

Questions méthodologiques autour de la conception des centres d'interprétation

entretien avec Martine Thomas-Bourgneuf par Noémie Drouguet *



Au musée du Pont du Gard, la restitution du chantier de construction antique imaginée par les scénographes Leconte et Noirot.
© J.-L. Mabit

Les centres d'interprétation ont pour mission de donner accès à un patrimoine en faisant appel à d'autres moyens que les seules collections d'objets et de documents. Cet entretien avec une muséologue met en lumière une vision et une pratique de ce genre muséographique relativement peu développé en Europe.

Quand et pourquoi parle-t-on de « centre d'interprétation » ?

Le terme de centre d'interprétation est surtout utilisé dans des configurations où l'on ne peut pas employer le mot « musée » parce que le projet muséal ne se fonde pas sur l'existence d'une collection. Il n'y a pas, ou peu, d'éléments authentiques ou les « objets de collection » sont d'une nature particulière, monumentale ou environnementale, par exemple. Je crois que c'est peut-être ça le démarrage de cette appellation de « centre d'interprétation » : on présente un patrimoine, que ce soit un paysage, un territoire, un site, des vestiges ou encore un monument, ou même une histoire, et ce, sans passer prioritairement par des collections pré-existantes. On va interpréter, c'est-à-dire fournir des clés de compréhension, donner du sens à des éléments qui sont muets.

Un centre d'interprétation est-il un genre particulier de musée ?

Un musée classique – bien que je ne sache plus trop ce que c'est qu'un musée classique – utilise pour mettre les œuvres en valeur un « vocabulaire » qui lui est propre : socles, vitrines, éclairages, panneaux et cartels... À cela s'ajoute l'usage d'un arsenal symbolique, comme

* Noémie Drouguet est doctorante au séminaire de Muséologie de l'université de Liège en Belgique
noemie.drouguet@ulg.ac.be
Martine Thomas-Bourgneuf est muséologue indépendante
mtb@wanadoo.fr

le silence ou encore la distance mise entre les œuvres et le public, signifiant leur rareté, leur fragilité. Dans un centre d'interprétation, si on utilise ces langages, on crée en plus de nouveaux mots, voire une nouvelle grammaire, puisqu'on ne part pas seulement de collections : il faut « inventer » le contenu et la forme qui vont être donnés à un parcours muséographique. Pour moi, un centre d'interprétation est bel et bien un musée, mais d'un type particulier.

Ces dernières années, j'ai travaillé sur trois projets qui étaient chacun, à leur façon, des centres d'interprétation : le musée Guillaume Apollinaire et le musée de la Principauté à Stavelot, en Belgique, et le musée du Pont du Gard. Dans les trois cas, les collections, au sens classique du terme, n'étaient pas le point fort de départ autour desquelles on pouvait organiser les parcours. Ces trois situations n'ont rien de strictement identiques, si ce n'est de donner accès à un patrimoine – matériel et immatériel – en faisant appel à d'autres moyens que les seules collections. Et les solutions muséologiques et scénographiques trouvées dans les trois cas sont très différentes. Cette grande variabilité dans les structures et les formes des parcours est peut-être un point de distinction entre les musées dits classiques et les centres d'interprétation.

Dans ces trois centres d'interprétation, les objets et documents authentiques ne sont pourtant pas complètement absents...

Au départ, il n'y a pas nécessairement une absence totale de collection mais celle-ci apparaît insuffisante pour construire un parcours. Pour l'abbaye de Stavelot, la collection était même importante en nombre d'items ! Malheureusement, le « trésor » de l'abbaye est dispersé dans les plus grands musées du monde, le matériel archéologique était abondant mais dans l'ensemble assez ingrat et il existait une série d'objets liturgiques qui n'étaient pas des supports suffisamment efficaces pour témoigner de l'histoire de cette abbaye et constituer un parcours cohérent. Face à ces collections, il y avait un patrimoine immatériel, l'histoire de la principauté, et c'est à ce patrimoine qu'il fallait donner accès ; c'était la commande de la Région Wallonne. Nous avons donc eu trois attitudes par rapport aux collections. D'abord, nous avons suppléé à leurs manques en créant des supports de médiation nouveaux. Ensuite, nous avons trié les objets à notre disposition pour ne garder que ceux qui avaient assez de force, de beauté ou de signification. Enfin, nous avons décidé pour certaines pièces archéologiques, d'un abord difficile mais riches de sens, de les contextualiser fortement, en les insérant dans un dispositif

muséographique élaboré, et d'en exalter quelques autres qui étaient vraiment rares. Les collections ont donc été considérées en tant que telles, mais également pour leur capacité à supporter le propos.

C'est une autre des spécificités d'un centre d'interprétation : un certain rapport entre un propos, une collection et des éléments de médiation. La collection n'est pas maîtresse, elle est un des éléments du parcours. Concernant Guillaume Apollinaire, il n'y avait que quelques documents autour de son séjour stavelotain et de rares éditions originales. Pour le Pont du Gard, nous ne disposons d'aucun document d'archive, d'aucun objet de collection, rien.



Au musée de la Principauté de Stavelot, les objets archéologiques retenus ont été exhaussés par la scénographie de « Repérages » : les vitrines sophistiquées et les subtils soclages leur confèrent une beauté et une rareté supplémentaires. Pour l'iconographie, disposant de très peu de documents authentiques, les concepteurs ont travaillé avec des reproductions, images qui ont été recadrées, parfois même légèrement retouchées.

© séminaire de Muséologie, université de Liège

Pourtant, le long des 2 500 m² du musée du Pont du Gard, on en voit des objets et des documents ! Il y a à la fois des répliques et, en fin de parcours, des documents authentiques. Pourquoi ?

Concernant les copies, j'avais repéré l'existence de nombre d'objets qui auraient été de bonnes illustrations du sujet. Quitte à ne pas avoir de collections, nous avons alors cette possibilité de produire des copies d'objets ayant une valeur documentaire, tout en affichant que c'étaient des copies. Du coup, pas de vitrines, des objets à portée de main, et surtout la possibilité de choisir les pièces les plus intéressantes d'un point de vue documentaire et esthétique. La présence de documents d'archives est partie, elle, du constat qu'il existait beaucoup de représentations artistiques et/ou techniques du Pont du Gard, des documents de qualité, très informatifs sur l'ouvrage. Tout cela était réparti dans des fonds d'archives ou des musées, souvent dans des réserves et en assez grande quantité pour que l'on puisse imaginer en avoir toujours une masse suffisante à montrer, en les faisant tourner, conservation oblige. Leur place semblait légitimement au Pont du Gard plutôt que dans des réserves... De plus, leur présentation allait susciter ce que seul un document de collection peut apporter : ce poids de l'histoire, cette idée de généalogie, de filiation, de patrimoine. Je trouvais aussi que leur présence allait authentifier le reste du parcours, fait quasi exclusivement d'artefacts muséographiques. Nous avons ainsi constitué ces « cabinets de curiosité » dans la dernière séquence de l'exposition, en fonctionnant avec des prêts renouvelés.

Donc même quand il n'y a pas de collections, un travail est fait sur les collections ; celles qui existent mais dont on ne dispose pas ! C'est un peu particulier, car généralement, quand on démarre un musée, on ne se préoccupe pas de ce qui se trouve ailleurs.

Existe-t-il une méthodologie spécifique pour la création des centres d'interprétation ?

En termes de conception, je crois qu'il y a beaucoup de points communs avec les musées dits classiques, et aussi quelques spécificités. La démarche globale est la même mais certaines phases ont plus de poids. La première phase, banale, c'est le décompte des forces et des faiblesses du projet, une analyse d'ensemble, des collections s'il y en a, du contexte touristique, des moyens financiers et humains, des publics visés... Ensuite, il y a, banalement aussi, l'élaboration d'un programme muséographique. Il s'agit de définir le contenu du parcours, qui permet aux architectes/scénographes de travailler, ce qui se fait parfois parallèlement, parfois successivement.

Pour un centre d'interprétation, la commande est en général thématique, et il faut étudier le thème de façon globale, large ; on va bien au-delà de l'analyse d'une collection. Cela représente un gros travail de documentation, d'immersion dans le sujet. Cette étude, pluridisciplinaire, a pour but de dégager l'essentiel et les singularités d'un sujet et de chercher comment le faire passer, le traduire, comment en faire la médiation. On se demande, en plus, quels sont les pré-requis culturels et les nécessités de contextualisation ou de mise en perspective qu'il suppose. Tout ceci afin de structurer



Musée du Pont du Gard, l'usage des copies : l'absence de vitrines signifie que l'objet présenté est une copie – ce qui est précisé aussi dans le cartel l'accompagnant – et permet qu'il soit touché par les visiteurs.

© J.-L. Mabit

le propos et de trouver les moyens de lui donner corps. Ces moyens ne préexistent pas, puisque ce ne sont pas, ou pas seulement, les collections. Pour un centre d'interprétation, il y a donc dans l'élaboration du programme général un peu plus de liberté. Plus de travail aussi. Et, sans doute, plus de prise de risque...

L'origine et les noms donnés aux centres d'interprétation

Le concept de centre d'interprétation, né aux États-Unis dans le cadre des parcs naturels, a été théorisé par Freeman Tilden en 1957. Considérant que ce type de patrimoine ne parle pas de lui-même, il s'agit de présenter et d'expliquer, de façon simple et attractive, les éléments du site ou du parc naturel. Ceux-ci constituent les « objets » de cette forme muséale nouvelle. Celle-ci va rapidement s'exporter et s'élargir à d'autres sujets, également muets pour qui ne sait les comprendre, comme les villes, les monuments historiques, les sites industriels, des activités professionnelles... Les centres d'interprétation sont en principe implantés et liés à un site, à un lieu ou à un bâtiment auquel ils donnent du sens et qui justifie leur création. Ce sont parfois les seuls éléments authentiques, les objets de collection étant rares ou inexistantes. Ces centres s'appuient davantage sur un propos qu'ils illustrent en ayant recours à une large gamme de supports : des fac-similés, des maquettes et des modèles, des interactifs et des manip... L'expérience et la sensibilité du visiteur sont sollicitées afin de relier le message présenté à ses connaissances préalables et à son vécu.

Le musée du Pont du Gard, le musée de la Principauté de Stavelot-Malmedy, le musée Guillaume Apollinaire... Aucune de ces réalisations ne porte le nom de « centre d'interprétation », bien qu'elles ressortent clairement de ce genre muséographique. Ce constat est assez symptomatique : si l'on déplore souvent que l'appellation « musée » soit rébarbative et connotée négativement, celle de « centre d'interprétation » semble subir un sort encore pire. Moins connue, voire énigmatique, elle pourrait refroidir le public, à tout le moins ne rien lui évoquer de particulier, et s'avérer inefficace en termes d'image et de communication. Du moins est-ce le cas en Europe. Pour vous en convaincre, tapez « centre d'interprétation » et faites travailler votre moteur de recherche sur Internet, vous verrez que le résultat est édifiant : cette expression ne semble être connue qu'au Québec, où l'on n'hésite pas à l'employer. Les exemples suisses, belges et français se font rares... On observe qu'il est souvent préféré l'usage du mot « musée », ou d'un néologisme tels que « Alimentarium » (Vevey), « Archéoforum » (Liège), « Vulcania » (Saint-Ours-les-Roches), ou encore de l'appellation « centre », comme le « centre touristique de la Laine et de la Mode » (Verviers), qui rappelle d'ailleurs les dénominations britannique (visitors center) et hollandaise (bezoekerscentrum).

N. D.

Quelle va être la forme donnée au propos ? Celle d'une histoire qu'on raconte au visiteur, de façon linéaire ?

Il n'y a pas de forme unique, chaque sujet, chaque projet suggère son programme, c'est d'ailleurs ce qui fait un des plaisirs de mon métier. Pour ma part, je n'élabore jamais de programme qui serait un récit, au sens habituel du terme, car il n'y a pas de continuité dans la déambulation des visiteurs. Un parcours muséographique s'apparente à un paysage, avec des chemins, petits et grands, des points de vue, des arrêts possibles, plus qu'à une autoroute balisée. Le visiteur fait ce qu'il veut, ou presque. On le guide un peu, bien sûr, mais il musarde parmi les éléments qui sont là, disponibles pour lui, à sa vitesse et suivant ses centres d'intérêt. C'est pour cela que je tiens à l'instauration de différents niveaux de perception et de lecture. Dans les expositions, qui sont des espaces de relative liberté, différentes narrativités sont de toute façon à l'œuvre. Ce sont surtout des espaces où la motricité est importante, où les émotions jouent. Les choses se passent par des rencontres sensibles et pas seulement par du discours : une sorte d'« hyper-pédagogie », jouant sur de nombreux registres.

Cela étant dit, avant même d'élaborer le programme général, je travaille sur l'identification des quelques tensions thématiques qui vont traverser le sujet. Chaque sujet porte en lui de telles tensions mais il faut les identifier, les définir et ce en nombre restreint. Elles ne constitueront pas les séquences, ou secteurs, mais elles irrigueront l'ensemble du parcours. Ce travail de synthèse, bien que rationnel, fait intervenir de la subjectivité : on doit donc vérifier de façon constante avec les scientifiques qu'on est dans le juste.

Qui est l'interprète dans un centre d'interprétation ?

Les scientifiques, historiens et archéologues, étaient au départ de ces projets et ils sont restés très présents tout au long du processus. Ils ont déjà étudié et interprété telle histoire, tel paysage, telle architecture... Nous-mêmes, muséologues, interprétons leurs savoirs et les traduisons. Les scénographes, les graphistes, puis les réalisateurs en tous

genres (de documentaires, de maquettes, d'ambiances sonores...) vont à leur tour apporter leur interprétation. Enfin, le visiteur interprète : on lui offre les moyens de comprendre, de sentir, mais chaque visiteur joue sa propre partition. Pas mal d'interprètes donc... et une espèce de mise en abyme des regards.

Dans l'interprétation, à partir d'un propos fondé scientifiquement au départ, on affirme un point de vue subjectif, tout en laissant au visiteur des marges pour son appropriation. Mais sont à l'œuvre également des effets de mode dans les approches, et même de l'idéologie, plus ou moins consciente, plus ou moins implicite – cela est vrai pour tous les musées, ici c'est plus flagrant. Il faut discerner ces phénomènes-là, et rendre ces mouvements de pensée les plus explicites possibles.

Pour revenir aux aspects méthodologiques, vous avez évoqué la phase d'analyse, l'étude du sujet et la définition des thématiques que l'on retrouve tout au long du parcours. Que faites-vous de tout cela ?

Ce que l'on appelle le programme général. On y trouve la définition précise du sujet, de ses limites, des thématiques qui vont le traverser, et surtout la structuration d'un propos, qui est découpé en séquences, elles-mêmes réparties en îlots, et puis l'indication globale îlot par îlot, des principaux supports de médiation, leur rôle, leur statut, leur nature (textes, objets de collection, maquettes, films, sons, jeux, images...). Il intègre grosso modo les contraintes matérielles des surfaces, tout en laissant la place à l'inventivité et à la technicité des scénographes qui vont exprimer ce programme dans l'espace. Face à un même programme, les réponses scénographiques peuvent être très différentes ; cela s'observe couramment dans les concours. Ce phénomène est sans doute plus marqué pour les centres d'interprétation que pour les musées classiques.

La scénographie est en effet souvent très développée dans les centres d'interprétation, peut-être pour suppléer au manque d'objets authentiques. Est-ce aussi une spécificité de ces espaces muséographiques particuliers ?

Quelle que soit la nature du musée, la scénographie est importante. Mais pour un centre d'interprétation, elle va largement au-delà du traitement des volumes et des circulations, de la définition des lumières, du choix des matériaux ou encore du design du mobilier. Elle exprime dans l'espace les intentions programmatiques, leur donne une réalité tangible, de l'intensité, du sens, de la beauté, de l'efficacité. Tout au long du processus, il y

aura un travail d'échange très fécond entre scénographe et muséologue, chacun influençant l'autre. C'est absolument jubilatoire, et cela ne va pas aussi sans certains heurts, parfois... Les scénographes créent et installent dans l'espace un grand nombre de supports de médiation qui constituent le parcours, et ils en proposent même : leur démarche est plus inventive et plus libre que dans un musée classique. Là où les collections sont absentes ou rares, la scénographie doit être très présente ; c'est d'elle que le visiteur se souviendra et non de tel ou tel tableau. Elle peut prendre le dessus sur les collections et c'est précisément ce que l'on ne tolère pas ailleurs. Poussé à l'extrême, ce phénomène amène certains dispositifs scénographiques à devenir eux-mêmes des objets de collection...

Ces allers-retours contenu et contenant sont classiques. Mais pourriez-vous me donner un exemple d'une résolution scénographique singulière ?

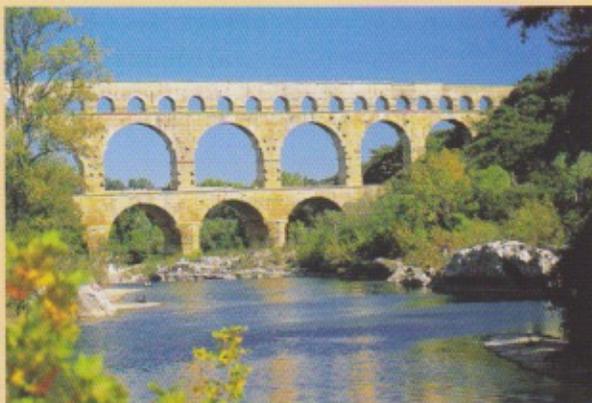
La « galerie » du musée Guillaume Apollinaire. Homme aux multiples facettes, extrêmement sociable, pris dans un univers foisonnant de création artistique : je trouvais sur lui beaucoup de témoignages et de portraits, faits par ses contemporains, que ce soit par l'image ou par le texte. Nous n'avions pas ces collections de portraits, mais elles étaient accessibles. Dresser nous-mêmes un portrait de Guillaume Apollinaire



La « galerie » du musée Apollinaire donne à voir le poète par le prisme du regard de ses contemporains, en utilisant des reproductions.

© séminaire de Muséologie, université de Liège

Muséographie, muséologie et exemples envisagés



Le site du Pont du Gard
© B.Liégeois



L'abbaye de Stavelot
© séminaire de Muséologie, université de Liège

Martine Thomas-Bourgneuf a fait ses armes comme commissaire d'exposition à la Cité des Sciences et de l'Industrie à La Villette, à la fin des années 1980. Dans ce cadre, c'est le propos des expositions qui prime, et l'inventivité comme la créativité de la Cité en matière de supports didactiques ne sont plus à démontrer. Marquée par cette expérience dans le domaine scientifique, qui est sa formation, elle est aujourd'hui muséologue indépendante, résidant à Paris. Le titre de muséologue se distingue, selon elle, de celui de muséographe dans la mesure où le premier s'attache au discours, au « logos », tandis que le second se concentre sur la forme, c'est-à-dire la scénographie. Les deux termes sont couramment confondus et employés l'un pour l'autre. Pour l'auteur, la muséologie est la science du musée dans son sens le plus général et la muséographie, une activité intellectuelle tournée vers l'application pratique. En ce sens, Martine Thomas-Bourgneuf serait plutôt muséographe.

Entre autres réalisations et collaborations, trois centres d'interprétation auxquels elle a participé illustrent cet entretien.

Le musée de la Principauté de Stavelot-Malmedy et le musée Guillaume Apollinaire ont été inaugurés le 29 mars 2002, dans les bâtiments de l'abbaye de Stavelot, complètement rénovés. Tous deux existaient déjà depuis plusieurs décennies. Ces deux musées ont été commandités et financés par la Région Wallonne. L'agence d'architecture et de scénographie parisienne « Repérages », avec laquelle Martine Thomas-Bourgneuf a collaboré, était maître d'œuvre. Le premier retrace l'histoire d'une Principauté ecclésiastique sous l'Ancien Régime, depuis sa création au VII^e siècle jusqu'à la Révolution française. La chronologie est utilisée comme fil conducteur principal tandis que quelques salles sont consacrées à des thèmes transversaux : la vie

religieuse, le trésor de l'abbaye de Stavelot, la vie politique et économique. Le parcours se fait avec un audioguide, qui apporte le commentaire parlé des séquences vidéo et les traductions en trois langues de l'ensemble des textes, présentés en français. Le musée Guillaume Apollinaire s'ouvre avec une brève évocation du passage du poète à Stavelot durant l'été 1899, épisode qui justifie la création de ce centre d'interprétation. Suivent une galerie d'images (reproductions) et de citations qui dresse de façon impressionniste un portrait de l'artiste ; une bibliothèque conviviale où les visiteurs peuvent s'attabler pour lire et découvrir non seulement la poésie de Guillaume Apollinaire, mais l'ensemble de sa production écrite ; un salon confortable où l'on peut s'installer pour écouter cette fois, la poésie et la prose de l'auteur.

Le site du Pont du Gard a fait l'objet, dès 1995, d'une vaste opération de protection et de mise en valeur. En plus de l'aménagement des espaces naturels aux abords de l'aqueduc, un espace d'accueil a été créé. Il contient plusieurs dispositifs culturels et muséographiques, dont le commissariat a été confié à Martine Thomas-Bourgneuf et Christian Cazin : un cinéma où l'on peut voir *Le vaisseau du Gardon*, documentaire fictionnel ; Ludo, un espace d'activités et de découverte de 600 m² pour les 5-12 ans ; une médiathèque (ouvrages, revues, Internet) pour tout public ; et le musée, centre d'interprétation sur l'aqueduc romain d'Uzès à Nîmes. Tout au long d'un parcours sur 2 500 m², le visiteur découvre successivement l'importance de l'eau dans la ville romaine, les enjeux de la construction (matériaux, techniques, tracé...), les représentations techniques et artistiques du pont... Les supports de médiation sont très variés : son, image, multimédia, film, maquettes, moulages... Le plus impressionnant est sans aucun doute une restitution monumentale du chantier.

N. D.

aurait été incongru mais le donner à voir par le prisme du regard des autres sur lui, ce qui en même temps permettait de sentir son époque, avait du sens. Je souhaitais installer une sorte d'empathie avec cet homme, tout comme je l'avais ressentie à l'étudier. Et j'ai proposé ceci à Adeline Rispal, l'architecte-scénographe : une cinquantaine de portraits par l'image – des reproductions – et tout autant de citations littéraires, courtes. Bien des résolutions scénographiques pouvaient répondre à une telle demande, un diaporama par exemple. Adeline Rispal a traduit cela de la façon la plus fine et la plus juste qui soit. Dans une pièce plongée dans l'obscurité, ces images et ces citations sont suspendues à des filins, en l'air, et ont une certaine mobilité. Elles emplissent l'espace sans le saturer : la présence de Guillaume Apollinaire, obtenue par diffraction, y est légère mais intense. C'est quasi une installation artistique, en harmonie forte avec le sujet. Si nous avions eu les documents originaux, nous n'aurions rien pu imaginer de tel.

Quelle est l'importance du graphisme, du texte, des informations ?

L'importance du graphisme n'est pas typique des centres d'interprétation mais dans ceux-ci, il n'est pas cantonné à de la typographie, à la mise en page des textes d'information, les panneaux – les fameux panneaux ! – et les cartels, il est infiniment plus créatif. Au passage, centre d'interprétation ou pas, les textes sont selon moi « équipotents » d'un autre support de médiation, ils ne viennent pas en plus, ni à la fin. La définition des différents types de textes, de leur volume, de leur ton, de leur rôle et bien sûr leur rédaction sont du ressort du muséologue ; leur emplacement dans le parcours et leur matérialité sont le fruit d'un dialogue avec le scénographe et le graphiste. Dans les centres d'interprétation auxquels j'ai participé, les graphistes devaient traiter une très grande masse d'information et surtout intégrer un travail important sur l'image fixe, l'iconographie. Le graphisme devient vraiment constitutif de la scénographie : il dialogue avec elle dès le départ, il ne vient pas après. Il est au service de la démarche interprétative, et très fortement présent.

Les étapes suivantes de la conception puis de la réalisation présentent-elles des spécificités ?

Toutes les étapes successives habituelles me semblent avoir plus de poids que dans un musée classique, c'est-à-dire qu'elles supposent plus de temps et plus de travail. Une fois que, sur la base du programme général, le scénographe et le graphiste ont élaboré leur « avant-projet

sommaire », la phase suivante pour les contenus est celle de la programmation détaillée. C'est là qu'est imaginé et défini précisément chaque élément du parcours. Pour un centre d'interprétation, le programme détaillé comprend, suivant les cas, les synopsis des documentaires, la sélection iconographique, les scénarios des interactifs, les principes des manip, le repérage des objets, la définition de chaque élément textuel, les descriptifs des maquettes, les descriptifs des climats ou des programmes sonores... Au musée du Pont du Gard, c'est toute une équipe menée par Lydia Elhadad qui, sous ma responsabilité, l'a effectué. Pour la scénographie et le graphisme, les phases d'étude suivantes (avant-projet détaillé et dossiers de consultation des entreprises) sont par conséquent plus lourdes. Ensuite, du côté des contenus toujours, des cahiers des charges nombreux doivent être rédigés et des consultations menées pour sélectionner les réalisateurs. Le suivi de réalisation est, après cela, une phase primordiale, puisqu'elle suppose de cheminer pas à pas auprès des réalisateurs afin de guider, corriger et mener à terme les différents artefacts, tout en laissant une grande place créative aux intervenants. Ils ont la possibilité de faire des propositions qui infléchissent les contenus et les enrichissent. Mais ils peuvent parfois avoir des difficultés à percevoir que l'élément qu'ils



Au musée du Pont du Gard, les interventions du graphiste, Antoine Robaglia, vont de la classique mise en page des unités textuelles – en quatre langues –, à la mise au point de schémas techniques, jusqu'à des bannières et frises d'images de plusieurs mètres de long.

© J.-L. Mobit

réalisent est l'un des constituants d'un système complexe, élément qui doit fonctionner dans un jeu de complémentarité avec les autres, et pas seulement en soi. En plus de la question du nombre et de la diversité de ces supports de médiation, il y a celle de l'invention et de la mise au point de certains éléments tout à fait inédits (une manip, par exemple), ce qui intensifie encore cette phase.



Le visiteur trouve plusieurs niveaux d'information au musée de la Principauté de Stavelot. Cette information est délivrée via des textes, des objets, des films, des images 3D, des programmes sonores...
© séminaire de Muséologie, université de Liège

Pratiquement, en termes de budget, d'organisation du travail, de délais, un centre d'interprétation, est-ce plus difficile à faire qu'un musée classique ?

Multiplicité des supports, multiplicité d'intervenants et interactions en tous genres : cela signifie déjà plus d'administration, de consultations et de marchés. Les budgets comportent de nombreux postes et sont plus difficiles à tenir dans l'épure des prévisions. Les coûts au m² sont proches de ce qui s'observe généralement. Pour le musée du Pont du Gard, nous sommes arrivés à 1 500 € au m², conception et réalisation confondues. Les délais de réalisation sont identiques mais ceux de conception sont un peu plus longs, tant pour les contenus que pour les études de scénographie et de graphisme. Mais ce qui est surtout délicat, et passionnant, c'est d'assurer une sorte d'unité – unité esthétique,

unité de qualité, unité de ton – avec ce grand nombre d'acteurs. C'est une organisation d'ensemble complexe.

Quels sont les musées qui se rapprochent, par leur démarche, des centres d'interprétation ?

Les institutions muséales scientifiques, comme la Cité des Sciences et de l'Industrie ou le Pass à Mons, ont des démarches similaires. Certains écomusées ou musées de société également, les musées pour enfants aussi. Cette démarche se retrouve aujourd'hui, plus ou moins fortement, dans bien des musées classiques qui, dotés de « vraies » collections, se posent néanmoins la question de leur mise en valeur : non seulement de leur contemplation mais aussi de leur compréhension, de leur inscription dans une histoire. Pour une exposition temporaire thématique, la méthodologie est aussi celle-là.

Où pensez-vous que l'on pourrait développer des approches similaires ?

C'est déjà le cas pour des sites, des jardins, des parcs, des villes, et cela va sans doute se développer. Je pense aussi d'une part aux musées qui contiennent des collections d'un abord difficile – par exemple, certains fonds d'Archéologie, de Paléontologie, de Géologie –, et d'autre part aux monuments historiques. Et, si toute la démarche n'est pas reprise, on voit bien que d'un genre de musée à un autre, les pratiques se mélangent, les idées circulent. Les publics circulent aussi, et deviennent de plus en plus exigeants et friands. Tant mieux.

Bibliographie

Gob, A. et Drouguet, N. *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin, 2003, 239 p.

Le grand site du Pont du Gard, propos recueillis auprès de l'équipe du site du Pont du Gard par Serge Lochot, *la Lettre de L'OCIM*, n°81, 2002, pp. 13-17.

Musées de l'Abbaye de Stavelot : www.abbayedestavelot.be

Présentation du site patrimonial, des musées (Principauté, Apollinaire et circuit de Spa-Francorchamps), des vestiges archéologiques et des services offerts aux visiteurs. Agenda des activités et expositions.

Site du Pont du Gard : www.pontdugard.fr

Histoire du site naturel et patrimonial, présentation des structures d'accueil, du service éducatif et des espaces culturels (musée, Ciné, Ludo, Mémoires de Garrigue). Programme des activités et expositions.