



HAL
open science

Vers de nouveaux rapports aux publics?

Daniel Urrutiaguer

► **To cite this version:**

Daniel Urrutiaguer. Vers de nouveaux rapports aux publics?. Le musée par la scène. Le spectacle vivant au musée. Pratiques, publics, médiations., 2018. hal-03913818

HAL Id: hal-03913818

<https://hal.science/hal-03913818v1>

Submitted on 27 Dec 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

VERS DE NOUVEAUX RAPPORTS AUX PUBLICS ? ETUDES DE CAS

Daniel Urrutiaguer

Les statuts du Conseil international des musées (Icom) se réfèrent seulement aux organisations permanentes non lucratives et l'article 2 mentionne leur production multidimensionnelle : acquisition, conservation, recherche, communication et expositions du patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement, ainsi que leurs objectifs principaux : « études, éducation, et délectation »¹. En lien avec l'Unesco, l'Icom a participé à partir de 2012 à l'élaboration d'une recommandation internationale qui a complété en 2015 les statuts rédigés en 2007. Ce texte mentionne notamment l'importance pour les collectivités publiques nationales et locales de soutenir, par leurs politiques culturelles, les musées dans leur rôle « en matière d'éducation, de cohésion sociale et de développement durable » en tant qu'« espaces de transmission culturelle, de dialogue interculturel, d'apprentissage, de discussion et de formation »². Cette annonce d'une reconfiguration partielle des missions des musées dans le sens de la promotion de la diversité culturelle et biologique, d'une activation de liens de solidarité morale, d'une ouverture à toutes les catégories de la population entérine une évolution déjà entreprise par de nombreux musées. En lien avec le tournant vers un nouveau modèle de management, selon l'analyse de Vera Zolberg³ par exemple, Michaël Hutter avait déjà pointé dans les années 1990 une évolution stabilisée des opérations d'acquisition et de préservation des collections, une hausse très rapide des opérations de médiation culturelle et des perspectives de croissance pour de nouveaux services payants⁴.

L'implication d'artistes du spectacle vivant dans la programmation culturelle des musées a participé au mouvement d'expérimentation de rapports renouvelés des publics avec les œuvres et les espaces des lieux patrimoniaux. Selon l'enquête sur la diversification de l'offre des musées dans les métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence, 53,4% des musées répondants ont déclaré une hausse de la programmation de spectacle vivant entre 2010 et 2014. La part la plus importante a concerné les musées ayant déclaré un objectif central de décloisonnement des arts (71,4%) et la part la plus faible ceux qui ont mis en avant d'abord une valorisation de leurs collections (47%)⁵. Au-delà des objectifs muséaux affichés en termes de croissance de la fréquentation globale ou ciblée sur certaines catégories sociodémographiques, ce chapitre a pour objet de comprendre comment des artistes du spectacle ont pu inscrire des propositions esthétiques marquantes dans des espaces internes ou

¹ ICOM, *Statuts de l'ICOM*, 2007, p.2 [<http://icom.museum/lorganisation/les-statuts-de-licom//L/2> ; page consultée le 28 août 2016].

² Unesco, *Proposition concernant un instrument normatif non contraignant sur la protection et la promotion de divers aspects du rôle des musées et des collections*, doc. 38/C25, Annexe, Paris, 38^{ème} session de la conférence générale, 27 juillet 2015, p. 3.

³ Vera L. Zolberg, "Conflicting Visions in American Art Museums", *Theory and Society*, p. 103-126.

⁴ Michaël Hutter, "Communication productivity a major cause for the changing output of art museums", *Journal of Cultural Economics*, vol. 22, n°2, p. 99-112.

⁵ D. Urrutiaguer, L. Ciosi, G. Suzanne, Y. Butel, *La diversification de l'offre des établissements culturels patrimoniaux par le spectacle vivant dans les métropoles du Grand Paris et d'Aix-Marseille-Provence*, Paris, DEPS-MCC, 2016 (à paraître en ligne)

externes de certains musées, objets des études de cas de l'enquête et/ou de communications au cours du colloque Le musée par la scène.

L'évolution du positionnement organisationnel et stratégique dépend des choix de la direction des musées, notamment pour la programmation et la politique de communication destinée à valoriser celle-ci. Dans le cas du Louvre, l'ouverture au spectacle vivant s'est inscrite dans une stratégie de revivification de l'établissement sous l'impulsion de son directeur Henri de Loyrette (2001-2013) afin de renouer avec les pratiques du XIXe siècle, qui valorisaient les musées comme des maisons d'artistes. De la même façon que les artistes plasticiens contemporains renommés continuaient à produire pour les collections du musée, neuf Grands invités se sont succédés entre 2005 et 2013 pour construire une programmation de spectacles atypiques, financée en majeure partie par le mécénat. L'article de Jean-Marc Terrasse, ancien responsable de l'auditorium du Louvre, retrace notamment la programmation en théâtre, danse, cinéma, lecture, musique, et l'exposition « Les visages et les corps » construites par Patrice Chéreau. La mise en scène de *Rêve d'automne* de John Fosse a été l'occasion de construire une scénographie grandiose qui associait le cimetière de la pièce au salon Denon du musée du Louvre, transformé tous les soirs en salle de spectacles, tandis que l'atelier de danse mené par Thierry Thieû Niang avec des amateurs leur a permis d'inventer un être ensemble avec des gestuelles personnelles en interaction avec les émotions ressenties face aux œuvres exposées.

Avec des moyens bien plus limités, on retrouve une logique similaire dans le repositionnement du musée de la Chasse et de la Nature, sous l'impulsion de son nouveau directeur Claude d'Anthenaise après les travaux de rénovation du lieu. L'article de Raphaël Abrille, secrétaire général du musée, retrace la philosophie d'action culturelle directrice déployée par l'équipe afin de capter l'attention et l'intérêt de parisiens, très majoritairement hostiles au monde de la chasse. Les expositions événementielles d'artistes contemporains ont été l'occasion de développer les collections du musée avec de nouvelles œuvres proposant un regard critique sur les relations entre les hommes, la nature et les animaux sauvages. L'organisation de cycles de performances, de projections vidéographiques, de rencontres avec des artistes a attiré des publics spécifiques, qui ont ainsi découvert un lieu *a priori* peu estimé. Une occasion peut-être de modifier leur regard sur les collections pluralistes du musée en découvrant des proximités culturelles inattendues.

Le postulat d'un pouvoir d'attraction des artistes de la scène puis de transformation des spectateurs en usagers du lieu se heurte néanmoins à l'obstacle récurrent de la segmentation des publics. Les choix de programmation de spectacles induisent en grande partie la composition du public selon la réputation des artistes et la volonté de se déplacer pour les découvrir dans de nouveaux lieux⁶. Les enquêtes institutionnelles menées par ces deux musées corroborent l'hypothèse de la segmentation de la demande avec ses limites sur l'élargissement potentiel du cercle des visiteurs réguliers.

L'enquête sur les publics de l'auditorium du Louvre menée en 2006 montre que les spectateurs à la curiosité polyvalente sont très minoritaires, la composition de l'audience se

⁶ Daniel Urrutiaguer, "Performing Arts Programming Strategies and Demand. The case of the Blanc-Mesnil Forum (France)", *International Journal of Arts Management*, vol. 17; n°1, 2014, p. 31-42.

renouvelant fortement selon les choix de programmation. Par exemple, le duo éphémère avec Manu le Malin et Torgulli a permis d'attirer une large majorité de jeunes primo-visiteurs tandis que les concerts de musique classique des jeudis midi sont fréquentés surtout par des personnes âgées. Les amateurs de concerts classiques et de conférences archéologiques sont le plus souvent en attente d'une programmation artistique de haut niveau en complément des apports du Louvre tandis que les participants aux duos éphémères souhaitent majoritairement une ouverture vers la promotion des nouveaux talents et la création⁷. L'étude de Mélanie Roustan sur cinq soirées exceptionnelles des nocturnes du Louvre, effectuée au cours de la saison 2009-2010⁸, corrobore l'existence d'un public spécifique du spectacle vivant, composé de jeunes adultes très diplômés, majoritairement féminin, amateurs aussi d'expositions muséales. La réception est plus centrée sur les actes performatifs au cours de l'expérience esthétique dans l'atmosphère du musée, devenue plus relâchée à cette occasion, que sur les objets des collections. A moins que les artistes du spectacle travaillent en relation étroite avec certaines des œuvres exposées.

Sans donner de résultat spécifique sur la fréquentation de spectacles, le rapport d'activité du musée de la chasse et de la nature en 2011 synthétise les résultats de deux enquêtes sur les publics d'expositions au profil contrasté. L'exposition patrimoniale *Georges de Lastic, le cabinet d'un amateur et d'un collectionneur* en 2010-2011, centrée autour des tableaux sur la vènerie du XVIIe siècle que possède le premier conservateur du musée de la Chasse et de la Nature, a attiré un public beaucoup plus âgé que l'exposition *Françoise Péetrovitch au musée de la Chasse et de la Nature*, organisée en 2011-12. Le pouvoir d'attraction de cette dernière exposition a été aussi plus fort, les deux tiers des visiteurs (contre le tiers dans le premier cas) ayant justifié leur déplacement par la volonté de découvrir les œuvres de l'exposition⁹.

L'expérimentation de nouveaux rapports avec les œuvres constitue ainsi un objectif bien plus tangible que l'élargissement du public, qui dépend d'une sédimentation de dispositifs d'action culturelle mais aussi de l'évolution de la notoriété du lieu selon la réception médiatique de ses expositions. La responsable du service d'action culturelle d'un musée d'Histoire explique ainsi dans un entretien de l'enquête sur le Grand Paris et Aix-Marseille-Provence :

À mon avis, c'est le plus important, faire vivre les collections, les œuvres et leur rapport au public, c'est-à-dire ne plus être dans un rapport passif du public – et des œuvres d'ailleurs, les deux sont possibles du coup – mais d'être dans quelque chose de plus vivant qui du coup fasse sens. Ça aussi, c'est très important de ne pas être uniquement dans le divertissement, que le spectacle vivant ne soit pas réduit uniquement à du divertissement, [...] pas faire un bal pour faire un bal ou faire intervenir des reconstituants en costumes juste pour amuser les gens, mais que ça ait vraiment un sens par rapport à ce qu'on veut dire au public, ce qu'on veut transmettre. Et le transmettre de façon vivante et ludique souvent, c'est complémentaire peut-être de l'offre un peu plus traditionnelle qu'on a ici.

⁷ Jean Chaguiboff, Judith Matharan, *L'auditorium du Louvre et ses publics. Enquête qualitative et quantitative*, Paris, Plein Sens – Musée du Louvre, 2006.

⁸ Mélanie Roustan, *Les Soirées exceptionnelles des nocturnes du Louvre. Publics, logiques d'usage, modes de réception*, Paris, Service Etudes et recherche, Musée du Louvre, 2010.

⁹ Fondation François & Jacqueline Sommer Maison de la Chasse et de la Nature, *Rapport d'activité 2011*, Paris, Musée de la Chasse et de la Nature, 2012, p. 21.

Les visites guidées peuvent intégrer des conteurs pour s'adresser à des groupes constitués en recherche d'une mise en relation avec les œuvres des collections dans le cadre d'une atmosphère détendue, le plus souvent ludique. La mise en perspective des œuvres ou des espaces du musée sur lesquels s'appuient les conteurs mêle des éléments fictionnels décalés et des faits. Plusieurs danseurs ont proposé d'accompagner des visites d'exposition avec un objectif de sensibilisation à l'écriture chorégraphique en prise avec les attitudes peintes et les intentions du peintre. Ainsi, Aurélie Gandit¹⁰ de la compagnie La Brèche, qui a reçu une double formation en histoire de l'art et en danse, a inauguré en 2007 au musée des Beaux-arts de Nancy, des visites dansées avec un groupe de 25 à 30 personnes, pas forcément prévenues à l'avance, autour d'une douzaine d'œuvres de la Renaissance italienne à la période contemporaine.

La danse vient enrichir, contredire, soutenir le texte qui traite du sujet du tableau sous forme parfois anecdotique, de la composition, du choix des couleurs, de la lumière, etc. J'envisage chacune des œuvres selon une piste de réflexion qui m'intéresse et le corps en prolonge ainsi le sens proposé.

Elle indique dans son entretien le constat récurrent d'une concentration des groupes qui s'accroît au fil de la visite, y compris pour les adolescents initialement plus rétifs ou troublés.

Les propositions corporelles et sonores des danseurs et des performeurs suscitent des regards inhabituels des spectateurs sur les œuvres d'art plastique en enrichissant leur expérience esthétique par la perception de relations diversifiées de ces objets avec les gestes et les énergies de ces artistes. Les performeurs, habitués à prendre en compte leur environnement et les réactions des spectateurs dans la construction improvisée de leurs propositions, trouvent dans les espaces muséaux des forces d'inspiration imposantes. L'article de Mehdi Brit, commissaire d'exposition, retrace quelques expériences ludiques et réflexives marquantes de mise en jeu innovante des collections et des espaces de musées par des propositions de performeurs¹¹.

La modification du regard concerne aussi les artistes en jeu dans un espace particulier en dehors des salles de spectacle. La proximité physique avec les interprètes, les possibilités de se déplacer sont souvent évoquées comme une source d'amplification des émotions au cours de l'expérience esthétique pour des spectateurs habitués au rapport plus lointain entre la salle et le plateau et à l'immobilité des sièges. La relation d'écoute est alors transformée dans le sens d'une concentration intensifiée. Comme l'indique Gwyneth Shanks dans son article sur des expériences vécues en tant qu'interprète, la mise en relation du corps et des objets des collections peut aussi contribuer à chosifier les danseurs¹² aux yeux des spectateurs, ce qui ajoute un trouble, parfois exprimé avec véhémence, dans leur perception des espaces des collections.

L'ouverture d'une programmation de spectacle vivant vers les catégories socioculturelles populaires suppose la construction de partenariats avec des associations relais, susceptibles de

¹⁰ http://www.spectacle-vivant-lorraine.com/site/element_204.php [page consultée le 10 janvier 2015].

¹¹ Mehdi Brit, « Performance et musée : quelles reconfigurations d'expérience ? », In P. Chevalier, A. Mouton-Rezzouk, D. Urrutiaguer (eds.), *Le musée par la scène*,

¹² Gwyneth Shanks, *In Ibid.*, p.

relayer les informations sur les activités proposées et d'intéresser des personnes sous leur zone d'influence. Une prise en compte de leurs représentations mentales, parfois fortement négatives, sur leur environnement de vie et la culture artistique, est nécessaire dans une période d'accordage sur les objectifs poursuivis dans la dynamique d'un groupe constitué. La recherche d'un dialogue interculturel par le biais du spectacle vivant proposé par des musées se heurte ainsi à des obstacles.

Par exemple, dans le cadre des journées de jeu théâtral lors des Portes du Temps organisées par un musée historique, l'objectif fixé par l'ACSE (Agence nationale pour la cohésion sociale et l'égalité des chances) est une part minimale de 40% d'enfants des quartiers de la politique de la ville. La coordinatrice ne parvient guère à dépasser le seuil de 25% malgré la bonne réception de la journée par les participants lors des années antérieures. La programmation théâtrale et l'image préétablie d'un établissement patrimonial austère apparaissent peu séduisantes pour les responsables et les animateurs de ces centres, plus spontanément attirés par les sorties dans les parcs de loisirs ou les activités de slackline. La mise en relation d'un écomusée avec une association gérant un centre socioculturel s'est heurtée à une différenciation dans les objectifs assignés à un projet participatif qui associait des jeunes gens encadrés par un animateur de ce centre. Le désaccord portait sur la recherche d'une reconnaissance de la valeur esthétique de la production de la part des participants au détriment des objectifs patrimoniaux assignés aux démarches participatives par l'écomusée.

Enfin, la mise en relation d'un artiste du spectacle vivant en résidence peut aussi être tournée vers des membres du personnel de l'institution, qui font alors l'objet d'un travail d'enquête sensible sur leurs pratiques professionnelles pour proposer des formes de transfiguration artistique de celles-ci. L'attention portée par l'artiste à l'univers de travail suscite *a priori* une implication d'abord curieuse puis plus passionnelle des salariés.

L'exemple d'une résidence de Nicolas Frize à Sèvres-Cité de la Céramique pour des créations musicales à partir d'un travail d'enquête sur les sonorités du travail de la porcelaine a laissé un souvenir marquant. Son travail dans la durée pour créer des instruments de musique en porcelaine avec la collaboration des artisans a été très apprécié. Certains d'entre eux ont révélé des pratiques musicales et la valorisation des sonorités de la porcelaine travaillée dans les ateliers a été particulièrement stimulante.

L'arrivée de Nicolas Frize ici a été formidable dans la capacité à travailler plus souvent avec les artisans. Je suis quelqu'un de bureau et pas de la production ; cela m'a permis de découvrir que certains étaient musiciens. Et tous venaient en demandant : « quand est-ce que Nicolas revient ? J'ai testé un truc quand je mets de l'émail là, je gagne un demi ton en sonorité ». (Déléguée au développement culturel de Sèvres-Cité Céramique)

Nicolas Frize a construit un ensemble d'instruments de musique en porcelaine, écrit une partition et joué deux concerts marquants pour le personnel dans le cadre du festival d'Île-de-France. La résidence plus courte de la chorégraphe Julie Desprairies, parallèlement à celle de Frize, a été l'occasion de créer un spectacle qui a magnifié la beauté de la gestuelle des artisans.

La beauté des gestes que l'on acquiert au bout d'un an, deux ans, trois ans, par exemple pour la pose du filet d'or ou le pastillage, c'est une posture, rien de tel qu'une chorégraphe pour la transposer ou la mettre en exergue. (*Ibid.*)

En s'inscrivant comme témoin muet décalé par rapport aux activités des personnes dans le lieu de la résidence, la présence de la chorégraphe Aurore Gruel, filmée par la vidéaste Delphine Ziegler, offre aux regards une hybridation entre sa gestuelle ralentie et allégorique et les gestes fonctionnels précis des membres de la communauté d'accueil.

La présence d'artistes du spectacle vivant dans des dispositifs d'action culturelle ou représentations apporte ainsi une valeur esthétique ajoutée aux œuvres et espaces muséaux par la création de rapports inédits entre la corporéité des interprètes, les sonorités et les formes des objets plastiques dans un contexte de proximité physique le plus souvent. Cette mise en place de rapports particuliers avec les publics permet ainsi de renouveler la perception des collections et des lieux muséaux. C'est la force première des arts de la scène au musée, qui pourrait être dénaturée si on voulait lui prêter une capacité de conversion des primo-arrivants en visiteurs réguliers.