a persuadé les Premières nations de s'intéresser au Rocher. À son instigation, on y a tenu des cérémonies rituelles qui lui redonnaient son caractère sacré. Md McCann a été également heureuse dans ses démarches auprès des autorités de la BFC de Petawawa, qui ont consenti à suspendre les vols aériens à basse altitude au-dessus du Rocher lors de la période de nidification des faucons pèlerins qui y nichaient.

Md McCann a créé un site sur la Toile pour faire connaître le Rocher du grand public³.

Il faut souhaiter que les gens qui le fréquentent – et ceux qui campent dans un cubicule en aval, viennent à comprendre que l'Outaouais, là où s'élève le Rocher-à-l'Oiseau, a été la «Grande Rivière» de l'histoire du Canada. Il est des lieux où habite l'esprit – c'est ce qu'écrivait le Chevalier de Troyes qui s'en allait faire la guerre à la Baie d'Hudson (1686).

³ <http://friendsofoiseaurock.ca/index.htm>, consulté en janvier 2010.

« Le cinquième jour de mai, nous partimes après la messe pour nous rendre au portage du bout de la rivière creuse (Deep River). [...] On voit du côté nord, suivant la route, une haute montagne dont la roche est droite et fort escarpée, le milieu en paroist noir. Cela provient peut être de ce que les sauvages y font leurs sacrifices jettant des flèches par dessus, au bout desquelles ils attachent un petit bout de tabac. Nos françois ont coutume de baptiser en cet endroit ceux qui n'y ont point encore passé. Cette roche est nommée l'oiseau par les sauvages et quelques uns de nos gens ne voulant perdre l'ancienne coutume se jetterent de l'eau, nous fumes campés au bas du portage [...] »⁴.

La candidature de Jo-Ann McCann au Prix communautaire a été proposée par Virginie Chazelais du CLD du Pontiac, Campbell's Bay, QC.

On peut s'informer de l'histoire du Rocher à l'Oiseau, et lire sur «l'esprit des lieux» comme outil d'interprétation en se rendant sur les sites suivants (sites consultés en janvier 2010): http://fr.wikipedia.org/wiki/Rocher_à_l'Oiseau.

⁴ Abbé Ivanhoë Di Caron, *Journal de l'expédition du Chevalier de Troyes à la Baie d'Hudson en 1686*, La Compagnie de «l'Éclaireur», Beauceville, 1918, 136p.

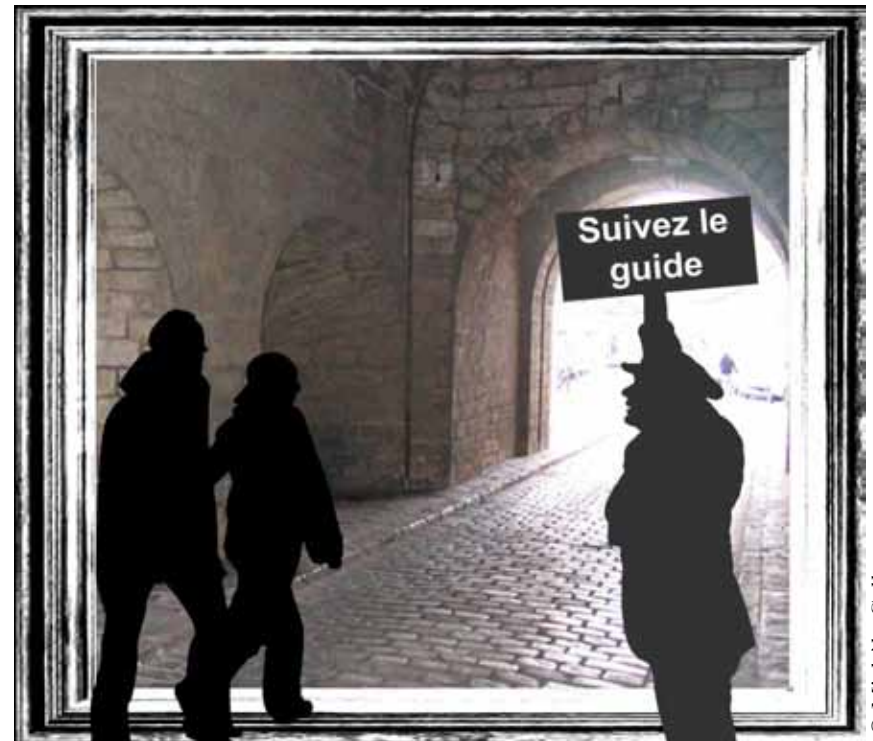
Visite guidée et interprétation du patrimoine: du médiateur au témoin, du professionnel à l'amateur

Michèle Gellereau

Professeur en Sciences de l'Information et de la Communication,
Université de Lille, Centre de recherche GERiCO.

Quand j'ai écrit mon ouvrage *Les mises en scène de la visite guidée*, édité en 2005 mais écrit entre 2001 et 2004¹, j'ai voulu traiter d'une forme de médiation « humaine » peu à la mode en recherche, dans une période où l'on parlait surtout des nouvelles technologies et de dispositifs techniques et interactifs centrés sur le visiteur. La visite guidée avait encore pour beaucoup (pas pour tous heureusement puisque le travail des médiateurs commençait à se faire largement connaître) l'image d'un discours éducatif, répétitif et prenant peu en

¹ Michèle Gellereau, *Les mises en scène de la visite guidée*, *Communication et médiation*, Edts L'Harmattan, Paris, 2005.



© Michèle Gellereau

Les mises en scène de la visite guidée.

compte le public. J'avais pourtant constaté dans la réalité de mes enquêtes combien de nombreuses visites étaient vivantes et passionnantes. J'ai donc voulu montrer que la visite guidée est fondée sur un récit dialogal lui-même fondé sur le lien construit avec le visiteur.

Ces dernières années, le développement des activités de médiation culturelle, l'ouverture de nombreux parcours d'interprétation à des approches plus ludiques (intégrant par exemple spectacles vivants ou arts numériques), le développement de la prise en compte des publics et des acteurs sociaux dans le processus de patrimonialisation, et les liens avec le tourisme, ont fait évoluer les pratiques et les acteurs

des visites et parcours guidés. Mon travail de recherche s'est donc enrichi de l'analyse de ses nouvelles formes de visites. Dans la période actuelle où l'on parle beaucoup des « territoires créatifs », mais aussi de participation des publics, cet intérêt pour les acteurs de la médiation et pour l'implication des publics dans la production de l'interprétation patrimoniale produit de nouvelles formes de visites, créatives, ludiques ou participatives.

Il s'agira donc de reprendre ici quelques éléments de mes travaux de recherche en centrant la question sur les médiations du patrimoine et le rôle qu'une médiation « vivante » comme celle des guides peut jouer dans l'appropriation collective du patrimoine et le processus de patrimonialisation. C'est pourquoi, tout comme je l'ai fait dans mes recherches, je ne m'intéresserai pas uniquement à l'interprétation des accompagnateurs professionnels ou institutionnels, mais aussi à l'interprétation de toute personne qui entreprend ou est sollicitée pour organiser une visite de site, d'exposition, de ville.

Mon analyse ne fournit pas une approche des techniques de la visite, mais s'intéresse plutôt, à partir d'études de cas, aux enjeux des visites patrimoniales, dans la construction des représentations du patrimoine. C'est le geste de médiation de la visite guidée que je souhaite mettre en avant ici, avec l'idée que les récits des amateurs sont aussi intéressants à étudier que ceux des professionnels. Mon article sera donc focalisé

sur la question de l'interprétation patrimoniale², son mode de construction, dans une approche communicationnelle qui s'intéressera à la construction de la « scène »³ de la visite, ainsi qu'aux enjeux de la formulation d'un point de vue dans le récit de la visite.

L'analyse de la « visite guidée » se focalise ici plus spécialement sur la visite patrimoniale. 1- Je récapitulerai tout d'abord les enjeux de la visite comme mode de médiation, en insistant sur le lien visite/patrimoine/valorisation du territoire. 2- Je reviendrai plus particulièrement sur la figure du « guide témoin », interprète qui témoigne d'un monde patrimonial, la forme du « témoignage » m'apparaissant très significative d'une spécificité de la parole du guide dans l'ensemble des modes de médiation. 3- Dans ce même axe de partage d'un patrimoine avec des publics, je traiterai finalement des formes de visite en développement : les visites « participatives » et de la place de l'amateur dans les visites.

Les mises en scène de la visite guidée : communication et médiation

La visite guidée est une forme de médiation culturelle. Les publics en sont toujours friands, même si de nouvelles technologies (et notamment celle de l'audioguide) séduisent de nombreux publics. La présence d'un guide, qui joue un rôle à la

2 Freeman Tilden, *Interpreting our heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press 1957, in Daniel Jacobi, Serge Chaumier, « Nouveaux regards sur l'interprétation et les centres d'interprétations », *Le Lettre de l'OCIM* n°119, 2008, p. 4-11.

3 La notion de « scène » désigne ici l'association d'un site et d'un but et le cadre de l'interaction.



© Michèle Gellereau

La visite des habitants prend en compte le patrimoine reconnu.

fois institutionnel et social dans une scène communicationnelle au sein de laquelle le visiteur a toute sa place et sait qu'il peut intervenir ou demander de l'aide (qu'il le fasse ou non), rassure le public. Qu'il s'agisse de visites d'expositions ou de sites, le guide structure et organise un parcours spécifique qui donne du sens aux objets ou monuments, à partir d'un point de vue fondé principalement sur ses connaissances et sa pratique des lieux ou des monuments.

Dans une « interprétation narrative », le guide fait vivre les lieux ou les personnages qui ont créé les œuvres ou les

lieux, bref, il restitue les contextes (historiques et aussi mémoriels et contemporains), ce que ne permettent pas toujours des « documents descriptifs ». Cette narration se construit à partir de données recueillies pour le public. Les données peuvent être des bribes narratives ou des discours déjà construits qui sont des clés de lecture sur un patrimoine narratif collectif, ainsi réagencé pour la visite en fonction d'un public. Par ailleurs, le guide ouvre une possibilité de dialogue avec le visiteur et d'adaptation de la visite en fonction des besoins du public. Cette possibilité du partage de l'interprétation est un des aspects mis en avant dans les réflexions de ces dernières années sur les processus de médiation muséale et patrimoniale.

Dans mon ouvrage, j'ai montré comment le guide joue un « rôle » dans une « scène » communicationnelle, car en tant que chercheur en communication, je considère que la visite produit un recadrage et une réinterprétation des lieux « réels ». La question des objectifs communicationnels de la visite est une question importante : qu'ils soient d'éducation, de transmission d'héritage, de promotion d'un lieu ou les trois à la fois, ils orientent la trame narrative, la sélection des objets ou du parcours. J'ai noté aussi qu'en fonction du cadre institutionnel et en lien avec leurs statuts professionnels ou d'amateurs et leurs compétences, les guides jouent différents rôles qui peuvent s'articuler les uns aux autres. J'en cite ici quelques-

uns, repérés dans les démarches d'interprétation du patrimoine:

- 1- le « rôle d'ambassadeur » qui accueille les visiteurs dans son « territoire » et son « monde » ;
- 2- le « rôle de passeur-orientateur » qui donne des clés de lecture, initie à la culture des lieux ;
- 3- le rôle de « guide témoin » qui témoigne d'un héritage, donne sens aux lieux et objets patrimoniaux à partir de sa propre expérience et partage un sentiment patrimonial ;
- 4- le « rôle de médiateur et animateur » qui interprètent le patrimoine pour donner du sens aux lieux ;
- 5- le « rôle de médiateur, concepteur et interprète » qui expose la démarche de constitution du patrimoine.

Les guides représentent souvent le lieu ou l'institution, ou assument une scène construite par l'institution. Ils proposent au visiteur une pratique de l'espace et de l'œuvre guidée dans une grande diversité de situations de visite. Même si la visite est une pratique ritualisée, dans un cadre préfigurant une démarche toujours fondée à la fois par un geste d'ouverture et un rôle d'encadrement, la mise en scène est originale et unique à chaque prestation et, sauf cas exceptionnel s'adapte à la situation et aux publics.

J'ai souvent constaté que donnant vie aux objets et aux personnages, la narration du guide, à la différence d'autres médiations, permet au visiteur de comprendre ou parfois de s'identifier aux protagonistes du passé. Elle valorise l'expérience humaine, que ce soit sous des formes mythiques ou réalistes. Le guide procède à la sélection et au croisement d'un grand nombre de récits antérieurs, qu'il reconfigure dans

le récit improvisé de la visite, dans une temporalité nouvelle. La narration permet de donner du sens, de mémoriser et transmettre. En tant qu'expression subjective, et de manière plus ou moins implicite, la narration produit et diffuse des valeurs, propose un point de vue, engage une vision du monde. Le discours du guide est donc confronté au partage du lieu avec d'autres énoncés (ceux de l'exposition ou les documents d'accompagnement) et les visiteurs. Quelle que soit la modestie de son rôle, le guide a une responsabilité dans les modalités de partage des biens culturels. Ce que montre la visite guidée, c'est toute la difficulté pour le médiateur culturel à créer un monde partagé autre que minimal, fusionnel et consensuel, facilement accessible à un public venu pour se distraire ou découvrir du merveilleux.

Ouvrir à la complexité et au débat exige de négocier les formes d'appropriation. J'ai tenté de montrer dans certaines de mes analyses comment, au sein des médiations proposées dans les visites, par son rôle d'encadrement et son ouverture dialogale, la visite guidée offre des formes d'appropriation culturelle fondées sur le partage. En tant que « performance », elle implique une prise de risque notamment dans la construction du sens, puisqu'elle se construit dans une ouverture au monde des visiteurs.

C'est dans cette optique qu'un des rôles m'apparaît particulièrement intéressant à saisir ici pour comprendre cette question du partage de l'interprétation, celui du médiateur que j'ai qualifié de « témoin ».

L'interprétation du témoin : transmettre et incarner

Le guide, personnage témoin d'un monde

Dans les visites de patrimoine industriel, de lieux d'exploitation rurale, de parcs de certains sites de l'histoire récente, ou de lieux de mémoire, le guide, qui est souvent lui-même un ancien ouvrier, un ancien soldat ou un travailleur encore en activité joue un autre rôle, celui de « témoin », s'appuyant parfois sur son statut d'héritier d'un monde.

Lors d'une étude sur le Bassin Minier du nord de la France⁴, nous avons montré comment, chargé de faire comprendre ce qu'est la mine, le guide, un ancien mineur, est par avance considéré comme témoin et que les publics réclament une visite avec un ancien mineur, plutôt qu'avec un jeune médiateur, pour le charme de l'illusion d'être plongé dans un monde passé avec ses acteurs. Dans ce cas, le guide ne délivre pas seulement un commentaire, il reproduit les gestes du métier; il est perçu « comme représentant du monde de la mine, il agit comme médiateur des lieux et nombre de ces guides affirment ne pouvoir être remplacés par personne d'autre. Les gestes sont alors la représentation métonymique d'une activité et la preuve d'une mémoire individuelle de travail : « ici vous êtes vraiment à la mine, quand je suis arrivé dans les galeries je me suis dit, tiens je me retrouve à la mine, j'ai ressenti les mêmes sensations que quand je travaillais à

4 Patrice De la Broise, Michèle Gellereau, *Culture et tourisme, la formation des guides*, rapport pour la Mission Bassin Minier Nord-Pas-de-Calais, Université de Lille3, 2003.



© Michèle Gellereau

Les habitants font aussi visiter des lieux qu'ils considèrent comme leur patrimoine à l'écart des monuments classés.

la mine ». Au cœur de ce récit, le guide authentifie une image mythique, celle du Mineur. Il incarne à la fois un personnage, une hiérarchie professionnelle, familiale et sociale. Un enjeu pour certains guides, gardiens de la mémoire, est donc de faire reconnaître la mise en scène ainsi que leur discours comme authentiques par les gens de leur profession ou les connaisseurs. Pour ce faire, ils multiplient les anecdotes attestant de leur expérience de la vie d'une époque. Cette époque est néanmoins souvent revisitée à l'aune des images

construites au fil des processus de patrimonialisation⁵.

Ces récits ont une force énonciative particulière car ils se fondent sur l'expérience vécue du guide, que cette expérience soit d'ailleurs réelle ou réimaginée. De l'héritier qui conte à la première personne, l'histoire du château de famille à l'ancien ouvrier d'un écomusée en passant par l'habitant qui fait visiter sa ville, la visite guidée par l'héritier-témoin des lieux a pour le public un caractère précieux. Ces témoignages personnels permettent de montrer en quoi des événements, ou des tragédies souvent rapportées sous forme d'histoires frappantes marquent les vies. C'est alors l'histoire des hommes qui forme la trame narrative, construisant ainsi pour le visiteur une sorte de familiarité avec le lieu ou l'œuvre. Ces récits s'appuient aussi parfois sur les images littéraires et cinématographiques déjà existantes, produisant une vision archétypale du monde qui s'alimente de la culture des publics et crée un parallèle entre le guide, les ancêtres et leurs représentations fictives. Quand le guide, revêtu du vêtement traditionnel d'une profession ou d'une région, symbolise une époque ou un art, le corps a lui aussi une fonction symbolique de représentation. À Wallers-Arenberg, où a eu lieu le tournage du film *Germinal* de Claude Berri, la visite par les anciens mineurs témoigne autant du tournage du film que de la mine réellement vécue et c'est la

5 Sur la question du processus de patrimonialisation, on peut lire : Jean Davallon, *Le don du patrimoine, une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Hermès –science-Lavoisier, Paris, 2006. Par ailleurs, l'ouvrage de Lucie K. Morisset, *Des régimes d'authenticité*, Presses Universitaires de Rennes, Presses de l'Université du Québec, 2009, ouvre une discussion très intéressante sur les liens entre mémoire et patrimoine.

forme épique conforme au mythe zolien qui domine. Le danger du stéréotype et de l'exotisme est d'ailleurs parfois réel, quand il reprend les ressorts du parc d'attraction⁶. Dans certains cas, ce rôle de témoin est fictionnalisé (ex. visites théâtralisées en costume), et les « guides » se pensent beaucoup plus comme des acteurs interprétant un monde passé.

De témoin en témoin, l'implication du visiteur

Cet intérêt pour les témoins d'un monde passé peut trouver deux types d'extension : l'une issue de la transmission de l'héritage à une génération nouvelle de guides professionnels ou bénévoles et l'autre dans l'appel à des habitants ou acteurs du lieu, guides non professionnels qui vont transmettre l'héritage d'un groupe social, comme le montrent quelques exemples pris dans la valorisation de sites miniers et de lieux de bataille de la première guerre mondiale⁷.

« Quasi-témoin » est en effet le jeune guide qui précise que les soldats sacrifiés avaient son âge ; il manifeste son émotion et la proximité qu'il entretient avec les héros. La jeune

6 Montpetit montre très bien le rôle des mutations qui affectent la culture dans cette évolution : Raymond Montpetit, « Les musées, générateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui », dans *Patrimoines et identités*, Bernard Schiele (dir), Musée de la civilisation, Québec et Editions Multimondes, Canada, 2002.

7 Michèle Gellereau, « Mémoire du travail, mémoire des conflits. Comment les témoignages se mettent en scène dans les visites patrimoniales », dans *Témoigner : mises en scènes et mises en textes*, Communication et langages n°149, Septembre 2006, Armand Colin, Paris, p. 63-75.

étudiante canadienne du site de *Vimy* explique son engagement bénévole par un devoir de mémoire à transmettre. Sur un site minier, un jeune guide déclare : « Mon père a échappé de justesse à la catastrophe de Liévin, je me souviens de la peur que nous avons, normalement il aurait dû y être... ». Le public est invité à le considérer comme un « quasi témoin » des catastrophes minières, vu qu'il en a vécu les drames. Mais ces récits témoignent également de l'émotion éprouvée lors de l'écoute des récits des ancêtres ou de la découverte des objets témoins. Le « témoin second » fait ressentir ses propres sentiments⁸. Car une autre extension du processus de témoignage procède du récit de la découverte contemporaine du lieu lui-même, récit captivant lors duquel le guide témoigne du sens des lieux pour aujourd'hui. Ainsi, sur un site de la Première guerre mondiale, le témoignage de la guide médiatrice qui a participé à la découverte archéologique qu'elle expose atteste de la scientificité et l'émotion du travail récent d'investigation effectué dans la reconstitution des identités et de l'effet de cette enquête sur les familles des victimes (Musée Alexandre Villedieu à Loos en Gohelle). Ces trois exemples de jeunes guides montrent que c'est dans l'activité de médiation que se réalisent l'engagement et l'intérêt du patrimoine pour nous aujourd'hui. En se définissant lui-même comme successeur de ceux dont il témoigne, les effets de l'événement conforte son rôle de médiateur et engage les publics dans ce témoignage.

8 Selon Renaud Dulong, « Une expérience seconde de l'événement est en mesure de générer d'autres témoins. Ceux-ci ne seraient pas de « second degré », ils n'auraient pas pour fonction de véhiculer l'information, mais ils auraient à témoigner de l'expérience qui les a initiés à l'événement », R. Dulong, *Le témoin oculaire: les conditions sociales de l'attestation personnelle*, Edts de l'EHESS, Paris, 1998, p. 207.

La visite collective d'un lieu de mémoire peut donc être dans certains cas un lieu de partage où l'on donne sens à ce patrimoine pour aujourd'hui et/ou demain. Raymond Montpetit précise à propos des visiteurs qui participent à certaines « offres d'expériences » qu'« au-delà des objets, ils vivent des rencontres qui deviennent interpersonnelles »⁹. Cette expérience va fonder une sorte d'apprentissage vécu du témoignage qui enrichira notre subjectivité et nous transformera en nouveau témoin du passé.

Le témoignage est une forme de visibilité publique qui non seulement donne corps à un souvenir, mais atteste de la réalité d'aujourd'hui et peut se penser comme ressource pour l'avenir.

Médiation patrimoniale et reconnaissance des pratiques d'amateurs

Dans certaines visites du patrimoine urbain, ou de certains sites de l'histoire récente, des institutions (musées, associations, Office de tourisme, services animation du patrimoine) intègrent des moments de témoignages réalisés par les anciens témoins ou les habitants d'un quartier. Il s'agit souvent de proposer une approche renouvelée des « quartiers » en montrant comment le patrimoine et les évolutions de la ville se vivent au quotidien. Le point de vue des habitants

9 Raymond Montpetit, « Expositions, parcs, sites : des lieux d'expérience patrimoniale », in *Du musée au parc d'attraction : ambivalence des formes d'expositions*, sous la direction de Serge Chaumier, Culture et musées n°5, Actes Sud, Arles, 2005, p. 118.

est donc sollicité, mais le plus souvent comme illustration ou complément du discours du spécialiste.

Des associations travaillent aussi pour produire des interprétations diversifiées du patrimoine, en faisant appel à l'expérience de ceux qui le pratiquent tous les jours. Nous avons par exemple exploré des pratiques produisant un changement relationnel dans une médiation du patrimoine prise en charge à la fois par les experts (architectes ou animateurs du patrimoine) et des habitants, considérés comme « amateurs » de leur quartier. Ces projets visent aussi souvent à replacer la question de l'interprétation patrimoniale dans des objectifs de développement des territoires. Je reviendrai ici sur deux exemples.

Faire participer des habitants

En lien avec le Conseil d'Architecture, d'Urbanisme et d'Environnement du Nord de la France, et dans le cadre d'un projet européen inter-régional intitulé « Septentrion : de la Ville forte à la ville durable », né de la volonté de 19 villes fortifiées de France, Belgique, Pays-Bas de partager leurs expériences et compétences, nous avons mené une recherche-action visant à produire des outils de médiation pour la constitution d'un centre d'interprétation de la ville. Un des objectifs était d'impliquer les habitants dans l'interprétation du patrimoine urbain¹⁰.

10 Emilie Da-lage, Michèle Gellereau : *Interpréter la ville, Des outils de communication pour interpréter le territoire urbain*, Rapport de recherche pour le CAUE du Nord, Programme INTERREG IIIb Septentrion, Université de Lille3/CAUE du Nord, 2005.

L'interprétation du patrimoine est posée d'emblée comme médiatrice dans les processus de compréhension de l'environnement. Elle est envisagée dans la perspective de construire un espace d'interprétation collectif. Pour expérimenter de nouveaux outils d'interprétation, des habitants sont donc invités à redécouvrir leur ville de manière active et à organiser des visites guidées pour les architectes et animateurs du patrimoine. Il s'agit de produire un récit enregistré et accompagné de photos, saisis au fil d'un parcours créé par les habitants. Ce parcours se fonde non sur une « lecture » du patrimoine reconnu, mais sur les pratiques quotidiennes de lieux urbains intégrant des traces patrimoniales. Le dispositif de médiation vise à saisir la manière dont les habitants vivent leur ville et leur patrimoine, et les interprètent dans leur expérience quotidienne.

Dans une autre expérience de partage des interprétations (en lien avec l'association « Mémoires du travail », à Roubaix), un atelier de réflexion sur les différentes formes d'appropriation du patrimoine est mis en place à partir de visites organisées par les habitants. Il s'agit de comprendre comment ces derniers vivent et interprètent des quartiers en reconversion et comment leur point de vue peut être pris en compte dans l'organisation de visites par les acteurs du patrimoine. Cette expérience a permis de mettre au jour les tensions qui animent les différentes pratiques du patrimoine. Un des premiers faits marquants de cette expérience est que chaque habitant produit des limites de quartier et un parcours personnel ainsi que des thèmes narratifs originaux. Il n'y a pas un « point de vue habitant » que l'on pourrait opposer à un « point de vue savant ». Des points de vue différents se construisent dans les modes de vie et les

opinions, dans la volonté de montrer au public ce qu'on aime dans son quartier, d'en partager les fiertés et les difficultés. Les circuits et les interprétations varient au gré de l'engagement que chacun a eu dans le quartier. Le patrimoine (ici une friche industrielle rénovée devenue lieu culturel) n'est pas isolé pour témoigner du passé, mais relié et intégré dans une vision de la ville d'aujourd'hui et du sens qu'il a dans les pratiques de la ville. Par exemple, selon plusieurs locaux, le « petit patrimoine » urbain, souvent dégradé, qui fait lien avec leur vie est fortement commenté dans la visite car il témoigne non pas de l'épopée du textile, mais de la vie quotidienne d'avant et surtout d'aujourd'hui. Dans ces parcours, les habitants montrent une véritable expertise : connaissance humaine profonde et souvent documentée de l'histoire des gens, qui témoigne des difficultés et des désastres créés par la crise. Leurs visites guidées ressemblent parfois plus à un reportage journalistique qu'à une visite patrimoniale, car leur volonté est de faire ressentir les lieux et de s'interroger sur les « cicatrices » du quartier plutôt que de transmettre des savoirs. L'interprétation des lieux est donc projetée dans une réflexion sur le sens de la patrimonialisation pour les habitants, sur ce à quoi il peut servir pour le futur.

Dans cette expérience, nous avons constaté que la dimension patrimoniale n'est pas ce qui intéresse ici principalement la population locale. Elle est plus soucieuse de trouver sur quels éléments s'appuyer pour inciter les institutions à prendre des mesures pour faire évoluer le quartier : si seuls

quelques lieux emblématiques peuvent être utilisés comme ressource pour le développement (par exemple une friche industrielle réhabilitée en lieu culturel), que fait-on du petit patrimoine qui s'est dégradé au fil du temps ? Les habitants témoignent de leur connaissance quotidienne de la ville, ils ne passent pas directement du passé au présent, ils assument le processus des différents héritages successifs. Ces témoignages sont intéressants pour montrer que la valorisation du patrimoine est un processus qui influence la reconnaissance ou la non reconnaissance de certains lieux comme patrimoniaux. Ils enrichissent les visites par la confrontation de plusieurs points de vue.

Sans doute la question des objectifs des visites est-elle primordiale, tant pour les concepteurs que pour les publics. Pour les institutions attachées à l'idée d'un patrimoine « ressource » pour le développement, la diversification des acteurs est souhaitée mais de préférence dans des cadres délimités par elles-mêmes ; pour celles qui sont attachées à une vérité historique, les visites de non spécialistes sont loin de faire l'unanimité. Pour conclure, on peut émettre l'hypothèse que, se distinguant de plus en plus des autres formes de médiation, la visite guidée trouve ses caractéristiques et spécificités en lien direct avec le public. Dans cet article, je n'ai évoqué que la question de la production de la visite ; il serait important d'analyser comment les nouvelles formes de visites sont reçues, et quels types de publics sont intéressés par une construction collective et diversifiée des interprétations.

L'immersion virtuelle : un nouvel outil d'interprétation

Dominique Gélinas

Muséologue, doctorante en ethnologie de l'Université Laval et membre du Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture, Québec. Son intérêt de recherche porte sur la transmission des contenus culturels à travers les dispositifs d'environnement immersif virtuel en milieu muséal.

Il faut bien se le dire, nous sommes constamment en rapport avec les objets qui nous entourent. Certains sont tellement ancrés dans notre quotidien que nous ne nous posons plus de questions sur leurs utilités et leurs significations. Par contre, les objets loin de nos habitudes et de notre culture nécessitent plus d'explications afin d'y comprendre leur sens.

C'est le cas avec les collections muséales. Ces artefacts, enlevés du système de consommation, obtiennent un nouveau statut. Ils sont dorénavant des témoins de leur époque. L'exposition sert alors à les remettre en scène pour qu'ils puissent se révéler aux visiteurs. Nous pouvons appeler cette révélation une « expérience muséale ». Par contre, plus la distance temporelle ou culturelle est grande, plus cette révélation se manifeste difficilement. Il est donc nécessaire de proposer un « intermédiaire ».

Cette intermédialité peut se faire à l'aide des médias qui

ont fait leurs entrées dans le musée au fur et à mesure qu'ils apparaissaient. Par exemple, la télévision et la vidéo ont rendu accessibles plusieurs archives visuelles accompagnant les objets. L'animation par des guides-interprètes a aussi facilité cette révélation. Cependant, ici, la grande différence est que les guides ont ajouté un apport émotionnel en humanisant l'expérience muséale. Aujourd'hui, les nouvelles technologies peuvent nous amener dans des mondes virtuels où le visiteur devient acteur de sa propre expérience. L'ordinateur devient un outil d'interprétation. Plus effacé que le guide-interprète, il laisse la liberté du parcours aux visiteurs.

Est-ce que l'expérience muséale peut être véridique lorsqu'elle est vécue dans une immersion virtuelle? À notre sens, elle peut l'être. Parce qu'elle peut reproduire le rapport intime que nous entretenons avec les objets et elle peut même nous transporter encore plus loin.

La culture matérielle et la culture motrice

Pour bien comprendre le rapport que nous avons avec les objets, il faut remonter aux théories de la culture matérielle. Marcel Mauss a intégré la notion de l'« Homme Total » au début du XX^e siècle. Selon Mauss, les mouvements du corps sont culturels parce qu'il s'agit d'un dressage depuis la tendre enfance. Ce constat s'est opéré en réalisant qu'il était incapable de reproduire certains mouvements d'un jeune enfant. Si chaque culture a ses propres artefacts matériels, c'est surtout dans l'utilisation de ses objets que s'exprime sa diversité¹. Mauss avait donc mis le doigt sur un concept adjacent à la culture matérielle : les techniques du corps. Il s'est alors dégagé du lot des sociologues et anthropologues sociaux de l'époque. Il a été le seul à incorporer le corps dans la vie sociale et à le considérer comme un instrument culturel.

André Leroi-Gourhan a été un des premiers chercheurs à faire de l'archéologie expérimentale. En effet, il s'est mis à la taille de pierre pour mieux comprendre les techniques des outils préhistoriques. Par ses expériences empiriques, il a pu clairement démontrer que les hommes préhistoriques avaient des schèmes de pensée très précis².

Jean-Pierre Warnier a repris ce concept dans les années 1980. Il était d'accord avec Leroi-Gourhan qu'on ne

1 Marcel Mauss, « Ch1 : Notion de technique du corps », in *Sociologie et anthropologie*, Presse universitaire de France, 1995, 6^e édition (1^{ère} en 1950), p. 369.

2 Marie-Pierre Julien, Céline Rosselin, Jean-Pierre Warnier, « Le corps : matière à décrire », dans *Écrire le corps*, n°1, oct 2006, p. 46-47.

peut pas diviser la culture matérielle des techniques du corps qu'il a nommé « la culture motrice ». Le matériel et le geste font LA culture. Il insiste pour que les artefacts soient montrés avec les gestes qui l'accompagnent parce que nous ne pouvons pas les dissocier l'un de l'autre. L'humain crée simultanément les deux à la fois³.

Nous pouvons donc croire qu'une simple exposition montrant des artefacts sous vitrine est incomplète parce que le geste n'accompagne pas l'objet. Il est vrai que certaines vidéos peuvent nous illustrer ce propos. Par contre, l'expérience muséale demeure distante et passive pour le visiteur, car il y a peu d'implication venant de sa part. L'intervention du guide-interprète peut alors arriver à toucher le visiteur plus directement en l'interpellant à participer à son animation en lui donnant un rôle actif par exemple.

L'interprétation peut être une immersion

Freeman Tilden définissait l'interprétation comme une « activité éducative qui veut dévoiler la signification des choses et leurs relations par l'utilisation des objets d'origines, l'expérience personnelle et des exemples plutôt que par la communication de renseignements concrets⁴ ». En utilisant des objets matériels, le guide-interprète peut révéler les connaissances scientifiques tout en démontrant la gestuelle qui l'accompagne. Le visiteur a donc un exemple tangible devant

3 *Ibid.*, p. 47.

4 Freeman Tilden, « L'interprétation de notre patrimoine », dans André Desvallées (dir.), *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol.1, Mâcon, Éditions M.N.E.S., 1992, p. 248-249.

lui. Selon un des six principes de Tilden, « toute interprétation doit appeler un trait de personnalité ou de l'expérience du visiteur »⁵. Ainsi pour que l'expérience muséale se fasse efficacement, il faut impliquer le visiteur. Il faut lui trouver la connexion qu'il entretient avec le sujet ou avec l'objet afin qu'il puisse se positionner face à lui.

De plus, l'interprète doit présenter un tout plutôt qu'une partie en remettant en contexte l'artefact dans le monde auquel il appartenait⁶. Le guide doit également s'adresser à ses visiteurs comme à des individus ayant des références dans la société moderne. C'est donc à l'interprète de rendre accessible le monde de l'artefact aux visiteurs afin que ces derniers soient capable de s'impliquer eux-mêmes et pour qu'ils puissent créer des liens personnels avec l'artefact. Ceci nous rapproche de l'immersion. Nous pouvons définir ce concept comme étant l'impression de « se retrouver dans un monde étranger sans contact direct avec son milieu d'origine »⁷. C'est grâce à l'implication de soi face à ce monde nouveau que nous pouvons ressentir un sentiment d'immersion. Il y a là un engagement cognitif au niveau des connaissances du sujet et un autre émotif où une implication se fait. C'est là le rôle de l'interprète. « L'interprète crée un tout, il rogne les éléments secondaires qui pouvaient obscurcir le tout et va, sans dévier, vers l'apothéose de son histoire et [il] verra ses auditeurs devenir ses compagnons de route à un moment donné »⁸.

5 *Ibid.*, p. 250.

6 *Ibid.*, p. 251.

7 Larousse, Dictionnaire Maxipoche, Éditions Larousse, 2010, p. 697.

8 Tilden, *Op.cit.*, p. 255.

L'appropriation de l'histoire se fait parce que l'interprète a su révéler les connaissances en amenant le visiteur à se définir personnellement face au sujet.

C'est le quatrième principe de Tilden qui nous semble important : l'interprétation cherche à provoquer plutôt qu'à instruire. « Le but est d'allumer chez le [visiteur] le désir de reculer les frontières de ses dimensions d'intérêts et de ses connaissances et d'en arriver à comprendre les vérités majeures qui se dissimulent derrière tout exposé »⁹. Il faut donc sortir les visiteurs de leurs zones de confort et leur donner le goût d'explorer. Seule l'interprétation peut arriver à le faire.

Cependant, nous voyons trois principales limites qui peuvent freiner le travail des guides-interprètes. En premier lieu, il y a l'objet en soi. Bien sûr, nous pouvons parler ici de la condition des artefacts. Il faut qu'il soit en bon état pour supporter la manipulation qu'exige une démonstration avec l'interprète. Si l'état est trop fragile, nous pouvons avoir recours à la fabrication d'une copie. Toutefois, la reproduction peut être onéreuse. Le numérique peut y suppléer en numérisant en trois dimensions l'original. Nous pouvons même remédier à certaines « restaurations » sur l'image numérique afin de redonner l'éclat d'origine. En deuxième lieu, il y a le savoir-faire envers l'artefact. Plusieurs objets sont proches de notre propre culture et il peut être facile de reproduire la gestuelle. Nonobstant, d'autres requièrent un savoir particulièrement pointu que peu d'interprètes savent maîtriser. Il existe des

9 *Ibid.*, p. 256.

guides-interprètes fort spécialisés sur les sites historiques, par exemple, où ils sont au service de l'interprétation. Mais, ils doivent rester sur place. Il sera difficile d'élaborer une exposition itinérante ayant un groupe d'interprètes voyageant avec les caisses d'objets. Un savoir spécialisé demande une fixation sur le terrain. En utilisant la captation numérique du mouvement, il est aujourd'hui possible de transposer un geste précis dans un monde virtuel où un avatar (un personnage numérique) l'exécuterait. Ce savoir sur numérique peut également voyager, ce qui est son grand avantage. En troisième lieu, il y a l'implication du visiteur. Le guide-interprète peut faire manipuler et toucher un artefact réel. Malheureusement, il peut s'avérer que la véritable utilisation peut être trop complexe, trop dangereuse ou encore impossible à donner la possibilité d'essayer l'objet à tour de rôle à toutes les personnes d'un groupe. La virtualité peut s'avérer fort utile, car les concepteurs peuvent donner l'opportunité d'évoluer dans un monde virtuel à la première personne. Le visiteur peut choisir son parcours et utiliser par lui-même les artefacts démontrés. Certains avatars pourraient y être afin de le guider.

Vous avez dit virtualité?

Lorsque nous employons le mot « virtualité », il ne faut pas s'arrêter au numérique. Pierre Lévy définit ce terme, non pas comme l'opposé de la réalité, mais bien comme un mode fécond plus puissant¹⁰. C'est prendre la réalité physique (ce qui est actuel) et la lancer dans toutes les directions dans

¹⁰ Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Éditions La Découverte, Paris, 1998, p.14-15.

le monde des idées afin de jouer sur plusieurs facettes pour y découvrir le plus grand nombre de possibilités. Bernard Deloche continue dans ce sens en l'appliquant au musée. Selon lui, le musée est déjà en soi une virtualisation de l'objet de par son processus de substitution. L'institution arrache déjà l'artefact à son contexte d'origine pour le mettre dans un autre contexte¹¹. Deloche soutient qu'une des principales fonctions du musée est de « montrer » les artefacts afin de nous faire vivre le sensible, ce qui est perçu par nos sens. « Pourquoi montrer le sensible sinon pour l'expérimenter »¹². Ce qui rejoint les buts de l'interprétation. Le visiteur se sent impliqué face à un sujet parce qu'il fait des liens avec ses expériences antérieures et parce qu'il perçoit quelque chose de concret et de tangible grâce à ses sens. Il donne sa propre signification à son implication. Ainsi, que ce soit une visite au musée avec un guide-interprète transportant les visiteurs dans une autre époque ou que ce soit une visite virtuelle immersive d'une époque reconstituée numériquement, cela amène une expérience véridique. La virtualité permet d'explorer de nombreuses potentialités en touchant les sens du visiteur¹³. Voilà, ce que nous appelons « pousser à la puissance ». Si nous voulons faire une application, la virtualité numérique ne doit pas servir qu'à faire une réplique de la réalité, mais elle doit nous transporter dans un monde que nos limites physiques ne peuvent atteindre. Par exemple, voir les détails architecturaux aux plafonds des cathédrales, comprendre le mouvement

¹¹ Bernard Deloche, *Le musée virtuel*, Presses universitaires de France, 2001, p. 161..

¹² *Ibid.*, p. 152.

¹³ *Ibid.*, p. 152.

orbital des atomes ou rencontrer une civilisation disparue. Si nous nous contentons de recréer la réalité, elle n'apportera que des déceptions. La virtualité ne sera jamais la réalité, par conséquent, toute tentative ne pourra pas duper le visiteur... du moins, les technologies ne sont pas encore rendues à ce stade.

Les musées ont bel et bien « montré » leurs objets. Par contre, ce geste a eu pour conséquence la création du phénomène du culte. En concentrant tous les efforts sur l'artefact, il s'est produit une sacralisation à l'égard de l'objet lui-même. La constitution des collections s'est faite avec une charge émotionnelle envers chaque artefact. Ce dernier a subi un examen et a ensuite été jugé dans un comité. Une fois accepté, il a reçu un statut important d'être unique et irremplaçable¹⁴.

« Voilà pourquoi les conservateurs de musée ne se préoccupent généralement que de vérité, d'authenticité et d'honnêteté c'est-à-dire en fin de compte de vertus morales, parfois de plaisir esthétique, celui-ci étant curieusement moralisé par le désintéressement tout contemplatif qu'il requiert; alors que le but véritable de l'exposition est d'abord d'ordre perceptif et plastique, car il s'agit de montrer »¹⁵.

Prendre un artefact et le replacer dans son contexte d'origine afin que nous puissions l'expérimenter par nos sens comme nous avons l'habitude avec les objets qui nous entourent

¹⁴ *Ibid.*, p. 163.

¹⁵ *Ibid.*, p. 164.

dans notre quotidien, voilà une véritable expérience muséale. Toutefois, pour se faire, il faut banaliser les objets, leur enlever leur statut précieux d'unicité pour qu'il puisse se confondre dans le tout¹⁶. Lorsque nous rentrons dans une bibliothèque de livres rares, avons-nous besoin de prendre connaissance de tous les livres sur les rayons pour attribuer ce lieu comme un endroit d'études exceptionnel? Non, nous déduisons que le tout (l'ensemble des livres, le système de classification, les procédures d'accessibilité, les tables avec les lampes de lecture, etc.) représente un espace avec une somme de savoir qui nous est accessible. Alors, l'interprétation et l'immersion nous demandent de voir la bibliothèque plutôt que les livres. La virtualité nous pose la question sur le comment je peux prendre connaissance du savoir de ces livres sans que je les lise. Pourrais-je solliciter mes sens d'une autre façon?

L'immersion virtuelle numérique

Les dispositifs d'environnement immersif virtuel peuvent être vus comme la suite des reconstitutions de décor que le musée a longtemps utilisées comme muséographie. L'immersion virtuelle s'inscrit dans la muséologie dite « d'environnement » de Davallon où le centre d'intérêt est l'expérience du visiteur. « Objets et savoirs [...] sont utilisés comme matériaux pour la construction d'un environnement hypermédiatique dans lequel il est proposé au visiteur d'évoluer, lui offrant un ou plusieurs points de vue sur le sujet

¹⁶ *Idem.*

traité par l'exposition»¹⁷. Par contre, l'importante différence est que l'environnement virtuel peut offrir un monde plus grand que toute reconstitution physique possible. Un « period room » (ou intérieur d'époque) est restreint par les murs du musée et un musée de plein air, par la superficie du terrain qu'il possède. La virtualité numérique détient une capacité infinie que seul le concepteur peut délimiter. Il nous suffit alors de décider au départ ce que nous voulons faire vivre aux visiteurs. Le guide-interprète peut être très utile à la conception du multimédia, car il est la personne qui connaît le mieux le public ciblé. Si nous voulons donner une autonomie aux visiteurs, il faut anticiper leurs questions. Un guide expérimenté connaît la psychologie de la visite. Son implication est nécessaire, car il joue un peu le rôle de l'ergonome. À titre d'exemple, il peut aider à identifier quelles seront les situations de stress qui pourraient bloquer l'expérience du visiteur et comment il faut l'encourager à dépasser cet obstacle.

De plus, la conception de l'immersion virtuelle doit faire ressentir l'espace au visiteur. Bien sûr, ce n'est pas un décor en trois dimensions, mais bien une image projetée représentant trois dimensions. L'immersion implique un changement de rapport avec l'image parce qu'il n'existe plus de cadrage. Nous ne savons plus où débute et finit l'image comme les panoramas du XIX^e siècle. Ces immenses toiles de 15 m x 115 m étaient disposées circulairement dans une rotonde¹⁸

17 Jean Davallon, *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*, Éditions L'Harmattan, Paris, 1999, p. 250.

18 Olivier Grau, *Virtual Art : from illusion to immersion*, The MIT Press, Cambridge, Massachusetts, 2003, p.124.

où la vision des visiteurs, se tenant au centre, était obstruée par les éléments du décor. Il y a là, une illusion réelle d'être dans l'image et c'est ce sentiment de présence qui importe. La mise en espace virtuelle doit tenir compte de la volonté de déplacement et du désir d'interagir qu'a le visiteur. Tout comme avec l'interprétation de Tilden, le visiteur part de ses propres expériences et chemine dans un monde inconnu, afin de faire de nouvelles expériences pour que son savoir s'accumule. Il construit donc lui-même son apprentissage¹⁹. Ce processus demande à l'apprenti de faire des aller-retour entre le savoir qu'il possède déjà et les nouvelles connaissances disponibles dans l'environnement. Tout ceci entraîne des questionnements, des hypothèses, des expériences et des résultats.

Le principal avantage de l'immersion virtuelle, c'est qu'elle permet le mouvement. Tous les « period room » sont statiques, comme si le temps s'était figé dans une action particulière. Il y manque le mouvement des objets dans leur environnement. Des mannequins peuvent être disposés afin de le suggérer, mais le geste n'est pas fait! Les guides-interprètes peuvent combler cette lacune en faisant une animation théâtrale, mais le visiteur ne peut être impliqué qu'en acceptant de jouer un rôle secondaire à la scène ou pire, il peut rester qu'un témoin oculaire. Nous croyons que l'immersion virtuelle peut permettre au visiteur de, non seulement voir les objets en mouvement avec des avatars, mais aussi de participer à l'action en interagissant avec l'environnement qui l'entoure.

19 Jeffrey Jacobson, *Ancient Architecture in Virtual Reality does immersion really aid learning?*, Thèse de doctorat en Science de l'information. University of Pittsburg, 2008, p. 42.

Par exemple, il pourrait prendre, grâce à une manette ou un gant électronique, la faucille que l'avatar lui tend. Il se dirigerait vers un champ de blé escorté de son compagnon numérique et moissonnerait la céréale en imitant les gestes de son tuteur. Le visiteur expérimenterait le mouvement et verrait le résultat de son action. Il détiendrait ainsi le premier rôle dans la scène, car il serait entièrement concerné face au sujet exposé de par l'implication de son esprit et de son corps. Nous pouvons comprendre que son rapport avec l'objet, même s'il est numérique, se rapproche beaucoup plus de son quotidien. Alors, ce qu'il vivra dans l'immersion lui sera autant véridique que dans la réalité.

Mais où va se retrouver l'objet matériel?

Dans la société occidentale où nous vivons, nous ne pouvons pas démanteler l'attachement que nous avons envers les objets matériels. Les artefacts muséaux ont non seulement un statut privilégié parmi les professionnels, mais également dans la mentalité de la population. Les gens vont au musée pour voir des choses véridiques et authentiques. Cependant, ce statut nous empêche d'avoir un rapport intime et naturel avec les originaux de par leur protection contre la détérioration. Nous n'avons d'autres choix que de recourir aux simulacres. Ces derniers, comme le souligne Deloche, nous permettent de les expérimenter avec notre corps²⁰.

Nous voyons en l'immersion virtuelle un moyen de

transférer des connaissances en donnant des clés de lecture afin que le visiteur puisse déchiffrer par lui-même ce que l'objet sous vitrine contient. Nous voulons ainsi faciliter et intérioriser la révélation, en d'autres mots, personnaliser l'expérience muséale.

Nous avons parlé de l'immersion virtuelle comme un autre outil d'interprétation pour un contenu scientifique. Il n'est pas en compétition avec l'objet lui-même, mais plutôt contre le texte classique descriptif qui l'accompagne. Il n'est qu'un dispositif dans une exposition et non l'exposition en soi. En aucun cas, nous n'avons voulu évacuer les artefacts du musée. En fait, le musée sans collections existe déjà et ce n'est pas l'intégration des nouvelles technologies qui en est la cause. Ces dernières ont seulement permis l'expression de ce concept. La véritable cause est la nouvelle relation que nous entretenons à l'égard du patrimoine. Avec l'engouement mondial sur le patrimoine immatériel, il n'est pas surprenant que nous soyons arrivés à l'idée d'un musée concret sans objet matériel. L'Occident n'est plus culturel, où il se tait en adorant les objets, mais il est plutôt dans un mode de questionnement et de recherche d'expériences. À notre sens, le musée doit s'adapter aux besoins sociétaux parce qu'il en va de sa survie. Nous sommes convaincus que nous pourrions arriver à un équilibre entre le lieu de culte que le musée était jadis et le « disneyland » qu'inspirent les nouvelles technologies. Ce sera un défi que nous, les muséologues et guide-interprètes, aurons à relever.

²⁰ Deloche, *Op.cit.*, p.165.

Vers une panomuséologie du patrimoine mondial

Mise en public du patrimoine mondial au moyen de la panophotographie, du design multimédia et de la dômoscopie

Tito Dupret

– tito@a2L.be –, chercheur et réalisateur de Patrimonium-mundi.org, doctorant en muséologie, design multimédia et dômoscopie au LAMIC (Laboratoire de muséologie et d'ingénierie de la culture) de l'Université Laval à Québec.

Auteur et réalisateur de *Patrimonium-mundi.org*, voici huit années que je documente les sites culturels et naturels inscrits sur la Liste du patrimoine mondial¹ en « panophotographies » : des images panoramiques immersives et interactives, un nouveau média que nous allons analyser. Chacun peut examiner sur ce site Web à vocation muséale plus de 25% de la Liste telle qu'enregistrée par l'UNESCO. Cela offre à la consultation de tous, une banque de presque 2500 images qui sont chacune un document-témoin, journalistique en haute résolution. Cette expérience de terrain, un franc succès auprès des experts, des

médias et du public (1.000.000 de visiteurs en 2008-2009), m'ont peu à peu incité à réfléchir à cette entreprise afin d'en questionner des enjeux d'ordre épistémologique, dans l'espoir d'aller plus loin avec ce matériel d'enquête.

Pour débiter, l'étude de la panophotographie en soi et de son application multimédia à la Liste du patrimoine mondial, nous aiderait à présenter une nouvelle notion : celle d'une « panomuséologie du patrimoine mondial » que nous voudrions expérimentale et dômoscopique (i.e. projection en dôme, comme le planétarium par exemple). Tel serait l'élan pour conceptualiser un dispositif muséal qui puisse apporter virtuellement le lieu patrimonial au visiteur. Nous espérons alors participer à une réflexion autour d'un nouvel outil au service de la médiation de la culture et du patrimoine, auprès d'un auditoire le plus élargi possible.

¹ « La Liste du patrimoine mondial comporte 890 biens constituant le patrimoine culturel et naturel que le Comité du patrimoine mondial considère comme ayant une valeur universelle exceptionnelle. Cette Liste comprend 689 biens culturels, 176 naturels et 25 mixtes répartis dans 148 Etats parties. Depuis avril 2009, 186 Etats parties ont ratifié la Convention du patrimoine mondial. » – <http://whc.unesco.org/fr/list/> – consulté le 8 mars 2010.

En effet, grâce à cette modélisation muséographique qui apporterait au visiteur son patrimoine lointain, peut-être pourrions-nous évoquer une solution, naturellement perfectible, à l'équation : « patrimoine à la fois unique et universel, tel est le paradoxe de l'objet de musée » (Conférence générale ICOM, 2007). Notre questionnement porterait donc aussi sur la difficulté de partager l'unicité de l'objet muséal à caractère universel ; et qui est dans le cas de la Liste, un site culturel, naturel ou mixte. Ne serait-il en effet pas possible que cette unicité puisse malgré tout être exprimée grâce aux technologies de l'information et grâce à une accessibilité plongeante (immersion) et conversationnelle (interaction) avec le lieu fidèlement reproduit ?

Nous chercherions donc à offrir une libre contemplation géospatiale du patrimoine mondial en tout temps, tout endroit, au propre rythme du visiteur pour le pousser dans une expérience cognitive du lieu. Car quitte à utiliser la Liste internationale comme guide de voyage scientifique dans un espace-temps muséal qui part à la rencontre de l'humanité, si cela peut se révéler un axiome pour une médiologie² de la panophotographie, cela peut-il aussi devenir un tremplin réalisant pour mettre en valeur un contenu archéologique associé aux sites afin d'en augmenter la connaissance ?

Panophotographie du patrimoine mondial

La « panophotographie » est un mot nouveau que nous proposons ici pour sa limpidité étymologique : *pan* (« tout »), *photo* (« lumière, clarté ») et *graphie* (« peindre, dessiner,

2 « Éclaircir les mystères et paradoxes de la transmission culturelle - tel est le but de la médiologie ». *Qu'est-ce-que la médiologie ?* <http://www.mediologie.org/>, consulté le 2 mars 2010.

écrire »). Ce terme, bien sûr un enfant de la photographie, voudrait aussi désigner un média neuf qui n'a pas encore été interrogé et dont il faudrait analyser la pertinence scientifique. La panophotographie est à nos yeux, par l'enregistrement d'abord et la projection de la lumière ensuite, une reproduction horizontalement et verticalement pleine. Elle voudrait permettre au visiteur d'obtenir l'illusion d'un point de vue subjectif grâce au déplacement naturel de son champ visuel. Elle tente ainsi de lui rendre l'aptitude de son regard à l'intérieur d'un espace total. Elle ne fonctionne plus comme une image photographique ordinaire qui est couchée sur une surface plane (Figure 1, une panophotographie dans sa version d'impression-papier). La vision n'est plus neutralisée dans un cadre fini, elle invite plutôt dans un lieu complètement représenté et place l'œil au centre d'une sphère virtuelle en rendant au moins à la vue, au mieux au corps selon la taille de l'espace projeté, sa capacité de mouvement et de déplacement.

Selon David Burnett : « Capa disait que si la photo n'est pas bonne, c'est qu'on n'est pas assez près. Moi, je pense que si la photo n'est pas bonne, c'est qu'on est trop près. La distance permet d'élargir le point de vue »³. Mais la panophotographie voudrait réconcilier Capa et Burnett car elle autorise à la fois d'être assez près du sujet et elle permet d'élargir le point de vue. Le média comprend en effet à son interactivité la possibilité de zoomer ou de dé-zoomer en direct, laissant ainsi le soin au spectateur de choisir la distance focale (depuis le grand-angle pour une perspective plus large jusqu'au téléobjectif afin d'entrer

3 David Burnett, *Too Close !* Une exposition montée à Perpignan en septembre 2005, qui interrogeait la façon dont les photographes voient leurs sujets et remettait en question la célèbre citation de Robert Capa : « If your pictures aren't good enough, you're not close enough ».



© Tito Dupret

Figure 1. Égypte - Giza - Le Sphinx

dans le détail). Si la photo n'est pas bonne, ce n'est plus tant du ressort de l'auteur-opérateur qui, en toute éthique documentaire, autorise tout le champ de vision à se déployer et rend un droit de regard absolu au spectateur-auteur. Une première incidence épistémique nous apparaît ainsi : le créateur s'efface au profit de l'observateur.

Ceci représenterait une évolution importante qui ouvre une page nouvelle de l'histoire de la photographie. Le choix du cadrage est retiré des prérogatives de la captation et les limites physiques du cadre ou de l'écran de projection ont disparu. Cela invite aussi à enrichir l'histoire de l'art car cette progression spectaculaire offre un potentiel et une alternative radicale aux modèles fermement enracinés dans notre imaginaire depuis la

mise au point de la perspective albertinienne à la Renaissance, en Italie⁴. Sous le règne de ce paradigme, notre regard a appris à décoder l'image ainsi qu'une projection immuable, imposant comme une évidence naturelle qu'il n'y ait jamais qu'un seul point de vue possible. Avec la panophotographie, cette certitude est insensiblement déconstruite et l'on revient à la mobilité primordiale du point de vue : à sa multiplicité.

Par ailleurs, et ajoutant encore à l'aventure du visiteur « spect-acteur » – une notion que nous aimerions introduire et développer d'un visiteur qui oscille par son action directe

⁴ Leon Battista Alberti, *De la peinture / De pictura* (1435), Macula, Paris, 2000.

entre l'état de spectateur et celui d'auteur narratif de son propre parcours visuel –, cette multiplicité interactive du point de vue rapproche la panophotographie, objet fondamentalement multimédia, de l'image animée comme la vidéo ou le cinéma. Le scénario et le mouvement de la caméra sont libres et appartiennent à un nouvel « acteur-scrutateur » qui échange sa passivité captive usuelle avec une activité cinématique inédite : de droite à gauche, de bas en haut, d'avant en arrière, et vice-versa, mais aussi en toutes directions diagonales. Puis d'une image à l'autre selon son bon plaisir vidéo-réalisant, le loisir de ses sens et son désir de connaissance. Exactement comme il lui est permis de le faire naturellement dans son environnement quotidien, sinon que le voici immergé dans un espace différé et entièrement reproduit autour de lui.

Le média panophotographique, neuf et original, distinct et complémentaire de la photographie et de l'image animée, compterait donc un grand nombre de promesses à expérimenter, partager, répertorier, théoriser et si possible tenir. Mais il est à ses linéaments essentiels et sa problématique médiologique est une instance multidisciplinaire. Pour l'étudier, il lui faut un sujet et un cadre. Or, c'est la médiation de la culture et du patrimoine qui nous intéresse. Dans cette idée, la Liste du patrimoine mondial, à la lumière de la muséologie, du design multimédia et de la dômoscopie devrait permettre de déterminer si la panophotographie est, et dans quelles mesures :

Un média d'immersion physique

La multiplication présumée de la faculté eidétique de la panophotographie sur la photographie, qui offrirait donc un sentiment de netteté plus grand et augmenterait d'autant

l'impression de réalité présente, permet-elle un nouvel espoir, tout particulièrement muséologique ? À savoir mieux transmettre grâce à un meilleur outil ? En effet, la photographie qui est d'une présence massive aujourd'hui et souffrirait d'indifférence moderne, aurait eu pour premier « noème »⁵ le réel à l'état passé (« ça-a-été »⁶) : une photographie montrait ce qui a eu lieu à un moment donné et qui ne se reproduira plus. Par contre, le noème de la panophotographie semble s'être déplacé car l'espace qu'elle ouvre, c'est-à-dire un champ visuel complet, l'emporterait sur la sensation de temps révolu. Ainsi primerait ne fut-ce qu'un court instant le sentiment bien réel d'y être... C'est-à-dire d'être vraiment présent sur les lieux qui ne sont pourtant que reproduits et projetés. Le nouveau média permettrait ainsi au visiteur d'admettre un tant soit peu la téléportation du lieu jusqu'à lui. *Comme si vous y étiez* est souvent l'expression communément admise et formulée par le visiteur, car l'instant spatial est saisi tout entier sans rien omettre. On obtiendrait ainsi d'augmenter la netteté du sentiment de réalité présente lors du visionnage et de diminuer la notion temporelle passée de la captation. Le temps réel et historique seraient comme suspendus pour laisser place à une sensation d'immédiateté géospatiale.

Cet avantage expérientiel – et qui se conjugue bien à la première personne du singulier car le spectateur tient bien ses propres commandes visuelles – et aussi minime parce que fugitif soit-il, place la panophotographie dans une zone inattendue, dans une sorte de coexistence simultanée entre l'objet du média (*là-bas*) et le sujet observateur (*ici*). La panophotographie semble alors ajouter au monde qu'elle capture une nouvelle proximité

5 Objet intentionnel de la pensée, pour la phénoménologie.

6 Roland Barthes, *La chambre claire. Note sur la photographie*, Cahiers du cinéma / Gallimard / Seuil, Paris, 1980, p. 120.

à taille humaine. Cette immanence soudaine, inhabituelle, flottante, libre d'un temps (*avant* : lors de la prise de vue) contradictoire (*maintenant* : lors du visionnement), permettrait-elle un laps de communication de la connaissance par excellence ? *Y être*, mieux comprendre, connaître ?

Un média de documentation historique

Y être par la captation panophotographique documentaire, cela permet-il une meilleure appréhension des sites du patrimoine mondial à travers leurs contenus historiques, et une meilleure appréciation à travers leur dimension esthétique ? Ce média peut-il offrir une nouvelle anthropologie visuelle au moyen d'une muséographie d'immersion ? Ces questions restent importantes car : « On le sait, la photographie comme support d'informations et instrument de recherches n'est pas très valorisée dans nos sciences sociales, alors que d'autres disciplines comme la géologie, l'archéologie, l'astronomie ou même la médecine, reconnaissent dans l'image photographique un outil indispensable utilisé selon une méthodologie bien codifiée »⁷. La muséologie n'est pas en reste, aussi la valeur historique qu'elle accorde au document photographique attesterait, en partie au moins, de celle de la panophotographie qu'il faut évaluer.

Celle-ci, toute neuve, est encore une fois prometteuse. Ne fut-ce d'une part grâce à la logique de son avancement technologique en soi et d'autre part, par voie de conséquence, de son ouverture du champ du regard (et par là de l'esprit) des opérateurs et des visiteurs. La panophotographie constituant

⁷ Albert Piette, « La photographie comme mode de connaissance anthropologique », Terrain, Le corps en morceaux, no18, Mars 1992, p. 129-136.

un réceptacle visuel global, et traitée selon une recherche de scénarisation interactive, pourrait accueillir en son sein une multitude de médias et objets artéfactuels (images 2D, 3D, images animées, sons et textes), accessibles selon une multitude d'entrées, sorties, formats et supports numériques. Selon la force de cette utilisation technologique et la pertinence de la validation documentaire, historique et muséale du média, il sera permis de continuer de chercher à bien comprendre son vrai fond, l'immersion telle que nous l'avons esquissée, et qui est susceptible de participer activement au transfert du savoir.

Un média de transmission de la connaissance

Organiser l'expérimentation de la panophotographie, c'est espérer rendre au visiteur la plus grande partie possible de l'âme originale d'un lieu, et par son pouvoir immersif, de le pousser dans la délectation muséale. Finalement, avec l'espoir de lui procurer plus qu'une illusion : une expérience ? Et celle-ci d'être plus que sensible : cognitive ? Car pour spectaculaire, la panophotographie peut-elle enrichir, inviter, inspirer, faire approprier, transmettre le savoir ? Questionnements d'autant plus nécessaires que nous voudrions enrichir sa problématique qui est encore à ce stade « tout-espace » (géoscopie), avec la notion fondamentale de temps historique.

Il serait ainsi possible d'y intégrer par exemple et par le multimédia, le « Tableau synoptique de l'histoire du monde » de Louis-Henri Fournet⁸ ainsi que l'approche « mundanée » de Paul Otlet et Henri La Fontaine⁹. Ces réalisations sont capables

⁸ Louis-Henri Fournet, Tableau synoptique de l'Histoire du Monde pendant les cinquante derniers siècles, Éd. Sides, Antony, 1991.

⁹ <http://www.mundaneum.be/index.asp?ID=240> ,consulté

d'enrichir fondamentalement le voyage muséal proposé, à hauteur du patrimoine mondial, en y apposant une réflexion universaliste technologiquement renouvelée. Cette double démarche, d'accroche au temps et à une liste officielle à caractère universel, aurait aussi pour effet d'ajouter à l'homologation du média en tant que document historique au service d'un contenu scientifique. Cela inviterait à le porter plus loin si possible : dans le champ de la recherche patrimoniale de « l'esprit du lieu »¹⁰.

Un média de conservation de l'esprit du lieu

« Le matériau visuel doit capturer des forces non visibles. Rendre visible, et non pas rendre ou reproduire le visible »¹¹. La prééminence de l'espace original, proche, sensuel – *il faut le voir pour le croire* – voudrait encourager à la télé-présentation de tout lieu, de tout endroit au monde pour le porter à la rencontre du visiteur. Tout comme le tout photographique vient aujourd'hui en s'imposant à lui. Mais à ce jour, la panophotographie n'est pas aussi simple que la photographie puisque les conditions ont foncièrement changé : passées les difficultés de production d'une telle image, l'effet panophotographique meurt sans l'action consentante de son « spectacle ». C'est ici une composante de « l'esprit-même » de ce média qui a dès lors, et au-delà de la mission de conservation traditionnelle telle la photographie depuis toujours, plus de chance de rencontrer l'esprit du lieu.

10 « L'esprit du lieu ne se manifeste que dans l'interface entre un site avec ses attributs singuliers, et la perception par le visiteur de sa singularité et de la force avec laquelle cette singularité s'impose. L'esprit du lieu renvoie à l'authenticité. » – <http://www.tourismeculturel.net/offre-tourisme-culturel/qu'est-ce-que-l'esprit-du-lieu-en-quoi-cela-determine-t-il-mon-offre-33>, consulté le 2 mars 2010.

11 Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Éd. de Minuit, Paris, 1980.

Parce que tout-à-coup celui-ci est plus possiblement accessible, présent, vivant : plus réel grâce à l'intervention exploratrice de l'observateur. Plus réel grâce à une spécificité ontologique de la panophotographie : son *immersivité*.

En faire l'expérience à la mosquée au nord-ouest du Taj Mahal en Inde peut illustrer le phénomène : <http://www.patrimonium-mundi.org/asia/asia-du-sud/inde/agra/taj-mahal/mosquee-au-nord-ouest/> (Figure 2). Actuellement se rendre sur ce site d'une immense renommée quasi universelle est une non-aventure purement touristique sauf si l'on en extrait la sécurité et le coût à l'entrée, les milliers de personnes qui vous accompagnent (et littéralement pèsent sur ses fondations), la pollution de la ville d'Agra qui enveloppe le site, et enfin l'érosion sédimentaire et l'infiltration d'eau de la Yamuna qui le borde et menace l'assise du socle du site. Difficile dans ces conditions de saisir l'esprit original du lieu, même sur place ! La panophotographie prétendrait pouvoir un tant soit peu remédier à ce manque, à cette perte. Ainsi dans cet exemple, découvrez-t-on non seulement le joyau de marbre blanc d'un côté mais cela depuis l'intérieur d'un autre bâtiment adjacent : une mosquée où l'on distingue des fidèles en prières, prosternés au pied d'un mihrab, peut-être comme au lendemain de la construction du mausolée.

Le cadre photographique conventionnel ne pourrait pas exprimer l'unicité tangible de ces deux édifices. Il aurait fallu faire au moins deux photos néanmoins comprises comme représentant deux lieux distincts, sinon une légende pour l'expliquer. L'écran vidéo ou cinématographique ne pourrait pas rendre efficacement cela non plus. L'image animée préfère éviter les plans panoramiques trop longs qui deviennent vite

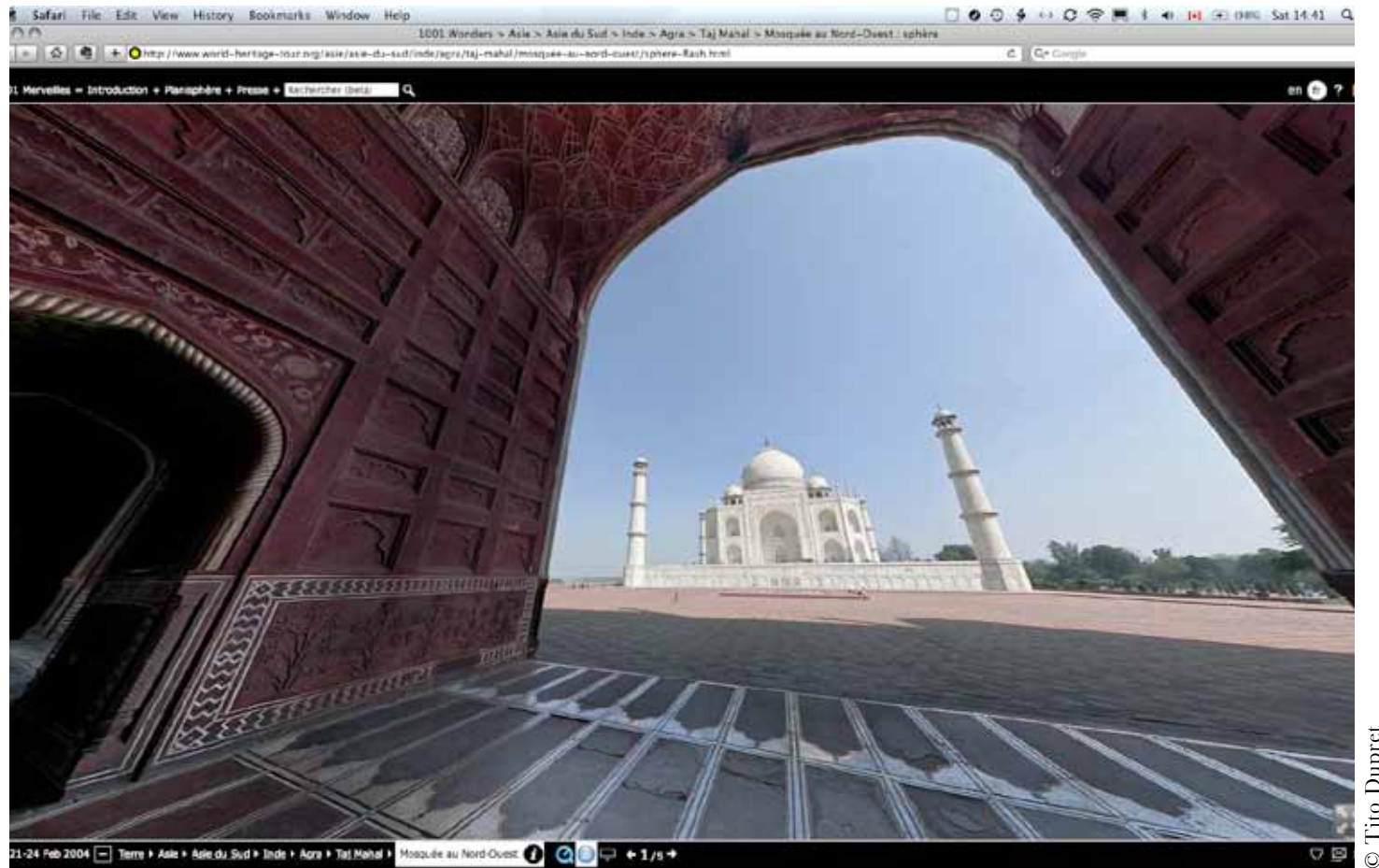


Figure 2. Vue panographique partielle à très grand-angle du Taj Mahal en Inde.

illisibles. Parce qu'il doit a priori rester relativement court et toujours être, au montage, en étroit équilibre narratif avec les plans qui le précèdent et ceux qui le suivent. Par contre, avec la panographie, le spectateur discerne le lieu dans sa globalité, a tout le temps libre qu'il veut, et peut s'immerger au cœur du lieu, en quête de l'esprit du lieu. Les inconvénients

cités plus haut et qui touchent à l'authenticité et à l'intégrité du site seraient comme analgésés et compensés par un nouveau pouvoir de contemplation.

Est-il à ce titre permis de se demander si la panographie n'est pas capable de rendre plus proche de la réalité originelle que de la réalité actuelle ? Une telle

proposition peut choquer : tenter son analyse médiologique n'en est dès lors que plus nécessaire. Car rien ne garantit que cette mosquée sera toujours debout dans le futur comme rien ne garantit que l'intelligence initiale du lieu y soit encore aujourd'hui. Cela malgré tous les efforts de conservation (documentation...) et tentatives d'interception moderne (...panophotographique) de « l'esprit du lieu ». C'est pourtant bien cet esprit animé, le spectre vivant que deux à quatre millions de visiteurs chaque année voudraient idéalement retenir de leur visite¹² et que nous aimerions léguer, en communion avec le monument lui-même, aux générations futures.

Panomuséologie expérimentale

Pour expérimenter les propos de cette étude, nous voudrions conceptualiser une dômoscopie, c'est-à-dire une représentation en dôme du patrimoine mondial, en comparant les outils existants : cyclorama, *iDome*, panoscope, planétarium, entre autres dispositifs parfois encore à l'état de prototype. Et cela en présence d'experts, de professionnels, d'acteurs de son industrie, et de publics de 7 à 77 ans. Ainsi nous serait-il permis de mesurer une médiation effective par la confrontation avec des situations réelles de transmission du savoir et d'argumenter pour un dispositif muséal innovant.

Car la technique muséologique, multimédia et dômoscopique de la panophotographie voudrait appartenir pleinement aux nouveaux idéaux d'interactivité, de

¹² http://en.wikipedia.org/wiki/Taj_Mahal#Tourism ,consulté le 2 mars 2010.

convivialité et d'échange modernes. Il faut donc encore se demander si une panomuséologie du patrimoine mondial, au-delà d'exposer le site et d'y intégrer par le multimédia un contenu artéfactuel associé, peut aussi aider à constituer des lieux de ralliement et d'appropriation réciproques de la culture et de la nature de tous les pays.

Dans notre monde ouvert, branché et sans plus de frontières, il s'agirait d'interroger le média lui-même pour déterminer si, selon sa capacité d'enregistrer l'art, la nature et l'esprit d'un site, il est à même d'offrir un entre-trois symbiotique : une trinité scientifique du musée réunissant le patrimoine mondial (conservation), l'accessibilité au plus grand nombre (diffusion) et la transmission de la connaissance (éducation).

L'idée est ainsi de permettre à chacun, en une agora capable d'apprentissage, d'inspiration et de recherche – caractères premiers du muséal – de s'approprier par sa présence (immersion) et son intervention (interaction) ce qui lui appartient aux quatre coins du monde. Le patrimoine lointain deviendrait accessible, voire proche. Et ce programme ferait écho à la Convention de l'UNESCO : « ce qui rend exceptionnel le concept de patrimoine mondial est son application universelle. Les sites du patrimoine mondial appartiennent à tous les peuples du monde, sans tenir compte du territoire sur lequel ils sont situés »¹³.

La panomuséologie du patrimoine mondial se proposerait de constituer un élément de réponse important à cette problématique pour faire d'un idéal d'universalité, une réalité virtuelle.

¹³ <http://whc.unesco.org/fr/apropos> ,consulté le 2 mars 2010.

Motelisation : *un projet d'exposition qui* *explore la vraie nature du* *« motor hotel ».*

Geneviève Chevalier

Étudiante au programme de Doctorat en études et pratiques des arts de l'UQÀM et co-conservatrice de la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's.

« La modernité de l'élan vers le ciel et du forage des sols, celle des gratte-ciel et du métro des très grands centres urbains, s'organise dans une tension vertigineuse vers demain. L'architecture basse des quartiers périphériques de la ville et de ses banlieues propose une échelle familiale où les bâtiments, motels, bungalows, garages, centres commerciaux, s'accordent avec les voitures individuelles dans lesquelles papa, maman et les enfants se déplacent »¹.

Le projet d'exposition « Motelisation » (mot inventé

1 Olga Duhamel-Noyer, *Motel univers : bienvenue au Québec*, Hélio-trope, Montréal, 2006, p. 105.

© Geneviève Chevalier



Motel La Paysanne, Lennoxville, 2009.

dans le cadre du projet d'exposition évoquant la prolifération des motels) cherche à explorer la thématique du motel et tout ce qui l'entoure. Présentée à la Galerie d'art Foreman de l'Université Bishop's à Sherbrooke du 21 avril au 19 juin 2010, l'exposition réunira le travail d'Andrew King & Angela Silver (Montréal et Calgary), Alison S. M. Kobayashi (Toronto) & Gintas Tirilis (Mississauga), Chantal Séguin (Sherbrooke) et Andrée Anne Vien (Montréal). Un second volet, cette fois présenté par le centre Dare-Dare, proposera en avril 2010 un circuit sur la Rive-Sud de Montréal. Les participants, à qui l'on remettra un jeu de fiches descriptives, seront invités à emprunter leur voiture pour découvrir ou redécouvrir les motels et l'histoire de certains sites d'intérêt du boulevard Taschereau. Le projet dans son ensemble

abordera l'aspect architectural, historique et socioculturel des motels dans une approche qui se veut contextuelle, puisqu'il « s'agit moins d'imposer des formes *stricto sensu*, nouvelles ou non, que d'interagir avec le texte que constitue toute société, texte par nature inachevé et qui offre toujours matière à discussion dans le cas de la société démocratique [...] »².

Le mot « contexte » fait ici référence à « l'ensemble des circonstances dans lesquelles s'insère un fait » et se rattache au courant de l'art contextuel qui appartient au champ de l'art contemporain³. C'est dans cette perspective que *Motelisation* prend racine à Lennoxville, une ville qui compte quatre motels, tous situés sur la rue Queen - rue principale qui traverse la petite ville, désormais l'un des arrondissements de Sherbrooke. L'intérêt de réaliser un tel projet vient du fait que les motels sont à la fois caractéristiques de la ville, mais également d'une culture et d'un contexte historique bien particulier.

Un glissement s'est opéré depuis les années 1980 dans la signification du motel, alors qu'on observait simultanément la prolifération des grandes chaînes motellières standardisées et la baisse en popularité des petits motels traditionnels issus de l'entreprise familiale qui avait donné naissance aux premiers motels dès la fin des années 1920 aux États-Unis. La grande entreprise, avec à sa disposition davantage de capitaux, a fait construire d'un océan à l'autre des motels identiques, en se basant, comme elle le fait depuis de nombreuses décennies, sur la confiance qu'inspire aux touristes des produits standardisés à l'échelle nationale. Depuis les dernières décennies, les

2 Paul Ardenne, *Un art contextuel*, Flammarion, Paris, 2002, p. 35.

3 www.cnrtl.fr, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 17 novembre 2009.

motels indépendants, délaissés par les touristes motorisés, ont été entraînés dans une spirale descendante. Souffrant de la compétition, certains d'entre eux ont été laissés à l'abandon ou encore démolis, tandis que d'autres arrivent toujours à maintenir leur popularité, grâce, entre autres raisons, au charme rétro de leurs attraits - un paradoxe, vu le fait que, historiquement, le motel est un produit du système capitaliste à l'états-unienne qui repose sur la consommation engendrée par un goût insatiable pour la nouveauté. L'âge d'or des motels traditionnels appartient au passé : issus du modernisme architectural de la première moitié du XX^e siècle, ils se retrouvent aujourd'hui dans un cul-de-sac. « Née dans l'euphorie de la démocratisation de la voiture, la motellerie n'est pas encline à se faire restauratrice et conservatrice de sa propre activité »⁴. Alors que les goûts des consommateurs continuent d'évoluer, le motel traditionnel a atteint la limite de son développement depuis bien longtemps. Fabriqué en usine dès ses débuts - ce qui explique sa silhouette caractéristique - le motel arrive au mieux à provoquer désormais chez sa clientèle un sentiment de nostalgie. Mais qu'est-ce que le motel en réalité ? Dans quel contexte a-t-il émergé ? Que signifie sa prolifération et qu'est-ce qui a provoqué son déclin ? Ces questions sont quelques unes des pistes qu'emprunteront les artistes de *Motelisation*, à travers les œuvres qui seront réalisées dans le cadre du projet d'exposition.

On observe depuis les dernières années un changement dans les concepts associés au motel. « Emprunté à l'anglo-américain et composé de la 1^{re} syllabe de *motor* «moteur» et de la finale de *hôtel*, le terme est créé en 1925 pour désigner de nouveaux types d'hôtels pour la clientèle motorisée (*motor*

4 Olga Duhamel-Noyer, *Op cit.*, p. 64.

hotels) construits le long de l'axe routier reliant San Diego à Seattle»⁵. Si on emprunte l'approche analytique élaborée par la sémiologie, il est possible d'affirmer que le terme ou signifiant *motel*, dans le langage mythique, était autrefois rattaché à différents concepts plus ou moins bien définis tels que l'*American way of life*, la modernité, le confort de la vie quotidienne et - ce qui peut paraître étonnant aujourd'hui - le luxe. Il faut être conscient que le « [...] mythe est une parole dépolitisée. [II] abolit la complexité des actes humains, leur donne la simplicité des essences, il supprime toute dialectique, toute remontée au-delà du visible immédiat, il organise un monde sans contradiction, parce-ce que sans profondeur, un monde étalé dans l'évidence, il fonde une clarté heureuse, les choses ont l'air de signifier toutes seules »⁶. C'est sous cet éclairage qu'il est ici question de motel : on cherche à voir derrière l'image toute la complexité du phénomène. L'évolution qui a mené jusqu'au motel débute à l'époque de la Première Guerre mondiale aux Etats-Unis. Le motel a ensuite fleuri pendant la Grande Dépression et sa popularité a littéralement explosé hors des frontières du pays après la Seconde Guerre mondiale, entre autres lieux au Canada et au Québec. Aujourd'hui, le mythe est brisé et motel rime davantage avec « [...] marginalité, pauvreté, uniformité, mobilité, standardisation, désocialisation, dépersonnalisation, méfiance, anonymat, [...] éclatement de la centralité au profit d'un espace transitif et mobile où prédomine la perte du lien avec le monde »⁷.

5 <http://www.cnrtl.fr>, Centre National de Ressources Textuelles et Lexicales, consulté le 21 décembre 2009.

6 Roland Barthes, *Mythologies*, Flammarion, Paris, 1957, p. 230-231.

7 Bruce Bégout, *Lieu commun*, Paris, 2003, p. 13.



Bar du Motel La Paysanne, Lennoxville.

© Site web du Motel La Paysanne

L'*in situ* - une parenthèse

Le champ de l'art s'est approprié le terme *in situ* (ou *site-specific* en anglais) dès les années 1960 pour désigner un type de pratique ou d'œuvre lié à un lieu physique, bien réel et tangible. L'œuvre *in situ* était à ses débuts entièrement connectée à ce lieu dans lequel elle s'inscrivait. Un peu plus tard, « [...] des artistes tels que Michael Acher, Marcel Broodthaers, Daniel Buren, Hans Haacke, et Robert Smithson, ainsi que plusieurs artistes féminins comme Mierle Laderman Ukeles, ont considéré le site non seulement dans ses termes physique et spatial, mais comme un cadre culturel défini et construit par les institutions

de l'art »⁸. L'histoire de la pratique *in situ* est liée de près à celle de l'installation, du fait de la portée hautement critique de leur discours face au système socioéconomique qui soutient le monde de l'art, à l'idéologie héritée du modernisme, à la nature et au rôle de l'art et à celui du spectateur. Les artistes qui se sont réclamés de l'approche *in situ* dans les années 1960 et 1970 cherchaient à révéler les rouages d'un système qu'ils dénonçaient. De fil en aiguille, l'intérêt pour le lieu physique de la galerie s'est porté vers l'intangible monde de l'art et la critique a visé le pouvoir politique. Cette dématérialisation du site s'est accompagnée d'une dématérialisation de l'œuvre et d'un rejet de l'esthétisation⁹. Aujourd'hui, on parle d'art contextuel pour désigner le travail d'artistes qui ont « [...] délaissé les formes classiques de représentation (peinture, sculpture, photographie ou vidéo, lorsqu'elles sont utilisées comme unique formule d'exposition) pour leur préférer la mise en rapport directe et sans intermédiaire de l'œuvre et du réel »¹⁰. Dans le cadre du projet *Motelisation*, il s'agit d'abord de s'attarder à une réalité donnée et d'inviter des artistes à réfléchir au contexte local de Lennoxville, mais également à différents aspects qui caractérisent les motels et leur histoire. Ces artistes ont été choisis pour la diversité de leur approche et cette sélection fera en sorte que divers aspects de la thématique seront abordés. Par exemple, les artistes Andrew King, architecte, et Angela Silver se pencheront sur la notion d'espace privé versus espace public en construisant une réplique grandeur nature d'une chambre de motel disponible pour la location pendant les heures d'ouverture de la galerie. Ce faisant, ils feront pénétrer le monde réel dans la salle d'exposition, un

peu comme les artistes suisses Sabina Lang et Daniel Baumann l'ont fait avec leur projet *Hotel Everland*, un hôtel portatif qui fut présenté en Europe de 2002 à 2009, notamment à la Galerie fur Zeitgenössische Kunst de Leipzig et au Palais de Tokyo à Paris. Avec leur projet, Andrew King et Angela Silver visent à remettre en question le rôle du spectateur dans l'œuvre, tout en proposant une réflexion sur le lieu physique à la fois du motel (et de ses paramètres architecturaux) et de la galerie.

Quelques notions d'histoire

Pour en revenir au motel des premiers jours, il faut se remémorer un moment bien précis dans l'histoire des États-Unis. En effet, le motel évoque l'arrivée de l'automobile et l'utilisation par les premiers touristes états-uniens des bords de route pour la nuit dans les années 1910, mais surtout l'évolution qui a vu le jour, des terrains de camping aux *cabins* (cabanes) ou *cottages* (chalets), puis aux premiers motels préfabriqués. Les grandes chaînes telles que *Best Western* ou *Holiday Inn* dominent désormais le marché et ont transformé la forme minimale du motel traditionnel en un bâtiment qui correspond davantage au goût du jour. Ce qu'on appelait *motor court* se caractérisait par un agencement semblable à celui de la cour de cabanes ou de chalets, en forme de *u* plus ou moins large ou encore de croissant. Les chambres y étaient souvent réunies sous un même toit de forme allongée et étroite, auquel s'ajoutaient une réception et parfois un restaurant situés dans une construction distincte du corps principal. Avec l'arrivée du style *Holiday Inn*, le *motor court*, composé à l'origine d'un seul étage, devint *motor inn*, un édifice à deux étages.¹¹

8 Miwon Kwon, *One place after another. Site specific art and locational identity*, The MIT Press, Cambridge, 2003, p. 13 (traduction libre).

9 *Ibid.*, p.13-24.

10 Paul Ardenne, *Op.cit.*, p.18.

11 John A. Jakle, *The Motel in America*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1996, p. 37-45 (traduction libre).

L'évolution de l'offre faite aux premiers touristes automobilistes a pris forme avec des terrains d'abord mis à leur disposition gratuitement par les municipalités. Attirés par l'idée de profit, des propriétaires privés ont ensuite proposé des services améliorés à une clientèle grandissante. Un nouveau mode de vie idéalisé et associé à une idée de liberté venait de voir le jour, et ce, autant pour les vacanciers que pour les tenanciers de terrains situés le long des routes. Dans les années 1920, le nombre de campements destinés aux automobilistes a augmenté de façon spectaculaire et à la fin de la décennie, alors que l'Occident s'enfonçait dans une grave crise économique, le nombre de cabanes et de chalets a atteint un niveau record. C'est en Californie, à San Luis Obispo, que le premier établissement portant le nom motel (par un certain James Vail, propriétaire du Motel Inn) a ouvert ses portes en 1925¹². Les noms jusqu'alors en vogue (*cabin*, *cottage*, *camp*, et *village*) étaient le reflet de stratégies publicitaires destinées à séduire les touristes à la recherche de lieux chaleureux. Comme la hausse du niveau de vie constitue l'un des fondements de la culture états-unienne, *court* et *Inn* ont ensuite gagné en popularité, car ils évoquaient davantage l'ère moderne et le progrès matériel. Quant au terme *motel*, il véhiculerait une charge encore plus grande de modernisme dans sa référence directe à l'automobile¹³.

Les cabanes représentent véritablement le début de l'industrie des motels car c'est avec elles que les touristes ont découvert qu'ils préféraient le confort à la précarité de la tente et du camping. Un lecteur du Harper's écrivait « Nous ne pratiquons pas le tourisme de plein air. Nous aimons la nature, mais nous voulons des routes bien droites et lisses et c'est à

travers les vitres (habituellement fermées) d'une berline deux portes que nous profitons du paysage »¹⁴. Ce changement dans les habitudes a transformé le simple voyageur en consommateur. « Sans nécessairement être intéressés par l'hôtel moderne, les touristes de la classe moyenne étaient attirés par un certain degré de confort et un côté pratique. En fait, ils recherchaient ce même esprit de camaraderie et la nature informelle des établissements qu'ils avaient découverts autrefois, lorsqu'ils avaient échappé au train et à l'hôtel grâce à la voiture. Désormais, les propriétaires de cabanes allaient faire miroiter cette image [...] »¹⁵.

À la fin des années 1920, alors qu'on achevait la mise en place du nouveau système de numérotation des routes aux États-Unis, certains exploitants de campements, obligés de déplacer leur entreprise, en ont profité pour actualiser leurs équipements. Cette réalité coïncidait avec celle de la Grande Dépression de 1929, pendant laquelle des propriétaires de scieries ou encore de fabriques de tuyauterie ont vu dans l'industrie du tourisme de bord de route un débouché alléchant pour leurs produits : le chalet préfabriqué allait devenir attrayant. Encouragés par les compagnies pétrolières, les petits propriétaires ont construit de plus en plus d'établissements hôteliers près des stations services. Toute une industrie se mettait en place : « Le marché élargi a rapidement attiré l'attention de fabricants de matelas de grande marque, de savons, de serviettes, de boissons gazeuses, d'appareils électroménagers et de tuiles de linoléum. Ces entreprises étaient déjà engagées dans des campagnes publicitaires à l'échelle nationale destinées à créer de toute pièce un intérêt pour les produits qu'elles proposent.

Elles ont vu dans les campements un nouveau médium

12 Bruce Bégout, *Op. cit.*, p.19.

13 John A. Jakle, *Op. cit.*, p.61 (traduction libre).

14 Warren James Belasco, *Op. cit.*, p. 131 (traduction libre).

15 *Ibid.*, p. 137 (traduction libre).



No Vacancy. Alison S. M. Kobayashi et Gintas Tirilis, installation, 2009.

de masse au potentiel économique comparable à celui du panneau publicitaire et de la publication imprimée »¹⁶. Les consommateurs, excités par l'offre sans cesse croissante de produits standardisés et par la possibilité d'accroître à peu de frais leur confort matériel, emboîtèrent le pas. Les motels ont ainsi joué un rôle clé dans la mise en place du système de consommation que nous connaissons. « Les grandes marques ont rejoint les consommateurs au sein d'une communauté de consommation qui dépassait les frontières régionales. Elles lui

¹⁶ *Ibid.*, p. 140 (traduction libre).

ont laissé croire qu'il pouvait désormais se sentir chez lui partout. Les fabricants espéraient que les touristes feraient la découverte de nouvelles marques, dont ils achèteraient les produits une fois de retour à la maison »¹⁷.

Les chiffres de l'époque reflètent l'engouement pour les motels : de 5000 en 1927, leur nombre passe de 15 000 à 20 000 en 1935. Les matelas à ressorts, la douche d'eau chaude et la toilette à chaîne n'étaient pas courants dans les maisons états-uniennes du début des années 1930, et c'est dans la chambre de motel que les voyageurs ont découvert ces commodités pour la première fois - de la même façon qu'ils ont été mis en contact avec la télévision, les portes-fenêtres coulissantes ou le vinyle dans le motel du début des années 1950. En d'autres mots, le motel a été et ce, depuis ses débuts, une vitrine pour l'entreprise au détail¹⁸.

Les motels de Lennoxville

La petite localité de Lennoxville compte quatre motels : La Paysanne, La Marquise, l'Héritage et le Motel Lennoxville. Le premier arbore des portes laquées du même rouge sur fond noir et blanc (figure 1) qu'à son inauguration et le dernier, un peu en retrait de la route, se cache derrière des arbres entourant une piscine. Tous ont une enseigne bien visible qui évoque un certain romantisme (personnage de paysanne ou de marquise), ou se réclame du style criard des enseignes modernes états-

¹⁷ *Ibid.*, p. 141 (traduction libre).

¹⁸ *Ibid.*, p.140-170.

uniennes. Ces motels sont fréquentés par différents types de clientèles : les voyageurs de passage ou les travailleurs à l'emploi des institutions d'enseignement de la ville, qui compte une université et un collège - ou encore la clientèle en quête d'anonymat et d'intimité.

Les chambres équipées d'une cuisinette du Motel Lennoxville conviennent à des travailleurs. Le Motel La Paysanne, dont les propriétaires ont le souci de bien conserver l'établissement, possède des espaces communs nombreux où l'on semble chercher à multiplier les contacts. Sur le site web de l'établissement, on trouve une image du bar tel qu'il fut préservé jusqu'en 2007 (figure 2). Le motel fut inauguré en 1955 dans une avalanche de slogans publicitaires : « [...] tout l'ameublement est du produit SIMMONS BEAUTY-REST. C'est donc dire que tout le confort moderne est à la disposition des hôtes [...] »¹⁹. Son propriétaire d'alors, Luc Roberge, affirmait vouloir « [...] donner un confort moderne dans un décor paysan [...] »²⁰. La « nouveauté » incarnée par les motels a laissé place au fil des ans à un certain charme suranné. Comme d'autres établissements de la localité, ils contribuent à donner son aspect rétro à Lennoxville.

L'exposition *Motelisation*

Pour la réalisation du projet d'exposition présenté à la Galerie d'art Foreman, des artistes ont été invités à réaliser soit un projet *in situ* - c'est-à-dire qui tient compte des particularités du contexte motellier de Lennoxville - ou une œuvre qui aborde de manière plus large la thématique des motels. La majeure partie des œuvres seront présentées en galerie, mais d'autres,

¹⁹ Luc Roberge, « La Paysanne », *Journal La tribune de Sherbrooke*, 11 juillet 1955, p. 9.

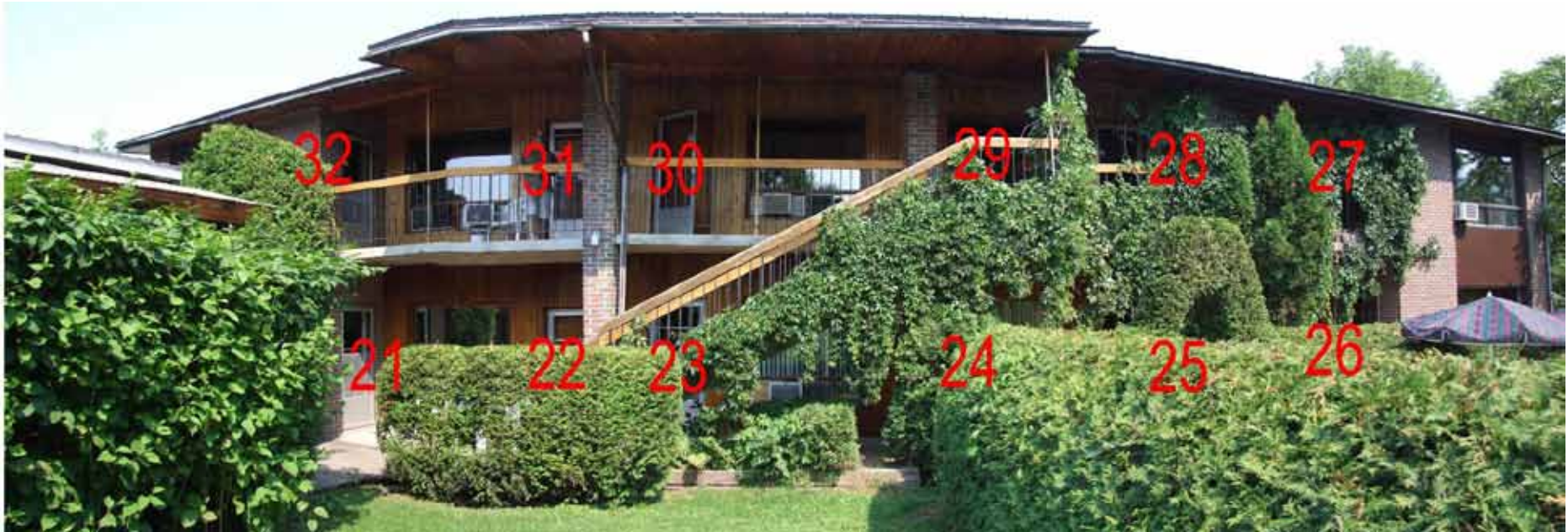
²⁰ *Ibid.*, p. 8.

telles que celle d'Andrée Anne Vien ou encore de Chantal Séguin, se retrouveront en partie dans les motels ou en ligne.

Le travail de l'artiste montréalaise Andrée Anne Vien passe par des lieux qui appartiennent au réel et qui se situent en dehors des espaces habituellement réservés à la diffusion de l'art. De ce fait, elle invite les gens à se déplacer tout en leur offrant la possibilité de contribuer à l'œuvre. Adoptant une approche développée par l'anthropologie et la sociologie, l'artiste s'est notamment intéressée dans ses projets antérieurs à la réalité de certaines communautés culturelles vivant à Montréal. Dans le cadre du projet *Motelisation*, l'artiste propose de s'attarder à l'expérience vécue par les clients qui fréquentent le Motel Lennoxville. L'œuvre *Note de Motel* sera installée à la fenêtre de chacune des chambres et prendra la forme de rideaux sur lesquels seront brodées des bribes de récits tirés d'entrevues que l'artiste aura menées auprès de clients.

Andrée Anne Vien compte également « parasiter » le site web de l'entreprise familiale (figure 3) qui permet une visite interactive de chacune des chambres.

Les deux artistes originaires de Mississauga en Ontario, Alison S. M. Kobayashi et Gintas Tirilis, réaliseront une installation composée d'artefacts et de vidéo dans la petite salle de la galerie. Fruits d'un butin récolté lors d'une série d'escapades dans des motels désaffectés d'une banlieue de Toronto au cours de l'hiver 2008, les objets réunis constituent une collection qui témoigne d'une époque révolue. Dans un souci de conservation mais également d'expérimentation, Kobayashi et Tirilis ont fabriqué des œuvres à partir des objets trouvés, construit des sculptures et réalisé des « installations mise-en-scène » (figure 4) autour du thème de la disparition des motels. Leur projet traite également de style vernaculaire, puisque les objets rassemblés appartenaient à l'entreprise familiale dont



Site web du Motel Lennoxville.

les activités étaient alors florissantes, bien avant l'arrivée des grandes chaînes maintenant dominantes avec leurs produits standardisés. En squattant ces bâtiments désaffectés et en attente de démolition, les deux artistes en quête d'aventure ont choisi de s'approprier ces endroits qui témoignent de la désaffection de certaines zones périurbaines maintenant remplacées par de nouveaux projets de développement.

À travers une exposition dans les Cantons de l'Est et un projet à Dare-Dare sur la Rive-Sud de Montréal, *Motelisation* est une occasion de s'attarder à la signification des motels dans notre société. Chacun d'entre nous a une expérience personnelle des motels. Pour certains, ils évoquent les voyages de l'enfance, et pour d'autres des bâtiments démodés à l'écart des grands centres. Leur style souvent vernaculaire irrite ou amuse.

De par leur construction précaire et symptomatique de toute une économie basée sur la consommation, ils sont inévitablement appelés à disparaître. Pourtant, ils appartiennent à notre histoire et on peut lire, à travers leurs formes et leurs couleurs, le récit d'une époque qui a bouleversé la manière de vivre des Nord-Américains. Si aujourd'hui le regard que nous portons sur la culture de l'automobile et sur le type de développement urbain et suburbain qu'elle a engendré est devenu plus critique, on ne peut qu'être fasciné par le contexte qui les ont vus naître- celui des deux guerres mondiales et de la Grande Dépression. Le motel peut être vu comme une sorte d'emblème de la société de consommation et de la culture de l'automobile. Son déclin actuel, qui coïncide avec l'effritement du système capitaliste, constitue un autre symbole lourd de sens.

Note synthèse sur le colloque *Capitales et patrimoine au XXI^e siècle* : l'implication des groupes sociaux dans l'interprétation des sites patrimoniaux

Cindy Morin

M.A. en études des Arts – Consultante en patrimoine.

Les 5, 6 et 7 novembre 2009 s'est tenu à l'Université Laval, à Québec, le colloque international *Capitales et patrimoine au XXI^e siècle*. Ce colloque était organisé en collaboration avec l'Institut du patrimoine culturel (IPAC), le Centre interuniversitaire d'études sur les lettres, les arts et les traditions (CELAT) et le Laboratoire d'anthropologie et d'histoire de l'Institution de la culture (LAHIC) sous la direction de Habib Saidi (IPAC et CELAT, Université Laval) et de Sylvie Sagnes (CNRS – IIAC, Équipe LAHIC, Paris).

Cet événement fut l'occasion de réunir des chercheurs d'horizons variés et d'origines multiples pour réfléchir sur les relations entre les capitales et leur patrimoine dans le monde actuel. Outre la ville de Québec, les conférenciers ont

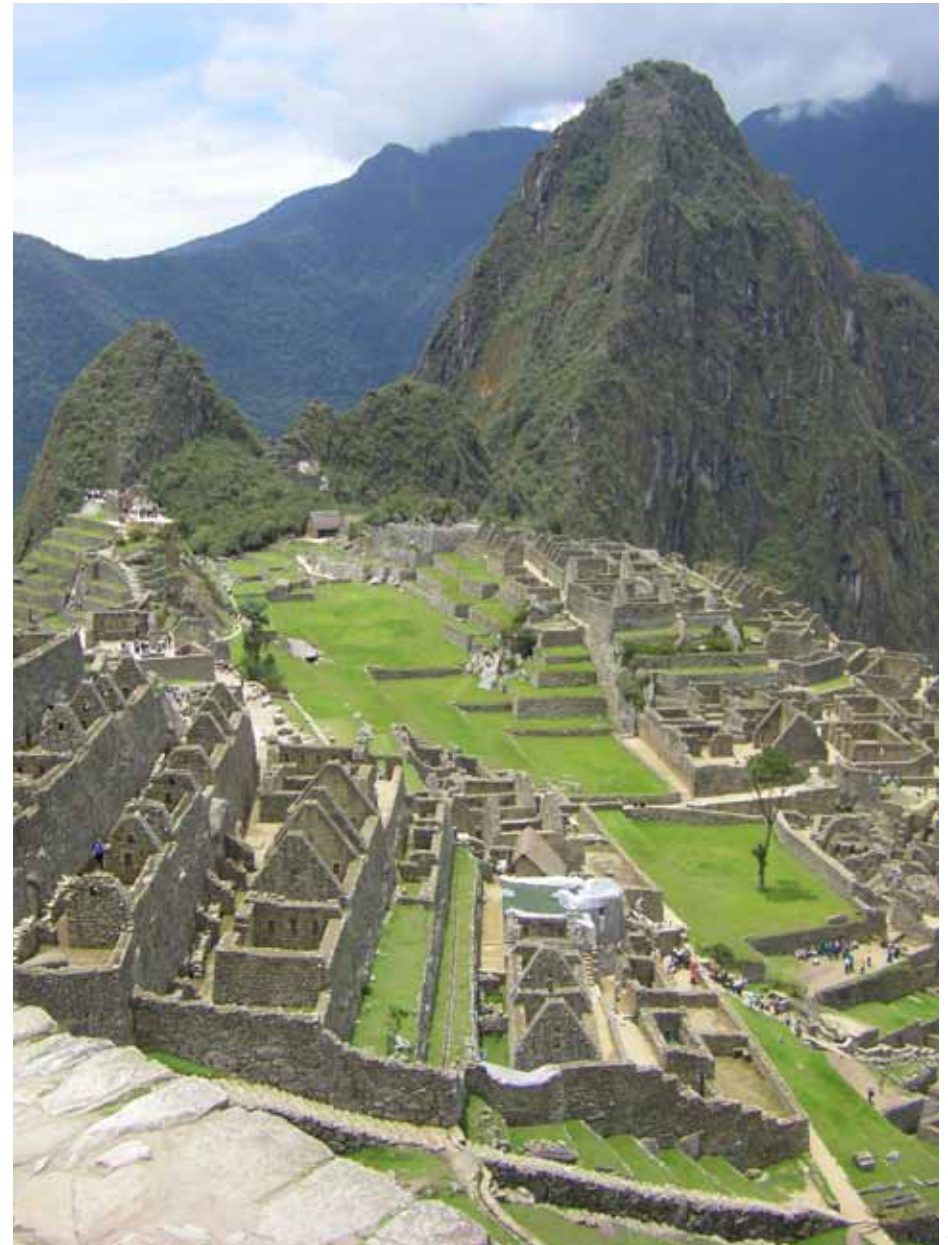
transporté les participants sur tous les continents, notamment, au Brésil, en France, au Bangladesh, au Liban, en Malaisie, en Égypte, en Bolivie et au Sénégal. Anthropologues, ethnologues et muséologues, mais aussi conservateurs, architectes, géographes et urbanistes, pour ne nommer que ces disciplines, sont venus s'enrichir mutuellement grâce à cette approche multidisciplinaire.

L'objectif scientifique général était de faire le pont entre les recherches en cours sur les capitales, indissociables de leurs rôles politique, économique et identitaire, et le patrimoine urbain, lié aux problèmes de sa conservation et de son exploitation. Les réflexions étaient divisées en cinq grands axes : 1) Le temps des capitales : entre passé

et futur, 2) Capitales d'un temps, patrimoine de toujours, 3) Entre particulier et universel, 4) Entre pluriel et singulier, 5) La bataille du patrimoine. Bien que le patrimoine urbain des capitales constitue l'objet de recherche principal des conférences entendues, certaines problématiques plus fondamentales concernent tous les patrimoines. Nous présentons ici quelques-unes de ces idées, mises en relation avec nos recherches.

Tourisme, muséification et interprétation : les paradoxes du tourisme

L'aspect touristique du patrimoine a été abordé, notamment sous l'angle des paradoxes. Souvent, il est souhaité d'accroître la fréquentation des installations. Cette décision se révèle généralement bénéfique sur les plans culturels, informatifs et économiques en plus de créer de l'emploi. Les avantages sont nombreux et indéniables. Or la présence massive des touristes contribue à créer plusieurs problèmes, dont de conservation. Du point de vue technique, peu de lieux patrimoniaux, qu'ils soient dans une capitale ou en milieu naturel, possèdent la capacité de recevoir une affluence considérable. Leur présence provoque une accélération de la dégradation des matériaux. Par ailleurs, une masse touristique notable contribue à modifier le patrimoine. À titre d'exemple, la croissance de la fréquentation engendre des changements au niveau des services offerts. De fait, des commerces s'établissent pour profiter du capital financier des voyageurs ayant des besoins à combler : restaurants, hébergement,



Le célèbre Machu Picchu au Pérou, 2008.

boutiques souvenirs, agences de voyage et d'excursions. Ces entreprises transforment le paysage environnant : l'aspect matériel des lieux se modifie, le coût de la vie augmente et les familles locales s'éloignent, ne se sentant plus chez elle ou, n'ayant pas bénéficié de la croissance économique générée par les activités patrimoniales, elles n'ont plus les moyens leur permettant de demeurer sur place. La situation devient problématique puisque les populations locales font partie intégrante du patrimoine *in situ*. Elles participent à sa vitalité, à sa culture, à sa compréhension, à sa complexité, à son histoire et à sa transmission. En somme, ces altérations provoquées par l'industrie touristique concourent à instaurer une mise en distance entre le patrimoine et le public extérieur et local en créant une sorte de simulacre menant à la muséification des lieux et éventuellement à la perte de sens.

Le tourisme engendre d'incontestables avantages. Cependant, il peut constituer un risque réel pour le patrimoine. L'un des problèmes remarquables sur le terrain par quelques conférenciers réside dans l'emphase trop souvent exercée sur un élément vedette, c'est-à-dire une composante plus spectaculaire ou plus parlante servant de symbole et d'attrait (on peut penser par exemple aux fameuses pyramides d'Égypte ou à celles de Chichén Itzá au Mexique, aux statues de l'île de Pâques ou encore au célèbre Machu Picchu au Pérou). Bien que chaque site patrimonial possède ses incontournables, il y a toujours des parties qui ne sont pas mises en valeur mais qui demeurent pourtant nécessaires à la compréhension du site : tout lieu patrimonial est constitué en plus d'objets ou de lieux

célèbres, de multiples acteurs (humains, bâtis ou naturels) en interaction. Les anciens villages autochtones de la côte Ouest du Canada¹ exemplifient bien cette pluralité : l'élément vedette c'est les quelques mâts totémiques sculptés encore debout. Cependant, un ancien village comporte également des vestiges de maisons, des arbres exhibant un travail inachevé tel que le début d'un canot, des grottes et d'autres éléments humanisés disséminés dans la forêt et dans l'océan adjacents, sans compter les savoir-faire traditionnels, les connaissances liées à la nature et les nombreuses histoires des aînés. Ainsi, alors que les touristes ne sont interpellés que par les fameux mâts totémiques, image tant médiatisée et commercialisée, le site a beaucoup plus à offrir.

Les activités d'interprétation font partie des pistes de solutions potentielles visant à renverser cette tendance. Demeurant essentielles à la compréhension du patrimoine, elles peuvent revêtir des formes très variées. Selon les activités, l'impact sur les lieux sera plus ou moins important puisque certaines d'entre elles s'effectuent à distance des biens ou font appel à des répliques. Ainsi, la diversification des circuits et des discours peut minimaliser les perturbations. Par d'exemple, les visiteurs peuvent être dirigés vers des monuments et des secteurs moins connus. En répartissant

¹ Cet exemple est tiré de recherches effectuées en 2005 dans le cadre de mon mémoire de maîtrise en études des arts de l'Université du Québec à Montréal. Voir Cindy Morin, *Étude de deux cas sur la patrimonialisation de sites sacrés amérindiens au Canada : Sᑕᑎᑎᑎ Gwaay en Colombie-Britannique et Áísína'pi en Alberta*, Mémoire de maîtrise, Département d'histoire de l'art, Université du Québec à Montréal, 2007.

ainsi physiquement les personnes, la pression souvent exercée sur un même secteur patrimonial se trouve partagée. En parallèle, les groupes sociaux liés au patrimoine en question peuvent être invités à animer ces zones moins connues ce qui permet de dynamiser des éléments patrimoniaux moins spectaculaires, mais tout autant importants.

La pluralité du patrimoine

Le paradoxe entre la pluralité et la singularité propre à chaque lieu mis en patrimoine est un autre thème abordé par les conférenciers. L'institutionnalisation du patrimoine répond généralement à un programme établi par un organisme, gouvernemental ou autre, ce qui, la plupart du temps, implique de suivre des processus en vigueur afin d'établir les valeurs et les discours sur le patrimoine. Cette approche fixe les biens patrimoniaux dans une identité singulière alors qu'ils sont plutôt variables et variés. Dans ces processus où prolifèrent les programmes et les marches à suivre, le patrimoine et ses constituantes sont souvent les premiers oubliés alors qu'ils devraient précéder les programmes. L'application de processus, de programmes et de normes nuit à l'identité propre à chaque site puisque les valeurs et les discours sont en mouvance. Ils changent selon les époques et les périodes, de même que selon les groupes sociaux en présence. Ainsi, l'absence de la notion de patrimoine dans certains groupes culturels témoigne de cette diversité des valeurs, des notions et des discours reliés à un lieu patrimonial. De ce point de vue, le patrimoine est pluriel et à nouveau, l'interprétation

peut jouer un rôle clé dans l'exposition de ce phénomène.

La présentation des acteurs sociaux impliqués, et des valeurs et discours les définissant, constitue une des avenues permettant de décentraliser la mise en valeur du patrimoine et d'offrir une compréhension plus complète d'un site. Cette approche a aussi comme avantage de réactualiser un patrimoine souvent fixé dans une temporalité passée. Par exemple, le précipice à bisons Head-Smashed-In², site du patrimoine mondial situé en Alberta, propose dans son centre d'interprétation un programme double : le discours scientifique occidental expliquant la réalité archéologique et géologique objective, et le point de vue des Niitsítapis³ basé sur la tradition orale. La communauté autochtone a pris part à la conception de l'exposition en y présentant des croyances, des savoir-faire, des traditions et des histoires propres aux lieux. Leur présence constante – tant dans le récit muséal que physiquement sur les lieux puisqu'ils constituent une forte proportion des employés – indique aux visiteurs étrangers que ces lieux ne se limitent pas au rôle de témoin du passé attribué par les chercheurs ; ils s'inscrivent également dans un ici et maintenant bien vivant qui poursuit sa transmission. Ainsi, la multiplication des acteurs et des discours permet de démontrer la pluralité du site ce qui mène à une plus grande compréhension du patrimoine.

² *Ibid.* Voir le site web, consulté en janvier 2010 : <http://www.head-smashed-in.com/>.

³ Les Niitsítapis forment une Première Nation mieux connue sous les noms Pied-Noir et Blackfoot, mais nous préférons employer leur expression par respect envers ce patrimoine toponymique.



© Cindy Morin

La pyramide de Chichén Itzá est un symbole du patrimoine mexicain, 2010.

Les populations locales au cœur des solutions?

Ces réflexions convergent vers une dernière piste : l'implication des populations locales. À elle seule, une désignation patrimoniale, même de niveau mondial, ne suffit pas à assurer la conservation du patrimoine. Malgré la législation entourant de tels biens, malgré leur renommée et en dépit de la présence de spécialistes, la conservation et la mise en valeur ne peuvent être réellement efficaces sans l'intérêt, la compréhension et le

respect des groupes sociaux concernés. Il est essentiel de ne pas perdre de vue que les résidents font partie du site patrimonial et que les activités engendrées par la patrimonialisation ont un impact quotidien et à long terme sur les populations locales. Qu'il s'agisse de gestion, de recherche, de mise en valeur ou de diffusion d'un bien patrimonial, les groupes sociaux concernés devraient être impliqués. Engager les populations locales permet au patrimoine de participer activement à la société dans laquelle il s'inscrit, et de se positionner en tant qu'infrastructure sociale en occasionnant des bienfaits concrets dans son milieu tels que la création d'emplois et la (re)valorisation de la culture locale. Les activités d'interprétation peuvent mettre en valeur ces groupes ainsi que leurs

histoires, leurs connaissances et leurs points de vue, et ce, aux bénéfices du patrimoine et des visiteurs.

Pour poursuivre les réflexions :

Si vous désirez en connaître davantage sur l'un ou l'autre des axes de réflexion qui ont été soulevés, un ouvrage est actuellement en préparation par les organisateurs du colloque afin de donner suite à cet événement qui fut le lieu d'échanges, de questionnements et de prises de conscience sur le patrimoine.

Réédition du livre sur la maison Dumulon

Chantal Polard

Directrice générale- La maison Dumulon - www.maison-dumulon.ca

En 1978, lors de sa création, la Corporation de la maison Dumulon voyait un premier mandat donné par la Ville de Rouyn, soit celui d’animer la pointe Dumulon nouvellement classée historique par le ministère des Affaires culturelles. Avec l’aide de Léon Dumulon et divers autres intervenants, les membres du premier conseil d’administration retroussèrent leurs manches pour la réfection des bâtiments et pour que le site devienne un incontournable de l’offre touristique régionale.

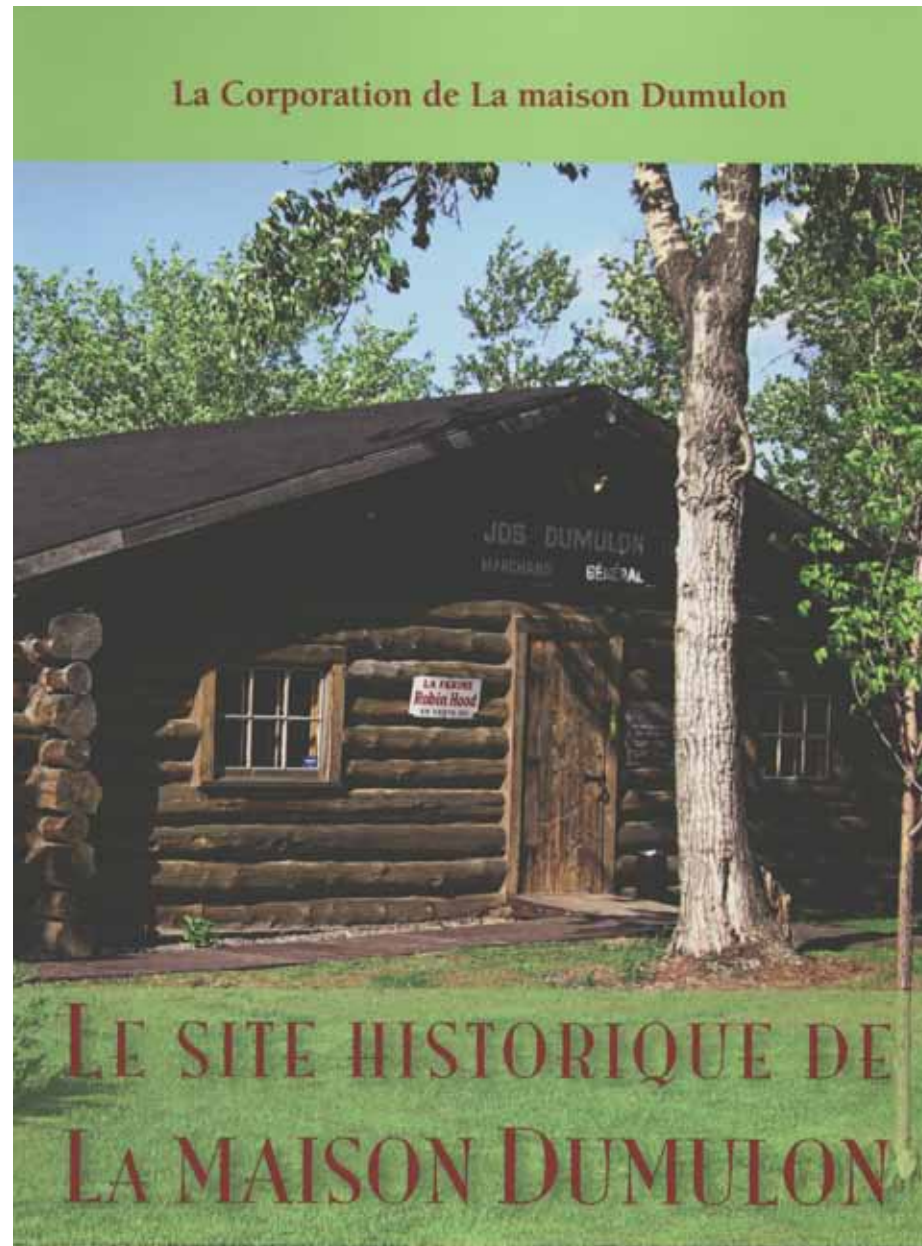
Trente ans plus tard, la Corporation continue de voir à la qualité du site, de l’état des lieux à tous les services qu’on y dispense, et à promouvoir l’histoire de notre ville, maintenant grâce à l’autre site qu’elle administre, l’église orthodoxe russe Saint-Georges. Préserver l’héritage du passé mais aussi le rendre

accessible, dynamique et invitant fait partie de la mission que se sont donnée les administrateurs.

C’est avec fierté que nous vous présentons cette réédition du livre sur *La maison Dumulon* qui relate les étapes de cette mission passionnante et qui souligne la finalité du projet de renouvellement de l’exposition permanente qui nous a occupés ces dernières années.

Vous y trouverez un aperçu de l’histoire de Rouyn-Noranda et celle d’une famille de pionniers qui ont aidé à bâtir une ville minière d’importance dans le nord québécois.

Bonne lecture.



Les affaires corporatives



Denis Lavoie
Président de l'AQIP

Les administrateurs de l'AQIP sont tenus d'informer les membres de l'organisation des décisions relatives aux affaires de l'Association.

Cette section de la revue est réservée aux affaires courantes de l'Association. Elle est intitulée : « Placards », en référence aux avis d'intérêt public qu'on « placarde » sur les babillards, sur les sites Internet et les journaux locaux.

Tous les documents dont il est fait mention dans cette section sont disponibles au secrétariat de l'AQIP : dlavoie002@sympatico.ca.

« Placard. s. m. (de plaquer) – (anc.) Écrit ou imprimé qu'on affiche dans les places, dans les carrefours, afin d'informer le public de quelque chose. Afficher une ordonnance imprimée en placard, en forme de placard »¹.

Membres du Conseil d'administration 2009-2010

Les personnes suivantes siègent au Conseil d'administration de l'AQIP en date du 31 décembre 2009.

Diane Attendu Collège de la Gaspésie et des îles Gaspé	(siège 4)
René Charest Parc national de Frontenac Lambton	(siège 5)
Marc-A Jetté	(siège 2)

La Cité de l'or Val-d'Or	
Denis Lavoie Consultant en patrimoine Gatineau	(siège 3)
Sarah Mailhot Guêpe Parc nature du Bois de Liesse Montréal	(siège 11)
Nicole O'Bomsawin Réserve de la Biosphère Lac Saint-Pierre	(siège 4)
Chantal Polard La Maison Dumulon Rouyn-Noranda	(siège 9)
Diane Schreiner Parcs Canada Gatineau	(siège 8)
Virginie Soulier Doctorante en muséologie Montréal	(siège 6)
In/occupé	(siège 1)
In/occupé	(siège 7)

¹ Dictionnaire de l'Académie française, 1762.

Membres du conseil exécutif – Décembre 2009

Les personnes suivantes siègent au Conseil exécutif

Denis Lavoie	président
René Charest	vice-président
Diane Schreiner	secrétaire
Chantal Polard	trésorière

Les deux premières personnes ont été élues lors de la première réunion du Conseil d'administration le 4 mai dernier. Mesdames Schreiner et Polard siègent au Conseil depuis le 8 décembre 2009 et remplacent M. Denis Messier démissionnaire en septembre.

Assemblée générale – 23 avril 2009

Les membres de l'AQIP se sont réunis en Assemblée générale le 23 avril dernier à l'occasion du Congrès annuel de l'Association à la Maison Mackenzie-King, Parc de la Gatineau.

Rapport annuel et états financiers (2008) –

Les membres présents ont été invités à entendre la lecture du *Rapport annuel 2008* de la Présidence (Md M. Vaillancourt). Ce rapport a été préparé et lu par le Vice-président (M. G. Beaulieu).

Les membres ont aussi entendu de M. Beaulieu du même conseiller un avis sur les états financiers de l'AQIP.

Les membres de l'Assemblée ne se sont pas prononcés sur la teneur de ces deux documents : ces rapports n'ayant pas reçu l'assentiment préalable du Conseil d'administration et copie de ces mêmes documents ne leur étant pas parvenu avant la rencontre comme l'exigent les règlements de l'Association.

L'Assemblée générale a confié aux membres du Conseil d'administration 2008-9, le soin de préparer un nouveau *Rapport annuel 2008* et de préparer les *États financiers*

2008 de l'Association de manière à ce que ces documents soient recevables.

Le *Rapport annuel 2008 (révisé)* sera intégré au *Rapport annuel 2009* de l'Association ; les *États financiers 2008 (révisés)* ont été approuvés par le CA en octobre 2009. [Résolution 2009.10.05.1].

Tous ces documents sont disponibles au secrétariat de l'Association

Démission des administrateurs

Md Vaillancourt (présidente) et M. Beaulieu (vice-président secrétaire et trésorier) ont manifesté leur intention de quitter les sièges qu'ils occupaient au Conseil d'administration. Md Caron (secrétaire) avait déjà fait part de sa décision de ne plus occuper un poste au Conseil d'administration.

Mesdames Caron et Vaillancourt ont renouvelé leur membriété à l'Association en 2009.

Élection au Conseil d'administration - 2009

Les personnes suivantes ont été élues au Conseil d'administration lors de l'Assemblée générale des membres; leur mandat arrivera à échéance en avril 2011.

Denis Lavoie	(siège 3)
René Charest	(siège 5)
Michèle Fournier	(siège 7)
Sylvie Rochette	(siège 9)
Denis Messier	(siège 11)

Ces membres se joignent à d'autres membres dont le mandat arrive à échéance en avril 2010.

Diane Attendu	(siège 4)
N. O'Bomsawin	(siège 10)

Placards de l'Association

Au cours de l'année, les membres du Conseil d'administration ont reçu les démissions de - M. Denis Messier (11) Md Sylvie Rochette (9) et de Md Michèle Fournier (7).

Ils ont nommé au Conseil par voie de résolution les personnes suivantes :

Marc-A. Jetté	(siège 2)
Virginie Soulier	(siège 6)
Chantal Polard	(siège 9)
Diane Schreiner	(siège 8)
Sarah Mailhot	(siège 11)

Les sièges (1) et (7) resteront inoccupés jusqu'à la prochaine Assemblée générale des membres.

Élection au conseil exécutif - 2009

Les administrateurs de l'Association ont nommé au Conseil exécutif Denis Lavoie (président), René Charest (vice-président) et Denis Messier (secrétaire et trésorier). [Résolution 2009.05.04 – 2]

M. Denis Messier démissionnaire en septembre 2009 a été remplacé par Mesdames Diane Schreiner au poste de secrétaire et par Chantal Polard, au poste de trésorière de l'Association. [Résolution 2009.12.08 – 1] [Résolution 2009.12.08 – 2].

Aide gouvernementale aux opérations – Demande de subvention

Un montant de (5 000\$) a été attribué à l'AQIP par le Ministère de la Culture des Communications et de la Condition féminine. Ce montant sera affecté aux dépenses courantes de l'Association.

La demande de subvention était accompagnée d'un plan d'action. Ce plan d'action était conséquent des priorités que s'était donné le Conseil d'administration à sa première réunion du 04 mai 2009.

Tous les projets de l'AQIP procèdent de son mandat. Leur réalisation se fera en coopération avec les autres intervenants du milieu patrimonial et servira à promouvoir les intérêts des gens d'interprétation du patrimoine; à accroître leur sentiment d'appartenance à une profession; à établir leur présence dans leur champ d'intervention et à confirmer la pertinence de l'organisme dans le même champ.

Projets 2009 - 2010

- Projet 1 mise à jour du plan stratégique
- Projet 2 révision de la signature corporative
- Projet 3 publication d'un bulletin électronique
- Projet 4 création d'un mécanisme de certification
- Projet 5 tenue d'un atelier national (congrès annuel)
- Projet 6 élaboration d'un carnet de cours (formations)
- Projet 7 présentation de cours de formation – session avril
- Projet 8 présentation de cours de formation – session mai
- Projet 9 présentation de cours de formation – session juin
- Projet 10 recrutement individuel et institutionnel

Extrait du plan d'action 2009

Le texte de la demande de subvention et des documents afférents est disponible au secrétariat de l'AQIP.

États financiers - 2008

Le Conseil d'administration a approuvé par voie de résolution [Résolution 2009.10.05 – 1] le texte qui suit comme étant les **états financiers de l'AQIP pour l'année 2008**.

SOLDE REPORTÉ	0 606 66	606 66\$	
PRODUITS			
Subvention – fonctionnement	5 000 00		
Membriété – individuelle et autre	3 996 44		
Congrès – dépôt en fiducie	1 816 73		
Formation - session du Manitoba	1 390 00		
Formation - redevances	0 500 00		
Prêt - trésorerie	0 835 00		
Intérêts – et ristourne	0 010 74		
Comptes - à percevoir	0 000 00	13 549 13\$	14 155 79\$
DÉBOURS			
Prêt - remboursement	0 835 00		
Frais - opérations bancaires	0 220 17		
Trésorerie - petite caisse	0 660 00		
Affaires - corporatives	4 024 49		
Salaires - et frais afférents	0 492 08		
Congrès – remise des dépôts	1 539 17		
Prix - faction et remise	0 851 96		
Formation- honoraires et autres	1 098 97		
Comptes - à honorer	2 644 85		
	12 366 15\$		
SOLDE			<u>01 789 10\$</u>

États financiers - 2009

Le Conseil d'administration a approuvé par voie de résolution le texte qui suit comme étant les **États financiers de l'AQIP pour l'année 2009**. [Résolution 2010.01.27.1]

SOLDE REPORTÉ		04433 15	
PRODUITS			
Subvention et dons	MCCCQ	5200 67	
Prêt		0606 04	
Remboursements		0240 95	
Membriété		2771 00	
Atelier national commandites		1425 00	
Atelier national inscriptions		9900 00	
Correction comptable		0000 46	20 144 12
			<u>24 577 27\$</u>
CHARGES			
Assurances		0606 04	
Frais bancaires		0258 92	
Remboursement - prêt		0606 04	
Remboursement - inscription		0323 56	
Communications		2152 88	
Secrétariat		0753 86	
Prix d'excellence		0664 70	
Congrès 2008		1448 50	
Congrès 2009		10388 99	
Déplacements 2008		0711 47	
Déplacements 2009		0609 50	
Correction comptable		(0001 23)	
Total		18523 19	18 523 19
			<u>18 523 19\$</u>
SOLDE			<u>06 054 08\$</u>

Les prix de l'AQIP- 2008

Les prix de l'AQIP 2008 ont été remis lors du Congrès annuel de l'Association au Domaine Mackenzie King, Parc de la Gatineau (Commission de la capitale nationale – Canada

Prix d'excellence : La Société rimouskoise du patrimoine pour la refonte complète de la conception et de la réalisation de son circuit du patrimoine bâti

Prix Mérite - Interprétation du patrimoine : Mme Barbara Genest de Québec'Ère pour 24 ans consacrés à la conception et à la réalisation de modules d'interprétation et de programmes éducatifs visant la préservation des milieux naturels.

Prix Parcs Québec – Interprète de l'année : Monsieur Mehdi Daoudi du Parc national de Frontenac pour la conception la réalisation et l'animation de trois modules d'interprétation, et la mise en œuvre d'un programme d'animation scolaire.

Prix Mérite – Volet communautaire : Mme Claire Leblanc-Deeks pour son implication locale et régionale à la préservation et à la mise en valeur du patrimoine bâti archivistique et historique.

Prix Mérite – Volet communautaire : Mme Jo-Ann McCann en reconnaissance pour l'action citoyenne qui assure la sauvegarde la documentation et le développement du site archéologique exceptionnel Rocher à l'oiseau.

Prix Mérite – Volet communautaire : Monsieur Raymond Whissell pour son implication dans la préservation et à la mise en valeur du patrimoine local de sa municipalité.

Atelier annuel (Congrès) - 2010

Les membres de l'AQIP et leurs invités sont convoqués à « l'Atelier national » de l'Association, anciennement le « Congrès annuel », qui aura lieu les 22 et 23 avril prochain. L'Atelier national aura lieu sur l'île des Moulins de Terrebonne. Le programme officiel sera publié sur le site de l'Association.

Assemblée générale - 2010

Les membres de l'Association québécoise de l'interprétation du patrimoine se réuniront en Assemblée générale le 22 avril prochain à l'île-des-Moulins de Terrebonne.

Une convocation à cet effet parviendra aux membres par courrier électronique. Les documents nécessaires au déroulement de l'Assemblée seront attachés au courriel.



Nepal - Sagarmatha (Mont Everest) - Aurore à Thukla (4630 m / 15190 ft)

© Tito Dupret

