

« Corpus » ou l'économie d'un système de visualisation de collections

Sonia Floriant *



En novembre 2004, l'exposition *Premier rendez-vous*. Le musée Niépce à l'ENSAM proposait une mise en scène de la collection Bernard Lamarche-Vadel mêlant images originales et virtuelles.
© Jean-Michel Sanchez

Le musée Nicéphore Niépce explore depuis plusieurs années différentes pistes muséographiques tendant à restituer au public, en direct et de manière immédiate, une collection de photographies dans sa quasi-globalité. L'expérience présentée ici est l'une des réponses données à cette préoccupation.

Malgré une Histoire de l'Art muséale et universitaire qui s'est nourrie du champ global des Sciences humaines, rares sont les conservateurs et les historiens à s'ouvrir aux autres approches disciplinaires. Il semble plus facile d'emprunter des méthodes scientifiques et techniques (rayons X, microphotographie...), des concepts (avant-garde) ou des termes (« baroque ») aux disciplines voisines que d'accorder un réel intérêt à leur démarche de questionnement sur les notions mêmes de musée, de collection et de public.

En juillet 2003, le musée Nicéphore Niépce à Chalon-sur-Saône reçoit la collection de Bernard Lamarche-Vadel, un corpus de près de 1 700 photographies, qui vient s'ajouter au stock existant de 3 millions d'images et 2 000 appareils photographiques conservés au musée. En nous confiant l'analyse de cet ensemble, le conservateur, François Cheval, avait à l'esprit le travail de recherche mené à son terme sur un corpus d'art (« Corpus Dierx ») : une réflexion théorique et sémiotique déjà bien engagée ; une méthode bricolée, déjà éprouvée de manière expérimentale sur 100 œuvres ainsi qu'une première proposition de visualisation ⁽¹⁾.

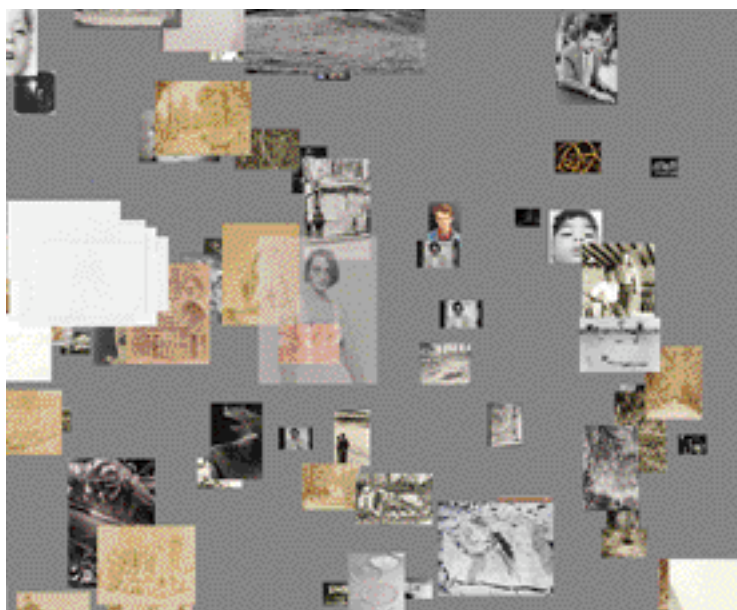
La commande sur ce nouveau corpus a été réalisée pour les besoins de l'expérimentation en deux temps : d'abord sur un échantillon de 100 photos (« Corpus 100 », novembre 2003), ensuite sur la quasi-totalité de

* Sonia Floriant est docteur en Sciences du Langage et chercheur associé au musée Nicéphore Niépce
28 quai des Messageries
71100 Chalon-sur-Saône
téléphone + 33 6 71 17 78 07
floriant.sonia@wanadoo.fr
www.museeniepce.com
www.ai.cluny.ensam.fr

à l'idéal révolutionnaire des origines muséales avec les notions emblématiques de la jouissance démocratique (patrimoine commun inaliénable, transmission immédiate). En France, les recherches autour des nouvelles technologies appliquées aux musées s'inscrivent par la force de l'Histoire, dans ce contexte originel. Ne pas en parler en préalable, c'est refuser les intentions qui animent souvent ces nouvelles applications muséales ; « Corpus » n'y échappe pas. Et s'il y a lieu d'enquêter sur le public utilisateur de ces nouveaux objets, c'est peut-être en termes de démocratie participative qu'il faudra poser les outils d'évaluation.

Éthique de la libre jouissance (spécificité des musées français)

La forme actuelle des musées français date de la fin du XVIII^e-début XIX^e siècle, au moment de l'édification des premières collections et des débuts de la III^e République, époque de la fortification de l'identité nationale. Au fur et à mesure de la (très relative) diffusion des pratiques muséales, les doléances des curieux vont se multiplier pour exiger de meilleures conditions d'accès et d'étude, pour qu'« *on ne vous presse pas si vous vous attardez devant une toile aussi longtemps que vous le désirez* ». Selon Dominique Poulot, le musée moderne se définira alors moins par l'affirmation abstraite d'une ouverture que par la possibilité d'une fréquentation autonome, loin de l'exhibition traditionnelle des trésors du propriétaire par un *Cicerone* à sa solde (5).



Portraits, paysages, photographies anciennes et contemporaines, supports noir et blanc et couleurs montrent la diversité de la collection Bernard Lamarche-Vadel.

© Jean-Michel Sanchez

Cette éthique de la libre jouissance qui requiert d'être laissé seul face à l'œuvre aura pour conséquence l'apparition d'une littérature *ad hoc* liée elle-même à l'apparition du « public » au sens moderne : manuels, guides et catalogues accompagnant le parcours du visiteur comme des compléments obligés, des instruments de compréhension, puis des matériaux du souvenir personnel (6). Une nouvelle tyrannie de l'intimité se mettra en place au XIX^e siècle car ces textes délivreront les règles du bon usage ainsi qu'une vulgate des sentiments convenus. Pourtant, chaque visiteur pouvait inventer un « art de visiter », dans le respect ou non du programme de l'institution. L'hétérogénéité de ces appropriations, de l'érudition à l'ignorance, de l'incompréhension à la révérence, témoignera de la « révolution » démocratique du musée.

Cette forme-là des musées, ancrée dans l'idéal révolutionnaire, aboutira cependant à une culture savante du patrimoine, une codification des lieux et des objets, toujours perceptible :

- dans les choix d'accrochage (distribution chronologique, par écoles ; accrochage-auteur),
- dans les profils des historiens d'art (omniprésence des « *connaisseurs* » privilégiant une histoire factuelle et encyclopédiste, prenant soin de se tenir à l'écart des œuvres, selon Arasse),
- dans le discours omniscient du conservateur (« *l'impossible naissance du conservateur expert* » selon Poulot).

Sur cette période, seul Paillot de Montabert, ancien élève de David, peintre et théoricien proposera un accrochage anhistorique pour un musée idéal : montrer l'Art, montrer accrochés ensemble les tableaux qui se recommandent par le dessin, ceux qui se donnent à voir par le clair-obscur, ceux-là par la composition. C'est cette vision systématique que nous défendons aujourd'hui malgré le modèle dominant décrit plus haut et appliqué communément dans tous les musées d'Art voire dans les musées de la Photographie.

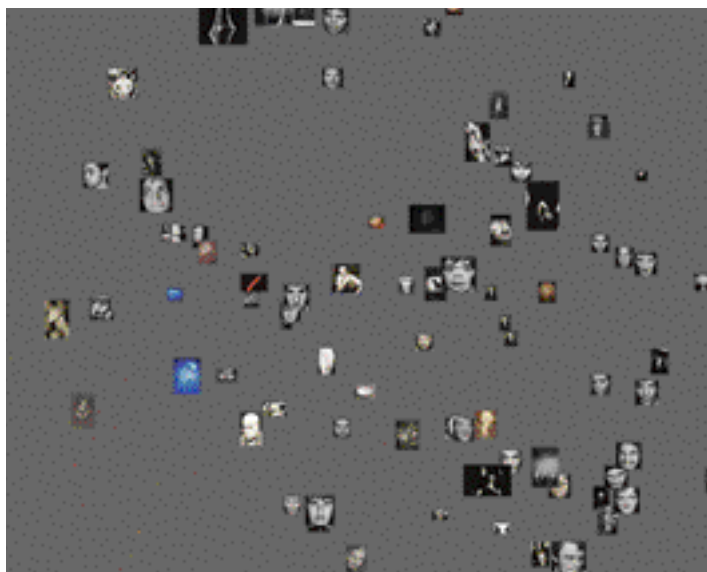
Les intentions muséographiques de « Corpus »

L'une des pistes explorées au musée Niépce est la restitution organisée d'une collection dans sa quasi-globalité, en direct et de manière immédiate (mouvements d'analyse et de restitution simultanés), sous la forme d'un spectacle intelligible s'adressant au spectateur comme un sujet actif, responsable et contemporain. Celui-ci peut assister à une expérience positive, participative avec les images, avec la collection.

La collection Lamarche-Vadel nous sert de test pour poursuivre nos réflexions sur une nouvelle muséographie,

sur l'idée qu'il faut « réinterpréter », réviser la notion de collection et réduire la confiscation (car tout n'est pas visible dans un musée). Comment ? En rendant compte de la totalité d'une collection en particulier à défaut de restituer tout le stock (les collections d'un musée) et en organisant le sens autour d'une perception visuelle, formelle des images ; en restituant au spectateur sa compétence visuelle. Il ne s'agit pas pour cela de prendre en compte le mode de classement et de reconnaissance en place dans tous les musées (les courants d'influence, les chefs d'œuvre, le genre, la technique...) mais bien de fonder une nouvelle description qui amène sur de nouvelles situations d'accrochage et par conséquent, de réception par le public.

Dans la méthode, « Corpus » implique la numérisation des collections. Le corpus d'analyse est un corpus d'images numérisées (haute définition) qui vont faire l'objet d'une description avant un traitement statistique. L'image numérisée est définie comme un nouveau process de représentation. Elle n'est pas décrite en fonction des critères de son original (l'image photographique) mais en fonction de ses paramètres internes, les couleurs-lumières rouge, vert et bleu. Celles-ci tiennent lieu de nouvelles variables. L'intérêt du recours statistique (méthodes et logiciels statistiques) tient lui dans la possibilité de traiter de gros corpus et leur complexité (action humainement inconcevable) ou de montrer la cohérence entre les images d'un ensemble, d'aboutir sur une classification et de pouvoir la restituer.



Dans « Corpus », la collection de photographies est répartie par classes comme ici la classe des portraits.

© Jean-Michel Sanchez

Après traitement statistique, la collection n'apparaît plus comme un ensemble d'images mais de classes d'images qui se font écho, s'opposent. Toutes les images d'une classe sont dotées de traits communs. La classe statistique crée un contexte organisé de lecture, de réception possible pour le public. Telles sont les ouvertures statistiques. C'est dans ce second temps seulement que nous réactivons l'image photographique à laquelle réfère l'image numérisée, que les images dans les classes retrouvent une réalité physique. Mais cette deuxième analyse est sémiotique comme les intentions de départ. Elle va faire émerger les relations entre chaque image d'une classe pour construire le sens ou une proposition de sens.

Le sémioticien se situe généralement du côté du locuteur moyen. Ce que nous allons faire émerger, le spectateur sera en mesure aussi de le percevoir. Concrètement, quand il voit une image de la collection, il n'est plus supposé la considérer strictement/uniquement comme un échantillon de l'Histoire (de l'Art, de la Photographie) – histoire qu'il ne maîtrise pas ou ne possède pas forcément –, mais pouvoir la considérer comme un élément attaché à une classe. Tout l'effort qui lui est demandé est de chercher à comprendre comment les associations se font dans les classes. Le système n'aboutit pas en effet sur des classes bien distinctes de genre (portrait d'un côté, paysage de l'autre) ou de technique (d'un côté les monochromes, de l'autre la couleur). Dans une même classe, coexistent forcément des portraits avec des paysages ou des nus. Tout se mêle.

Le spectateur va s'apercevoir, par exemple, que des choses qui coexistent ensemble et ne relèvent pas du portrait, sont traitées comme tel dans la répartition des formes, des zones d'ombre, le rapport à la centralité... Il va se rendre compte dans d'autres classes mettant en jeu de manière évidente le portrait qu'il y a beaucoup d'images d'un même artiste et peut-être ainsi comprendre la notion de série... Les images sont légendées, seule entorse à notre volonté de neutraliser le système de référence.

Les relations visuelles que peut observer le public jouent sur une intelligence visuelle et sur la perception de l'image comme une surface d'inscription. Regarder, c'est tenter de comprendre des effets triviaux en surface entre images d'une classe, entre classes. Kandinsky parle de l'image comme d'un espace de représentation figural ou « plan originel », Arnheim des apports formels et des types d'attention amenés. Le spectateur doit entrer dans chaque image d'une classe pour faire cet effort-là d'analyse. Il peut aussi dépasser ce contexte d'organisation/de lecture et faire son propre parcours, s'en saisir et s'en dessaisir voire décider d'aller plus loin. Le système doit créer du désir.

Suffisamment ouvert, cet agencement dynamique laisse à la fois du jeu aux œuvres, aux spectateurs et offre de nouvelles pistes muséographiques au conservateur. Il questionne également le spectateur cultivé, habitué à voir des tableaux ou des photographies accrochés et d'une certaine manière.

Un spectacle intelligible et économique

La méthode relève du bricolage intellectuel et de l'invention. Le basculement de l'ensemble de nos procédures (les résultats statistiques ou les classes) dans un dispositif en 3 dimensions vient parachever « Corpus ». Ce basculement est possible car la Statistique possède son langage de représentation. Les résultats apparaissent sous la forme d'un « nuage de points statistiques » déjà exploitable (voir la notion de « sphère » plus loin). Les techniques et les logiciels statistiques sont des outils de restitution, de visualisation et de spatialisation des données (les classes) dans un espace d'organisation dit « factoriel » proposant de les voir dans un univers en 3D.

Grâce à une reprogrammation efficace et intelligente par les ingénieurs du virtuel (techniques et logiciels adaptés), il a été donné de restituer la réalité iconique de ces points statistiques, d'obtenir une visualisation plus conforme aux images et bien sûr, de disposer de toutes les potentialités virtuelles en termes d'interactions.

Les technologies innovantes liées à l'immersion 3D permettent en effet techniquement et virtuellement de :

- rendre compte du vertige, du caractère océanique des ensembles ou des éléments disparates qui forment les collections de musée ;

- abolir les contingences spatiales, les limites physiques des lieux réels (du musée), c'est-à-dire en permettant de montrer le stock peut-être plus facilement car montré autrement ;

- retravailler sur les idéaux des origines révolutionnaires des musées (une transmission libre des savoirs, un accès immédiat aux images, une pédagogie sans confiscation), de replacer le spectateur au centre de la visite de musée.

Il nous semble aussi qu'entre l'activisme révolutionnaire des origines des musées et les préoccupations actuelles (numérisation du patrimoine, émergence de nouvelles formes de culture numérique) se retrouve la même fascination pour l'immédiateté (les choses qui arrivent quasiment en direct) et la transparence.

Nous sommes arrivés avec des installations résultant directement de cette recherche, de « Corpus » (dont « Corpus 1000 », dernière en date et la plus aboutie actuellement) à un objet-spectacle intelligible pour tous, presque indépendant, « auto-médié » et capable de faire sens car une forme de totalité⁽⁷⁾ est là pour le spectateur, l'engage et le sollicite de manière ternaire :

- en lui donnant des pistes pour comprendre la collection comme un réseau formel, visuel de correspondances entre images ; comme un corps doté de ramifications entre images ;

- en lui permettant d'y construire aussi son propre parcours de lecture, sa propre réalité de la collection ;

- tout en lui faisant vivre une expérience où il va avoir la sensation de présence des images, de la collection ; où il va faire corps avec celle-ci.



La structure physique et imposante, unique en France, du MoVE (MoVE™ Modular Virtual Environment) permet une vidéoprojection de « Corpus 1000 » qui immerge le visiteur dans la totalité de la collection.

© Jean-Michel Sanchez

Formellement, « Corpus » est un spectacle. Spatialement il se donne à voir dans un espace de projection (vidéoprojection), sur une toile de 4 x 3 m (version maximale), avec une borne de pilotage ou dans le dispositif technique du virtuel/MoVE et avec une immersion totale du spectateur ⁽⁸⁾. Visuellement, il rappelle le fonctionnement d'une constellation : à la place des étoiles et amas d'étoiles, il y a des images constituées en classes, projetées dans la même ligne de vue, sur un même plan. Une image *a priori* proche d'une autre image n'appartiendra pas pour autant à la même classe. Et les classes elles-mêmes pourront être proches et se ressembler ou s'opposer. Ce plan est une sphère (avec une 3^e dimension, notion de perspective ou de distance), le spectateur en est le centre et le pilote. Celui-ci se rend davantage compte de cette immersion dans la version lourde du MoVE car il n'a plus à faire l'effort de conceptualisation puisqu'il fait corps avec le « Corpus ».

Ce spectacle met en place une situation inédite d'exposition pour le public : la simultanéité des deux projections (versions immersives légère et lourde) et la proximité d'images originales (grands formats de la collection Lamarche-Vadel, accompagnés de cartels d'exposition, de biographies des artistes). « Corpus » est un spectacle et un système économique de restitution (d'organisation de la restitution), qui inclut un traitement (numérique, statistique), une analyse (statistique, sémiotique) une visualisation (factorielle et virtuelle), l'abolition de l'espace-musée, un nouveau plan d'occupation (espace de projection), une nouvelle relation au public (compétence visuelle restituée, médiation invisible), entre objets et spectateur (immersion suggérée ou totale), au corps/corpus ainsi qu'une nouvelle perception visuelle, spatiale et cognitive pour le spectateur, le conservateur...

Marie-José Mondzain aborde les notions d'économie et de plan d'occupation de l'espace dans ses réflexions sur l'image patristique (image trinitaire de Dieu) qu'elle étend à l'image dans nos sociétés modernes. Appliquée à « Corpus », se trouverait alors à l'œuvre l'idée moderne de ce dispositif patristique/plastique, économique et pédagogique, immédiatement accessible, avec l'empire du regard et de la vision qui prend sens dans « *qu'est-ce que la chair d'une image et qu'est-ce qui prend corps dans le regard que nous portons sur elle ?* » ⁽⁹⁾.

Pour une économie réaffirmée... philosophie ou sémiotique de la photographie ?

Le fonctionnement même de « Corpus », ses procédures de traitement économiques sont une métaphore de l'appareil photographique : « prise de vues numériques / traitement et analyse statistique / exposition-projection ». L'image numérisée à la base de toute notre chaîne d'analyse statistique et sémiotique n'est ni plus ni moins qu'une image technique ou une surface porteuse d'information reproductible de second niveau, à côté de son original photographique. Les images dans les classes statistiques sont des surfaces d'inscription projetées/projetables, porteuses de nouvelles significations.

Le musée pensé comme espace de projection devient le lieu de la mise en abyme et du métalangage. « Corpus » dit l'économie d'un système de visualisation déjà en place dans la photographie. Il se situe du côté de l'utopie réalisée, celle de la restitution de la quantité et de la complexité sous la forme d'un système simplifié, économique et procédant par réduction (numérique, factorielle, virtuelle).

Sur l'utopie de la transparence liée à l'idéal révolutionnaire, nous tendons vers une autre Histoire de l'Art, de la Photographie, une histoire qui peut essayer d'être proche du spectateur contemporain, fonctionnant



Cette vue panoramique partielle de l'exposition *Premier rendez-vous*. Le musée Nicéphore Niépce à l'ENSAM préfigure le futur du musée Nicéphore Niépce, une plateforme d'expérimentations et d'essais autour de l'Image.

© Jean-Michel Sanchez

autour du désir et de l'intimité comme forme réalisante et potentielle du savoir (Valéry), autour d'un « gai savoir » (Nietzsche). Nous tendons vers une autre conscience historique, celle de Flusser, liée à l'image technique et aux images technologiques (numériques, virtuelles). Une conscience post-historique, un nouvel enchantement, une nouvelle magie qui ne visent pas à changer le monde du dehors mais nos concepts sur le monde, en remplaçant les mythes comme modèles par des programmes.

Si nous ne sommes pas obligés d'appuyer jusqu'au bout la thèse du théoricien, notons que cette nouvelle conscience magique se trouve en place dans le processus photographique : entre la prise de vue et l'image qui en résulte, ce qui se passe à l'intérieur de l'appareil (le voyage optique et physique de la lumière) reste une opération cachée. Avec notre système de traitement et de projection (la mathématique, la statistique venant remplacer l'optique), cette magie ne s'efface pas, mais accompagne parallèlement le projet intelligible de restitution, notamment dans la version immersive du MoVE.

L'idéal révolutionnaire qui anime « Corpus » – transparence, conduite libre – se lirait dans ce nouveau contexte technologique ou contexte généralisé des appareils. « *La philosophie de la photographie a pour tâche de réfléchir à cette possibilité de la liberté – et par-là même de l'interprétation – dans un monde dominé par les appareils. [...] donner un sens à sa vie. [...] Cette philosophie est nécessaire, parce qu'elle est la seule forme de révolution qui nous soit encore ouverte* »⁽¹⁰⁾.

Conscience anhistorique et pratique de Paillot de Montabert (fin XVIII^e siècle) ou post-historique du contemporain Flusser. Conscience sémiotique évidente pour ceux qui savent vraiment ce qu'est la Sémiotique générale et la forme qu'elle revêt dans les sémiotiques particulières (une sémiotique de la Photographie par exemple).

Avec ce second corpus d'analyse Lamarche-Vadel au musée Nicéphore Niépce, notre réflexion, partie du corpus du musée Dierx, réaffirme et amplifie sa position sur la notion de collection de musée : un objet sémiotique.

Des remerciements à François Cheval, conservateur du musée Nicéphore Niépce, qui soutient notre recherche depuis sa conservation au musée Léon Dierx de La Réunion.

Notes

- (1) Thèse en Sciences du Langage menée sur la collection du musée Léon Dierx de La Réunion ou « Corpus Dierx » (2002). Collaboration avec Julien Roger, ingénieur à l'institut de l'Image/Ensam, Chalon-sur-Saône, sur la soutenance orale de la thèse (videoprojection en 3D).
- (2) Un robot très cultivé, *Journal du CNRS*, n°168, 2004, p. 21.
- (3) Les projets TIC des musées américains : www.megalix.org/usages/breve
- (4) *Ethnographie de l'exposition* (Verón, Levasseur : 1989).
- (5) Poulot, voir en bibliographie.
- (6) La professionnalisation de la médiation culturelle et de ses acteurs (guides, médiateurs) dans les musées date de 1992.
- (7) À défaut du stock entier, une collection particulière dans sa globalité est amenée au visiteur. Ce que nous sommes arrivés à faire avec 1 000 images de la collection Lamarche-Vadel est possible sur sa totalité (1 700 images).
- (8) Immersion dans MoVE™ (Modular Virtual Environment), structure physique de la 3D, unique en France.
- (9) Mondzain, M.-J. *Image, icône, économie : les sources byzantines de l'imaginaire contemporain*. Paris : Seuil, 1996, 299 p.
- (10) Flusser, V. *Pour une philosophie de la photographie*, p. 89.

Bibliographie

- Arnheim, R. *La Pensée visuelle*. Paris : Flammarion, 1976, 354 p.
- Arnheim, R. *Film als Kunst*. Berlin : Rowolt, 1932.
- Arasse, D. *La contemporanéité anachronique de l'œuvre d'art : peut-on apprendre à voir ?* Paris : L'image et l'école nationale supérieure des Beaux-Arts, 1999, pp. 284-289.
- Deotte, J.-L. *Le Musée, l'origine de l'esthétique*. Paris : L'Harmattan, 1993, 443 p.
- Flusser, V. *Pour une philosophie de la photographie*. Paris : Circé, 1996, 94 p.
- Floriant, S. *La collection de musée comme objet sémiotique. La Réunion, la collection du musée Léon Dierx*. Thèse en Sciences du Langage, université de Franche-Comté, Besançon, 2002, 461 p.
- Jauss, H.-R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris : Gallimard, 1978, 305 p.
- Pomian, K. *Collectionneurs, amateurs et curieux*. Paris : Gallimard, 1987, 364 p.
- Poulot, D. *Musée, nation, patrimoine*. Paris : Gallimard, 1997, 406 p.