

Muséologies

Partager le patrimoine numérique, construire le territoire en ligne

Marie-Blanche Fourcade

La cybermuséologie
Volume 6, numéro 2, 2013

URI : id.erudit.org/iderudit/1018928ar
DOI : [10.7202/1018928ar](https://doi.org/10.7202/1018928ar)

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches
Étudiantes en Muséologie (AQPREM)

ISSN 1718-5181 (imprimé)
1929-7815 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Fourcade, M. (2013). Partager le patrimoine numérique, construire le territoire en ligne. *Muséologies*, 6(2), 35–50. doi:10.7202/1018928ar

Résumé de l'article

Les expositions virtuelles fleurissent sur la toile. Les inventaires patrimoniaux et les collections muséales en ligne se structurent et s'enrichissent, tissant de denses réseaux de connaissances dans le cyberspace. Des projets de musées virtuels de plus en plus audacieux voient progressivement le jour. Le champ de la cybermuséologie se construit ainsi dans l'entrecroisement d'un héritage institutionnel fort et de pratiques en constant développement. Si l'on s'intéresse de prime abord à la frénésie technologique qui justifie le renouvellement des pratiques et l'intérêt des publics, il faut cependant, pour quelques instants, abandonner la forme pour tenter de comprendre les projets qui sous-tendent de tels déploiements. Les expériences de collaboration citoyenne et communautaire qui visent la conservation et la diffusion d'un petit patrimoine tantôt matériel, tantôt immatériel, offrent à cet égard un terrain remarquable pour saisir les dynamiques sociales, identitaires à l'oeuvre dans le virtuel. À travers l'étude de trois projets associés à la collecte de mémoires – Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre (2007), le Musée de Toronto en ligne (2011) et Sacrée montagne (2011) –, nous tenterons de dégager quelques contributions possibles de la cybermuséologie à la mise en valeur d'un patrimoine parfois méconnu, voire invisible, et de saisir les effets sur la constitution de territoires alternatifs d'appartenance.

Tous droits réservés © Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en Muséologie (AQPREM), 2013

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne. [<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>]

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. www.erudit.org

Article deux

Partager le patrimoine numérique, construire le territoire en ligne

Marie-Blanche Fourcade

35

La virtualisation n'est pas une déréalisation (la transformation d'une réalité en un ensemble de possibles), mais une mutation d'identité, un déplacement du centre de gravité ontologique de l'objet considéré : au lieu de se définir principalement dans son actualité (« une solution »), l'entité trouve désormais sa consistance essentielle dans un champ problématique. Virtualiser une entité quelconque consiste à découvrir une question générale à laquelle elle se rapporte, à faire muter l'entité en direction de cette interrogation et à définir l'actualité de départ comme une réponse à une question particulière.

— Pierre Lévy, *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris, La découverte/Poche, 1998, p. 16.

Les expositions virtuelles fleurissent sur la toile. Les inventaires patrimoniaux et les collections muséales en ligne se structurent et s'enrichissent, tissant de denses réseaux de connaissances dans le cyberspace. Des projets de musées virtuels de plus en plus audacieux voient progressivement le jour. Le champ de la cybermuséologie se construit ainsi dans l'entrecroisement d'un héritage institutionnel fort et de pratiques en constant développement. Si l'on s'intéresse de prime abord à la frénésie technologique qui justifie le renouvellement des pratiques et l'intérêt des publics, il faut cependant, pour quelques instants, abandonner la forme pour tenter de comprendre les projets qui sous-tendent de tels déploiements. Les expériences de collaboration citoyenne et communautaire qui visent la conservation et la diffusion d'un petit patrimoine tantôt matériel, tantôt immatériel, offrent à cet égard un terrain remarquable pour saisir les dynamiques sociales, identitaires à l'œuvre dans le virtuel. À travers l'étude de trois projets associés à la collecte de mémoires – *Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre* (2007), le *Musée de Toronto en ligne* (2011) et *Sacrée montagne* (2011) –, nous tenterons de dégager quelques contributions possibles de la cybermuséologie à la mise en valeur d'un patrimoine parfois méconnu, voire invisible, et de saisir les effets sur la constitution de territoires alternatifs d'appartenance.

36

Marie-Blanche Fourcade est professeure associée au Département d'histoire de l'art de l'Université du Québec à Montréal. Elle est détentrice d'une maîtrise en histoire de l'art (Paris I – Panthéon Sorbonne, 2002), d'un diplôme de deuxième cycle en muséologie (Université Laval, 2002) et d'un doctorat en ethnologie (Université Laval, 2007). Ses enseignements se concentrent aux champs du patrimoine et de la muséologie. Son parcours multidisciplinaire a pour fil conducteur un profond intérêt pour la culture matérielle (artefacts, œuvres) et son cheminement vers le musée. Ses travaux portent sur les productions patrimoniales migrantes ainsi que sur les contributions de la cybermuséologie à la conservation et à la mise en valeur du patrimoine. fourcade.marie-blanche@uqam.ca

En avant-propos du dossier thématique de la revue *Culture et Recherche* sur la numérisation du patrimoine, Christine Albanel, alors à la tête du ministère français de la Culture et des Communications, déclarait :

Avec le développement du numérique, ce ne sont pas seulement les possibilités inédites pour la diffusion des œuvres culturelles qui ont vu le jour, mais aussi de nouvelles pratiques culturelles, de nouvelles façons d'écouter de la musique, de regarder des films, de visiter des expositions et – bientôt sans doute – de lire un livre. Les frontières traditionnelles entre patrimoine et création s'estompent avec le développement de la participation des utilisateurs et de la réutilisation des contenus. Les potentialités paraissent infinies. Une ère nouvelle s'ouvre pour la culture et ses publics, et elle s'ouvre à l'échelle du monde.¹

En soulignant, d'entrée de jeu, que « les frontières traditionnelles entre patrimoine et création s'estompent », la ministre nous invite à réfléchir au sens de ce que les commentateurs n'hésitent pas à qualifier d'explosion technologique. En effet, à mesure que les innovations mènent à de nouvelles générations d'appareils informatiques – parmi eux, ordinateurs

personnels, baladeurs numériques, consoles de jeux et téléphones intelligents –, de logiciels, d'environnements graphiques ou de modalités de navigation, les repères physiques et symboliques des utilisateurs se transforment. Plus que cela, vivre le monde numérique invite à adopter de nouvelles manières de faire et formes d'expression.

D'aucuns parlent ainsi de profonds changements, notamment Pierre Lévy qui évoque une « transformation d'un mode d'être à un autre »² ou Milhad Doueïhi³ qui utilise le terme de « conversion » et l'interroge à la lumière du paradigme de « processus civilisateur ». Ces transformations sont largement analysées dans la littérature selon certains champs de prédilection tels que la politique, l'économie, la culture, la vie sociale ou encore l'éducation. De ce point de vue, l'univers muséal et patrimonial bénéficie également, depuis une dizaine d'années, d'une riche fortune critique qui s'articule autour de plusieurs thématiques, parmi celles-ci se trouvent l'implantation et l'usage des nouveaux médias au musée⁴, l'émergence et la structuration des expériences dans les cybermusées⁵, les enjeux du patrimoine numérique⁶ ou encore les formes de contributions des internautes en ligne⁷.

37

1 ALBANDEL, Christine. « Avant-propos ». In. DESSAUX, Christophe et Sonia ZILLHARDT (dir.). *Culture et Recherche, dossier thématique : Numérisation du patrimoine culturel*, n° 118–119, automne 2008 – hiver 2009, p. 5. <www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr118–119.pdf> (consulté le 13 janvier 2013).

2 LÉVY, Pierre. *Qu'est-ce que le virtuel?*, Paris : La Découverte, coll. « La Découverte Poche. Essais », 1998, p. 10.

3 DOUEIHI, Milhad. *La grande conversion numérique*. Paris : Éditions du Seuil, coll. « Points. Essais », 2011, p. 21–36.

4 VIDAL, Geneviève. *Contribution à l'étude de l'interactivité. Les usages des multimédias des musées*. Bordeaux : Presses universitaires de Bordeaux, coll. « Labyrinthes », 2006;

VIDAL, Geneviève. « La médiation numérique et les musées. Entre autonomie et prescription ». In. GALAUP, Xavier (dir.).

Développer la médiation documentaire numérique. Villeurbanne : Presses de l'ENSSIB (École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques), coll. « La Boîte à outils », 2012, p. 59–66; PARRY, Ross. *Recoding the Museum : Digital Heritage and the Technologies of Change*. London : Routledge, coll. « Museum Meanings », 2007; DALBÉRA, Jean-Pierre. « Institutions culturelles patrimoniales et nouvelles pratiques numériques ». *Muséologies. Cahiers d'études supérieures*, vol. 3, n° 2, 2009, p. 35–47; SIMON, Nina. *The Participatory Museum*. Santa Cruz : Museum, 2.0, 2010.

5 DELOCHE, Bernard. *Le musée virtuel vers une éthique des nouvelles images*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Questions actuelles », 2001; CAFURI, Roberta. « Les musées africains en ligne. Du public local au public mondial ». *Cahiers d'études africaines*, vol. 4, n° 176, 2004, p. 923–936; SOREN, Barbara J. *Recherche sur la « qualité » des expériences en ligne des usagers de musée*. Gatineau : Réseau canadien d'information sur le patrimoine, 2004; WELGER-BARBOZA, Corinne. *Du musée virtuel au musée médiathèque. Le patrimoine à l'ère du document numérique*. Paris : L'Harmattan, coll. « Patrimoines et sociétés », 2001; PARRY, Ross (dir.). *Museums in a Digital Age*. Londres : Routledge, coll. « Leicester Readers in Museum Studies », 2010; LAROUCHE, Marie-Claude, Hugues BOILY et Nicole VALLIÈRES. « Enjeux et perspectives liés à l'utilisation de technologies mobiles au sein d'un musée d'histoire ». In. MEUNIER, Anik. *La muséologie, champ de théories et de pratiques*. Québec : Presses de l'Université du Québec, coll. « Publics et culture », 2012, p. 189–217.

6 FOULONNEAU, Muriel. « Recherche et numérisation du patrimoine en Europe ». Document numérique, vol. 7, n° 3–4, 2003, p. 179–189; RODES, Jean-Michel, Geneviève PIEJUT et Emmanuèle PLAS. *La mémoire de la société de l'information*. Publications de l'UNESCO pour le Sommet mondial sur la société de l'information. Paris : Organisation des Nations Unies pour l'éducation, la science et la culture, 2003;

Cette exploration est d'autant plus nécessaire que plane autour de l'union du patrimoine et du numérique un double mouvement. D'abord, un engouement certain envers les nouvelles formes de médiation. En attestent, entre autres, les grands projets tels que le Musée virtuel du Canada⁸ qui, depuis 2001, d'une part, expérimente la mise en valeur du patrimoine numérique par l'entremise d'expositions virtuelles à travers le Canada et, d'autre part, développe un pôle de recherche appliquée qui permet à un vaste réseau de chercheurs et de professionnels de partager des réflexions et des activités technologiques propres au milieu muséal. Dans un même esprit, la France s'est dotée d'un catalogue national de collections numérisées et de productions multimédias⁹ qui s'appuie sur le travail de numérisation mené au sein de 861 institutions (bibliothèques, centres d'archives et de documentation, musées, etc.) dans le but de valoriser et de rendre accessibles les 2760 collections d'œuvres, d'archives et d'artefacts déjà constituées sur le territoire. Ce portail national participe à un vaste projet européen, Michael¹⁰, initié en collaboration avec l'Italie et la Grande-Bretagne, réunissant une vingtaine de pays autour de l'inventaire numérique du patrimoine européen. À l'échelle mondiale, le projet *Mémoires du monde*¹¹, initié il y a vingt ans au sein de l'UNESCO, vise la sensibilisation et l'action en faveur de la sauvegarde et de la mise en valeur du patrimoine documentaire et plus particulièrement, depuis quelques années, du patrimoine numérique. Plus près de nous, au Québec, le Réseau

québécois de numérisation patrimoniale, mis en place depuis 2009 par Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ) en association avec la Société des musées québécois (SMQ), mène également une entreprise de sensibilisation auprès des institutions et du grand public ; en témoigne notamment l'appel à la numérisation du patrimoine culturel québécois en 2010¹².

À l'engagement enthousiaste qui nourrit les différents projets évoqués, s'oppose une série de doutes quant à la qualité et la valeur de l'expérience patrimoniale et muséale en ligne. Aussi voit-on des questions telles que : « Dans la mesure où le musée virtuel n'a pas de dimension matérielle mais peut néanmoins ressembler en tous points au prolongement numérique d'un musée de briques et de ciment, comment s'assurer de son authenticité ? » ; ou encore : « Si le musée virtuel n'existe que sous forme numérique, quelle légitimité a-t-il, et comment reconnaître une authentique activité muséale ? »¹³. En prenant, comme Cary Karp, pour modèle de référence les institutions « de briques et de ciment » – y compris l'expérience que l'on peut y vivre dans la rencontre des témoins matériels et immatériels de l'homme et de son environnement –, l'observation des entités numériques pousse inévitablement à la comparaison. Si cette dernière touche d'abord ce qui est visible, c'est-à-dire les multiples services de conservation ou de médiation des institutions, elle s'attaque surtout aux sources et aux valeurs de la mission muséale en ligne.

38

CHABIN, Marie-Anne. *Archiver et après ?*, Paris : Djakarta éditeurs, 2007 ; DESSAUX, Christophe et Sonia ZILLHARDT (dir.). *Culture et Recherche*, dossier thématique : Numérisation du patrimoine culturel, n° 118–119, automne 2008 – hiver 2009. <www.culture.gouv.fr/culture/editions/r-cr/cr118-119.pdf> (consulté le 13 janvier 2013) ; WESTEEL, Isabelle. « Le patrimoine passe au numérique ». *BBF* (Bulletin des bibliothèques de France), n° 1, p. 28–35. <<http://BBF.enssib.fr/>> (consulté le 13 janvier 2013) ; CHEVRY, Emmanuelle. *Stratégies numériques : numérisation et exploitation du patrimoine écrit et iconographique*. Paris : Hermès sciences publications-Lavoisier, 2011. 7 CASEMAJOR-LOUSTEAU, Nathalie. *Diffuser les collections photographiques sur le web : de nouvelles pratiques de médiation ? Étude des formes et stratégies de communication du patrimoine photographique en ligne*. Thèse de doctorat, École doctorale « Sciences de l'Homme et de la Société », Université Charles de Gaulle-Lille 3 / Faculté de Communication, Université du Québec à Montréal, 2009.

8 Musée virtuel du Canada. <<http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/index-fra.jsp>> (consulté le 12 janvier 2013).

9 Patrimoine numérique. *Catalogue des collections numérisées*. <<http://www.numerique.culture.fr/pub-fr/index.html>> (consulté le 13 janvier 2013).

10 Michael. *Multilingual Inventory of Cultural Heritage in Europe*. <<http://www.michael-culture.org/about/project.html>> (consulté le 13 janvier 2013).

11 *Mémoires du monde*. <<http://www.unesco.org/new/fr/communication-and-information/flagship-project-activities/memory-of-the-world/homepage/>> (consulté le 12 janvier 2013).

12 BAnQ. *Appel à la numérisation du patrimoine culturel québécois*. <http://www.banq.qc.ca/appele_numerisation/index.html> (consulté le 14 janvier 2013).

13 KARP, Cary. « La légitimité du musée virtuel ». *Les nouvelles de l'ICOM*, n° 3, 2004, p. 5.

Pour être évaluée à sa juste valeur, celle-ci ne doit pas seulement s'inscrire dans le transfert, mais également dans le caractère innovant qui oblige à effectuer des changements dans notre processus de pensée.

Que l'on s'inscrive dans l'une ou l'autre de ces tendances, il semble essentiel de saisir le projet de sens, culturel et social, porté par la virtualisation du patrimoine et la production d'un patrimoine numérique. Car, il faut le rappeler, « la conception et l'usage des objets techniques ne sont pas des opérations purement techniques : l'usage d'un dispositif technique comporte une signification sociale qui ouvre vers un horizon culturel et politique¹⁴ ». Dans ce contexte, plusieurs questions s'imposent, entre autres : Comment la virtualisation se traduit-elle dans l'univers patrimonial ? Quelles expériences sont offertes aux utilisateurs et quelles contributions peuvent-elles apporter à la connaissance et à la sauvegarde (la médiation) du patrimoine ? À ce programme ambitieux, nous souhaitons esquisser quelques réponses par l'analyse de trois projets numériques qui mettent en valeur divers types de patrimoine matériel et immatériel. Les projets semblent attester de nouvelles manières de faire qui pourraient avoir des incidences sur la relation que les individus entretiennent avec le patrimoine. Ainsi, nous souhaitons identifier et analyser les propositions médiatiques faites aux utilisateurs et évaluer leurs possibles effets sur le patrimoine et sur les groupes qui le fréquentent.

Projets sous observation

La dimension patrimoniale

Afin d'analyser le travail de conservation et de mise en valeur du patrimoine en ligne, nous avons choisi un corpus de trois projets canadiens réalisés au cours des quatre dernières années. Bien que très différents,

plusieurs points les unissent. Les trois projets possèdent, avant toute chose, une dimension patrimoniale évidente. Dans les trois cas, cette caractéristique ressort distinctement par le sujet traité. Le *Projet du musée de Toronto en ligne* (2010)¹⁵ se consacre à l'histoire de la ville de Toronto à travers la présentation de cent artefacts issus des collections municipales et de collections privées jumelés aux témoignages d'autant de Torontois et Torontoises. Archive documentaire, objet du quotidien, œuvre d'art et d'artisanat ou encore fragment archéologique, chaque objet sert de point de départ à un récit. Ainsi, un citoyen, Bruce K., partage, à partir d'un vilebrequin en hêtre et en noyer ayant appartenu à William Burke, son expérience personnelle et les liens qu'il tisse avec sa ville :

En tant qu'architecte, j'ai un sens aigu des outils, comme ce vilebrequin, et de la façon dont ils constituent le prolongement des personnes qui ont bâti Toronto [...] Ce vilebrequin en particulier appartenait à William Burke, le père de l'éminent architecte torontois Edmund Burke, dont les réalisations incluent nombre d'édifices importants qui témoignent de l'histoire et du patrimoine de la ville. Ma famille et moi avons la chance de vivre dans une maison du quartier de l'Annex qui a été conçue par Edmund Burke. Nous l'avons rénovée récemment et cet outil me rappelle les liens étroits qu'elle entretient avec notre passé, traçant comme une ligne de continuité entre les XIX^e et XXI^e siècles et exprimant une reconnaissance profonde de l'histoire architecturale de notre ville¹⁶.

Dans un même esprit, Cecilia S. présente une *arpillera*, une œuvre d'artisanat chilien réalisée à partir de toile de jute et de matériaux recyclés. Fabriquée dans le but de raconter son expérience migratoire, elle fait précisément référence à la maison d'accueil de Toronto qui soutient les nouveaux arrivants :

14 PROULX, Serge. « L'usage des objets communicationnels : l'inscription dans le tissu social ». In *La société de la connaissance à l'ère de la vie numérique*, Paris : Groupe des écoles de télécommunications (GET), 2007, p. 104.

15 TMP, *Projet du musée de Toronto en ligne*. <<http://www.torontomuseumproject.ca/>> (consulté le 2 décembre 2012).

16 TMP, *Projet du musée de Toronto en ligne*. *Le vilebrequin de Burke*. <<http://www.torontomuseumproject.ca/Stories/Details.aspx?ID=91&lang=fr-CA>> (consulté le 2 décembre 2012).

Je suis arrivée au Canada en 1978, après avoir fui un coup d'État sanglant à Santiago, au Chili, où nous avons perdu notre liberté. Notre regard se portait vers un lointain pays appelé le Canada, où nous espérions pouvoir élire domicile, avoir la liberté d'élever nos enfants et disposer de meilleures opportunités [...] Quelque part dans le centre-ville de Toronto se trouvait un lieu appelé la Maison de l'accueil (*Welcome House*) où pouvaient se rendre les immigrants nouvellement arrivés pour recevoir des articles ménagers comme une batterie de cuisine et des vêtements chauds. C'était extrêmement important, car nombre d'entre eux arrivaient dans le plus grand dénuement [...] Dans l'arpillera que j'ai créée, intitulée *Exile and Solidarity*, le tissu blanc utilisé indique que c'est l'hiver et la famille est vêtue de manteaux et porte des gants [...] Je ne parlais pas la langue mais j'avais le besoin d'exprimer ce que je ressentais, ce qui m'a amenée à écrire de la poésie. Au bout d'un moment, j'ai commencé à réaliser des arpilleras comme moyen d'appréhender le passé, même si c'était douloureux de repenser à ces événements¹⁷.

Si chaque témoignage permet de documenter les objets et de les inscrire dans un contexte bien plus personnel et informel que ce qui est rédigé sur une fiche d'inventaire de collection, les objets en retour permettent aux témoins de se souvenir ou de réfléchir à leur histoire et à celle de leur ville. Chaque objet devient alors biographique¹⁸, qu'il participe directement ou indirectement à la vie du témoin. Le partage d'espace équitable de chaque page entre un objet et un témoin, la navigation qui permet d'avoir accès aux récits avant de découvrir les artefacts ou encore l'utilisation d'un même mode d'exploration, soit une mosaïque iconographique qui présente les deux collections matérielles et immatérielles en bas de l'écran, tout cela démontre une volonté de la part des concepteurs de donner une égale importance aux objets et aux individus. Ces stratégies

renforcent également l'idée que le matériel et l'immatériel sont les deux versants d'un même patrimoine urbain inscrit à l'enseigne de la diversité.

Le deuxième projet analysé s'intitule *Sacrée montagne* (2011)¹⁹ et se consacre au mont Royal, situé en plein cœur de la métropole québécoise. La montagne, telle qu'elle est affectueusement nommée, constitue l'un des symboles identitaires les plus forts de la ville. Classé arrondissement historique et naturel en 2005, le site est fréquenté quotidiennement par les résidents de Montréal qui en fonction des saisons s'y baladent, font des pique-niques, vont se recueillir au cimetière, pratiquent le ski de fond et le patin à glace ou dansent au pied de l'ange (monument à George-Étienne-Cartier) à l'occasion des dimanches tam-tam. Il est également une figure incontournable du parcours touristique, en raison de sa vue magistrale sur la ville à partir du chalet situé au sommet de la montagne. En somme, si l'on dit souvent du mont Royal qu'il constitue le poumon de la ville, en raison de sa verdure, il en est également le cœur de l'animation dont il fait l'objet. Dans le projet, le mont Royal ne s'observe plus véritablement dans son rapport au territoire puisqu'il est, grâce à la modélisation, déraciné – on en voit d'ailleurs les racines végétales – et tournant sur lui-même dans le ciel. Par ce mouvement rotatif, le visiteur peut non seulement faire le tour de la montagne en quelques secondes, mais également accéder à ses différents hauts lieux.

Le déracinement mène même à l'immatériel, puisque le mont Royal prend vie grâce à ceux qui le fréquentent. Cette condition humaine de la montagne se manifeste par les témoignages qui, tout comme le *Projet du musée de Toronto en ligne*, documentent son quotidien et son histoire. Les témoignages vont même beaucoup plus loin, puisqu'en énonçant les raisons pour lesquelles les Montréalais sont attachés (affectivement et spirituellement)

17 TMP, *Projet du musée de Toronto en ligne*. *Lambeaux d'une nouvelle vie*. <<http://www.torontomuseumproject.ca/Stories/Details.aspx?ID=22&lang=fr-CA>> (consulté le 2 décembre 2012).

18 HOSKINS, Janet. *Biographical Objects: How Things Tell the Stories of People's Lives*. Londres: Routledge, 1998.

19 OFFICE NATIONAL DU FILM. *Sacrée montagne*. <<http://sacreemontagne.onf.ca/>> (consulté le 25 novembre 2012).

au mont Royal, cela revient, en réalité, à renforcer le statut patrimonial du lieu par l'énonciation d'une appropriation et d'un sentiment d'appartenance populaire. L'ensemble des récits tirés de souvenirs, d'expériences et de réflexions constitue encore une fois un patrimoine immatériel précieux, puisque sans lui le mont Royal n'aurait pas de sens, ni de reconnaissance.

En troisième lieu, le site *Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre* (2007)²⁰ met en valeur une série de témoignages, de contes, de chants et de performances musicales de la Première Nation de Doig River, l'une des quatre communautés Dane-zaa de la région de Peace River en Colombie-Britannique. L'ensemble des enregistrements réalisés dans cette communauté sont associés aux Rêveurs, ceux :

qui ont parcouru le chemin du Ciel au cours de leurs rêves et en ont rapporté des chants. Ces chants prodiguent des enseignements, des visions et des prophéties du Créateur. Les Rêveurs partagent ces chants avec les nôtres pour nous guider pendant notre vie terrestre. La plupart de nos Rêveurs n'ont acquis leurs dons qu'après leur mort et leur résurrection : comme les cygnes, les Rêveurs peuvent s'envoler vers le Ciel et revenir sur terre²¹.

Le projet de collecte et de cyberexposition est inspiré du témoignage de Tommy Attachie autour du tambour du Rêveur Gaayęą, rapporté par l'un des aînés lors d'une réunion de planification au Centre culturel de la Première Nation de Doig River. Autour de l'interprétation du tambour, il souligne l'importance de la transmission des savoirs, des modes de vie et des croyances, ainsi que la nécessité du retour aux racines, notamment par l'entremise d'une quête des traditions orales portées par les Rêveurs :

Je vais vous raconter ce qu'on a vu dans le passé. On va leur dire comment vivaient nos ancêtres. Comment ça se passait autrefois, et ensuite, où se trouvaient les Rêveurs. On se rappelle où ils vivaient, où ils rêvaient les chants qu'ils ont révélés. Les gens allaient vers eux [pour les voir]. Ça aussi, [on en parlera] comment on vit encore aujourd'hui. Et comment les gens vivaient bien avant nous [...] Et ces jeunes gens, ce qu'ils voient, ce que leur grand-mère, et ce qu'ils vous ont appris, comment sécher la viande, comment faire d'autres choses, ce qu'ils se rappellent aussi. Et nous quand on était des enfants [...] on s'asseyait derrière les gens, sur la selle, c'est comme ça qu'on se déplaçait. En 1956, avant qu'ils fassent les lignes sismiques [on se déplaçait] avec les chariots. Les gens rapportaient toujours de la viande sur des chevaux de bât. C'est comme ça que ça se passait. On va leur parler de ces choses. Et vous les Aînés, vous vous rappelez des choses d'autrefois, [parlez-leur] de ces choses et quand on ira courir les bois, vous leur raconterez les légendes importantes²².

En ayant pour fil conducteur la recherche des Rêveurs et de leurs terres, l'équipe de production a capturé et choisi de présenter 24 témoignages et contes (enseignements pour les plus jeunes, histoires et expériences), 17 performances chantées et jouées (chants de guérison et chants des Rêveurs), de même que l'histoire de 19 Rêveurs et de 8 lieux d'importance où ces derniers recevaient leurs rêves. Au-delà des narrations, c'est surtout la langue vernaculaire, le *Beaver*, qui est mise de l'avant. En effet, la majorité des récits ont été transmis dans la langue ancestrale, même si celle-ci est devancée par l'anglais depuis les années 1980. Participant au mouvement de revitalisation de la langue, le site de l'exposition comporte un volet intitulé « Guide de prononciation » qui permet d'entendre et de se familiariser avec toutes les lettres de l'alphabet. En naviguant à partir d'une représentation du tambour, le

20 MUSÉE VIRTUEL DU CANADA. Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre. <www.virtualmuseum.ca/Exhibitions/Danewajich/> (consulté le 5 novembre 2012).

21 MUSÉE VIRTUEL DU CANADA. Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre, *Les rêveurs de leur terre*. <<http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/sgc-cms/>

[expositions-exhibitions/danewajich/francais/dreamers/dreamers.php](http://www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/sgc-cms/expositions-exhibitions/danewajich/francais/dreamers/dreamers.php)> (consulté le 5 novembre 2012).

22 Centre culturel de la Première Nation de Doig River 20,05. Catalogue # DZVMCDVCAM-6-29-05-1of4. <www.museevirtuel-virtualmuseum.ca/sgc-cms/tommyatcomplex.pdf> (consulté le 5 novembre 2012).

visiteur de l'exposition se retrouve au cœur de la communauté, dans son intimité, dans ce qu'elle possède de plus structurant.

Les objectifs visés

Si la dimension patrimoniale est un lien fort qui unit les trois projets, les objectifs visés par chacun des projets constituent un autre point commun d'importance. Même si les sites ne devaient pas nécessairement afficher une forme muséale complète – comprise comme toutes les fonctions énoncées par la définition du musée de l'ICOM²³ –, il fallait que chacun d'entre eux poursuive au-delà d'une affiliation, aux services culturels de la Ville de Toronto, à l'Office national du film et au Musée virtuel canadien, ou encore d'un statut de cyberexposition²⁴ ou de Web documentaire²⁵ interactif, une mission en lien avec la conservation ou la mise en valeur du patrimoine.

La genèse des trois projets s'inscrit, comme il a déjà été suggéré, dans une démarche de collecte de témoignages et de performances qui mettent en lumière la part invisible – immatérielle – de lieux, d'objets et de savoir-faire. La collecte est principalement motivée par un désir de connaissance et de pérennisation des récits qui répond aux demandes des communautés en crise de transmission. Cette crise prend, entre autres, racine dans la perte de sens liée à une absence de connaissances, un manque de participation, la disparition de nombreux porteurs de mémoires et d'espaces de partage : en somme, une désagrégation partielle du lien social qui mène à la déresponsabilisation envers un héritage collectif. Le *Projet du musée de Toronto en ligne* avait en ce sens pour objectifs de faire communauté

autour d'un patrimoine à faire connaître et inviter les citoyens à participer à un mouvement plus large de sensibilisation qui mènerait à un musée *in situ*, le musée de Toronto. Le contexte de collecte demeure relativement flou, mais plusieurs éléments montrent qu'il s'agit d'un projet à long terme que les services de la Ville souhaitent étendre à l'ensemble de la communauté et, en particulier, aux milieux scolaires.

Dans le cas de *Sacrée montagne*, en explorant la relation spirituelle que les citoyens entretiennent avec leur patrimoine, les concepteurs invitent à une prise de conscience sur le ou les sens que nous donnons à nos pratiques et, par ricochet, au patrimoine qui nous entoure. Il s'agit d'une autre manière de contribuer à la pérennisation. La collecte de témoignages s'appuie sur les récits d'activités, sur les souvenirs d'enfance, mais aussi sur les représentations qui entourent la montagne dans le champ des arts et de la littérature. S'ajoutent, aux témoignages filmés et enregistrés sur une boîte vocale (1 8775 SOUVENIR), des clics qui proviennent d'une campagne de photographies réalisée durant quatre journées en collaboration avec la revue *Urbania* et enfin partagées par les citoyens grâce aux galeries de photographies en ligne *Flickr* et *Picasa*.

Dane Wajich est sans doute le projet qui est le plus explicitement lié à la transmission, puisqu'il tente directement de combler la disparition des savoirs et savoir-faire autochtones en raison d'une rupture intergénérationnelle. Dans un sentiment d'urgence qui est celui de la disparition progressive des aînés et de leurs connaissances, le projet a pour but

23 Selon l'ICOM : « Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement, ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. » Voir ICOM. Définition du musée. <<http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>> (consulté le 2 novembre 2012).

24 Une cyberexposition ou une exposition virtuelle peut être « la présentation sur Internet, selon un plan organisé, d'images numérisées, accompagnées ou non de textes, d'objets ayant une existence physique réelle [...] il peut aussi s'agir de la présentation en ligne d'œuvres entièrement virtuelles,

créées spécifiquement sur le Web ». GAUTIER, France. *Concevoir une exposition virtuelle en bibliothèque : enjeux et méthodologie*. Mémoire d'études, ENSSIB : Lyon, 2002, p. 5.

25 Le web documentaire « est un film interactif qui mélange des photographies, vidéos, sons, textes, cartes et éléments graphiques, associés aux potentialités du web participatif (forums sociaux, chat, géo-localisation, bases de données, etc.). Format éditorial hybride, le web documentaire propose un récit interactif dans un « storytelling » que le lecteur oriente et dont la scénarisation fragmente la lecture ». GANTIER, Samuel et Laure BOLKA. « L'expérience immersive du web documentaire : études de cas et pistes de réflexion ». *Les Cahiers du journalisme*, n° 22–23, 2011, p. 119.

d'externaliser un patrimoine immatériel qui doit être mis à l'abri, malgré le temps qui passe. Une équipe d'anthropologues, de techniciens et de représentants (jeunes et aînés) autochtones ont ainsi mené une campagne de collecte de récits et de performances beaucoup plus concentrée, pendant tout un été (2005).

L'ensemble des traces numériques recueillies compose une collection qui forme la pierre angulaire de l'expérience en ligne, c'est-à-dire à partir de laquelle les activités d'exploration s'organisent et toute l'architecture du site se construit. Comme dans un musée traditionnel, la constitution de la collection s'impose comme le geste fondateur de l'institution muséale à qui elle confère une raison sociale, les fonctions de conserver et d'exposer, mais aussi la couleur de la mission et des activités qui vont s'y dérouler. Dans les trois cas, les événements ou les activités qui ont servi de cadre à la collecte sont tout aussi importants que la production de traces numériques et leur mise en valeur. Ils confèrent toute la charge symbolique et émotionnelle au volet de mise en valeur, mais en assurent également le succès.

Du partage des mémoires à la construction des territoires

Au-delà de la diversité des propositions et des contextes qui les entourent, que nous dit l'exploration de ces trois projets en ligne ? Plusieurs pistes de réponses s'annoncent et, parmi celles-ci, s'impose le fait que la technologie opère tel un espace privilégié de partage des mémoires. Si l'on se réfère à la typologie énoncée par Joël Candau, les mémoires en jeu dans ce partage sont de deux ordres : une mémoire dite de rappel ou de reconnaissance, qui est « une convocation délibérée ou évocation involontaire de souvenirs autobiographiques ou appartenant à la mémoire encyclopédique (savoirs, croyances, sensations, sentiments, etc.) », ainsi qu'une métamémoire,

« qui est, d'une part, la représentation que chaque individu se fait de sa propre mémoire, la connaissance qu'il en a, et d'autre part, ce qu'il en dit »²⁶. Finement entrecroisés au cœur des témoignages livrés, ces deux types de mémoire nourrissent, à partir de points de vue individuels, quelques grands récits collectifs qui entourent les manifestations patrimoniales. Chose remarquable, il s'agit dans les trois corpus de témoignages, de mémoires que l'on pourrait qualifier de marginales. La marginalité se traduit ici comme « n'allant pas de soi » dans le discours patrimonial officiel, soit parce que les témoignages ne sont pas systématiquement intégrés à la production historique – que l'on évoque les expériences de vie puisées dans différentes communautés torontoises ou les pratiques anecdotiques de résidents dans un espace public montréalais –, soit parce que le patrimoine en question se trouve dans un processus qui mène à l'invisibilité et à l'assimilation, comme dans le cas de la Première Nation de Doig River. Si ces mémoires peuvent être caractérisées par leur marginalité, elles expriment en contrepartie un profond attachement à une histoire, à une ou plusieurs communautés et à un territoire.

« Quelle peut être la réalité de ce partage de souvenirs ou de représentations du passé ? »²⁷ se demande Joël Candau. Pour y répondre, il faut analyser les modalités qui caractérisent l'opération de partage. Celle-ci, il est essentiel de le mentionner, ne se limite pas seulement à la communication de contenus, elle s'inscrit plus profondément dans un travail de transmission qui est à la fois vertical et horizontal²⁸. La verticalité renvoie ici à la dimension généalogique de la transmission qui vise le passage, sur un temps long, d'un ensemble de traces matérielles ou immatérielles d'une génération à l'autre. Que ce soit le *Projet du musée de Toronto en ligne*, *Sacrée montagne* ou *Dane Wajich*, les trois expériences relèvent de cette volonté de pérennisation à travers la création de traces mémorielles numériques, archivées

26 CANDAU, Joël. *Mémoire et identité*. Paris : Presses universitaires de France, coll. « Sociologie d'aujourd'hui », 1998, p. 14.

27 *Ibid.*, p. 16.

28 MOSER, Walter. « Transmettre et communiquer. Chassés-croisés conceptuels à partir de Régis Debray ». *Intermédialités : histoire et théorie des arts, des lettres et des techniques | Intermédiality : History and Theory of the Arts, Literature and Technologies*, n° 5, 2005, p. 198–199.

et versées à la documentation – et par extension à la mémoire – d’une collection, d’un lieu, et de savoirs. Cette transmission verticale renforce et supporte dans les trois cas des processus dynamiques dans lesquels se trouvent engagés les éléments de patrimoine et les communautés qui les portent. Avec le *Projet du musée de Toronto en ligne*, la démarche de récits de vie des Torontois à travers des artefacts contribue à la construction d’un nouveau regard sur l’histoire de Toronto et sur sa culture matérielle dans une perspective d’idée collective pour « un musée de Toronto contemporain »²⁹. Avec *Sacrée montagne*, la collecte de témoignages participe à la révélation des liens affectifs et spirituels que les Montréalais entretiennent avec le mont Royal. Si ces liens paraissent évidents, notamment en raison du statut d’arrondissement naturel et historique de la montagne, les témoignages les inscrivent plus franchement dans le quotidien et dans l’histoire des résidents de Montréal. Ainsi, la transmission par voie légale (grâce au statut qui survit à travers les générations) ne suffit pas pour garder l’objet d’héritage en vie. Pour *Dane Wajich*, le travail de mémoire s’inscrit dans un processus particulièrement sensible, puisqu’il renvoie à un sauvetage, voire à une réparation, pour les générations à venir, par le rapatriement et la revivification de croyances et de savoirs ancestraux en voie de disparition³⁰.

L’horizontalité de la transmission fait référence à la « coprésence instantanée des contemporains³¹ » qui fixe l’opération de partage au présent, dans une volonté de faire découvrir des individus et leur patrimoine. Les effets attendus de cette transmission se veulent, selon les trois projets, à court et moyen terme. Dans le cas du *Projet du musée de Toronto en ligne*, l’idée est de faire connaître la collection municipale et l’histoire de Toronto à partir

de témoignages, mais aussi et surtout de rendre visibles les différentes communautés qui constituent la population torontoise afin d’établir, dans un souci de sensibilisation, des liens entre les citoyens :

En se penchant sur le passé, le présent et l’avenir de Toronto, le *TmP* reflètera notre diversité sociale, culturelle et économique. Une ville dont la moitié des résidents sont nés à l’extérieur du Canada, mais savent pourtant coexister et collaborer, présente une caractéristique unique. Grâce au *Projet du musée de Toronto en ligne* nous nous ferons connaître mutuellement nos histoires ainsi qu’au monde entier³².

Dans le cas de *Sacrée montagne*, l’idée est de faire émerger, dans un mouvement de prise de conscience, les voix, bien souvent inaudibles, des multiples groupes qui font vivre le poumon vert de Montréal, « Tous ceux que le mont Royal inspire : écrivains, cinéastes, penseurs et passants mais aussi danseurs, sportifs, acrobates et graveurs de pierres tombales³³. » Concernant, enfin, *Dane Wajich*, qui porte en lui une tout aussi forte transmission verticale qu’horizontale, l’horizontalité s’exprime dans le partage de l’expérience vécue au sein de la communauté par les jeunes collecteurs de savoirs, mais aussi par tous ceux qui ont participé au projet. Si les enjeux de pérennisation, donc à long terme, sont dans ce contexte le moteur de la transmission, ils se manifestent également à très court terme, puisque la perte des savoirs et de la langue est une urgence à laquelle il faut commencer à répondre au présent, dans l’immédiat, par la restauration de la chaîne de transmission.

D’un point de vue technique, la transmission s’articule autour de grands moments que l’on peut davantage comprendre en se référant au travail sur les gestes de patrimonialisation

29 TMP, *Projet du musée de Toronto en ligne. Communauté*. <<http://www.torontomuseumproject.ca/Community.aspx>> (consulté le 23 janvier 2013).

30 HENNESSY, Kate. *Repatriation, Digital Technology, and Culture in a Northern Athapaskan Community*. Thèse de doctorat, Département d’anthropologie, Université de Colombie-Britannique, 2010.

31 MOSER, « Transmettre et communiquer », *op. cit.*, p. 199.

32 TMP, *Projet du musée de Toronto en ligne. À propos du TmP*. <<http://www.torontomuseumproject.ca/About-TmP.aspx>> (consulté le 23 janvier 2013).

33 OFFICE NATIONAL DU FILM. *Sacrée montagne. Flâneries interactives autour du Mont-Royal*. <<http://sacremontagne.onf.ca/>> (consulté le 15 janvier 2013).

proposé par Jean Davallon³⁴. Dans les trois projets, la première étape consiste en une extraction et une collecte des témoignages. La séquence peut être comprise comme un temps de « basculement d'un monde (celui de son origine) à un autre (le nôtre) ». Selon l'auteur il s'agit de la période de « découverte de l'objet comme trouvaille »³⁵. Durant la deuxième étape, les récits mémoriels sont externalisés, c'est-à-dire transférés sur un support numérique. Il n'est pas seulement question d'un simple passage d'un format à un autre, mais bien d'une opération de traitement qui vérifie, archive et organise l'ensemble des traces collectées. La séquence rassemble ce que Davallon appelle « la certification de l'origine de l'objet, l'établissement de l'existence du monde d'origine et la représentation du monde d'origine de l'objet »³⁶. La troisième étape permet la médiation des récits mémoriels par leur mise en accessibilité sur le Web. Chaque histoire est ainsi incluse dans une méta-narration qui prend à chaque fois les allures d'une balade ou d'une flânerie au cours de laquelle elles deviennent toutes expérimentables et, par le fait même, appropriables par les internautes. Si l'on suit, une dernière fois, le cheminement élaboré par Davallon, cette étape est « une célébration de la trouvaille de l'objet par son exposition, mais également une obligation de transmettre aux générations futures »³⁷. En somme, au terme des trois phases évoquées, le statut des récits mémoriels s'est transformé, passant de traces mémorielles à patrimoine, d'individuel à collectif, de vivant à numérique, de produits de mémoire à outils de commémoration.

Si la mise en ligne a, comme on a pu le voir, des incidences sur les mémoires, il faut en retour essayer d'évaluer les effets de ce partage sur l'espace numérique. La création de communautés autour des différentes pratiques articulées par les projets constitue un premier point d'importance. En effet, autour de chaque projet convergent des participants, qu'ils soient associés à la collecte en tant qu'organisateur

ou participants, et auxquels s'ajoutent les destinataires de la mise en ligne qui fréquentent les plates-formes. Que l'on évoque les notions de communauté d'expériences ou de pratiques, chacune met en valeur, à sa manière, l'idée d'un renouvellement social qui ne passe plus par une proximité géographique, mais plutôt par des intérêts communs – idées, références et gestes associés à la fréquentation – dont l'ancrage dans le temps et dans l'espace n'a plus la même importance.

L'ensemble de ces pratiques conjuguées aux contenus mémoriels favorise la création d'un territoire d'interactions. Avec pour principale qualité d'être déterritorialisé et, ainsi, de pouvoir correspondre à tous et d'être partageable entre tous, ce territoire s'érige en un espace alternatif de transmission qui est à la fois inscrit dans la réalité des contributeurs et dans l'espace élargi – voire infini – des visiteurs. Territoire de paroles et de savoirs, il permet également d'exprimer des préoccupations identitaires, dire qui l'on est et, d'une certaine manière, de fédérer des solitudes. Les trois projets agissent tels des espaces « traits d'union » dans lesquels s'inscrivent des interventions partagées entre idéation et participation communautaire, révélant ainsi une véritable « co-auteurité »³⁸. Le patrimoine y prend de multiples formes à travers lesquelles les regards se confrontent, qu'ils soient scientifiques ou poétiques. Conséquemment, ce territoire fait de pixels est en réalité surtout, et avant tout, humain, à l'image de la construction de sens qui entoure le patrimoine.

On l'a vu, le patrimoine mis en ligne permet une expérience qui passe désormais autant par la parole que par l'expérience physique. La parole, le récit, révèlent clairement l'invisible logé dans la pierre et dans la nature, le mouvement qui anime les formes les plus figées, les communautés de pratiques qui partagent des espaces de vie, des activités, des histoires, des croyances et, bien entendu,

34 DAVALLON, Jean. « Tradition, mémoire, patrimoine ». In SCHIELE, Bernard (dir.). *Patrimoines et identités*. Québec: Musée de la civilisation/Montréal: Éditions MultiMondes, coll. « Muséo », 2002, p. 59.

35 *Ibid.*, p. 58-59.

36 *Ibid.*, p. 59.

37 *Ibid.*

38 HIGH, Steven. « *Sharing Authority: An Introduction* ». *Journal of Canadian Studies / Revues d'études canadiennes*, vol. 43, n° 1, 2009, p. 13.

Tmp TORONTO MUSEUM PROJECT

ACCUEIL HISTOIRES IDÉES COMMUNAUTÉ À PROPOS DU TMP

PRÉSENTATION DE *Bruce K.* DE TORONTO

"Toronto se singularise par sa complexité et son hétérogénéité; par une trame urbaine évolutive; par sa capacité à susciter l'engagement de talents locaux et internationaux; par la tenue de débats publics sur des questions d'urbanisme et d'architecture; et par la créativité de son milieu de la conception."

Vilebrequin d'ébéniste
Le vilebrequin de Burke
 "En tant qu'architecte, j'ai un sens aigu des outils, comme ce vilebrequin, et de la façon dont ils constituent le prolongement des personnes qui ont bâti Toronto."

TOUS LES DÉTAILS >>

SÉLECTIONNER UNE IMAGE CI-DESSOUS POUR RENCONTRER NOS BÉNÉVOLES DU TMP ET ACCÉDER À LEURS HISTOIRES

Toronto ecentricarts inc. TORONTO STAR YORK U Canada

This project was made possible with the support of the Department of Canadian Heritage through the Canadian Culture Online Strategy
 Ce projet a pu être réalisé grâce à la stratégie de Culture canadienne en ligne du ministère du Patrimoine canadien

CONDITIONS D'UTILISATION | ENGLISH

46

Illustration 1. Présentation du témoignage de Bruce K. Il compte parmi les 100 histoires présentées dans Projet du Musée de Toronto en ligne. Image utilisée avec l'aimable autorisation de la Ville de Toronto.

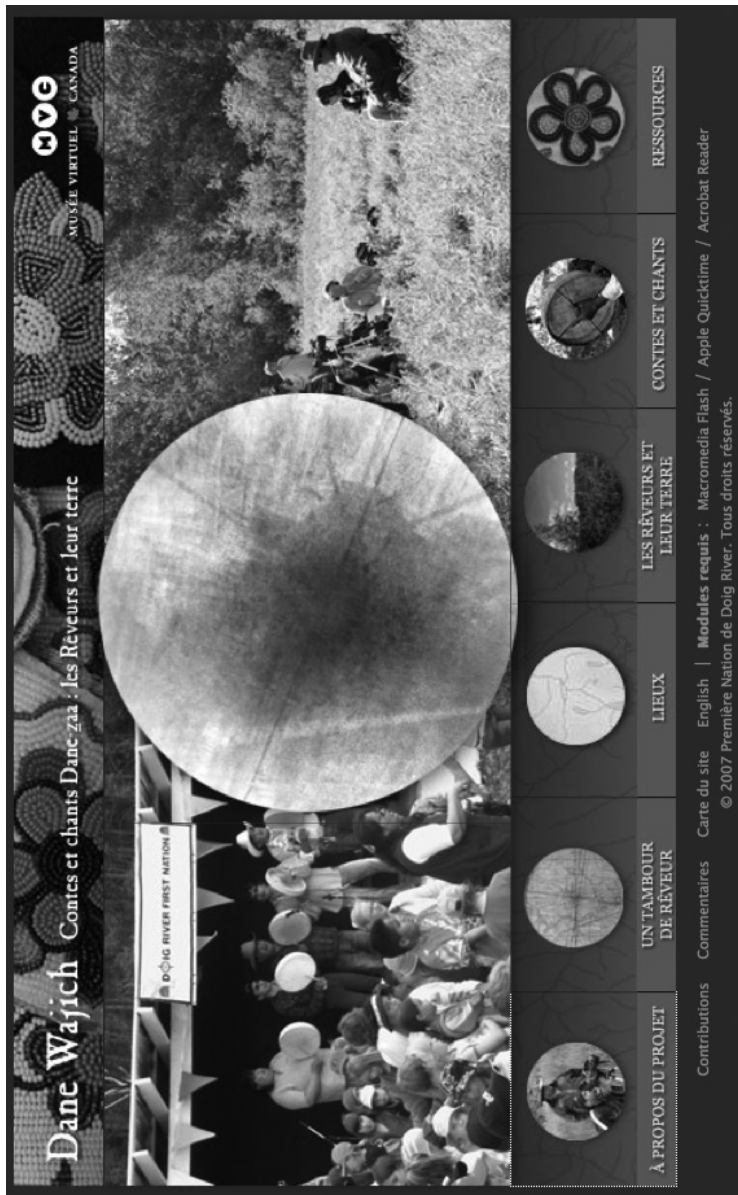


Illustration 2. Portail d'entrée de l'exposition Dane Wajich. Contes et chants Dane-zaa : les Réveurs et leur terre, hébergée par le Musée Virtuel Canadien. Image utilisée avec l'aimable autorisation du Doig River First Nation Cultural Centre.

des appartenances. En interrogeant leurs témoins et en consignait leurs récits, les concepteurs des projets présentés ont ainsi constitué une archive essentielle qui nourrit notre compréhension du patrimoine de l'intérieur. Ce passage du matériel à l'immatériel, de sa valeur à son usage, nous dit bien plus qu'une transformation, il nous permet d'aller plus loin dans ce que nous envisageons dans notre conception du patrimoine.

Dans les trois projets, un glissement s'opère du rapport à l'objet et à sa connaissance vers le rapport des individus, ceux qui témoignent dans chaque projet, avec l'objet. Cette vision par procuration montre de quelle manière l'intérêt se loge désormais dans l'appropriation des objets plutôt que dans leur existence propre. Pour le dire autrement, l'accent est mis sur la relation que chacun entretient avec le patrimoine plutôt que sur les qualités ou l'histoire qui en ont fait un objet de patrimoine. Cette opération de mise à distance, qui nous permet de découvrir le patrimoine à travers les autres en les suivant dans leurs récits et leurs périples teintés d'émotions, nous engage dans une performance que Laurajane Smith nomme « *the real moment of heritage* », soit « *when our emotions and the sense of self are truly engaged [...] in the act of passing on and receiving memories and knowledge* ». Ces performances, poursuit-elle, « *are not physical experiences of "doing" but also emotional experiences of "being"*³⁹ ». Le visiteur est donc un co-créateur du patrimoine en présence, co-création qu'il mène en collaboration avec les témoins. La patrimonialisation qui est en jeu n'est pas celle d'un faire ou d'un avoir (car il faut le rappeler, ce processus appartient davantage aux experts et aux gestionnaires), mais plutôt celle rattachée à l'être qui appartient aux habitants, aux visiteurs. Ce constat paraît d'autant plus intéressant qu'il faut le replacer dans la perspective de l'univers numérique qui nous occupe. En effet, combien de fois a-t-on entendu les plus sceptiques dire que le numérique nous privait d'authenticité ou d'expérience du réel ? L'analyse des trois projets nous montre pourtant bien le contraire,

dans un renouvellement des pratiques et des expériences que ne peuvent pas offrir les moyens traditionnels de mise en valeur *in situ*. Comment, par exemple, accéder aux récits personnels de Torontois ? Comment profiter des témoignages de Montréalais lorsqu'on se trouve en haut de la Montagne ? Ou encore comment découvrir les savoirs et les traditions autochtones à distance ? Le numérique nous permet, notamment par la collecte de mémoires et la création d'un territoire alternatif de transmission, d'expérimenter le patrimoine différemment, mais surtout de donner à chacun la possibilité de participer, de près ou de loin, à la chaîne de production de sens nécessaire à son existence.

Si cette alternative patrimoniale semble des plus stimulantes, plusieurs défis doivent cependant être mentionnés pour en mesurer le plein potentiel. La question de la pérennité demeure sans nul doute l'une des plus problématiques, non seulement en raison de l'obsolescence rapide des supports numériques, mais également de la mobilisation d'énergie que suppose l'entretien de telles plates-formes ainsi que la gestion des multiples contributions. On le sait, pour qu'il y ait de la vie, une communauté active, et que la transmission se poursuive, il faut une présence continue : il faut aussi longuement réfléchir aux multiples modalités d'intervention. Une autre préoccupation concerne la question de la justesse, tant dans la traduction des expériences vécues que dans les bons usages des témoignages offerts. Au « *quoi dire* » et « *comment le dire* », se posent des mesures de prudence qui passent irrémédiablement par une écoute des besoins. En somme, il reste de nombreuses questions à poser en investissant le virtuel par le biais de la médiation patrimoniale. Il ne s'agit pas seulement d'expographie et de mise en valeur, mais bien d'un renouvellement des formes de lien social au cœur des institutions culturelles. Autrement dit, il faut désormais penser le territoire patrimonial numérique non pas seulement comme une extension de la mise en valeur et de produits culturels *in situ*, mais bien le considérer comme un outil d'accompagnement, un moyen d'intervention, un relais qui permettra de conserver les traces de ce qui peut disparaître et accompagner

l'identification et la sensibilisation de ce qu'il faut conserver. Le territoire numérique n'est ici pas une fin en soi, mais bien un état d'être patrimonial à explorer et à construire.

Abstract

Sharing heritage in digital format. Building online territory and community

Virtual exhibitions abound on the Web. Heritage inventories and museum collections become increasingly more structured and are enhanced by spreading dense knowledge networks through the cyberspace. Periodically, new and more ambitious virtual museum projects become reality. The cybermuseology field expands by using a strong mix of institutional heritage and practices that are constantly evolving. If we take a look at the technology frenzy justifying the ever-growing interest of the different publics, and thus the new practices, we must forget about the form and rather focus on the essence of the projects at the root of such deployments. The citizen)—and community)—based collaborative projects aiming at the preservation and diffusion of a limited part of material and immaterial heritage offer a remarkable experimental field making it possible to seize the social dynamics that are the underlying identities at work in the virtual domain. By studying three projects aiming at collecting memories—*Dane Wajich. Contes et chants : les rêveurs de leur terre* (2007), the *Online Toronto Museum* (2011), and *Sacrée montagne* (2011)—we will try to outline some of the potential contributions of cybermuseology in valuing a part of the heritage that is sometimes barely recognized, or simply invisible, and also try to understand their repercussions on the constitution of alternative common grounds.