



Études de communication

langages, information, médiations

24 | 2001

L'interprétation : entre élucidation et création

Pratiques interprétatives en muséologie

Interpretive Practices in Museology

Alexandre Delarge



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/edc/993>

DOI : 10.4000/edc.993

ISSN : 2101-0366

Éditeur

Université Lille-3

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2001

Pagination : 57-70

ISBN : 2-9514961-2-5

ISSN : 1270-6841

Référence électronique

Alexandre Delarge, « Pratiques interprétatives en muséologie », *Études de communication* [En ligne], 24 | 2001, mis en ligne le 19 octobre 2009, consulté le 21 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/edc/993> ; DOI : 10.4000/edc.993

Ce document a été généré automatiquement le 21 avril 2019.

© Tous droits réservés

Pratiques interprétatives en muséologie

Interpretive Practices in Museology

Alexandre Delarge

- 1 Nous traiterons dans cet article de quelques pratiques interprétatives mises en œuvre par le conservateur muséologue¹, particulièrement dans des musées dits « de société ». Ces pratiques interprétatives multiples réactivent et régulent en permanence la tension des deux pôles de la mission du musée : la recherche, et la création. Il participe lors des enquêtes et des collectes réalisées dans le cadre de la mission de recherche du musée, à la construction de savoirs académiquement valides, en respectant les formalismes nécessaires qui en garantissent la rigueur. En ce sens, il mobilise des pratiques interprétatives qui sont proches de celles du chercheur en sciences humaines. Mais il est aussi un muséologue, qui réalise des expositions, lesquelles doivent créer des environnements et des formes permettant un mode d'appropriation sensible de savoirs. Mais avant de traiter de ces pratiques d'interprétation liées au milieu muséal, il est impossible de faire l'impasse sur le concept homonyme né au début du siècle dans les parcs nationaux américains et formalisé en 1957 par le journaliste Freeman Tilden dans son livre « *Interpreting our heritage* »². Rappelons très brièvement ce dont il s'agit.
- 2 Les parcs nationaux américains sont créés à partir de la fin du XIXe siècle, avec une mission de préservation de sites naturels, mais aussi de sites préhistoriques ou historiques. Or la fréquentation de tels lieux nécessite une médiation. Des guides, qui très tôt seront appelés « interprètes » devront aider le visiteur à comprendre le sens de ce qu'ils voient. Tilden tentera théoriser ces pratiques. Le mérite de son livre est d'avoir proposé un cadre conceptuel plutôt qu'un simple manuel à l'usage des guides de parcs. C'est sans doute une des raisons pour lesquelles l'interprétation sortira du monde des parcs pour investir celui des musées en commençant par les pays anglo-saxons. Depuis une quinzaine d'années la France s'intéresse à ce concept³. Sa pénétration s'est tout d'abord faite par le biais des espaces naturels, les centres ou sentiers d'interprétation étant nettement dissociés du monde des musées. En muséologie, si des concepts apparentés à ceux de l'interprétation existent depuis les années 60 (Bary de, 1999), les

centres d'interprétations constituent une catégorie à part puisque leurs missions excluent la conservation des objets. De façon très simplifiée, nous dirons que l'interprétation base son objectif éducatif sur la rencontre des visiteurs avec des objets originaux. L'interprète se place moins dans une démarche de transmission d'informations sur les objets, que dans une démarche de médiation entre des visiteurs et des objets : il tente d'en révéler les significations profondes et les relations avec leur environnement. Il cherche à établir un lien direct entre le monde de l'objet et celui du visiteur⁴.

- 3 Après avoir fait ce détour auprès du grand fondateur, nous nous en émanciperons dans les lignes qui suivent pour étudier la façon dont les conservateurs muséologues mobilisent des démarches d'interprétation selon des acceptions différentes de celle que propose Tilden. Trois acceptions principales seront retenues :
 - prendre en bonne part la réalité, avec référence à des pratiques scientifiques propres aux sciences humaines : collecte, sélection, construction des catégories, contextualisation à des fins de production de connaissances ;
 - dévoiler des significations cachées, avec référence à des pratiques de médiation ;
 - exécuter au sens musical ou théâtral, avec référence à des pratiques de création.

Les collections : l'interprétation comme pratique savante

- 4 La constitution des collections et leur mise en exposition permanente sont deux des missions traditionnelles. On considère qu'elles relèvent d'une démarche qui doit être scientifique, c'est à dire impartiale et objective. Or, toute démarche scientifique, dans sa phase de construction des faits, nécessite de prélever des artefacts dans le monde, et procède ainsi à une collecte de données. Aucun prélèvement n'est exhaustif, ni aléatoire. Passeron⁵ (1995) rappelle la nécessité qui est au fondement de toutes les sciences sociales, de choisir pour décrire, et notamment, de choisir les catégories de l'inventaire que constitue toute description destinée à être analysée aux fins de produire de la connaissance.
- 5 Lorsque le conservateur constitue une collection, il effectue la mise en retrait du monde de certains objets, en quantité forcément limitée. Ces objets doivent rendre compte d'une thématique, d'une discipline, d'un territoire. Ce travail se double d'une démarche de documentation des objets qui permet d'organiser les catégories d'analyse possibles. Ce prélèvement se fait bien sûr avec des contraintes empiriques de tous ordres, comme par exemple, la nécessité de se baser sur un fonds existant qui aura pu être constitué à partir de critères hétérogènes : poétiques, esthétiques, etc. Mais les historiens se heurtent également à ces contraintes lorsqu'ils doivent « faire avec » un corpus construit par les aléas des oublis, des catastrophes, des initiatives individuelles, des hasards providentiels. De même pour le conservateur, la sélection est évidemment plus difficile à opérer sur le contemporain qui est saturé d'objets, mais elle existe aussi quand le temps et les hommes ont déjà fait œuvre de destruction ou de sélection. Simplement, la collection ne subit par ces contraintes au même degré que dans la recherche. En effet, elle n'est pas établie *seulement* comme un corpus de données en vue d'une description du monde : elle est justifiée d'abord comme patrimoine d'objets, et non comme corpus de données.
- 6 Les objets sont des témoins, et c'est le conservateur qui les fait témoigner. Il lui faut donc construire une mémoire, c'est à dire fonder et ouvrir des possibilités d'histoires

plausibles et valides, qui s'échafauderont toutes, au moins partiellement, sur le sens de l'association des objets en une collection. Par exemple que va t'on privilégier dans une collecte sur l'histoire de la mine : les infrastructures industrielles ou les objets personnels ? la mémoire des patrons ou celle des ouvriers ? la grandeur des hommes ou leur douleur ? Dans son rapport « une politique pour le patrimoine culturel rural » Isaac Chiva (1994, p. 59) constate que « L'architecture vernaculaire représente sans doute moins de 2 % des bâtiments protégés par la loi de 1913 [...]. On classe l'habitation sans prendre en compte l'ensemble constitué par les bâtiments d'exploitation et le micro paysage environnant », une sélection sur le type de patrimoine et sur les éléments constitutifs a donc été réalisée.

- 7 Collecter consiste donc à prendre « en bonne part » la réalité du monde : elle vise, même très partiellement, à décrire ce monde selon des critères qui assument et explicitent les opérations de sélection et d'organisation.

L'exposition permanente : la construction d'une vision négociée

- 8 Une des finalités des collections est leur mise en exposition dans les salles permanentes. La présentation permanente a la double vocation, parfois contradictoire, de d'adresser au visiteur pour le mettre au contact des objets, mais aussi de créer l'occasion de développer la recherche⁶, même si ce dernier objectif est beaucoup moins présent aujourd'hui. Une seconde sélection est opérée. La collection comme processus de collecte continue et relativement systématique est alors représentée par un prélèvement dans le « monde » qu'elle constitue à son tour. Cette seconde sélection relève souvent d'une logique éducative qui apparaît très tôt dans les musées. La présentation permanente procède très rarement de la simple mise à disposition de la collection par simple monstration. Ainsi les musées industriels et techniques du XIXe siècle avaient « le désir d'être utiles aux industriels et aux ouvriers [...]. Derrière cette volonté perce une préoccupation profonde, rarement inconsciente : celle de 'moraliser' la société » (Chantal Georgel, 1994, p. 66). Le musée va donc, à travers sa présentation permanente construire un discours général, qui passe par l'organisation d'ensemble ou de séries d'objets, leur association ou leur confrontation. Or la construction de ce discours, à visée éducative, socialisante, moralisante, peut obéir à des logiques beaucoup moins normées que la constitution de la collection selon des critères systématiques. La part des choix et des engagements personnels des conservateurs y est accrue. Celui-ci représente l'institution et sa vocation culturelle et sociale, mais c'est à lui d'interpréter ce rôle de représentant, sachant qu'une part de son propre positionnement, à l'interface entre son histoire et ses motivations personnelles, et son statut dans un collectif institutionnel, lui échappe bien évidemment. Par exemple, quand un musée présente la culture Kanak doit-il le faire à travers les objets artistiques du passé, les témoins matériels ordinaire, la reconstitution d'un habitat contemporain parfois proche du bidonville ou les éléments rendant compte du phénomène de colonisation ? Un calice en vermeil va-t-il être associé dans sa vitrine à d'autres calices, à l'ensemble du mobilier culturel catholique, à des objets du rituel judaïque ou musulman, ou à une série de coupes de matériaux et époques diverses ?
- 9 Bien souvent le discours général de la présentation permanente est le résultat d'une négociation explicite ou implicite entre les édiles, le corps social et le conservateur, spécialement dans le cas du musée identitaire. Ce dernier prend en compte les

représentations des acteurs locaux, dans la mesure où elles ne vont pas à l'encontre de ce qui est établi au plan scientifique. Il peut donc y avoir conflit entre différentes représentations de l'identité, ce dont rend compte le cas de Salins en 1913, cité par C. Georgel (1994, p. 109). En dépit de la demande des élus, le conservateur du musée ne souhaite pas créer « dans la maison commune un petit musée exclusivement local » pour ne pas dépouiller les murs de son musée. Pourtant, les élus pointent le fait que le tableau le plus représentatif de la commune, dont chaque habitant possède une reproduction, n'est pas exposé dans le musée.

- 10 Le musée étant un lieu de restitution de la mémoire collective ne peut qu'être tributaire des modalités de constitution d'une mémoire qui est faite d'oublis et de reconstructions de la réalité (J. Candeau, 1999). Il en est de la muséographie comme de l'histoire :

En histoire, nos constructions sont au mieux des reconstructions [...]. Entre le vœu de fidélité de la mémoire et le pacte de vérité en histoire, l'ordre de priorité est indécidable. Seul est habilité à trancher le lecteur et dans le lecteur le citoyen (Ricœur, 2000, p. 16).

- 11 Le conservateur, au centre d'un faisceau de contraintes doit revendiquer tout à la fois son rôle de garant d'un savoir et son rôle de médiateur, acteur social impliqué. C'est sans doute dans la mise en œuvre de cette double mission que prend corps de façon la plus criante la tension entre les différents statuts de l'interprétation dans sa pratique.
- 12 Réaliser une exposition permanente consiste donc à interpréter la partition de cet orchestre cher aux théoriciens de la communication : entrer dans la polyphonie des points de vue, mais avec un statut de représentant d'une communauté culturelle, pour assumer une proposition à la fois cohérente et discutable. Mais un second facteur intervient dans les choix de présentation de la collection permanente. Même dans le cas de présentations les plus « neutres », le visiteur construit du sens. Même les réserves de musée peuvent être expressives pour le visiteur, d'une manière qui échappe bien sûr au conservateur. Celui-ci doit anticiper dans son propre travail, tout à la fois la maîtrise de ses propres objectifs communicationnels, et l'impossible anticipation de tous les effets de sens induits par la présentation. Le simple fait de présenter un objet dans un environnement ou un autre, en association avec une photographie, une bande sonore ou un texte, va au minimum faire apparaître un aspect ou l'autre de sa polysémie et le faire percevoir de façon différente par le visiteur. Ce qui fait dire à Jacques Hainard que « l'objet n'est la vérité de rien du tout », qu'il est objet prétexte, objet manipulé et que « le conservateur choisit, contraint l'objet qu'il veut mettre en évidence » (Hainard, 1984, p. 189). L'objet exposé doit en effet être au minimum être accompagné d'une notice le décrivant, ce qui constitue déjà un dévoilement de sens, ou tout au moins, de sa raison d'être dans l'exposition. Car il n'existe aucun objet muséal entièrement livré à sa propre présence nue : l'objet en lui-même n'est rien, il est toujours accompagné par un dispositif d'interprétation, si discret soit-il, qui signale *a minima* la nécessité de son interprétation. Il ne prend son sens que dans des histoires, individuelles ou génériques, à la croisée entre ce qu'en manifeste le musée et ce qu'y projette le visiteur.
- 13 Par exemple, en exposant un instrument de musique, le conservateur peut par le biais de la notice, s'attacher à éclairer la provenance de l'objet, sa situation dans l'histoire ou la typologie, sa symbolique. Il peut aussi relater des faits anecdotiques ou mythiques, diffuser le son de l'instrument ou en faire découvrir les modes de fabrication. Le visiteur quant à lui interprète sélectivement certains aspects, ou la totalité du contexte.

Les expositions temporaires : de la médiation à la création

- 14 Cette dimension communicationnelle de l'exposition, avec construction des significations par les visiteurs, devient centrale dans le cas des expositions temporaires. Celles-ci se multiplient dans les musées, surtout depuis les années 50. Elles correspondent à une montée en puissance des missions de communication, portées par le double développement des expositions temporaires, et de l'action culturelle. Elles visent à modifier le rapport entre le visiteur et le patrimoine selon deux axes principaux, le rapport plus direct à l'objet d'une part et une meilleure information de celui-ci d'autre part.
- 15 Le travail d'élaboration d'une exposition temporaire nécessite comme dans le cas des expositions permanentes une recherche sur les objets, et la construction d'un discours. Il se présente souvent comme l'exposé d'un savoir en construction, ou même d'une prise de position, que l'exposition permanente permettrait pas. L'échéance de l'exposition est une contrainte absolue : contrairement à une recherche n'ayant d'autre finalité qu'elle-même, et à la différence du travail associé à la constitution des collections, l'instruction du projet d'exposition est orientée directement vers une finalité de communication avec le public. On retrouve cependant encore à cette phase la nécessité d'un travail scientifique, mais encore différent de celui qui porte sur les collections.
- 16 Sur la base de travaux de recherche, le conservateur et son équipe vont élaborer un point de vue, en constituant un savoir à partir de sources repérées, disponibles et consultées, mais aussi à partir des informations et des réflexions fournies par le réseau, ou des données recueillies auprès d'informateurs eux-même interprètes de leur mémoire. La phase de recherche intègre donc un rapport à l'urgence et aux opportunités, une part de hasards, de lacunes, d'inductions et de subjectivités, qui sont plus importants que dans le cas de la recherche académique. Mais symétriquement, l'exposition comme production culturelle n'est pas « attendue » comme production scientifique académique. Elle est la construction d'un point de vue qui oscille entre l'explication d'un phénomène, et la prise de position sur une question en débat. Le thème même de l'exposition, dès lors qu'un musée décide de le traiter constitue un parti-pris fort. Par exemple, si le thème porte sur les Tziganes, certaines questions se poseront ainsi : faut-il axer la recherche au plan mondial ou français, s'intéresser à l'ensemble des aspects culturels ? procéder à des entretiens ou se cantonner à la bibliographie, prendre en compte les représentations du public potentiel et les enjeux présentés par les médias ?
- 17 La mise en exposition temporaire est, de toutes les missions de base du musée, celle qui mobilise le plus des démarches relevant de l'interprétation au sens de médiation et donc de prise en compte du visiteur. On l'a vu plus haut, la présentation des objets et l'explicitation de leur sens, qu'il soit « neutre », prétexte ou manipulé selon la terminologie de Jacques Hainard (Hainard, Kaehr, 1984) est une démarche qui existe déjà dans la mise en exposition permanente. Par contre leur mise en contexte dans le cadre d'une exposition temporaire comme performance interprétative requiert des démarches spécifiques spécialement pour les expositions que nous avons baptisées ailleurs « expositions poétiques » (Delarge, 1992). En particulier, l'objet n'est plus le seul élément présent dans les expositions. Des « expôts » ou éléments muséographiques, sont créés et participent tout à la fois du monde des objets présentés et de la scénographie. Ils

contribuent soit directement au message, soit à l'ambiance scénographiée ; il peut s'agir d'installations, de bornes interactives, de reconstitutions avec mannequins, de spectacles multimédia, d'œuvres d'art... Le choix de chacun de ces supports sera fonction du sujet traité, du message que le conservateur souhaite faire passer et de l'hypothèse de réception de la part du visiteur. Il y aura alors acte de création, qui sollicitera une démarche symbolique, artistique ou didactique et permettra de créer du sens. Cet objectif ne peut être atteint qu'en « concentrant » le discours autour d'un petit nombre d'idées fortes, en choisissant son point de vue et en simplifiant le propos. Par exemple, afin de rendre compte de l'activité qui règne dans une zone industrielle, des photos, un film diffusé sur moniteur ou projeté, un plan avec des calques représentant les diverses activités, un interactif permettant au visiteur de se mettre « dans la peau » du gestionnaire du site, une maquette animée, etc., mettront en valeur un aspect particulier du sujet et s'intégreront d'une façon spécifique dans l'exposition.

- 18 L'association des objets, des textes, de façon plus générale des expôts, constitue donc un premier niveau du dispositif de médiation qui permettra au visiteur, au-delà de la simple rencontre avec l'objet, de découvrir une partie des nombreuses significations de l'objet, qu'elles soient transmises par l'écrit, la confrontation avec des objets ou des documents, ou tout autre moyen muséographique. Un double jeu interprétatif se crée ici, de la part du conservateur et de la part du visiteur. Le premier associe des objets selon des codes plus ou moins formalisés et explicites, et génère ainsi volontairement un espace d'incertitude discursive, c'est-à-dire une zone de sens qui est ouverte, plus ou moins, à l'interprétation du visiteur. Il y a toujours, de manière manifeste, surplus de significations possibles dans l'exposition. L'excès d'information est une règle du jeu qui signale au visiteur l'exposition comme œuvre ouverte, contrairement à un récit. Et d'ailleurs, les évaluations des pratiques de visites montrent que même lorsqu'une grande partie des informations ne sont pas vues par les visiteurs, ceux-ci s'engagent très activement la construction de significations à partir de ce qu'ils perçoivent : la pratique de visite est un furetage permanent dans des taupinières de sens (Le Marec, 1992). Les visiteurs injectent notamment dans l'exposition quantité d'éléments importés : souvenirs, savoirs, références, hypothèses. On pourrait dire que les visiteurs mettent beaucoup de leur pour faire fonctionner une exposition. Ils peuvent également relier entre eux des éléments de l'exposition que le concepteur n'avait pas l'intention d'associer. La force des expositions repose en partie sur cette dialectique qui existe entre l'objet de musée qui s'impose dans la réalité de sa présence et que l'on ne peut mettre en doute, et le contexte qui peut mettre en cause l'objet lui-même ou la façon dont le visiteur le perçoit, en construisant ces propositions nouvelles. Ainsi, la même fenêtre carrée à quatre carreaux de verre séparés par des croisillons, ne portera pas le même sens dans une exposition sur les huisseries ou une exposition sur la religion. Elle sera comprise différemment selon qu'elle sera associée à un texte sur l'évolution des matériaux de fermeture (papier huilé, verre) ou à la transcription d'une interview du donateur décrivant ce qu'il regardait du monde à travers cette fenêtre.
- 19 Un certain nombre d'expositions cherchent à créer un environnement qui donne une ambiance, voire qui génèrent des émotions ou des sensations. Cette mise en scène peut aller du simple décor visant à la mise en place d'un espace plus chaleureux et esthétique, jusqu'à la reconstitution tellement réaliste d'un environnement, que l'odeur et le son peuvent y être restitués. Au cours de ce travail, le conservateur va intervenir sur l'espace physique dans lequel évolue le visiteur. Il va créer de « l'indéfinissable », car en

maîtrisant l'espace physique, il modifie en réalité les données immatérielles de la perception sans que le visiteur ne le perçoive forcément de façon consciente. Le conservateur crée un univers cohérent, un environnement qui n'est généralement pas une réplique de l'environnement réel de l'objet, ce que Georges Henri Rivière appelait « unité écologique » (La muséologie selon Georges Henri Rivière, 1989, p. 267), mais un environnement symbolique. Il peut intégrer des éléments originellement associés à l'objet, mais qui seront souvent associés à des éléments nouveaux. Leur association se fait de la même façon qu'avec les objets et les textes : en constituant des liens signifiants. Elle crée un espace perceptif dont l'impact attendu n'est généralement pas informatif, mais sensible. Le conservateur muséologue le crée à partir de sa propre représentation de la portée sensible du thème, mais aussi de son univers mental et perceptif.

- 20 La texture du sol, les circulations, la sonorité du lieu, l'odeur, la lumière, les couleurs et la forme de l'espace, etc. vont agir de façon indirecte sur le visiteur, et ceci d'autant plus que l'exposition est identifiée soit à un lieu de monstration soit à un discours. La mise en scène est alors perçue comme un élément annexe, un supplément qui vient s'ajouter à l'essentiel. Dans ce contexte, la construction d'un espace sensible peut avoir un impact d'autant plus grand sur le visiteur. Celui-ci travaillera l'ensemble des données perçues de façon consciente mais surtout inconsciente et les interprétera à la lumière de son expérience personnelle. Le conservateur muséologue qui utilise massivement la scénographie sensible renonce encore plus à maîtriser les parcours interprétatifs du visiteurs, mais il compte justement sur la richesse de chaque expérience individuelle. Les jeux interprétatifs sont laissés le plus ouverts possibles. Par exemple, dans une exposition consacrée à la fin d'une entreprise qui a marqué toute une région, le conservateur s'adresse aux anciens ouvriers. Dans la mise en scène, ils suggèrent et accompagnent le travail de deuil qu'ils ont du ou qu'ils doivent accomplir. Un espace noir présente en son centre une sépulture portant le nom de l'entreprise et ses dates de création et fermeture. Si l'entreprise est un chantier de construction naval, une vidéo semi enterrée dans la terre de la tombe déroule les images du lancement du dernier bateau, le seul son qui émane du moniteur est le cri déchirant de la corne de brume. Au dessus de la sépulture pendent des pavillons en berne. La mise en exposition temporaire peut jouer très fortement sur la création d'un espace symbolique : en ce sens, elle est une interprétation au sens théâtral, d'une réalité qui se joue ailleurs.

Animation et action culturelle

- 21 Au-delà de l'exposition le musée s'investit de plus en plus dans la production d'animations et d'actions culturelles. Nous ne ferons qu'évoquer ces deux missions. L'animation tend à faire vivre l'exposition ou un contenu culturel par l'intermédiaire d'un animateur, d'un acteur ou d'une personne ayant été actif à l'époque où le patrimoine exposé était encore en usage. De nombreuses formes de médiation peuvent être mises en œuvre, elles recoupent souvent les préceptes de l'interprétation de Tilden. Il peut s'agir de textes interprétés par des acteurs, de visites guidées, de situations rejouées par des acteurs ou des anciens dans des décors ou avec des objets de collection, etc... L'action culturelle qui consiste au minimum à organiser des conférences ou des débats, peut aller jusqu'à impliquer le musée dans des choix de développement, ou lui donner le rôle d'interlocuteur vis à vis de divers décideurs. Dans tous ces cas, le musée se fait l'interprète d'une communauté de territoire ou d'intérêt.

Interprétation et polyphonie : le rapport du conservateur à la communauté

- 22 Le conservateur est un interprète au sens d'un représentant, et au sens d'un exécutant. La communauté lui confie son patrimoine, le patrimoine commun, afin qu'il le protège, l'étudie, le mette en valeur, il tient donc son autorité de cette mission que la communauté lui délègue. Ceci est particulièrement vrai en France où les musées sont des établissements publics, ce qui signifie que la collectivité garde la maîtrise de l'ensemble du dispositif de patrimonialisation. Dans ce contexte le conservateur est un chef d'orchestre qui interprète une partition préexistante : le patrimoine. Son rôle est néanmoins primordial, car la délégation est généralement importante. Elle porte aussi sur la constitution même de ce patrimoine. Le conservateur doit alors agir dans le respect de la communauté et de sa réalité qu'il doit représenter le plus largement et le plus justement à travers les choix qu'il doit opérer et les recherches qu'il va mener.
- 23 Le problème de l'interprète est de savoir jusqu'où il peut, ou doit, respecter l'auteur, dans quelle mesure il ne construit pas un visiteur virtuel pour les besoins de son statut de représentant d'une communauté, et d'exécutant pour un public. Pour reprendre le concept de Jean-Pierre Esquenazi à propos de la télévision (Esquenazi, 1995), le risque existe que l'on « interprète par avance son interlocuteur et ce dans la manière dont elle lui parle : [...] elle l'institutionnalise » (p. 203), le média en fait un *visiteur institutionnel*. L'interprète doit aussi savoir jusqu'où il peut, ou doit respecter le droit moral de l'auteur. La communauté productrice de patrimoine a-t-elle un droit moral sur son œuvre et le conservateur un devoir moral ? La difficulté réside dans le fait que la partition de base (le patrimoine commun) est si gigantesque qu'elle ne peut être représentée en l'état ; le conservateur doit donc la recréer, d'autant qu'elle n'est pas écrite et fluctue en fonction de l'évolution de sa recréation et de l'enrichissement des connaissances. Rentre alors en ligne de compte sa capacité de chef d'orchestre qui va intégrer l'ensemble des informations, des demandes, des pressions, des représentations, bref qui va devoir faire jouer d'une seule voix l'ensemble des composantes de la communauté qui isolément chanteraient dans des tons différents.
- 24 Le conservateur va ainsi donner une forme au patrimoine, puis il devra le restituer, toujours dans le respect de la communauté de référence. Il lui faudra alors choisir et assumer les parti-pris de la médiation c'est-à-dire les orientations du regard et les cadrages nécessaires à la mise en discours du patrimoine. Il devra aussi accepter la nécessité de faire acte de création pour aller à la rencontre du visiteur qui peut faire ou ne pas faire partie de la communauté, mais qui adhère de façon implicite au discours produit par l'institution (Habermas, 1987). La part de créativité est impossible à nier, elle doit même être revendiquée sous peine de laisser croire le visiteur à l'objectivité totale de la démarche. Il est vraisemblable que cette objectivité du patrimoine, celle qui n'intégrerait pas l'interprétation dans ses sens de dévoilement, d'explication, de parti-pris et de création, conduirait à un rapport figé au patrimoine, à sa sacralisation et donc à sa mort.
- 25 Le conservateur est bien au centre d'une institution patrimoniale, il se trouve donc confronté à deux conceptions différentes de l'institution. Celle défendue par Habermas, pour qui elle est un lieu de socialité à travers la circulation de la parole, l'autre défendue

par Foucault (Foucault, 1971) pour qui elle est un lieu de pouvoir à travers la limitation du discours. Le patrimoine étant un domaine éminemment idéologique, le conservateur doit-il laisser s'exprimer au musée des regards différents, voire contraires ? Le musée doit-il être lieu de débat, dans la mesure ou la réalité de la communauté de référence est respectée, ou le conservateur doit-il en être son seul interprète ? Nous ferons l'hypothèse qu'il est un des interprètes du patrimoine commun. Il en est pour partie l'inventeur, le metteur en scène, ... et le gardien.

BIBLIOGRAPHIE

- Bary (de), M.-O., Desvallées, A. & Wasserman, F.,** (1994), *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol 2. Éditions W – M.N.E.S. : Mâcon.
- Bary (de), M.-O.,** (1999), *L'interprétation*, coll. Guide des savoir-faire. Agence Française de l'Ingénierie Touristique (AFIT), Paris.
- Candau, J.,** (1998), *Mémoire et identité*, coll. Sociologie d'aujourd'hui. Presses Universitaires de France : Paris.
- Chiva, I.,** (1994), *Une politique pour le patrimoine culturel rural*, rapport présenté à M. Jacques Toubon ministre de la culture et de la francophonie. Ronéoté.
- Delarge, A.,** (1992), « *L'exposition : un voyage dans le sens* », *Publics & Musées* n° 2, décembre.
- Esquenazi, J.-P.,** (1995), « *Le téléspectateur institutionnel* », in : Esquenazi J.-P., (éd.). *La télévision et ses téléspectateurs*, Éditions de l'Harmattan, Paris.
- Foucault, M.,** (1971), *L'ordre du discours*, Gallimard, Paris.
- Georgel, C.,** (1994), *La jeunesse des musées, les musées en France au XIXe siècle*. Catalogue de l'exposition, édition de la Réunion des Musées Nationaux, Paris.
- Habermas, J.,** (1987), *Théorie de l'agir communicationnel 1*, Fayard, (1981), Paris.
- Hainard, J. & Kaehr, R.,** (1984), *Objets prétextes, objets manipulés*, Musée d'ethnographie, Neuchâtel.
- La muséologie selon Georges-Henri Rivière,** (1989), Dunod, Paris.
- Le Marec, J.,** (1992), *La cellule évaluation de la direction des expositions : le bilan muséologique*. Rapport interne, Cité des Sciences et de l'Industrie, Paris.
- Passeron, J.-C.,** (1995), « *L'espace mental de l'enquête (I)* » *Enquête* n° 1, premier semestre.
- Ricœur, P.,** (2000), « *L'écriture de l'histoire et la représentation du passé* », 22e conférence Marc Bloch. Extraits, *Le Monde*, jeudi 15 juin 2000.
- Tilden, F.,** (1977), *Interpreting our heritage*, The university of north Carolina press, 3e édition, (1957), s.l.
- Viel, A. & De Guise, C.,** (1992), *Muséo-séduction, muséo-réflexion*, Musée de la civilisation, Service des parcs d'Environnement Canada, s.l.

NOTES

1. Il s'agit dans la majorité des cas d'une équipe, où se répartissent les diverses fonctions de coordination, recherche, scénographie, inventaires etc. Par mesure de simplification nous parlerons du « conservateur ».

2. « L'interprétation de notre patrimoine ».

3. À notre connaissance le premier texte de présentation du livre de Tilden, publié en France est celui de J.P. Bringer (1985) sous l'égide du ministère de l'environnement. La première traduction d'un texte de Tilden en France date de 1992 (Desvallées).

4. Rappelons les six principes par lesquels Tilden définit l'interprétation.

« 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 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, historique 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 (soit jusqu'à l'âge de douze ans) ne doit pas être une édulcoration de celle qu'on présente aux adultes. Elle doit suivre une voie fondamentalement différente. Elle donnera ses meilleurs résultats si elle obéit à un programme distinct » (pp. 250-251, Tilden 1957, extraits cités dans *Vagues*, 1992).

5. Voir notamment Passeron J. C., (1995), « L'espace mental de l'enquête », pp. 13-42, *Enquêtes* n° 1.

6. Tel était le parti-pris explicite des conservateurs des peintures flamandes et hollandaises au musée du Louvre avant rénovation : l'accrochage, très dense, était destiné à permettre à tout spécialiste de la peinture de la période se déplaçant au Louvre pour telle œuvre inscrite au catalogue, de voir effectivement l'œuvre accrochée en salle.

RÉSUMÉS

Nous abordons dans cet article les divers aspects du travail de conservateur de musée, qui vont de la collecte à la médiation, en y portant un éclairage nouveau dans lequel la part de subjectivité est importante. C'est cette subjectivité qui génère des démarches d'interprétation que l'on peut classer selon quatre acceptions principales ; traduire au sens linguistique, dévoiler ce qu'il y a d'obscur dans un texte, prendre en bonne ou mauvaise part, et exécuter au sens musical ou théâtral. La conclusion donne lieu à une discussion portant sur les devoirs du conservateur eu égard au fait qu'il est à la fois représentant d'une institution et interprète autant que protecteur du patrimoine, mais aussi qu'il doit assurer un équilibre entre souci d'objectivité et contrainte de subjectivité.

This paper addresses every aspect of a museum curator's work, from acquisition to exhibition, focusing on the fact that subjectivity takes a prominent part in them. Interpretations emerge

from this subjective approach, leading to four different meanings: translation in linguistic terms, revealing the hidden part of a text, reading or misreading a sign, and rendering a musical performance. In conclusion, we discuss curators' duties as representatives of an establishment and interpreters and protectors of a heritage, even if they must simultaneously strike a balance between necessary objectivity and inescapable subjectivity.

INDEX

Keywords : museology, interpretation, exhibition, collection, mediation

Mots-clés : muséologie, interprétation, exposition, collection, médiation

AUTEUR

ALEXANDRE DELARGE

Alexandre Delarge est attaché de conservation, conservateur de l'écomusée de Fresnes. Après avoir travaillé de 1984 à 1994 dans le Parc Naturel Régional de la Haute Vallée de Chevreuse où il développe des actions d'interprétation du territoire. Il crée un écomusée à la Réunion en étroite relation avec la population entre 1994 et 1997, puis initie une politique d'exposition originale au musée portuaire de Dunkerque de 1997 à 1999, avant de rejoindre l'écomusée de Fresnes, un exemple de musée communautaire.