



**HAL**  
open science

# Un parcours sonore en Camargue : points de vue de visiteurs-promeneurs

Eric Triquet

► **To cite this version:**

Eric Triquet. Un parcours sonore en Camargue : points de vue de visiteurs-promeneurs. Poli Marie-Sylvie. Chercheurs à l'écoute, Presse de l'université du Québec, pp.98 \_ 113, 2020, Publics et Culture, 9782760554245. hal-03910614

**HAL Id: hal-03910614**

**<https://hal.science/hal-03910614>**

Submitted on 22 Dec 2022

**HAL** is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

## Chapitre 6. Un parcours sonore en Camargue: points de vue de visiteurs-promeneurs

TRIQUET, É. (2020). «Un parcours sonore en Camargue: points de vue de visiteurs-promeneurs » In : Marie Sylvie Poli (Ed), Chercheurs à l'écoute : Méthodes qualitatives pour saisir les effets d'une expérience culturelle, (p.98-113). Presse Universitaire du Québec, collection « Culture et publics », <https://www.puq.ca/catalogue/collections/liste-culture-publics-13.html>

La présente contribution s'appuie sur une recherche interdisciplinaire<sup>1</sup> soutenue par un appel à projets de la fédération de recherche Agorantic<sup>2</sup>. Il s'intéresse à une forme de **médiation du patrimoine** mettant en jeu un **dispositif sonore** installé sur *smartphone* ou iPad. Développé par le Musée départemental de l'Arles antique, il propose au visiteur de cheminer en territoire camarguais sur les traces de bras du Rhône aujourd'hui disparus. Plus qu'un audioguide, ce dispositif en situation de mobilité reprend les principes des **applications de réalité augmentée par sonorisation**<sup>3</sup>.

L'étude menée proposait de repérer les atouts et freins liés à cette expérience culturelle et de mettre au jour les modes d'interprétation du patrimoine induits par ce type de visite patrimoniale. Dans ce but, il a été proposé au musée de mettre en place des **comités de visiteurs** réunis en soirée, quelques jours après leur visite. Il s'agissait là tout à la fois d'être à l'écoute de leurs questions, commentaires, avis, propositions et de confronter les expériences de visite des uns avec celles des autres.

Les participants aux comités sont des visiteurs non captifs du parcours, à savoir des personnes venues seules ou accompagnées, de leur propre gré, sans contrainte extérieure. Nous considérons ici chaque visiteur comme expert de sa propre visite, convoquant ses propres valeurs, représentations, rapports au territoire, centres d'intérêt ou encore attentes vis-à-vis du parcours proposé. Cette posture de recherche s'inspire en partie des principes épistémologiques de l'ethnométhodologie. En effet, il s'agit, à partir des discours librement formulés par les participants aux comités à propos de différents sujets (soumis à la discussion ou introduits par eux), d'écouter l'expertise développée par chacun.

---

<sup>1</sup> Elle associait des chercheurs en sciences de l'information et de la communication, en géographie humaine et en informatique.

<sup>2</sup> Fédération de recherche du Centre national de la recherche scientifique (3621) – Avignon Université, sur la thématique «Culture, patrimoines, société numérique».

<sup>3</sup> Le musée qualifie ainsi le dispositif.

# 1. Le cadre de l'étude

En complément de l'exposition *Camargue: archéologie et territoire*, le Musée départemental Arles antique a imaginé une **médiation hors les murs** accessible uniquement par des dispositifs individuels installés sur des téléphones mobiles sous la forme de «bulles sonores» géolocalisées. Le musée a ainsi sélectionné, sur un parcours de plusieurs dizaines de kilomètres, sept lieux présentant un intérêt particulier qui ont donné jour à la production de sept «bulles sonores»<sup>4</sup>.1.1. Le dispositif des «bulles sonores»

Les différents messages audio ont été réalisés à partir d'entretiens menés auprès de scientifiques et d'acteurs du territoire, entretiens ensuite découpés, scénarisés et accompagnés d'une mise en scène sonore composée du discours enregistré et d'un environnement sonore. Les sept points d'arrêts, repérables sur une carte papier ou via leurs coordonnées GPS, offrent ainsi la possibilité aux visiteurs d'écouter un point de vue singulier sur un lieu déterminé. Le message délivré<sup>5</sup> vient ici en appui à l'observation-interprétation du paysage.

Si le musée a choisi les sept sites ainsi que les acteurs du territoire sollicités, l'élaboration des messages a été confiée à une anthropologue de formation qui s'est associée à un artiste musicien et créateur sonore. Ils ont procédé ensemble à une série d'entretiens (d'une à trois heures pour les plus longs) sans guide préétabli, mais à partir d'une thématique repérée en amont, différente pour chaque site. Ils ont ensuite sélectionné quelques minutes seulement de chaque entretien pour constituer le contenu des bulles audio. Enfin, le créateur sonore a conçu pour chacune un environnement original mêlant des sons enregistrés et des sons produits par des instruments divers, le plus souvent exotiques. De ce point de vue, le dispositif des bulles sonores se démarque d'un audioguide de musée (Deshayes, 2001, 2004), mais il s'inscrit pleinement dans le contexte du développement du numérique dans le champ muséal (Kefi et Pallud, 2011).

L'objectif premier d'une telle offre de médiation est d'inciter les publics à se rendre en Camargue pour découvrir des espaces méconnus mais caractéristiques du territoire, au travers d'une **double approche, scientifique et sensible**. Concrètement, il est proposé aux visiteurs de repérer et de suivre les traces ou les vestiges des activités productives ou commerciales depuis que ce delta du Rhône a été occupé par les hommes. À partir de ce repérage, ils sont invités à se représenter les espaces géomorphologiques disparus, modifiés ou transformés par

---

<sup>4</sup> En plus des enregistrements sonores, le dispositif se compose d'une carte papier du territoire et d'une signalétique *in situ*.

<sup>5</sup> Les pistes sonores sont hébergées sur la plateforme SoundCloud et accessibles depuis différentes pages Web ou via des codes QR disposés sur des supports *in situ*, et permettent donc une visite autonome.

le fleuve au cours des temps. Le message central délivré par les différentes «bulles sonores» est le suivant: **la Camargue est un territoire façonné par l'homme depuis l'Antiquité.** L'idée principale est que l'homme a appris au fil du temps à apprivoiser le Rhône mais aussi la mer et les marais, grâce à différents aménagements, créant ainsi de toute pièce le paysage que l'on connaît aujourd'hui. Ce message se veut délibérément en rupture avec les représentations communes d'une Camargue assimilée à un espace sauvage et naturel.

Plusieurs thématiques sont apparues récurrentes à travers les discours véhiculés:

- la puissance du Rhône et l'insécurité qu'elle génère, et les efforts de l'homme pour maîtriser ses soubresauts, l'endiguer à des fins de protection, mais aussi d'exploitation;
- la domestication par l'homme du territoire et de ses éléments (aux fins d'occupation et d'exploitation agricole), et corrélativement les modifications profondes et irréversibles occasionnées par son action et l'artificialisation de la Camargue qui en résulte;
- le combat (perpétuel) entre eau douce et eau saumâtre, pour lequel le Rhône est présenté comme un allié des hommes, et la notion d'équilibre instable qui lui est intimement liée.

Comme on pouvait s'y attendre<sup>6</sup>, le Rhône est présenté comme l'acteur essentiel: celui qui édifie le territoire, permet la vie, fertilise, modèle les paysages, instaure une communication (entre les époques, les êtres vivants, les hommes). Mais il impose également sa loi, constitue une barrière et soumet les hommes à sa puissance dévastatrice, à la fois imprévisible et partiellement domestiquée. Le récit apparaît convoqué par bribes et sous des formes variées: récit historique sur le territoire, récit des hommes qui l'ont peuplé, récit de chercheurs qui font les découvertes.

Sur le plan du son, l'intention affichée est aussi celle d'un univers sonore décalé invitant à dépasser les clichés de la Camargue. Peu d'éléments évoquent, de près ou de loin, l'univers de la Camargue (pas de chants de cigales et autres sons caractéristiques de l'imaginaire camarguais ou provençal en général). Au contraire, le choix est de mettre en exergue des influences exotiques (ambiances asiatiques avec les tambours *taiko*, une flûte *nokan* pour l'une, sitar indien et clavier Rhodes pour l'autre)<sup>7</sup>. Le parti pris n'est pas seulement celui du décalage, il revendique un éclectisme évident. Enfin, ce choix d'une composition contemporaine exploitant une large gamme de sons de synthèse (électroniques) couplée ponctuellement à des sons naturels (bruits de vent, vagues, grondements de tonnerre, clameurs, applaudissements, sifflets humains, etc.) participe à la dramatisation du discours.

---

<sup>6</sup> Le parcours est intitulé *Les voies du Rhône*.

<sup>7</sup> Nous remercions Julie Deramond et Stéphane Escoubet pour leur expertise musicologique. Voir aussi Deramond et Lambert, 2015.

## 1.1. La problématique de la recherche: l'appropriation et la réception

Le dispositif de médiation des bulles sonores repose sur un engagement important de la part de l'utilisateur visiteur. Ce dernier doit en effet télécharger les enregistrements, définir son parcours, planifier ses déplacements, localiser les lieux d'écoute, puis observer et interpréter le paysage qu'il a face à lui à partir des éléments sonores<sup>8</sup>. Par ailleurs, il doit intégrer deux autres contraintes:

- l'étendue du parcours, qui peut couvrir une distance totale de 110 kilomètres avec des points d'écoute éloignés et relativement dispersés;
- les enregistrements, qui renvoient à des situations d'observation difficilement repérables pour un non-spécialiste.

Créer et entretenir un engagement de la part du visiteur dans cette situation complexe de médiation du patrimoine semble un véritable défi. Nous nous centrerons dans le cadre de cette publication seulement sur deux volets. Le premier concerne l'**appropriation** par les visiteurs du dispositif: comment se saisissent-ils du dispositif sonore proposé? Quelles modalités d'utilisation privilégient-ils (écoute exhaustive ou partielle, ordonnée ou non, unique ou répétée, individuelle ou partagée, *in situ* ou non)? Nous pouvons repérer les leviers et les freins techniques à l'utilisation du dispositif (s'informer, se rendre sur le site du musée, télécharger le contenu des bulles sonores, se procurer la carte, se rendre sur le site, lancer l'écoute).

Le second volet explore quant à lui la **réception** par les visiteurs du discours des bulles sonores en lien avec leurs observations tout au long du parcours. Parviennent-ils à repérer dans le paysage les indices visuels qui leur sont communiqués? Sont-ils en mesure de leur attribuer du sens? Quelles interactions parviennent-ils à nouer entre les éléments visuels et sonores? Réussissent-ils à inscrire les microrécits proposés par chaque bulle dans la grande histoire des relations entre l'homme et le Rhône en Camargue? Ces récits coïncident-ils avec l'idée que les visiteurs s'en étaient fait? En quoi l'ambiance sonore proposée en arrière-plan participe-t-elle à une «mise en condition»? Que retiennent les visiteurs à l'issue du parcours et quelles représentations de la Camargue construisent-ils? Leurs connaissances des lieux s'en trouvent-elles confirmées, enrichies ou au contraire infléchies par les informations apportées par ces bulles?

---

<sup>8</sup> Le parcours sonore en Camargue est un parcours tout à la fois riche en observation, peu dense en informations (sept bulles sonores de trois à quatre minutes sur un territoire de plusieurs dizaines de kilomètres) et possiblement exigeant sur le plan physique (si le mode de locomotion choisi n'est pas motorisé).

De façon plus transversale, cette seconde série d'interrogations porte sur le ressenti des visiteurs et sur leur expérience de visite, entendue comme une expérience à la fois physique, sensorielle, sociale, affective et pas seulement cognitive du parcours<sup>9</sup>. John Falk (2012) définit l'**expérience de visite**, dans le cadre du musée, comme une relation qui se construit de façon unique et qui est configurée par l'identité personnelle du visiteur. Qu'en est-il dans le cas présent, hors les murs du musée?

## 1.2. L'étude menée auprès des visiteurs

Le recueil de données a fait appel à un dispositif particulier qui s'apparente à un comité de visiteurs. Celui-ci trouve son origine dans les années 1970 dans les écomusées, sous l'impulsion des promoteurs de la nouvelle muséologie<sup>10</sup> (Le Marec, 2008). Le développement de tels comités répond à la volonté de privilégier une approche participative et l'on parle alors de «comités d'utilisateurs». Serge Chaumier (2008) rappelle en effet que ces comités ont d'abord pour vocation de permettre l'expression d'une population et de faire valoir le droit de chacun de considérer sa culture comme légitime. Avec les années 1980 et l'émergence des nouvelles conceptions médiatiques du musée, la prise en compte du public renaît sous un nouveau jour. Il s'agit cette fois d'associer différentes catégories de public au choix de programmation d'un nouvel établissement muséal ou à la conception d'une exposition. On parle alors de «comité de visiteurs». Celui-ci est conçu comme une instance consultative pouvant offrir un point de vue différent – mais complémentaire – de celui des équipes muséographiques et scientifiques. Sabine Dessajan (2008) rend compte de cette expérience lors de la rénovation du Musée de l'Homme à Paris. Le but était alors d'accompagner sa refondation au moyen d'une approche compréhensive des motivations et des attentes des publics potentiels. Les visiteurs mobilisés dans ces comités sont ici appréhendés comme des pourvoyeurs de représentations et d'opinions qui peuvent être entendues pour orienter les choix de conception (Le Marec, 2008) ou guider des remédiations. On tend vers une légitimation de la parole du visiteur. Dans le cas du Musée de l'Homme, les comités ont été mis en place très en amont de la rénovation et leur constitution répondait à des variables non

---

<sup>9</sup> En muséologie, le glissement sémantique entre *visite de musée* et *expérience de visite* a permis de dépasser le seul aspect cognitif pour s'aventurer dans le champ du social et de l'affectif. La dimension affective et émotionnelle relève de l'«expérience de la visite». Le visiteur devient un visiteur qui s'imprègne des lieux, vit une expérience physique, sociale, affective, intellectuelle (Pinel-Jacquemin *et al.*, 2019).

<sup>10</sup> Chez ses fondateurs (Georges Henri Rivière, Hugues de Varine et André Desvallées), la notion de «participation» est présentée comme un élément fondamental.

pas exogènes (âge, sexe, catégorie socioprofessionnelle), mais à des variables contextuelles (rapport au monde des musées, rapport au thème).

Cette forme d'expression libre et spontanée que permet le comité de visiteurs nous est apparue particulièrement adaptée au recueil de témoignages, commentaires et avis des participants dans le cadre du parcours sonore en Camargue.

### **1.3. Les comités de visiteurs mis en place**

L'étude s'est limitée à une analyse de trois comités de visiteurs réunissant à chaque fois de trois à cinq participants, sans une quelconque sélection. Ces derniers ont répondu à un appel du musée: ils sont volontaires et différents lors de chaque comité. Il s'est avéré que nous avons recruté des visiteurs relativement âgés (65-75 ans), locaux pour la plupart, très attachés au territoire camarguais et fidèles visiteurs du Musée départemental Arles antique. Tous ont exprimé une réelle motivation à participer à notre étude.

Le but était de donner la parole à ces visiteurs-utilisateurs du dispositif sonore installé sur téléphone mobile quelques jours après qu'ils avaient effectué le parcours. Ces temps d'échanges étaient donc déconnectés du temps du parcours et les commentaires n'étaient pas «saisis à chaud». Ce choix a du sens si l'on suit John Falk (2012), qui rappelle qu'interroger des membres du public pendant ou immédiatement après la visite d'un musée revient à ignorer tout le processus d'élaboration mentale qui se produit à la suite de la visite. Pour lui, l'expérience de visite se prolonge bien au-delà du temps de sa déambulation, de retour chez soi.

Les échanges ont été menés par un chercheur de l'équipe-projet assisté par une étudiante<sup>11</sup> stagiaire responsable de la logistique (prise de rendez-vous, enregistrement, prise de notes). Celui-ci introduisait les thèmes de discussion selon un ordre défini au préalable, organisait les prises de paroles, gérait les relances et les confrontations. Il était attentif à équilibrer et à faire tourner la parole, à permettre l'explicitation des non-dits, à inciter les participants à dépasser les discours consensuels.

Les sujets retenus pour lancer les échanges étaient concentrés autour de cinq dimensions: les aspects techniques liés à l'utilisation du dispositif, le déplacement et l'orientation dans l'espace, le repérage sur le terrain des indices à observer, la compréhension des discours (et de leurs interactions), enfin l'intérêt pour la mise en scène sonore. Ces comités de visiteurs ont été enregistrés et retranscrits en intégralité.

---

<sup>11</sup> Sara Dequevauviller, étudiante du master *Stratégies du développement culturel* – aujourd'hui intitulé *Culture et communication* – d'Avignon Université.

## 1.4. L'analyse des paroles de visiteurs

Le corpus d'étude que nous avons réuni est constitué de l'ensemble des retranscriptions des différents comités mis en place. Pour le traiter, nous avons eu recours à une **analyse de discours** centrée sur nos différents objets d'étude<sup>12</sup>. En sciences humaines et sociales, et notamment en sciences de l'information et de la communication, ce type d'analyse est la porte d'accès méthodologique la plus appropriée. Notre démarche est **qualitative** et **compréhensive**: les propos des participants sont analysés dans le but de faire émerger des opinions et propositions exprimées verbalement à l'issue du parcours sonore.

## 2. Points de vue et paroles de visiteurs

Le premier point marquant est que les contraintes techniques d'utilisation du dispositif n'ont aucunement découragé les visiteurs-promeneurs. On note même de leur part une bonne volonté évidente<sup>13</sup>: ils acceptent de préparer en amont le parcours (téléchargement des fichiers sonores et de la carte, repérage de l'itinéraire, préparation d'un *road book*<sup>14</sup>), d'effectuer tout ou partie du circuit, de repérer le lieu précis correspondant à chaque site, de marquer une pause pour l'écoute (souvent renouvelée). Mais notre étude révèle un avis contrasté de la part de ces usagers. S'ils manifestent tous un intérêt fort pour le contenu des bulles sonores, plusieurs regrettent que sur certains points d'écoute, le discours convoque des savoirs relativement difficiles à mettre en lien avec les observations de terrain et déplorent de ne pas trouver une aide sur site. Ils conçoivent aisément qu'il n'est pas envisageable de «poster» des médiateurs sur le terrain et confirment que le dispositif de médiation sonore embarquée est une solution pertinente. Ils auraient néanmoins aimé pouvoir bénéficier de panneaux explicatifs disposés sur le parcours. Notons enfin que les visiteurs «locaux» regrettent de ne pas s'être vu proposer – au travers de ce parcours – de nouveaux espaces à découvrir<sup>15</sup>.

---

<sup>12</sup> Mais afin de repérer des sujets de discussion que la seule lecture attentive des comptes rendus des comités ne permet pas toujours d'obtenir, nous avons eu recours de façon complémentaire au logiciel d'analyse de discours Tropes. Il nous a permis d'obtenir des comptages précis et des retours sur les univers de référence des discours des membres des comités.

<sup>13</sup> On peut évaluer à trois heures minimum le temps passé par les membres des différents comités à «tester» le parcours sonore, ce qui leur a permis de pouvoir exprimer un avis argumenté.

<sup>14</sup> Un *road book* ou «livre de route» est un document annoté et illustré de diagrammes utilisé pour la navigation terrestre sur routes et chemins.

<sup>15</sup> Autres que ceux habituellement ouverts au public.



## 2.1. La prise en main du dispositif

### 2.1.1. Télécharger et installer les enregistrements

Contrairement à ce que l'on aurait pu redouter, la phase de téléchargement et d'installation n'a posé aucune difficulté aux visiteurs sondés, même aux plus âgés d'entre eux. Dans la plupart des cas, les téléchargements se déroulent en amont de la visite plutôt qu'*in situ*, indifféremment sur MP3 ou téléphone mobile (*smartphone*). Ce moment de préparation de la visite est aussi l'occasion pour les participants d'écouter une première fois certains enregistrements hors du contexte d'écoute prévu (le plus souvent à leur domicile). On note ensuite que l'écoute est renouvelée sur site, parfois plusieurs fois, avec une préférence pour une écoute collective afin de pouvoir ensuite partager avec les autres sa compréhension et échanger avec eux sur ce sujet.

### 2.1.2. Localiser les lieux d'écoute

Plusieurs visiteurs sondés déplorent le fait que la localisation des points d'écoute leur fait perdre un temps précieux. Trouver ces points est une mission importante que s'assignent les usagers pour réussir leur expérience de visite. Les frustrations concernent plusieurs points.

D'abord, le manque de repères physiques ne leur a pas toujours permis de se positionner au bon endroit: panneaux de signalisation peu visibles ou de taille trop petite, carte imprécise, absence de visuels (photos ou croquis de repérage des panneaux), peu ou pas de personnes en place sur les sites pour orienter les visiteurs:

*«J'ai mis un temps fou... J'étais un peu agacé de ne pas trouver les pancartes, les panneaux sont ridiculement petits, c'était un peu comme une chasse au trésor mais alors c'était un trésor bien caché»; «On en a profité pour faire une balade, mais voilà, pourquoi est-ce que l'on nous a attirés là?»*

Par ailleurs, les coordonnées GPS semblent erronées, alors qu'il s'agit du système choisi pour trouver des points d'écoute difficilement détectables, car bénéficiant d'une signalétique souvent peu visible depuis la voiture: *«La définition des points GPS ne correspond pas du tout, [...] rien ne correspond, les coordonnées, on ne peut pas les rentrer. Et ça ne correspond même pas avec les données GPS des cartes IGN en 25 millièmes. Y'a trois estimations différentes qui correspondent»; «Et donc au bout du deuxième ou troisième passage en voiture, on a fini par la voir.»*

Aussi, la carte proposée est appréciée pour ses qualités esthétiques, mais les visiteurs demandent à pouvoir disposer – en complément – d'une carte plus détaillée. On note que plusieurs visiteurs ont produit et expérimenté des solutions alternatives: réalisation d'un *road*

*book* avant le départ, téléchargement préalable de la carte Google Maps. Cette deuxième étape d'engagement est donc mise à rude épreuve, par le fait même que l'accès au lieu d'écoute n'est pas facilité par un balisage visible pour les automobilistes et par un dispositif efficace de coordonnées des lieux.

## **2.2. L'appropriation des enregistrements sonores**

Le message général semble avoir été bien perçu, notamment pour ce qui est du paysage camarguais, mélange de nature et d'actions anthropiques. Le discours proposé est apprécié et considéré comme très sérieux. Les experts sollicités pour parler de la Camargue sont perçus comme des spécialistes compétents dans leur domaine. Le contenu est jugé d'accès facile pour les deux premières bulles, plus ardu pour les autres. La dimension archéologique est particulièrement appréciée, mais cet élément peut être relativisé, puisque les comités de visiteurs ont réuni préférentiellement des visiteurs du musée, familiers donc du domaine. L'évocation des aspects géomorphologiques en revanche est apparue abstraite, en l'absence d'un support visuel de type schéma d'interprétation. Si les messages sonores sont jugés intéressants, certains participants expriment des regrets quant à l'absence de commentaires sur les aspects écologiques, comme les migrations de nombreuses espèces d'oiseaux qui occupent le territoire toute l'année ou une partie de celle-ci.

Mais ce sont sur les ambiances sonores que les usagers sondés se montrent les plus critiques. Elles sont jugées très hétérogènes, froides et en inadéquation avec l'esprit des lieux. La superposition de la voix et des sons fait notamment l'objet de plusieurs critiques. L'ambiance sonore est souvent considérée comme une gêne: les visiteurs formulent la proposition de baisser le son *a minima*. Les termes utilisés pour qualifier cet environnement sonore sont plutôt négatifs. Il est considéré comme «*intrusif*», «*artificiel*», «*froid*», «*pas d'ici*», «*plutôt désagréable*», «*inadapté*», «*redondant*»; mais aussi, à l'inverse, «*esthétique*», «*poétique*». Les visiteurs en appellent à «*une musique du territoire*» et à «*des sons de la nature*». «*Il faut que l'on entende le Sud*», réclame l'un d'entre eux. De ce point de vue, l'attachement à certains stéréotypes de la Camargue – sur le fond du discours comme pour la mise en scène sonore – revendiqué par plusieurs participants à nos comités n'est pas étonnant, puisque pour eux, les stéréotypes révèlent des aspects essentiels à la compréhension de ce territoire complexe.

Examinons de plus près à présent deux points qui démontrent, si besoin en est, la qualité de l'expertise des visiteurs sondés au sein de nos comités.

### **2.2.1. L'interaction entre le dit et le voir est défaillante**

Lorsque les visiteurs-promeneurs parviennent à trouver le lieu d'écoute, ils se retrouvent devant une nouvelle difficulté, celle de faire des liens entre le discours (écouté) et le paysage (visible). Il ne s'agit pas ici de construire le sens par la lecture, l'observation ou la déambulation comme dans une exposition qui sollicite plusieurs médias. Ici, les visiteurs sont des auditeurs-observateurs, ils doivent imaginer dans ces paysages des situations ou des histoires disparues, invisibles ou situées à un autre endroit (proche, mais inaccessible) évoquées dans l'enregistrement:

*«Ce qu'ils disent n'est pas inintéressant, mais on le rattache à rien»;*

*«On ne situe absolument pas les hypothèses sur le canal par rapport à l'endroit précis où il y a le panneau, donc on voit le marais mais on n'a aucun indice pour faire le lien avec les recherches sur le canal»; «On mentionne une levée de berge [...] mais bon moi je ne voyais pas de différence de niveaux sur le terrain.»*

### **2.2.2. Des thématiques occultées**

Les comités de visiteurs mis en œuvre dans ce contexte principalement comme des outils d'enquête sur le dispositif global constituent des lieux d'échanges qui, dans une démarche participative, pourraient alimenter la création de nouvelles bulles sonores. En effet, les participants proposent des sujets non abordés dans les bulles sonores mais qui leur apparaissent particulièrement importants.

#### **L'apport des travailleurs indochinois:**

*[V]ers les années 40 ce sont des travailleurs indochinois qui viennent travailler là en Camargue [...] forcés, ça n'est pas souvent dit. Mais bon.*

*Ça, nous qui venons de l'extérieur un petit peu, bah ça nous paraissait évident qu'il y avait toujours eu du riz en Camargue au début. Quand j'ai appris que c'était avec des travailleurs forcés indochinois, et qu'ils viennent à peine d'être honorés par un petit monument caché je ne sais pas où du côté de Salin-de-Giraud [...] et que beaucoup de gardians refusent encore de reconnaître qu'il y a eu cet apport des Vietnamiens, donc c'est vraiment très important de le dire [...]*

#### **L'origine celte du territoire (à propos du site d'Ulmet):**

*[A]lors là c'est une demande qui pour moi est très sensible: c'est que l'on puisse mentionner les peuples celtes qui étaient présents [...] c'est très difficile que le musée intègre ce besoin de nommer la population celte qui était présente pendant des siècles avant les Romains. On dit parfois indigène m'enfin bon moi je souhaite qu'on nomme ce qu'on en sait, mais on sait au moins qu'ils étaient Celtes, on connaît le nom des peuples qui occupaient les différents territoires. Sinon c'est de la négation, et voilà.*

#### **Le cadrage historique (à propos du canal de Marius):**

*Moi j'aurais souhaité une introduction [...] alors ça se passe en... en 200 après avant Jésus-Christ à peu près, que le général, le consul Marius réunit une armée pour battre les Cimbres. Il va les rencontrer un peu plus tard, au niveau d'Aix-en-Provence, et les battra au pied de la montagne Sainte-Victoire qui d'ailleurs s'appellera montagne Sainte-Victoire à la suite de la*

*bataille. Pour arriver à les écraser, il lui a fallu faire venir des troupes par la mer, par bateaux. Or, le Rhône ne permettait pas de laisser passer des gros bateaux et c'est à cet effet que Marius a fait creuser un fossé à la hauteur de ce qui deviendra Fos-sur-Mer. [...] Voilà après ça y'a d'autres explications.*

Mais quand on leur demande s'ils accepteraient de participer à l'élaboration du contenu des bulles sonores, ils semblent ne pas s'estimer légitimes ou compétents face aux spécialistes convoqués: *«Je ne vais pas me substituer aux archéologues. Je pense que ce genre de commentaires doit venir quand même d'archéologues professionnels. Il faudrait que l'on soit accompagné; guidé parce que je ne suis certainement pas capable [...] je connais certaines choses mais c'est un peu divers, ça part de tous les côtés.»*

Une demande est exprimée d'historiciser davantage le discours avec des récits plus longs sur les événements passés relatifs aux paysages observés. Selon les participants sondés, cela faciliterait la compréhension des paysages actuels et la projection dans le futur. Quitte à avoir effectué un trajet long et incertain (en voiture pour tous), ils désirent profiter pleinement de l'expérience et semblent disposés à écouter des bulles sonores plus longues et si possible en plus grand nombre.

En complément, nous l'avons vu, ils souhaitent que des **questions vives** liées au territoire soient abordées, de façon à ne pas rester dans un discours neutre et consensuel sur la Camargue. Ainsi, plusieurs membres des comités expriment des horizons d'attente partiellement éloignés du contenu des bulles sonores tel qu'il est proposé.

### **3. Éléments de discussion: l'interprétation et la participation**

Notre étude est avant tout exploratoire et ne saurait tirer des conclusions définitives sur cette pratique culturelle inscrite dans le prolongement de la visite du musée. Les effectifs des visiteurs ayant participé à nos comités sont demeurés modestes et leurs profils peu diversifiés. Néanmoins, la démarche s'est révélée féconde, tant sur le fond que sur les enseignements méthodologiques. Au-delà de nous renseigner sur la façon dont ces personnes s'approprient le dispositif sonore en amont et tout au long du parcours, les comités de visiteurs créent une situation qui permet l'expression et la confrontation des différentes expériences de visite. Elle nous donne accès à ces dernières et nous offre l'occasion d'entendre comment chaque expérience est convoquée pour construire un regard sur la situation de médiation et le dispositif. On prend conscience de leur singularité et de combien chacune est reliée à un horizon d'attente lui-même nourri par des expériences, un rapport au territoire, des connaissances et des centres d'intérêt très personnels. Jacqueline Eidelman et ses collègues (2013) ont dégagé trois ordres de références dans le cas des comités de visiteurs de musées:

- celui des références personnelles, où le visiteur prend position sur ce qu'il voit à partir de critères subjectifs tels que son affectivité, sa sensibilité (cela lui plaît ou lui rappelle un souvenir, par exemple);
- celui de l'analyse ou du jugement normatif, quand le visiteur se réfère à ce qu'il pense devoir être, qu'il analyse ce qu'il voit pour comprendre ce qui va ou ne va pas, ou au contraire qu'il fonde son jugement sur des normes *a priori*;
- celui de l'intervention pragmatique, lorsque le visiteur s'exprime sur ce qui serait à modifier pour améliorer l'exposition.

Nous avons pu voir que les visiteurs sollicités dans le cadre de nos comités se situent alternativement sur ces trois positions. Le jugement normatif, même si les participants s'en défendent, est présent et peut être un écueil au développement de l'approche participative. Mais leurs propositions apparaissent très complémentaires de celles des experts sollicités et il serait dommage de ne pas les entendre.

En toile de fond se trouvent des questions relatives à l'**interprétation du patrimoine** via les dispositifs sonores embarqués et à la participation des visiteurs qui appellent une discussion de fond. Nous proposons de revenir sur ces deux dimensions en proposant une mise en perspective qui tient compte de l'évolution des pratiques culturelles et des potentialités offertes par le développement du numérique.

### **3.1. L'interprétation du patrimoine, élément fondateur d'une pratique culturelle**

La notion d'«interprétation» proposée dans l'ouvrage de référence de Tilden (1957) prend tout son sens dès lors que l'on est en présence d'un patrimoine naturel et humain impossible à rassembler dans le petit espace clos d'un bâtiment, comme c'est le cas dans les parcs naturels ou les sites archéologiques. L'interprétation est abordée comme un processus de communication qui vise à transmettre au visiteur la signification et la valeur d'aspects privilégiés du patrimoine culturel et naturel au moyen d'expériences sensibles avec des objets, des artefacts, des paysages ou des sites (Yvon, 1999). C'est bien dans cet esprit que les bulles sonores du parcours *Les voies du Rhône* ont été produites. Mais pour les fondateurs des centres d'interprétation outre-Atlantique, la découverte du patrimoine n'est pas un but en soi. Leurs objectifs se veulent plus ambitieux: non seulement il s'agit de faire découvrir un patrimoine, mais aussi et au-delà de rendre le visiteur conscient de son importance ou des menaces qui pèsent sur sa survie, de telle sorte qu'il en devienne à son tour le défenseur

(Chaumier et Jacobi, 2009). Selon Davallon (2006), l'erreur la plus communément faite à propos du patrimoine serait alors de penser que le passé représenté par l'objet se limite à des faits historiques. Si l'objet nous touche, nous dit-il, c'est parce qu'«il nous relie à un monde d'origine qui est un monde social; le monde des hommes qui l'ont produit, utilisé, codifié, embelli; voire au contraire saccagé ou détruit» (Davallon, 2006, p. 123). Dès lors, pour cet auteur, la différence entre mémoire et patrimoine est la suivante: la mémoire prend son origine dans la volonté d'affirmer qu'il faut qu'on se souvienne, le patrimoine, dans l'intérêt des hommes du présent pour les réalisations des hommes du passé. La sensibilisation à cette problématique apparaît très présente dans le discours des bulles sonores et les messages ont semble-t-il été bien perçus. On peut penser que cela puisse déboucher sur une prise de conscience des responsabilités de chacun – habitant et touriste – à l'égard de ce territoire singulier.

Ces parcours sonores constituent une expérience culturelle singulière. Ils nourrissent des appétits de connaissance, accompagnent les regards sur les paysages en ouvrant des imaginaires. Mais ils ont aussi des portées insoupçonnées qui touchent aux représentations et aux pratiques des personnes. La découverte de portions du territoire par les visiteurs-promeneurs, voire leur «re-connaissance» par ceux qui en ont déjà une représentation, est de nature à renforcer ce que Ferrier (1986) nomme la «territorialité de l'homme-habitant». Elle est envisagée dans un double sens: à travers la prise de conscience de la singularité de ce territoire pour ceux qui le découvrent; à travers un renforcement du sentiment d'appartenance et de l'identification au territoire pour ceux qui en ont déjà une connaissance partielle. La notion d'«identification» et celle de «sentiment d'appartenance» à un lieu sont essentielles au projet d'habiter, c'est-à-dire au besoin de se reconnaître dans un lieu, individuellement et collectivement, de s'y projeter et s'y investir. Mais leur importance peut prendre des formes moins marquées dans des lieux où la mémoire des lieux est alors réduite, voire inexistante. Il y aurait tout intérêt à ce que les populations concernées renforcent leur connaissance historique, culturelle, environnementale des lieux et, dans un sens plus large, leur territorialité, et que leur sentiment d'appartenance au territoire soit conforté.

### **3.2. La participation, une condition à l'écoute attentive des visiteurs**

Le visiteur qui participe au comité n'est pas ici considéré comme un naïf auquel le parcours aurait *a priori* appris quelque chose à propos de la Camargue. Il est envisagé comme un acteur réfléchi qui livre à l'enquêteur ses propres expertises. La situation mise en place s'apparente

selon nous à une situation de **cognition partagée**: les visiteurs travaillent ensemble et avec l'animateur à construire au moyen de l'interaction verbale une conception au moins partiellement partagée du parcours de visite et de ses enjeux comme base de discussion. Ce faisant, les propos échangés entre participants et avec l'animateur nous livrent – à nous chercheurs comme à lui – des indications qui nous permettent de comprendre d'une part quel type de visiteur il est, d'autre part, quel usager du territoire il prétend être.

Dans le parcours proposé, le visiteur, pour construire du sens, doit être en mesure de se représenter les lieux tels que les convoque le discours du spécialiste, les imaginer dans leur histoire et leur transformation du lieu au fil du temps. Ce travail complexe oblige à mobiliser des connaissances parfois enfouies (ou absentes) dans la mémoire des visiteurs. Notre étude montre combien les échanges, interactions, partages de points de vue entre les participants conduisent à des formes de mutualisation et de coopération très utiles pour remédier à ces difficultés. À défaut de pouvoir toujours associer des visiteurs potentiels en amont du projet, le musée aurait alors intérêt à encourager ou à provoquer de telles interactions tout au long du parcours.

Mais le travail d'interprétation proposé appelle la construction d'un **réel de terrain partagé** entre les experts et les visiteurs-promeneurs qui doit impérativement s'ancrer dans des références communes. La production des contenus de médiation dans ce domaine gagnera à intégrer cette contrainte. On en revient alors à l'**approche participative** souvent délaissée par les acteurs des musées et des sites patrimoniaux. Dans le cas présent, cette participation n'a pas été pensée lors de la phase de conception. Il n'en demeure pas moins que les enseignements tirés des comités de visiteurs mis en place peuvent constituer un apport pour l'équipe du musée qui a conçu le parcours et le dispositif des bulles sonores, notamment pour penser des adaptations, compléments ou remédiations. Cela nous conduit à nous interroger sur la façon dont les usagers du territoire – catégorie à laquelle on peut rattacher la plupart des participants à nos comités – pourraient contribuer à documenter la médiation via leur participation aux enregistrements sonores.

Au Musée de l'Homme de Paris, l'expérience participative n'a manifestement pas tenu toutes ses promesses (Dessajan, 2008). Il semble qu'il soit difficile de mettre en application une réelle participation des publics face aux enjeux parfois divergents des différents acteurs concernés. Pour Serge Chaumier, «[d]onner la parole aux visiteurs ne veut pas dire leur donner toute la parole»; et il ajoute: «Quand les limites des responsabilités de chacun sont



clairement tracées et que l'institution ne laisse pas croire qu'elle sera l'instrument de l'expression d'un groupe, les collaborations sont possibles» (2008, p. 246).

Notre étude montre à l'évidence que les visiteurs peuvent être une force de propositions originales, souvent décalées, qu'ils apprécient de pouvoir exprimer leur point de vue, même si celui-ci est parfois critique. En aucun cas, cependant, ils ne souhaitent prendre la place des spécialistes, certains confessant d'ailleurs ne pas se sentir légitimes de le faire.

Pour terminer, cette recherche nous conduit à revisiter cette notion de participation dans le champ du numérique. Son développement porte avec lui une promesse, celle d'une vision du numérique comme un moyen capable de créer, d'entretenir ou d'être le support de participation pour les publics (Andreacola, Poli et Sanjuan, 2014; Andreacola, 2014). En effet, les notions de collaboration et de participation, associées au numérique, semblent aujourd'hui davantage placer les pratiques des visiteurs au premier plan (Vidal, 2012). S'il existe bien des forums de discussions sur les sites des musées et si ces derniers se préoccupent de plus en plus de leur présence sur les réseaux sociaux, cette interaction à distance demeure encore peu développée, en tout cas dans la perspective d'une approche participative.

Pour Séverine Dessajan (2008), il importe avant tout de réfléchir à des modalités pérennes d'une participation des visiteurs. De ce point de vue, le numérique apporte des possibilités encore peu exploitées. Les musées bénéficient en effet sur leurs sites de plus en plus d'espace d'hébergement. Ils peuvent par exemple sans difficulté déposer et distribuer des fichiers sonores, inclure toujours plus de groupes et d'utilisateurs, créer des séries d'enregistrements et même avoir un suivi statistique pour chacun de leurs fichiers. Dans le cas présent, le dispositif technologique utilisé – qui a recours à une plateforme de type SoundCloud – aurait pu permettre la création et la mise à disposition de messages sonores produits à distance par des usagers des territoires, avant ou après la visite<sup>16</sup>. Ce qui paraît le plus pertinent est qu'une telle plateforme permet aux utilisateurs l'ajout de commentaires sonores à des endroits précis du fichier, offrant ainsi des possibilités d'interactions à distance. On voit ici tout l'intérêt que pourrait présenter une telle fonctionnalité qui permettrait d'enrichir les bulles sonores de commentaires et de propositions des visiteurs. Mais les musées comme les structures patrimoniales sont-ils disposés à exploiter de telles fonctionnalités au service de la participation des usagers?

---

<sup>16</sup> En effet SoundCloud est une plateforme de distribution audio en ligne sur laquelle les utilisateurs peuvent collaborer, promouvoir et distribuer des projets sonores.



## Bibliographie

- Andreacola, F. (2014). «Musée et numérique, enjeux et mutations», *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, (5), <<https://rfsic.revues.org/1056>>, consulté le 14 août 2020.
- Andreacola, F., M.-S. Poli et E. Sanjuan (2014). «Musée et numérique. Quelle vision du participatif?», dans Actes du colloque scientifique Imaginaires du numérique, <[http://culture.numerique.free.fr/publications/ludo13/Andreacola\\_Poli\\_Sanjuan\\_Ludo\\_via\\_2013.pdf](http://culture.numerique.free.fr/publications/ludo13/Andreacola_Poli_Sanjuan_Ludo_via_2013.pdf)>, consulté le 14 août 2020.
- Chaumier, S. (2008). «Le public, acteur de la production d'exposition? Un modèle écartelé entre enthousiasme et réticence», dans J. Eidelman, M. Roustan et B. Goldstein (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. «Musées-Mondes», p. 241-250.
- Chaumier, S. et D. Jacobi (2009) (dir.). *Exposer des idées. Du musée au centre d'interprétation*, Paris, Complicités.
- Davallon, J. (2006). *Le Don du patrimoine: une approche communicationnelle de la patrimonialisation*, Paris, Hermes Science-Lavoisier.
- Deramond, J. et E. Lambert (2015). *Visites en musique du patrimoine culturel: art et médiation en résonance. Les mondes de la médiation culturelle*, Paris, L'Harmattan.
- Deshaye, S. (2001). «Interprétation du statut d'un audioguide», *Études de communication*, (79), p. 71-90.
- Deshaye, S. (2004). «Une nouvelle génération d'audioguides», *La Lettre de l'OCIM*, (92), p. 17-23.
- Dessajan, S. (2008). «Un comité de visiteurs au musée de l'Homme, ou comment les usagers du musée prennent la parole», dans J. Eidelman, M. Roustan et B. Goldstein (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. «Musées-Mondes», p. 69-282.
- Eidelman, J., H. Gottesdiener et J. Le Marec (2013). «Visiter les musées: expérience, appropriation, participation», *Culture et Musées*, Hors-série, p. 73-112.
- Eidelman, J., M. Roustan et B. Goldstein (2008). *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. Musées-Mondes.
- Falk, J.-H. (2012). «Expérience de visite, identités et self-aspects», *La Lettre de l'OCIM*, (141), p. 5-14.

- Ferrier, J.-P. (1986). «Habiter/Penser la Terre: géographie et idée de l'avenir (Nouveau Moyen-Âge et sortie de «crise»)», *Méditerranée*, (3), p. 3-9.
- Kefi, H. et J. Pallud (2011). «The role of technologies in cultural mediation in museums : An actor-network theory view applied in France», *Museum Management and Curatorship*, 3(26), p. 273–289.
- Le Marec, J. (2008). «Muséologie participative, évaluation, prise en compte des publics: la parole introuvable», dans J. Eidelman, M. Roustan et B. Goldstein (dir.), *La place des publics. De l'usage des études et recherches par les musées*, Paris, La Documentation française, coll. «Musées-Mondes», p. 251-267.
- Pinel-Jacquemin, S., M. Lefebvre, J. Renard J. et C. Zaouche Gaudron (2019). «Que signifie «expérience de visite» pour le public enfant?», *Communication*, 36(1), <<https://journals.openedition.org/communication/9790>>, consulté le 14 août 2020.
- Tilden, F. (1957). *Interpreting our Heritage*, Chapel Hill, University of North Carolina Press.
- Vidal, G. (2012). «La médiation numérique et les musées : entre autonomie et prescription», dans X. Galuap (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*, Lyon, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques (ENSSIB).
- Yvon, T. (1999). «L'interprétation: partition, harmonie et contrepoint», *La Lettre de l'OCIM*, (61), p. 8-10.