



HAL
open science

Fabrique d'un objet muséographique, la photographie ancienne et son substitut numérique au musée d'Aquitaine

Jessica de Bideran

► **To cite this version:**

Jessica de Bideran. Fabrique d'un objet muséographique, la photographie ancienne et son substitut numérique au musée d'Aquitaine. *Etudes photographiques*, 2015, 33. hal-01399367

HAL Id: hal-01399367

<https://hal.science/hal-01399367>

Submitted on 18 Nov 2016

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - ShareAlike 4.0 International License

Revue Études photographiques N° 33 Automne 2015 : Aspects de la jeune recherche

Jessica de Bideran, « Fabrique d'un objet muséographique », *Études photographiques*, 33 | Automne 2015, [En ligne], mis en ligne le 06 novembre 2015. URL : <http://etudesphotographiques.revues.org/3563>. consulté le 18 novembre 2016.

Fabrique d'un objet muséographique, la photographie ancienne et son substitut numérique au musée d'Aquitaine

Résumé :

Les récentes politiques de numérisation du patrimoine ont permis de mettre en lumière l'abondance des collections de photographies et cartes postales anciennes conservées par les institutions culturelles gardiennes de notre mémoire¹. Si la redécouverte de ces ressources ouvre un vaste champ de recherche pour les historiens de la photographie et des pratiques culturelles, leur circulation et usages numériques donnent également à voir la fabrique d'un patrimoine. Document abondant, populaire et longtemps méprisé, la carte postale ancienne est en effet aujourd'hui au centre de stratégies de valorisation qui modifie son statut et les valeurs qui lui sont assignées. C'est à l'analyse de ce processus, à travers l'exemple précis des substituts analogiques et numériques de photographies anciennes présentés au sein du parcours permanent du Musée d'Aquitaine de Bordeaux, que nous souhaitons contribuer à travers cette communication.

Mots-clés :

Cartes postales, cartophiles, substituts numériques, exposition, muséographie, corpus photographiques, collection patrimoniale, patrimoine photographique.

Plan :

Exposer le passé au présent, la valorisation d'un patrimoine photographique
Plonger le visiteur dans le passé, la sélection de substituts photographiques
Feuilleter les archives du passé, l'exploration de substituts photographiques
Patrimonialiser les substituts photographiques, hybrider les valeurs ?

Réorganisé à partir des années de reconstruction qui suivirent la Seconde Guerre mondiale, le musée d'Aquitaine de Bordeaux propose durant les dernières décennies du XX^e siècle un discours complexe qui semble hésiter entre musée de ville et musée régional. Forte de ce constat, la ville de Bordeaux a entamé en 2009 un vaste chantier de rénovation du parcours muséographique de cet établissement. Commencé par les salles consacrées au XVIII^e siècle, ce réaménagement s'est récemment poursuivi par l'ouverture au printemps 2014 des espaces dévolus au XIX^e siècle. Intitulées « Bordeaux port(e) du monde », ces nouvelles salles proposent de découvrir les relations – essentiellement économiques – que la ville a entretenues avec le monde entre 1800 et 1939. S'ouvrant donc à la première moitié du XX^e siècle, l'exposition fait une large place à la photographie, et plus précisément à la carte postale ancienne, dont la production s'industrialise en ce tournant d'époque. Or, comme toute nouvelle muséographie qui se respecte, le parcours est également enrichi de dispositifs scénographiques et de système de présentation numériques grâce auxquelles le visiteur accède à un nouvel objet muséographique, le substitut numérique de la photographie ancienne². Si cette refonte du

¹Nous songeons ici par exemple à la collection de cartes postales conservées et numérisées par les Archives départementales de la Gironde (côtes extrêmes : 4 Fi 1-6209). Sur cet ensemble, 4252 ressources sont aujourd'hui consultables en ligne. http://gael.gironde.fr/ead.html?id=FRAD033_IR_4Fi_commune

²Pour une réflexion info-communicationnelle sur le « substitut numérique », voir : Cécile Tardy, *Représentations documentaires de l'exposition*, Paris, Hermann, 2012.

parcours recentre le discours du musée sur l'histoire urbaine de Bordeaux, il paraît pertinent de s'interroger sur le statut de ces nouveaux expôts que sont les substituts numériques. Nous proposons donc ici d'observer le processus à l'œuvre dans la patrimonialisation de ce corpus photographique en analysant plus particulièrement les remplois qui en sont faits. Quelles ont été les intentions sous-jacentes à cette numérisation ? Quelles sont les valeurs qui qualifient ces objets et leurs usages ? Comment la culture numérique s'intègre-t-elle au musée ? Voilà les interrogations auxquelles tente de répondre cette étude qui se veut à la frontière des études en culture visuelle et des réflexions sur la fabrique du patrimoine.

Exposer le passé au présent, la valorisation d'un patrimoine photographique

Le musée d'Aquitaine, officiellement créé en 1962, s'inscrit dans la longue liste des musées d'histoire et d'archéologie refondus à partir des années 1950 à l'initiative du muséologue Georges-Henri Rivière³. Installé au cœur de la capitale régionale de l'Aquitaine, occupant alors l'aile nord de l'actuel musée des Beaux-arts, l'établissement se présente comme un musée de synthèse retraçant l'histoire de la région depuis ses origines préhistoriques. En rupture avec l'ancienne structure, à la muséologie héritée des cabinets de curiosités et ne présentant qu'une histoire anecdotique, ce nouveau musée s'appuie sur les recherches scientifiques les plus récentes afin de proposer une mise en perspective diachronique et interdisciplinaire des grandes périodes historiques. Déplacé dans les années 1970 et ouvert au public en 1987 suite à de longs travaux, le musée d'Aquitaine s'installe dorénavant dans les anciens locaux de la faculté des sciences et des lettres de Bordeaux construite à la fin du XIX^e siècle par l'architecte Pierre-Charles Durand⁴. En 2009, le musée entame, sous l'égide de son nouveau conservateur François Hubert, une profonde rénovation de ses espaces permanents. Entreprise par le réaménageant des salles XVIII^e qui sont inaugurées lors des commémorations nationales de l'abolition de l'esclavage⁵, cette refonte se poursuit en 2014 avec l'ouverture de la section présentant l'ensemble du XIX^e siècle ainsi que les premières décennies du XX^e siècle.

Conformément au nouveau projet scientifique et culturel de l'institution, le parcours muséographique est désormais plus particulièrement axé sur la ville de Bordeaux et, par extension, sur les différentes relations que celles-ci a entretenues avec le reste du monde au fil du temps. Le port renforce alors son rôle de moteur de l'économie bordelaise acquis au cours du XVIII^e siècle et les liens avec l'Amérique, l'Europe du Nord, l'Afrique ou l'Asie se multiplient. Ce dynamisme se ressent sur la population bordelaise : les rues de la ville sont animées par tout un monde de marchands, de marins, de colporteurs et d'artisans ; la population ouvrière devient très importante et des communautés immigrées s'installent durablement grâce, notamment, au développement des moyens de locomotion. Bordeaux connaît enfin, comme toute grande ville du XIX^e siècle, d'importants travaux d'urbanisme.

Afin de faire comprendre ces profondes transformations sociales, le parti pris de l'équipe de conservation est clairement de transposer le visiteur contemporain dans une cité aujourd'hui disparue. Simulacres grandeur nature d'architecture (fig.1) et ambiances sonores accompagnent ainsi la présentation de sculptures, peintures, photographies, affiches et films d'archives.

Ces œuvres patrimoniales témoignent d'une activité portuaire autrefois fébrile mais dont la mémoire s'est peu à peu perdue au sein de la population. Invitant le visiteur à un voyage dans le temps et l'espace, ce regroupement d'objets historiques mis en scène favoriserait, selon le

³André Desvallées, *Vagues : une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, W, coll. Museologia, 1992.

⁴Pour un historique détaillé de cet édifice universitaire ainsi qu'une analyse de ses collections patrimoniales aujourd'hui conservées par le musée d'Aquitaine, on consultera : Marion Lagrange et Florent Miane, « Le Musée archéologique de la faculté des lettres de Bordeaux (1886) », *In Situ*, n°17, 2011, mis en ligne le 23 novembre 2011 (<http://insitu.revues.org/920>).

⁵Sur cette exposition, voir : François Hubert et Christian Block, « Bordeaux, le commerce atlantique & l'esclavage. Les nouvelles salles permanentes du musée d'Aquitaine. Analyse du cahier des visiteurs », *In Situ*, n°20, 2013, mis en ligne le 11 février 2013 (<http://insitu.revues.org/10299>).

souhait exprimé par l'équipe du musée, l'immersion de celui-ci dans un univers sensible et imagé. La reproduction photographique est de fait omniprésente⁶ au sein de cette section. Et pour cause ; à partir des années 1890 l'image photographique, reproduite aisément à des milliers d'exemplaires grâce à la phototypie, connaît un essor incroyable grâce à la commercialisation et à la circulation de la carte postale. À Bordeaux, cinq photographes éditeurs se spécialisent dès 1900 dans la production et la diffusion de cartes postales illustrées, bientôt rejoints par de grandes imprimeries et représentants de marques parisiennes⁷. Le public est alors friand de ces séries qui abordent des thèmes aussi variés que les monuments, les spectacles, le sport, les industries et commerces, les métiers et événements populaires, avec une préférence pour ceux liés au port de la lune.

« Bordeaux port(e) du monde » donne ainsi à voir une typologie variée de dispositifs de médiation visuelle créés à partir de ces photographies datant de la toute fin du XIX^e et des premières décennies du XX^e siècle. Vidéos immersives, rétroprojections interactives, cartes postales imprimées et encadrées ou tablettes tactiles de consultation sont autant de systèmes permettant de montrer une réalité ancienne. Le visiteur est ainsi confronté au cours de sa déambulation muséographique à six dispositifs de consultation interactive⁸, à deux diaporamas réalisés à partir d'images fixes⁹, à une projection de cartes postales animées par un traitement en multi-plans et, enfin, à de multiples impressions sur des cimaises de substituts photographiques¹⁰. Tous ces outils, dûment légendés grâce à des cartels installés à proximité, ont été réalisés par un studio de production audiovisuelle, la société Axyz, à partir d'une sélection de photographies anciennes, cartes postales donc pour l'essentiel, puisées en partie dans le fonds interne du musée. Dans leur grande majorité cependant, ces images ont été repérées et numérisées grâce à l'activation d'un réseau de cartophiles désireux de faire connaître leurs collections.

Cette politique d'illustration participe d'un important bouleversement en termes de médiation patrimoniale. Il ne s'agit plus seulement de traiter et de transmettre des savoirs acquis sur des collections conservées par le musée mais également de rechercher auprès d'autres institutions et de particuliers des artefacts documentaires supplémentaires dont la richesse informationnelle est susceptible d'éclairer les œuvres patrimoniales. Allant au-delà des missions traditionnelles de l'institution musée¹¹, les conservateurs ont ici réuni un ensemble cohérent d'images photographiques numériques dans le but d'interpréter un regroupement hétéroclites d'objets historiques provenant d'acquisitions et de dons divers. Parallèlement, ils ont ainsi créé une collection inédite qu'il convient de traiter et de diffuser¹². Cette opération de valorisation traduit

⁶Soulignons que si l'exposition présente également deux films d'archive datés des années 1920-1930, nous nous intéresseront ici qu'aux substituts analogiques et numériques de ce couple difficile que constitue la photographie et la carte postale.

⁷Entre 1900 et 1920, ce sont surtout les éditeurs Chambon, Delboy, Bloc et Bosq qui détiennent le marché bordelais, d'après Pierre Bardou, *Photographes en Gironde*, Bordeaux, L'Horizon Chimérique, 1993, p. 230-231.

⁸Dispositifs intitulés : « La construction navale à Bordeaux », « Le Bordeaux des paquebots », « Les travailleurs portuaires », « La morue à Bordeaux », « Images des colonies » et « Plan monumental et commercial de Bordeaux »

⁹Projections légendées : « Le port de Bordeaux au début du XX^e siècle » et « Les sports et loisirs à Bordeaux ».

¹⁰Illustrant des textes titrés : « Les expositions coloniales et universelles », « Les musées et universités », « Les églises bordelaises », « Le port autonome » et « Les industries alimentaires ».

¹¹Selon l'ICOM (International Council of Museums) : « 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. » [En ligne] : <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>

¹²Il ne s'agit évidemment pas de la première tentative de valorisation de corpus photographiques puisque les collections de cartes postales les plus connues ont donné lieu ces dernières années à la publication de plusieurs ouvrages de vulgarisation historique ne retenant comme source iconographique que la carte postale ancienne. Citons par exemple : Edmond Cardoze, *Bordeaux rétro : le patrimoine bordelais en 202 cartes postales*, Bordeaux, Librairie Pasteur, 1981. Et plus récemment : Cathy Bouchard-Camedescasse, *Il était une fois... Bordeaux :*

le statut hybride du patrimoine photographique dont le référentiel de valeurs s'est historiquement constitué autour des concepts de document et d'œuvre d'art¹³.

Exploitées tout à la fois pour illustrer des textes de présentation (fig.2) ou pour témoigner d'une époque, ces photographies représentent de fait un corpus documentaire qui se déploie tout au long de l'exposition et dont le statut oscille selon les dispositifs de visualisation et d'appropriation. La section 1800-1939 s'appuie par conséquent sur une scénographie complexe où se mêlent intimement *musealia* authentiques et substituts photographiques mis en scène. Parallèlement les objets offerts au regard des publics se voient sélectionnés et hiérarchisés selon leur charge émotionnelle et cognitive. De lieu de conservation d'objets et de collections, le musée se transforme en lieu de mémoire¹⁴ sociale et urbaine et ses dispositifs de médiation comme les statuts des oeuvres exposés s'en trouvent modifiés.

Plonger le visiteur dans le passé, la sélection de substituts photographiques

La scénographie de « ce nouvel espace de 600² [qui] conduit le visiteur dans le Bordeaux du XIX^e siècle et de l'entre-deux-guerres »¹⁵ a été conçue par le muséographe François Payet de l'agence Métaphore. Dans la continuité des salles XVIII^e réalisée par la même structure¹⁶, la section XIX^e confronte donc en un même lieu des expôts authentiques et des récits et figurations portés par des objets médiateurs qui, de façon indirecte, permettent d'accéder au passé¹⁷.

Ces dispositifs réalisés à partir de copies de photographies de la Belle-époque concrétisent un long processus de recherche, de sélection et de numérisation au cœur d'une masse documentaire considérable qui fit passer le corpus de plusieurs centaines d'images à plusieurs dizaines de substituts finalement exposés. Ce travail de repérage a amené Geneviève Dupuis-Sabron, conservateur chargée des collections XIX^e-XX^e, à se plonger dans le fonds iconographique du musée résultant de différents achats et dons. Le musée d'Aquitaine a ainsi acquis dans les années 1970 le fond de cartes postales de l'entreprise Renaud-Buzaud¹⁸, qui avait elle-même racheté celui de l'éditeur bordelais Delboy¹⁹. Marcel Delboy, photographe éditeur diffusant ses propres vues ou celles de ces employés est principalement connu pour sa production entre 1902 et 1920 des « Types bordelais », série aux sujets insolites tels que le rémouleur, les veneurs bordelais ou le marché aux puces²⁰. Estimé à environ 35 000 clichés, ce fonds reste malheureusement mal connu puisque le musée n'a pu à ce jour effectuer un véritable travail

mémoires du temps perdu, Romorantin, C.P.E., 2002.

¹³Nathalie Casemajor, « Valorisation du patrimoine photographique. Entre régime documentaire et régime artistique », *Culture et Musées*, n°21, 2013, 43-63.

¹⁴Nous faisons bien sûr ici référence à l'ouvrage *Les lieux de mémoire* édité initialement entre 1984 et 1992 sous la direction de Pierre Nora. Si l'usage courant de cette expression se restreint le plus souvent aujourd'hui à la présentation de sites rattachés à des conflits guerriers, l'approche théorique de Pierre Nora permet d'y inclure bien évidemment les musées.

¹⁵Selon le dossier de presse publié lors de l'inauguration de ces nouvelles salles permanentes et téléchargeable sur le site Internet du Musée, mis en ligne en avril 2014 (<http://www.musee-aquitaine-bordeaux.fr/fr/bordeaux-porte-du-monde-1800-1939>).

¹⁶Jessica de Bideran, « Patrimonialisation et mise en représentation des cultures portuaires. Approches comparées des dispositifs scénographiques et numériques au Musée d'Aquitaine (Bordeaux) et au Musée des ducs de Bretagne (Nantes) », *Essais*, n°6, 2015 (sous presse).

¹⁷Émilie Flon, *Les mises en scène du patrimoine. Savoir, fiction et médiation*, Cachan, Hermès science, Lavoisier, 2012.

¹⁸Successeurs des établissements Marcel Delboy, ces éditeurs produisent entre 1943 et 1973 des cartes postales illustrées représentant essentiellement Bordeaux et la Gironde, d'après Pierre Bardou, *op. cit.*, p. 316.

¹⁹Éditeur de 1902 à 1943, installé à partir de 1917 au 39 rue de la Rousselle à Bordeaux, Marcel Delboy est à la fois photographe et phototypeur. Pour le lancement du cuirassé *Vergniaud*, par exemple, il a produit la plupart des cartes postales que l'on trouve à ce sujet, d'après Pierre Bardou, *op. cit.*, p. 305.

²⁰Gérard Neudin, *L'officiel international des cartes postales de collection*, Paris, Neudin, 1998, p. 121.

d'inventaire et d'indexation de ces nombreuses sources iconographiques²¹. Compte tenu de cette difficulté, le réseau de cartophiles s'est avéré précieux puisque ces amateurs sont particulièrement bien organisés, chacun maîtrisant sa propre collection mais aussi les sujets de prédilection des uns et des autres. L'ensemble de ces ressources permet d'embrasser un vaste panorama de thèmes. Les cartes postales produites pendant le premier quart du XX^e siècle regorgent en effet de sujets anecdotiques que ne documente aucun autre type d'archives, tel que le lancement de bateaux depuis les chantiers navals de Bacalan ou le départ, à bord d'un paquebot transatlantique, des émigrants vers l'Amérique du Sud (fig.3). Souvenirs d'événements populaires mais aussi du labeur quotidien et des petits métiers sont conservés par ces cartes postales qui racontent ainsi des épisodes passés et viennent combler les lacunes des œuvres patrimoniales qui les confrontent.

Parce que l'exposition est en soit un objet « sémiotique faible »²², les mises en scène de ce patrimoine iconographique exploitent en effet la puissance évocatrice des images de la Belle-époque pour illustrer de façon vivante et pédagogique un discours muséographique qui s'adresse en priorité à l'affect du visiteur. Quelle que soit sa culture historique préalable, l'identification du public aux bordelais qui habitaient autrefois la ville se voit facilitée par le recours à la carte postale, représentation au charme passé d'un bonheur perdu. Par leur dimension analogique, les scènes captées par l'appareil photographique il y a plus d'un siècle paraissent particulièrement proches et spontanément déchiffrables pour le public contemporain et bien que, paradoxalement, celles-ci témoignent d'activités qui ont le plus souvent disparues. Portefaix transportant des marchandises, marins débarquant à Bordeaux, ouvrières triant les morues séchées et enfants jouant avec des cerceaux au jardin municipal sont autant de personnages qui viennent animés les objets inertes exposés dans l'environnement immédiat. La proximité de la tablette tactile présentant une série d'images intitulée « Le Bordeaux des paquebots » avec une maquette du navire « L'Asie », qui reliait le port de la lune aux côtes de l'Afrique occidentale, permet d'insuffler un souffle de vie à cet artefact inanimé²³ (fig.4).

Révélaient l'essence humaine d'œuvres patrimoniales, selon le principe du paradoxe photographique de l'absence – présence,²⁴ ces images donnent finalement à voir un passé populaire en multipliant les signifiés d'ancienneté. Le substitut numérique fonctionne comme une preuve, en tant que témoignage d'un temps révolu dont l'autorité et la qualité documentaire sont reconnues par l'institution muséale qui expose en son sein ces reproductions numériques. Teintes grisées, contours parfois flous, présence de timbres²⁵ attestent dans le même temps de la valeur archivistique des documents premiers que sont les photographies originales conservées à l'abri du regard du visiteur.

En rapprochant les objets et les siècles, la mise en scène muséographique participe donc de l'appropriation du savoir contenu intrinsèquement dans ces *muséalia*, conformément aux objectifs de démocratisation culturelle assignés aux institutions publiques. « D'un côté on a un patrimoine fixe, figé, immobile, de l'autre la représentation d'un patrimoine qui est de nature

²¹Cette situation est imputable à un manque de personnel, tant la tâche est d'envergure. Les fonds de cartes postales du musée d'Aquitaine demanderaient à être inventoriés en vue, notamment, d'un désherbage. La nature même de cet objet, produit de manière industrielle durant les années 1900-1920, suppose en effet l'existence de nombreux doublons au sein de ces collections iconographiques.

²²Jean Davallon, « L'exposition : un fonctionnement médiatique », *Médiamorphoses*, n°9, 2003, 27-30.

²³Le archives iconographiques du Port autonome de Bordeaux conserve par ailleurs le souvenir du remorquage de ce paquebot le 7 mars 1932 avant son départ le 19 mars pour la côte occidentale de l'Afrique avec à son bord 250 passagers.

²⁴Roland Barthes, *La Chambre claire : note sur la photographie*, Paris, Gallimard, 1980.

²⁵Les traitements effectués sur les copies numériques se sont le plus souvent limités à retirer les timbres collés sur les cartes postales ainsi que les traces de correspondances. Si aucune retouche importante de type colorisation n'a en outre été effectuée, la lumière et/ou les contrastes des photographies ont presque toujours été retravaillés par la photographe du musée lors de la numérisation afin de rendre le document second plus « lisible ».

informationnelle, non manipulable mais palpable cognitivement »²⁶. Exposant ce corpus photographique non pour lui-même mais pour évoquer une mémoire humaine, le musée n'exploiterait donc *a priori* que la valeur documentaire de ces supports visuels. C'est en tout cas ce que suggère la présentation de ces copies où la seule description du sujet suffit à les nommer²⁷. Certains systèmes de monstration nous semblent cependant hybrider les valeurs attribuées à ce corpus photographique. La plasticité et le nombre important de copies numériques autorisent en effet des montages qui modifient la façon de regarder ces images. Plusieurs dizaines de substituts de cartes postales ont ainsi été sélectionnés pour être imprimés sur une cimaise détaillant la réalisation des expositions universelles et coloniales, pratique très en vogue sur la place des Quinconces au tournant du siècle (fig.5).

Créant une fresque murale, cette installation détourne le statut documentaire de la photographie originale qui n'est, bien qu'agrandit, que difficilement lisible dans le détail. Face à cette composition, la dispersion du regard par l'effet d'accumulation l'emporte ainsi sur l'attention portée à chaque photographie. L'abondance est d'ailleurs telle que certaines représentations, placées très en hauteur, n'ont un intérêt que purement ornemental. Ce mur de cartes postales propose en définitive une vision plus synoptique qu'analytique où c'est le foisonnement qui illustre l'importance de ces événements populaires aujourd'hui oubliés. Le dispositif audiovisuel qui clôture le parcours hybride également en un même système de présentation les statuts documentaire et esthétique de la photographie ancienne (fig.7). Les vingt cartes postales retenues par l'équipe de production ont été numérisées en très haute définition afin d'être animées par un traitement en multi-plans. Cette transformation du matériau autorise la mise en scène, au sein de ce document en deux dimensions, de travelling caméra donnant l'impression d'une profondeur de champ. Si la simulation d'une volumétrie sur une représentation à l'origine plane exerce une certaine fascination sur les publics, elle révèle aussi toute l'ambiguïté des usages de la photographie au sein de cette exposition. Ces retouches et détournements brouillent ainsi les pistes entre traces historiques et reconstitutions patrimoniales. Bien que ces images donnent l'impression de transmettre la mémoire du Bordeaux de la Belle-époque qu'elles conservent, elles rompent en réalité avec l'histoire pour offrir une vision du passé qui reprend les codes visuels contemporains que sont l'immersion dans l'image ou la simulation du relief. *A priori* déconnectée de toute considération esthétique, cette sélection de cartes postales anciennes matérialise donc sur des supports analogiques et numériques un corpus photographique qui, dès lors, passe d'un statut informationnel à celui d'objet communicationnel. À l'inverse, d'autres systèmes de valorisation soulignent la dimension documentaire des cartes postales et photographies anciennes.

Feuilleter les archives du passé, l'exploration de substituts photographiques

Tout au long du parcours, six tablettes tactiles intégrées au mobilier proposent ainsi aux visiteurs de « feuilleter » un éventail de documents photographiques illustrant des thématiques populaires et événementielles – les paquebots, le chemin de fer, la construction navale, la pêche et le traitement de la morue, les liens avec les colonies et les dockers. Regroupant plusieurs dizaines de substituts, cet ensemble provient en grande partie de fonds privés notamment repérés grâce au réseau de cartophiles animé par l'équipe du musée. Les collections de particuliers tels que Jean-François Pée, Antoine Lebègue ou Patrick Ronnes sont ainsi associées

²⁶ Cécile Tardy, « La médiation d'authenticité des substituts numériques », in Cécile Tardy et Vera Dodebei (dir.), *Mémoire et nouveaux patrimoines*, OpenEdition books, <http://books.openedition.org/oep/453>, 2015.

²⁷ Ainsi les éditeurs ou les dates d'édition des cartes postales ne sont presque jamais données dans les légendes qui accompagnent ces présentations. Les rares noms cités sont ceux des photographes reconnus comme artistes, tels Jean Despujol et Alphonse Terpereau. Sur ce dernier, on pourra consulter Florent Miane, *Le premier photographe documentaire en Gironde, Alphonse Terpereau 1839-1897*, Livret d'exposition, Archives départementales de la Gironde, 22 juin-21 septembre 2012, Bordeaux, AD33, 2013.

à des fonds provenant d'institutions, association ou groupes industriels, à l'images des archives du Grand Port Maritime de Bordeaux, du Cercle Historique du Rail ou du Journal Sud-Ouest. Cet ensemble de plusieurs dizaines de cartes postales forme par conséquent un regroupement composite de substituts numériques qui se déploie au sein du parcours en fonction des thématiques abordées et des œuvres patrimoniales exposées.

Si la carte postale, support modeste, de petite taille et pas toujours de grande qualité est un objet difficile à présenter pour les muséographes, les politiques de digitalisation documentaire combinée à l'évolution des outils techniques apportent des réponses inédites. La consultation de ces photographies se voit en effet améliorée par l'exploitation de tablettes grand public dont les possibilités d'affichage et de lecture construisent une forme de consommation visuelle active nouvelle pour les musées. L'écran tactile des Ipad, de diagonale 9,7 pouces soit environ 15 cm de large pour 20 cm de long, offre *a minima* une reproduction plus grande que la carte postale qui mesure dans ces premières décennies du XX^e siècle en moyenne 9 cm de large pour 14 cm de long. Il permet également de zoomer progressivement dans l'image grâce au principe d'élargissement par écartement du pouce et de l'index (fig.7). Grâce à une numérisation en très haute définition – 7600 pixels pour la plus grande cote de chaque reproduction lorsque l'écran d'un Ipad offre sur son plus grand côté une résolution de 2048 pixels – le public est donc libre d'explorer les détails les plus fins de ces substituts dont certains ont été débarrassés des éléments susceptibles de gêner la lecture tels que les timbres ou les écrits de correspondance. Le principe de défilement des images par simple glissement de l'index sur l'écran, autorise pareillement le musée à exposer une série de photographies sans pour autant condamner plusieurs mètres linéaires au sein du parcours. Des synopsis peuvent être construits afin de raconter, par exemple, de façon complète et détaillée l'ensemble du processus de traitement des morues débarquées sur le port par les ouvrières des manufactures de Bègles, commune populaire voisine de Bordeaux. De même, il est aisé de présenter l'évolution chronologique de l'arrivée du chemin de fer à Bordeaux en offrant à la lecture un ensemble cohérent de cartes postales illustrant les moments clés de cette histoire.

Le musée d'Aquitaine, s'appuyant sur les pratiques de visualisation développées par les publics depuis l'apparition des outils informatiques de consultation tactile, propose donc une appropriation dynamique de ces documents photographiques. Le mode de relation aux images exposées par l'institution s'en trouve par conséquent bouleversé ; traditionnellement habitués à ne pas toucher les œuvres – quand il n'est pas tout simplement interdit de les photographier²⁸ – les visiteurs sont ici invités à porter un regard kinésique sur ces cartes postales. Il s'agit de les explorer visuellement grâce à une gestuelle intuitive. Car la façon de regarder ces substituts de photographies anciennes, érigés en patrimoine par leur numérisation, description et valorisation, impose au public l'acquisition d'un vocabulaire de gestes particuliers. Or, le défilement des reproductions sur l'écran imprime une façon d'observer éphémère. Bien que l'exploration documentaire s'appuie sur la valeur informationnelle de cet ensemble de cartes postales, la structure d'enchaînement des images suppose, paradoxalement, une consultation de surface. L'observation empirique²⁹ des visiteurs consultant ces dispositifs prouve d'ailleurs que

²⁸ Sur ce sujet ô combien polémique, voir Serge Chaumier, Anne Krebs et Mélanie Roustan, *Visiteurs photographes au musée*, Paris, La documentation française, 2013.

²⁹ Cette observation distanciée a été réalisée en accord avec le Musée d'Aquitaine pendant trois jours. Si cette analyse très sommaire ne peut prétendre à être une véritable étude d'usage, les remarques faites correspondent toutefois aux constatations émises par Geneviève Vidal lors d'une mission de recherche action menée en 2011 pour le futur Musée des Confluences de Lyon. Ainsi, les tablettes tactiles exploitées en contexte de médiation muséale, si elles inspirent un élan globalement favorable chez les visiteurs et présentent une certaine simplicité ergonomique, instaurent également une ambiguïté chez les visiteurs entre désir d'autonomie et désir d'accompagnement. Afin de ne pas « faire écran » aux collections, ces dispositifs doivent donc redonner la parole aux médiateurs qui interagissent avec les publics dans leur découverte du contenu numérisé afin que ces derniers ne se limitent plus à exploiter le dispositif seulement pour tester sa technicité. Geneviève Vidal, « La

ces derniers restent généralement assez peu de temps devant ces outils. Le temps de visionnement correspond au temps du défilement de la série, permettant de juger par exemple de son ampleur. La lecture des cartels associés intervient en général en fin de feuilletage et donne ensuite lieu au temps d'exploration qui se limite, quant à lui, à l'observation non pas de l'ensemble du corpus mais d'un nombre réduit de photographies. Comme pour le temps passé devant les tableaux³⁰, la réception de ces objets complexes que sont les substituts numériques est finalement relativement distraite, et cela malgré l'obligation faite au visiteur d'adopter une posture et une gestuelle de lecture. Pour autant, cette appropriation kinésique nous semble construire entre le public et le contenu photographique une relation plus esthétique qu'informationnelle³¹. Le visiteur élabore en effet une sélection de cartes postales explorées en fonction de ses goûts et de ses intérêts. Cette expérience cognitive est par ailleurs recherchée par les concepteurs de ces outils qui n'ont retenu que les photographies susceptibles de susciter cet attachement. Résultat d'une collaboration entre le musée, l'entreprise de production audiovisuelle et des collectionneurs de cartes postales, ces dispositifs tactiles donnent à voir des instantanés vivants et humanisés du quotidien, des sujets insolites ou émouvants qui relient le présent au passé. Les usages numériques des photographies anciennes développés par le musée d'Aquitaine éveillent en définitive l'imaginaire des visiteurs en accentuant leur implication dans l'appropriation des contenus iconographiques.

Patrimonialiser les substituts, hybrider les valeurs ?

S'insérant au sein d'une muséologie de discours³² qui multiplie la présentation d'objets du quotidien³³, ces substituts numériques sont là pour asseoir les propos portés par le musée en comblant les lacunes des œuvres patrimoniales conservées en interne. Ils permettent d'animer une histoire essentiellement économique en rappelant, par exemple, l'existence de métiers oubliés ou les nombreux départs de migrants européens fuyant la misère vers les Amériques. Exposés sur des cimaises comme des photographies authentiques ou valorisés au sein d'environnements digitaux à l'interface réduite au minimum, ces copies numériques se présentent comme de nouveaux expôts. La présence de cartels proposant une brève description de ces artefacts concourt à attribuer à ces derniers une valeur d'abord documentaire tout en les élevant au rang d'œuvres artistiques. L'absence de mise en ligne sur le site Internet du musée, qui favoriserait leur appropriation par leur circulation et/ou détournement, accentue cette impression de patrimonialisation du substitut numérique. Celui-ci se voit décrit, conservé et encadré. Parallèlement, son usage est régulé par l'institution qui limite ainsi les possibilités de transformations pourtant caractéristiques de l'iconographie sous le régime numérique. Ces systèmes analogiques et numériques d'exposition empruntent donc également au registre de l'expérience esthétique en cherchant à provoquer des sentiments tels que la reconnaissance, l'attachement ou la sympathie pour ces bordelais de la Belle-époque. Il s'agit de plonger le visiteur d'aujourd'hui dans ce Bordeaux d'autrefois. Ces scènes de la vie quotidienne sont ainsi toutes agrémentées, à la manière d'anecdotes historiques, de courts textes décrivant le sujet

médiation numérique et les musées, entre autonomie et prescription », in Xavier Galaup (dir.), *Développer la médiation documentaire numérique*, p.59-67.

³⁰ Jean-Claude Passeron et Emmanuel Pedler, *Le temps donné aux tableaux : compte rendu d'une enquête au Musée Granet*, Marseille, CERCOM/IMEREC, 1991.

³¹ Geneviève Vidal, « Les tables interactives dans les expositions scientifiques : de l'interactivité à l'expérience », *Culture et musées*, n°19, 2012, 111-117.

³² Jean Davallon, « Le musée est-il vraiment un média ? », *Publics et Musées*, n° 2, 1992, 99- 123.

³³ Avec comme point d'orgue la « *period room* » reconstituant une épicerie du début du XX^e siècle. Ce principe d'exposition repose sur une convention muséographique qui reconstitue un espace historique dans une salle de musée afin de permettre au public de « s'immerger » plus facilement dans ce lieu et dans cette histoire. À ce sujet on consultera notamment : Raymond Montpetit, « Une logique d'exposition populaire : les images de la muséographie analogique », *Publics et Musées*, n°9, 1996, 55-103.

enregistré par le photographe il y a un siècle. Ce travail de description caractéristique du traitement documentaire numérique³⁴, a par ailleurs demandé aux équipes du musée de longues recherches afin de nommer convenablement des faits passés. Parallèlement, cette étape de description participe du processus de patrimonialisation de ce corpus photographique qui se voit ainsi étudié, sélectionné et mis en scène. En le valorisant, l'institution muséale garantit l'authenticité du substitut numérique qui, par une sorte de boucle communicationnelle et informationnelle, témoigne devant les visiteurs contemporains de l'existence du monde d'origine des collections et œuvres patrimoniales exposées.

Si le patrimoine représente un bien public dont la conservation et la préservation implique pour la société des sacrifices assurés par les collectivités sur des fonds publics, alors la numérisation et l'exposition de cet ensemble de photographies anciennes provenant à la fois de fonds privés et de fonds institutionnels fabriquent à n'en pas douter un nouvel objet patrimonial aux statuts hybrides. Car c'est bien le substitut qui est ici valorisé et non pas la « vraie » photographie qui, provenant pour l'essentiel de collections particulières, ne serait jamais entrée dans l'enceinte du musée sans cette transformation. Le subterfuge de la digitalisation bouscule dans le même temps la mission du musée qui communique un objet qu'il ne conserve pas. Cette nouvelle façon de créer une collection muséographique, qui jusqu'à présent était le fait d'acquisition raisonnées ou de dons et héritages plus ou moins hasardeux, montre que la mémoire exposée par le musée devient fonction du discours muséographique ambiant et donc de l'idéologie dominante du moment. L'histoire urbaine exposée aujourd'hui est celle du peuple, du quotidien, des métiers, des moments festifs et heureux comme de la misère, en somme une histoire humaine avant d'être une histoire architecturale ou économique.

Strictement soumise au sujet présenté par la photographie, cette patrimonialisation d'un corpus numérique présente toutefois une carence importante puisqu'elle ne rend pas compte du phénomène artistique, technique et historique de ce médium.

Sauf mention contraire toutes les photographies illustrant ce texte sont de l'auteur. À cet égard, l'auteur tient à remercier François Hubert pour sa compréhension et son accord, Geneviève Dupuis-Sabron pour ses conseils et réflexions qui ont largement alimenté le présent travail, Thierry Barbier pour les renseignements fournis sur la production des dispositifs numériques ainsi, enfin, que Raphaële Bertho pour ses encouragements.

Biographie :

Jessica de Bideran est actuellement post-doctorante à l'Université Bordeaux-Montaigne au sein de l'équipe TELEM sur un programme Humanités digitales. Ces recherches portent plus spécifiquement sur la numérisation du patrimoine, documentaire comme patrimonial, et son impact sur les pratiques et systèmes de médiation créés en contexte de valorisation. Elle a ainsi récemment publié une étude sur la visite virtuelle de Nantes en 1757 proposée par le Musée des ducs de Bretagne ou encore une réflexion sur le dispositif de réalité augmentée exploité au château de Vincennes.

³⁴Roger T. Pédaque, *Le document à la lumière du numérique*, Caen, C&F éditions, 2006.