

Graphisme et visualisation de données

Cours du CPES 2 - Évaluation

Sujet: Visualiser le patrimoine kanak dispersé

Dans le cadre de l'exposition *Kanak* au musée du quai Branly, la conception d'une visualisation autour de l'Inventaire du Patrimoine Kanak Dispersé soulève des enjeux esthétiques et éthiques. Commandée comme outil de médiation, cette visualisation a pour but de rendre accessible un ensemble de données issues d'un programme de recherche portant sur les objets kanak actuellement conservés dans les musées du monde entier. Elle s'inscrit dans un contexte muséographique marqué par les héritages coloniaux, les silences de l'histoire, la décontextualisation des objets et les enjeux contemporains de restitution.

Comme l'ont montré Bertin et Tissandier, cette collection se distingue par trois caractéristiques: une dispersion géographique mondiale, des provenances souvent incertaines, et des modes d'acquisition problématiques. Ces objets, collectés majoritairement durant la période coloniale, portent en eux les stigmates d'une histoire de spoliation et d'effacement des voix autochtones.

La base de données fournie rend visibles certains déséquilibres structurels: surreprésentation de certaines ethnies (Drehu), absence relative d'autres groupes (Ajie, Paici), anonymat des créateurs kanak, et présence détaillée des collecteurs européens, perpétuant ainsi une hiérarchie dans la transmission des savoirs. Ces biais traduisent les logiques historiques de collecte et de hiérarchisation muséale, plus qu'ils ne reflètent la réalité culturelle néo-calédonienne.

Dès lors, concevoir une visualisation ne revient pas simplement à représenter un jeu de données: c'est rendre compte d'un héritage problématique, en assumant une dimension interprétative. L'objectif est double: rendre les données lisibles pour le grand public tout en mettant en lumière les biais de leur construction. Cette tension entre accessibilité, lisibilité et esprit critique guide la démarche présentée dans ce projet.

Face à la complexité historique, politique et sémiotique du patrimoine kanak dispersé, j'ai centré ma visualisation sur un aspect fondamental: la distribution des objets selon leur attribution géographique et culturelle.

La base de données étudiée révèle une concentration anormale d'objets rattachés à certaines aires culturelles comme l'aire Drehu alors que d'autres sont faiblement ou pas du tout représentées. Cette disparité ne reflète ni la richesse réelle des cultures kanak, ni une quelconque hiérarchie culturelle, mais bien les biais liés aux conditions de collecte, à la disponibilité des informateurs, ou aux zones plus facilement accessibles aux Européens à l'époque coloniale.

Ce choix vise à:

- Réancrer symboliquement les objets dans leurs aires culturelles d'origine, rompant avec l'idée d'un patrimoine flottant, déraciné et universalisable
- Rendre immédiatement visibles les asymétries dans la représentation des ethnies kanak, en matérialisant les écarts de collecte selon les zones

Safia LAMRI

- Offrir un outil de médiation accessible au grand public, qui invite à interroger les logiques de collecte et les rapports de pouvoir sous-jacents.


Concrètement, j'ai conçu une carte stylisée de la Nouvelle-Calédonie, segmentée en aires culturelles kanak, telles que définies par Agence de Développement de la Culture Kanak. Chaque aire est associée à un code couleur unique, et sa surface est modulée visuellement en fonction du nombre d'objets attribués dans la base. Ce dispositif graphique a un double effet : il valorise les zones sous-documentées par leur quasi-disparition, et sature visuellement les zones surreprésentées, rendant tangible l'ampleur des déséquilibres.

En m'inspirant des principes de lisibilité de Jacques Bertin, mais aussi des approches critiques de Johanna Drucker et Gérald Brun, cette visualisation cherche à déranger plus qu'à rassurer. Elle révèle ce que les données ne montrent pas immédiatement : les vides, les absents, les non-dits.

Cette carte narrative devient un support de réflexion éthique, où chaque absence parle autant que chaque présence. En ce sens, elle constitue une forme de « cartographie du déséquilibre », pensée comme un outil de médiation critique face à une mémoire culturelle partiellement effacée.

La visualisation s'articule autour d'un dispositif mêlant carte choroplèthe, diagrammes dynamiques et narration interactive. Chaque composante est pensée comme un vecteur d'interprétation, mais aussi de perturbation des évidences visuelles.

La carte stylisée de la Nouvelle-Calédonie constitue l'élément pivot. Chaque aire culturelle y est colorée selon un gradient de bleu, du plus clair (faible nombre d'objets) au plus foncé (zone de collecte massive). Ce choix chromatique s'éloigne des teintes « exotiques » souvent associées à l'iconographie océanienne pour proposer une esthétique volontairement sobre et analytique. Les zones sans données sont affichées en gris neutre. En cela, il s'inscrit dans la tradition des visualisations critiques, où l'absence est chargée de sens, à l'image des approches de Brian Harley sur les « cartes du pouvoir ».

Certaines aires sont ponctuées d'un symbole , signalant une provenance douteuse ou non documentée. Ces icônes interrogent directement la fiabilité de l'attribution culturelle, tout en engageant une réflexion sur la mémoire fragmentaire des objets.

Au survol, des infobulles fournissent des métadonnées précises : nom de l'objet, origine culturelle, musée actuel de conservation, date de collecte et mode d'acquisition.

En complément de la carte, des diagrammes empilés apparaissent au clic sur une aire culturelle. Ils adoptent une esthétique modulaire et fluide, inspirée des travaux de Giorgia Lupi, où chaque variable peut être activée ou désactivée, laissant place à une lecture subjective des données. Ils déploient une lecture plus fine selon trois dimensions :

- Répartition ethnique (ex: Drehu)
- Typologie des objets (ornements, objets rituels)
- Mode d'acquisition (don, spoliation)

L'un des effets principaux attendus est la déconstruction d'une illusion d'exhaustivité que peut produire une base de données patrimoniale. En matérialisant les absences, les incertitudes et les disproportions, la carte n'invite pas à une lecture cumulative, mais à une lecture lacunaire et critique : elle donne à voir ce qui manque autant que ce qui est là.

Cette approche repose sur une esthétique de la tension. Plutôt que de lisser les données dans une forme graphique homogène, elle introduit des discontinuités volontaires (signaux visuels, ruptures de couleur,

Safia LAMRI

silences cartographiques) qui agissent comme autant de points de friction. Ces ruptures ne visent pas à "raconter une histoire", mais à perturber le regard trop rapide ou trop confiant.

L'utilisateur est ainsi incité à adopter une posture active: il ne «consulte» pas la visualisation, il est convoqué par elle. Le design invite à des allers-retours entre vision d'ensemble et lecture locale, entre contemplation et questionnement. Ce mouvement favorise un engagement cognitif qui dépasse l'interprétation univoque.

Par ailleurs, l'interface propose des points d'entrée différenciés selon les profils d'utilisateurs. Un médiateur culturel pourra s'appuyer sur les contrastes visuels pour ouvrir un débat, un visiteur non spécialiste percevra intuitivement les déséquilibres sans avoir besoin de les verbaliser, favorisant une appropriation plurielle.

L'objectif sous-jacent est de réintroduire de la subjectivité dans une matière souvent objectivée: les objets. À travers les dimensions interactives, le public est amené à reconsidérer non seulement *ce qui est montré*, mais aussi *pourquoi cela a été montré ainsi* amorçant ainsi une réflexion sur les choix implicites de toute représentation.

Ce travail de visualisation ne prétend pas réparer les lacunes de la collecte ni restituer ce qui a été irrémédiablement perdu il ne s'agit pas d'un outil de réattribution, ni d'un instrument de réconciliation patrimoniale. Au contraire, il vise à rendre visibles les limites structurelles de la documentation muséale des objets kanak, en les exposant comme des faits en soi.

Loin de contourner les zones d'ombre, la carte choisit de les accentuer. En cela, la visualisation opère un renversement de posture: elle ne cherche pas à rendre les données «complètes», mais à faire de l'incomplétude un levier de réflexion.

Cette approche renouvelle la médiation patrimoniale en refusant la tentation d'un récit homogène ou d'une cartographie lisse. Elle accueille la discontinuité comme matière première: celle des archives coloniales, des logiques de collecte disparates, des objets séparés de leur contexte d'usage, et parfois même de leur nom. Elle permet ainsi de contextualiser sans fétichiser, en rappelant que tout discours muséal est situé, partiel, et traversé de rapports de pouvoir.

En plaçant les limites de la connaissance au cœur du dispositif, cette visualisation critique offre un espace d'élucidation partagée entre chercheurs, institutions et publics. Elle ouvre aussi la voie à des pratiques collaboratives futures, sans effacer les asymétries passées. C'est en assumant pleinement les lacunes, les silences et les tensions, que l'on peut refonder une approche plus éthique du patrimoine kanak dispersé non pas comme héritage clos, mais comme champ d'interrogation en devenir.