



**MINISTÈRE
DE LA CULTURE**

*Liberté
Égalité
Fraternité*

**Direction générale des patrimoines
Service des musées de France**

**JOURNEE PROFESSIONNELLE « INFORMATISATION, NUMERISATION ET
MISE EN LIGNE DES COLLECTIONS DES MUSEES DE FRANCE »
Paris, 8 juin 2012**



Mise en ligne : septembre 2012

Les technologies innovantes

François CHEVAL, musée Niépce à Chalon-sur-Saône

Des machines pour comprendre ! Les dispositifs interactifs du musée Nicéphore Niépce, des simulacres pour ne pas subir...

Un préalable.

La création de pièces interactives n'a rien à voir avec la course à la modernité, à la modernité en tant que telle. Elle n'avoue aucune fascination pour la technologie et encore moins pour l'art de l'ingénieur. Le recours au dispositif au musée s'avère une nécessité, pire la dernière chance, la dernière cartouche...

Le musée Nicéphore Niépce, musée de l'invention de la photographie, abrite une des plus importantes collections mondiales consacrées à la photographie : trois millions d'images, six cents mille objets et appareils de toute nature, trente mille ouvrages... En passant la porte du musée, on espère y trouver l'explication de l'histoire des techniques et des technologies photographiques, de l'invention de Niépce, l'héliographie, en passant par les images de Ducos du Hauron, l'inventeur de la trichromie, ou pourquoi pas, les procédés « inaltérables » d'Alphonse Poitevin ! Mais ce musée est une impossibilité muséographique : le chiffre considérable, la nature des supports (négatifs), des objets sensibles et inmontrables, font de l'institution une gageure muséale. Seuls face à ces objets, nous nous retirons dépités, insatisfaits et convaincus de la nature de classe des musées.

Une obligation.

Or, par définition, ce « patrimoine » se doit d'être expliqué et présenté, mais comment ? Pour ce faire, nous avons posé quelques constats, des constats qui ont pris la forme de refus : c'est en creux que le musée s'est écrit.

1 - Un refus d'un musée des techniques. Considérer que l'histoire de la photographie s'explique par l'histoire des techniques est une forme de renoncement, elle n'est qu'un élément de la compréhension du phénomène.

2 – Une photographie n'est pas réductible à « l'œuvre d'art » et le musée ne se résume pas à un parcours de citations photographiques. L'institution chalonnaise affirme sa différence avec les autres musées de la photographie faisant leur commerce des « chefs d'œuvres » de la photographie (le « vintage »), objets soit disant uniques, rares, tirés par l'auteur, etc. Les citations photographiques ne sont, en vérité, qu'un élargissement du marché de l'art et une soumission au diktat des Beaux-Arts.

3 - Au musée Nicéphore Niépce, l'explication de l'histoire de la photographie passe par une critique radicale de ses origines. Anglo-saxonne, tardive et révisionniste, nous la rejetons en bloc. Il faut alors proposer une alternative, et, dans un effort collectif, travailler autour d'un nouveau concept qui serait le « photographique » (Frizot) : un complexe qui convoque l'histoire des techniques, l'esthétique, la sociologie, la sémiologie, la psychanalyse, l'économie, etc., bref l'arsenal des Sciences Humaines. Cette approche considère l'invention de Nicéphore Niépce (1816/1827) comme un bouleversement fondamental de l'histoire des représentations. L'humanité a désormais à sa disposition des matrices en capacité de reproduire de façon illimitée des images à la destinée incontrôlable. Aujourd'hui, on évalue à plus de deux milliards la production hebdomadaire d'images mécaniques. Face à ces changements radicaux, on perçoit l'inanité et la faiblesse des normes habituelles de description et de lecture de l'image héritées de l'histoire de l'art (notice, légende, érudition). Un autre modèle d'explication du phénomène ne peut intervenir qu'après sa compréhension...

Il nous faut donc rechercher et expliciter les spécificités du médium qui sont d'ordre phénoménologiques ; du support à la transmission.

4 - L'objet photographique a une spécificité, conséquence de sa pratique universelle.

Chacun d'entre nous redouble et multiplie à l'infini des vies imaginaires : petite fabrique de fictions (le bonheur familial), etc. La spécificité et la difficulté d'un musée de la photographie consistent à s'adresser à des visiteurs qui pratiquent tous le sujet même du lieu visité : ce qui n'est pas le cas des musées d'art où tout est mystérieux, lointain et respecté. Il cultive alors ce paradoxe d'une pratique commune et de la connaissance que l'on en a. Chacun croit connaître et comprendre la nature de la photographie, or par nature, elle se refuse d'instinct, opaque. Si tout le monde s'autorise à en parler, personne n'est à même d'expliquer son fonctionnement.

La photographie a cette originalité d'être le premier geste de ce que les historiens des techniques appellent la technofacture. La technofacture scelle l'acte d'alliance de l'ingénieur et du bourgeois, la mise en place de la machine/marchandise. Le processus de production est intégralement orienté vers le produit final, la marchandise. La complexité du processus de production nous interdit la compréhension de son fonctionnement. Geste abouti de la bourgeoisie conquérante, la technofacture a, entre autres, pour conséquence l'aliénation et la simplification. L'objet fini, la marchandise se réduit à un simple objet de désir, de demande, de plaisir, il provoque et est la conséquence d'un réflexe pavlovien.

De nouvelles perspectives.

1 - la numérisation a modifié la donne. En 1996, le musée Niépce a fait le choix de numériser ses collections. Le musée s'affirme comme une banque de données. Un laboratoire crée ainsi des doubles numériques de la collection qui deviennent ainsi la matière première des simulacres.

Les simulacres se conçoivent pour être reconnus comme tels. Ils ne peuvent en aucune manière s'entendre comme des ersatz, des clones, des copies. Comme l'affirme Ludwig J. Wittgenstein, « L'image la plus exacte d'un pommier a en un certain sens, infiniment moins de ressemblance avec lui que n'en a la plus petite pâquerette. ». Objets particuliers, ils s'intègrent dans une démonstration générale au milieu des originaux. D'évidence, leur légitimité au musée n'est pas religieuse ; ils n'accéderont jamais au statut de fétiches. Mais ils ne peuvent en rien se ranger dans la catégorie des objets « pédagogiques » qui ne doivent leur existence qu'à leur forme particulière de signe intermédiaire : notices de fabrication, modes d'emploi, légendes, etc.

2 - Les simulacres sont des images de représentation, débarrassées de références au réel qui n'ont plus rien à voir avec l'analogique, mais sont la combinaison du numérique et de la mathématique. Ils sont une extension de la démonstration muséale au son, autre donnée numérique. Et en tant que tel, ils renouent avec une culture de l'apprentissage, en usage au Moyen-âge, fondée simultanément sur l'ouïe et la vision.

Le simulacre satisfait à une opération de restitution et de reconstitution d'un ou plusieurs éléments essentiels non visibles ou non compréhensibles de l'objet étudié. Il ne peut s'écarter en aucun cas de l'original.

3 - Dans l'idéal, les deux objets se côtoient et s'observent interrogés par l'individu et le groupe. L'expérimentation personnelle, visualisée et analysée par le groupe, modifie le processus d'apprentissage. En s'éduquant lui-même le visiteur instruit. L'expérience personnelle de la photographie s'en trouve clarifiée, et non pas simplifiée. Dans cette contiguïté des discours et des objets, et de leur confrontation au visiteur, pourrait se lire l'exégèse moderne du photographique considérée comme autant de stimuli, d'incitations au récit.

In fine.

Le visiteur moderne réclame une muséographie qui renouvelle les expositions. Amateur de jeux vidéo, spectateur fasciné par les effets spéciaux et attiré par les grandes manifestations, peut-on le gratifier encore de ces expositions traditionnelles satisfaisant uniquement l'amateur éclairé ? Les pièces muséographiques qui voient le jour à Chalon-sur-Saône ont pour ambition de remettre les visiteurs, tous les visiteurs, au centre des préoccupations du musée. Pour chaque objet photographique que nous souhaitons illustrer, nous proposons des présentations qui se veulent collectives et spécifiques. Elles doivent allier pédagogie et spectaculaire, c'est-à-dire que la forme est en elle-même un moment d'explication.