

Extraits des interventions de la table ronde 4

Le corps du visiteur dans le musée

Intervenants :

Marcus Weisen, consultant en accessibilité - musées patrimoine

Luc Pelletier, chargé de l'accessibilité, Mac/Val

Thomas Dubuisson, architecte, agence SEARCH

Claire Petitmengin, professeur de philosophie

Daniel Dobbels, critique et chorégraphe

1. Le corps *pensant*

Intervenant : **Marcus Weisen**, consultant en accessibilité - musées patrimoine

Je vous propose de situer la question du corps du visiteur dans le musée, dans son contexte d'histoire intellectuelle et scientifique. Je cernerai ensuite quelques enjeux de ce que je crois être un champ d'exploration nouveau et interdisciplinaire de savoirs sur le corps et de savoirs du corps.

Il existe depuis plusieurs siècles, notamment depuis la Renaissance, une primauté du visuel sur les autres sens tels que la philosophie occidentale l'a considérée. Dans le monde occidental, elle trouve son origine dans l'invention de la perspective et, comme l'a montré Marshall McLuhan dans son ouvrage de 1964 « *Understanding Media* », dans l'invention de l'imprimerie. Dès le commencement de l'imprimerie, nous avons perdu le contact avec les traditions orales qui donnent une autre organisation de la sensorialité.

Ajoutons à cela quelques siècles de dualisme cartésien et de pensée chrétienne selon laquelle le corps n'est que la prison de l'âme. Et notre société occidentale en est arrivée à une certaine négligence du corps.

Nous assistons depuis une vingtaine d'années, dans un certain nombre de disciplines et de pratiques professionnelles, à ce que certains appellent de manière un peu optimiste « le tournant sensoriel ». On parle d'ethnographie sensorielle. On retrouve cette évolution en sociologie, dans l'architecture et dans l'urbanisme. La phénoménologie de Merleau-Ponty s'adapte à de nouvelles professions. C'est encore plus le cas dans les pays anglo-saxons.

Sans que la notion d'interaction soit nouvelle, nous la rencontrons désormais dans de nombreux domaines. L'architecture parle également d'espaces « communicatifs ». À titre d'exemple, voici une installation que j'ai vue au musée d'Art moderne du Luxembourg.



Visuel 1 : agencement de podiums en bois diversement inclinés sur lesquels marchent des visiteurs, au musée d'art moderne du Luxembourg © 2013 / Marcus Weisen

Cette installation exige que le corps change de hauteur. Nous devenons conscients de nos expériences et nous commençons à nous rendre compte que nos rotules et nos pieds pensent également.

Je citerai une danseuse, chorégraphe et historienne de l'art, Sarah Burkhalter de l'université de Genève qui écrivait dans un article : « *J'adore penser avec mes pieds* ». Nous pouvons prendre au sérieux la boutade de Joseph Beuys qui disait il y a 50 ans qu'il pensait « *avec ses genoux* ». Les installations de ce type fonctionnent sur notre capacité intelligente d'agir avec le corps dans un espace ; je dirais même que nous créons de l'espace.

Rudolf Laban, un des grands innovateurs de la danse moderne, avait cette belle expression « *la danse est une architecture qui entre en dialogue avec l'architecture de l'espace* ». En quelque sorte, elle crée l'espace dans ce dialogue. Si cet espace créé n'est pas purement physique, en termes de cadre bâti et de corps, il laisse évidemment des traces mémorielles.

Je me suis rendu il y a un mois à l'exposition « *The thinking body* » présentée à la Welcome Foundation, un grand centre de lien entre la production culturelle et les sciences à Londres. Cette exposition évoquait les relations entre la danse et les neurosciences.



Visuel 2 : Marcus Weisen se reflétant dans un miroir où est inscrit « *Stop, pause and bring your attention to your breathing* » ©2013 / Marcus Weisen

Vous pouvez me voir sur cette photo en train de monter les escaliers ; je participe en réalité à une mise en scène assez simple. Un message inscrit sur un miroir nous demandait de nous arrêter quelques instants et de prendre conscience de notre souffle. L'exposition s'intéressait ensuite à la façon dont les outils et les logiciels tridimensionnels basés sur des connaissances neuroscientifiques peuvent aider les danseurs à créer de nouveaux pas, de nouveaux mouvements et à mieux les mémoriser. Il s'agit d'une des premières expositions de ce type.

Il serait extrêmement intéressant de comprendre ce qui se passe lorsque nous bougeons dans un musée. Pourquoi, soudain mon pas ralenti ? Est-ce mon pied qui pense ? Est-ce l'appel de l'objet qui pousse mon corps vers lui dans une gravitation horizontale ? Est-ce mon désir ? De quelles manières ces choses s'articulent ? Le mouvement a-t-il une quelconque importance dans ce que j'appellerai une attitude d'écoute de l'éveil des sens, de l'éveil de l'intelligence, si importante pour les musées ? La perception du corps ne se fait pas en statique mais en mouvement. Voici un grand chantier pour lequel il nous manque un modèle neurophysiologique et philosophique qui rassemble les sensations, les ressentis corporels, les perceptions, les émotions et la cognition. Je ne fais pas ici référence à une cognition séparée de l'expérience du corps. Toutes ces dimensions se rejoignent d'une manière tout à fait inextricable ; l'acte de bouger peut être un acte de pensée, la sensation est une intelligence en éveil.

2. Au Mac Val, des propositions qui engagent le corps des visiteurs

Intervenant : **Luc Pelletier**, chargé de l'accessibilité, Mac/Val

J'aurai soin aujourd'hui de parler du point de vue singulier de l'équipe des publics du MAC/VAL. Il est important de prendre en compte le fait qu'il s'agisse d'un musée contemporain.

Selon moi, le musée est essentiellement un lieu de rencontre. Cette rencontre découle directement de notre mission dans la mesure où un musée est un lieu où le public vient rencontrer les œuvres des artistes. Rencontrer des œuvres revient à rencontrer la pensée et le travail des artistes.

Avant l'ouverture du musée, nous avons commandé une œuvre qui devait accueillir les visiteurs et donner le ton de la visite. Nous nous étions adressés à Felice Varini et nous lui avons commandé une œuvre appelée « Trois cercles rouges ». Cette œuvre était étudiée pour demander aux visiteurs de déplacer leurs regards et donc leurs corps jusqu'à trouver la juste place dans l'espace.

Puis, nous avons eu la chance de rencontrer un comédien, poète et artiste, Levent Beskardes. Il a développé une capacité à s'exprimer par la gestuelle du corps si élaboré qu'il n'est nulle part à l'étranger. Qu'il soit en France, en Allemagne ou en Chine, il parle le même langage et arrive à se faire comprendre. Nous lui avons donc demandé de former nos conférenciers pour les aider à rencontrer les personnes sourdes. Nous avons été si enthousiasmés par les capacités de communication que cela ouvrait, que nous lui avons demandé d'organiser des visites. Nous avons donc mis en place des visites gestuelles reposant sur ce que nous avons appelé le langage naturel du corps. Vous comprenez bien qu'il y a là un usage du corps innovant qui ouvre des perspectives tout à fait originales aux conférenciers. Lorsque vous parlez d'une œuvre d'art grâce aux gestes, vous ne pouvez plus répéter ce que vous avez lu dans les livres. Ce langage, qui nous a servi et qui nous sert encore aujourd'hui avec les personnes sourdes, est également très utile pour accueillir des personnes dont nous ne parlons pas la langue.

Nous nous sommes intéressés ensuite aux personnes non voyantes. Nous avons tout d'abord essayé de passer par le son. Nous avons fait appel à un compositeur afin de construire une visite basée sur des transpositions, du travail des artistes au travers de documents sonores, de compositions électro-acoustiques ou instrumentales. Nous y avons ajouté une dimension littéraire avec l'aide de l'écrivaine et comédienne Claire Bartoli, e. Elle a ensuite continué à écrire des textes pour les autres visites que nous avons créées. Nous cherchons à faire passer la jouissance esthétique par une évocation poétique, littéraire, sonore et musicale qui repose sur l'imaginaire et la transmission du ressenti.

Il y a quelques années, nous nous sommes décidés à organiser une promenade architecturale. Notre musée est en effet un lieu assez particulier du point de vue architectural. Ce bâtiment est assez difficile à comprendre par la description dans la mesure où sa structure est très complexe ; C'est une sorte de labyrinthe. Nous avons monté une visite à trois voix réunissant une architecte, dont le point de vue technique abordait l'histoire de l'architecture et les intentions de l'architecte du bâtiment ; une conférencière, qui s'attardait sur la façon dont les œuvres d'art prenaient place dans cet espace ; et enfin une

écrivaine, Claire, qui racontait son histoire et son ressenti sur les œuvres comme sur le bâtiment.

Enfin, j'aimerais ajouter que nous recevons peu de personnes aveugles dans nos visites architecturales, mais que nous distribuons des masques aveuglants et nous avons élaboré un protocole qui nous amène à nous déplacer de manière tactile dans certains espaces. Pour déplacer dans un espace un groupe de visiteurs qui ne voient pas, nous sommes obligés de les guider par le toucher. Comme nous n'avons pas un accompagnateur par visiteur, nous jouons un peu à la bande d'aveugles du tableau de Bruegel. Nous leur apprenons à poser leur main sur l'épaule de leur voisin ; tout le monde se touche et est touché. Cette approche permet au participant de se concentrer sur certaines sensations très particulières et d'écouter les histoires avec une très grande concentration. Nous alternons ainsi les perceptions en enlevant et en remettant les masques.

3. L'architecte, le visiteur, le musée

Intervenant : **Thomas Dubuisson**, architecte, agence SEARCH

Avant de vous parler du projet Pyramide, j'aimerais revenir sur notre formation. J'ai finalisé mes études à l'université chinoise d'Hong-Kong où l'un de nos professeurs nous a fait travailler sur l'approche multisensorielle des espaces.

Je suis ensuite allé travailler aux Etats-Unis chez Franck Gehry. Les outils que l'on m'a donnés lors de mon premier jour de travail étaient une paire de ciseaux, une feuille de papier et cinq petits personnages en plomb à échelle différente. Nous pouvions ainsi garder en mémoire que les espaces que nous sommes en train de fabriquer sont en lien avec les gens qui les habiteront demain.

Nous avons finalement monté notre agence à Paris. Le premier projet sur lequel nous avons été sélectionnés était une piscine. L'expérience au corps y est très particulière : on y arrive habillé et on se déshabille pour aller dans les bassins. La question des sens y est poussée à son paroxysme.

Nous avons ensuite été sélectionnés pour faire la scénographie d'une exposition d'art contemporain. Nous avons centré notre approche sur les entre-deux et les respirations. Ces zones permettaient de placer le visiteur dans une posture de repos. J'ai l'impression que la fatigue accompagne toujours les expériences muséales, surtout à de si grandes échelles. Nous sommes aujourd'hui en train de travailler sur le projet Pyramide qui concerne la requalification de tous les espaces d'accueil du musée du Louvre. Ce projet se place sur un double spectre avec d'une part, le point de vue du visiteur dont l'expérience va du seuil de l'institution au seuil des collections ou au-delà, et d'autre part, le point de vue des agents de Louvre qui travaillent dans ces espaces et qui sont soumis à des conditions particulières. Ce projet n'est pas une réhabilitation classique qui ferait suite à une dégradation de l'architecture ou à un dysfonctionnement technique. Le Musée du Louvre est aujourd'hui victime de son succès et la densité humaine inimaginable crée une sorte de congestion. Nous retrouvons donc cette notion de fluide dynamique. Nos choix architecturaux sont faits grâce à des logiciels de simulation de flux où l'humain n'est plus un humain identifiable, mais un point qui, congestionné avec les autres, va réagir aux obstacles que nous allons créer et va s'orienter de façon différente. Cette approche est particulièrement intéressante et rend compte d'une sorte d'abstraction de foule qui se déplace dans ces espaces et s'orientent différemment en fonction des obstacles ou des dispositifs de médiation que nous créons.

Je voudrais également souligner l'importance d'imbriquer dès les phases préalables, le projet d'architecture, de signalétique, de médiation ou de mobilier. Dans le cadre de ce projet, le mandataire architecte vient coordonner une série de spécialistes et tous ces projets se développent en même temps. L'équipe de conception du projet dont nous faisons partie a pris en compte très tôt toutes les particularités et spécificités pour intégrer les questions pratiques de techniques, de mobilier ou de signalétique. Dans ce projet, l'existant fonctionne encore. Nous pouvons donc capitaliser sur le vécu, sur les fonctionnements positifs et négatifs de ce qui existe déjà.

Nous pouvons par exemple passer une journée au niveau de l'accueil des groupes pour apprendre à connaître les difficultés que les agents rencontrent au quotidien. Il peut par exemple s'agir d'une table trop basse qui empêche de passer ses jambes dessous. Il s'agit

d'éléments très pratiques qui rendent l'exercice extrêmement intéressant. En tant qu'architectes, nous avons l'habitude de fabriquer des bâtiments neufs alors que nous intervenons là sur un projet où l'architecture doit être repensée pour prendre en compte les questions d'acoustique et d'espace pour les visiteurs comme pour les travailleurs. Nous aurions sans doute dessiné le bâtiment tel qu'il existe aujourd'hui, mais nous devons désormais prendre en compte tous ses dysfonctionnements en maintenant la qualité architecturale. Nous souhaitons par exemple intégrer les postes d'information dans une alcôve, toujours très ouverte sur le public, mais protégée acoustiquement et thermiquement.

Nous allons également travailler sur les matériaux. Les visiteurs doivent-ils s'asseoir sur de la pierre froide ou devons-nous changer de matérialité ? Nous sommes en train de réfléchir au projet au travers de l'expérience de la visite pour rendre l'accueil plus satisfaisant.

4. Le ressenti corporel de l'oeuvre d'art

Intervenante : **Claire Petitmengin**, professeur de philosophie

Je m'intéresse à l'expérience de l'oeuvre d'art en tant que chercheuse en philosophie et en sciences cognitives. Pour explorer cette expérience, j'utilise une approche concrète consistant à mener des entretiens auprès de visiteurs d'exposition. Cette enquête montre que la rencontre avec une oeuvre d'art, même s'il s'agit d'une oeuvre dite visuelle, est une expérience corporelle et tactile. L'oeuvre d'art nous touche au sens presque propre. Elle vient nous toucher.

Les études de psychologies cognitives montrent que généralement, lorsque nous contemplons un tableau, notre regard ne balaie pas uniformément toutes les zones du tableau, mais qu'il se focalise sur des zones particulières. Nous pourrions appeler ce mode d'exploration, le mode focal.

Il existe une autre manière de regarder. Il vous faut regarder le tableau de manière globale, panoramique, périphérique. Votre regard doit se défocaliser et devenir réceptif.

Regarder de cette manière, vous donne l'impression que votre centre de gravité descend et se déplace des yeux vers le corps. Il s'agit d'un mode d'attention global mais dans le même temps très fin, sensible aux nuances les plus subtiles.

Essayons maintenant d'explorer cette sensation que nous éprouvons devant un tableau. Nous pouvons tout d'abord le caractériser par sa spécificité. Bien que vague, flou et évanescent, le ressenti suscité par un tableau est tout à fait spécifique et propre à ce tableau.

La deuxième caractéristique de ce ressenti pourrait être appelée sa perméabilité. L'atmosphère qui émane du tableau, ce monde d'impression fugitive d'intensités, de contrastes, de résonances, de vibrations, est difficile à localiser. Ces impressions ne sont ni intérieures, ni extérieures, ni objectives, ni subjectives. Si nous y sommes attentifs, nous pouvons avoir le sentiment que l'espace qui nous sépare de l'oeuvre devient un peu plus dense, plus texturé, et que la séparation que nous percevons ordinairement entre notre espace intérieur et l'espace extérieur, devient plus perméable, se fragilise, s'attendrit.

La troisième caractéristique du ressenti d'un tableau est ce qu'on appelle sa transmodalité.

Il émane du tableau un monde d'impressions fugitif, d'intensité, de contrastes, de forces, de rythmes, de mouvement. Le vocabulaire utilisé pour tenter de la décrire fait souvent appel simultanément à plusieurs registres : le registre visuel ; on parle de luminosité, d'ombre ou de flou. Il s'agit également du registre kinesthésique ou tactile ; on parle de vibrations, de pression, de texture, de température. Le registre auditif est également utilisé au travers du rythme, des échos, de la résonance. On utilise parfois même le registre olfactif ou gustatif. Ce sont les « sensibles communs » qu'avaient déjà repérés Platon et Aristote. En eux, la frontière ordinairement perçue entre les différents registres sensoriels est plus perméable. C'est comme si les cinq sens se ramassaient en eux.

Cette enquête confirme donc que l'expérience du visiteur, loin de n'être qu'une expérience visuelle, mobilise tout le corps. Il semble néanmoins que la qualité de cette expérience dépende étroitement de la disposition intentionnelle. Si l'attention est focalisée, si la personne essaie avant tout de comprendre intellectuellement l'oeuvre, l'impact de l'oeuvre sur son expérience corporelle sera moindre que s'il adopte une attention ouverte, réceptive, défocalisée.

Cela interroge le concepteur d'espace et de scénographie muséale. Est-il possible de susciter chez le visiteur la disposition intentionnelle propice ?

Pour conclure, j'ajouterai que le ressenti corporel de l'œuvre d'art est particulièrement intéressant du point de vue des sciences cognitives. Dans ce mode de rencontre avec l'œuvre, nous ne faisons pas l'expérience d'une distinction rigide, cartésienne, entre corps et esprit. La dimension de ressenti de l'œuvre ne se déploie pas dans l'espace physique. Nous ne pouvons ni l'entendre, ni la voir, ni la toucher, ni la goûter. Elle est en revanche animée de mouvements et de rythmes subtils ; elle est dotée d'une certaine forme de spatialité, d'une certaine texture, d'une certaine densité, d'une certaine sensorialité. Elle semble donc se situer à la charnière du psychique et physique. En elle, cette distinction semble se résorber. Les mots nous manquent d'ailleurs pour désigner cette dimension.

L'expérience de l'œuvre d'art est un terrain d'enquête particulièrement propice pour explorer cette question de la relation entre l'esprit, le corps et les sciences, à la croisée de la philosophie et des sciences cognitives.

5. Lignes de corps

Intervenant : **Daniel Dobbels**, critique et chorégraphe

À quelles conditions peut-on nous approcher d'une statue ? Qu'est-ce qui fait que le regard que nous portons sur l'œuvre sera perçu par l'œuvre elle-même comme une attaque ou une reconnaissance parfois caressante et parfois d'une très grande proximité ? Y-a-t-il quelque chose qui dans l'œuvre se laisse desceller ? Le type d'événement qui surgit n'est alors peut-être pas uniquement de l'ordre de la révélation et du savoir. Il y a tout à coup une sorte d'engagement dans le temps qui fait que l'on ne quitte pas l'œuvre brutalement et que l'on ne l'approche pas non plus inconsidérément.

Je pense à notre expérience avec le Voltaire de Pigalle. Du point de vue de l'histoire de l'art, cette sculpture est une sorte de scandale. Pour la première fois, un philosophe vivant va voir s'ériger sa statue le représentant nu, à un âge très avancé, avec un corps vieilli et un point de regard qui reste ironique et jubilatoire. Voltaire est choqué de cette représentation de lui-même, mais il ne va pas en interdire la diffusion au nom de la liberté d'expression. Tous ses contemporains sont aussi choqués par cette représentation.

Lorsque l'on s'approche d'une telle œuvre avec ce que j'appelle un acte chorégraphique, c'est-à-dire une approche par des mouvements dansés, on se rend compte qu'il n'y a pas de méthode absolue. J'arrive à proximité d'une œuvre presque sans force et sans savoir. Cette œuvre me laisse d'abord penser que je ne sais rien d'elle. Elle est là, installée depuis des décennies et parfois des siècles ; elle sait quelque chose que je ne peux pas savoir, qui est implicite dans son volume, dans sa façon de tenir l'espace et dans la manière dont elle est accrochée dans l'espace et qu'elle supporte depuis des années. Je ne peux donc pas arriver devant en prétendant savoir quelque chose sur elle qu'elle-même ne saurait pas. Je ne voudrais pas interpréter de manière intrusive le propre secret de l'œuvre.

Le corps arrive, mais il est sans force. L'intensité d'un marbre, un regard ou un geste va peut-être ouvrir un espace et être suivi d'une sensation de rythme. Je sens que les choses se composent ainsi avec l'aval de l'œuvre. La question du seul point de vue ou de la place privilégiée pour voir me semble relative dans la mesure où l'œuvre demande parfois que je lui tourne le dos et que l'épaule qui va rentrer en relation avec son point de regard soit dans un rapport de justesse poétique. Cette œuvre exige que je me déplace.

Toutes ces expériences demanderaient un rapport qui rende compte de l'état singulier de notre relation avec chaque œuvre. Il n'y a pas, de ce point de vue-là, une règle générale qui pourrait déterminer une modalité d'interprétation.



Visuel 3 : François-Marie Arouet, dit Voltaire nu (1694-1778) © RMN (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Lorsque je travaille dans les conditions de visite du musée, je ne peux pas m'empêcher de penser qu'il y a de la part de très nombreux visiteurs, une extraordinaire grossièreté de rapport aux œuvres. C'est presque inévitable. Où posent-ils leurs regards ? Ils peuvent être aidés par les audioguides ou d'autres moyens, mais quoi qu'il en soit, un musée reste un point avec une circulation, des flux parfois terrifiants, mais dans lequel les visiteurs peuvent parfois sortir du flux, s'arrêter, même sans savoir pourquoi. La rencontre, qui n'est peut-être même pas prédéterminée par les musées eux-mêmes, se fait. Or, cela se passe rarement.



Visuel 4 : Esclave rebelle et esclave mourant, de Michel-

Ange © 2006 Musée du Louvre / Pierre Philibert

Qu'est-ce qu'un esclave ? La sculpture prend une forme concave pour représenter une personne repliée. Selon Heidegger, le mot allemand « Ort » est ce qui définit le lieu. À l'origine, ce mot désigne la pointe de la lance. L'esclave, le prisonnier ou le captif est celui qui, implicitement, a une pointe qui le condamne à une attitude de dernier instant, pour éviter d'être transpercé par la pointe. Il se trouve dans un espace incroyablement réduit, de restriction totale. Même là, dans une situation et un lieu ultime, le corps a encore une possibilité d'inventer une issue, une liberté minimum à partir desquelles le point final, la pointe s'enfonçant dans le corps, rendrait compte de la mort. Il y a donc toujours une distance légèrement soutenue et qui permet aux sculptures de ne jamais mourir. Les sculptures ne meurent jamais pour que nous ne puissions pas les tuer par nos regards. D'une certaine manière, les sculptures nous font vivre.

Pour terminer, je voudrais citer un vers de Rilke dans une réflexion sur l'art qu'il conclue ainsi : «Et l'artiste est toujours celui-ci : un danseur dont le mouvement se brise sur la contrainte de sa cellule. Ce qui dans ses pas et dans l'élan restreint de ses bras n'a point d'espace, cela, dans l'épuisement sort de ses lèvres, à moins que, de ses doigts écorchés, il ne lui faille inscrire sur les murs les lignes de son corps qu'il n'a pas encore vécues.»

Le musée permet donc à mon sens au danseur d'explorer ses lignes de corps qui n'ont pas encore été vécues. Ces lignes de corps non encore vécues peuvent se laisser aborder par une série d'approches qui vous orientent, mais elles se laissent finalement dessiner hors de toute approche et se résument à se demander : qui vais-je rencontrer en allant au-devant d'une sculpture ?