

## Retranscription des échanges de la table ronde 4

### Le corps du visiteur dans le musée

#### Intervenants :

**Daniel Dobbels**, critique et chorégraphe

**Thomas Dubuisson**, architecte, agence SEARCH

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

**Claire Petitmengin**, professeur de philosophie

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

#### Modération :

**Aude Gobet**, chargée de programmation et de conception, Musée du Louvre

## **Aude Gobet**

Nous écouterons ce matin cinq intervenants.

Nous débiterons avec vous, Marcus Weisen. Vous êtes consultant international dans le domaine de la médiation culturelle facilitant l'accès des personnes handicapées aux collections patrimoniales. Vous avez travaillé dans différentes structures comme le British Museum. En parallèle, vous poursuivez une recherche portant sur la dimension multisensorielle de l'expérience de l'architecture et du patrimoine.

Dans un deuxième temps, Luc Pelletier, en charge de l'accessibilité au Musée d'art contemporain du Val-de-Marne, nous présentera la façon dont ces problématiques sont vécues dans son musée.

Thomas Dubuisson, vous êtes architecte en charge du projet Pyramide du musée du Louvre. Vous nous donnerez votre point de vue d'architecte sur ces questions.

Nous écouterons ensuite Claire Petitmengin qui apportera à cette question l'approche des sciences cognitives et de la philosophie.

Daniel Dobbels, critique et chorégraphe, portera pour finir un regard différent sur ces questionnements.

Je laisse la parole à Marcus.

## **Marcus Weisen**

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.

Pour commencer, je vous propose d'ouvrir le Dictionnaire du corps publié par les Presses Universitaires de France. On trouve dans ces pages de nombreuses terminologies psychanalytiques. Mais les termes de « ressenti corporel », de « sens du mouvement », de « proprioception » ou de « somesthésie », qui correspondent aux sensations internes du corps, n'apparaissent pas. Ce constat est tout à fait intéressant.

Pensez à l'étymologie du terme « visiteur » qui vient de « voir », mais également au terme anglais « visual arts » qui réunit peinture, dessin, céramique, joaillerie...

Il existe depuis plusieurs siècles, notamment depuis la Renaissance, une primauté du visuel dans l'organisation des sens tels que la philosophie occidentale l'a considérée. Cette primauté n'existe pas du tout de la même manière dans d'autres philosophies. La prédominance du visuel dans le monde occidental 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 la pensée chrétienne selon laquelle le corps n'est que la prison de l'âme. Vous voyez bien comment 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 depuis environ 15 ans. 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.

J'aimerais ici citer l'urbaniste Jean-Paul Thibault, de l'université de Grenoble et président du réseau international Ambiance : « *Tout se passe comme si l'on assistait à un mouvement de fond qui reconfigure les modes de pensée, notre rapport au monde ambiant actuel* ». Il s'agit dans tous les cas de s'inscrire dans une problématique de l'expérience en accordant une attention toute particulière au registre sensoriel, en s'intéressant particulièrement à tout ce qui n'est pas la vue et que nous avons largement négligé.

En 1997, le cabinet d'architecture américain Kent Bloomer du Massachusetts, qui avaient connu l'architecture brutaliste de Paul Rudolph à Boston, écrivaient « Body memory and architecture » qui reste un de mes livres préférés. Ils y faisaient l'observation suivante : « *Ce qui manque aujourd'hui, ce sont les potentiels de transaction entre le corps, l'imagination et l'environnement* ». Cette phrase est particulièrement percutante et a été reprise avec ses trois dimensions d'analyse par de nombreux architectes, designers et philosophes.

Si nous observions certains développements dans l'histoire de l'architecture et du design au cours des 30 dernières années, nous verrions que de nombreuses choses se placent désormais au niveau de la relation entre l'expérience, l'humain et l'environnement. Le Museum of Modern Art de New York en est un exemple très concret. Ce musée a été rénové et agrandi il y a environ dix ans pour permettre un dialogue et un rapport vivant entre les visiteurs et le bâtiment. Il accueille d'ailleurs aujourd'hui des troupes de performances, dont la troupe de Boris Charmatz de Rennes. La pensée de ce danseur et chorégraphe est à la fois utopique et magnifique lorsqu'il affirme que nous devons réimaginer le musée. C'est d'ailleurs pour cela qu'il a appelé sa troupe « Le musée de la danse ». Nous pouvons engager un nouveau type de dialogue autour de la sensorialité.

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, entre terre et ciel, 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* ». Il existe une mémoire du corps. Les neurosciences nous y font réfléchir depuis maintenant quinze ou vingt ans. 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 voudrais citer une collègue consultante en accessibilité et conceptrice d'exposition à Londres qui me racontait s'être rendue en décembre dans un spectacle de danse à la British Library. Lorsqu'elle y est retournée trois mois plus tard, elle s'est rappelé cette expérience et cela a modifié son rapport vivant avec le lieu. Je ne sais pas pendant combien de mois ou d'année nous pouvons maintenir cette mémoire si nous ne la cultivons pas.

Je voudrais maintenant faire un point très rapide sur les pratiques somatiques ou les « *body mind practices* ». Ces pratiques essentiellement orientales, mais qui existent également en Occident, cultivent la conscience somatique. Je pourrai citer en exemple le yoga ou le qi gong. En tant que corps vivant, nous avons la capacité de mieux entrer en communication avec les espaces. Nous pouvons nous acheminer vers une connaissance meilleure du corps vivant dans les musées, dans les espaces, en nous rapprochant de quelque chose qui est très difficile à mettre en mot, un savoir somatique, du corps et du ressenti. Lorsque nous nous mettrons en route vers ce type de démarche, notre pensée intellectuelle devra se rapprocher des savoirs du corps et se mettre à leur écoute. Un dialogue extrêmement riche entre les neurosciences et de nombreuses disciplines du corps pourra alors avoir lieu.

Je me suis rendu il y a un mois à l'exposition « *The thinking body* » présentée à la Wellcome 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 qui sollicitait une conscience somatique de base. 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.

Les deux points suivants devraient nous amener un peu plus près au ressenti dont j'ai encore pu parlé.

La théorie classique des cinq sens occidentaux pense les sens de façon isolés. Or, les neurosciences remettent cette approche en cause, comme le faisaient déjà le yoga et le qi gong il y a 2 000 ans. Nous n'inventons rien. Les neurosciences nous font redécouvrir des choses que les artistes ou d'autres pratiques somatiques connaissaient déjà.

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. Il nous manque toutefois des modèles rigoureux.

Un autre exemple me permettra de faire le lien avec l'Orient. J'ai mentionné que la notion d'interaction est très importante dans de nombreuses disciplines occidentales. L'architecte Juhanni Pallasmaa qui fut président du prix d'architecture Pritzker parlait beaucoup de rencontres et de relations. Cette notion est apparue dans les années 90 dans le cadre de dialogue entre différentes disciplines. Les neurosciences ont découvert les neurones miroir qui montrent que nous sommes des êtres sociaux de relation. Nous voulons avoir des relations vivantes avec des corps vivants, mais également avec des objets. Il est tout à fait intéressant de faire ici un parallèle avec la philosophie japonaise traditionnelle et la conscience incarnée. Cette philosophie de près de 400 ans ressemble énormément à ce que décrivait Merleau Ponty en 1945 sur la relation entre corps et intellect. De la même manière, cette notion de relation est absolument fondamentale dans toutes les pratiques du yoga. Or, ces pratiques se sont transmises par l'oralité et par voix d'expériences somatiques depuis 2 000 ans.

J'espère vous persuader que nous sommes au-devant d'un domaine d'exploration extraordinairement intéressant et qui fait partie d'un mouvement de fond sur la manière dont l'intellectualité occidentale est conçue. Ce dialogue, qui durera sans doute 30 ou 40 ans, verra un ensemble de regards, de corps et de sensations se croiser et s'unir pour arpenter ce terrain de façon intelligente et sensible pour le bien de tous et de nos civilisations. Je vous remercie.

## **Aude Gobet**

Merci beaucoup de nous avoir éclairés sur le contexte historique de nos problématiques et d'avoir mis en évidence l'importance de la mémoire de ce corps que nous oublions trop, l'importance de l'exploiter, de le stimuler et de mettre en œuvre ces questionnements. Vous

avez également souligné l'importance du dialogue entre les neurosciences et les musées, tout en mettant en relief les potentialités de ce dialogue.

Luc Pelletier est en charge de l'accessibilité et est référent pour le public du champ social au MAC/VAL. Ce lieu a, je pense, une grande importance dans le développement de nos questionnements ; il nous a beaucoup marqués tout au long des réflexions qui ont conduit à la création de cette table ronde.

## **Luc Pelletier**

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. Je me suis en effet rappelé durant ma réflexion que tout le monde ne travaillait pas dans les mêmes conditions et avec les mêmes contraintes, notamment lorsqu'il s'agit de présenter des œuvres datant de plusieurs siècles ou millénaires. Nous n'avons pas tous exactement la même façon de considérer le musée.

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. Notre mission est de favoriser ces rencontres, de faire en sorte qu'elles soient le plus nombreuses et profitables possibles. Rencontrer des œuvres revient à rencontrer la pensée et le travail des artistes. Or l'artiste est un être singulier qui développe sa singularité et propose son langage. Nous nous trouvons donc dans le lieu de rencontre de ces singularités. Les artistes ont un rôle de provocation et de dérangement au travers de leur singularité ; le public est ainsi amené à se positionner face à leurs œuvres. Il peut aimer, détester, penser que cette œuvre n'aurait pas dû être créée ou au contraire, qu'elle est splendide. Il ramène l'œuvre à sa propre singularité. Il s'agit donc de confrontations de singularités qui, si l'expression de chacun est favorisée, se transforme en un échange entre les œuvres et les visiteurs, entre les visiteurs et le conférencier ou encore entre les visiteurs.

J'aimerais maintenant vous raconter comment cette situation nous a amenés à nous intéresser à la sensorialité, aux différents modes de perception et d'expression et à leurs apports pour nous. La notion de point de vue est ici essentielle.

Avant l'ouverture du musée, nous avons commandé une œuvre qui devait devenir une œuvre emblématique, 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.

Nous travaillons beaucoup sur cette notion, et en particulier avec les enfants. Comme tous les musées, nous recevons de nombreux enfants et ces derniers sont encore assez libres de leur corps pour que l'on puisse leur demander de se coucher par terre, de se mettre à plat ventre sous une œuvre ou encore de se pencher pour regarder à l'envers entre les jambes. Il est plus difficile de demander ce genre de chose à des adultes. Nous ne nous privons donc pas de ce type d'activités avec les enfants à qui nous demandons de bouger, de fermer les yeux, d'écouter leur respiration...

Nous avons parallèlement été confrontés aux questions de handicaps sensoriels. Avant l'ouverture du musée, nous nous sommes interrogés sur les aides que nous pourrions proposer aux personnes privées de la vue ou de l'ouïe. Devions-nous proposer des approches spéciales et si oui, lesquelles ? Le musée étant pour nous un lieu de rencontres, il nous a semblé essentiel de favoriser le plus possible la mixité, de sortir de l'entre soi pour rencontrer un autrui différent. Nous avons en cela un impératif de rentabilité. N'entendez pas

ce terme dans son sens financier. Si nous organisons une visite dédiée uniquement aux aveugles, nous ne serions pas certains de pouvoir constituer un groupe. Nous avons donc décidé d'organiser des visites mixtes accueillant des personnes avec tous types de handicaps sensoriels. Cela nous a conduits à proposer des visites intéressantes et accessibles à tous.

Nous avons commencé avec le public sourd en demandant à un chorégraphe parlant la langue des signes et à un comédien sourd de concevoir une visite accessible et mixte. Cette démarche permettait de rencontrer l'autre dans sa singularité. Les personnes entendantes avaient tout loisir d'observer des personnes en train de signer. Nous ne désirions pas proposer une traduction ; il s'agissait plutôt d'une visite à deux voix, dans deux langages qui s'entrecroisaient, qui étaient plus ou moins compréhensibles et qui ne disaient pas tout à fait la même chose. Le résultat fut intéressant et cette démarche rencontra un certain succès. Cette approche restait néanmoins limitée.

Puis, nous avons eu la chance de rencontrer un comédien, poète et artiste, Levent Beskardes. Levent a une extraordinaire foi dans l'élaboration et la rencontre dans un langage universel. 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 et à communiquer avec elles. 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. Il s'agissait bien d'un langage et non d'une langue structurée, dotée d'un lexique et d'une grammaire. Tout le monde peut s'entraîner à pratiquer ce langage. 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. Vous n'êtes plus celui qui sait face à ceux qui apprennent. Vous devenez quelqu'un qui essaie de communiquer, qui trébuche, qui recommence et qui réussit. Cette communication est beaucoup plus aventureuse, mais également beaucoup plus proche de fait de l'approche flottante, contradictoire et ambiguë du travail des artistes. Nous sommes dans une dimension plus vivante et moins scientifique ; on s'éloigne un peu du musée poussiéreux pour s'acheminer vers un lieu de vie. 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. Cette approche est en général très bien reçue.

Nous nous sommes intéressés, avec un peu plus de retard, aux personnes non voyantes. Nous avons tout d'abord essayé de passer par le son. Les moulages sont assez peu pertinents ; nos œuvres peuvent en effet être immenses, très fragiles, sonores ou vidéo. Lorsque cela est possible, nous ne nous privons pas du toucher, mais cette dimension n'est pas majoritaire. Nous sommes, dans la plupart des cas, réduits au son. Nous avons fait appel à un compositeur afin de construire une visite basée sur des transpositions, des équivalences, des évocations 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, qui a écrit des textes qui se sont joints à la visite sonore. Elle a ensuite continué à écrire des textes pour les autres visites que nous avons créées depuis maintenant huit ans. Ainsi, les visites accessibles passent essentiellement par le son. Nous mettons à disposition des audiodescriptions les plus précises possible, mais cette approche reste insuffisante et ne rend pas tout à fait compte des œuvres. Elle offre des connaissances, mais n'apporte aucune jouissance esthétique. Nous cherchons à faire passer cette jouissance esthétique par une évocation

poétique, littéraire, sonore et musicale qui repose sur l'imaginaire et la transmission du ressenti.

Nous nous sommes rapidement aperçus que nous devons prendre en compte la disposition des lieux et l'espace en tant que telle, lorsque nous nous déplaçons dans le musée avec des personnes non voyantes. 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. Il est conçu comme une promenade. Ce bâtiment est assez difficile à comprendre par la description dans la mesure où sa structure est très complexe ; elle comporte des espaces de dimensions très variés, emboîtés les uns dans les autres et reliés par des échappés, des passages et des ouvertures. C'est une sorte de labyrinthe. Ce bâtiment est d'autre part intéressant à raconter du point de vue de sa conception architecturale. Ce constat nous a amenés à créer une promenade architecturale engageant autant que possible le corps.

Claire Bartoli nous rappelait en permanence l'importance de prendre en compte les dimensions, la pente, la matière des murs, des poteaux et des sols, la hauteur du plafond, la température, la résonance et toutes ces choses auxquelles nous prêtons modérément attention lorsque l'on est voyant. Cela ne signifie pas que ces choses ne nous touchent pas, mais que nous en sommes peu conscients.

Nous avons ainsi 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.

Nous avons eu l'occasion d'apprendre beaucoup grâce à cette attention forcée sur les sensations et perceptions. Nous avons beaucoup appris sur la manière dont nous percevions l'espace et dont nous nous déplaçons dans l'espace, ainsi que sur l'écoute aux sensations des visiteurs. Nous avons pris conscience d'un certain nombre de caractéristiques des lieux, de la manière dont nous nous y déplaçons et des difficultés que d'autres peuvent avoir.

Enfin, j'aimerais ajouter que nous recevons peu de personnes aveugles dans nos visites architecturales, mais que nous proposons aux participants de devenir aveugles par moments. 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.

### **Aude Gobet**

Merci beaucoup de ce tour d'horizon dans un lieu très singulier. Le musée d'art contemporain ne met pas seulement en rapport le public du musée et les œuvres ; il intègre les artistes. Cela apporte une singularité à nos interrogations et questionnements. Je vous remercie d'avoir mis en évidence votre recherche d'un langage mixte. L'importance de l'architecture dans nos questionnements est évidente, mais il est vrai que le médiateur conférencier a également toute son importance. La façon dont il fera évoluer sa visite et sa



relation aux visiteurs, par ses recherches de visites en langage mixte, me semble tout à fait passionnante.

Thomas Dubuisson est architecte ; il est, avec Caroline Barat, le fondateur de l'agence Search qui a été distingué en octobre 2013 par le jury de World Architecture News comme une des 21 agences les plus prometteuses du 21<sup>e</sup> siècle. Vous êtes l'architecte mandataire du projet Pyramide du musée du Louvre.

### **Thomas Dubuisson**

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, dans le cadre d'un exercice d'architecture. Nos critères se sont alors complètement déplacés ; nous travaillions avec des logiciels de simulation et l'exercice consistait à créer des sanitaires publics. Le critère qualitatif de ce projet était la capacité de ventiler naturellement l'espace en déplaçant des ouvertures sans que le public soit confronté à des mouvements d'air inappropriés. L'architecture devait permettre d'accélérer ou de ralentir les particules. Un logiciel de fluides dynamiques nous permettait d'établir des simulations dont les résultats étaient extrêmement scientifiques et exprimaient la vitesse de l'air en fonction des ouvertures créées. Cette approche, qui déplaçait complètement les critères de sélection, était assez amusante. Nous utilisions des outils de conception très spécifique par rapport à chaque sens.

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 mettions donc toujours en scène ces petits personnages et nous ne devions défendre nos propositions qu'à travers leur vision dans les espaces. Avant chaque session, nous disions d'ailleurs que nous allions leur faire « un petit massage pour faire avancer le projet ». Le rapport au volume que nous construisions était donc vraiment très tactile. Toutes les décisions étaient prises en maquette grâce aux figurines en plomb qui exprimaient nos intentions architecturales. Je suis ensuite partie vivre au Brésil où j'ai fait mes diplômes sur un sambodrome. Ce projet était en lien avec le corps et la danse à très grande échelle.

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. Dans notre book de description du projet, nous décrivions l'expérience de l'utilisateur à partir du moment où il entre dans le bâtiment. Nous détaillions la séquence architecturale qui allait le conduire de l'extérieur jusqu'aux bassins.

Nous avons ensuite été sélectionnés pour faire la scénographie d'une exposition d'art contemporain. Il s'agissait d'une exposition assez dense, sur environ 10 000 mètres carrés avec 300 œuvres. Nous avons centré notre approche sur les entre-deux et les respirations après avoir constaté qu'une telle densité empêcherait le visiteur d'intégrer le global d'un seul tenant. 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 tenions donc à montrer que nous portions une attention particulière aux entre-deux, notamment en créant des ouvertures de lumières naturelles qui s'opposaient aux séquences vidéo de l'exposition.

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 marché est séparé en deux sous-marchés ; l'un est de maîtrise d'œuvre classique avec une restructuration lourde des espaces tandis que l'autre appelé « Réinventer la médiation », cherche à déterminer ce que l'on dit, à quel endroit et sur quel support. Notre approche est ici triple. Nous continuons à explorer le projet en maquette, afin de conserver une vision d'ensemble des espaces sur lesquels nous intégrons nos figurines. Nous pouvons ainsi échanger avec les services du Louvre. En parallèle, nous explorons le projet de l'intérieur au travers d'une série d'images perspectives très séquencée. Ces images nous font aller du seuil de l'institution jusqu'à l'extérieur en fonction des différentes entrées. Nous prenons également en compte la file d'attente, le contrôle des bagages, le passage dans les services et le parcours vers les collections. Ainsi, nous associons l'approche distancée de la maquette avec une approche plus fragmentée.

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.

### **Aude Gobet**

Nous avons tous eu l'expérience d'arriver sous la pyramide par différents accès. Même si ce matin, la foule n'était pas dense, notre corps a gardé le souvenir de ce parcours.

### **Intervenante**

Nous avons parlé d'architecture et du corps. Le sens qui domine l'architecture reste la vue. Les espaces sont conçus comme de grands espaces avec des puits de lumière et des ouvertures. Or, lorsque l'on se balade dans un tel musée avec les yeux bandés, on se rend compte que se concentrer sur le son est extrêmement difficile. Tout se mélange ; plus les plafonds sont hauts, plus les sons se mélangent. Le MAC/VAL rencontre parfois des difficultés avec les installations vidéo, car tous les espaces sont ouverts. Il est effectivement intéressant de pouvoir entrevoir les œuvres dans des espaces ouverts, mais je pense que les architectes ne pensent pas suffisamment au son dans l'élaboration de leur projet.

D'autre part, je voudrais aborder un point que vous n'avez pas vraiment traité. Marcus Weisen disait tout à l'heure que la vision est un sens très dictateur. Lorsque l'on reçoit des publics non-voyants, on leur propose en général des dispositifs tactiles comme des dessins en relief. Je suis d'ailleurs particulièrement opposée à ces dispositifs dans la mesure où l'imaginaire visuel et l'imaginaire tactile sont radicalement différents. Ils se complètent, mais ne se superposent en rien. Un bleu et un jaune côte à côte ne pourront jamais être retranscrits par une ligne séparatrice en relief. J'ai la chance d'avoir déjà vu et ainsi d'avoir la mémoire des couleurs, mais certaines personnes n'ont jamais vu. Je voudrais dire aux personnes en contact avec des publics non-voyants que nous avons tous envie de voir. Lorsque vous lisez un livre, vous imaginez tout un tas de choses. Donnez-nous à voir par la parole. Parlez-nous des profondeurs. Même une personne qui n'a jamais vu a dans son cerveau quelque chose de visuel. Ne pensez pas qu'aux autres sens. Ils sont importants et

certaines choses sont intéressantes à toucher, en particulier pour la sculpture, mais donnez-nous également à voir.

### **Marcus Weisen**

Cette réflexion est très intéressante. De nombreuses professions peuvent nous apprendre beaucoup sur l'expérience somatique dans les espaces d'exposition et dans la scénographie. Nous avons beaucoup à apprendre des personnes ayant un handicap sensoriel. Claire Bartoli l'a très bien montré.

Je pense également à un théologien aveugle, John Hull, qui était le doyen de la faculté d'éducation à Birmingham. Il a publié le livre « Touching the rock : an experience of blindness » connu sous le titre français « Le Chemin vers la nuit ». John Hull qui est devenu aveugle, a décrit ses perceptions de la pluie et du tonnerre dans son jardin, un jour d'orage. Sa manière de décrire cet espace tridimensionnel est très intéressante.

Enfin, je voudrais rapidement ajouter quelques points sur la vision. Peu d'auteurs évoquent les « yeux des sens ». Ce livre de Pallasmaa développe la notion de vision périphérique. L'œil ne regarde pas seulement d'une façon analytique. Nous touchons ici à quelque chose d'extraordinairement important pour la connaissance des sensations corporelles qui se transmettent aussi par la peau. Au travers de ces deux organes, nous prenons conscience de l'atmosphère, de l'ambiance générale d'un lieu en quelque centième de seconde. Ces impressions passent par le système nerveux autonome ; ce sont par exemple elles qui vous font vous sentir bien accueilli ou pas. Ces notions sont très peu prises en compte. Si la visite d'un musée se fait avec le corps en mouvement, elle se fait également avec un œil plus concentré.

### **Aude Gobet**

Lorsque nous nous sommes rendus au Mac Val, vous nous avez beaucoup parlé de la participation de certains artistes à votre démarche. Pouvez-vous en dire quelques mots ?

### **Luc Pelletier**

Les musées d'art contemporain ont la chance de pouvoir travailler avec des artistes disponibles. Nous sommes dans un rapport permanent de collaboration avec les artistes, qui viennent donner leur avis sur l'installation de leurs œuvres ou qui produisent des œuvres particulières pour des expositions. De même, nous faisons appel à eux pour mener des ateliers avec tous les publics. Les artistes ne sont pas tous aptes à faire de la médiation ou de la pédagogie, mais tous ceux qui se prêtent à ce jeu nous sont d'une grande aide.

### **Marcus Weisen**

Ce cas du Mac Val doit exister ailleurs, mais ce n'est pas une approche majoritaire. De la gestion de projet de construction des musées jusqu'à la création d'exposition et de services aux visiteurs, nous sommes dans une situation où l'intégration des dimensions d'architecture, de conception intérieure, de scénographie et de visite se fait très rarement. En Grande-Bretagne, les budgets pour les musées sont entre 50 et 100 millions d'euros ; les budgets scénographies sont entre un et trois millions d'euros. Le budget de la médiation culturelle a lui aussi une grande importance dans l'expérience d'ensemble des visiteurs pour qui toutes ces dimensions finissent par constituer un tout. Existerait-il des manières de faire davantage travailler ensemble tous ces corps de métiers ?

## **Thomas Dubuisson**

Le projet pyramide est à ce titre particulièrement intéressant.

Dans un projet, l'architecte arrive avec une solution définie, souvent présentée en image. Or, nous ne suivons absolument pas ce type de démarche dans le cadre du projet Pyramide. Nous n'avons pas présenté d'image mais plutôt une méthode de travail à mettre en place pour atteindre les objectifs. Dans les premières phases, nous n'avons pas proposé une seule solution. Cinq ou six solutions différentes étaient développées en parallèle ; nous les avons confrontées.

Je voudrais également aller dans le sens de votre réflexion concernant le fait d'imbriquer dès les phases préalables, le projet d'architecture, de signalétique, de médiation ou de mobilier. Dans le cadre de notre 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. De même, les personnes de l'accueil nous ont expliqué que les visiteurs leur postillonnent dessus et qu'il serait intéressant de reculer un peu leur assise. 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.

## **Intervenante**

Il y a dans les musées de nombreuses pièces très volumineuses. Le toucher des œuvres et des sculptures ne devraient pas être réservés aux non-voyants. Les sculptures sont faites avec les mains et le toucher révèle une densité, une matière, une chaleur. Les musées envisagent-ils parfois d'organiser des visites par le toucher pour tous les publics ?

## **Thomas Dubuisson**

Dans le cadre de la médiation mobile qui se déplace dans le palais du Louvre, nous avons développé des stations pédagogiques pour les familles, les Spots famille. Il s'agit d'une sorte de gros meuble sur roulettes que les intervenants du musée déplacent dans les salles. Ces activités pour les familles prévoient des exercices sur la vision, mais également sur le

toucher avec des échantillons de moulage, de pierre, etc. Nous proposons également des morceaux de répliques d'œuvres, directement manipulables, dans quatre salles de notre musée.

### **Intervenante**

Si nous portions des gants, pourrions-nous tous toucher des œuvres originales?

### **Aude Gobet**

Cette question nécessiterait une table ronde spécifique et l'avis des conservateurs. Par expérience personnelle, je dirai que même le fait de toucher avec des gants peut-être complexes pour la conservation de certaines œuvres.

### **Intervenant**

Cela peut tout autant user les œuvres.

### **Aude Gobet**

Le problème ne vient pas du toucher, mais de la répétition du toucher.

### **Intervenant**

J'ai eu la chance de participer à une séance de formation organisée par le Louvre il y a peu de temps sur le thème de « Toucher et voir ». Ce fut une expérience tout à fait exceptionnelle pour l'ensemble des participants. Nous travaillions en binôme ; l'un ne voyait pas et l'autre le conduisait. Cette perception nouvelle, le fait de voir avec ses mains et non plus avec ses yeux, m'a paru tout à fait intéressante. Nous nous sommes rendu compte que nous étions tous assez handicapés du toucher. Le fait de conduire, d'être conduit et d'accepter d'être touché est un élément essentiel. De l'avis général, cela nous a permis de redécouvrir la confiance en l'autre. Au-delà de l'expérience de découverte d'une œuvre, nous avons vécu une expérience de relations humaines exceptionnelles.

### **Marcus Weisen**

J'ai habité 25 ans en Grande-Bretagne et selon mon expérience, l'attitude des musées français est beaucoup plus conservatrice du point de vue du droit au toucher. L'Angleterre semble faire cavalier seul, car les États-Unis et la Russie sont aussi conservateurs que la France. En revanche, un conservateur des antiquités indiennes du British Museum m'avait expliqué lors d'un débat il y a dix ans qu'environ 200 objets des collections permanentes pouvaient être touchés. Or, aujourd'hui, le public n'est encore autorisé qu'à toucher dix œuvres.

Nous sommes confrontés à de très réelles et cruelles limites de ce qui peut être touché, mais ce sujet est encore trop peu évoqué ; un véritable débat devrait être mené.

## **Intervenante**

Les espaces tactiles sont très intéressants, mais ils entraînent en quelque sorte avec eux un interdit encore plus fort du toucher. Avant la création de la galerie tactile au Louvre, nous pouvions toucher quelques œuvres, notamment en égyptologie. Désormais, dès que ce sujet est évoqué, nous sommes directement dirigés vers l'espace tactile. On ne touche plus rien dans le musée.

## **Aude Gobet**

Je vous propose de reprendre le fil des interventions. Nous pourrions à nouveau échanger à l'issue de leurs interventions.

Claire Petitmengin, vous êtes chercheur à l'Institut Mines-Télécom et à l'ENS. Vous êtes titulaire de l'école Polytechnique en sciences cognitives sur le thème de l'expérience vécue qui accompagne l'émergence d'une intuition. Vous êtes également habilitée à diriger des recherches en philosophie. Votre regard sur les questions qui nous agitent a été nourri par une étude que vous avez menée récemment à Londres. Je vous laisse nous en expliquer la teneur et je vous remercie de votre présence.

## **Claire Petitmengin**

Si vous me le permettez, je voudrais évoquer quelques points avant d'en venir plus précisément à cette étude. Je m'intéresse à l'expérience de l'œuvre d'art en tant que chercheuse en philosophie et en sciences cognitives. Pour explorer cette expérience, j'utilise une approche très concrète consistant à mener des entretiens auprès de visiteurs d'exposition. Je suis la méthode de l'entretien d'explicitation qui permet de recueillir une description très précise de l'expérience dans toutes ses dimensions, notamment sensorielles. Cette enquête montre que la rencontre avec une œuvre d'art, même s'il s'agit d'une œuvre dite visuelle, est une expérience corporelle et tactile. L'œuvre d'art nous touche au sens presque propre. Elle vient nous toucher.

Pour commencer cet exposé, je voudrais vous proposer une petite expérience. Essayer d'imaginer que vous vous trouvez devant un tableau que vous aimez particulièrement. Prenez quelques instants pour vous transporter en pensée devant cette toile. Si cela vous aide, vous pouvez fermer les yeux. Tout en continuant à contempler ce tableau, rendez-vous attentif à la manière dont vous le regardez. Comment vous y prenez-vous ?

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. Par exemple, lorsque le tableau représente des personnages, notre regard se porte essentiellement sur les visages. Le regard reste focalisé sur ces zones et nous avons ensuite une sorte de vision latérale du reste du tableau. Nous ne regardons les costumes, le décor ou le paysage que de biais, du coin de l'œil. Nous pourrions appeler ce mode d'exploration centré sur certaines zones du tableau, le mode d'exploration focal.

Il existe une autre manière de regarder. Au lieu d'explorer activement le tableau pour en identifier des personnages, des objets, des formes ou des couleurs, vous pouvez vous rendre attentif au ressenti que le tableau suscite en vous. C'est quelque chose de plus évanescent, de plus intime et d'une certaine manière plus proche de vous. C'est un sentiment vague, diffus, mais néanmoins intense que l'on pourrait décrire comme une atmosphère particulière qui se dégagerait du tableau.

Pour prendre conscience de cette atmosphère, il vous faut regarder le tableau de manière globale, panoramique, périphérique. Votre regard doit se défocaliser et devenir réceptif. Au lieu de tendre votre regard, de vous projeter vers le tableau, vous devez laisser les formes et les couleurs venir à vous, les laisser vous toucher, vous imprégner comme le ferait un parfum.

Une femme que j'ai interviewée, Monique, m'a raconté la façon dont elle a découvert ce que signifiait voir de cette manière, un jour de printemps, en regardant les fleurs jaunes de son jardin. « Tout à coup, j'ai ressenti effectivement ce que c'était que regarder. Regarder, ce n'est pas projeter ton regard vers quelque chose, le tendre, mais laisser la couleur ou le paysage venir à toi. Tu ne vas pas chercher. Tu recueilles, tu reçois, et tu as l'impression que la couleur ou le paysage s'imprime et s'imprègne à l'intérieur de toi ».

Regarder de cette manière défocalisée et réceptive, vous donne l'impression que votre centre de gravité descend et se déplace des yeux vers le corps. Ce ne sont pas vos yeux qui regardent, c'est votre peau. Tout votre corps se met à l'écoute du tableau. Il s'agit d'un mode d'attention global mais dans le même temps très fin, très aiguë, sensible aux contrastes, aux nuances les plus subtiles. Lorsque vous adoptez ce mode d'attention ouvert, réceptif, ancré dans le corps, vous pouvez avoir l'impression de vous densifier et de retrouver une certaine entéité, une unité, une intégrité. Cet effet étonnant a, à ma connaissance, peu été étudié. Ce changement de regard a permis à Monique de commencer à accepter un deuil très douloureux. En se laissant imprégner par la couleur jaune des fleurs de son jardin, elle a commencé à guérir. C'est comme si le contact avec la dimension ressentie avait un effet thérapeutique. Tout en restant en contact avec ce ressenti, je vous invite à revenir dans cette pièce.

Essayons maintenant d'explorer un peu plus finement cette sensation étrange qu'est le ressenti d'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. Il est propre à ce tableau et serait très différent si vous aviez imaginé un autre tableau.

La deuxième caractéristique de ce ressenti pourrait être appelée sa perméabilité. L'atmosphère qui émane du tableau, ce monde d'impression fugitive d'intensité, 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'œuvre 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. On retrouve le même type d'expérience en écoutant une musique, lorsqu'au lieu de tendre l'oreille vers elle, on se laisse toucher par elle. On l'écoute avec son corps. La musique prend alors une sorte d'épaisseur. Elle devient une matière sonore qui nous remplit et qui remplit l'espace autour de nous. Cela a pour effet de rendre beaucoup moins rigide, la limite entre ces deux espaces.

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. De quelle modalité sensorielle relève cette expérience ? Le vocabulaire utilisé pour tenter de la décrire fait souvent appel simultanément à plusieurs registres. Je pense d'abord au 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 pulsations, de pression, de densité, de douceur, de poids, 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. Il ne s'agit pas pour autant d'une synesthésie, qui est l'association de deux sensations précises. Le ressenti d'un tableau n'est à proprement parler ni une image, ni une sensation kinesthésique ou tactile, ni un son. Il a pourtant quelque

chose de chacun de ces éléments. Les qualités sensorielles qui le caractérisent, l'intensité, le mouvement, le rythme, ont une particularité. Elles ne sont propres à aucun sens, mais sont au contraire transposables d'un sens à l'autre. La température et la texture sont propres au toucher. La couleur est propre à la vue. Mais l'intensité, le mouvement et le rythme peuvent caractériser une image, un son ou une sensation tactile. 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. Elle se résorbe. C'est comme si les cinq sens se ramassaient en eux.

De manière intéressante, il semble que cette dimension transmodale corresponde au monde que le petit enfant expérimente. Le psychanalyste Daniel Stern a mis cela en évidence à partir d'observations très précises d'interaction entre la mère et son bébé. Il écrit : « Le monde du nourrisson est fait d'images, de sons et de sensations tactiles, mais aussi de modifications dynamiques subtiles, de mouvements, d'intensités et de rythmes ». Il appelle ces qualités transmodales les « dynamiques de vitalité ».

Le nourrisson ne perçoit pas les actes comme nous le faisons ; il perçoit les dynamiques de vitalité liée à ses actes. Il ressent le rythme particulier et l'atmosphère liée à l'acte. Ces rythmes permettent l'accordage affectif entre la mère et l'enfant. D'instant en instant, de manière non consciente, la mère et l'enfant accordent leurs rythmes internes de manière transmodale. Par exemple, la mère répondra au babillage du bébé par une caresse de même intensité et de même rythme. Cette synchronisation rythmique permet la résonance, l'accord entre deux univers intérieurs. Selon Stern, cette strate d'expérience transmodale reste active tout au long de la vie sous les perceptions, les émotions, les pensées ou les actions bien différenciées qui constituent notre expérience consciente. Cette strate nous accompagne constamment. C'est elle que le compositeur, le poète, le chorégraphe ou le peintre essaie d'exprimer et de susciter chez son auditeur.

Le philosophe Merleau-Ponty analysait ainsi le travail de Cézanne : « Pour Cézanne, peindre un paysage ne consiste pas à essayer de reproduire le plus exactement possible le spectacle qui se donne à son regard, grâce à des procédés picturaux qui permettent de donner l'illusion de la profondeur, du volume, des différentes sortes de lumière et de matières. Non, ce que Cézanne veut peindre, c'est l'expérience primitive de la rencontre avec le paysage. « Ce que j'essaie de vous traduire, dit Cézanne, est plus mystérieux, s'enchevêtre aux racines de l'être, à la source impalpable des sensations ». Cézanne ne cherche pas à nous faire voir le paysage, mais à travers l'image, à nous faire voir comment il nous touche. Le peintre reprend et convertit en objets visibles ce qui, sans lui, reste enfermé dans la vie séparée de chaque conscience, la vibration des apparences, qui est le berceau des choses. »

Cette enquête confirme donc que l'expérience du visiteur, loin de n'être qu'une expérience visuelle, mobilise tout son 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'œuvre, d'identifier des formes, de reconnaître des objets, l'impact de l'œuvre 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 ?

L'une des expositions où j'ai mené mon enquête, une exposition de sculptures à Londres, était installée dans la crypte d'une église. Le fait même d'avoir à descendre les escaliers pour pénétrer dans la crypte, de parcourir un labyrinthe composé d'alcôves séparées par des passages, la pénombre et l'odeur particulière du lieu incitait les visiteurs à changer de mode d'attention, à quitter le mode d'attention focal.



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.

Merleau Ponty a écrit cette phrase célèbre : « Ce que nous appelons chair, n'a de nom dans aucune philosophie ».

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

### **Aude Gobet**

Je vous remercie pour ce voyage, cette expérience, qui nous a permis d'aller plus loin et de nous concentrer sur notre propre ressenti. Vos enquêtes s'annoncent passionnantes.

Je vais maintenant passer la parole à Daniel Dobbels. Vous êtes chorégraphe, danseur, critique d'art et auteur de nombreux ouvrages sur l'art et la danse. Vous êtes surtout un intime du Louvre dans le cadre du partenariat entre le service éducation du Louvre et le théâtre de Chaillot. Vous animez un cycle de quatre parcours intitulé « Ce corps de l'art ? » en résonance avec votre spectacle « Entre les écrans du temps » qui sera présenté à Chaillot au mois de mai. Je vous laisse la parole et je vous remercie de votre présence.

### **Daniel Dobbels**

J'ai la chance d'aborder avec des danseurs un certain nombre d'œuvres que j'ai choisies de façon presque inconsciente. Je me rends compte aujourd'hui qu'une certaine force m'a conduit à choisir ses œuvres. Nous avons travaillé autour de sculptures comme Marsyas supplicié, les Esclaves de Michel-Ange, les Captifs de Franqueville, la Marie-Madeleine de Gregor Erhardt, le Voltaire de Pigalle...

Toutes les questions que vous tentez d'aborder théoriquement, pratiquement, sont peut-être déjà traitées par les œuvres elles-mêmes.

Je pensais aux Esclaves de Michel-Ange ; on trouve dans les sonnets de Michel-Ange ce vers extraordinaire : « du fond des yeux, le cœur remonte vers le visage ».



Michel-Ange © 2006 Musée du Louvre / Pierre Philibert

**Visuel 3 :** Esclave rebelle et esclave mourant, de

Ce vers lui-même reste très énigmatique, presque indescriptible et peut-être même impossible à reconstituer. Nous ne pouvons pas douter du fait que ce vers fasse écho à ce qui se joue dans la sculpture même des Esclaves. On peut se demander à partir de quel moment il est possible d'approcher cette œuvre. N'y-a-t-il pas un temps de résistance, d'accommodation ? Un temps lié à la résistance propre ou au mutisme propre des œuvres ? Tout ce qui s'est dit ce matin a tendance à placer toutes les questions du point de vue du spectateur. Mais après tout, les œuvres elles-mêmes attendent de nous une approche extraordinairement fine et mesurée.

Prenons pour exemple la Vénus d'Ille de Prosper Mérimée comme un texte sérieux. Lorsque le fiancé pose sa bague sur les doigts de la Vénus d'Ille avant de jouer à la pelote basque, la Vénus entend cela comme un geste grave. Il reprend ensuite la bague et la statue revient durant la nuit de noces pour tuer le fiancé. On peut prendre cela pour une métaphore ou une sorte de jeu, mais peut-être que toutes ces statues attendent quelque chose de nous et que cela peut répondre à vos questionnements justifiés, cognitifs, scientifiques.

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 4 : François-Marie Arouet, dit Voltaire nu (1694-1778) ©

RMN (Musée du Louvre) / Hervé Lewandowski

Ce Voltaire est ici amaigri, presque lui-même sans force. Si mon corps est sans force, il reste dans un rapport de relative égalité. La sculpture est attirée vers la gauche, comme s'il y avait une sorte d'oblique que l'on retrouve souvent dans l'œuvre de Pigalle. Un corps semble naître dans une double relation entre quelque chose d'oblique vers la droite, mais aussi quelque chose qui descend vers la gauche. On retrouve cela dans L'enfant à la cage. Il s'agit d'une dynamique très singulière chez Pigalle ; il ne place pas ses personnages sur un axe vertical à partir duquel toutes les émanations de sens et perceptions se feraient. En travaillant sur une œuvre, nous sommes amenés à aller voir les autres œuvres que l'on peut considérer comme témoins ou partenaires.



**Visuel 5 : L'Enfant à la cage ; portrait d'Armand-Joseph de Montmartel, marquis de Brunoy (1748-1781), de Pigalle, Jean-Baptiste © RMN (Musée du Louvre) / René-Gabriel Ojéda**

Au fur et à mesure, on se rend compte que ce qui est peut-être en jeu dans cette représentation du Voltaire, c'est l'apparition d'un corps citoyen dans l'histoire de l'art. Il s'agit d'un corps dénué d'un certain nombre d'apparats, de signes ou de symboles. Il se représente nu, car la nudité du corps doit finalement être le point de regard à partir duquel une nouvelle partition de regard, de reconnaissance ou de justice portée sur les œuvres se fait. Ce corps est dénué de toutes les qualités dont Voltaire a pu faire preuve dans sa vie. Il était extrêmement riche, assez avare et incroyablement généreux dans le même temps. La sculpture de Pigalle nous donne l'essence de ce qu'était l'être de Voltaire et qui échappait peut-être à Voltaire lui-même. Ce corps se soutient sur un vide et semble tout d'un coup sur le point d'être absolument démuné. L'art de Pigalle est magnifique, car il parvient, avec ce corps nu et maigre de Voltaire, sur le point de s'effacer définitivement, à ce que cet effacement ne se produise pas absolument. Il y a une sorte de position d'équilibre du corps dans le temps et dans l'espace qui fait que quelque chose s'efface des traits de Voltaire, mais, dans le même temps, laisse survivre un état d'être de Voltaire qui devient merveilleusement aveugle.

Il serait passionnant de faire une série d'analyse d'œuvres sur le rapport entre le regard et l'aveuglement. Lorsque l'on revient sur le regard de Voltaire, qui s'est presque totalement effacé, on se rend compte que cette sculpture est faite pour maintenir un point de regard qui

ne va vers nulle part. Les traits sculptés par Pigalle restent précis, extraordinairement expressifs, fins, mais le regard lui-même soutient ce qui, au-delà de la sculpture et de la mort, fait que l'on ne sait plus de quelles formes peut naître l'art. L'œuvre d'art soutient cela pour nous, pour que nous puissions nous-mêmes supporter ce moment où, de fait, nous ne verrons plus rien. Ou peut-être verrons-nous quelque chose de si intense et hallucinant que nous ne serons incapables d'en soutenir le regard.

Dans toutes ces œuvres transparait la question d'un regard, d'une tête et d'un corps citoyen qui n'est d'ailleurs absolument pas définie à cette époque. Cette citoyenneté est présentée dans les textes de Montesquieu ou de Rousseau, mais n'est pas encore advenue ; elle adviendra, selon moi, avec la Commune. On voit dans les photographies de la commune, des visages qui nous sont absolument contemporains. Il est bouleversant de sentir qu'en s'appuyant uniquement sur la relation à une œuvre, elle-même porteuse d'un point d'approche d'une extrême singularité, naissent des sensations de toucher, une relation au corps incroyable en mouvement, même dans son apparente fixité. Même dans un statif apparent, les choses continuent de bouger et nous appellent à tourner autour, à prendre une distance, à faire un geste pour essayer d'éveiller quelque chose ou au contraire pour nous retirer. Cela nous amène à éprouver en nous les forces avec lesquelles nous supportons le rapport à l'œuvre.

L'espace devient alors éminemment plastique. Il n'est pas surdéterminé par un point de vue ; il les conjugue, les entend, les tolère, mais il est en réalité porté par la puissance de la faiblesse dans l'art. Ce qui est magnifique. Il s'agit notamment de la puissance de la faiblesse des Esclaves de Michel-Ange. Vous pouvez vous poser la question du lieu, de l'architecture ou du rapport aux non-voyants ; tout cela est complètement juste. Mais comment les Esclaves de Michel-Ange perçoivent-ils nos gestes dans leur matérialité ou minéralité ?

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.

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 ?

### **Aude Gobet**

Merci de nous avoir fait entrer dans l'intimité des œuvres.

### **Daniel Dobbels**

Il s'agit d'une intimité toujours renversée et c'est ce qui est beau. Ce n'est pas simplement l'expression de je ne sais quelle intimité. Cela se retrouve dans toutes périodes. La petite Vénus de Vienne ne fait pas seulement référence à l'histoire de l'art. Le fait de pouvoir travailler avec cette nature pose des questions magnifiques. Les victimes de Pompéi ne sont pas des sculptures. Ce sont des corps qui ont été pétrifiés et qui sont saisis dans un geste sans prolongement.

Les approches que vous pouvez faire tiennent-elles compte de ces vérités des œuvres ? Le musée implique une double inconvenance : l'inconvenance du corps vivant notamment dans la relation à l'architecture et les attitudes mêmes des statues. L'architecture peut-elle tenir compte fondamentalement de toutes ces attitudes de corps ?

### **Aude Gobet**

Je vous propose d'entrer à nouveau dans un espace de discussion pour clôturer cette table ronde.

Nous avons entendu de nouvelles approches et je pense que nous avons tous fait évoluer notre rapport à ces questionnements. Peut-être avez-vous fondé des souhaits quant à l'évolution du musée ? Comment imaginez-vous un musée plus conscient de ces questionnements.

### **Intervenante**

Je travaille à la cinémathèque. Je trouve la dernière intervention particulièrement intéressante en ce sens qu'elle refait de l'œuvre le sujet central et redonne ainsi toute sa place au rôle de transmission du musée. L'expérience sensorielle de la visite est indéniablement importante et à travailler mais il me semble important de remettre l'œuvre et le rôle de transmission du musée au premier plan. Il faut ensuite bien sûr marier l'ensemble. Le cas de l'architecture est un peu différent dans la mesure où le sujet central est l'individu qui va habiter le lieu. J'ai la chance de travailler dans le bâtiment de Gehry à Bercy et nous pouvons nous rendre compte de cet aspect tous les jours. La problématique de l'architecture en tant qu'œuvre est un peu différente à la problématique de la scénographie dans un espace muséal.

### **Aude Gobet**

La peinture a souvent été pensée pour un espace particulier. Or, transposée dans l'espace muséal, l'œuvre n'est plus dans l'espace pensé par l'artiste. La matérialité de l'œuvre et de l'artiste sont deux notions importantes.

## **Daniel Dobbels**

Rainer Maria Rilke dit magnifiquement dans son écrit sur Rodin que l'œuvre née « adulte ». Même une sculpture d'enfant née adulte. Du moment où l'œuvre est terminée, elle se donne à voir dans tous les réseaux de signification, de sens et de perception qu'elle a déjà traversés. Je trouve que cela est beau. Il y a à côté du Voltaire de Pigalle une statue de tête d'enfant. Leur rapport est très étrange. Tous ces jeux de proximité entre différentes œuvres viennent rouvrir le champ de la perception dans des voies que l'œuvre en tant que telle ne tolérerait pas si elle était jalouse. Un musée est également fait d'hybridité.

## **Marcus Weisen**

Je voudrais citer John Berger qui disait, en parlant de l'art préhistorique : « à sa naissance l'art se tenait debout, comme un poulain à peine né ». Je ne viendrai donc pas dénier cette présence extraordinaire des œuvres.

Nous pourrions nous demander si l'œuvre, le visiteur ou l'architecture vient en premier. Je pense à l'exemple du musée diocésain Kolumba à Cologne. Lorsque l'on s'y promène, nos pas ralentissent d'une façon très intéressante. Le bâtiment est conçu de façon à ce que nous regardions où sont les œuvres, mais il nous amène également à nous interroger sur ce qu'est l'œuvre. Les changements soudains de luminosité ne sont-ils pas des œuvres eux-mêmes ? Je trouve que cette porosité entre la notion de sujet d'œuvre, artistique, tridimensionnelle ou architecturale est intéressante. Si la mission des musées est de montrer les œuvres, nous devons les respecter.

## **Intervenant**

J'ai un peu le sentiment que nous parlons de deux choses complètement différentes. Il y a d'une part les collections historiques que nous mettons en valeur dans le musée et d'autre part l'art contemporain. Je ne pense pas que nous puissions traiter ces deux sujets de la même manière. Le toucher implique une proximité différente. Pour les enfants, le toucher est beaucoup plus fort que la vue. Pour moi, tout se joue là-dessus. Nous devons déterminer jusqu'où nous pouvons amener le toucher dans les collections historiques et où sont les limites du toucher dans l'art contemporain. Dans l'art contemporain, le toucher n'est pas qu'une façon de décrire ; il est une expérience en soi. Je trouve que nous parlons plus de la description que de la sensation réelle.

## **Aude Gobet**

Si vous n'avez pas d'autres interventions, nous allons clôturer cette table ronde. Je vous remercie.