



# CRÉONS AU MUSÉE

PERFORMANCES DES ARTS VIVANTS

*Sous la direction de Katia Légeret*

GEUTHNER

*Remerciements aux institutions et à leurs membres*

Le Laboratoire d'excellence des arts et médiations humaines Labex Arts-H2H  
L'École Universitaire de Recherche (EUR) ArTeC, Université Paris Lumières  
L'Université Paris 8

Le musée national des arts asiatiques-Guimet

La RMN-Grand Palais

Le musée Rodin

Le service Vidéo de l'UFR Arts de Paris 8

Le laboratoire de recherche EA1573 Scènes du monde (Paris 8)

Les participants et les équipes de recherche partenaires du projet Labex  
Arts-H2H « La performance théâtrale au musée: une nouvelle médiation  
transculturelle ? »

<http://www.labex-arts-h2h.fr/la-performance-theatrale-au-musee.html>

<http://www.labex-arts-h2h.fr/la-performance-theatrale-au-musee-1299.html>

Les participants et les équipes de recherche partenaires du projet EUR ArTeC  
« Créons ensemble au musée : La médiation transartistique par la recherche  
création »

Un teaser « Créons au musée » a été réalisé par Frédérico Duarte, Monique Sobral de Boutteville et Katia Légeret pour présenter des extraits des films des performances présentées dans les articles de ce livre. Il est disponible en ligne sur les sites des Éditions Geuthner et du site Créons au musée/EUR ArTeC.

## SOMMAIRE

Katia LÉGERET	9
<b>Introduction</b> à la performance des arts vivants au musée : recherches-créations	
<b>I- LA PERFORMANCE AU MUSÉE ET LE PATRIMOINE IMMATÉRIEL DU VIVANT</b>	
<b>1 : Re(créer) pour le visiteur un contexte vivant</b>	
Nancy BOISSEL-CORMIER	65
Danser et jouer le <i>Śiva Nāṭarāja</i> du Musée National des arts Asiatiques (MNAAG) en <i>bharata-nāṭyam</i> : une métaphore du renouveau de la danse ?	
Karine LEBLANC	73
Danser les sculptures muséales : aux sources de la danse Odissi reconstruite	
<b>2 : Apprentissage et transmission dans la recherche-création</b>	
Monique SOBRAL DE BOUTTEVILLE	83
Arts traditionnels amazoniens : comment créer des résonances transculturelles ? Expérimentations performatives devant des œuvres exposées.	
Muriel ROLAND	97
Que murmure à nos corps le Buddha paré protégé par le Nāga ? Lecture gestuée d'une œuvre plastique par son diagramme gestuel	
Ivani FUSELLIER, Olivier SCHÉTRIT et Luizete SOBRAL CARLIEZ	115
Rencontres et Dialogues en Corps-Gestes-Signes avec l'Inconnu sous le regard de Bouddha et de Balzac de Rodin	
<b>3 : Nouvelles fabriques du patrimoine : entre résistance artistique, engagement politique et transformations sociétales</b>	
Bernard MULLER	129
<i>Museum on the Couch</i> . Retours sur les « Explorations créatives et réflexives des collections ethnographiques » (2015-2018)	
Gabriela LIRIO	147
Performance au musée brésilien : mémoire, hybridisme et réinvention	
Inês RIBEIRO	161
Performance théâtrale et patrimoine. Enseignements et apprentissages pour un théâtre citoyen	
Mercedes CHANQUIA-AGUIRRE	171
Un voyage silencieux en Argentine, au cœur d'un partage du sensible : parcours performatif pour le public du MUNTREF de Buenos Aires, à l'occasion de la journée internationale de l'immigrant (4 septembre 2016)	

Silvio LIMA FIGUEIREDO	183
Interprétation et médiation du patrimoine : expérience esthétique, loisirs et fruition dans l'émancipation	
Françoise QUILLET	191
Du théâtre au musée, du musée au théâtre, le cas du musée de marionnettes asiatiques Taiyuan à Taipei (Taiwan)	

## II - CRÉER AU MUSÉE : LE CORPS DU VISITEUR À L'ŒUVRE

### 4 - Parcours dansés et visites poétiques en gestes

Pierre LARAUZA	199
Regards croisés sur la danse au musée Performance, workshop, répétitions et spectacle : quatre variations chorégraphiques expérimentées dans un espace muséal au Vietnam	
Nadia VADORI-GAUTHIER	219
Danser trois tableaux de Paul Klee	
Clara BOUVART	239
<i>Devenirs-têtes</i> devant le portrait de Francis Bacon	
Marie-Luce LIBERGE	249
Performances à l'œuvre à partir de Tillmans et Rodin	

### 5 - Cultiver une expérience synesthésique selon l'architecture et l'esprit d'un lieu

Alice LELOUP	279
Performances d'images au Musée des Beaux-Arts de Montréal (MBAM)	
Muriel ROLAND	283
Entretien avec Nathalie Pernette, danseuse et chorégraphe, sur sa création La Figure du gisant à la Basilique de Saint-Denis	
Linda DUSKOVA	293
Mise en dialogue de l'histoire d'une œuvre d'art – le parcours sonore immersif	
Juan LUQUE	303
Comment dynamiser le rapport sensoriel du spectateur face à l'œuvre du musée : Hors d'œuvre, une performance musicale au MNAAG, sur le moulage de la Tour Bayon d'Angkor	
Katia LÉGERET	311
<b>Conclusion</b> : Les enjeux d'un musée-campus. De la médiation transculturelle dans les musées à la création d'une médiation transartistique hors les murs	

<b>Table des illustrations</b>	317
--------------------------------	-----

<b>Présentation des auteurs</b>	325
---------------------------------	-----

## PRÉSENTATION DES AUTEURS

**BOISSEL-CORMIER, Nancy** est artiste *bharata-nāṭyam* et docteure en esthétique, sciences et technologie des arts. Elle est rattachée au laboratoire EA 1573 *Scènes du monde, création, savoirs critiques* de Paris 8. Elle est chargée de cours à l'Université de Franche Comté à Besançon.

**CHANQUIA-AGUIRRE, Mercedes** est danseuse, chorégraphe, comédienne et metteuse en scène. Pianiste diplômée à Buenos Aires, Argentine, où elle finit une Maîtrise en Droit, Diplômée professeur de la Technique F. Mathias Alexander à Paris, formée en danse et composition chorégraphique, elle fonde et dirige sa compagnie LES ODES BLEUES pour laquelle elle reçoit le Prix Tatiana Barbakoff au Concours International de Danse Volinine 95 et met en scène *Le Mandarin Miraculeux* pour l'Orchestre Symphonique de Budapest dirigé par le Maître Ivan Fischer. Diplômée en master Arts de la scène-PCAI à l'université Paris 8, elle développe avec sa nouvelle compagnie MASSIVACORTISONE, une œuvre en forme d'installation performative hybride.

**DE BOUTTEVILLE, Monique Sobral** est doctorante en cotutelle à l'EDESTA (Paris 8) / NAEA (Centre de Hautes Études Amazoniennes – Université Fédérale du Pará), elle s'intéresse à l'art populaire en Amazonie et sa mémoire. Elle enseigne depuis trois ans dans l'enseignement supérieur en français, en tant que doctorante contractuelle puis ATER. Elle développe parallèlement un travail artistique de comédienne, auteure et metteuse-en-scène dans les compagnies de théâtre *4 Pontas* et *Cie Ibrida*.

**DUSKOVA, Linda** est metteuse en scène et dramaturge, née à Prague en 1988, elle s'est formée à l'Académie des Arts Performatifs de Prague (DAMU). Diplômée en 2016 d'un doctorat artistique SACRe au sein du Conservatoire National Supérieur d'Art Dramatique, elle vit et travaille actuellement entre Paris et Prague. Son intérêt particulier pour le dispositif visuel (photographie et dessin) et pour la création sonore se retrouve dans tous ses travaux. Elle est membre du collectif de mise en scène Open Source. Elle participe en tant que dramaturge et traductrice au festival du théâtre français à Prague Sněž tu žábu. En 2018, elle crée avec ses collègues le premier festival du théâtre tchèque à Paris : *Fais un saut à Prague*.

**FIGUEIREDO, Silvio Lima** est docteur en communication. Il est professeur dans les cursus de doctorat et master du NAEA – Centre de Hautes Études Amazoniennes – à l'Université Fédérale du Pará – Brésil. Rattaché au laboratoire des études sur le Développement Socio-environnemental des Tropiques Humides, il est l'auteur de divers ouvrages dont *Turismo, lazer et planejamento Urbano e Regional* publié aux éditions NAEA en 2008 et *Mestres da Cultura* publié aux éditions EDUFPA en 2006.

# INTERPRÉTATION ET MÉDIATION DU PATRIMOINE : EXPÉRIENCE ESTHÉTIQUE, LOISIRS ET FRUITION DANS L'ÉMANCIPATION

Silvio Lima FIGUEIREDO

## LES CULTURES SONT DIVERSES

L'expérience réalisée dans le cadre du projet Labex Arts-H2H, *La Performance Théâtrale au Musée : une nouvelle forme de médiation transculturelle ?*, forme et élargit la structure de la pensée sur la culture, le patrimoine et la médiation culturelle. En partenariat avec plusieurs centres et universités européens, asiatiques et latino-américains, le projet permet l'expérience de la médiation culturelle dans les musées et des discussions singulières concernant certains aspects de ces cultures et sociétés extrêmement complexes.

Les thématiques que l'interprétation et la médiation culturelle enclenchent, présentent des sujets disparates et en même temps proches les uns des autres : a) les expériences concrètes de la diversité culturelle mondiale dépassent, aujourd'hui, les notions conservatrices, et moins contradictoires, telles que la notion de folklore, ou les concepts de *culture populaire* encore associés à la notion de folklore; b) la quête de renforcement des références culturelles de diverses populations et donc de leur patrimoine; c) la possibilité pour les patrimoines d'être mieux connus par les membres de la communauté qui les a produits - les enfants, les jeunes, etc. qui sont impliqués dans les formes de médiation - que le patrimoine soit institutionnalisé ou pas ; d) des politiques publiques de diffusion culturelle, de démocratisation et de préservation du patrimoine; e) l'amélioration des expériences esthétiques et des contacts avec la production artistique et culturelle ; f) les diverses expériences de loisirs culturels.

Tous ces aspects se mêlent dans la compréhension de ce que j'appelle la médiation culturelle, dont le but serait alors de servir de lien entre un « public » et une certaine expérience esthétique du patrimoine.

## L'INTERPRÉTATION ET LA MÉDIATION DU PATRIMOINE

La visite est la clé. Il est possible d'identifier une série d'expériences virtuelles liées au patrimoine et aux musées, par exemple les visites virtuelles d'installations réelles et de bâtiments d'espaces muséaux. Cependant, l'expérience de la présence face au patrimoine et aux œuvres d'art est une expérience reconnue dans les cultures en particulier occidentales, ayant produit des catégories esthétiques et donc une familiarité de fréquentation avec les collections muséales.

L'exposition de l'œuvre fait évidemment partie de l'expérience esthétique, de la fruition et de la réception, que ce soit en musique, en arts plastiques, en cinéma ou en littérature, qui établit une relation avec le public dans les récitals littéraires,

dans les lectures publiques de textes, etc. La performance est donc présente dans tout art. Le patrimoine, en tant que référence culturelle et interface entre les éléments issus de la culture, apporte histoire, identité et esthétique singulière et s'implique également dans la relation avec le public.

La visite exprime la relation physique entre le patrimoine et le public, elle produit des contacts directs et réels. Il est possible alors de parler de la visite comme un processus qui actualise la relation entre le public et le patrimoine. La première sensation, produite par le regard, indique les formes de perception et de représentation pouvant s'orienter vers des structures symboliques. L'angle, le meilleur point de vue et les détails à observer peuvent être définis par les informations reçues sur l'œuvre. L'expérience esthétique et politique s'approfondit en conséquence, et les sensations produites permettent une intensification de l'approche des objets.

Pour qu'il y ait visite « dans » le patrimoine, les moyens techniques développés pour la faciliter sont considérables. Ils vont de la planification de l'accueil des visiteurs, du développement d'activités qui permettent d'atteindre certains objectifs, au contrôle de leurs flux. Ils passent par l'étude du contexte environnemental, en particulier pour le patrimoine naturel ou le patrimoine culturel situé dans des zones de nature, car les techniques plus traditionnelles visent à planifier et à accompagner la visite des zones naturelles protégées. Les visiteurs ont été ainsi reçus dans le Teotihuacan au Mexique, le Musée du Louvre en France, le Corcovado au Brésil, le Grand Canyon aux Etats-Unis, ou notamment pour voir les pyramides et le Sphinx en Égypte. Des répliques de sites célèbres ont été réalisées pour protéger les lieux originaux des détériorations dues aux visiteurs. Citons en France, à Montignac, Lascaux II, fac-simile de la Grotte de Lascaux - avec deux galeries : la Salle des Taureaux et le Diverticule Axial - et en Espagne, à Santillana del Mar, le Musée National et Centre de Recherche d'Altamira.

Le rapport entre le public et ces espaces patrimoniaux a inspiré diverses recherches dans l'étude des techniques muséographiques et muséologiques. Outre la médiation œuvre/public, l'éducation patrimoniale nous montre qu'il est possible de proposer des stratégies pédagogiques s'articulant avec le patrimoine et les œuvres d'art.

L'interprétation du patrimoine est une alternative à la médiation, elle est considérée comme un vecteur de sensibilisation dans la transmission aux visiteurs de certains aspects et caractéristiques du patrimoine. Dans l'un des principaux ouvrages sur le sujet, Freeman Tilden caractérise l'interprétation comme

« Une activité éducative qui vise à révéler des significations et des relations par l'utilisation d'objets originaux, par des expériences de première main et à travers des médias illustratifs, plutôt que de communiquer simplement des informations factuelles ». (TILDEN, 1977).

Pour l'auteur, l'interprétation possède plusieurs dimensions, ses aspects didactiques fondamentaux visent à dévoiler les beautés et les significations spirituelles qui se trouvent au-delà des sens que le visiteur peut saisir. Quand le

corps du visiteur est engagé, l'information qui lui parvient dévoile l'âme de l'objet observé. L'auteur en question soutient que la connaissance de l'objet lui-même a une qualité pédagogique supérieure à celle d'un enseignement magistral. D'après Murta et Goding, interpréter signifie dévoiler des significations, provoquer des émotions, stimuler la curiosité, divertir en stimulant de nouvelles attitudes à l'égard du visiteur et proposer une expérience inoubliable de qualité (MURTA, GODING, 2002).

Le visiteur fait une recherche incessante de la vérité, par la compréhension de ce qui est vraiment pertinent pour lui (TILDEN, 1977), il est un agent important car c'est pour lui que le programme d'interprétation est créé. Dans ce processus, le visiteur déclenche une quête de soi à partir de références personnelles, sa curiosité est toujours à la recherche du nouveau et du différent, amenant le divertissement. En ce sens, l'interprétation se situe au sein du processus relationnel du visiteur avec le patrimoine. La visite est alors l'action principale qui déclenche ce processus. Ici, la présence face au patrimoine reste une condition *sine qua non* à l'interprétation.

Il est vrai que les pratiques d'interprétation sont liées à l'éducation environnementale ou patrimoniale, aux loisirs et donc à l'animation socioculturelle qui vise à assurer le développement des groupes et des communautés. Elles ont recours aux dispositifs d'interprétation, tels que les vidéos, conférences, brochures, guides, signalisations, spectacles, afin de provoquer la réflexion et de créer des significations et des actions communes aux visiteurs.

Des centres d'interprétation sont créés, au sein des patrimoines, pour mettre en valeur ces techniques. Il s'agit, généralement, de structures proposant un certain nombre d'activités qui vise à servir de médiateurs dans la relation entre le patrimoine et son public, en mettant l'accent sur l'interprétation. Les fonctions d'interprétation et d'autres activités peuvent se mélanger selon la spécificité de chaque projet, leurs options d'actions et leurs philosophies de traitement de la médiation. Pour Scipion, les centres d'interprétation reposent sur une médiation qui utilise toutes les ressources de l'imagination et toutes les techniques d'animation pour éveiller un intérêt personnel chez le visiteur (SCIPION, 1999).

La médiation, en premier lieu, adhère également à cette idée et, selon Montoya (2012: 3), apparaît au milieu des années 1990 comme

« des activités menées au contact du public (accueil et visite-conférence dans les musées dans un premier temps) qui prennent acte de la nécessité de travailler au développement des conditions symboliques d'accès aux œuvres ».

Dans une idéologie de démocratisation culturelle, liée à des politiques d'ample accès à la culture, la médiation suppose que le public ne pourrait pas atteindre seul la dimension sensible de l'œuvre. Rien n'est plus antidémocratique que cela.

Je comprends l'expérience produite, dans le cadre du projet Labex Arts-H2H en question, comme une voie pour surmonter ce dilemme. Pour ce faire, la rencontre entre l'éducation, les loisirs, l'animation et l'interprétation est guidée par la médiation de l'expérience esthétique, identitaire et politique. Le théâtre



joue un rôle fondamental dans ce pouvoir d'émancipation. Nous quittons le champ de la visite de l'œuvre d'art et du patrimoine, dont l'objectif est celui de produire des changements socioculturels chez le public, pour entrer dans le domaine de la production de sensations esthétiques et politiques. Et cette production de sens est facilement comprise dans les expériences du projet Labex Arts-H2H : *La performance théâtrale au musée : une nouvelle forme de médiation trans-culturelle*.

#### LE THÉÂTRE COMME MÉDIATION

Stendhal, auteur des romans *Le Rouge et le Noir* et *La Chartreuse de Parme*, a vécu en France entre les années 1783 et 1842. Pendant cette période il écrit plusieurs récits de voyages et utilise, pour la première fois, le terme *touriste* dans *Mémoires d'un Touriste* (STENDHAL, 1968, FIGUEIREDO, 2018). Lors de la visite de l'écrivain à la basilique de Santa Croce à Florence, en Italie, en observant les fresques de Giotto au plafond, l'auteur est empli d'un sentiment d'excitation et d'extase qu'il décrit ainsi :

« J'étais arrivé à ce point d'émotion où se rencontrent les sensations célestes données par les Beaux-Arts et les sentiments passionnés. En sortant de *Santa Croce*, j'avais un battement de cœur, la vie était épuisée chez moi, je marchais avec la crainte de tomber ».

La description de ces sensations en présence d'une œuvre d'art, ou d'un patrimoine d'incalculable valeur culturelle, et esthétique est connue par le « syndrome de Stendhal ». (STENDHAL, 2000 : 102)

Ce syndrome exprime, à l'extrême, les expériences et les sensations qu'un visiteur peut avoir au contact de l'œuvre ou du patrimoine. Et proposer l'expérience de la rencontre constitue une voie importante dans la trajectoire de la médiation culturelle, les performances théâtrales poursuivant cet objectif.



Fig. 1 - Performance devant *La Porte de l'Enfer* au RMN – Grand Palais – Mai 2017.

L'expérience de médiation culturelle par le théâtre est réalisée, entre autres, au sein d'un événement du projet en question, qui a lieu au Grand Palais, à Paris, en mai 2017, dans les expositions : « Des Grands Moghols aux Maharajahs: Joyaux de la collection Al-Thani », avec des pièces et des bijoux indiens de l'époque, et « Le centenaire de Rodin », qui raconte la trajectoire de l'artiste. Les représentations se sont déroulées au milieu des vitrines avec les bijoux et des visiteurs, et devant des œuvres majeures de Rodin, comme *La Porte de l'Enfer*. Cela implique que ces expositions et travaux ont eu leur impact modifié, avec la présence d'un autre personnage dans la relation œuvre / auteur / public. Les petites interventions dans l'espace et dans le temps de l'exposition, qui elle est statique, modifient la représentation des œuvres, sacralisent le patrimoine, tout en le laissant plus proche de ses admirateurs.

L'attente est grande, même si j'ai déjà eu l'opportunité d'apprécier certaines des œuvres de Rodin en 2001, à São Paulo à la Pinacoteca *Paulista*, puis en 2010 au musée Rodin à Paris. Mais en 2017, l'observation est accompagnée de créations artistiques. Le dialogue qui en résulte ne produit pas nécessairement du sens à l'œuvre, et donc une performance qui demanderait des explications, mais davantage une connexion par la médiation. La connexion serait initialement enclenchée par un effet "surprise", progressivement remplacé par la triangulation œuvre/public/médiation. Le public, présent lors des expositions, exprime des réactions diverses. Néanmoins, ceux qui se sont laissés prendre par l'atmosphère onirique du spectacle ont vécu la rupture d'une connexion « traditionnelle » aux œuvres.

À Cachoeira do Arari, commune du Pará située sur l'île de Marajó, au Brésil, au sein d'un autre événement du projet, l'expérience est similaire. Nous retrouvons un grand nombre de personnes dans le Musée du Marajó, espace choisi pour le développement de cette action. Ce lieu dispose d'un modèle muséologique dans lequel l'interaction entre les œuvres, les objets et le public est pensée en amont par des équipements et des dispositifs qui guident et suscitent l'intérêt du visiteur.

La première expérience performative est menée le 27 Juillet 2018 dans les jardins du musée, sous de grands arbres et avec des conditions climatiques favorables. Le public, constitué pour la plupart d'habitants du village, s'installe, et deux cocons suspendus aux arbres stimulent notre curiosité. Il s'agit de deux grandes feuilles blanches, très dérangeantes, tachées d'argile et de terre. Les acteurs, placés à l'intérieur des cocons, sortent par des gestes lents et produisent une scène extrêmement intéressante. Leur performance est directement connectée à la culture singulière du Marajó, particulièrement à celle des Indiens précolombiens créateurs de la poterie multicolore, anthropomorphe et zoomorphe, reprise aujourd'hui par un grand nombre d'artisans en Amazonie.



*Fig. 2 et 3 - Performance des étudiants Matheus Gomes e Alice Silva au Musée du Marajo à Cachoeira do Arari – 27 Juillet 2018.*



Ensuite, le public est conduit dans le bâtiment du musée et une deuxième performance est réalisée à partir d'un objet de l'exposition permanente. Il s'agit d'un « tour de cou » utilisé pendant la période de l'esclavage au Brésil, un cylindre en métal placé, à l'époque, autour du cou de l'esclave et avec deux tiges en forme de croix, pour rendre toute fuite difficile. L'étudiante-*performer* guide le public par des déclamations et une chanson qui font référence à cette pratique. Par l'évocation de cette triste période de l'histoire brésilienne, l'acte performatif rappelle au public le racisme toujours présent dans le pays.

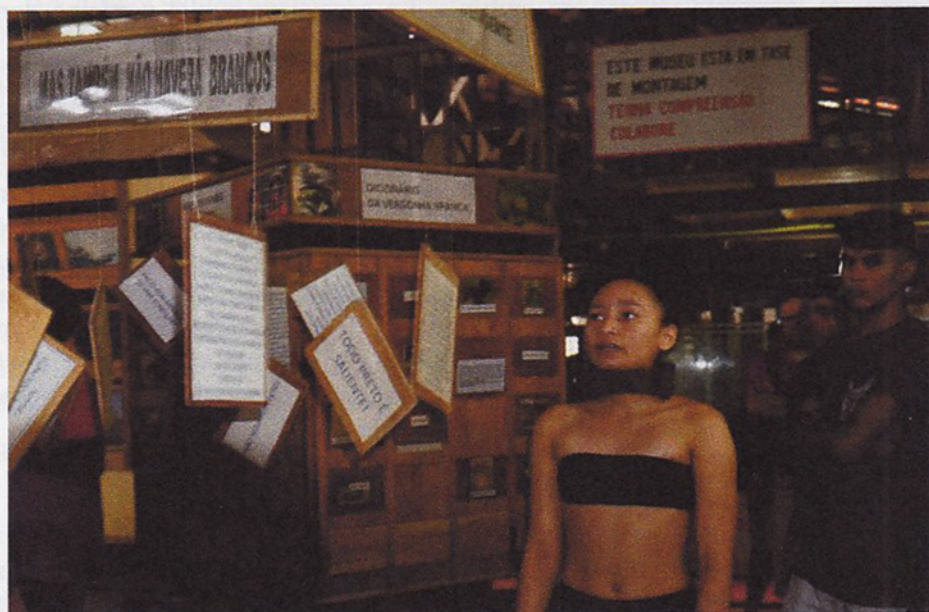


Fig. 4 - Performance de l'étudiante Victoria Inês Oliveira de Souza au Musée du Marajo à Cachoeira do Arari – 27 Juillet 2018.

## ÉMANCIPATION

Le « syndrome de Stendhal » indique des possibilités de rencontre entre le public et l'œuvre d'art, mais, pour ce faire, il pose le « capital culturel » comme condition à l'accès aux sensations éprouvées par Stendhal. Ainsi, le syndrome ne peut être éprouvé par tous, il est restreint à une certaine classe qui possède les outils pour comprendre le travail dans son intégralité.

Le rôle de la médiation culturelle ne serait-il pas là ? Le public n'a pas nécessairement besoin de comprendre les contextes et les critiques de l'œuvre ou du patrimoine. En effet, le débat entre son état de conscience vis-à-vis de l'œuvre, ainsi que la lutte contre la passivité, ne semble pas être ce qui importe le plus. Les contributions de Jacques Rancière expriment ce dilemme. En utilisant le théâtre, l'auteur présente une discussion sur les potentialités du public à surmonter les obstacles qui le séparent de la scène, la chute du « quatrième mur » étant un sujet récurrent. Jacques Rancière aborde les fautes de deux dramaturges, Bertolt Brecht

et Antonin Artaud, afin d'y dessiner des nuances. Brièvement, alors que Brecht invite le public à réfléchir sur les conditions de la société à travers un regard distant, ce qui le pousse à penser sa propre condition, Artaud cherche à faire cogiter le spectateur par l'interaction scène-public. Ces deux points de vue mettent en lumière des axes distincts, l'enquête distante et la participation vitale (RANCIÈRE, 2008: 11).

Le spectateur-public et les *performers* doivent surmonter ces polarisations, ainsi que l'idée d'un public, *a priori*, passif car chacun observe, sélectionne, compare et interprète un univers multiple. Le spectateur-public participe donc effectivement à la performance.

« Les spectateurs voient, ressentent et comprennent quelque chose pour autant qu'ils composent leur propre poème, comme le font, à leur manière, acteurs ou dramaturges, metteurs en scène, danseurs ou performers » (RANCIÈRE, 2008 : 19).

Dans le cadre des deux expériences décrites, des performances théâtrales dans les espaces muséaux, que ce soit dans celles du Grand Palais à Paris ou du Musée du Marajó au Brésil, les objectifs du projet sont clairs. Le public est impliqué activement dans une performance théâtrale produite *in situ*. Traduire, transposer ou transmettre le(s) sens de l'œuvre plastique, par le geste théâtralisé, indique une voie pour le dévoilement du pouvoir esthétique, ludique et politique de la médiation. Cela va au-delà des visions fragmentaires entre public et patrimoine, et révèle le pouvoir émancipateur de cette rencontre.

#### RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- FIGUEIREDO, S. L. *Viagens e Viajantes*. 2. ed. Belém: NAEA, 2018. 326 p.
- MONTOYA, Nathalie (2012) *Les médiateurs culturels et la démocratisation de la culture à l'ère du soupçon : un triple héritage critique*. [en ligne] In : Comité d'histoire du ministère de la Culture et de la Communication, Centre d'histoire de Sciences-Po Paris, La démocratisation culturelle au fil de l'histoire contemporaine, Paris, 2012-2014. Disponible sur : <http://chmcc.hypotheses.org/346>. [mis en ligne le 28 avril 2014].
- MURTA, S. M., GOODEY, B. *Interpretação do Patrimônio para visitantes: um quadro conceitual*. In : MURTA, S. M., ALBANO, C. *Interpretar o Patrimônio, um exercício do olhar*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2002.
- RANCIÈRE, J. *Le spectateur émancipé*. Paris : La Fabrique éditions, 2008.
- SCIPION, S. M. *Le centre d'interprétation, au coeur d'un processus de valorisation*. la Lettre de l'OCIM, n°61, 1999, p. 22-26.
- STENDHAL. *Mémoires d'un Touriste*. Genève, Paris: Slatkine Reprints, 1968.
- STENDHAL. *Rome, Naples et Florence*. Paris: Gallimard, 2000.
- TILDEN, F. *Interpreting Our Heritage*. Chapel Hill: University of North Carolina, 1977.

---

Comment les jeunes générations rêvent-elles de visiter, au XXI<sup>e</sup> siècle, les lieux d'expositions? Avec quels genres de relations à leur corps, aux déplacements dans l'espace, aux démarches, aux postures devant les œuvres et avec les autres visiteurs? Depuis 2015, tissant un réseau international, des centaines d'étudiants, artistes et chercheurs, fabriquent *in situ* toutes sortes de dispositifs artistiques et poétiques pour exprimer leur parcours muséal idéal, souvent inséparable d'un engagement politique hors les murs sur des questions d'actualité brûlante, de crises sociétales, de patrimoines oubliés, déplacés ou disparus. Mais à quel prix et à partir de quelles contraintes institutionnelles? Que ce soit en Europe, en Amérique latine, ou en Asie, ils bouleversent certains codes entre les visiteurs pour créer un être-ensemble capable d'ouvrir l'éventail de nouvelles approches sensibles et transculturelles sur une même œuvre.

