

ÉCOLE DU LOUVRE

Rébecca DUTKIEWICZ

DANSONS AU MUSEE

*Etude et réception de Dancing Museums
au Musée du Louvre et au MAC VAL*

Mémoire d'étude
(1ère année de 2ème cycle)

Présenté sous la direction de Madame Anne JONCHERY,
*Responsable des études de publics à la Direction générale des Patrimoines
du Ministère de la Culture et de la Communication*

MAI 2016

Le contenu de ce mémoire est publié sous la licence *Creative Commons*



CC BY NC ND

ÉCOLE DU LOUVRE

Mémoire d'étude

Mai 2016

Dansons au musée

Etude et réception de Dancing Museums

au Musée du Louvre et au MAC VAL

par Rébecca Dutkiewicz

RESUME

Ce mémoire d'étude se veut être une exploration de la danse au musée. Il vise à en saisir ses mécanismes de conception et de réception par le biais de l'étude du projet de coopération européenne Dancing Museums mené par La Briqueterie – Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne et impliquant cinq chorégraphes, cinq structures de danse et huit musées européens. L'enquête a été spécifiquement ciblée sur la quatrième résidence du projet se déroulant à Paris du 7 au 20 mars 2016 au MAC VAL (Musée d'art contemporain du Val-de-Marne) et au Musée du Louvre. Celle-ci mobilise un groupe de dix danseurs amateurs à participer à un projet de création avec la chorégraphe française Tatiana Julien dont la conclusion en est une restitution publique au Musée du Louvre. L'enquête, sur trois volets, est réalisée par entretiens semi-directifs auprès des structures partenaires, des dix danseurs et d'un échantillon de dix visiteurs.

MOTS-CLES

Dancing Museums ; Musée du Louvre ; MAC VAL ; La Briqueterie ; Centre de Développement Chorégraphique ; Danse au musée ; Danse ; Musée ; Etude de public ; Etude de réception ; Entretiens semi-directifs

ÉCOLE DU LOUVRE

Dissertation

May 2016

Let's dance in museums

An understanding and reception survey of Dancing Museums

in the Musée du Louvre and the MAC VAL

by Rébecca Dutkiewicz

SUMMARY

This present dissertation will be an exploration of dance in museums. It will aim at finding its conception and reception mechanisms through the study of the collective European project *Dancing Museums* led by *La Briqueterie*- the choreographic development center of the Val de Marne, and involving five choreographers, five dance institutions and eight European museums. The investigation was aimed specifically at the fourth residency of the project, which took place in Paris between the 7 and 20th of March, 2016, at the MAC VAL and Musée du Louvre. It involved a group of 10 amateur dancers in a creative project led by the French choreographer Tatiana Julien which ended by a public showing at the Musée du Louvre. The investigation, organized in three chapters, has been done through the use of semi-directive interviews of the involved institutions, the ten dancers and a sample of 10 random visitors.

KEY WORDS

Dancing Museums ; Musée du Louvre ; MAC VAL ; La Briqueterie ; Choreographic development center ; Dance in museums ; Dance, Museums ; Public study ; Reception survey ; semi-directive interviews

Remerciements

En premier lieu, je souhaite tout particulièrement remercier Anne Jonchery, Responsable des études de publics à la Direction générale des Patrimoines du Ministère de la Culture et de la Communication pour avoir accepté de suivre cette étude. Attentive, humaine et à l'écoute son soutien m'a été indispensable tout au long de l'année. Toute ma reconnaissance va vers Frédérique Leseur, Chef du service éducation du Musée du Louvre qui, de par sa connaissance approfondie sur le sujet, m'a permis de développer ma réflexion. Egalement, je souhaite remercier Elisabetta Bisaro, Chargée du développement des partenariats européens à La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne, de m'avoir donné l'occasion de réaliser mon étude sur *Dancing Museums* ainsi que de m'avoir permis de devenir partie intégrante du projet en tant que chargée d'étude.

Je remercie Cécile Vernadat, Chargée des relations avec les publics à *La Briqueterie*, pour sa bienveillance, sa disponibilité et l'intérêt qu'elle a pu porter à mon étude. Toute ma gratitude va aux professionnels des structures partenaires du projet *Dancing Museums* qui m'ont accordé de leur temps pour les besoins de mon enquête, à savoir : Daniel Favier, directeur de la Briqueterie, Stéphanie Airaud, Responsable des publics et de l'action culturelle et Thibault Caperan, Coordinateur de programmation culturelle au MAC VAL, Cyrille Gouyette, Chef du Service Education et Formation au Musée du Louvre et enfin Anne-Sophie Vergne, Chargée de programmation (Partenariats avec l'enseignement supérieur) au sein de ce même service.

Toute ma gratitude va à toutes les personnes étroitement liées à la quatrième résidence du projet *Dancing Museums* sur laquelle j'ai réalisé mon étude. Je remercie tout particulièrement la chorégraphe Tatiana Julien et l'ensemble des danseurs : Nivine, Lorenz-Jack, Leslie, Clara, Jean-Louis, Jean-Max, My-Ahn, Yvan, Anastasia, Amanda et Annie ainsi que Marie Pons, reporter. Réaliser les entretiens a été un réel plaisir de par l'accueil et l'intérêt que ceux-ci ont porté à mes recherches. De plus, je souhaite remercier les dix visiteurs qui ont aimablement accepté de participer à l'enquête à l'issue de la restitution publique du 18 mars au Musée du Louvre.

Enfin, je remercie tout particulièrement mes proches qui ont pleinement participé, de par leurs soutiens et encouragements, à l'aboutissement de ce mémoire d'étude. Dansons !

Sommaire

Introduction	1
Chapitre 1 : L'entrée de la danse sur la scène muséale.....	5
I. De la danse vers le musée	5
A. Un musée de la danse ?.....	5
B. Exposer la danse – De la danse à l'objet de musée	7
1. Chorégrapheur l'exposition – Mathieu Copeland.....	7
2. <i>Une exposition chorégraphique</i> – Anne Teresa de Keersmaeker.....	8
II. Du musée vers la danse	10
A. Musées et médiation culturelle, une orientation actuelle : le croisement des arts et la pluridisciplinarité.....	10
B. Le cadre de la programmation	12
1. L'ordre de l'exceptionnel, la politique de l'évènementiel	12
2. Partenariats et pluridisciplinarité.....	13
3. L'auditorium - Une logique proche de celle de l'industrie du spectacle vivant.....	14
III. Dansons au musée : une typologie de la danse au musée	14
A. Danseur, visiteur et espace muséal.....	14
B. Le visiteur de musée face à la danse : trois grands préceptes.....	15
1. Le visiteur-spectateur : le spectacle et la performance dansés	16
2. Le visiteur-danseur : l'atelier et la création chorégraphiques.....	17
3. Le visiteur spectateur-danseur : le parcours et la visite dansés	19
Chapitre 2 : Dancing Museums, projet de recherche	21
I. Dancing Museums, un projet de recherche à l'échelle européenne	21
A. Un terrain de recherche riche et pertinent.....	21
B. Qu'est-ce que Dancing Museums ?.....	22
1. Le projet : enjeux, acteurs et temporalité	22
1.1. Quels sont ses acteurs et ses enjeux ?	22
1.2. Un projet soutenu par <i>Europe Créative</i>	24
1.3. Comment se déroule une résidence <i>Dancing Museums</i> ?.....	24
2. Les structures françaises liées au projet.....	25
2.1. La Briqueterie – Centre de Développement Chorégraphique de Val-de-Marne.....	25
2.2. Le MAC VAL	26
2.3. Le Musée du Louvre	27

C. La résidence de création, Paris, 7 au 20 mars 2016.....	27
1. « <i>Prière de ne pas détruire</i> ».....	27
2. Un appel à participation	29
3. La résidence de création : acteurs et déroulé.....	30
II. Une enquête sur trois volets : questions de recherche, méthodologie et outils..	32
A. Questions et hypothèses de recherche.....	32
B. Méthodologie d'enquête et outils.....	33
1. Une structure de danse et deux musées.....	34
2. Deux publics : danseurs et visiteurs.....	35
2.1. Les danseurs amateurs participants au projet de création	35
2.2. Les publics au musée du Louvre.....	35
Chapitre 3 : Concevoir, créer et recevoir	37
I. Concevoir - Une structure de danse et deux musées	37
A. Le Mac Val – Un partenariat installé.....	38
1. Une logique de territoire.....	38
2. Résonance - Un lieu de la création contemporaine	39
3. La danse : une inscription dans la politique du MAC VAL	39
B. Le Louvre – Poids de l'institution et charge patrimoniale	40
1. Challenge et curiosité.....	40
2. Une mise en œuvre complexe	42
C. Vers un regard commun.....	42
1. Une portée européenne	43
2. Un laboratoire d'expériences : une dimension réflexive.....	44
3. Faire se rencontrer les publics	45
II. Créer - Les danseurs amateurs participants au projet de création.....	46
A. Un projet de création comme projet de développement personnel	46
1. Des créateurs.....	47
2. Des danseurs amateurs experts	49
B. Une expérience humaine : projet collectif et participatif	50
1. De l'individuel au collectif - du collectif à l'individuel	50
2. Un projet participatif.....	51
3. Une dimension de recherche comprise, assimilée et appliquée	51
C. Créer au musée.....	52
1. Danser au Musée du Louvre : entre curiosité et prestige	53
2. Appréhender le rapport avec le public.....	53

III. Recevoir - Les visiteurs présents lors de la restitution publique au Musée du Louvre.....	54
A. Une socialisation de l'expérience muséale.....	55
1. Une réduction du confort de visite : la problématique du « trop de monde »	55
1.1. Un frein à l'expérience ?	56
1.2. Une gêne demandant une adaptation	56
1.3. Une contrainte comprise et acceptée	57
2. De la perte de repère à l'appréhension d'une expérience collective.....	57
B. Une expérience collective : interagir et devenir danseur	59
C. Un rapport différent aux œuvres et à l'espace : de la dilatation du temps au développement du rapport sensible et cognitif.....	60
1. Une dilatation du temps	60
2. Ressentir.....	61
3. A la recherche d'un lien ?	61
3.1. Le musée comme décor : le non-lien	61
3.2. Comprendre et faire le lien	62
Conclusion.....	65
Bibliographie.....	68

Introduction

Dansons au musée ? Le syncrétisme danse et musée répond pourtant à une réalité : la danse est bel et bien entrée au musée ! Cela est-il vraiment surprenant ? Si nous faisons une rapide incursion dans le temps, déjà en 1905, la danseuse Mata-Hari dansait au Musée Guimet à Paris. Dès le début du XX^{ème} siècle, les chorégraphes et les plasticiens se croisent régulièrement et partagent des projets communs¹. Le *Black Mountain College* (1933-1949), aux Etats-Unis, créé par Joseph Albers (directeur du Bauhaus) devient un creuset de créations et de rencontres pour des artistes comme Robert Rauschenberg, John Cage ou Merce Cunningham. Dans ce même sillage, nous pouvons faire référence à la *Judson Church Dance Theater* en 1960 à New York. Ses fondateurs dont Anna Halprin, Lucinda Childs ou Trisha Brown sont les représentants de la Postmodern dance américaine. Ceux-ci acquièrent une démarche expérimentale et se placent en rupture de la danse moderne. Ils rejettent les salles de théâtre pour investir de nouveaux espaces² comme des galeries, des parkings, des parcs, des toits de buildings.

Alors, depuis les années soixante ou soixante-dix, la danse s'extrait de la black box et vient explorer de nouveaux espaces. Nombreuses sont les expérimentations en extérieur, l'espace public devient un terrain de jeu pour les danseurs et chorégraphes. Kirsten Maar³ soulève que ces autres modes de présentation ont entraîné un autre public. Dans « Danser l'espace : les nouveaux terrains des chorégraphes », Alix de Morant expose que : « *En décors naturels, au musée, en ville ou en campagne, la danse se fait présence ou résonance. Parfois même, elle décale, critique, documente les lieux investis. C'est une invitation à bouger comme à bouger les cadres, une adresse directe au corps d'autrui, ce spectateur qu'on voudrait émanciper.* »⁴. En effet, elle développe ici l'idée que la danse dans l'espace (extérieur, public) vient s'inscrire dans un lieu et/ou créer un dialogue avec ce même lieu en lui assignant plusieurs fonctions. De plus, la notion d'invitation est ici intéressante à relever. Il y a là une incitation au mouvement des convenances mais aussi à celui du receveur.

¹BOISSEAU Rosita, GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Editions Scala,

²MAAR Kirsten, « What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts », *Stedelijk Studies*, [En ligne], URL <http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/#_ednref10> (Page consultée le 21 janvier 2016).

³ ibid.p. 1

⁴MORANT Alix (de), « Danser l'espace : les nouveaux terrains des chorégraphes. », *STRADDA*, N°14, octobre 2009.

Peut-être pouvons-nous attribuer à ce dernier une dimension participative ? L'auteur parle au conditionnel d'un spectateur à libérer de son propre statut. Cette réflexion vient ici soulever des enjeux intéressants et tout à fait pertinents au regard de notre sujet d'étude sur la danse au musée.

Aujourd'hui, et depuis une dizaine d'années, la danse au musée devient une offre qui gagne à être établie. Tous les chorégraphes les plus renommés ont pour la grande majorité déjà dansé au musée. Alors, au regard de la danse au musée, « On peut être séduit, convaincu ou critique, mais pas surpris. »⁵. En effet, la danse au musée questionne et interroge. Pourquoi le musée s'ouvre-t-il à la danse ? Quels en sont les enjeux et objectifs ? Dans la *Danse contemporaine, une révolution réussie*, publié en 2012, Patrick Germain-Thomas indique énoncer que : « *c'est dangereux d'affirmer qu'il y a un intérêt croissant des musées vis-à-vis de la danse parce que nous n'avons pas encore le recul nécessaire et que les liens ont toujours existé* »⁶.

Si nous n'avons peut-être pas un recul suffisant, nous constatons que le sujet fait surgir chez les professionnels des champs concernés des questionnements importants. En effet, nous percevons que la dimension allouée à la recherche et à l'exploration au regard du sujet est très importante. La danse au musée devient le sujet d'exposition. Pensons à la toute récente et encore mystérieuse annonce faite le 29 avril 2016 par le Musée du Louvre via ses réseaux sociaux (facebook et twitter), celle d'une de leur prochaine exposition (prévue pour l'automne 2016) dont Benjamin Millepied se voit être le co-commissaire. Cette exposition sera intitulée : « Corps en mouvement – La danse au musée ». Nous pouvons de même prendre l'exemple du colloque *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations* qui s'est tenu à Paris en novembre 2015⁷. Ce colloque a été pensé via quatre perspectives : des temps, des espaces, des objets et des corps, des voix. Il se veut être une rencontre entre professionnels et chercheurs issus de plusieurs champs disciplinaires (études théâtrales, études muséales, médiation culturelle, histoire de l'art, économie et sociologie de la culture). La danse est y très largement incluse.

⁵ CLIDIÈRE Sylvie, MORANT Alix (de), *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretemps et Hors les murs, 2009.

⁶ GERMAIN-THOMAS Patrick, *Danse contemporaine, une révolution réussie. Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Paris, Editions de l'Attribut, 2012.

⁷ CHEVALIER Pauline, MOUTON REZZOUK Aurélie, URRUTIAGUER Daniel, *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, Colloque, Paris, Musée du Louvre, INHA, BnF, Musée d'Orsay, 18-20 novembre 2015.

La danse au musée semble faire émaner toute une nébuleuse qui touche à la sphère de la recherche. Le projet de coopération européenne *Dancing Museums* vient s'inscrire dans cette même dynamique. Qu'est-ce que *Dancing Museums* ? Il se place comme étant la suite logique d'un précédent projet européen : le *B-Project*. Mené par *La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne*, il regroupe cinq chorégraphes, cinq structures de danse et huit musées de cinq pays européens (France, Autriche, Italie, Pays-Bas, Royaume-Uni). Le programme de recherche ponctué de huit résidences se déroule de juin 2015 à mai 2017. Il vise, par la danse, à trouver de nouveaux modes d'interaction avec le public.

Comment est reçu, appréhendé et compris un projet de recherche sur la danse au musée à échelle européenne, par les acteurs et/ou récepteurs du projet ?

Notre étude est ciblée sur le projet *Dancing Museums* dont notre enquête est réalisée lors de la quatrième résidence du projet se tenant à Paris du 7 au 20 mars 2016 à *La Briqueterie*, au MAC VAL et au *Musée du Louvre*. Nous interrogeons ici les mécanismes de conception et de réception d'un projet de recherche à échelle européenne sur la danse au musée. Alors nous nous intéressons à ses différents acteurs : les structures partenaires au projet, les danseurs participant au projet de création et les visiteurs présents lors de la restitution publique se tenant au Musée du Louvre le 18 mars 2016. Nous avons alors mené une enquête à trois volets afin de répondre à notre questionnement par le biais d'entretiens semi-directifs complétés d'une observation ethnographique lors de la restitution publique de cette quatrième résidence.

Notre chapitre premier sera une exploration quant à l'entrée de la danse sur la scène muséale. Nous nous intéresserons à la dimension réflexive induite par le sujet et étudierons le « pas de deux » de la danse et du musée. Puis, nous proposerons une typologie de la danse au musée en étudiant le cadre de sa programmation ainsi que les différents formats qu'elle adopte. Le chapitre second présentera nos questionnements issus d'un cadre théorique et venant légitimer le choix de notre terrain d'enquête. Nous y présenterons notre méthodologie d'enquête et nos outils. Enfin, notre troisième et dernier chapitre sera dédié aux résultats de notre enquête à trois volets et viendra analyser et questionner la conception, la création et la réception du projet *Dancing Museums*.

Chapitre 1 : L'entrée de la danse sur la scène muséale

Ce chapitre premier est une incursion au sein du cadre théorique de notre présent sujet d'étude : la danse au musée. Nous explorerons le dialogue de la danse vers le musée et du musée vers la danse. A la suite de l'étude de cette dichotomie, il s'agira d'établir une typologie de l'offre en danse au musée en étudiant le cadre de la programmation et les différents formats qu'elle acquiert.

I. De la danse vers le musée

Dans cette première partie, nous allons nous intéresser au regard porté par des acteurs du monde de la danse (danseurs, chorégraphes) vers le musée. Nous étudierons plusieurs exemples où la danse entre en dialogue avec le musée.

A. Un musée de la danse ?

Qu'est-ce que le *Musée de la danse* à Rennes ? Comment pouvons-nous envisager un musée de la danse ? Boris Charmatz, danseur et chorégraphe, dirige depuis 2009 le *Centre chorégraphique national de Rennes et de Bretagne*. Lors de sa prise de direction, il estime nécessaire de faire évoluer cette appellation et propose de la transformer en Musée de la danse. Cette transformation n'a pas pour objectif d'impacter sur les missions du Centre chorégraphique national, l'enjeu est de compléter et développer les dispositifs établis au préalable. Afin de révéler son projet de Musée de la danse, Boris Charmatz a proposé un « Manifeste pour un musée de la danse »⁸ en dix commandements. Ce manifeste vient affirmer un projet en pleine construction, qui est encore à inventer. Il porte un regard sur le musée et souligne que : « Nous sommes à un moment de l'histoire où un musée n'exclut qu'aucunement les mouvements précaires, ni les mouvements nomades, éphémères, instantanés. Nous sommes à un moment de l'histoire où le musée peut changer ET l'idée que l'on se fait du musée ET l'idée que l'on se fait de la danse. »⁹. De plus, dans *Emails 2009-2010*¹⁰, le chorégraphe Jérôme Bel et Boris Charmatz échangent quant à leur vision du

⁸ CHARMATZ Boris, « Manifeste pour un musée de la danse », *Musée de la danse*, [En ligne], URL<<http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse>> (Page consultée le 6 octobre 2015).

⁹ *ibid.* p.4

¹⁰ BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013.

musée : « - BM : Sous le mot musée bien des gens entendent en fait mausolée, voire mouroir comme si, en dernière instance, ce n'était pas l'espace muséal qui faisait peur mais la mort, tout simplement la mort. Qu'est-ce que tu entends, toi, en premier lieu, quand tu prononces les mots musée de la danse ? - JB : Je dois te dire que j'ai un peu ressenti la même chose la première fois que j'ai entendu parler du musée de la danse. Ce qui me gêne, c'est cette notion de lieu et cette pesanteur toujours associée au musée, sans parler des conservateurs. Mais, passé cette impression, il y a là une idée neuve dont j'aimerais que tu me précises les enjeux. ». Ils expriment là une vision du musée pessimiste et institutionnelle qui rendrait alors curieux le lien entre danse et musée et l'idée même d'un musée de la danse.

Dans son article « De l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse »¹¹, Céline Roux¹² qualifie le Musée de la danse comme un « projet artistique et institutionnel imprévisible ». Pourquoi ? Un musée de la danse est empli de paradoxes qui le rendent réflexif. Cette dernière souligne que la force du projet « réside dans l'état même de confusion qu'engendre ce croisement contre-nature : c'est un musée in progress dont le cœur est la possibilité ou l'impossibilité de son existence. »¹³. En effet, il s'agit là d'un croisement entre l'archive et le vivant, la conservation et la création. Cette proposition vient interroger le musée en le confrontant à l'idée d'un musée vivant, éphémère, à un musée du mouvement et du geste. Boris Charmatz explique dans son manifeste¹⁴ que le musée de la danse est un « musée aux temporalités complexes », c'est un musée mobile qui peut se greffer à d'autres lieux, d'autres musées afin de « diffuser la danse là où elle n'est pas attendue. ». Par exemple, nous pouvons faire référence à la collaboration, le 15 et 16 mai 2015, du Musée de la danse avec la Tate Modern de Londres : « If Tate Modern was Musée de la danse ? »¹⁵. Durant deux jours, le Musée de la danse a investi le musée d'art afin de proposer une transformation fictive du musée d'art à travers le prisme de

¹¹ ROUX Céline, « Pratiques performatives / Corps Critiques #4. De l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse. », *Musée de la danse*, [En ligne], URL <http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/162/original_pp-cc-4.pdf?1384941284> (Page consultée le 25 janvier 2016).

¹² Céline Roux est docteur en Histoire de l'art et chercheur indépendant. Spécialiste des pratiques performatives du champ chorégraphique français, elle collabore régulièrement avec le musée de la danse.

¹³ *ibid.* p. 5

¹⁴ *ibid.* p. 5

¹⁵ « If Tate Moderne was Musée de la danse ? », *Tate Modern*, [En ligne], URL <<http://www.tate.org.uk/download/file/fid/48353>> (Page consultée le 7 octobre 2015).

la danse. Ce projet (selon une approche dramaturgique) questionne la perception, la représentation et le partage de l'art par le spectre de la danse et de la chorégraphie¹⁶.

Le projet de Boris Charmatz vient questionner la danse par le biais du musée, de sa définition, de ses missions et de ses représentations. Il joue avec l'institution musée. Intéressons-nous désormais à deux exemples qui ont joué avec l'exposition conduisant la danse à l'objet de musée.

B. Exposer la danse – De la danse à l'objet de musée

Mais que signifie exposer la danse ? Boris Charmatz avec son *Musée de la danse*, nombres de chorégraphes et commissaires d'exposition se sont intéressés à ces questions et ont proposé d'exposer la danse dans un contexte muséal, dans un centre d'art ou un lieu d'exposition. Attachons-nous ici à étudier deux exemples : *l'Exposition chorégraphiée* de Mathieu Copeland et *Work/Travail/Arbeid*, une *Exposition chorégraphique* d'Anne Teresa de Keersmaecker et voyons comment celles-ci ont été pensées, conçues par leurs concepteurs.

1. Chorégrapheur l'exposition – Mathieu Copeland

Mathieu Copeland, commissaire d'exposition et éditeur, a proposé en 2008 à la *Ferme du Buisson*, une exposition essentiellement composée de mouvements. Pendant un mois et demi à raison de six heures par jour, trois danseurs du collectif chorégraphique *LeClubdes5* ont investi les espaces d'exposition. Le commissaire d'exposition a passé commande auprès de huit artistes : chacun devait proposer une pièce pour trois danseurs. L'ensemble a été assemblé pour créer une partition générale et évolutive ; Chaque jour, les danseurs réécrivaient la partition. Le lieu a son importance, *La Ferme du Buisson* est un centre d'art contemporain. Il accueille aussi des salles de spectacle¹⁷ et un cinéma. Espace pluriel, les arts s'y mélangent : «Lieu de frottement et de friction, territoire de création et de découverte, la Ferme du Buisson est cet endroit où l'on agite et secoue les idées reçues, où l'on met la pensée en mouvement et en actes.»¹⁸. *L'Exposition Chorégraphiée*, inscrite dans ce lieu, outre le fait d'avoir été une expérience unique, a été le point de départ d'une réflexion sur les relations entre chorégraphie et exposition. En effet, elle a nourri une

¹⁶ ibid. p. 5

¹⁷ Scène nationale de Marne-la-Vallée depuis 1990.

¹⁸ <http://www.lafermedubuisson.com/-La-Ferme-.html>

multitude de questions et a donné naissance, cinq ans plus tard, à un ouvrage : *Chorégrapheur l'exposition*¹⁹. Selon Julie Pellegrin, cet ouvrage ne doit pas être compris comme un catalogue d'exposition mais comme « un champ de réflexion prospectif de ce qui pourrait être »²⁰. Il propose une lecture des relations entre exposition et chorégraphie selon une approche discursive, singulière et plurielle. Pour Mathieu Copeland, *Chorégrapheur l'exposition*, est une exposition se réalisant « en tout lieu, en tout temps, avec et pour tous. »²¹. L'ouvrage est une collaboration d'une trentaine d'artistes, chorégraphes, musiciens, cinéastes, théoriciens et commissaires d'exposition internationaux. Il est construit selon cinq prismes : la partition, l'espace, le temps, le corps et la mémoire. Ainsi, les points de vue sont multiples, les réflexions se croisent, s'opposent, dialoguent et se nourrissent. Cet exemple révèle l'importance de la dimension réflexive indissociable de l'association de ces deux champs que sont l'exposition et la chorégraphie. L'association interpelle, questionne et vient bousculer les codes établis de l'écriture chorégraphique et de l'exposition. Cette proposition vient questionner les espaces d'expositions et les musées. Il est intéressant de voir comment une telle proposition fait éclore une richesse de réflexions et de prises de position par des acteurs pluriels issus du monde de la danse, des musées et de l'art en général.

2. Une exposition chorégraphique – Anne Teresa de Keersmaeker

« Que se passerait-il si on présentait une chorégraphie comme une exposition ? » : cette question, non sans écho avec la proposition de Mathieu Copeland, est le point de départ du travail d'Anne Teresa de Keersmaeker²². Notons que la présente initiative est celle d'une chorégraphe qui a pour désir de venir inscrire son travail d'écriture chorégraphique au sein de l'espace muséal. Ainsi, du 26 février au 6 mars 2016, le Centre Pompidou a accueilli une « exposition chorégraphique », *Work/Travail/Arbeid* d'Anne Teresa De Keersmaeker. L'exposition chorégraphique a initialement été conçue au centre d'art contemporain

¹⁹ COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

²⁰ *ibid.*p.2

²¹ *ibid.*p.2

²² Anne Teresa De Keersmaeker, née en 1960, est une danseuse et chorégraphe belge. Elle se forme en danse à l'école Mudra de Bruxelles et à la Tish School of the Arts de New York. En 1983, elle fonde à Bruxelles sa propre compagnie : *Rosas*. Elle a constitué un vaste corpus de spectacles où elle explore les relations entre danse et musique. Sa pratique chorégraphique est basée sur les principes formels de la géométrie et les modèles mathématiques, l'étude du monde naturel et des structures sociales qui ouvrent de singulières perspectives sur le déploiement du corps dans l'espace et le temps. En 1995, elle fonde à Bruxelles l'école P.A.R.T.S (Performing Arts Research and Training Studios) Plus d'information sur le site de la compagnie *Rosas* : <http://www.rosas.be/fr/anne-teresa-de-keersmaeker> (consulté le 11 avril 2016)

WIELS²³ à Bruxelles. Au Centre Pompidou, elle a été réalisée avec l'Opéra national de Paris, en coproduction avec la compagnie *Rosas*, *WIELS* et avec le soutien de la *Fondation BNP Paribas*. La chorégraphe a eu l'idée de faire ce projet lorsqu'elle travaillait sur son spectacle *Vortex Temporum*²⁴ chorégraphié sur la musique du compositeur contemporain Gérard Grisey, composée sur plusieurs niveaux avec une accumulation progressive d'éléments. Elle a donc réinventé sa chorégraphie et l'a adapté au musée, à l'espace muséal, à ses conditions spatiales et temporelles. Quatorze danseurs et six musiciens d'*Ictus*²⁵ ont investi la Galerie sud du Centre Pompidou pour une durée de neuf jours, neuf heures par jour, de neuf heures à vingt-deux heures. Toutes les heures, se succédaient une nouvelle partie de la chorégraphie et une nouvelle association de danseurs et musiciens. Ici, la chorégraphe souhaite modifier les conventions et donner une nouvelle forme à l'écriture chorégraphique. Dans un entretien²⁶ réalisé dans le cadre de cette *Exposition chorégraphique*, elle explique qu'elle ne souhaitait pas transposer les habitudes du théâtre à l'espace du musée mais au contraire, elle désirait réaliser l'opération inverse : « déployer le processus chorégraphique sur une période considérablement plus longue ». L'espace, celui de la Galerie sud, est entièrement dépouillé : une grande salle vitrée sur trois de ses côtés donnant directement sur la rue. Par conséquent, nous avons une ouverture donnée sur la ville multipliant les points de vues : de la rue vers le musée et du musée vers la rue. L'exposition se regarde de l'intérieur comme de l'extérieur. Le visiteur est invité à évoluer dans les espaces, un affichage à l'entrée de l'exposition indiquant : « Le public est invité à circuler librement et à s'asseoir où il le souhaite. ». Muni d'un billet d'entrée, il est libre de passer le temps qu'il souhaite au sein de l'espace et peut en sortir à n'importe quel moment. De ce fait, cet espace unique offre une proximité entre danseurs et visiteurs partageant le même espace. Le rapport aux œuvres se voit être bouleversé, la muséologie²⁷ devient animée, mouvante et vivante. Les danseurs se voient transformés en objets de musées²⁸.

²³ WIELS, ouvert en 2008 à Bruxelles, se consacre à la présentation et à la production d'expositions temporaires d'artistes nationaux et internationaux. C'est un lieu de création et de dialogue. Plus d'information sur leur site internet : <http://www.wiels.org/fr/6/-propos-de-WIELS> (consulté le 11 avril 2016)

²⁴ Produit en 2013.

²⁵ Ictus est un ensemble de musique contemporaine installé dans les locaux de la compagnie Rosas.

²⁶ Entretien réalisé par Bernard Blistène, consultable sur le site du Centre Pompidou, URL <<https://www.centrepompidou.fr/cpv/resource/ceXkej5/rEB56gX>>

²⁷ En 1970, le muséologue Stransky propose le terme de *musealia*²⁷ pour désigner les choses ayant subi l'opération de muséalisation et pouvant prendre ainsi prétendre au statut d'objets de musée. Le terme a été traduit en français par *muséologie*.

²⁸ DESVALLES André, MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

Comme cela est défini dans l'ouvrage *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*²⁹, un objet de musée est une chose muséalisée. Il y a donc une muséalisation (mise au musée d'une chose) de la danse. D'ailleurs, Florian Gaîté dans *En pleines formes : danse, performance, musée*³⁰, soulève le risque de muséifier la danse, de l'enfermer dans quelque chose de plus objectal. En effet, nous pouvons nous demander, quant à la question de l'exposition de la danse, s'il s'agit d'exposer ou de partager la danse ?

Les exemples sur lesquels nous avons porté notre regard sont des initiatives émergeant de la danse vers le musée. Celles-ci sont témoins d'une volonté de venir s'inscrire dans un contexte d'exposition ou dans un musée. Il y a là un désir d'établir un dialogue, de modifier les codes établis. Ces exemples relèvent d'une recherche, d'une expérimentation et sont étroitement liés à un cadre théorique réflexif. Ils viennent poser un cadre à partir duquel il est possible de poser un nouveau regard. En ce sens, le musée devient territoire d'exploration.

II. Du musée vers la danse

Dans cette deuxième partie, il est question de se placer du côté des musées enfin d'étudier leur rapport à la danse et de saisir les enjeux majeurs de la mise en place et de la programmation de la danse au musée.

A. Musées et médiation culturelle, une orientation actuelle : le croisement des arts et la pluridisciplinarité

Nous relevons l'intérêt actuel de faire entrer au musée d'autres disciplines artistiques, de réaliser des croisements et de faire dialoguer les arts. Il s'agit d'établir des passerelles entre des approches et des arts différents : plastique, chorégraphique, théâtral, musical. Ces rencontres, comme cela est indiqué dans la partie *Rencontrer les œuvres* du Beaux-Arts hors-série, *L'éducation artistique et culturelle*³¹, ont été expérimentées notamment par plusieurs établissements nationaux du ministère de la culture. Ces expériences ont pour objectif de répondre à une question : « Comment entrer dans le tableau [...] passer du

²⁹ Ibid. p.8

³⁰ BERTIN Etienne, *En pleines formes : danse, performance, musée*, Radio Campus Paris, [Enregistrement audio], diffusée le 3 mars 2016, [En ligne], URL < <http://www.radiocampusparis.org/en-pleines-formes-2802-danse-performance-musee/> > (Page consultée le 4 mars 2015).

³¹ [Beaux Arts hors-série], *L'éducation artistique et culturelle, 36 expériences pilotes qui ont fait leurs preuves : peinture, théâtre, musique, danse*, septembre 2009.

ressenti premier devant l'œuvre à la construction d'un rapport sensible et cognitif avec elle? »³². Il y a là une « perspective de pluralité »³³ dans le but de proposer au public une ouverture, permettant un enrichissement et un élargissement du regard.

Une réflexion du même ordre est portée dans l'ouvrage *La médiation culturelle*³⁴ de Serge Chaumier et François Mairesse. Ils y abordent ce qu'ils appellent « *L'échange créatif* ». En effet, l'une des dimensions de la médiation porte sur le « caractère d'ouverture à d'autres formes et, par-delà la relation ou les expériences particulières que pourraient faire le public, au développement personnel en termes d'ouverture au monde et aux autres que ces événements particuliers pourrait lui apporter. ». Ils font très brièvement référence à des exemples qui font appel au théâtre, à l'univers du conte ou à la danse. Ils expliquent qu'il s'agit de « présenter une performance artistique censée compléter ou ouvrir, renouveler, apporter une autre compréhension des œuvres dans le lieu, que ce soit des œuvres classiques, des œuvres d'art contemporain, des faits d'histoire, voire des données ethnographiques... ». Ces propositions donnent une forme moins institutionnelle, invitent à une parole plus libre et à une participation des publics.

En ce sens, cela répondrait à l'un des objectifs du musée et de la médiation culturelle qui, comme Serge Chaumier l'explique dans *La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception*³⁵, est de « provoquer des éveils, sensibles, émotionnels, intellectuels... Ainsi faire réfléchir, produire des prises de conscience, amener à de nouvelles perceptions »³⁶. Il explique que ces expériences sensibles consistent à proposer et non pas imposer des clefs aux publics et insiste sur le fait que les médiations sont là pour donner des envies et prolonger les sens. Cependant est-il évident pour le public de s'emparer de ces propositions ?

³² *ibid.* p. 9

³³ *ibid.* p. 9

³⁴ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

³⁵ CHAUMIER SERGE, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, N°16, 2010.

³⁶ *ibid.* p. 10

B. Le cadre de la programmation

Si nous nous intéressons au cadre de la programmation de la danse au musée, nous notons que celle-ci est mise en place par le service des publics des musées³⁷. Un service des publics comprend les services en charge de la médiation culturelle, de l'action culturelle et de la programmation. En effet, notons que la structuration du ou des services des publics varie en fonction du musée, de sa politique et de sa taille. En effet, les propositions de danse au musée peuvent être menées tant par les services en lien à la médiation, à l'action culturelle ou à la programmation. Alors, comme l'indiquent Serge Chaumier et François Mairesse³⁸, les catégories se brouillent, le format peut être de plusieurs ordres.

1. L'ordre de l'exceptionnel, la politique de l'évènementiel

Certains décrient le risque de « l'Évènementiélisation »³⁹ de la danse au musée, pourquoi ? Effectivement, au regard des propositions nous remarquons que l'offre est presque indissociable d'un caractère évènementiel, exceptionnel et donc d'une offre difficile à pérenniser. Pour illustrer notre propos, nous pouvons faire référence, par exemple, à de grands programmes du Ministère de la Culture et de la Communication comme la *Nuit européenne des musées* ou bien *Les Portes du temps* durant lesquels les musées programment régulièrement de la danse. *Les portes du temps* sont une opération qui se tient durant les vacances scolaires, elle est à destination d'un jeune public (enfants et adolescents). Elle vise en priorité les jeunes dits éloignés de la culture. C'est une offre culturelle exigeante et adaptée qui sert la démocratisation culturelle en proposant une démarche pédagogique et ludique. En effet, le *Musée Rodin* a par exemple participé au dispositif durant trois années consécutives (2012-2014). Il s'agissait d'ateliers chorégraphiques⁴⁰ au sein du parc et des salles du musée qui consistaient à créer des chorégraphies inspirées des œuvres, interrogeant par ce biais le mouvement dans la sculpture de Rodin. Cela était mené en binôme par un danseur et un chargé d'action

³⁷ L'article 7 de loi n°2002-5 du 4 janvier 2002 relative aux musées de France indique que chaque musée de France doit disposer d'un « service ayant en charge les actions d'accueil des publics, de diffusion, d'animation et de médiation culturelles. ».

³⁸ CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

³⁹ BERTIN Etienne, *En pleines formes : danse, performance, musée*, Radio Campus Paris, [Enregistrement audio], diffusée le 3 mars 2016, [En ligne], URL < <http://www.radiocampusparis.org/en-pleines-formes-2802-danse-performance-musee/> > (Page consultée le 4 mars 2015).

⁴⁰ Le Musée Rodin s'est associé avec les danseurs de la *Compagnie des prairies*.

culturelle. Puis, la *Nuit européenne des musées*⁴¹ constitue un cadre dans lequel le public est convié au musée, gratuitement et en nocturne, afin de le découvrir selon une autre approche qui se veut ludique. Le musée devient dans ce cadre « un lieu d'expression accueillant tous les arts »⁴². Notons qu'il est aujourd'hui devenu commun de proposer de la danse dans ce cadre-là, les exemples sont bien loin d'être rares. C'est une soirée particulière qui relève de l'événement. Nous pouvons parmi les nombreux exemples, évoquer la proposition en 2013 par le musée du *Quai Branly* : une chorégraphie participative sensorielle qui invitait le visiteur à participer à une expérience collective inédite. Encore, nous pouvons citer le *Musée d'Orsay* qui a invité la même année le chorégraphe José Montalvo et a proposé *On danse à Orsay* invitant le visiteur à danser.

2. Partenariats et pluridisciplinarité

La danse au musée est aussi le fait de partenariats entre des musées et des structures liées au spectacle vivant. Nous pouvons prendre l'exemple du *Théâtre National de Chaillot* qui depuis déjà plusieurs années, multiplie les partenariats avec des musées aussi différents que le *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*, la *Cité de l'architecture et du patrimoine* ou le *Musée du Louvre*. En effet leur programme *Chaillot Nomade* initié par Dominique Hervieu⁴³, invite un chorégraphe programmé à Chaillot à investir le musée dans le but de créer un dialogue entre l'artiste, une œuvre contemporaine et les collections patrimoniales et le public⁴⁴. En octobre 2015, Carolyn Carlson a par exemple investi plusieurs salles de la collection permanente du *Musée d'Art Moderne de la Ville de Paris*. De plus, nous pouvons aussi penser à *La petite université populaire de la danse*, partenariat entre le *Théâtre National de Chaillot*, l'*Université Paris VII* et le *Musée du Louvre*. Le projet, coordonné par Marie Glon⁴⁵, est construit autour d'un cycle de verbes d'action évoquant l'histoire des représentations des corps en mouvement⁴⁶. Un verbe d'action correspond à une conférence à Chaillot et à un rendez-vous au Musée du Louvre animé par deux chercheuses en danse,

⁴¹ La *Nuit européenne des musées* se déroule chaque année en mai depuis 2004. Le programme est mis sous le patronage du Conseil de l'Europe, de l'Unesco et du Conseil international des musées (Icom).

⁴² <http://nuitdesmusees.culturecommunication.gouv.fr/Actualites/Editorial-de-la-12e-edition>

⁴³ Dominique Hervieu est une danseuse et chorégraphe française. Elle a dirigé le Théâtre National de Chaillot de 2008 à 2011. Depuis 2012, elle dirige la Maison de la danse de Lyon et est directrice artistique de la Biennale de la danse de Lyon.

⁴⁴ [Beaux Arts hors-série], *L'éducation artistique et culturelle, 36 expériences pilotes qui ont fait leurs preuves : peinture, théâtre, musique, danse*, septembre 2009.

⁴⁵ Marie Glon est responsable de plusieurs projets de formation et de médiation culturelle dont *La petite université populaire de la danse*. Elle est rédactrice de la revue *Repères*, cahier de danse publiés par *La Briqueterie – Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne*.

⁴⁶ GLON Marie, LAUNAY Isabelle, *Histoire de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.

Laetitia Doat et Marie Glon, qui invitent les participants à cheminer entre danse et arts plastiques⁴⁷. En effet, non rares sont les exemples en lien à l'Education artistique et culturelle et donc les partenariats avec l'éducation nationale.

3. L'auditorium - Une logique proche de celle de l'industrie du spectacle vivant

Enfin, il nous semble important d'évoquer un cadre de programmation légèrement éloigné des précédents, celui des auditoriums. En effet, certains grands musées sont dotés d'auditoriums configurés tels des salles de spectacle. La programmation en danse au sein d'un auditorium de musée est sensiblement différente que celle proposée dans les salles, souvent par le service des publics. Lorsque la danse est proposée en son sein, cela relève plutôt d'une logique proche de celle de l'industrie du spectacle vivant. Afin d'illustrer notre propos, nous pouvons prendre l'exemple des spectacles vivants de Pompidou⁴⁸ dont Serge Laurent est le programmateur depuis 2010. Dans ce cas, la logique est inversée puisque Serge Laurent tente d'amener les artistes plasticiens au plateau en leur proposant de déplacer leur travail sur la scène. Ce dialogue fait écho à l'une des spécificités du Centre Pompidou, la pluridisciplinarité.

III. Dansons au musée : une typologie de la danse au musée

Cette troisième partie vise à mettre à relief la danse en musée en terme d'espace muséal mais aussi de dialogue entre visiteurs et danseurs. De plus, elle propose une typologie de danse au musée élaborée à partir du point de vue du visiteur.

A. Danseur, visiteur et espace muséal

Qu'implique la danse au musée ? Il nous semble important de définir ce qu'induit la danse au musée : des corps mouvants en espace. Tout d'abord, le danseur investit un espace particulier : l'espace muséal⁴⁹. Il évolue au sein du musée, beaucoup de paramètres changent

⁴⁷ *ibid.* p. 12

⁴⁸ DA COSTA Valérie, « Entretien avec Serge Laurent, programmateur des spectacles vivants au Centre Pompidou », *Centre Pompidou*, [En ligne], URL <<http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/00-laurent.html#04>> (Page consultée le 21 novembre 2015).

⁴⁹ L'espace muséal doit être compris comme un ensemble, l'espace du musée : cela peut être les espaces d'accueil comme les salles d'exposition.

au regard de ceux d'une salle de théâtre. En effet, comme le souligne Florian Gaïté dans *En pleines formes : danse, performance, musée*⁵⁰, il n'y a pas de coulisses, ni de lumière et le danseur doit tenir compte de la circulation du public. Puis, le quatrième mur est aboli, il n'y a pas de distinction entre scène et salle : l'espace scénique est l'espace muséal. L'entité danseur et l'entité visiteur se voient destituées d'un espace propre pour partager un espace unique : l'espace muséal. Selon Jérôme Bel dans *Le musée (2/5) : quand la danse pense le musée*⁵¹, les spectateurs doivent aussi changer leurs modes d'être. En effet, cela induit une proximité particulière entre danseur et visiteur qui évoluent dans le même espace.

B. Le visiteur de musée face à la danse : trois grands préceptes

Nous parlerons ici de types ou de formats de danse. Alors, nous relevons 6 types différents: le spectacle et la performance, l'atelier chorégraphique et la création chorégraphique, enfin le parcours dansé et la visite dansée. Ces différents types de propositions dansées sont à rapprocher entre eux et à catégoriser. Nous avons pu établir trois grandes catégories regroupant ou recoupant les différents types de propositions dansées et cela au regard des liens avec le visiteur. Nous nous intéressons au rapport entre la proposition dansée et le visiteur pour qui celle-ci est destinée. Cette approche est justifiée puisque le public est central dans l'élaboration de l'offre en médiation dansée. Cependant, même si certains types semblent se dégager de manière évidente, d'autres sont moins pertinents et certaines frontières entre deux types sont parfois difficiles à discerner. Une fois avoir défini un type, nous avons décidé de présenter quelques exemples afin de les illustrer au mieux. Précisons que nous les avons sélectionnés pour leur pertinence et afin d'illustrer notre typologie : il s'agit bien d'exemples et non d'un compte rendu exhaustif de l'offre existante. Notons que notre exploration a été plus particulièrement dirigée vers les musées nationaux qui dépendent du Ministère de la Culture et de la Communication. Ainsi, la majorité de nos exemples sont issus de ce cadre-là.

⁵⁰ BERTIN Etienne, *En pleines formes : danse, performance, musée*, Radio Campus Paris, [Enregistrement audio], diffusée le 3 mars 2016, [En ligne], URL <<http://www.radiocampusparis.org/en-pleines-formes-2802-danse-performance-musee/>> (Page consultée le 4 mars 2015).

⁵¹ RICHEUX Marie, *Le musée (2/5) : quand la danse pense le musée*, France Culture, [Enregistrement audio], diffusée le 21 octobre 2014, [En ligne], URL <<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-musee-25-quand-la-danse-pense-son-musee#>> (page consultée le 4 octobre 2016).

1. Le visiteur-spectateur : le spectacle et la performance dansés

Cette première catégorie prend en considération les types d'offres dansées qui mettent le visiteur de musée dans une posture de spectateur. Il nous semble intéressant de porter un regard sur les définitions à la fois de spectacle et de spectateur.

Dans l'acception de la définition donnée par le Centre National de Ressources Textuelles⁵², selon le sens premier du terme, un spectacle est ce qui se présente au regard ; vue d'ensemble qui attire l'attention et/ou éveille des réactions. Selon le sens second, il s'agit du fait de voir, de contempler, d'observer une chose, un ensemble d'éléments qui s'inscrit dans une durée, dans un processus. Pour lors, il s'agit de ce qui est donné à voir. Toujours au regard de la définition du CNRT et dans son acception, un spectateur est celui, celle qui regarde, qui contemple un événement, un incident, le déroulement d'une action dont il est le témoin oculaire. En ce sens, le visiteur est corporellement passif. Il en est engagé par l'action de regarder, il réagit face à un stimulus visuel qui se présente à lui. Il n'implique pas son corps mais implique son regard et réagit à ce qui lui est donné à voir. Le visiteur peut tout de même être amené à se déplacer dans l'espace muséal mais il garde sa posture de regardeur face aux danseurs.

Dans cette première catégorie, nous avons alors rassemblé les types d'offres dansées qui n'impliquent pas corporellement le visiteur. En effet, cela signifie que le visiteur n'est pas impliqué dans le geste chorégraphique que développent les danseurs, il ne danse pas mais regarde le ou les danseurs évoluer dans les espaces d'expositions. Les types concernés sont les suivants : le spectacle et la performance. Nous avons, entre ces deux types, des différences parfois très fines à percevoir. Les nuances peuvent être difficilement perceptibles. Nous allons nous intéresser de plus près à ces deux types afin de les définir en nous appuyant sur des exemples concrets.

- **Le spectacle**

Pour ce type, comme sa nomination l'indique, l'idée de spectaculaire est à faire émerger. Ce type s'apparente dans certains cas à un spectacle comme « délocalisé » au sein de l'institution muséale. Il y a une notion de reproductibilité dans l'idée de spectacle.

⁵² Désormais, lorsque nous citerons le Centre National de Ressources textuelles, nous utiliserons l'acronyme suivant : CNRT.

Pour ce type de formats, il s'agit plutôt de compagnies de danse qui proposent un spectacle au sein du musée.

- **La performance dansée**

La performance est une proposition dansée par un ou des danseurs au sein des espaces d'exposition. Il s'agit d'une proposition personnelle au regard de l'espace muséal, des collections, d'une œuvre, d'une exposition ou bien d'une thématique qui fait sens au sein de l'institution muséale. Nous sommes dans le performatif, la notion de proposition est primordiale. Il s'agit d'un regard subjectif sur les œuvres transmis par une expression corporelle chorégraphiée par un ou plusieurs danseurs. En général, ce n'est pas un format qui se répète et qui est reproduit plusieurs fois. Il y a un caractère immédiat et singulier dans le sens où il s'agit d'une expérience unique qui prend tous son sens dans l'instant. Le musée de l'Orangerie a proposé en 2013⁵³, une proposition dansée de Myriam Gourfink intitulée *Chemins de traverse*. Il s'agissait d'une chorégraphie lente avec une progression sur 2h dans la salle des nymphéas.

2. Le visiteur-danseur : l'atelier et la création chorégraphiques

Cette seconde catégorie prend en considération les types d'offres dansées qui, à la différence de la catégorie qui regroupe différents types où le visiteur muséal possède une position de regardeur ou bien de spectateur⁵⁴, intègrent le visiteur de façon à ce qu'il soit actif. En ce sens, nous perdons cette idée de visiteur en position passive dans le sens où son corps n'est pas impliqué. Ici, le corps du visiteur est directement impliqué. Son implication corporelle passe par le geste chorégraphié, dansé. En d'autres termes, cet engagement est celui de la danse. Le visiteur est alors invité à danser au sein des espaces du musée. Nous nous éloignons de l'idée du spectacle pour aller vers des propositions participatives où l'accent est mis sur le visiteur actif qui devient alors danseur. Les types qui s'apparentent à cette catégorie du visiteur-danseur sont les suivants : l'atelier chorégraphique et la création chorégraphique.

⁵³ Lors de la Nuit des Musées 2013.

⁵⁴ Ce que nous avons appelé le visiteur-spectateur.

- **L'atelier chorégraphique**

L'atelier chorégraphique fait travailler le visiteur par le biais de son propre corps et de la danse. L'objectif est d'établir un dialogue en regard des œuvres à travers l'expression corporelle du visiteur. Il s'agit de le faire travailler sur sa propre matière corporelle. L'atelier chorégraphique est animé par un danseur qui propose un travail en lien entre le corps et les œuvres. Dans certains cas comme au musée de l'Orangerie, un atelier a été animé par une guide-conférencière des musées nationaux qui possède également une formation en danse. L'atelier en question appelé Danse avec les nymphéas proposait d'appréhender les Nymphéas de Monet par la gestuelle et la danse. Le musée du Louvre propose un atelier appelé *Mouvement sculpté, mouvement dansé*⁵⁵. Il est conduit par une chorégraphe. Par l'expression corporelle et à partir de la statuaire grecque, l'objectif est d'aborder l'étude de la représentation du corps en mouvement. Les musées proposant des ateliers chorégraphiques sont nombreux.

- **La création chorégraphique**

Il s'agit d'un format où le visiteur est danseur. Cette offre trouve son point de départ depuis les premières étapes de la création chorégraphique, celles de la recherche jusqu'à la représentation au sein du musée. La création chorégraphique se construit selon plusieurs rendez-vous avec un chorégraphe et/ou un danseur. Le travail est constitué de plusieurs ateliers dont la finalité est de proposer à voir une création dansée. Ce format se rapproche de celui des ateliers chorégraphiques à la différence de sa finalité : la restitution d'une création. Par exemple, le musée Rodin dans le cadre du dispositif *Danse enfance de l'art*⁵⁶, propose un travail de création chorégraphique à plusieurs classes. Chaque classe se voit attribuer un artiste chorégraphe. Il y a deux séances de travail comprenant une visite dialoguée et un travail dansé afin d'aboutir à une création et à une restitution au musée. D'autres musées proposent ce type de formats - comme par exemple le Musée Rodin, le Quai Branly, le musée d'archéologie nationale de Saint-Germain ou bien le Musée-Château de Pau.

⁵⁵ L'atelier est proposé de puis 2013 et se poursuit en 2015. Il est à destination des enfants entre 6 et 8 ans ou bien aux familles.

⁵⁶ Il s'agit d'un dispositif départemental de l'Education Nationale dans les Hauts-de-Seine mis en place depuis 2012.

3. Le visiteur spectateur-danseur : le parcours et la visite dansés

Cette troisième catégorie vient recouper celles du visiteur-spectateur et du visiteur-danseur. En effet, nous nous intéressons ici à des formats qui mélangent nos deux catégories précédentes : le visiteur-spectateur et le visiteur-danseur. En effet, certaines offres existantes entrent dans ces deux catégories. Dans certains cas, nous l'avons vu dans notre première catégorie, nous retrouvons une approche distanciée qui se rapproche du format du spectacle ou de la performance qui place une distance entre le danseur et le visiteur. Cette distance est posée par le caractère actif du danseur et passif ou statique du visiteur qui observe celui-ci. A cette première approche s'ajoute, dans la même proposition, une dimension plus participative qui invite le visiteur à être actif, à engager son corps et se rapprocher d'un format dansé. Les deux types qui sont rattachés à cette catégorie sont le parcours dansé et la visite dansée.

- **Le parcours dansé**

Un parcours dansé implique un déplacement à travers les espaces d'exposition. Le ou les danseurs se déplacent dans les espaces selon un parcours défini. Le visiteur est amené à suivre le ou les danseurs. Il a une posture de spectateur mais son corps est engagé dans un déplacement dans l'espace muséal. Il est guidé par le mouvement et les déplacements des danseurs. Le parcours dansé peut aussi être appelé déambulation chorégraphique ou parcours chorégraphique. Par exemple, le musée Henner a proposé lors de la Nuit des Musées 2013 un parcours dansé. Exemple : Henner ou cité de l'architecture.

- **La visite dansée**

La visite dansée est un format qui s'apparente à une visite-conférence à laquelle vient s'ajouter de la danse. La danse accompagne, appuie ou complète le discours parlé. Il existe deux modalités différentes, soit la visite est menée par un guide-conférencier et un danseur, soit une personne est à la fois guide-conférencier et danseur.

Nous pouvons prendre l'exemple du format proposé en 2015 au Centre Pompidou-Metz. Aurélie Gandit, danseuse, performeuse et chorégraphe a conçu des visites dansées pour l'exposition temporaire de longue durée « Phares ». Le danseur mène une visite en alternant la parole et la danse ou bien en mêlant parfois les deux. Dans ce cas, son corps dans l'espace guide le visiteur d'une œuvre à l'autre. Ici, le visiteur comme pour ce que nous avons défini pour le parcours dansé, se déplace dans l'espace mais est invité à mettre son corps en

mouvement dans l'espace muséal, face aux œuvres. Il est guidé verbalement par le danseur. Cet exemple est intéressant car le visiteur occupe à la fois la posture de spectateur dans le sens où il observe le danseur évoluer dans les espaces et celle de danseur puisqu'il est lui-même invité à danser. Le musée du Louvre propose des formats dits à deux voix avec un guide-conférencier et un danseur dans le cadre de leur programme *l'Ecole du regard*. C'est aussi le cas du Centre Pompidou qui a proposé en 2005, une série de visites commentées intitulées *Entrez dans la danse*. Un chorégraphe propose son approche d'un tableau choisi dans une exposition du Centre Pompidou et invite par une suite d'exercices et d'improvisations à en donner une interprétation dans l'espace. En plus de cela, la visite est appuyée par le discours d'une conférencière du musée. De plus, le musée Rodin a proposé une lecture dansée en 2014 autour de la figure d'Isadora Duncan. Il s'agissait d'une proposition à deux voix : le lecteur et le danseur.

Chapitre 2 : Dancing Museums, projet de recherche

I. Dancing Museums, un projet de recherche à l'échelle européenne

A. Un terrain de recherche riche et pertinent

Nous avons choisi de cibler notre enquête sur la quatrième résidence de *Dancing Museums*, projet de coopération européenne, se tenant à Paris du 7 mars au 20 mars 2016. Ce terrain d'enquête nous permet de mener une étude plurielle, sur ses différents acteurs en réalisant une étude de réception du projet dans son ensemble et à différentes échelles. Bien que notre étude porte essentiellement sur la résidence de deux semaines à Paris en mars 2016, nous ne devons pas omettre la dimension européenne du projet couplée à la dimension de recherche. Dans notre première partie, nous avons porté notre regard sur l'offre actuelle en proposant une typologie de l'offre en danse à partir du point de vue du visiteur. Cette première partie, nous a permis de relever l'importance de la dimension expérimentale et de recherche de la danse au musée. Choisir *Dancing Museums*, projet de recherche européen comme terrain d'enquête nous semble en ce sens tout à fait pertinent. De plus, le dialogue que nous avons constaté du musée vers la danse et de la danse vers le musée trouve tout un sens car il s'agit ici d'un projet liant structures de danse et musées et cela à l'initiative de la danse – il est important de le souligner. Enfin, notre cadre théorique agite des questions, quant à la réception par les publics de la danse au musée, auxquelles nous pouvons trouver des réponses seulement par le biais d'une étude de réception.

Compte tenu de l'offre actuelle en danse dans les musées que nous avons pu appréhender dans le cadre de notre première partie sur le cadre théorique de la recherche, comment est reçu, appréhendé et compris un projet de recherche sur la danse au musée à échelle européenne, par les acteurs et/ou récepteurs du projet ?

B. Qu'est-ce que Dancing Museums ?

1. Le projet : enjeux, acteurs et temporalité

1.1. Quels sont ses acteurs et ses enjeux ?

Dancing Museums est un projet de coopération européenne, mené par *La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne*, leader du projet. Il est la suite logique d'un précédent projet européen, le *B-Project*, regroupant structures de danses et danseurs européens (Autriche, Pays-Bas, Italie, Royaume-Uni, France). Ce projet autour de la figure de Jérôme Bosch, s'est déroulé de juin 2013 à juin 2014 ; Il a été supervisé par Kristin de Groot, directrice de la structure de danse hollandaise *Dansateliers* (Rotterdam) qui a accompagné un groupe de cinq chorégraphes au cours de cinq laboratoires dans lesquels chaque pays a été amené à collaborer avec un ou des musées. Ils ont alors créé et présenté une série de créations inspirées de l'univers de Bosch et de leurs expériences au sein des musées de chaque pays. *Dancing Museums* regroupe cinq structures de danse et huit institutions muséales de cinq pays européens dont la France, l'Autriche, l'Italie, les Pays-Bas et le Royaume-Uni. Le projet réunit une structure de danse par pays, elle-même associée à un, deux (France) ou même trois (Italie) musées ainsi qu'à un chorégraphe. Chaque structure de danse a pris le soin de construire son propre partenariat, de choisir un ou des musées et son chorégraphe. Pour la France, la structure de danse est *La Briqueterie – Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne* (Vitry-sur-Seine, France), les deux musées associés sont le *Musée du Louvre* (Paris) et le *Mac Val* (Vitry-sur-Seine) et la chorégraphe est Tatiana Julien. *D.ID Dance Identity* (Pinkafeld, Autriche) s'est associée à la *Gemäldegalerie Akademie der bildenden Künste* (Vienne) et a pour chorégraphe Juan Dante Murillo. La structure de danse italienne est le *Centro per la Scena Contemporanea* (Bassano del Grappa, Italie), associée à trois musées – le *Museo Civico* (Bassano del Grappa), le *Museo di Palazzo Sturm* (Bassano del Grappa) et *Arte Sella* (Borgo Valsugana) – et à Fabio Novembrini, chorégraphe. Puis, *Dansateliers* (Rotterdam, Pays-Bas) s'est allié au *Museum Boijmans Van Beuningen* (Rotterdam) avec pour chorégraphe Connor Schumacher. Enfin, pour le Royaume-Uni, la structure de danse est le *Siobhan Davies Dance* (Londres, Royaume-Uni), le musée et la *National Gallery* (Londres) et la chorégraphe est Lucy Suggate. Betsy Gregory, directrice artistique, présentée comme étant la mentor, coordonne le travail des cinq chorégraphes et de l'artiste vidéaste tout en faisant un lien avec les équipes du musée, la structure de danse et l'ensemble des partenaires. Le programme de

recherche se déroule de juin 2015 à mai 2017. Durant cette période, ont été planifiées huit résidences, une ou deux dans chacun des pays partenaires⁵⁷. Insistons sur le fait que *Dancing Museums* est un projet européen, la diversité culturelle est un élément essentiel à prendre en compte dans la compréhension du projet. Selon les pays et/ou les musées, le projet vient s'inscrire dans des contextes très différents. En effet, il y a une grande diversité dans les musées partenaires : typologie, contexte, taille, enjeux en termes de politique des publics.

Dancing Museums est un programme de recherche qui vise à trouver de nouveaux modes d'interaction avec le public. En amont, lors de la construction du projet, plusieurs enjeux et objectifs ont été déterminés. Tout d'abord, il s'agit de développer un laboratoire de recherche à l'échelle européenne dans lequel la danse facilite et encourage une dimension participative au musée. L'un des objectifs est de créer un environnement qui fait se dissoudre les frontières entre le visiteur et l'artiste, plaçant le public au centre de la recherche. L'idée est d'activer des formes artistiques originales selon des visées pédagogiques et participatives. Il est question de développer d'innovantes et nouvelles approches croisées en direction du public et à travers l'art visuel, les musées et la danse. Puis, l'un des objectifs du projet est de créer un échange entre les organisations de danse et les musées en partageant « bonnes pratiques » et compétences. Ce projet européen vise à promouvoir la mobilité transnationale des différents partenaires : les artistes, les structures de danse et les services éducatifs des musées. Il encourage le développement professionnel à l'échelle européenne permettant un transfert de connaissances, d'échange et de découverte de différents publics.

Une place importante est donnée à la communication et au suivi du projet en ligne via un site internet⁵⁸ alimenté au fil des résidences. Il s'agit à la fois d'un outil de travail et de communication. Archive vivante, il permet de partager les expériences, les réflexions et les résultats en lien avec la recherche en cours et les diverses résidences. Il s'adresse tant aux publics qu'aux professionnels de la culture ayant un intérêt pour le projet et ses enjeux.

Enfin, un séminaire final sera organisé en mai 2017 à Vitry-sur-Seine à l'occasion de la *Biennale de la Danse* du Val-de-Marne afin de clore le projet. Ce séminaire a une importance particulière car il aura pour enjeu de diffuser les résultats obtenus lors de ces deux ans de recherche.

⁵⁷ Voir en annexes pour le planning des huit résidences.

⁵⁸ <http://www.dancingmuseums.com/>

1.2. Un projet soutenu par *Europe Créative*

Dancing Museums est soutenu par l'Union Européenne par le biais de son programme *Europe Créative*⁵⁹. Il est le seul programme dédié de façon spécifique aux acteurs des secteurs culturels et créatifs européens et compte deux volets – Culture et Média. Le volet Culture, qui concerne *Dancing Museums*, est piloté par la direction générale « Education et Culture » de la Commission européenne. Il se compose de quatre types d'appels à projet - *Traduction littéraire, Plateforme, Réseaux* et enfin *Coopération* - auxquels *La Briqueterie* a répondu.

L'appel *Coopération* concerne les acteurs culturels et créatifs public ou privé, à but lucratif ou non, qui souhaitent expérimenter, avec d'autres acteurs européens, de nouvelles manières de faire et de travailler à l'échelle européenne. Il soutient des projets collaboratifs innovants participant à la réorganisation des filières culturelles et créatives en Europe. Ceux-ci peuvent concerner le renouvellement des pratiques, des modes d'expression comme des processus de production. Retenu en 2014 auprès de vingt-huit autres (volet culture), *Dancing Museums* est l'un des deux projets en lien avec la danse à avoir été sélectionné sur près de cinq cents à avoir déposé un dossier. Le financement obtenu est de l'ordre de 200 000 euros.

1.3. Comment se déroule une résidence *Dancing Museums*?

Chaque résidence, d'une durée de deux semaines, prend part au sein du musée ou des deux musées partenaires. Il nous semble important de noter que ce terme de « résidence » insiste bien sur le fait que le projet *Dancing Museums* et ses acteurs vont résider au sein du musée partenaire pour une durée de deux semaines – le musée est alors investi par le projet.

La première semaine est une semaine préparatoire pour le chorégraphe local qui débute ainsi ses recherches et son projet de création entouré du service des publics du musée et de la structure de danse. L'artiste visuel est lui présent dès la première semaine. Les quatre autres chorégraphes liés au projet et Betsy Gregory, la mentor, rejoignent la résidence la seconde semaine. Chaque résidence a pour cible un public bien défini, les chorégraphes peuvent être amenés à travailler étroitement avec un groupe ayant répondu en amont à un appel à projet.

⁵⁹ <http://www.relais-culture-europe.eu/les-programmes-europeens/les-financements-europe-creative/>

Notons que le chorégraphe local ne doit pas nécessairement construire son projet de création avec un groupe. Deux jours avant la fin de la résidence, les partenaires européens sont invités à rejoindre le lieu de la résidence en cours. Des séances de travail sont organisées afin de faire un point sur les directions prises par le projet et les attentes de chacun des partenaires. Un séminaire thématique⁶⁰ est systématiquement organisé en fin de résidence par la structure de danse en consultation avec le musée. Un ou plusieurs professionnels sont conviés à donner une conférence sur le thème du séminaire. A l'issue du séminaire, un moment d'échanges est prévu entre les professionnels, les partenaires et le public. Enfin, chaque résidence se termine par une restitution publique au musée. A l'issue de celle-ci, des feedbacks sont prévus entre les artistes et les partenaires. Concernant la communication de la restitution publique et du séminaire, elle est prise en charge par la structure de danse et est relayée par le musée ou les musées partenaires.

2. Les structures françaises liées au projet

2.1. La Briqueterie – Centre de Développement Chorégraphique de Val-de-Marne

La Briqueterie est le Centre de Développement Chorégraphique du Val-de-Marne situé à Vitry-sur-Seine. La structure a pour directeur Daniel Favier. Il s'agit d'une association régie par la loi 1901 qui a pour président Michel Lefeuvre et est soutenue par la DRAC, la région et la ville de Vitry-sur-Seine. En 2002, le Conseil Général du Val-de-Marne prend la décision de créer un établissement dédié à la danse contemporaine ; Il sera aussi financé par la DRAC et la région Ile-de-France. En mars 2013, a été inauguré La Briqueterie-Centre de développement chorégraphique du Val-de-Marne. Le Centre de Développement Chorégraphique vise à « permettre le développement de la création chorégraphique sous toutes ses formes et sa présentation auprès de publics élargis. »⁶¹. Il s'agit d'un lieu de création, de production d'œuvres chorégraphiques, de diffusion mais aussi un lieu accordant une place importante à la recherche artistique et à la coopération à l'échelle territoriale, nationale et internationale.

⁶⁰ Voir le détail des séminaires dans le programme détaillé du projet en annexes.

⁶¹ <http://www.alabriqueterie.com/fr/le-lieu/la-briqueterie.html>

Ainsi, *La Briqueterie* est, nous l'avons vu, porteur et initiateur du projet de coopération européenne. Elisabetta Bisaro, Chargée du développement des partenariats européens à *La Briqueterie* mène et conduit l'organisation globale du projet et celle de cette quatrième résidence à Paris en mars 2016. Pour cette quatrième résidence, Cécile Vernadat, Chargée des relations avec les publics à *La Briqueterie*, est en charge de l'appel à participation auprès du public. De même, elle est investie dans la préparation de la résidence.

2.2. Le MAC VAL

Le MAC VAL est le *Musée d'art contemporain du Val-de-Marne* situé à Vitry-sur-Seine. Ouvert en 2005, résultat d'un projet de musée élaboré sur une quinzaine d'années⁶², il est le premier musée à être consacré exclusivement à la scène artistique en France. Il est issu du soutien du Conseil Départemental à la création artistique avec notamment la constitution d'un Fonds Département d'Art Contemporain⁶³. La collection permanente du musée est dotée de 2000 œuvres d'artistes des années 1950 à de nos jours. Tous les dix-huit mois, le musée procède à un nouvel accrochage de sa collection permanente. Il procède à, en moyenne, trois à quatre expositions temporaires par an. La présentation de l'institution sur le site internet du musée⁶⁴ insiste sur le fait que l'équipe du Mac Val « [...] met son imagination au service du public en proposant des actions innovantes pour rendre accessible à tous la découverte de l'art contemporain en France depuis son émergence dans les années 50 jusqu'à la création artistique la plus contemporaine ».

Le projet *Dancing Museums* a été accueilli au MAC VAL par Stéphanie Airaud, Responsable des publics et de l'action culturelle. Elle dirige « l'Equipe des publics » qui a deux missions principales : la programmation culturelle et l'action éducative⁶⁵. Thibault Caperan, Coordinateur de programmation culturelle au sein du l'équipe des publics, a lui aussi été associé au projet pour la coordination de la résidence et l'accueil de la chorégraphe et des dix danseurs.

⁶² En 1998, le Projet Scientifique et Culturel est validé par la Direction des Musées de France.

⁶³ Le Fonds Départemental d'Art Contemporain a été créé en 1982.

⁶⁴ <http://www.macval.fr/francais/musee/article/institution>

⁶⁵ « Nous travaillons dans l'équipe des publics du MAC VAL, on ne parle pas de service mais d'équipe. Pourquoi ? Parce que le musée est un service. C'est le service musée du département du Val-de-Marne à l'intérieur de la direction de la culture. C'est important car on s'engage aussi auprès de la direction de la culture du musée. L'équipe des publics a deux missions principales : la programmation culturelle et l'action éducative – scolaire, jeune public, formations enseignants, relais [...] » Extrait de l'entretien avec le MAC VAL, voir annexes

2.3. Le Musée du Louvre

Le Musée du Louvre à Paris, créé en 1793 sous le nom de Museum Central des Arts, est un musée national qui dépend du Ministère de la Culture et de la Communication. Il est le musée le plus visité au monde et a accueilli 8,7 millions de visiteurs en 2015.⁶⁶ Depuis le 3 avril 2013, son directeur est Jean-Luc Martinez. Le musée est visité à 78 % par un public international⁶⁷. Le Louvre est un musée d'art et d'antiquités. Ces collections présentent des œuvres de l'art occidental du Moyen Age à 1848, des civilisations antiques et des arts de l'Islam. Celles-ci sont réparties en huit départements⁶⁸. Le musée compte 2000 employés dont 1000 d'entre eux sont des agents de surveillance.

Il est important de noter que le service qui a accueilli le projet est le Service Education et Formation dirigé par Cyrille Gouyette au sein du Service Education du Musée du Louvre lui-même dirigé par Frédérique Leseur. En décembre 2015, Anne-Sophie Vergne, Chargée de programmation pour les partenariats avec l'enseignement supérieur au sein du Service Education et Formation, a rejoint le projet. Elle est devenue l'interlocutrice principale.⁶⁹

C. La résidence de création, Paris, 7 au 20 mars 2016

1. « *Prière de ne pas détruire* »

*Prière de ne pas détruire*⁷⁰ est le projet de création proposé par Tatiana Julien pour cette quatrième résidence *Dancing Museums* à Paris. Ce projet a été présenté aux partenaires et plus particulièrement au Musée du Louvre. Il nous semble ici indispensable de présenter le projet écrit de Tatiana Julien.

⁶⁶ <http://www.louvre.fr/sites/default/files/presse/fichiers/pdf/louvre-87-millions-de-visiteurs-au-musee-du-louvre-en-2015.pdf>

⁶⁷ *ibid.* p.26

⁶⁸ Les huit départements du Louvre sont les suivants : Peintures ; Antiquités égyptiennes ; Antiquités grecques, étrusques et romaines ; Antiquités orientales ; Sculptures ; Objets d'art, Arts de l'Islam, Arts graphiques.

⁶⁹ Sophie Cottard, Chargée des projets de médiation par les arts vivants au sein du Service Education et Formation avait à l'origine accueilli le projet. Etant en congé maternité, Anne-Sophie Vergne l'a remplacée.

⁷⁰ Le projet de création écrit par Tatiana Julien est un document que nous avons décidé de ne pas faire apparaître dans nos annexes. Il a été produit en novembre 2015 par la chorégraphe à destination des structures partenaires. Les citations que nous allons utiliser dans cette partie sont essentiellement des extraits de ce projet de création écrit.

▪ Un projet de création au Musée du Louvre – Le rapport au sacré

« Il me semble plus nécessaire que jamais de proposer au Louvre un projet artistique qui raconte la force poétique de son histoire et de son présent. »

Tatiana Julien souhaite travailler sur le rapport au sacré : *« Là où les musées comme les théâtres remplacent et dépassent tout lieu de culte, deviennent nos lieux spirituels et nos foyers. »*. La chorégraphe expose sa vision du Louvre – *« Un lieu symbolique et sacré qui contient et étend cet imaginaire collectif [...] »*. Elle souhaite adopter le point de vue du public commun et parler du Louvre *« sans aucun discours scientifique, assumant toute méconnaissance, et voir quelle richesse il reste en dehors des discours savants sur les œuvres. »*. L'idée est d'y *« [...] y exposer des corps dansants, corps-réceptacles de l'imaginaire collectif et vibrant que la maison contient, incarnant et déployant un langage purement physique dans l'espace : l'espace des corps et l'espace autour déjà affectés par la mémoire collective et immatérielle du Lieu. [...] »*.

Tatiana Julien souhaite mener un *« voyage initiatique »* au sein de l'espace déterminé. L'idée est d'inviter le public à faire l'expérience du Louvre d'un point de vue sacré. Elle insiste sur le fait que *« ceci n'est pas un spectacle »* mais une *« proposition de partage entièrement artistique avec le public du Louvre. »* afin de l'appréhender avec *« un savoir sensible »*.

▪ Un espace : le département des Antiquité orientales

A l'origine, la chorégraphe avait le désir de travailler au cœur historique et géographique du Louvre, dans les douves du Louvre médiéval, pour son atmosphère et sa dimension symbolique. Cependant, l'espace étant fermé pour travaux au moment de la résidence *Dancing Museums*, Cyrille Gouyette et Anne-Sophie Vergne lui ont proposé un autre espace. L'espace sélectionné se situe au sein du département des Antiquité orientales, aile Richelieu. Il s'agit plus précisément des salles Mésopotamie.

Les salles concernées sont les salles un à huit⁷¹. A ces salles s'ajoute un espace dépouillé d'œuvres, le palier Colbert, qui vient fermer le parcours. Ce palier a deux entrées, une à l'issue de la salle huit, l'autre à l'issue de la salle une. Il est en léger contrebas et est accessible par des escaliers.

- **Le MAC VAL : « un foyer d'inspiration »**

Tatiana Julien appréhende le travail au MAC VAL tel un terrain de recherche : « *Avec ses collections, le musée constituera un foyer d'inspiration sur l'approche du corps et la question de la mémoire dans l'œuvre contemporaine.* ».

- **Une œuvre collective**

Pour ce faire, la chorégraphe a souhaité travailler avec un groupe d'amateurs de « *5 et 10, tout âge confondu, motivés et disponibles pour entrer dans un processus de création.* », toujours dans cette idée de travailler à partir du point de vue du public ou du « peuple ». Puis, l'idée était de travailler avec les étudiants de l'Ecole du Louvre sur une construction de parcours autour de la question de l'icône révélant au visiteur « notre besoin de sacré ». Il s'agit d'une approche poétique, du point de vue de « *la mémoire collective* » et du « *non-savoir scientifique* ». Cette idée n'a pas abouti dans la forme souhaitée pour des raisons de disponibilités non suffisantes des étudiants et pour permettre une intégration au projet de création. Enfin, Tatiana Julien précise que *Prière de ne pas détruire* sera signé par les cinq chorégraphes de *Dancing Museums*. Ce projet est le résultat d'échanges nombreux entre les chorégraphes, il s'agit d'un projet souple permettant d'intégrer le travail de chaque chorégraphe. De même, la direction du groupe d'amateur sera collective et répartie.

2. Un appel à participation

Tatiana Julien a désiré travailler avec un groupe de 10 danseurs amateurs tout âge confondu. Un appel à participation⁷² a été lancé par *La Briqueterie* et régi par Cécile Vernadat, Chargée des relations avec les publics. Celui-ci a comme accroche : « Et si vous participiez à une création pour le Louvre et le MAC VAL ? ». Le projet de Tatiana Julien, *Prière de ne pas détruire*, y est présenté en quelques lignes, le programme de la résidence de création

⁷¹ Voir le détail des salles en annexes.

⁷² Voir en annexes.

annoncé. Le projet de recherche *Dancing Museums* est expliqué et enfin, nous y trouvons une courte biographie de la chorégraphe. Pour plus d'information est indiqué le site de *Dancing Museums* ainsi que le contact de *La Briqueterie* afin de répondre à l'appel. Les critères de sélection étaient la motivation et une disponibilité totale du 7 au 18 mars : « Le projet est destiné à un groupe de 10 amateurs motivés pour participer à un processus de création et disponibles du 7 au 18 mars 2016, essentiellement en journée. »⁷³. Le niveau en danse et une expérience antécédente dans un projet de création n'étaient pas des prérequis. L'appel à projet a été diffusé le 3 décembre 2015 via la Newsletter de *La Briqueterie*. Il a été relayé par le MAC VAL via leur Newsletter, par communication papier et sur leurs réseaux sociaux. Le *Musée du Louvre* n'a pas communiqué autour de l'appel à participation. Au total, quarante-sept réponses ont été réceptionnées, vingt-deux personnes⁷⁴ connaissaient *La Briqueterie*. Plus de la moitié, soit 25 personnes n'étaient pas liées à *La Briqueterie*. Cécile Vernadat a, dans un second temps, fait parvenir un questionnaire à chaque personne intéressée dans le but d'avoir une idée du profil et de connaître de façon plus approfondie ses motivations à participer au projet de création. Le 6 février 2016, les personnes intéressées ont été conviées à une réunion de présentation à *La Briqueterie* en présence des partenaires français avec la chorégraphe, le ou les représentants de *La Briqueterie*, du *Musée du Louvre*, du *MAC VAL*, les vidéastes et la reporter. Le projet *Dancing Museums* leur a été présenté par Elisabetta Bisaro, à la suite de quoi Tatiana Julien a présenté *Prière de ne pas détruire*. Elle a insisté sur le fait qu'il s'agit d'un travail de recherche ouvert et qu'il s'agit d'une expérimentation. Elle a relevé l'ambiguïté face au spectacle, il ne s'agit pas d'un spectacle mais d'une présentation donnant à voir des artistes en processus. A l'issue de la réunion, les partenaires se sont réunis afin de discuter du choix des 10 danseurs amateurs. Suite à cet avis consultatif, le choix final est revenu à la chorégraphe.

3. La résidence de création : acteurs et déroulé

La première semaine, Tatiana Julien et le groupe de danseurs amateurs débutent le travail de recherche et de création. Marie Pons, reporter, suit l'intégralité de la résidence afin de tenir un journal de bord en ligne⁷⁵ sur le site de *Dancing Museums*. Les artistes vidéastes, Bertrand Guerry et Thibault Ras sont présents dès la fin de la première semaine et tout au

⁷³ Extrait de l'appel à participation, voir annexes.

⁷⁴ Parmi ces personnes, certaines viennent régulièrement, d'autres ne sont venues qu'une fois pour faire des ateliers, voire des spectacles ou bien les deux.

⁷⁵ <http://dancingmuseums.tumblr.com/>

long de la deuxième semaine. Le lundi 7 mars et le mardi 8 mars, les danseurs prennent connaissance des espaces dans lesquels ils vont être amenés à travailler au cours des deux semaines. Au *Musée du Louvre*, ils rencontrent Marielle Pic, Conservateur général du département des antiquités orientales et Pierre Hurbain, Chef de service de la sous-direction de l'accueil et de la surveillance muséographique. Cette rencontre se déroule au sein des espaces dans lesquels les danseurs vont travailler au cours de la seconde semaine. Au MAC VAL, une visite guidée est donnée par Marion Guilmot, conférencière du MAC VAL. Lors de la première semaine, ils travaillent au sein des studios de *La Briqueterie* et au MAC VAL entre un atelier pédagogique mis à leur entière disposition et les salles du musée. Les danseurs et la chorégraphe étaient identifiés par une « pastille MAC VAL » communément attribuée aux groupes.

La deuxième semaine se déroule exclusivement au *Louvre*. Les quatre chorégraphes ainsi que Betsy Gregory rejoignent Tatiana Julien et les 10 danseurs amateurs. Un atelier pédagogique leur est réservé afin d'alterner avec le travail dans les salles. Des panneaux d'information⁷⁶ sont installés dans les salles investies par les danseurs indiquant aux visiteurs un « Work in progress », qu'il s'agît d'un « Projet de recherche européen – Danse/Public/Musée » et indiquent le site internet du projet – réel support de communication. Les danseurs et chaque membre du projet étaient identifiés par un badge «*Dancing Museums* » pour une libre circulation dans le musée et afin qu'ils soient identifiables par tous. Le 17 mars 2016, les partenaires européens se rassemblent pour une séance de travail au *Musée du Louvre* visant à prendre connaissance du projet de création de façon plus approfondie, d'en saisir son déroulé mais aussi d'entrer en dialogue avec le *Musée du Louvre* et le MAC VAL afin de comprendre les enjeux et problématiques de ces deux musées. Le 18 mars 2016 de 19h à 21h30, a lieu la restitution publique au sein de salles du Musée du Louvre. Le support de communication papier⁷⁷ distribué aux visiteurs à l'entrée de l'aile Richelieu invitait « [...] à un voyage inédit créé au cœur du département des Antiquités orientales. [...] ».⁷⁸ Laissez-vous emporter le long d'un parcours où les corps se font œuvre par la danse.

⁷⁶ Voir en annexes

⁷⁷ Voir en annexes

⁷⁸ « Les artistes de *Dancing Museums* vous invitent à un voyage inédit créé au cœur du département des Antiquités orientales. Laissez-vous emporter le long d'un parcours où les corps se font œuvre par la danse. Cette présentation publique est le résultat d'un workshop de 15 jours au MAC VAL et au Musée du Louvre. Les visiteurs seront invités à s'immerger dans un espace de communion, d'expérimentation et

Cette présentation publique est le résultat d'un workshop de 15 jours au MAC VAL et au Musée du Louvre. Les visiteurs seront invités à s'immerger dans un espace de communion, d'expérimentation et d'échange sur notre relation au sacré dans l'espace muséal. » Enfin, le 19 mars 2016, se tient un séminaire au MAC VAL intitulé : « Le corps collectif : abolir les frontières entre spectateur et créateur. »⁷⁹. Cette rencontre « entend explorer les pratiques et stratégies de création et médiation par la danse aux musées, présentant l'expérience de programmeurs, médiateurs culturels et artistes en France et à l'étranger »⁸⁰.

II. Une enquête sur trois volets : questions de recherche, méthodologie et outils

A. Questions et hypothèses de recherche

Le projet et la façon dont il est construit, communiqué et reçu, se comprend-il dans sa dimension de recherche (à échelle européenne) ou s'apparente-t-il à une offre culturelle de danse au musée ? Devons-nous, compte tenu de la dimension recherche du projet, considérer ces publics tels des publics tests ou bien des publics pour lesquels une offre culturelle est construite via une politique des publics ?

De plus, nous nous pencherons sur une dimension intéressante : l'un des temps forts de la résidence, la restitution publique. Devons-nous comprendre cette restitution publique comme un événement nécessaire à la recherche en cours (comme conclusion de la recherche) ou devons-nous le replacer au même titre qu'une programmation culturelle de danse au musée recoupant les enjeux de programmation quant à une politique de public (et ses mécanismes de réception) ?

Quelles sont les attentes quant au public attendu et comment celui-ci reçoit-il ce qui lui est donné à voir ?

d'échange sur notre relation au sacré dans l'espace muséal. » Description de la présentation publique du 18 mars 2016 au Musée du Louvre sur le support de communication papier, voir en Annexes.

⁷⁹ « Cette rencontre entend explorer les pratiques et stratégies de création et médiation par la danse aux musées, présentant l'expérience de programmeurs, médiateurs culturels et artistes en France et à l'étranger. » Extrait du support de communication papier, voir en annexes.

⁸⁰ Extrait du support de communication papier, voir en annexes.

B. Méthodologie d'enquête et outils

Dancing Museums et le projet de création proposé par Tatiana Julien induisent une segmentation de notre enquête en plusieurs parties, à savoir : les partenaires français du projet (La Briqueterie, le Musée du Louvre et le MAC VAL), les danseurs amateurs participants au projet de création et le public présent lors de la restitution publique au *Musée du Louvre*. Nous avons décidé de façon délibérée d'écarter la possibilité de mener des entretiens auprès des chorégraphes du projet. En effet, nous avons dû définir un champ d'étude correspondant au temps imparti de façon à pouvoir traiter nos données de façon satisfaisante et cela dans le cadre de notre mémoire d'étude. De plus, il y avait de même une question faisabilité quant à la réalisation d'entretiens en anglais. Lors de la mise au point de notre enquête, nous n'avons pas décidé de mener un entretien avec Tatiana Julien, la chorégraphe. Au cours de la réalisation de nos entretiens lors des deux semaines de résidence, nous avons saisi qu'il aurait été intéressant de mener un entretien individuel avec la chorégraphe. Cependant, il nous a semblé délicat et compliqué d'organiser un entretien dans un emploi du temps fixé au préalable et non approprié pour un chorégraphe en cours de création. Dans l'idéal, il aurait fallu réaliser un entretien en amont puis un second en fin de résidence. Cet entretien nous aurait offert un angle différent mais notons tout de même que sa parole transparait, certes de façon subjective, dans la voix des danseurs et celle des partenaires.

Nous avons décidé de réaliser des entretiens semi-directifs, ce choix semble être une évidence. Comme cela est défini dans le *Nouveau manuel de sociologie*⁸¹ sous la direction de François de Singly, au centre de l'entretien se retrouve à la fois « une description fine de pratiques, de moments, et le point de vue des acteurs sur ceux-ci. ». Nous souhaitons que les différents enquêtés aient une certaine liberté de parole et cela dans un cadre relativement défini au préalable. L'enjeu est de ne pas trop orienter l'enquêté, de le laisser développer des pistes que nous n'aurions peut-être pas envisagées. Un entretien semi-directif implique la conception d'un guide d'entretien. Cet outil contient les thèmes à aborder avec nos enquêtés. Pour se faire, nous avons pris soin de construire un guide d'entretien par entité

⁸¹ SINGLY François (de), GIRAUD Christophe, MARTIN Olivier, *Nouveau manuel de sociologie*, Paris, Armand Colin, 2^{ème} édition, 2013

enquête, soit trois guides d'entretiens différents. Nous avons enregistré chacun de nos entretiens puis transcrits fidèlement chacun d'entre eux⁸².

1. Une structure de danse et deux musées

Nous avons donc réalisé un entretien semi-directif avec l'ensemble des partenaires de la résidence. Nous avons logiquement mené, dans chaque structure, un entretien avec les personnes étroitement impliquées, soit la personne en charge de la coordination et le chef de service. Pour *La Briqueterie*, nous avons choisi de nous entretenir avec le directeur et la chargée des relations avec les publics afin de trouver un écho avec le service des publics des musées et de mobiliser une interactivité directe. A savoir, Daniel Favier, Directeur de *La Briqueterie* et Cécile Vernadat, Chargée des relations avec les publics à *La Briqueterie*. Auprès du MAC VAL, nous avons mené un double entretien avec Stéphanie Airaud, Responsable des publics et de l'action culturelle et Thibault Caperan, Coordinateur de programmation culturelle au sein de l'équipe des publics. Enfin, nous avons de même réalisé un double entretien avec Cyrille Gouyette, Chef du service Education et Formation du Musée du Louvre et Anne-Sophie Vergne, Chargée de programmation pour les partenariats avec l'enseignement supérieur au sein de ce même service. Ces entretiens ont été réalisés en amont de la résidence, excepté celui de Cécile Vernadat qui a été réalisé au cours de la première semaine de résidence.

Nous avons adapté notre guide selon que nous nous adressions à un musée ou à la structure de danse. Nous l'avons construit selon trois thèmes principaux. Le premier, « *Faire partie du projet Dancing Museums* », traite de l'engagement face au projet. L'enjeu est de comprendre comment le partenariat s'est construit, selon quelles impulsions, quels sont les enjeux et les attentes de chacun. Puis, le second thème « *Danse et musées : rencontre de deux entités* » aborde le lien de la structure avec la danse ou le musée. Il convient de saisir le processus de conception entre les différents partenaires et la résonance avec leur politique des publics. Enfin, le dernier thème « *Dancing Museums, un projet de coopération européenne* » questionne les enquêtés sur la dimension européenne du projet et le sens que chacun donne au projet.

⁸² L'ensemble des entretiens retranscrits sont disponibles en annexes.

2. Deux publics : danseurs et visiteurs

2.1. Les danseurs amateurs participants au projet de création

Le deuxième volet de notre enquête est mené auprès des dix danseurs participants au projet de création *Prière de ne pas détruire*. Le 7 mars, premier jour de la résidence, nous avons conduit un entretien collectif auprès des dix danseurs. Cet entretien a été réalisé comme un prélude aux entretiens individuels, dans le but de saisir les motivations collectives face à l'engagement au projet⁸³. Comme l'expliquent Sophie Duchesne et Florance Haegel dans *L'enquête et ses méthodes : l'entretien collectif*, il constitue une première étape, l'entretien individuel intervenant dans un deuxième temps pour explorer en profondeur des opinions ou des expériences spécifiques. Les dix entretiens individuels semi-directifs ont été réalisés entre le mercredi 9 mars et le jeudi 17 mars. L'entretien le plus court a été d'une durée de 15 minutes et le plus long, d'une durée de 33 minutes ; la durée moyenne est de 23 minutes. Notre guide d'entretien a été découpé en quatre thèmes. Une première partie « *Retour sur l'engagement au projet* », cible de façon plus approfondie la raison de l'engagement, le rapport au groupe et au projet. Puis, le deuxième thème, « *Retour sur les moments de création au sein de l'espace muséal – MAC VAL et/ou Louvre* » a pour but de revenir sur leur expérience et ressenti au sein de l'espace muséal, leur rapport personnel aux œuvres et aux publics. Puis, le troisième thème a pour objectif d'appréhender leur lien à la danse, à la création contemporaine et au musée. Notre dernier thème leur propose de porter un regard plus large sur la danse au musée et susciter une réflexion sur le projet *Dancing Museums* dans sa globalité.

2.2. Les publics au musée du Louvre

Notre troisième volet est ciblé sur la réception du projet de création par les visiteurs assistant à la présentation publique du 18 mars au Musée du Louvre. Nous avons décidé de réaliser dix entretiens semi-directifs post visite. De plus, nous avons choisi de mener une observation ethnographique lors de la restitution publique au *Musée du Louvre*. Comme le notent Stéphane Beaud et Florence Weber dans leur *Guide de l'enquête de terrain*⁸⁴ : « Elle est un outil de découverte et de vérification. ». Cette observation nous permettra de restituer le déroulé de la restitution publique et d'appréhender les entretiens auprès des visiteurs.

⁸³ Voir le guide d'entretien en annexes.

⁸⁴ BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2012.

Nous nous sommes attachés à observer les corps en espace – ceux des visiteurs et des danseurs – afin de voir de quelle façon ils dialoguaient et interagissaient. Il semblait nécessaire d’observer d’abord de façon globale les corps en espace et leur mouvement au sein des espaces au fil de la présentation. L’objectif est de percevoir d’éventuels comportements, interactions, réactions.

Deux personnes ont été chargées de la prise de contacts des visiteurs présents lors de la restitution publique du 18 mars au *Musée du Louvre*. Ayant dix entretiens à réaliser auprès des visiteurs, nous souhaitions recueillir une vingtaine de contacts afin d’anticiper sur d’éventuelles non-réponses. Notons qu’il n’a pas été évident d’aborder les visiteurs. Nous ne pouvions pas attendre la fin de la présentation publique pour rassembler l’ensemble des contacts nécessaires mais il était cependant délicat d’aborder les visiteurs en cours de présentation. Afin de ne pas parasiter leur expérience de visite et de les déranger au minimum, nous avons alors profité des moments de transition d’une salle à l’autre pour aborder les visiteurs. Plusieurs de nos contacts ont tout de même été récoltés à l’issue de la présentation. En somme, seize contacts ont été recueillis. Il est intéressant de souligner que trois personnes abordées ont refusé de donner leur contact, jugeant qu’elles ne pourraient pas répondre à nos questions puisqu’elles ne voyaient pas les danseurs évoluer dans l’espace en raison de l’importante affluence de visiteurs. Les dix entretiens semi-directifs ont été réalisés par téléphone entre le samedi 19 mars et le samedi 26 mars 2016. L’entretien le plus court a été d’une durée de 12 minutes et le plus long d’une durée de 30 minutes ; la durée moyenne est de 15 minutes.

Notre guide d’entretien⁸⁵ a été construit selon quatre thèmes. Le premier vise à saisir le cadre de la visite de l’enquêté. Puis, le second se penche sur l’expérience de visite, l’appréhension, la compréhension et le ressenti de ce qui a été donné à voir. Puis, le troisième thème se concentre sur le lien au musée, à la danse et à la création contemporaine. Enfin, le dernier thème, « *Danser au musée* » vise à questionner le visiteur sur son éventuelle expérience de danse au musée et l’amène à réfléchir sur l’offre en question.

⁸⁵ Disponible en annexes.

Chapitre 3 : Concevoir, créer et recevoir

Ce troisième chapitre se voit être l'analyse et les résultats de notre enquête sur trois volets. En effet, il nous a semblé pertinent de proposer un découpage en trois temps : concevoir, créer, recevoir. Chaque partie explorera les résultats des trois temps de notre enquête : les structures partenaires du projet, les danseurs amateurs participant au projet de création et les visiteurs qui ont assisté à la restitution publique au Musée du Louvre. Il nous semble tout à fait intéressant de saisir les mécanismes entre la conception, la création et la réception du projet.

I. Concevoir - Une structure de danse et deux musées

Cette première partie traite de la réception du projet par ses partenaires⁸⁶ et de la conception du projet « Prière de ne pas détruire » par La Briqueterie, le Musée du Louvre et le MAC VAL. En nous appuyant sur les entretiens réalisés⁸⁷, nous allons étudier la façon dont ceux-ci appréhendent le projet *Dancing Museums* : leurs visions, leurs attentes et leurs enjeux propres. Il s'agit ici de confronter leurs visions, d'étudier de quelles façons elles se rapprochent ou bien s'éloignent et quels sont les rouages de la conception du projet « Prière de ne pas détruire ». Nos entretiens montrent qu'il a été reçu par le Musée du Louvre (Service Education et formation, unité éducation artistique) et le MAC VAL de façon tout à fait logique, comme une continuité au *B-Project*⁸⁸ qui a impliqué les deux musées et La Briqueterie en 2015. Ils ont travaillé ensemble avec un public scolaire : une classe d'élémentaire et une classe de lycée. Il a été question d'un travail avec la chorégraphe Maxence Rey autour d'ateliers et de visites à partir de la figure de Bosch. Nous allons dans un premier temps nous intéresser au MAC VAL, puis au Musée du Louvre, nous verrons dans une troisième partie leur regard commun quant au projet.

⁸⁶ « A Paris, nous souhaitons intéresser le Louvre et le Mac Val sur ce projet. C'était l'idée d'avoir les deux musées, emblématiques de l'art pour voir comment les équipes pouvaient travailler ensemble avec un festival de danse. L'idée vient de la danse en direction des musées. » (Daniel Favier)

⁸⁷ Rappelons que les entretiens avec les structures partenaires ont été réalisés entre janvier et mars 2016, soit en amont de la résidence de création.

⁸⁸ Nous avons présenté le B-projet lors de notre second chapitre.

A. Le Mac Val – Un partenariat installé

Dans cette partie, nous allons porter notre regard sur la réception du projet via le spectre du MAC VAL.

1. Une logique de territoire

Nos entretiens auprès du MAC VAL (Stéphanie Airaud et Thibault Capéran) et de La Briqueterie (Daniel Favier et Cécile Vernadat) nous ont permis de mettre en lumière un partenariat bien installé entre ces deux structures. En effet, ceux-ci sont partenaires dans bien des projets. Comme l'expose Stéphanie Airaud, le MAC VAL est « *un partenaire de longue durée* » de *La Briqueterie*. Puis, entre le Centre de développement chorégraphique et le musée d'art contemporain, la question de l'inscription dans un territoire occupe une place centrale. En effet, les deux structures sont ancrées dans un même territoire, une même ville : Ivry-sur-Seine (Val-de-Marne). La conscience du territoire et de l'environnement est pour Daniel Favier, directeur de *La Briqueterie* un élément essentiel : « *Je pense à La Briqueterie, elle est dans un ensemble d'immeubles, dans un quartier. C'est formidable, à chaque fois qu'on ouvre les fenêtres, on sent la présence très forte de l'environnement. Cette conscience-là d'être dans un environnement c'est peut être ça que l'on met en évidence dans ce projet. L'environnement est efficient. En même temps, il faut pouvoir l'utiliser, le capturer, faire advenir quelque chose qui soit un geste artistique, une forme forte, que l'on pense les choses.* » (Daniel Favier)

Ces deux structures travaillent régulièrement ensemble notamment grâce à leur proximité territoriale. Le projet *Living Room* conçu au moment de l'inauguration de *La Briqueterie* (2013) en est un exemple : « *Cela a été une manière de se confronter avec La Briqueterie à un projet artistique et puis d'impliquer des habitants du territoire à un projet spécifique.* » (Thibault Capéran)

Travailler sur un même territoire signifie travailler, notamment, avec un public dit de proximité. Les deux structures ont ce public en commun et il s'agit d'un axe important de leur politique des publics. En effet, il est intéressant de noter que lors de notre entretien avec le Musée du Louvre, Cyrille Gouyette a soulevé cette logique de territoire : « *Ce qui est intéressant c'est que l'on se complète, eux c'est de l'art contemporain, c'est un prolongement intéressant, et puis c'est du territorial.* ». Ainsi, l'adhésion du MAC VAL au

projet *Dancing Museums* proposé par *La Briqueterie* est très logique. Effectivement, Stéphanie Airaud met en valeur le fait qu'ils sont partenaires sur « *des croisement de publics, des projets croisés* ». Ce projet se place donc dans une continuité, dans un partenariat installé nourrissant cette logique commune de territoire.

2. Résonance - Un lieu de la création contemporaine

La Briqueterie et le MAC VAL sont partenaires de longue date et partagent un même territoire et un même public de proximité. Daniel Favier explique que : « *Il y a toujours une résonance... Parce que les équipes s'entendent bien, qu'on cherche des projets communs.* ». Puis, pour Daniel Favier : « *Ils ont une approche vraiment intéressante sur tout ce qui est expérimental au niveau de l'art contemporain... Ils peuvent tester, ils peuvent expérimenter et quand même il y a une belle entente entre nos projets respectifs. Si bien qu'à chaque Biennale de danse, on a travaillé ensemble sur les opérations entre la danse et le musée.* ».

Les deux structures se rapprochent aussi du fait qu'ils ont chacun un lien avec l'art et la création contemporaine. Ils ont tout deux un lieu lié à la création contemporaine et se font donc écho. Stéphanie Airaud explique que la danse est un langage qui « *complète une approche de l'art contemporain au sens large du terme, de la création* ». Le MAC VAL a l'habitude d'accueillir des artistes en processus de création. Cette logique qui est aussi celle du projet « Prière de ne pas détruire » n'est pas étrangère au MAC VAL, bien au contraire, Thibault Capéran explique que : « *On a l'habitude de mener ces formes de laboratoire, de workshops, de formes qui sont destinées à expérimenter et à partager avec un artiste un processus. Elles ne sont pas destinées à aboutir à des formes de spectacles ou de présentation.* » (Thibault Capéran)

3. La danse : une inscription dans la politique du MAC VAL

Depuis l'ouverture du musée en 2005, un des axes de la programmation est la pluridisciplinarité. Ces programmations sont privilégiées par Stéphanie Airaud : « [...] *Nous privilégions des programmations pluridisciplinaires où la danse, le corps, l'écriture chorégraphique se placent dans la programmation culturelle du musée.* » (Stéphanie Airaud)

La danse au MAC VAL est un axe de travail qui intéresse particulièrement l'équipe des publics dirigée par Stéphanie Airaud. Elle s'inscrit tout à fait naturellement dans leur programmation culturelle : « *On mène généralement chaque année des projets avec des amateurs, des co-créations que l'on ne fait d'ailleurs pas qu'avec la danse mais avec d'autres champs des arts visuels.* » (Stéphanie Airaud)

Le projet de création « *Prière de ne pas détruire* » qui regroupe dix danseurs amateurs est un format connu et mené régulièrement par le MAC VAL. Alors, il nous semble important de noter que *Dancing Museums* s'insère tout à fait logiquement dans leurs enjeux. Il est accueilli par le MAC VAL sans craintes et sans contraintes prédominantes.

B. Le Louvre – Poids de l'institution et charge patrimoniale

Nous allons cette fois faire une incursion du côté du Musée du Louvre et nous intéresser à la réception du projet par le Musée du Louvre et plus particulièrement par le service Education et Formation qui l'a pris en charge.

1. Challenge et curiosité

Accueillir au Louvre *Dancing Museums* et le projet de création « *Prière de ne pas détruire* » de Tatiana Julien relève du challenge et suscite une certaine forme de curiosité chez les deux autres partenaires. *Dancing Museums* vient mettre en dialogue un musée dit classique et la création contemporaine : « *L'idée était de voir comment on traite, avec un musée comme le Louvre, des questions de danse, de fluidité, de rapport aux œuvres, de liens avec de jeunes artistes ? Comment peuvent-ils aussi avoir un nouveau regard sur les œuvres exposées ?* » (Daniel Favier)

Nous percevons une certaine conscience, notamment de la part du MAC VAL, de la difficulté éventuelle qui est celle d'amener la danse au sein du Musée du Louvre : « [...] *les équipes au Louvre sont quand même très ouvertes malgré la difficulté qui peut être la leur pour mettre en place ce type de projet. Forcément, l'échelle n'est pas la même que la notre. C'est quand même beau de voir qu'à l'intérieur d'une structure comme celle-ci, il peut quand même exister un projet aussi expérimental.* » (Stéphanie Airaud)

Ensuite, nos entretiens révèlent que la mise en place du projet au Musée du Louvre demande un travail très important en interne mais aussi un travail de pédagogie auprès des partenaires, particulièrement La Briqueterie et la chorégraphe Tatiana Julien.

En regard de cela, Cyrille Gouyette soulève que « *Pour le Mac Val par exemple, cela est beaucoup plus simple* ». Tout d'abord, Anne-Sophie Vergne insiste sur le fait qu'il y ait un réel travail de communication, d'abord en interne :

« *C'est un gros travail que de faire de la communication interne, de rassurer les équipes – expliquer ce qu'il se passe, les rassurer et les inviter. Il y a beaucoup d'incompréhensions, il y a des pressions de part et d'autre, ce qui fait qu'on doit être vigilant avec notre propre personnel.* » (Anne-Sophie Vergne)

Anne-Sophie Vergne insiste sur le fait que cela soit tout un ensemble administratif qu'il est nécessaire de mettre en œuvre pour arriver à des réponses positives à la mise en place efficiente du projet :

« *Il y a beaucoup de diplomatie, de stratégies, un temps administratif long au Louvre qui n'existe pas dans une structure comme La Briqueterie. Cela n'est pas du tout la même mesure.* » (Anne-Sophie Vergne)

En effet, comme nous l'expose Anne-Sophie Vergne, une structure comme La Briqueterie n'a pas les mêmes contraintes administratives qu'un établissement comme le Musée du Louvre.

De plus, nous percevons via notre entretien avec le *Musée du Louvre*, la difficile compréhension de *La Briqueterie* face à au temps nécessaire à l'établissement du projet. En effet, nous relevons une difficulté notoire, celle de saisir tous les rouages de mise en place d'un projet impliquant la danse pour le Musée du Louvre et la complexité que cela entraîne :

« *Nous ne sommes pas sur le même temps, tout est très lent, fastidieux et compliqué à mettre en place. Du côté de nos partenaires, de La Briqueterie, de la chorégraphe, il y a forcément des choses où il faut faire un peu de pédagogie. On ne peut pas dire que c'est de la mauvaise volonté car il n'y en a pas mais cela prend beaucoup de temps.* » (Anne-Sophie Vergne)

2. Une mise en œuvre complexe

« *Comme toujours, l'art naît de la contrainte.* » (Cyrille Gouyette)

Nous venons d'étudier la nécessité pour les équipes du Louvre, en regard de l'institution et de ses contraintes administratives non négligeables, de communiquer tant en interne qu'avec les partenaires du projet. Si nous procédons à une rapide étude grammaticale de notre entretien avec le Musée du Louvre (Cyrille Gouyette et Anne-Sophie Vergne), nous relevons le champ lexical de la complexité :

« *complexe* », « *contraintes* », « *risques* », « *stratégique* », « *stratégie* », « *diplomatie* », « *sécurité* », « *compliqué* », « *fastidieux* », « *crainte* », « *pusillanime* », « *perturbation* », « *pressions* », « *submergé* », « *incompréhensions* ».

La complexité de la conception du projet pour le Musée du Louvre est ici évidente. Un autre élément est à prendre en compte : celui de la gestion du flux de public lors de la restitution publique du 18 mars 2016. En effet, il y a des « *contraintes de flux et de jauge des publics* ». Cela implique une communication adaptée à la jauge de public fixée : « *Il y a d'un côté la volonté de mettre le projet en avant et d'un autre la crainte d'être submergés. On ne peut pas prendre le risque ou se permettre de l'être.* » (Anne-Sophie Vergne). De plus, Cyrille Gouyette insiste sur le fait qu'il est indispensable de gérer la fluidité du public et éviter le trop de monde et « *le côté spectacle* » car « *Cela tuerait le projet car il est petit, intime... S'il y a trop de monde, on va créer de la frustration, de la perturbation et de la déception.* ». Concernant le travail de conception avec la chorégraphe, notons que celle-ci a déjà dansé au Louvre. Alors, l'équipe la connaît bien, cela permet d'avoir une idée de son travail et d'être en confiance : « *A la fois on connaît son travail, à la fois on sait qu'elle a intégré plein de trucs par rapport aux contraintes du Louvre.* » (Cyrille Gouyette).

C. Vers un regard commun

Nous avons pu voir que le Louvre et le MAC VAL sont dans des dynamiques inverses sur bien des points comme l'espace et le public. Cyrille Gouyette remarque que : « *Ce qui est intéressant c'est que l'on se complète, eux c'est de l'art contemporain, c'est un prolongement intéressant, et puis c'est du territorial.* » (Cyrille Gouyette). Comment peuvent-ils se rejoindre sur le lien au projet et leurs attentes ? Nous allons voir qu'ils ont un

regard commun et cela sur plusieurs points. En effet, *Dancing Museums* est fédérateur, il crée des réflexions communes et permet de réfléchir dans la même direction : « *Donc mettre les équipes au travail c'est quand même extrêmement génial car on est chacun sur des systèmes un peu nationaux, un peu formatés.* » (Daniel Favier)

1. Une portée européenne

La dimension européenne est un axe majeur de la politique de *La Briqueterie*. La structure a une expérience dans les projets européens : « *L'idée était que ces projets européens soient inscrits dans les festivals, dans le développement de la structure. [...] Il y a une idée de faire une programmation avec des artistes internationaux autour des déplacements, des frontières.* » (Daniel Favier)

Cependant, pour les musées, il s'agit d'une grande nouveauté. *Dancing Museums* vient leur apporter une dimension nouvelle. En effet, ce cadre européen est reçu par les musées comme quelque chose de très novateur : « *Là, ce qui diffère, c'est peut-être l'échelle du projet. On est sur un projet européen avec 8 lieux, 5 chorégraphes danseurs, des participants. Donc finalement, le processus et l'objectif restent le même simplement le nombre d'acteurs associés au projet fait qu'il a une spécificité.* » (Thibault Capéran)

Bien que la dimension européenne du projet intéresse particulièrement les deux musées partenaires, nous devons noter qu'il n'est pas évident d'arriver à s'y investir pleinement pour des raisons de temps et de disponibilité des équipes : « *Malheureusement, on n'a pas encore pu aller sur les autres sites pour des raisons de disponibilité. Donc, pour nous cela sera enrichissant d'aller voir.* » (Stéphanie Airaud)

Le MAC VAL et le *Musée du Louvre* n'ont jamais eu la possibilité de travailler à cette échelle. En effet, Stéphanie Airaud explique qu'ils n'auraient : « *[...] pas pu monter un projet européen de cette taille tout seul.* ». De même, Anne-Sophie Vergne révèle que : « *Les projets européens sont extrêmement rares car nous n'avons pas les moyens humains pour cela. Cela paraît ridicule de dire qu'au Louvre nous n'avons pas le temps mais cela est la réalité. Nous n'avons pas de personnel dédié à cela. Nous ne pourrions pas mettre en place un projet européen – au moins au niveau de notre Service. Donc là que le projet vienne à nous, c'est d'une grande richesse.* » (Anne-Sophie Vergne)

De plus, la durée de *Dancing Museums* (deux ans) est appréhendée par les deux musées : « *Puis, c'est un projet sur deux ans qui permet de traverser une expérience* » (Thibault Capéran) et « *Ce qui est aussi très intéressant est que le projet se déroule sur plusieurs années et que l'on soit associé à chaque étape même si on n'accueille pas.* » (Anne-Sophie Vergne). En effet, le projet est bien compris par ses concepteurs comme un projet de recherche d'une durée de deux ans et à une échelle européenne.

2. Un laboratoire d'expériences : une dimension réflexive

Le projet est bien reçu comme un projet de recherche par les différents partenaires. On relève dans les trois entretiens le champ lexical de l'expérimentation : « *recherche* », « *laboratoire* », « *test* », « *workshop* », « *innovante* ». Nous avons une récurrence du mot « *laboratoire* » : « *Il y a le côté laboratoire d'expérience qui est passionnant. Ce n'est pas une programmation « one shot » où on accueille une forme, un spectacle. C'est un travail de recherche.* » (Stéphanie Airaud).

Cyrille Gouyette perçoit le projet de création comme une action ponctuelle venant s'insérer dans la programmation et dans l'un des axes du service où sont visées « *de petites formes qui sont plus de l'ordre de la qualité que de la quantité.* ». Il est un projet de type laboratoire, celui-ci explique en effet que : « *Donc là, ça nous permet de tester des choses qui, en termes de médiation, sont innovantes, enrichissantes et en dehors des sentiers battus.* ».

Puis, dans chacun de nos entretiens, nous avons identifié une dimension réflexive très importante : « *Là, l'idée n'est pas de placer quelque chose qui existe déjà mais de créer à partir de l'endroit. Cela est à réfléchir.* » (Daniel Favier)

Le projet permet aux partenaires de réfléchir à la danse au musée, à leur offre et à ce qu'ils pourraient développer dans le futur : « *Le projet peut nous donner aussi des pistes de recherche sur de nouveaux modes de médiation auxquels on ne pense pas vraiment ou que l'on a du mal à mettre en place. Tout ce qui va favoriser la richesse d'appréhension d'une œuvre, c'est quelque chose que l'on va récupérer pour ensuite pouvoir développer d'autres outils de médiation. Cela enrichit notre réflexion* » (Anne-Sophie Vergne)

Enfin, il est intéressant de noter que lors de chaque entretien, a systématiquement été développée par les enquêtés, une réflexion plus globale sur la place de la danse au musée. Quand bien même qu'à l'origine, chacun d'entre eux possède un intérêt pour la danse au musée, il semble évident que *Dancing Museums* contribue largement au développement de cet intérêt. Une dimension réflexive lui est donc allouée. En effet, surgissent des questionnements plus généraux sur la transmission de l'art : « *Mais la question essentielle c'est celle-là : comment met-on l'art à portée des gens ? Comment peut-il se transmettre, se partager, se réinventer ?* » (Daniel Favier)

3. Faire se rencontrer les publics

L'idée de « faire se rencontrer les publics » émerge de nos entretiens : faire se mêler publics de la danse (La Briqueterie) et publics des musées (Musée du Louvre et MAC VAL). Pour Daniel Favier, il est question « *d'audience développement* » et d'un élargissement du public. Cyrille Gouyette met en lumière l'intérêt de pouvoir partager à la fois du public et des actions : « *Ce qui est intéressant c'est que ce sont des dynamiques habitées par des lieux culturels qui veulent tous croiser le public.* ». De plus, Stéphanie Airaud explique que : « *Travailler le rapport au public avec cet objet-là est intéressant car il casse la frontalité du spectateur par rapport à une pièce, mais aussi celle du visiteur par rapport à une œuvre d'art contemporain. Les choses se croisent.* ».

Au cours de l'entretien, chaque partenaire a placé le public au centre du projet. La question majeure réside dans le lien au public. Pour le Louvre et le MAC VAL, *Dancing Museums* est un projet qui fait résonance à une offre existante et à ses enjeux. Par exemple, Cyrille Gouyette et Anne-Sophie Vergne établissent un lien avec l'offre « *L'école du regard* » proposée au sein de leur service qui est un « *[...] un partenariat institutionnel entre notre établissement public et un théâtre, un centre de danse, etc....bref, une autre institution. Cela permet de faire le lien avec d'autres discours, d'autres approches du musée.* ». Puis, ceux-ci possèdent des enjeux communs face aux publics : « *Je crois que l'on partage, avec les services éducatifs du Musée du Louvre, une attention sur les contenus, leur articulation. Ils font un vrai travail de recherche, il y a une ambition que l'on partage avec des moyens, des structurations et des œuvres différentes.* » (Stéphanie Airaud). En effet, nous relevons des échos dans une volonté d'amener une pluridisciplinarité, de proposer d'autres approches, de créer du lien et de croiser les choses. Cyrille Gouyette expose la volonté de « *décloisonner*

un peu ces habitudes culturelles où les gens vont à l'opéra ou au théâtre ou vont aller voir de la danse et font rarement les passerelles. ».

L'ensemble des partenaires accordent une importance particulière à la question du renouvellement du regard et à la réception de ce qui est donné à voir : *« Je pense que la danse permet de construire un point de vue et c'est aussi ce que l'on fabrique quand on est du côté d'un service éducatif d'un musée. On essaie d'élaborer, de construire un point de vue, de démultiplier ces approches-là. »* (Thibault Capéran). En effet, Daniel Favier soulève la question de la rencontre avec l'œuvre d'art : *« Comment on rencontre une œuvre d'art ? Est-ce que l'on peut trouver de nouveaux ressorts pour aborder autrement une œuvre ? Rentrer dans une problématique, dans une œuvre, essayer de faire partager ça à un public plus large, je trouve ça très intéressant. Essayer de trouver de nouvelles conceptions pour activer la connaissance, la curiosité, la joie. Je ne sais pas... Cela peut être bien pour Dancing Museums. »* (Daniel Favier). Il semble ici évident que cela agite chez eux des questionnements quant à la réception par le public. En effet, quels sont les échos entre ces questionnements et la réception des dix visiteurs enquêtés ?

II. Créer - Les danseurs amateurs participants au projet de création

A. Un projet de création comme projet de développement personnel

Pourquoi s'engager dans un projet de création ? Nos entretiens auprès des dix danseurs ont révélé qu'ils n'ont pas répondu à l'appel à participation dans le but de participer au projet de coopération européenne *Dancing Museums*. Qu'est-ce que cela signifie ? En effet, notons qu'en début de résidence, les danseurs n'avaient pas de vision du projet dans sa globalité. Bien que la thématique « danse et musée » était comprise par l'ensemble, la dimension européenne était plus compliquée à appréhender et intégrer. Ils se sont engagés dans un projet de création mettant en jeu des danseurs amateurs dans un musée. De plus, plusieurs expliquent ne pas avoir délibérément regardé de quoi il s'agissait précisément avant de s'engager : *« Pour être franche, j'avais pas la moindre idée, j'avais pas d'attente et c'est ça qui me plaisait en fait. J'avais vraiment pas d'attente en particulier. Je me suis laissée un peu guider et c'est ça que j'aimais bien, comme la découverte de quelque chose [...] »* (D4).

Le projet de création est appréhendé par l'ensemble du groupe comme un projet de développement personnel dans le sens où celui-ci vient les nourrir personnellement et/ou professionnellement.

1. Des créateurs

Sept des danseurs (soit 70 %) établissent un lien direct entre leur engagement face au projet et leur profession. Ceux-ci sont des créateurs et appartiennent à la catégorie socioprofessionnelle « Professions de l'information, des arts et des spectacles »⁸⁹ comme neuf des danseurs. Parmi eux nous comptons : des artistes (plasticiens, performeurs, scénographes), un co-gérant d'une entreprise de feux d'artifices, un assistant commissaire d'exposition, une graphiste. Ces personnes ont, de par leur profession, un lien direct avec la création contemporaine.

Plusieurs d'entre eux procèdent à une assimilation directe. Ils réalisent un transfert de leur profession sur le projet en faisant une comparaison directe du projet à leur profession. *D1* (co-gérant d'une entreprise de feux d'artifices) établit un lien direct avec ses préoccupations personnelles et professionnelles. En effet, il explique qu'il a un intérêt particulier pour le rapport au public et la réception de ce qu'il lui est donné à voir : « *Enfin, d'un point de vue personnel et même presque professionnel, l'interaction avec le public m'interroge aussi. Moi je travaille dans un milieu, je fais les feux d'artifices et, du coup, on a assez peu de retours du public.* ». (*D1*)

Ceux-ci cherchent à établir un lien direct avec leur profession en confrontant le projet à celle-ci : « *C'est sûr tu vois, 'fin bon j'ai fait les Beaux-arts aussi, donc je sais pas si ça m'aide ou pas...[...]* » (*D4*). Par exemple, au cours de l'entretien *D2* (artiste performeuse) réalise une comparaison systématique du projet à sa pratique professionnelle : « *Oui, c'est sûr que c'est une approche assez différente de celle que je peux avoir d'habitude et qui, du coup, est d'autant plus intéressante.* » (*D2*). Puis, par exemple, *D7* (Assistant commissaire d'exposition) établit un lien direct au domaine professionnel et à son récent travail de recherche en lien avec le corps. Sa volonté est ici d'explorer quelque chose de nouveau : investir son corps. Nous y voyons un enrichissement professionnel. En effet, il explique qu'il était « *investi dans des recherches liées au corps. Ça m'intéressait, cette fois-ci, d'investir mon corps dans un projet artistique parce que je suis dans le domaine de l'art*

⁸⁹ Voir le tableau des profils socioprofessionnels en annexes.

depuis maintenant 6 ans. ». En ce sens, il vient compléter des compétences professionnelles via ce changement de point de vue.

Puis, D9 (artiste plasticien, performeur et scénographe) justifie et légitime sa place dans le projet par sa profession d'artiste plasticien et de danseur semi-professionnel : *« Après, par rapport au projet à proprement parler comme je suis plasticien et que je danse depuis 6 ans de manière très assidue. Je me forme comme autodidacte autour de projets qui sont amateurs voire même semi-professionnels donc avec quand même un niveau avancé. »*. En effet, il est dans une démarche analogue à une démarche professionnelle. Il replace *Dancing Museums* parmi d'autres projets amateurs qui lui permettent de le former.

Plusieurs des danseurs possèdent un lien très étroit et professionnel avec le musée. En effet, le groupe a un rapport très fort au musée et des pratiques de visites très élevées⁹⁰. D2 explique l'importance *« de connaître le fonctionnement des musées »*. De même D9 dit s'intéresser *« à tout au niveau des expos »*. De plus D6 (Designer scénographe) explique (comme D1, D4, D5) son intérêt pour l'association de la danse et du musée : *« J'ai répondu à l'appel à projet parce que j'ai vu « dancing » et « museums », les deux mots associés et vu que j'ai pas mal travaillé sur la notion d'exposition et le musée est un endroit qui m'intéresse professionnellement parlant, je me suis dit que ces deux associations étaient cool. »*.

Enfin, plusieurs participants voient le projet comme un moyen de nourrir leur pratique professionnelle d'artiste : *« [...] c'est intéressant en tant qu'artiste aussi. »* (D2). Effectivement, D2 explique la nécessité professionnelle *« de se nourrir de la pratique des autres [...] »*. De même, D9 relève que : *« On sent qu'il y a des plasticiens, des personnes qui ont fait les Beaux-arts et ça je suis content qu'il y ait cette chose- là parce que ça me nourrit et ça me... Quelque part, je me dis que voilà je suis là pour ça aussi. Intellectuellement c'est hyper enrichissant. »*. Ainsi, il est intéressant de noter que, bien entendu, la thématique du projet nourrit leur pratique mais cela passe aussi par un échange humain et un rapport collectif.

⁹⁰ Nous pouvons qualifier les pratiques de visites muséales de la grande majorité des danseurs (80 %) élevées, voire très élevées. Effectivement, nous notons que 30 % d'entre eux nous disent se rendre au musée chaque semaine, 30 % une à deux fois par mois, 20 % se rendent au musée plus de cinq fois par an (Voir histogramme dans annexes).

2. Des danseurs amateurs experts

Cinq danseurs (soit 50 %) ont une pratique assidue en danse contemporaine⁹¹ et sont familiers des projets de création mobilisant des danseurs amateurs. Parmi ces cinq danseurs, *D1* (co-gérant d'une entreprise de feux d'artifices, 53 ans), *D3* (Ingénieur des systèmes de métros automatiques, 53 ans), *D5* (Marketing business affairs), *D8* (Journaliste retraité, 69 ans), et *D9* (Artiste plasticien, scénographe, 38 ans). Deux d'entre eux sont semi-professionnels, les quatre autres ont un niveau en danse dit « intermédiaire »⁹². En effet, nous relevons ici une véritable professionnalisation dans les projets de danse pour amateurs. Ceux-ci sont dans une démarche quasi-professionnelle. Par exemple, *D8* (journaliste retraité) fait une très grosse consommation de projets en danse contemporaine, exclusivement. Il se qualifie lui-même comme étant un « amateur professionnel », s'adonnant à des projets à temps plein. En effet, il s'explique : « *Mon engagement vient du fait que je suis friand de toutes les aventures qui tournent autour de la danse contemporaine et que donc à priori, je fonce sur tous les projets.* ». De plus, ils insistent sur le fait qu'ils se sont constitués un véritable réseau leur permettant de développer les projets. *D1* révèle que depuis trois ou quatre ans qu'il a débuté : « *ça s'accélère, puis je commence à avoir de plus en plus de connexions notamment à La Briqueterie, puis avec des gens. Cela permet d'avoir un tissu de relations qui m'attire vers des projets. Là, à La Briqueterie, ça fait déjà deux ans que je fais quasiment tous les ateliers Kaléidoscope.* ». D'ailleurs, ceux-ci ont déjà travaillé sur des projets communs ou se connaissent par le biais de *La Briqueterie* (*D1*, *D3*, *D5* et *D8*) ou entre autres, de la MPAA⁹³ (*D5* et *D9*). L'ensemble du groupe est donc constitué de cinq personnes qui ont déjà été amenées à travailler ensemble dans le cadre d'un atelier en danse contemporaine ou d'un projet de création similaire à celui-ci.

Il nous semble essentiel de noter que le groupe est constitué d'experts en art. En effet, nous l'avons vu, tous ont une relation très étroite et professionnelle à la danse et/ou au musée⁹⁴. Tous sont à la recherche d'une expérience artistique. Nous avons affaire à des créateurs. Ils ont la notion de créer une œuvre. Cette notion est acquise par leur métier d'artiste ou leur expérience à des projets de création. Ainsi, notons que nous avons des profils qui permettent de rentrer rapidement dans un processus de création.

⁹¹ Voir histogrammes en annexes.

⁹² Voir histogrammes en annexes.

⁹³ Maison de Pratiques Artistiques Amateurs

⁹⁴ Pour leurs liens au musée et à la danse, voir histogrammes en annexes.

B. Une expérience humaine : projet collectif et participatif

Le projet de création « Prière de ne pas détruire » regroupe dix danseurs amateurs. Qui sont-ils? Il est constitué de six femmes et quatre hommes âgés de 24 à 69 ans. Nous comptons une personne de moins de 25 ans (24 ans), quatre personnes entre 25 et 35 ans, une personne entre 35 et 45 ans (38 ans), deux personnes entre 45 et 55 ans, une personne entre 55 et 65 ans (59 ans) et enfin une personne de 69 ans. Leur âge moyen est donc de 41 ans et l'écart d'âge est relativement important, il s'agit d'un groupe intergénérationnel. Dans tous les entretiens, transparait un très bon fonctionnement et une très belle entente au sein même du groupe.

1. De l'individuel au collectif - du collectif à l'individuel

La recherche d'une expérience humaine et collective transparait des motivations des danseurs. Le projet de création est un projet collectif. Il est reçu comme une source de plaisir et de motivation : « *Ah ben ça, ça m'a encore plus motivé parce que je trouve ça génial que l'on crée vraiment quelque chose ensemble, que chacun apporte quelque chose de soi, et que ça se construise.* » (D4). Le groupe n'est pas appréhendé comme une contrainte mais plutôt comme une source de plaisir comme nous l'explique D1 : « *[...] je trouve que la puissance du groupe est plus une source de plaisir et un moteur qu'une contrainte.* ». A cela, s'ajoute une dimension de confort qu'a par exemple exprimé D10 : « *C'est rassurant de le faire ensemble, comme ça on travaille, on progresse ensemble, c'est plus rassurant, c'est plus logique car on n'est pas professionnels.* ».

Ce rapport à l'autre est bien souvent indissociable d'un rapport et regard sur soi-même. En effet, ce qui intéresse D5 c'est : « *voir comment les gens se transforment et comment moi je me transforme et j'évolue dans ces autres univers.* ». De plus, ce que D3 apprécie « *dans cette découverte est le chemin que je fais moi.* ».

Puis, ce projet collectif est perçu comme une expérience humaine et de découverte de l'autre par le corps. En effet, D7 explique : « *C'est ce qui m'a séduit et le fait d'être impliqué avec d'autres personnes dont on ne connaît rien, je trouve aussi qu'il y a une part de recherche là-dedans. [...] C'est le corps qui s'exprime et on peut deviner certaines personnalités.* ».

Une dimension humaine allant au-delà de la thématique de *Dancing Museums* est allouée par les participants : « *Un projet de création de groupe, intergénérationnel, avec différents univers. C'est pas que un truc de danse, ce n'est pas que relié aux arts appliqués, aux arts visuels, c'est complet. C'est ça aussi qui m'a intéressé.* » (D5). De plus, D9 insiste aussi sur cette découverte de l'autre : « *Par contre ce que je découvre c'est des personnalités et des individus, et ça j'adore.* ».

2. Un projet participatif

Ainsi, nous pouvons qualifier ce projet de participatif dans le sens où les dix danseurs ne sont pas des interprètes mais bel et bien des créateurs. Ils participent activement à la création et ne se placent pas dans une posture d'interprète. En effet, l'idée du créer ensemble est très présente : « *Ah ben ça, ça m'a encore plus motivé parce que je trouve ça génial que l'on crée vraiment quelque chose ensemble, que chacun apporte quelque chose de soi, et que ça se construise.* » (D4). Effectivement, notons que cela est le résultat d'un parti pris par la chorégraphe, désireuse d'une construction collective. D6 relève que « *Il y a une vraie émulation qui s'est produite, donc j'ai l'impression que c'est une écriture à douze avec Tatiana qui tient les rennes.* ». Il s'agit bien là d'une construction commune où il est intéressant « *de voir les gens qui apportent leurs petites pierres en fonction de leur vécu, de leurs connaissances, leurs sensations, leurs lectures... [...]* » (D5)

3. Une dimension de recherche comprise, assimilée et appliquée

Cette dimension participative est étroitement liée à une dimension de recherche. Nos entretiens révèlent que les danseurs ont intégré le fait que l'enjeu de ce projet de création ne répond pas à une forme de type spectacle mais vise à montrer des danseurs en création. D7 appréhende le projet à travers une démarche de recherche : « *Mais j'avais envie de vivre ça dans un cadre qui liait la recherche. C'est ce qui m'a intéressé en fait parce que quand Tatiana Julien nous a présenté le projet le 6 février, elle nous disait que c'était un work in progress permanent et donc il y a ça dans le travail de recherche, dans l'écriture aussi.* ». D'ailleurs, les danseurs qualifient cette restitution publique de « *workshop* », de « *processus de création* », de « *work in progress* ». En effet, ils tentent d'extraire au maximum de leur vocabulaire le mot spectacle. S'il est prononcé, il est systématiquement repris comme c'est par exemple le cas de D7 : « *[...] je me suis dis ben peut être que le spectacle, enfin le spectacle, ce qu'on va faire [...]* ».

Bien qu'au commencement du projet, les danseurs n'avaient pas une vision du projet *Dancing Museums* dans ses enjeux et sa portée européenne, ils ont compris, assimilé et appliqué cette dimension de recherche : « *Ca sortait vraiment comme un laboratoire d'expérimentations défini mais qui n'est pas complètement figé [...]* » (D6).

De plus, chacun d'entre eux, au cours de l'entretien a développé une réflexion personnelle sur la danse au musée et cela de façon très approfondie. Ils émettent des questionnements et émettent leurs propres hypothèses sur la danse au musée. Nous avons pu identifier de grands axes de réflexion à savoir : la danse comme moyen d'attirer de nouveaux publics, la création d'un rapport nouveau aux œuvres et au musée et la dimension sensible. Dans ces cas, ils parlent avec une certaine distance en s'excluant verbalement, par exemple : « *Mais je dirais que ça force au dialogue et ça force aussi autant le danseur que le visiteur* » (D7)

C. Créer au musée

Nous relevons leur conscience de leur position privilégiée dans l'espace muséal. En effet, D2 parle de : « *[...] l'espèce de liberté de même pouvoir se coucher sur le sol d'un musée c'est un truc tout petit et, en même temps, ce n'est pas rien de pouvoir, à travers ce projet-là, se permettre ce genre de choses.* » (D2). D3 revient à plusieurs reprises lors de l'entretien collectif et de son entretien individuel sur la notion d'exigence qui est pour elle indéfectible de l'institution muséale. Elle explique que le MAC VAL et le Musée du Louvre sont : « *[...] des institutions qui pour moi sont synonymes d'engagement, de perfection, de réflexion, fin voilà.* ». Les danseurs ont conscience de la difficulté de danser au musée et la mettent allègrement en valeur : « *Danser dans un musée c'est quand même pas évidemment, il y a beaucoup de travail sur le regard, la présence, même si j'y suis un petit peu familière.* » (D5). De plus, ils établissent une nette différence entre les deux musées dans lequel ils ont travaillé. En effet, ils trouvent bien plus « évident » de danser au MAC VAL qu'au *Musée du Louvre* de par la typologie du musée mais aussi de par ses grands espaces permettant au corps d'évoluer sans contrainte de place. Par exemple, D1 explique que : « *Je suis plus familier du Mac Val et le travail qu'on a fait là me semble plus en... Disons moins en décalage que ce qu'il y a au Louvre. Mais ce n'est que ma vision, ça me semble moins en décalage au Mac Val de voir des danseurs contemporains, des gens qui bougent...* ».

1. Danser au Musée du Louvre : entre curiosité et prestige

Danser au Musée du Louvre éveille chez eux, comme nous l'avons d'ailleurs constaté chez les structures partenaires, une certaine curiosité mais aussi une dimension de prestige. Nous notons un certain étonnement par rapport au fait de danser au *Musée du Louvre*. Pour D6, de par « *l'épaisseur des murs [...] tous les clichés, les à priori véhiculés par des choses qui le dépassent comme les films, les livres.* », il est « *moins évident à imaginer dans ce type d'espace.* ».

Cinq danseurs (soit 50 %) ont vu le fait de danser au *Musée du Louvre* comme une motivation face à leur engagement au projet : « *C'est ce qui m'a motivé, c'est l'une des raisons car le Louvre, l'affiche déjà, de faire quelque chose au Louvre [...]* » (D3). En effet, ils allouent au Musée du Louvre un caractère institutionnel fort et prestigieux et utilisent des superlatifs. : « *Le fait que ça se fasse au Louvre, il y a une sorte de prestige, c'est vrai que c'est magnifique.* » (D3) ; « *se dire je vais danser au Louvre, c'est l'image. [...] Cela fait de l'effet.* » (D10) ; « *Etre au Musée du Louvre a 23 ans c'est plutôt pas mal.* » (D2), « *[...] le Louvre c'était un peu la cerise sur le gâteau [...]* ». D9 soulève de même un rapport fort au passé et aux « ruines » qui rend le fait de danser « *tellement poétique* ».

2. Appréhender le rapport avec le public

Dans la majorité des cas le public n'est pas une composante qui est déclencheur de stress chez les danseurs. Cependant, nous relevons chez deux d'entre eux (D3 et D10) une légère anxiété face au rapport avec le public. Par exemple, D10 fuit l'interaction avec les visiteurs et témoigne d'un rapport compliqué avec ceux-ci : « *J'essaie de faire abstraction. Je ne regarde pas les visiteurs, j'essaie de ne pas les regarder parce que cela me perturbe, je commence à rigoler. J'essaie de suivre la consigne, de rester sur mes sensations. J'essaie de ne pas me laisser disperser.* ». D7 qualifie le rapport au public de « un peu violent pour la création » mais l'intègre tel « un bon moteur ».

Puis, certains danseurs expérimentent, font des tests et des essais comme l'explique scrupuleusement D9. Il est ici question de prendre la température et d'arriver à cibler les limites. Notons qu'il leur est personnellement important d'arriver à identifier leur rapport au public et ce que leurs réactions et comportements provoquent chez eux. De plus, quelques-uns d'entre eux comme D1 prennent soin d'analyser les comportements des visiteurs en

établissant des types de réaction. Par exemple, *D1* en relève trois principales: « *Il y avait cette première réaction-là de passivité et de tranquillité. Il y a ceux que ça a fait fuir, il y a vraiment des gens qui se sont retrouvés dans la salle et qui se sont dit « Oula, on va aller voir dans une autre salle et on reviendra quand ça sera plus calme ». Et puis, il y a ceux qui se sont arrêtés et qui se sont interrogés de savoir ce qu'on faisait à cet endroit-là. »* (D1).

III. Recevoir - Les visiteurs présents lors de la restitution publique au Musée du Louvre⁹⁵

Nous avons mené un entretien auprès de cinq femmes et cinq hommes âgés de 23 à 59 ans dont trois personnes ayant moins de 25 ans (soit 30%), une personne entre 35 et 45 ans (42 ans ; 10 %), deux personnes entre 45 et 55 ans (soit 20%) et quatre personnes entre 55 et 65 ans (soit 40 %). Neuf d'entre eux résident en Ile-de-France (dont 5 à Paris intra-muros) et un en Picardie. Trois d'entre eux sont étudiants et sept sont en activité. Les trois étudiants enquêtés font des études, niveau master : Histoire de l'art pour l'une et Muséologie pour les deux autres (Ecole du Louvre). Six d'entre eux (soit 90% des personnes en activité) appartiennent à la catégorie socioprofessionnelle « Cadres et professions intellectuelles supérieures » et un à la catégorie socioprofessionnelle « Profession intermédiaire » (photographe). Puis, nous relevons que cinq des sept personnes en activité exercent une profession dans le domaine artistique : graphiste, acteur et écrivain, photographe, inspecteur pédagogique régional en arts plastiques, professeur de philosophie et conseillère danse. Les enquêtés ont un niveau d'étude relativement élevé : une personne a un Bac+8, trois un Bac+5, trois un Bac+4, deux un Bac+3 et une un Bac+2.

Nous relevons que quatre des visiteurs enquêtés ont eu l'information par l'un de leurs proches ayant un lien plus ou moins direct au projet *Dancing Museums*. Puis, trois ont été informés par le bouche à oreille ou via un outil de communication. Deux d'entre eux avaient un de leurs proches qui faisait partie du groupe de danseurs. Enfin, une avait été informée suite à une communication interne de l'Ecole de Louvre. Cet échantillon de dix visiteurs sont venus pour y voir l'un de leurs proches danser (soit 20%) et/ou par intérêt et par curiosité pour le sujet : la danse au *Musée du Louvre*.

⁹⁵ Des photos de la restitution publique au Musée du Louvre sont disponibles en annexes. Elles ont une fonction documentaire et permettent au lecteur d'avoir une idée des espaces et de l'atmosphère générale.

Tous les visiteurs enquêtés ont un rapport très étroit avec le musée de par leurs professions, leurs études ou un goût personnel. Effectivement, trois d'entre eux vont au musée chaque semaine (soit 30%), six une à deux fois par mois (soit 60 %) et deux (soit 20%) un peu moins fréquemment : entre deux à cinq fois par an. Aller au musée est chez nos enquêtés intégré dans leurs pratiques culturelles. Ils visitent en majorité des musées d'art moderne ou contemporain ainsi que des musées de Beaux-Arts.

Une majorité des enquêtés va régulièrement voir de la danse. En effet, l'un d'entre eux va chaque semaine voir de la danse, trois y vont une à deux fois par mois, et un plus de cinq fois par an. Puis, un y va deux à cinq fois par an, trois au moins une fois par an et un tous les ans. Seulement deux des dix enquêtés sont danseurs (ils pratiquent chaque semaine), les autres ne pratiquent donc jamais.

Ainsi, les dix visiteurs ont de par leur profession ou leur intérêt professionnel pour le sujet une réflexion avancée sur la danse au musée. Il nous semble essentiel de le souligner ici puisque nous avons délibérément choisi de ne pas le traiter de manière effective au cours du développement qui suit. Nous avons choisi de nous intéresser de plus près à la réception du visiteur et à ce qu'elle engendre.

A. Une socialisation de l'expérience muséale

1. Une réduction du confort de visite : la problématique du « trop de monde »

La problématique du « trop de monde » est une problématique émergente de nos entretiens. Notons que la gestion du flux du public était, nous l'avons vu, un aspect déterminant dans les enjeux de conception pour le *Musée du Louvre* (Partie I). En effet, les visiteurs enquêtés abordent systématiquement, au cours de l'entretien, ce « trop de monde » de façon presque compulsive. Nous avons dégagé trois types de réactions/rapports face à cette problématique.

1.1. Un frein à l'expérience ?

Les visiteurs rapportent la difficulté à voir par le fait qu'il y ait beaucoup de monde dans les salles⁹⁶ : « *C'est vrai que la première salle nous n'avons pas vu grand-chose.* » (V2). Effectivement la visibilité du visiteur face à ce qui lui est donné à voir est réduite et vient provoquer chez lui un sentiment de gêne : « *Ce qu'il y avait de gênant, c'est qu'il y avait trop de monde pour le spectacle. Du coup, cela gênait la visibilité.* » (V8). Puis, cela peut entraîner chez le visiteur un sentiment de frustration légère ou de déception. Par exemple, V9 explique qu'il y avait « tellement de monde », emploie à plusieurs reprises des indicateurs d'un sentiment de déception : « *malheureusement* », « *c'est dommage* ». Ainsi, ce « trop de monde » peut être un frein et avoir un impact sur l'appréciation de leur expérience, comme le souligne D9, « *On profite moins.* ».

1.2. Une gêne demandant une adaptation

Cette gêne en regard du nombre important de visiteurs au sein des salles demande au visiteur une certaine adaptation. En effet, plusieurs visiteurs nous expliquent quelle a été leur démarche pour arriver à voir. Cela oblige les visiteurs à faire des choix par rapport à ce qui leur est donné à voir : « *Dans les triangles, on a eu un peu de mal à voir du coup on a vu qu'il y en avait quelques-uns qui s'étaient relevés et qui partaient vers l'autre salle donc du coup on n'a pas trop regardé, on s'est dit on va directement aller dans la suivante pour pouvoir... Voilà.* » (V9). Dans ce cas-là, V9 ne voyant pas bien, elle choisit de quitter la salle pour rejoindre la suivante avant la majorité des personnes dans le but d'avoir une meilleure visibilité sur les danseurs. V2 explique qu'elle a, elle aussi, fait en sorte d'« *arriver la première dans la salle d'après et pour pouvoir voir.* ».

Certains élaborent de véritables stratégies pour arriver à voir. V3 a par exemple été contraint de trouver une solution pour voir : « *Moi j'étais obligé de monter tout en haut de l'escalier car il n'y avait pas assez de place dans la petite salle* ». S'agissant d'une déambulation formant une boucle parcourue à deux reprises par les danseurs, V9 a eu l'idée de faire « le tour à l'envers. » afin d'être bien placée.

⁹⁶ Voir album photos dans annexes.

1.3. Une contrainte comprise et acceptée

Bien que la gêne face au monde soit présente et reconnue, certains visiteurs l'intègrent et l'acceptent. Le fait qu'il y ait beaucoup de monde est compris du fait que cela se tienne au Musée du Louvre, V8 explique que : « *On ne peut pas faire autrement.* ». De plus, émerge l'idée de l'acceptation du sentiment de frustration. En effet, V5 explique : « *Par exemple quand on était au Louvre voilà on décidait de suivre un danseur, on savait pertinemment que l'on ratait des choses. Je trouve qu'il y a un peu ce sentiment de frustration mais voilà de dire que du coup on voit quelque chose de beau et que c'est peut être bien de rester sur cette frustration [...].* ». Enfin, V1 explique : « *Donc on est forcément gênés. Mais est-ce que c'est gênant d'être gêné ? Je ne suis pas sûr, cela fait partie du jeu je pense. D'ailleurs on en a discuté avec mon épouse en sortant et je me suis dit que pour moi cela ne me gênait pas le monde dans ce type d'évènement.* ». Ce dernier a donc pris le paramètre en compte mais cela n'est pas un frein à l'appréciation de ce qui lui est donné à voir.

2. De la perte de repère à l'appréhension d'une expérience collective

Nous relevons qu'il est commun que les enquêtés lorsqu'ils racontent leur expérience personnelle au cours de la présentation publique utilisent le « on » : « *on s'est mieux placé* » (V2), « *on a bougé dans la deuxième pièce* » (V7). Dans ce cas, le visiteur s'inclut dans un tout et transparaît donc une dimension collective. En effet, il s'inscrit dans un groupe et évolue avec cette entité au sein de l'espace muséal : « *Il y avait la foule au départ, il fallait un peu avancer au rythme de la foule justement.* ». (V7).

L'une des premières réactions observables a été que les visiteurs, dès que possible, s'arrêtent, se fixent, s'assoient. Il est question de retrouver une notion de confort pour pouvoir apprécier ce qui nous est donné à voir. Cependant, nous y voyons l'idée de chercher à retrouver ses repères et habitudes. En effet, on applique ce que l'on connaît, c'est-à-dire les codes du spectacle avec la mise à distance scène/salle et le rapport actif/passif. Dès que l'espace et/ou le mouvement des danseurs le permettaient, les visiteurs appliquaient ces codes. Par exemple, les escaliers du *Palier Colbert* (photo 12) ont été investis tel des gradins sur lesquels les visiteurs se sont automatiquement assis bloquant alors la circulation.

Nous avons pu observer⁹⁷ une évolution notable au fil de l'expérience, comme une éducation du visiteur au rapport à l'espace, à l'autre et aux danseurs. Danseurs et visiteurs partagent un même espace muséal et deviennent alors une seule et unique entité. En effet, au début de la présentation publique, le public semblait avoir du mal à appréhender les danseurs et l'espace. V2 rapporte que : « *C'était un peu plus chaotique car les gens se mélangeaient, s'étaient un peu rassemblés, reprenaient leur place dans la salle.* ». Puis, au fil de la déambulation, le groupe danseurs – visiteurs semble trouver son rythme. Les visiteurs semblent s'habituer à se déplacer et à se placer dans l'espace. Les visiteurs réagissent face à cette mise en mouvement : « *tout le monde qui tournait dans tous les sens pour essayer de voir ce qu'il se passait.* » (V3). Certains de nos enquêtés se disent troublés par ce rapport de proximité entre danseurs et visiteurs : « *En même temps, c'était très troublant de voir les artistes mêlés au public. Il n'y avait pas la distance habituelle qu'il y a entre les artistes et le public. C'était très intéressant.* » (V8). En effet, à plusieurs reprises, il était très difficile de distinguer les danseurs des visiteurs (photo 4). Cela contribue amplement à cette perte de repères.

Puis, nous avons observé à plusieurs reprises de petits groupes de visiteurs présents dans les salles de Mésopotamie pour une visite guidée. Nous avons notamment identifié trois petits groupes de visiteurs. Ceux-ci semblent être en minorité par rapport aux 90% des visiteurs venus spécialement pour la restitution publique. Ainsi, se mêlent aux danseurs et au public averti d'autres visiteurs présents par hasard. Plusieurs réactions sont notables mais il semblerait que ces petits groupes de visiteurs ne se soient pas intégrés à l'ensemble. Certains ralentissaient le pas et regardaient rapidement ce qu'il était en train de se passer sans même sembler comprendre. En effet, plusieurs visiteurs se sont contentés de traverser les espaces sans même regarder ce qui se déroulait avec une ignorance notable (photo 3). Certains de nos enquêtés nous font part d'anecdotes à ce sujet : « *D'ailleurs ce qui était bizarre c'était les gens qui venaient pour visiter l'expo mais qui ne venaient pas pour la danse mais qui marchaient au-dessus des corps. Je me suis dit qu'à un moment il y en avait un qui allait marcher sur un corps.* » (V4). Au contraire, V4 insiste sur le fait qu'elle collaborait avec les danseurs dans le sens où par respect, elle ne voulait pas les gêner dans leur travail : « *En fait je respectais leur travail en me poussant, en les laissant. Là quand je les voyais arriver, je me poussais pour leur laisser la place.* » (V9).

⁹⁷ Un compte-rendu de l'observation ethnographique est disponible en annexes.

Enfin, V2 rapporte⁹⁸ qu'une « spectatrice » a interrompu un danseur en mouvement pour le prendre en photo devant une œuvre. Cet exemple, certes singulier, montre que le mouvement (des danseurs) induit une perte de repères et des codes du musée conduisant à des réactions étonnantes. En effet, visiteurs et danseurs doivent s'appréhender et apprendre à évoluer ensemble. Chacun doit trouver sa place.

B. Une expérience collective : interagir et devenir danseur

Nous avons vu qu'il s'agit là d'une expérience collective où danseurs et visiteurs s'appréhendent et évoluent ensemble au sein des salles. Les visiteurs se sentent directement impliqués : « *Il y a toujours quelque chose d'inattendu et en même temps on se sent un peu impliqué.* » (V5). À plusieurs reprises, nous avons observé des visiteurs (quatre) se mettre à la portée des danseurs au sol pour entendre les phrases qu'ils murmuraient. Dans ces cas-là, le visiteur s'est impliqué corporellement pour arriver à saisir une information verbale délivrée par le ou les danseurs. Nous relevons une grande proximité entre le danseur et le visiteur qui induit la création d'un lien très particulier. Par exemple V7 nous fait part de l'une de ses interactions : « *Ce n'était pas une interaction verbale mais il savait que j'étais là et il savait qu'il était là et on était super proches l'un de l'autre. C'était assez marrant. C'était super impressionnant de se sentir aussi proche du danseur en fait. Il y avait aucune distance possible en fait.* ».

Puis, transparaît un désir timide chez plusieurs de nos enquêtés de se joindre à la danse. Nous observons une certaine retenue dont V3 témoigne : « *Du coup, quand tout le monde a dansé à un moment, moi je me suis baladé en plein milieu de tout le monde, je ne sais pas si on pouvait le faire ou pas mais j'ai vu que certaines personnes du public avaient commencé à le faire alors qu'elles ne faisaient pas partie du tout de la chose.* ». (V3). Le mouvement des corps des danseurs peut, chez certains visiteurs, leur donner l'envie de s'impliquer corporellement et de se mettre en mouvement : « *Déjà au début, j'avais envie de m'allonger*

⁹⁸ « A un moment donné, une spectatrice a voulu prendre une photo et elle a interrompu la danse pour que le danseur prenne la pause devant une œuvre en fait. C'était à la fois incroyable de la part de la spectatrice de se permettre d'interrompre la danse mais en même temps c'est peut-être le risque ou l'intérêt du danseur de jouer le jeu ou pas. Je ne sais pas quelle aurait été la réaction de la personne si... De toute façon, elle a interrompu quelque chose. Je pense qu'il ne pouvait pas s'arrêter en disant « Ecoutez madame je suis en train de danser ». (Rires). Il ne pouvait pas réagir autrement que de jouer le jeu. Et puis, peut-être que c'est ça aussi l'interaction, avec quelqu'un au milieu de la salle cela fait partie du truc. » (V2)

comme eux mais je ne savais pas si c'était l'idée ou pas. Comme je n'ai vu personne le faire. Oui, j'ai eu envie de me mélanger un peu sachant que je voyais bien que comme ça bougeait dans tous les sens, l'idée ce n'était pas que je me mette à danser ou à courir. J'essayais de marcher un peu au milieu et de trouver des endroits de vide. Là j'ai croisé d'autres personnes qui avaient osé un peu se mélanger justement. » (V6).

Ensuite, il nous semble intéressant de noter que les visiteurs s'assimilent eux-mêmes en tant que danseurs : « *On faisait partie du corps d'artiste en fait.* » (V7). Ce chemin collectif et participatif implique le développement d'un lien entre les visiteurs et danseurs avec lesquels on est en train de vivre une expérience commune. V8 explique que « *On regarde les gens avec beaucoup plus d'attention, y compris les spectateurs, cela fait surgir les spectateurs comme s'ils étaient acteurs.* » (V8). Le visiteur auquel nous ne prêtons pas grande attention lorsque nous visitons un musée ou une exposition devient ainsi protagoniste, sujet d'attention au même titre que les danseurs ou les œuvres.

Enfin, au sein de la présentation, une part relativement importante des personnes est restée au sein des salles un petit moment (jusqu'à 30 minutes après la fin de la restitution). De petits groupes de personnes se sont formés. Nous n'avons pas identifié s'il s'agissait de rencontres entre des personnes inconnues les unes des autres. Nous avons noté que, en général, au cœur de chaque groupe d'individus, se trouvaient un danseur et/ou une personne étroitement liée au projet (partenaires français et européens, personne travaillant dans l'une des trois structures partenaires, amis et proches des danseurs). Alors, cela illustre le développement d'un « être ensemble » effectif, la création d'un lien humain permettant le dialogue et la socialisation au musée.

C. Un rapport différent aux œuvres et à l'espace : de la dilatation du temps au développement du rapport sensible et cognitif

1. Une dilatation du temps

« Le temps passé devant une toile, créer un temps différent, créer un mouvement qui peut permettre d'avoir des appréciations de temps plus longues, plus présentes. »

(Daniel Favier)

Le discours de nos enquêtés est non sans écho avec cette perception du temps que met ici en exergue Daniel Favier. En effet, V1 retient que cette expérience permet de passer un temps plus important au sein de l'espace muséal : « *Je suis sorti en me disant que de toute façon le*

principal intérêt de ce type de démarche c'est que l'on passe beaucoup plus de temps auprès des choses que dans une visite lambda. [...] Donc je suis plutôt un visiteur qui passe du temps à regarder les choses mais en plus de ça, la danse oblige à regarder autrement et plus longtemps. » (V1). De plus, V5 souligne que ce qui l'intéresse dans cette expérience de la danse au musée est « le rapport au temps ». Celui-ci est indissociable d'une expérience. Le rapport au temps se voit être considérablement différent, extensible. V6 emploie le verbe « s'attarder » et indique que l'on va ainsi prendre plus de temps que ce qu'il est habituel ou normal au sein d'une salle ou devant une œuvre. Cette notion de dilatation du temps se voit être étroitement liée à la notion du « voir différemment » ou du « regarder autrement » très souvent employée. En effet, le temps plus long couplé du regard et mouvement des danseurs peut permettre au visiteur de modifier son regard sur les œuvres et le musée. Il est intéressant de noter que l'expression de « regarder autrement » présentée comme enjeu chez les concepteurs se retrouve ici dans la bouche de nos dix visiteurs enquêtés.

2. Ressentir

La réception de ce qui est donné à voir peut relever du sensible, des émotions et de la sensibilité propre à chacun. En effet, cela peut développer les émotions, la perception et mettre les sens en exergue. Nos enquêtés peuvent attribuer à ce qui leur est donné à voir une charge émotionnelle importante. Par exemple, V1 relève que ce vivant qu'est la danse augmente forcément les sensations. Cela est pour lui une évidence. V7 nous explique que la danse, à un moment bien précis, lui a provoqué une émotion très forte suite à laquelle il a souhaité partir : « *Et voilà et après ça j'ai voulu partir, je me suis dit que j'en avais pas mal dans les yeux et voilà ce qu'elle avait fait m'avait pas mal ému [...]* ». « Poétique » et « beau » sont des adjectifs que nous retrouvons souvent au cours de nos entretiens : « *Il se passait des choses assez poétiques, des trucs plutôt beaux.* » (V7). V10 nous témoigne d'une expérience forte en émotions et laisse transparaître des émotions comme la joie : « j'étais très heureux ».

3. A la recherche d'un lien ?

3.1. Le musée comme décor : le non-lien

Le musée peut être appréhendé comme simple décor. Dans plusieurs cas, nos enquêtés (par exemple V2, V4, V9) se concentrent tout d'abord sur la danse et n'ouvrent pas leur regard sur l'espace et les œuvres : « [...] *j'ai plutôt regardé les danseurs et je n'ai pas fait*

attention s'il y avait des œuvres car je regardais les danseurs. » (V2). V4 n'établit aucun lien entre ce qui est donné à voir et l'espace : « Je ne vois pas le lien avec le musée, ça aurait pu être n'importe où, dans un centre commercial. Je n'ai pas trouvé le lien entre les danseurs et le musée. » (V4). En effet, il dit ne pas accorder ici d'importance à l'espace et sa fonction. Notons que cela est étroitement lié à la raison pour laquelle les visiteurs sont venus. Par exemple, V9 venue voir l'un de ses proches danser, explique qu'elle n'a pas été attentive à l'espace et aux œuvres et qu'elle est restée focalisée sur les danseurs.

3.2. Comprendre et faire le lien

Très fréquemment voir quasi-systématiquement, nos enquêtés émettent un désir de comprendre et de faire du lien entre la danse, le musée et les œuvres.

Ils peuvent être dans la recherche d'un lien direct entre le corps du danseur et l'œuvre dans sa matérialité physique (forme). Dans ce cas, il leur semble très compliqué d'établir des correspondances : *« Honnêtement, à part dans la salle où c'était plus statique, où l'on avait vraiment à la fois l'œuvre, le danseur, où on avait une vision à chaque fois des deux et qu'il y avait un petit peu moins de monde, j'ai trouvé que ça c'était vraiment bien. Il faut dire que dans les autres salles, à part faire de la danse au musée, je n'arrive pas bien à comprendre le lien. Je n'ai pas compris comment cela pouvait m'aider à regarder autrement les œuvres sauf dans cette salle-là. » (V2).*

Cette volonté d'absolument faire un lien, de trouver un rapport, une image peut s'exprimer par un glissement vers quelque chose qui nous est familier. En effet, V9 explique par exemple : *« Après quand ils ont fait leur espèce de pyramide, alors comme mon mari et mon fils sont un peu passionnés de rugby, on a vu une mêlée. On a fait des rapprochements entre la mêlée, le rugby. Voilà, c'est mon fils qui est parti sur ça. » (V9)*

Cependant, pour certains, le lien est très net et les correspondances entre la danse, les musées et les œuvres sont évidentes : *« J'ai trouvé ça super beau parce qu'il y avait une vraie, de vraies correspondances entre la chorégraphie, les œuvres, les sons diffusés, les textes diffusés et le contexte de la salle, des salles. » (V7).*

Ainsi, la danse au musée induit une dilatation du temps de visite. Ce temps plus long passé dans les espaces peut-être l'élément déclencheur d'un regard neuf sur l'espace muséal ou sur les œuvres. L'établissement d'un lien peut-être obsessionnel chez le visiteur. Existant ou non-existant, il est indissociable de la raison pour laquelle le visiteur est venu : voir de la danse ou bien voir de la danse au sein d'un musée. Ce lien peut être une évidence ou bien une véritable quête parfois laissée sans réponse. En somme, ce « lien » est une donnée personnelle, multiple et infinie.

Conclusion

Notre chapitre premier consacré au cadre de la recherche nous a permis de faire émerger la dimension de recherche allouée à la danse au musée que nous avons questionné et étudié via notre terrain d'enquête ciblé sur la quatrième résidence du projet de coopération européenne *Dancing Museums*. Comment est reçu, appréhendé et compris un projet de recherche sur la danse au musée à échelle européenne, par les acteurs et/ou récepteurs du projet ?

Notre étude révèle que la dimension européenne du projet est tout à fait comprise par le Musée du Louvre et le MAC VAL. Elle est même tout à fait novatrice puisque les deux musées ne travaillent jamais à cette échelle. Le projet est reçu comme une ouverture sur l'extérieur permettant de questionner leurs enjeux et objectifs propres. Bien que les résonances soient évidentes, il est bien moins appréhendé comme une offre culturelle propre que comme un laboratoire d'expérience. Pour les deux musées, il s'agit en effet plus d'un accueil et d'un accompagnement. Les danseurs participant au projet de création ont davantage de difficultés à intégrer le projet dans sa dimension européenne. Cependant, nous avons pu voir qu'ils ont complètement intégré et appliqué la dimension recherche du projet notamment de par le rapport professionnel qu'ils ont pu octroyer au projet mais aussi de par le format même du processus de création. Les visiteurs enquêtés semblent difficilement appréhender cette dimension européenne mais leur venue est souvent liée à un intérêt personnel et/ou professionnel pour le musée et/ou la danse.

Notre enquête nous a permis de saisir les contraintes réelles, plus ou moins affirmées, de la danse au musée. En effet, nous l'avons vu avec le Musée du Louvre et le MAC VAL, l'établissement de la danse au musée diffère de façon considérable selon les musées et leur typologie, taille, politique des publics. La danse au musée peut aujourd'hui être une évidence comme au MAC VAL mais sa mise en place peut relever d'un véritable parcours du combattant comme nous l'avons vu au Musée du Louvre. Les contraintes majeures sont celles liées à la sécurité (public, œuvres) et au confort de visite du visiteur. Nous l'avons vu, la gestion du flux de public est primordiale et le « trop de monde » est une véritable

problématique. La danse au musée, pour être appréciée, doit-elle être une offre réduite et intimiste ?

Dans la conception, la création et la réception, les choses se croisent. Tous les acteurs sont associés à la conception ou à la création à des niveaux différents. Ils sont tous liés. En effet, c'est aussi par la présence du public à la fin, de façon massive et avec tous ses comportements variés, que s'est réellement créé quelque chose. Ils sont partie intégrante de la création dans le sens où ils se sont engagés corporellement et sont eux-mêmes devenus danseurs. Les visiteurs nourrissent le projet, il s'agit d'une co-création. Notre étude a montré que *Dancing Museums* est un projet collectif à tous ses niveaux : les partenaires, le projet de création et la réception de celui-ci. Essentiels, l'expérience collective et la socialisation de l'expérience muséale sont à retenir.

L'ensemble des acteurs sont des experts de la danse et/ou du musée. Un public spécialisé est-il nécessaire pour servir la dimension recherche du projet ? Ce public vient considérablement nourrir le projet lui-même et vient s'inscrire dans cette même dimension de recherche, d'exploration et d'expérimentation. Ainsi, nous sommes dans ce cas dans une diversification des publics en termes de pratiques mais pas dans un élargissement. Le projet n'a visiblement pas mis en jeu, du moins pas majoritairement, un public de primo-visiteur. En effet, cela vient ici questionner la destination de l'offre de danse au musée. Les mécanismes de réception seraient-ils similaires chez un public moins expert ?

Dancing Museums et d'une façon plus large, la danse au musée, sont indubitablement créateurs de liens : humains, sensibles et cognitifs. Notre enquête a permis de mettre en lumière que la danse est un déclencheur d'un lien, d'une trace, d'un bousculement soit de l'esprit ou de l'œuvre et de l'espace. Il nous semble intéressant de souligner l'omniprésence du « regarder autrement » déjà perceptible dans le cadre théorique. En effet, nous discernons un glissement de l'expression émergeant du cadre théorique jusqu'aux discours des professionnels et publics enquêtés. Mais comment pouvons-nous appréhender ce « regarder autrement » ? En effet, le regard est personnel et propre à chacun : il y a mille et une façons de regarder. Le terme « autrement » signifie « d'une autre manière, d'une façon différente ». Nous proposons d'y voir là une tentative de mise en mot de ce que propose l'offre de danse au musée.

Cela témoigne de la difficile mise en mot d'une action du non-langage qui relève avant tout du corps et des sens. Peut-être pouvons-nous considérer cet autrement comme verbalement inqualifiable ?

La danse au musée est une invitation qui ne donne pas de clefs au visiteur. Se pose ainsi la question de l'accompagnement, devons-nous accompagner le visiteur à appréhender la danse au musée ? Bien que nous ayons pu percevoir la quasi-obsession pour le visiteur de faire le lien et de comprendre, devons-nous considérer qu'il est nécessaire de faire une médiation de ce qui est déjà, en un certain sens, une forme de médiation ? Ne devons-nous pas plutôt considérer qu'il s'agit là d'une réaction rationnelle face à la perte de repère induite par les corps mouvants au sein de l'espace muséal ? La danse au musée est l'occasion de rendre une certaine liberté d'appréciation au visiteur : lui permettre d'appréhender l'offre d'abord par le spectre de la danse ou de celui du musée, de créer, ou non, un lien (sensible, cognitif,...), de rester insensible ou au contraire, de s'émouvoir.

Bibliographie

▪ Danse et musées

BEAUVALLET Eve, « Les musées, nouvelles pistes pour la danse », *Libération*, février 2016, [En ligne], URL < http://next.liberation.fr/arts/2016/02/28/les-musees-nouvelles-pistes-pour-la-danse_1436362 > (Page consultée le 29 février 2016).

BEL Jérôme, CHARMATZ Boris, *Emails 2009-2010*, Paris, Les presses du réel, 2013.

BERTIN Etienne, *En pleines formes : danse, performance, musée*, Radio Campus Paris, [Enregistrement audio], diffusée le 3 mars 2016, [En ligne], URL < <http://www.radiocampusparis.org/en-pleines-formes-2802-danse-performance-musee/> > (Page consultée le 4 mars 2015).

CHARMATZ Boris, « Manifeste pour un musée de la danse », *Musée de la danse*, [En ligne], URL < <http://www.museedeladanse.org/fr/articles/manifeste-pour-un-musee-de-la-danse> > (Page consultée le 6 octobre 2015).

CHEVALIER Pauline, MOUTON REZZOUK Aurélie, URRUTIAGUER Daniel, *Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée : pratiques, publics, médiations*, Colloque, Paris, Musée du Louvre, INHA, BnF, Musée d'Orsay, 18-20 novembre 2015.

COPELAND Mathieu, *Chorégrapheur l'exposition*, Dijon, Les presses du réel, 2013.

DA COSTA Valérie, « Entretien avec Serge Laurent, programmateur des spectacles vivants au Centre Pompidou », *Centre Pompidou*, [En ligne], URL < <http://mediation.centrepompidou.fr/education/ressources/ENS-artsdelascene-arts-contemporain/00-laurent.html#04> > (Page consultée le 21 novembre 2015).

HAHN Thomas, « Dialogue de la chair et de la pierre », *Danser*, N°306, février 2011.

« If Tate Moderne was Musée de la danse ? », *Tate Modern*, [En ligne], URL < <http://www.tate.org.uk/download/file/fid/48353> > (Page consultée le 7 octobre 2015).

LESSAGE Sandrine, *Appréhender l'art par le corps : les ateliers comme technique de médiation*, Mémoire d'étude : Ecole du Louvre, Paris, sous la direction de MERLEAU PONTY Claire et VERNET Muriel, soutenu en 2004.

MAAR Kirsten, « What a body can do: Reconsidering the role of the moving body in exhibition contexts », *Stedelijk Studies*, [En ligne], URL < http://www.stedelijkstudies.com/journal/what-a-body-can-do/#_ednref10 > (Page consultée le 21 janvier 2016).

PAILLIER Laurent, VERRIELE Philippe, *Danser la peinture : pour une contre-histoire dansée de l'art*, Paris, Nouvelles éditions Scala, 2015.

RICHEUX Marie, *Le musée (2/5) : quand la danse pense le musée*, France Culture, [Enregistrement audio], diffusée le 21 octobre 2014, [En ligne], URL

<<http://www.franceculture.fr/emissions/les-nouvelles-vagues/le-musee-25-quand-la-danse-pense-son-musee#>> (page consultée le 4 octobre 2016).

WOOKEY Sara, *Who cares ? Dance in the gallery and Museum*, Londres, Siobhan Davies Dance, 2015.

- **Danse**

BOISSEAU Rosita, GATTINONI Christian, *Danse et art contemporain*, Paris, Nouvelles Editions Scala, 2011.

CLIDIÈRE Sylvie, MORANT Alix (de), *Extérieur danse : essai sur la danse dans l'espace public*, Montpellier, L'Entretemps et Hors les murs, 2009.

GERMAIN-THOMAS Patrick, *Danse contemporaine, une révolution réussie. Manifeste pour une danse du présent et de l'avenir*, Paris, Editions de l'Attribut, 2012.

GLON Marie, LAUNAY Isabelle, *Histoire de gestes*, Paris, Actes Sud, 2012.

HUESCA Roland, *Danse, art et modernité : au mépris des usages*, Paris, Presses universitaires de France, 2012.

MORANT Alix (de), « Danser l'espace : les nouveaux terrains des chorégraphes. », *STRADDA*, N°14, octobre 2009.

ROUX Céline, « Pratiques performatives / Corps Critiques #4. De l'imprévisible dans le champ chorégraphique ou la pratique de l'écart : le Musée de la danse. », *Musée de la danse*, 2011, [En ligne], URL

<http://www.museedeladanse.org/system/article/attachments/documents/162/original_pp-cc-4.pdf?1384941284> (Page consultée le 25 janvier 2016).

- **Musées, médiation culturelle et politique des publics**

[Beaux Arts hors-série], *L'éducation artistique et culturelle, 36 expériences pilotes qui ont fait leurs preuves : peinture, théâtre, musique, danse*, septembre 2009.

CHAUMIER SERGE, « La muséographie de l'art, ou la dialectique de l'œuvre et de sa réception », *Culture & Musées*, N°16, 2010.

CHAUMIER Serge, MAIRESSE François, *La médiation culturelle*, Paris, Armand Colin, 2013.

DESVALLES André, MAIRESSE François, *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011.

▪ **Méthodologie de recherche**

BEAUD Stéphane, WEBER Florence, *Guide de l'enquête de terrain*, Paris, La Découverte, 2012.

BLANCHET Alain, GOTMAN Anne, *L'entretien*, Paris, Armand Colin, 2015.

DUCHESNE Sophie, HAEGEL Florence, *L'enquête et ses méthodes : l'entretien collectif*, Paris, Armand Colin, 2004.

SINGLY François (de), *L'enquête et ses méthodes : le questionnaire*, Paris, Armand Colin, 2014.

SINGLY François (de), GIRAUD Christophe, MARTIN Olivier, *Nouveau manuel de sociologie*, Paris, Armand Colin, 2013.