

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC

MÉMOIRE PRÉSENTÉ À

L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À TROIS-RIVIÈRES

COMME EXIGENCE PARTIELLE DE LA
MAÎTRISE EN LETTRES (MÉMOIRE EN COMMUNICATION SOCIALE)

PAR

ÉLISE-LAURENCE PAUZÉ-GUAY

LES REPRÉSENTATIONS SOCIALES DU PATRIMOINE
CULTUREL IMMATÉRIEL (PCI) DE LA DANSE CONTEMPORAINE
AU MUSÉE : QUELLE RÉCEPTION?

DÉCEMBRE 2017

Université du Québec à Trois-Rivières

Service de la bibliothèque

Avertissement

L'auteur de ce mémoire ou de cette thèse a autorisé l'Université du Québec à Trois-Rivières à diffuser, à des fins non lucratives, une copie de son mémoire ou de sa thèse.

Cette diffusion n'entraîne pas une renonciation de la part de l'auteur à ses droits de propriété intellectuelle, incluant le droit d'auteur, sur ce mémoire ou cette thèse. Notamment, la reproduction ou la publication de la totalité ou d'une partie importante de ce mémoire ou de cette thèse requiert son autorisation.

Sommaire

Ce mémoire invite à comprendre la réception de la danse contemporaine au musée, à travers le paradigme des représentations sociales. Plus spécifiquement, nous y explorons un dispositif de mise en scène du patrimoine culturel immatériel (PCI) de la danse, l'exposition *Corps rebelles* présentée au Musée de la civilisation de Québec, afin d'identifier ce qui informe ces dites représentations, et ce, à travers le prisme de la muséologie actuelle et de ses publics. Pour ce faire, nous nous intéressons aux écrits relatifs à la psychologie sociale, à travers Moscovici et Ricateau (1972), Moliner (2001) et Mannoni (1998) notamment, pour cadrer l'articulation des représentations lors de la réception d'une œuvre chorégraphique et cerner comment la biographie individuelle d'un visiteur participe autant à la création de sens que la communauté dans laquelle celui-ci prend place. En ce sens, 22 entrevues d'une durée minimale de 20 minutes et maximale de 50 minutes ont été réalisées à la sortie de la salle de l'exposition *Corps rebelles* avec des visiteurs. Ce corpus nous a permis de faire émerger des discours pluriels, s'incluant dans un continuum allant de l'innovation à la conformité face à la proposition et les moyens de médiation mis en place. Plus spécifiquement, nous avons pu constater le rôle que joue la culture populaire dans la réception d'une œuvre artistique ainsi que l'importance de la représentation corporelle dans l'imaginaire collectif associé à la danse. Enfin, nous avons pu mettre en lumière que les types de formation, de profession et de relation sont tous des éléments qui peuvent influencer sur les représentations sociales des visiteurs muséaux quant à la danse contemporaine.

Mots-clés : Représentations sociales, musées, publics, danse contemporaine, création de sens, entretiens semi-dirigés, réception, culture populaire

Table des matières

Sommaire	ii
Liste des tableaux	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Problématique	4
La danse contemporaine, un objet d'étude.....	5
La danse dans le contexte du patrimoine culturel immatériel.....	8
La danse dans le contexte du musée	14
Les publics du musée	18
Appropriation et création de sens : la réception d'une exposition muséale.....	20
L'exposition Corps rebelles	23
Les résidences artistiques	24
Le studio Danser Joe	26
Appréhender la réception : le rôle des représentations sociales.....	31
Définir les représentations sociales.....	32
Les représentations sociales : « comment ça marche? ».....	38
Représentations et réception	39
Des questionnements de recherche qui se précisent	43
Approche méthodologique	46
Le choix de l'analyse qualitative	47
La méthode choisie : l'entretien semi-dirigé.....	49
Stratégie d'analyse : tendance vers la MTE.....	52

Le visiteur de Corps rebelles, qui est-il?	53
Analyses	58
Représentations de la danse contemporaine : de la liberté à l'incompréhension.....	60
Représentations et réactions face à la proposition muséale	63
Représentations de la danse contemporaine et rapports au corps	67
Des facteurs émergents	70
Des référents à la culture populaire.....	71
Des facteurs d'influence de la réception	74
De l'expérience signifiante à l'apprentissage	82
Dispositifs muséaux et représentations	86
Aspects techniques	87
Représentations et intentions du Musée.....	90
Représentations du rôle du musée et sa volonté de conservation du patrimoine de la danse.....	95
Conclusion	101
Limites	105
Ouvertures	106
Références	108
Appendice A. Grille d'entrevue.....	116
Appendice B. Fiche d'identification.....	118

Liste des tableaux

Tableau

1	Caractéristiques des répondants.....	53
---	--------------------------------------	----

Remerciements

Pour m'avoir accompagnée dans ce parcours sinueux, je désire remercier :

- Ma directrice, la professeure Mireille Lalancette, pour la main tendue dans les périodes difficiles, pour les idées stimulantes, pour la rigueur du travail.
- Lucie Daignault, pour la générosité et la disponibilité, ainsi que toutes les personnes du MCQ qui m'ont partagé des informations sur *Corps rebelles*, rendant ainsi ce terrain exceptionnel.
- Mon père, Jean Guay, pour les nombreuses lectures commentées, pour les encouragements discrets, pour la stimulation intellectuelle depuis l'enfance.
- Ma mère, Louise Pauzé, pour l'appui, les nombreux gardiennages, la présence éternelle.
- Surtout, Guillaume Ginoux, pour être là, encore, toujours.
- Mes filles, Gaëlle et Ophélie. Vivez vos rêves mes amours, même si ce n'est pas facile tous les jours.
- Enfin, les professeurs de l'UQTR, Pascale Marcotte, Yvon Laplante et Jason Luckerhoff pour les rencontres constructives.

Introduction

Mettre en scène la performance. Collecter l'intangible. Démystifier l'univers de la danse contemporaine dans l'esprit des publics. Mieux, faire participer ceux-ci à l'écriture contemporaine d'archives chorégraphiques. Ce sont, parmi d'autres, les défis que s'est donnés l'équipe du Musée de la civilisation du Québec (MCQ), en collaboration avec le Musée des confluences de Lyon¹, lors de la création de l'exposition *Corps rebelles*, exposition présentée à Québec du 11 mars 2015 au 14 février 2016. Une offre muséale qui cherche à mettre en relation le contenu riche du patrimoine immatériel de la danse québécoise avec des dispositifs de médiation culturelle, proposant ainsi aux visiteurs des occasions d'expériences différentes et innovantes. Il s'agit surtout, d'une proposition qui positionne le musée comme un acteur social, voire un communicateur social, par ses visées de transformation des perceptions des visiteurs face à la danse contemporaine (propos tiré d'une conversation avec la directrice de la recherche du MCQ).

À travers la loupe de l'exposition *Corps rebelles* du Musée de la civilisation du Québec, cette recherche vise donc à étudier la danse contemporaine au musée, sous l'angle des représentations sociales des publics potentiels de cette discipline, reconnue comme étant le 6^e art.

¹ L'exposition *Corps rebelles* est présentée au Musée des Confluences de Lyon, en France, du 13 septembre 2016 au 5 mars 2017.

Pour ce faire, nous contextualiserons, dans un premier temps, la situation actuelle de notre objet, la danse contemporaine au Québec, en créant un dialogue avec le concept de patrimoine culturel immatériel (PCI). Puisque nous avons choisi d'analyser celui-ci dans le contexte muséal, nous dresserons ensuite un portrait de cette discipline à travers ses tendances actuelles. Car, pour citer Lalancette : « Le musée pour plusieurs est encore un endroit où l'on expose des objets du patrimoine et des œuvres d'art. Mais le musée est plus que ça : on peut le considérer à la fois comme un acteur social et comme un nouveau moyen de communication sociale. » (1998, p. 1).

Puis, pour s'ancrer dans les écrits scientifiques, nous mobiliserons les écrits de Serge Moscovici, et d'autres chercheurs qui ont contribué à la théorie des représentations sociales. Comme les recherches sur le sujet accordent une attention aux publics dans la construction de sens d'une œuvre, elles nous seront utiles afin d'étudier l'objet « danse » tel que présenté au musée. Ainsi, en nous appuyant sur celles-ci, nous pourrions mieux comprendre la réception de l'exposition *Corps rebelles*. Ces réflexions théoriques alimenteront notre démarche d'analyse inductive des données récoltées à la suite d'une période d'enquête au Musée de la civilisation. Nous emprunterons aussi la méthodologie de la théorisation enracinée pour inspirer notre démarche et ainsi mieux comprendre comment la danse contemporaine est présentée au musée.

Problématique

La danse contemporaine, un objet d'étude

Pour camper notre questionnement, il importe de donner quelques détails de la situation de la danse et de la performance au sein de la dynamique culturelle actuelle. Qu'est-ce donc que la danse contemporaine? Nous mobiliserons ici deux définitions qui font sens pour nous dans les limites que nous impose ce mémoire. La première de Julie-Anne Côté, suggère que : «[a]rt du geste et de la trace, la danse est une pratique artistique éphémère qui met en scène un corps qui se déploie dans un rapport dialogique entre artiste et spectateur » (2015, p. 57). Cette première définition porte son attention autant vers l'artiste que vers le public, ce qui sied à notre démarche. Pourquoi? Par l'intérêt envers la réception qu'elle suppose. Pourtant, nous ressentons le désir d'élargir le prisme en y accolant la définition complémentaire suivante, qui introduit les notions de communication et de création de sens, lesquelles sont intimement reliées à notre démarche :

[...] la danse et l'action corporelle sont vues comme des genres de performance englobant un vaste ensemble lié à la créativité et aux intentionnalités humaines. La danse se compose de mouvements et d'actions corporelles qui incarnent et concrétisent (*embody*) la mémoire sociale [...] fait de la performance non seulement un mode de communication et de création de sens, mais aussi -et à travers la danse et l'expressivité liée au geste et au mouvement corporel- un mode d'action sociale. (Viau-Courville, 2015, p. 6)

Nous retenons donc que notre vision de la danse n'en est pas une portée sur la technicité de la discipline, mais plutôt sur sa dimension sociale, voire anthropologique. Ceci étant campé, dressons maintenant un survol de la genèse de la discipline au Québec.

L'histoire de la danse québécoise ne peut se dissocier des mouvements d'immigration du début du siècle, où nombre de chorégraphes européens, tels qu'Ezzak Ruvenoff (Ruvenoff's School of Dancing) et Ludmilla Chiriaeff (Ludmilla Otzoup-Gorny Chiriaeff, puis Ballets Chiriaeff et, enfin, Grands Ballets Canadiens), ont ouvert des écoles destinées à partager leur vision de l'art vivant. S'ensuivent des icônes telles que Gérald Crevier et Elsie Salomons qui, tout en suivant le parcours tracé par leurs prédécesseurs, réinventent les codes de la danse classique. Comme dans plusieurs sphères sociales, la période des années 1960 entraînera des changements majeurs dans la discipline et, du même coup, la professionnalisation de la danse dite « moderne ». Comme l'indique l'Encyclopédie canadienne sur l'Histoire de la danse :

Les années 1960, une époque de libéralisation sociale et intellectuelle dans une grande partie du monde occidental, ont brisé le lien étroit entre le Canada moderne et son passé « comme il faut ». L'art axé sur le corps attire un nouveau public plus réceptif, de nouveaux spécialistes et est mieux accepté. La disponibilité du financement public au fédéral et son accroissement au provincial créent des occasions et stimulent une croissance explosive de la danse théâtrale au Canada. Les chorégraphes disposent de la liberté nécessaire pour créer des œuvres dans lesquelles la forme est le contenu ; le non littéral et l'abstrait sont de mieux en mieux reçus. (Crabb & Wyman, 2015, p. 1)

À cette période arrivent les Françoise Sullivan, Jeanne Renaud et Françoise Riopelle, issues du Mouvement du Refus global. Dans cette mouvance, des universités

commencent à ouvrir des programmes spécialisés en danse à Montréal et à Toronto. La métropole québécoise est, à cette période, un incubateur fertile en danse moderne et contemporaine, comme il est possible de le constater dans l'extrait suivant :

Montréal commence à se positionner comme un foyer de *créativité* en danse avec la fondation, en 1968, du Groupe Nouvelle Aire, dont plusieurs des associés et membres, notamment Édouard Lock (La La La Human Steps), Ginette Laurin (O Vertigo) et Paul-André Fortier (Fortier Danse Création), fondent leurs propres compagnies. L'importance de Montréal dans le monde de la danse contemporaine est symbolisée de façon vivante par le lancement, en 1985, de l'ambitieux Festival International de Nouvelle Danse, maintenant biennal. (Crabb & Wyman, 2015, p. 1)

Dans les décennies suivantes, « l'âge d'or » de la professionnalisation de la danse décroît, notamment en raison d'un désengagement financier québécois à son égard. N'en émergent pas moins des Louise Lecavalier, Margie Gillis et Marie Chouinard, véritables « vedettes » de la danse qui, tout en poursuivant des démarches collectives et individuelles créatrices, démocratisent leurs démarches aux yeux du public. Enfin, les années 2000, fruits de décennies d'expérimentation et d'évolution de la pratique, voient émerger une véritable mosaïque de propositions : des compagnies destinées à la danse jeune public comme « Bouge de là », des affiliations avec le milieu populaire comme Dave St-Pierre et Yann Perreault ou les performances de Nico Archambault à « So you think you Can dance »², des métissages de style, avec le hip-hop notamment, comme Rubberbanddance³.

² Cette émission populaire diffuse différents styles de danseurs qui sont mis en compétition les uns face aux autres. <http://www.fox.com/so-you-think-you-can-dance/>

³ Ce portrait a été réalisé avec, entre autres, la *Toile-mémoire de la danse (1895-2000)* de l'artiste Catherine Lavoie-Marcus qui est disponible au <http://www.quebecdanse.org/rqd/memoire> et a été présentée dans l'exposition étudiée.

Plurielle, la danse contemporaine québécoise est riche d'un historique relativement récent, mais bien rempli. C'est fort de ce constat que le milieu professionnel, à travers *Québec danse - Regroupement québécois de la danse*⁴, mettra sur pied *l'État des lieux en patrimoine de la danse*, en 2014. De cette démarche, ressort un désir du milieu de mettre en valeur la richesse patrimoniale de la danse au Québec. Nous estimons qu'il est possible d'envisager l'exposition *Corps rebelles* comme un outil de médiation allant en ce sens. Dans cette optique, cette exposition constitue un « terrain » riche et pertinent afin d'étudier les représentations de cette pratique qui reste méconnue du grand public, telle que nous le verrons plus loin.

La danse dans le contexte du patrimoine culturel immatériel

La danse contemporaine présentée dans l'exposition *Corps rebelles* s'inscrit dans une réflexion globale sur ce qu'est le patrimoine vivant. Telle que nous l'avons vu plus tôt, elle a été conçue pour offrir une réflexion sur la patrimonialisation de l'art vivant, autant chez les professionnels du milieu de la danse que chez les publics en général, voire pour tester le positionnement de l'exposition en situation performative. S'impose alors de s'arrêter sur la question du patrimoine culturel immatériel, dans et hors du contexte du

⁴ Le Regroupement québécois de la danse rassemble et représente plus de 500 professionnels de la danse de recherche, de création ou de répertoire et joue un rôle de premier plan dans l'avancement de tous les secteurs de la discipline : création, production, diffusion, formation, service. Initiateur de projets basés sur la concertation et les interventions à longue portée, dont le Plan directeur de la danse professionnelle au Québec 2011-2021, le RQD contribue activement à la reconnaissance et à l'amélioration des conditions de pratique de la danse sur la scène publique depuis 30 ans. (Tiré du Site Internet : <http://www.quebecdanse.org/rqd/presentation-du-rqd>)

musée. Cette réflexion nous permettra d'apporter un éclairage sur son usage au musée, mais également sur la réception qu'en font les publics.

Durant le vingtième siècle, les termes « material culture » et « material culture studies » ont émergé des disciplines de l'archéologie et de l'anthropologie (Hicks, 2010, p. 25). Ceci dans la lignée des grandes explorations ayant mené aux origines connues de la muséologie ; les cabinets de curiosité. Longtemps, les expositions développées, d'abord par certains particuliers puis pour le public, feront l'apanage d'artefacts sacralisés mis en vitrine. Progressivement, les professionnels des musées chercheront à enrichir l'exposition en mettant ces objets en relation avec leurs usages sociaux ou bien leurs modes de fabrication. Bref, en mettant en lumière leur caractère résolument ethnologique. En ce sens, les chargés de projet chercheront à intégrer « l'histoire de l'objet » en collectant les propos des protagonistes étant en relation avec ceux-ci. Comme l'indique Côté :

À partir des années 1950, la notion de patrimoine s'est élargie et a pris de plus en plus en compte l'homme (sic) et son environnement. La matérialité comme condition de préservation du patrimoine ne suffit plus, l'immatériel s'impose alors et offre les perspectives d'une représentation universelle et globale de la notion de patrimoine. Au seuil du XXI^e siècle, le patrimoine est devenu tout ce qu'un groupe décide d'intituler de la sorte. (2015, p. 58)

Le dialogue objet-musée tiendrait donc aujourd'hui davantage vers un triptyque matérialité-immatérialité-musée. L'institution étant devenue « ce lieu où l'identité et la mémoire collective sont recueillies et mises à la vue du public » (Blanchet-Robitaille & Mariani, 2012, p. 57). Selon nous, le Musée de la civilisation devient un exemple

important du développement et de la « muséalisation » du patrimoine culturel immatériel (PCI) québécois.

Le patrimoine culturel immatériel révèle ici un caractère identitaire fort :

Le PCI [patrimoine culturel immatériel] comprend des artefacts, mais aussi des pratiques vivantes et des connaissances transmises de génération en génération, par lesquelles une communauté, un groupe exprime son identité. Un renversement s'opère alors : la pratique et non plus l'artéfact devient l'objet patrimonial par excellence. La mémoire ne s'incarne plus uniquement dans la matière, mais dans des pratiques sociales et culturelles. L'attention se porte ainsi sur le processus et, [...] sur les porteurs de traditions, tout comme leur habitus. (Côté, 2015, pp. 58-59)

Par exemple, dans la lignée de ces réflexions, des expositions comme *Diane Landry - Correspondances* et *L'univers de Michel Tremblay* ont été présentées respectivement au Musée en 2012 et en 2013. Dans chacune d'elle, l'artéfact « objet » était réduit au minimum pour laisser place à une mise en scène résolument contemporaine, qui prenait la direction d'une installation immersive. Ces expositions, bien que traitant de sujets patrimoniaux ou d'une culture partagée, misaient davantage sur l'expérience du visiteur et sur la pratique que sur la présentation d'objets. Pourtant, parfois encore associé à une vision folkloriste et à la seule culture populaire, le patrimoine culturel immatériel s'articule donc dans une pluralité de dérivés culturels qui, comme le croit Roland Arpin, ancien directeur du Musée de la civilisation, placent la créativité humaine au cœur de l'activité muséologique :

Et si nous forçons légèrement la sémantique pour avancer l'hypothèse que dans certains musées le principal artéfact, phénomène humain avant tout, est immatériel puisqu'il intègre au cœur de toute manifestation

muséologique, comme premières richesses à découvrir, l'intelligence humaine, la sensibilité, l'imagination, la créativité?. (2002, p. 68)

En poussant cette logique, on peut penser que « L'exposition en soi devient un "objet" (ethnographique) ou un "artefact" » [traduction libre] (Bernier & Viau-Courville, 2016, p. 8). La mise en exposition du patrimoine immatériel comme mode de transmission cherche dans ce cas à démontrer, voire à développer, le caractère social du musée à travers cette créativité humaine. Dans cette optique, « le rôle social du musée pourrait être de soutenir et d'alimenter la créativité dans la communauté. Pour ce faire, il utilise du matériel ethnographique afin de mettre en valeur et présenter l'intangible en partenariat avec les artistes » [traduction libre] (Bernier & Viau-Courville, 2016, p. 1).

Selon cette vision, la mise en exposition du patrimoine immatériel soutient des préoccupations qui dépassent les limites pérennes du musée et s'inscrivent dans la communauté. L'exposition devient un prétexte de valorisation identitaire d'un groupe, souvent minoritaire, qui donne une « voix » à celui-ci, qui lui permet d'exister sur la scène publique. Comme le croit Turgeon :

Ce n'est pas un hasard si les musées de société qui font largement appel à l'immatériel se sont développés chez les francophones de l'Amérique du Nord [...]. Le patrimoine immatériel n'est pas juste un pis-aller, un substitut au bâti. Il est un puissant moyen de montrer et d'affirmer l'existence des groupes, surtout ceux qui sont en situation minoritaire. (2010, p. 395)

L'exposition *Corps rebelles* semble se situer dans cette réflexion. En effet, les Musées de la civilisation proposent un porte-voix privilégié au milieu de la danse, parfois qualifié comme le « parent-pauvre » du milieu artistique québécois. De plus, la danse

semble relever d'un art intangible, comme elle est liée à une performance qui une fois réalisée peut être certes filmée, mais pas encadrée ou bien exposée de la même manière qu'une œuvre artistique. Comme une sculpture ou un tableau par exemple.

Le patrimoine immatériel serait donc ancré dans la communauté, d'une part, mais également, dans le présent. Suivant Chaumier (2011), qui propose de penser le patrimoine selon un « continuum », nous avançons que la performance supporte une palette de transformations sociales qui évoluent dans le temps. Par son caractère polymorphe et son ancrage dans le contexte où elle prend acte, la performance (la danse) se fige difficilement dans une vision partagée par tous ses acteurs. En ce sens, l'utiliser dans le contexte « figé » du musée révèle une complexité marquée.

Face à un tel défi, quelle est donc la motivation d'utiliser la performance comme objet d'exposition? Rees Leahy offre des éléments de réponse :

La motivation des conservateurs et des artistes responsables de ces divers projets inclut le désir de récupérer d'anciens spectacles célèbres maintenant oubliés pour recréer les modalités de mise en scène passées, ceci pour construire des archives de l'immatérialité des pratiques performatives. [traduction libre] (2014, p. 293)

Le désir est donc ici de provoquer le souvenir, de mettre au premier plan la richesse immatérielle de performances passées. Exposer la danse au musée s'inscrit ainsi dans une muséologie d'idée plutôt que d'objet. Comme l'indique Julie-Anne Côté :

Apparaît alors un nouveau discours muséologique en rupture avec une muséologie de l'objet au profit d'une muséologie de l'idée. [...] Une nouvelle approche curatoriale accorde à la danse contemporaine des conditions d'exposition qui font appel au corps comme lieu de l'expérience

sensible et à une muséographie qui fait de la salle d'exposition un théâtre de la mémoire du geste. (2015, p. 63)

La mise en relation de l'objet de la danse avec la situation du musée propose donc des nuances intéressantes, car elle provoque un brouillage des limites physiques, voire temporelles, des deux objets mis en relation. Ainsi, la performance devient un outil d'ancrage dans l'actualité pour le musée en vue d'un changement social. Cette idée se rapproche de la notion de « mentefact » expliquée par Blanchet-Robitaille :

Dans cette perspective, le mentefact pourrait être l'objet permettant l'intégration efficace de l'actualité au musée. [Il] doit en outre être en mesure de révéler le changement, le mouvement, le dynamisme inhérent à toute société [...] [Il] ne doit donc plus être seulement garant d'une mémoire d'un passé collectivement partagé, mais doit représenter une mémoire du changement. (2012, p. 69)

Dans une optique apparentée, Côté parle d'une nouvelle « relation dynamique avec le présent » (2015, p. 69), en prenant pour exemple la relation muséale avec le milieu du spectacle vivant :

Face au spectacle vivant, les musées se voient contraints de redéfinir leur périmètre d'action, d'élargir leurs missions et de devenir de plus en plus pluridisciplinaires et multicomcommunicationnels, ouvrant la porte à la création au cœur même des expositions. (2015, p. 69)

Force est ici de constater, à la lecture de ces dernières lignes, que le spectacle vivant, qui insère l'objet de la danse, est un agent influenceur qui provoque des réalignements dans les contextes dans lesquels il s'insère, que ce soit à la télévision, dans le milieu du spectacle ou comme ici, au musée. L'intérêt de l'exposition étudiée réside

justement dans le fait que celle-ci intègre à la fois la danse, la création et le multimédia, une cohabitation des plus intéressantes.

La danse dans le contexte du musée

Une autre perspective peut aussi être adoptée par rapport à l'objet étudié. En effet, la danse contemporaine, tout comme le musée d'ailleurs, s'inscrit dans ce qui est parfois convenu d'appeler la « haute culture », vue comme l'opposition à la « basse culture », à la culture dite « populaire » (Storey, 2006, p. 5). Cette opposition, qui implique nécessairement une dimension qualitative (Storey, 2006, p. 4), car elle associe la culture populaire aux masses et la haute culture à l'élite, installe de ce fait un rapport de « distinction » entre les classes sociales élevées et inférieures (Bourdieu, 1994). Il est donc tout à fait normal, voire logique, si l'on suit cette logique, que la danse contemporaine, réservée aux classes supérieures, se retrouve dans une institution muséale. Mais ce n'est pas si simple. Force est de constater que les musées sont, depuis les années 1980, l'objet de transformations profondes, portant maintenant des impératifs multiples qui passent de la démocratisation de leurs collections, à l'élargissement des publics avec, toujours en toile de fond, la nécessité de retombées économiques de plus en plus importantes. Luckerhoff explique que « [c]et objectif d'accessibilité est lié au tournant communicationnel des musées, qui est accompagné d'un tournant commercial. Ainsi, l'atteinte des objectifs d'accessibilité se mesure selon des critères de marché » (Luckerhoff, 2011, p. 198).

En effet, il faut noter que « [l]e réseau muséal québécois a connu une croissance continue depuis une génération [...] En 2012, l'Observatoire de la culture et des communications du Québec (OCCQ) recensait 437 établissements muséaux » (Corbo, Lacroix, & Lavigne, 2013, p. 9). Comment expliquer cette croissance? Les transformations sociales des dernières décennies et la succession de politiques culturelles publiques axées sur l'accès aux arts pour le plus grand nombre ne sont pas étrangères à la mise en place de ce que certains qualifient de « nouvelle muséologie québécoise » (Corbo et al., 2013, p. 22). Une muséologie qui est ancrée dans la professionnalisation de ses acteurs et dans l'internationalisation de ses pratiques. « Plusieurs musées ont aspiré à promouvoir l'inclusion sociale et à devenir des lieux accessibles à l'ensemble de la collectivité. Certains ont même délaissé une pratique de recherche basée principalement sur l'étude des collections et du collectionnement pour devenir des lieux d'innovation en matière de transmission et de communication des savoirs » (Viau-Courville & Lanouette, 2014, p. 10). On peut penser que les défis sont encore nombreux. Car, comme le soulignent Daignault et Schiele :

Les pratiques muséales évoluant, de nouveaux rapports avec les publics s'élaborent. Ainsi, des institutions muséales ont mis de l'avant de nouveaux patrimoines, incluant l'immatériel; elles ont poursuivi leurs actions en matière de démocratie et de démocratisation culturelle en abordant les enjeux de la participation citoyenne; ou, tout simplement, elles sont en train d'explorer le potentiel du numérique. (2014, p. 2)

De publics d'érudits, les musées cherchent désormais à rejoindre des publics multiples. Alors que les musées étaient jusqu'alors des gardiens des collections, leurs missions s'élaborent maintenant autour des gens qui les visitent. Plus encore, ceux-ci sont

maintenant appréhendés comme co-créateurs de l'expérience vécue au musée. Le mode inclusif devient le mot d'ordre dans les orientations prises par les musées, la tendance prise vers la démocratisation culturelle en faisant foi. « Citoyens d'abord! » (Ministère de la Culture et des Communications [MCCQ], 2000, p. 22), telle est la première orientation de la « Politique muséale québécoise », orientation qui souligne la volonté du politique de participer à l'inclusion culturelle, mais aussi, et peut-être surtout, de suivre le pas à l'économie du divertissement par l'augmentation de la fréquentation des institutions muséales. Une dualité persistante s'installe ici; à la mission sociale des musées, s'oppose, ou se transpose, à ce que l'on nomme « la nouvelle économie », plus précisément celle que des auteurs américains ont qualifiée de « entertainment economy » ou de « experience economy » et qui affecte le monde des musées et des patrimoines, mais aussi plusieurs autres domaines du commerce et du loisir, au point que la consommation tourne au divertissement » (Montpetit, 2005, p. 111). Car les dernières années ont été le théâtre de coupures drastiques en financement public des institutions culturelles⁵. En 2015, la Société des musées du Québec a développé une campagne publicitaire nationale pour scander le message : « Alors que les cris d'alarme se multiplient et que les politiques d'austérité déferlent sur le milieu culturel, l'avenir demeure incertain pour plusieurs institutions muséales » (2015). Les musées, fragilisés, se doivent maintenant de revoir

⁵ Les gouvernements provinciaux et fédéraux ont pratiqué des coupures drastiques dans le milieu culturel au cours de la dernière décennie. En exemple, le MCCQ a amputé le budget du Conseil des arts et des lettres de 2,5 M\$ en 2015 (<http://ici.radio-canada.ca/nouvelle/726762/conseil-arts-lettres-coupes-culture-david-budget>), le même gouvernement coupait le Musée de la civilisation de 944 000 \$ en 2014 (<http://austerite.iris-recherche.qc.ca/culture#musees-de-la-civilisation-de-quebec-06-2014>) et des coupures de 11 % à Radio-Canada, 10 % à l'ACDI, 10 % à l'ONF, 10 % à Téléfilm Canada, 9 % à Archives Canada étaient pratiqués par le Gouvernement Harper en 2008.

leurs stratégies de diffusion pour tenter de répondre aux impératifs économiques et politiques dessinés par les instances gouvernementales. Des expositions sont proposées, à un rythme effréné pour conserver la fréquentation optimale des masses, et décriées comme étant des blockbusters (*Succès universel de l'institution muséale et des grandes expositions blockbuster*, 2011). Chaumier se demandait déjà en 2011 : « face à la montée en puissance du divertissement dans toutes les sphères de la société, le musée a-t-il vraiment le choix? » (2011, p. 85). Il y a alors lieu d'envisager cette exposition immersive qu'est *Corps rebelles* comme se situant dans la lignée de ces différentes transformations à la fois subies et choisies par les musées au cours des dernières années.

Pour en revenir à l'exposition au cœur de ce mémoire, ce qui est intéressant dans la présence de la danse contemporaine au musée n'est donc plus l'affiliation de deux sphères culturelles qu'on aurait pu voir, à une autre époque, comme ayant des affinités naturelles, mais plutôt cette cohabitation audacieuse dans le contexte actuel de deux objets qui se sont développés différemment, et ce, principalement par leurs rapports aux publics. Le numéro *Musées, création, performance* de Thema qui illustre bien les défis actuels de cette rencontre du patrimoine et des arts vivants, extrait qui souligne, selon nous, tout l'intérêt de la réflexion :

Les musées sont traditionnellement préparés et équipés pour préserver et développer des produits de médiation à partir des traces matérielles du patrimoine des arts vivants. Il se peut donc que les musées soient d'ores et déjà prêts à mettre en exposition le patrimoine tangible lié aux gestes et aux actions corporelles de toute performance - non seulement du théâtre, de musique et autre *happening*, mais aussi des rituels et autres

commémorations publiques. En revanche, les secteurs du spectacle vivant sont peut-être mieux préparés pour assurer la réinterprétation soutenue - *reenactment* - de performances et, par conséquent, contribuer à préserver et à disséminer leur mémoire. Cependant, jusqu'à tout récemment, les secteurs du spectacle vivant partageaient peu des préoccupations et méthodes des musées et autres institutions culturelles dans la préservation du patrimoine vivant, dont les coûts liés au développement et au maintien des collections. De leurs côtés, les musées disposent rarement des ressources ou du savoir-faire, technique ou autre, pour assurer la reconstitution et la réinterprétation des œuvres du patrimoine vivant. (Viau-Courville, 2015, pp. 4-5)

L'exposition *Corps rebelles* se veut ici un laboratoire pour doter le milieu muséologique de ressources de conservation et d'interprétation de l'art vivant. Mais est-ce réellement la mission d'une institution muséale? Ne se substitue-t-elle pas aux écoles de danse et aux lieux de diffusion? Encore, les publics des muséaux sont-ils prêts pour une telle expérimentation?

Les publics du musée

Loin d'être homogènes, les publics muséaux révèlent différents visages. Comme l'indique Charpentier : « Nous ne parlons pas de "l'audience", mais plutôt d'une grande variété "d'audiences" qui, néanmoins, se relie dans des processus et des modèles » [traduction libre] (2006, p. 28). Des publics, donc, avec des sensibilités, des *a priori*, se différenciant par ce que Pierre Bourdieu appellera l'*habitus* (1979), soit l'« ensemble des dispositions, des schèmes de perception et d'action incorporés aux différentes strates de la socialisation et qui reflètent les caractéristiques sociales de son environnement » (Bourdieu, 1979, p. 196). Celui-ci rejetait, en effet, le sens inné du goût en démontrant la

force des déterminismes sociaux dans le rapport à la culture (Carpentier, 2015, p. 4). Le penseur français proposera ainsi « que le code artistique ordonne l'univers des représentations d'une société et constitue un système. [...] C'est le milieu familial, allié à la scolarisation, qui permet à un individu de maîtriser les codes de la représentation et de s'approprier les biens culturels, en créant chez lui le besoin culturel et la disposition esthétique » (Dufresne-Tasse & Brière, 1996, pp. 29-30). On peut alors parler de capital culturel. Pour lui, l'appropriation d'une œuvre artistique serait la même à travers un même champ social, le discours de ce champ étant composé de codes culturels similaires. Plusieurs fois contestée, la théorie de Bourdieu peut révéler des limites semblables à celle de Jauss (1978) par le présupposé de groupe similaire dans la réception. Ses écrits n'en demeurent pas moins indispensables à la compréhension des études portant sur les publics de la culture et, plus largement, à celles en sociologie de la réception. Il semble toutefois nécessaire d'aller plus loin afin de préciser le regard que nous entendons poser sur le visiteur de musée et de nous éloigner de l'idée de « typologie des caractéristiques *a priori* des visiteurs » (Wadbled, 2015, p. 1).

Soulignons et retenons donc la diversité des influences qui, par des rapports de force, fractionnent le groupe, en apparence homogène, en une pluralité d'individus distincts. Or, la muséologie, jusqu'à ses dernières années, évaluait la réussite d'une proposition muséologique en fonction de la « capacité » des visiteurs à avoir compris et « retenu » un certain nombre d'informations données. L'expérience de visite se mesurait, en quelque sorte, à un *idéaltipe* qui consistait à envisager une visite réussie au prisme de l'acquisition d'un programme didactique prédéfini de cette dernière. » (Wadbled, 2015,

p. 1). Ceci, sans se préoccuper des particularités intrinsèques à chaque individu et des impacts affectifs et sensoriels de l'expérience vécue. De plus en plus, l'institution muséale s'ouvrira néanmoins à la multiplicité des composantes de ses publics en prenant en compte les « spécificités qui échappent aux modèles et aux typologies, qu'il s'agisse de sous-groupes n'apparaissant pas statistiquement dans la mesure où ils ne représentent pas un nombre suffisamment important de visiteurs pour être repérés, ou d'individus ayant des comportements qu'il est probablement possible de qualifier de déviants » (Wadbled, 2015, pp. 18-19). Le musée, quittant l'évaluation d'un public homogène, s'intéresse également de plus en plus à la signification que prend la visite du musée chez ses visiteurs : « Lorsqu'on abandonne une approche de type behavioriste de la mesure des effets de l'exposition sur le visiteur, on cesse d'évaluer l'expérience muséale en termes de la seule acquisition de connaissances et on s'oriente vers les notions d'appropriation et de création de sens » (Uzzell, 1992, p. 14). C'est notamment cette approche centrée sur l'appropriation et la création de sens qui est au cœur de notre questionnement.

Appropriation et création de sens : la réception d'une exposition muséale

Ainsi, ce qui nous intéresse, c'est la manière dont les visiteurs du musée interpréteront l'exposition *Corps rebelles*. C'est donc une réflexion sur un public pluriel, en quête de sens, qui s'offre à nous et qui, à ce titre, induit des représentations différentes selon le parcours du visiteur. Dufresne-Tassé et Brière, à nouveau, introduisent l'idée que :

Le visiteur agit comme un explorateur et il modèle son expérience de visite au fil de ses émotions, de ses intérêts du moment (Falk, Martin et Balling, 1978). Il transforme l'objet en l'interprétant (Carr, 1985). À chaque instant, selon Jean Davallon (1986), il crée son propre musée en dépassant le cadre de mise en exposition qu'on lui présente. (1996, p. 16)

À ce titre, le sens que les gens donneront à leur expérience vécue dans l'exposition et, du coup, les représentations qu'ils se feront du sujet différeront selon qu'ils consomment activement de la culture ou pas du tout, qu'ils soient utilisateurs du musée ou non, qu'ils apprécient la danse contemporaine ou la détestent, composantes qu'Eidelman, Roustan et Goldstein appellent la « familiarité muséale » (2007), qu'on pourrait transposer en familiarité culturelle pour y englober le contact avec la danse. La période de la vie dans laquelle se situe le visiteur peut également avoir une influence sur ses réactions quant à une œuvre. Montoya (2012) mobilise le concept de « carrière culturelle » pour expliquer cette position : « la notion de carrière peut être utilisée au choix pour comprendre les contraintes successives qui s'imposent aux individus ou pour faire une place à leur subjectivité » (Montoya, 2012, p. 154). Dans la section de l'analyse, nous reviendrons sur ces points.

Par contre, il semble important de ne pas traiter uniquement les réactions des publics en fonction de leurs seules spécificités personnelles. Le rapport d'influence de l'exposition dans le discours qui sera développé autour de la présence de la danse au musée semble également primordial à prendre en considération. En ce sens, nous rejoignons Wolf (1993) qui croit que :

Il est stratégique, pour la recherche sur les médias, et en particulier, pour les théories de la réception, de parvenir à replacer l'analyse des procédés de

consommation des programmes, dans les circonstances réelles ou celle-ci a lieu. Ceci implique que l'on prenne une attention plus grande aux dimensions intersubjective, familiale, structurale dans lesquelles s'exerce la consommation médiatique. (p. 279)

Ici, on y reconnaît une capacité d'influence de l'institution et de ses programmes, mais également du milieu dans lequel s'insère le visiteur. Car visiter un musée est un acte profondément social et l'influence des pairs est indéniable. Comme le souligne Uzell :

La dimension sociale de l'acte de visiter un musée est importante dès le moment où la décision de visiter un musée est prise jusqu'au moment où le visiteur rentre chez lui et se souvient de sa visite, des jours, des semaines, voire des mois plus tard. C'est là où l'effet du musée peut avoir des conséquences en termes de développement des intérêts ou des relations sociales nouvelles. [...] Cependant, ce qui crée un lieu de divertissement ce sont les sens sociaux que l'on attribue à ce cadre et à la situation plutôt que la nature des activités entreprises dans ce lieu. Ceci montre que le musée en lui-même a non seulement une spécificité unique pédagogique / divertissante qui attire les visiteurs, mais que cette spécificité attire certains types de visiteurs et favorise certains types d'interactions et génère certains sens sociaux particuliers. (1992, pp. 11-12)

Par la rencontre avec l'autre qu'elle sous-tend, la visite d'exposition infère un sens social au musée, dépassant ainsi la fonction unique de divertissement. De plus, sa fonction médiatique s'en voit soulignée, comme le croit Davallon : « c'est par l'examen des rapports sociaux inhérents au niveau de la conception et au niveau de la réception que peut être pensé le caractère mass-médiatique de l'institution muséale » (Niquette, 1994, p. 79). Ceci induit donc une approche systémique de la réception de la présence de la danse au musée, à travers une perspective communicationnelle. C'est cette perspective que nous élaborerons dans la section théorique. Avant de présenter celui-ci, nous dresserons un portrait de l'exposition étudiée soit l'exposition *Corps rebelles*. Pour le moment,

rappelons notre question de recherche : quelle est la réception de l'exposition *Corps rebelles* des visiteurs du musée?

L'exposition *Corps rebelles*

L'exposition *Corps rebelles* a été présentée au Musée de la civilisation de Québec du 11 mars 2015 au 6 avril 2016. Par celle-ci, l'équipe cherchait, entre autres, à majorer sa collection d'un contenu, la danse, et ce, autant à travers des entrevues et des résidences d'artistes que par la captation vidéo de l'expérience des visiteurs. Concrètement, l'exposition *Corps rebelles* visait à faire : « [d]écouvrir la danse contemporaine comme langage universel et reflet de société par l'immense diversité de ses créations » (Niess, 2014, p. 7). Ceci à travers un parcours muséographique centré sur l'expérience essentiellement immersive. En effet, 18 écrans vidéo de différentes tailles présentent les danseuses et danseurs en action. Le fil conducteur de l'exposition est organisé « autour de l'écriture chorégraphique, du processus de création, de la problématique de la mémoire en danse ». Plus spécifiquement, « six thèmes, liés au corps comme prétexte à comprendre comment la danse (le mouvement) alimente et influence nos vies [et] forment le parcours : corps urbains, multi, atypiques, naturels, sociaux et politiques, et corps virtuoses » (Niess, 2014, p. 7).

L'exposition est donc plus qu'une simple démonstration de la présence de la danse contemporaine au Québec, selon un ordre chronologique. En effet, l'exposition, les résidences artistiques et le studio immersif se veulent, pour l'équipe du Musée de la

civilisation, les vecteurs d'une réflexion plus large chez les publics quant à la mémoire du corps. Dès lors, la démarche prend une tournure résolument plus anthropologique comme le suggèrent Bernier et Viau-Courville, professionnels de la recherche pour cette institution :

L'exposition est une scène sur laquelle les projets sont créés et collectionnés dans l'action; une place où les visiteurs prennent le sens de l'impact de leur propre corporalité et comment leurs mouvements peuvent apporter des changements dans le monde. [traduction libre] (2016, p. 4)

L'exposition en est une de recherche-action sur ce qui pourrait être envisagé comme le « collectionnement » de la performance, mais également un laboratoire de création de sens à travers la gestuelle. Cette visée, assez vaste, introduit des concepts stimulants tels que le renouvellement des pratiques de préservation du patrimoine de la danse, la co-crédation d'expériences partagées entre producteur et réepteur et la production de sens en milieu muséal. Nous traiterons plus loin de cet aspect.

Les résidences artistiques

Il est important de souligner que la communauté de la danse contemporaine a été fortement impliquée à la création et à la recréation constante de l'exposition à travers les résidences de création et les performances en son sein. Le Musée de la civilisation s'impose ici comme lieu temporaire de production artistique et de création. Le Musée, cherche ainsi à briser les codes de son propre usage en ouvrant ses espaces et ses collections autant aux communautés de la danse qu'à ses visiteurs :

Certains des projets récents du MCQ [c'est le cas pour l'exposition *Corps rebelles*] réexaminent l'utilisation de l'espace d'exposition muséale, à travers l'expression artistique, la participation de la communauté et le changement social. Inspirées par des projets similaires en Europe, certaines expositions ont testé la possibilité de procurer aux artistes québécois et internationaux un accès aux espaces et collections du MCQ. [traduction libre] (Bernier & Viau-Courville, 2016)

Plus spécifiquement, l'exposition est composée d'un espace marqué dans lequel s'organise une programmation de résidences d'artistes. Cet espace ouvert de création offre une possibilité de médiation inédite entre le musée et les artistes qui y performant ainsi qu'avec le public. Il est possible de penser que par cette situation d'ouverture, le musée s'ouvre au changement que lui propose la communauté artistique invitée. « L'objectif vise alors à faire des artistes et des visiteurs des participants actifs qui contribuent collectivement à réinterpréter et transformer les conceptions de la performance et ce faisant qui provoquent des changements dans le musée » comme le suggèrent Bernier et Viau-Courville (2016, p. 2).

Par ses résidences artistiques situées à même l'exposition *Corps rebelles*, l'équipe du Musée de la civilisation brouille l'espace périphérique entre matérialité et immatérialité, le public alternant de l'un à l'autre selon le dispositif de médiation. En ce sens, il amalgame les corps vivants, et donc matériels, à un propos intangible, immatériel. Le visiteur est donc en relation avec l'œuvre visionnée et avec ses interprètes. L'acte serait, dans le contexte du spectacle vivant, une mise en relation élaborée, ici, par le musée :

[...] là où nous sommes sollicités de façon croissante pour une dépense solitaire de la culture, le spectacle vivant pose la question de la proximité avec les artistes mais aussi avec les autres spectateurs. Il affirme une pratique autre qui demande un minimum de présence physique et l'intégration d'un minimum de règles du jeu, une disponibilité partagée entre acteur et spectateur. (Saada, 2011, p. 37)

Quel impact a cette initiative sur l'objet qui nous intéresse? Participe-t-elle, à travers ses visées de démocratisation culturelle, à modifier le discours des visiteurs ou, au contraire, rebute-t-elle les gens, les figeant ainsi dans leurs représentations premières de la danse? La réception du public face à cette présence inhabituelle au musée nous interpelle particulièrement.

Le studio Danser Joe

En cette époque où l'économie d'expérience est prédominante dans le secteur culturel, les musées se doivent d'innover pour demeurer compétitifs, tel que nous l'avons évoqué plus tôt. Ils tendent, dans cette optique, à développer des propositions participatives, dans lesquelles le visiteur est appelé à jouer un rôle actif dans la création de son expérience muséale. Dès lors, ses horizons d'attente sont orientés en ce sens et l'institution se doit de proposer une médiation participative qui fait sens pour le visiteur, car « [p]articiper, c'est se sentir concerné. C'est pouvoir mettre du sens dans ce qui est proposé » (Saada, 2011, p. 41).

L'aspect participatif du public a été développé dans l'exposition étudiée par la présence d'un studio d'expérimentation à même l'exposition. Cet espace, créé en

partenariat avec la firme *Moment Factory*, permet au visiteur de s'immerger dans l'univers de la chorégraphie *Joe*, chorégraphie créée par l'artiste Jean-Pierre Perreault. Par des procédés technologiques innovants, le visiteur revisite les mouvements de la chorégraphie, se les appropriant du même coup, voire les réinventant. Ceci dans un objectif de transmission de la mémoire ethnographique du processus créatif qui a entouré cette chorégraphie, pour assurer sa pérennité. Ici, « [l']archive n'est plus seulement vue en tant que traces mais en tant que scripts ou partitions qui permettent de réactualiser les œuvres dont ils sont issus » (Côté, 2015, p. 65). Co-acteur de son expérience, le visiteur s'engage ainsi dans une réception kinesthésique, devenant, selon cette idée, agent de transmission du patrimoine vivant.

« Tout être humain porte en lui un danseur » (Niess, 2014, p. 3). Ces propos de Rudolph Von Laban, accolés au mur de l'entrée, introduisent l'espace « studio » de l'exposition *Corps rebelles*, et insistent sur la volonté démocratique derrière l'expérience. Cette dernière cherche à détourner le visiteur de sa position cognitive confortable pour la transporter dans une réflexion kinesthésique à partir de la chorégraphie de Jean-Pierre Perreault, *Danser Joe*. Ici, le visiteur est invité à « vivre la chorégraphie », à devenir un « sujet-acteur » pour reprendre les termes de Saillant (École internationale du CÉLAT, 2015).

Dès la conception du scénario d'exposition, la firme de conception *Moment Factory* a indiqué sa volonté claire de faire vivre une expérience au visiteur : « L'objectif ultime de cette expérience participative est de stimuler davantage votre corps que votre

esprit. De vivre la danse plutôt que de la réfléchir » (Thibault, 2014, p. 2). Ce parti pris de la firme est en totale concordance avec la mouvance actuelle du patrimoine expliquée par Laurier Turgeon : « Le patrimoine est aujourd'hui plus une question d'affect que d'intellect, de sociabilité que d'expertise » (2010, pp. 390-391). La notion de sociabilité est importante ici puisque l'expérience étudiée oblige à un contact intime avec l'autre.

La sollicitation des sens qui prévaut dans l'expérience *Danser Joe* réinvente les codes classiques de médiation en co-crédant de nouvelles façons d'appréhender la mise en relation de l'art vivant au musée :

Des expériences de nouvelles formes de médiation, via des emprunts au spectacle vivant ou à l'art contemporain, peuvent également apporter des éléments de réflexion de la place du corps comme participant de l'œuvre elle-même. [...] dans les choix de conception muséographique, il importe de penser cette dimension afin que l'expérience de visite ne consiste pas seulement à « apprendre à voir » mais aussi à « être », seul ou avec les autres, dans l'espace muséal. (Candito & Miège, 2007, p. 222)

Centré sur l'émotion et l'expérience, le studio *Danser Joe* peut être particulièrement déroutant pour certaines personnes, car les indications de départ sont très sommaires. L'imitation devient alors une façon pour le visiteur, mis en action, de se conforter dans ses comportements et dans ses perceptions de ce que l'on attend de lui. Toujours selon Dierking :

Dans le cadre du musée, les membres d'un groupe s'observent les uns les autres, observent les autres groupes ou les membres du personnel du musée, afin de savoir comment se comporter (Dierking, 1987; Diamond, 1981; Hike et Balling, 1985; McManus, 1987). Ce mode d'apprentissage par imitation joue un rôle de premier plan dans les musées, et pourtant il n'a été que très rarement étudié. (1994, p. 24)

Par l'imitation, le visiteur devient l'agent d'une transmission mémorielle pour, éventuellement, devenir propagateur du patrimoine chorégraphique de Jean-Pierre Perreault. Rappelons que selon Bernier et Viau-Courville (2016), l'expérience participative proposée dans *Corps rebelles* se veut un levier privilégié pour contribuer à une prise de conscience du visiteur, voire à une mise en action sollicitant autant l'affect que le corps. Ici, l'immersion se porte garante d'une réflexion sur le mouvement corporel, sur la mémoire du geste, sur la danse vécue de l'intérieur. La participation du visiteur l'amène à une recreation du patrimoine immatériel présenté.

En voyant le mouvement lui-même comme étant un type d'héritage, *Corps rebelles* approche l'action corporelle comme étant une composante essentielle du PCI (patrimoine culturel immatériel). Mais au contraire de la performance théâtrale qui tend à se séparer de l'audience, l'exposition amène à se transformer progressivement dans l'action, un peu à la manière d'un rituel (Schechner, 2003). Et comme dans tout comportement ritualisé, les participants apprennent à adopter une position définie dans cet espace également ritualisé (Bell, 1992; Goffman, 1959; Schechner, 2003). [traduction libre] (Bernier & Viau-Courville, 2016, p. 1)

En ce sens, le visiteur participe à la continuité dans le temps d'une œuvre ce qui est, en soi, une forme d'engagement social. Mais le visiteur perçoit-il cette volonté de sauvegarde du patrimoine immatériel qu'a eue l'équipe de conception? Considère-t-il cette expérience kinesthésique comme signifiante pour lui, tributaire d'une mémoire de l'expérience? Encore une fois, comment cette proposition de la danse influe sur les représentations sociales des visiteurs? Des questionnements porteurs qui offrent des horizons stimulants pour la suite de l'étude.

**Appréhender la réception :
le rôle des représentations sociales**

Nous inscrivons notre démarche dans l'étude spécifique des représentations sociales d'un objet afin d'appréhender la réception de l'exposition *Corps rebelles* par certains visiteurs du Musée de la civilisation de Québec. Cet objet est, tel que nous l'avons expliqué plus tôt, la danse contemporaine. Nous nous y intéressons par le biais du point de vue des visiteurs interrogés à leur sortie de l'exposition *Corps rebelles*. Nous nous intéressons donc à appréhender ces représentations par le biais du discours porté par les protagonistes rencontrés, afin de voir comment ils structurent leur relation avec l'objet étudié. Afin d'appréhender cette réception, nous mettrons en relation le concept de représentations sociales avec la théorie de la réception culturelle.

Définir les représentations sociales

D'où viennent les représentations sociales et comment s'articulent-elles? Pour Delouée, on peut puiser l'origine des racines de cette théorie dans « la conception durkheimienne des représentations collectives s'élaborant en opposition aux représentations individuelles » (2016, p. 40). Après une certaine période de latence, plusieurs disciplines issues des sciences humaines s'approprièrent cette théorie. C'est toutefois à la psychologie sociale et plus précisément à l'auteur Serge Moscovici que l'on renvoie lorsqu'on pense aux origines de la réactualisation de la théorisation des représentations sociales. Inspiré par la notion de « représentations collectives » de

Durkheim, qui définissait celles-ci comme « des systèmes cognitifs partagés au sein même d'une communauté, comme les religions et les mythes » (Lalancette, 1998, p. 34), Moscovici s'intéressera au processus de construction d'un savoir commun, qui découle en une représentation sociale. Il travaillera d'ailleurs beaucoup sur les processus de conformité et d'innovation, qui sont pour lui « deux processus fondamentaux en psychologie sociale » (Moscovici, 2005, p. 17). Il érigera surtout les bases de la définition de représentation sociale, selon les principes suivants résumés par Moliner (2001) :

La représentation sociale est une passerelle entre l'individuel et le collectif.

La représentation est alors sociale parce que son élaboration repose sur des processus d'échange et d'interaction qui aboutissent à la construction d'un savoir commun.

Elle oriente les conduites et les décisions individuelles.

Ce sont des connaissances collectivement produites selon des processus socialement déterminés.

Elle oriente les perceptions de l'environnement, les actions individuelles et collectives ainsi que les communications. (p. 8)

Pour revenir à l'idée de connaissances collectivement produites citées plus haut, il importe de souligner l'importance qu'accordait l'auteur à la médiation du contenu.

Revenons à Delouvée qui propose que :

La connaissance sociale a très rapidement été pour Moscovici une clef de lecture de la psychologie [...], ce qui permet de comprendre l'importance qu'il a attachée à la communication et à la diffusion du savoir dans l'élaboration de sa théorie des représentations sociales. On ne connaît un objet qu'à travers notre rapport médié à autrui [...]. (2016, p. 43)

En ce sens, on se représente donc un objet à travers les connaissances que l'on en a, mais également à travers la médiation qui nous est donnée de cet objet. Dans notre cas,

on peut ainsi présupposer que le musée, à l'instar de l'école, des émissions de télévision ou des livres, joue un rôle dans le façonnement des représentations sociales de la danse contemporaine.

Suivant Moscovici, une pluralité d'auteurs, tels que Jodelet (1994), Moliner et Guimelli (2015), Secca (2010) et Valence (2010), s'attarderont à la question de la représentation sociale, élargissant ainsi le champ de sa définition. Simplement, Moliner avancera d'abord qu'« une représentation est une "grille de lecture" de la situation » (2001, p. 45). Doise (1990) y verra, pour sa part, des « principes organisateurs des relations symboliques entre individus et groupes » (cité dans Gaffié & Marchand, 2001, p. 217), reprenant ainsi la liaison entre individuel et collectif de Moscovici, et soulignant à gros traits « leur fonction de système régulateur de l'interaction sociale qui se noue autour d'un objet présentant une valeur d'enjeu pour les divers groupes sociaux » (Moliner, 1996, p. 28, cité dans Gaffié & Marchand, 2001, p. 217). Là encore, cette idée de régulation pourrait reprendre l'idée d'orientation des conduites, précédemment énoncée. Pour sa part, Mannoni (1998) élaborera dans le même ordre d'idées, mais en portant une attention marquée au psychique. Comme il le souligne :

Les représentations sociales sont la base de notre vie psychique. Elles sont les pièces essentielles de notre épistémologie, du moins pour ce qui regarde notre connaissance du sens commun. [...] Situées à l'interface du psychologique et du sociologique, les représentations sociales sont enracinées au cœur du dispositif social. Tantôt objet socialement élaboré, tantôt constitutives d'un objet social, elles jouent un rôle déterminant dans la vie mentale de l'homme (sic) dont les pensées, les sentiments, les plans d'action, les référents relationnels, leur empruntent tous quelque chose. (1998, p. 3)

On pourrait croire ici que l'individu a un pouvoir limité sur ses représentations; celles-ci se constituant dans un dispositif social qui lui est supérieur. Entre conformité et innovation, l'individu appréhende ainsi un objet à partir de ce qu'il est, mais également à partir de son groupe d'appartenance et de la situation dans laquelle il prend place, se forgeant ainsi un discours qui lui est propre. L'émergence des représentations se jouerait, en effet, sur une triple scène : la première, où apparaissent les représentations individuelles, la deuxième, celle de l'imaginaire collectif où apparaissent plus précisément les représentations sociales et finalement, la troisième, où est composée la réalité sociale agie, où se manifestent les actions socialement représentées (Mannoni, 1998, p. 120).

Dans l'imaginaire individuel, la danse peut être objet de fantasme pour certains visiteurs, mais au contraire, peut être objet de dégoût pour d'autres. La démonstration de corps pluriels (âgés, obèses, handicapés, nus, magnifiés, musclés) et de chorégraphies multiples (saccadées, violentes, obscènes, oniriques, traditionnelles) supposent en effet des réactions différentes sur le plan individuel selon les valeurs des individus. S'intercale également l'imaginaire collectif, constitué de clichés, de préjugés et de mythes. L'intérêt ici est que cette scène entre souvent en jeu avant même la rencontre avec l'objet, puisque nous pouvons présupposer que les préjugés sont présents quant au thème qui nous intéresse. Les visiteurs sont déjà chargés d'un *a priori* social face à la danse qui s'avère, souvent négatif. Les hommes en sont particulièrement empreints, puisqu'un homme danseur est socialement remis en question sur sa virilité s'il pratique la danse contemporaine dans certaines sociétés. Nous y reviendrons d'ailleurs dans une partie subséquente. Finalement, la scène de la réalité sociale, de la réalité vécue, se retrouve dans

la volonté intrinsèque du musée qui croit qu'en mettant les visiteurs en action, ceux-ci s'approprieront le message véhiculé par la danse. Nous y reviendrons également plus tard.

Pour les besoins de l'étude, nous pouvons ici dresser un parallèle avec le monde de la réception artistique en mobilisant Belk qui avance que :

La signification, l'impression et l'expérience dans la consommation ne sont jamais purement intrinsèques à l'œuvre elle-même, mais renvoient, à des degrés variables, aux éléments extrinsèques issus de l'environnement culturel qui constituent le contexte au sein duquel l'œuvre est créée et appréciée. [notre traduction] (1987, p. 178)

Les visiteurs auront ainsi une réception précise des œuvres selon leurs bagages sociaux, personnels et leurs actions. À cette réalité sociale « agie », nous pouvons présupposer une certaine pratique de l'objet appréhendé. Pour en faire un objet de communication, l'individu ou le groupe se doit de faire l'expérience mentale ou physique du sujet de représentation. En effet, dans les différents groupes sociaux et idéologiques participant au débat se constitue peu à peu un corpus de connaissances fondé sur des traditions partagées et enrichies par des milliers d'observations et d'expériences, sanctionnées par la pratique (Moliner, 2001, p. 17). Cette proposition nous interpelle particulièrement, dans la mesure où nous cherchons à étudier notamment si la pratique de la danse (l'expérience du studio *Danser Joe*) a une incidence sur la représentation que se font les visiteurs du sujet choisi. Les exemples issus de la psychologie sociale pourraient cependant laisser croire que les représentations sociales ne s'étudient que par le truchement de cette discipline et sont donc difficilement applicables aux questions culturelles. Il n'en est rien. Les concepts liés à la théorie des représentations sociales ont

été mobilisés à différentes reprises dans des études liées au monde culturel. Par exemple, Larrue (1972) s'est intéressée à l'impact des représentations de la culture sur les conduites culturelles et Jodelet (1994) a apporté un éclairage fort pertinent sur l'articulation entre les représentations sociales et les études culturelles. Par ailleurs, le fait que la théorie soit aussi fertile du point de vue des objets d'études variés tels que l'étude des stéréotypes (Lescano, 2013), de la notion de douleur chez des patients hospitalisés (Péoc'h, 2014) et les représentations du travail chez des jeunes de quartiers défavorisés (Flament, 2007), laisse croire qu'elle est assez souple pour s'adapter à différents objets, contextes et méthodologies.

Tel que nous l'aborderons plus tard, les représentations sociales s'ancrent dans une connaissance partagée, mais également dans des vécus différenciés chez chaque individu. Pour le cas qui nous intéresse, dans un contexte de visite au musée, nous tendons donc à nous approcher de la définition que propose Jodelet (1994), qui suggère que :

En tant que phénomènes cognitifs, ils engagent l'appartenance sociale des individus avec les implications affectives et normatives, avec les intériorisations d'expériences, de pratiques, de modèles de conduites et de pensée, socialement inculqués ou transmis par la communication sociale, qui y sont liées. [...] C'est dire que l'on s'intéresse à une modalité de pensée, sous son aspect constituant — les processus — et constitué — les produits ou contenus. Modalité de pensée qui tient sa spécificité de son caractère social. (p. 36)

Notre démarche s'ancrera dans une pensée similaire, en réfléchissant sur deux niveaux : le caractère singulier des réceptions culturelles, en dialogue avec leur ancrage social. La prochaine section s'attardera à développer sur ces aspects.

Les représentations sociales : « comment ça marche? »

La définition des représentations sociales étant posée, il est intéressant de cerner comment celles-ci en viennent à se construire. Moliner écrit :

Les représentations sociales vont se construire à partir de processus de catégorisation d'objets et de personnes, d'assignation, d'inférence et d'attribution causale. Il s'agit de processus sociocognitifs. [...] Par nature, les processus sociocognitifs aboutissent donc à la construction de connaissances largement partagées. Dans le cas de l'élaboration des représentations sociales, ce facteur de convergence se trouve renforcé par les processus d'ancrage et d'objectivation. (2001, pp. 17-18)

Dans la lignée de plusieurs chercheurs intéressés par l'élaboration des représentations sociales, notre intérêt se porte sur les processus qui sont liés à la formation, à l'élaboration, à la circulation, au fonctionnement et à la survie des représentations : l'objectivation et l'ancrage. Arrêtons-nous plus précisément à l'un et l'autre de ces processus. Nous pouvons définir l'objectivation comme l'opération qui « met en forme les notions abstraites constituant l'activité mentale et matérialisant les idées en leur fournissant un "contour" (image ou figure) » (Mannoni, 1998, p. 43). On y voit ici « l'opération consistant à rendre concret et matériel ce qui est abstrait et palpable » (Moliner, 2001b, cité dans Lalancette, 2009, p. 13), agençant ainsi théorie scientifique et savoir commun. Pour ce faire, les individus organiseront les nouvelles informations recueillies à partir « de cadres de références et de conceptions familières » (Moliner, 2001b, cité dans Lalancette, 2009, p. 13). On peut ainsi penser que s'y amalgament les expériences passées et les ressentis personnels. Pour Moliner, on passe ainsi « d'un savoir

distancié de son objet, de type scientifique, à un savoir assis sur l'expérience de l'objet » (2001, p. 255).

De son côté, l'ancrage se positionne dans le monde social en étant le « mécanisme par lequel les individus situent socialement et évaluent l'objet de représentation [...] » (Lalancette, 1998, p. 37). Les individus donnent ainsi un sens à la représentation à partir de valeurs communes à un groupe de référence. Ce processus peut intervenir autant en amont qu'en aval de l'élaboration de la représentation. L'ancrage opère en amont de la représentation sociale en renvoyant à des univers de sens et de savoir. En aval, « l'ancrage confère une valeur fonctionnelle au contenu représentationnel, le rendant ainsi disponible pour son usage dans le groupe » (Mannoni, 1998, p. 43). L'ancrage aurait ainsi une fonction instrumentale qui permettrait de réguler le sens commun et d'ainsi parler le même langage. Nous pouvons supposer que la compréhension de la danse au musée se construira donc dans une vision élargie de la relation symbolique qui se vit entre les visiteurs muséaux et leurs environnements, plutôt qu'avec l'œuvre (exposition) uniquement. Dans un ordre d'idées apparentées, Phillips mobilise Taylor pour avancer que : « les jugements réels de valeur supposent un horizon aux critères transformés, comme nous l'avons vu; ils supposent que nous avons été modifiés par l'étude de l'autre, de sorte que nous ne jugeons pas simplement d'après nos caractères originaux et familiers » (2015, p. 32). Nos analyses ultérieures s'intéresseront à ces doubles facteurs d'influence.

Représentations et réception

Pour s'intéresser aux représentations, il importe de s'attarder aux mécanismes de réception qui l'informent. Dans son ouvrage devenu classique, *Pour une esthétique de la réception*, l'auteur Hans Robert Jauss (1978) suggère qu'un texte littéraire, objet de son investigation, mais que nous pouvons transposer au sujet de l'exposition qui nous intéresse. Ce texte « porte en lui des significations incomplètes » [traduction libre] (Thiselton, 2012, p. 289), car il ne fera sens que dans l'interprétation qu'en fera le lecteur et dans la situation historique dans laquelle il se trouve. Pour lui, le lecteur complète, voire donne, le sens au texte et est donc primordial à l'existence même de l'œuvre.

On passe ainsi d'un récepteur passif et muet à un récepteur non seulement actif, mais fortement socialisé. La réception se construit dans un contexte caractérisé par l'existence de communautés d'interprétation. À travers le fonctionnement de ces communautés, l'inscription sociale des spectateurs devient déterminante. Elle se traduit par l'existence de ressources culturelles partagées dont la nature déterminera celle de la lecture. (Dayan, 1992, p. 145)

Pour Jauss (1978), l'œuvre fait donc du sens quand elle est diffusée, quand elle devient chose du public, car « ce ne sont pas les œuvres d'art, mais leur présentation qui fait émerger une pensée sur l'art – ou sur le monde – au sein d'une situation donnée » (Glicenstein, cité dans Melançon, 2010, p. 19). La question de la danse, présentée au public au sein de l'institution muséale, fait donc sens ici, car elle propose ce que Wolf (1993) appelle une nouvelle « expérience de la réalité » (p. 77). Elle s'élève au-delà du simple rapport entre récepteur et texte médiatique, comme on peut le retrouver dans les pratiques télévisuelles, par exemple. Plus encore, par les médiations participatives que propose l'exposition, elle introduit une réception nouvelle, soit la réception kinesthésique,

pour autant que les visiteurs acceptent de prendre part au jeu qui leur est proposé. Comme le croit Côté : « Grâce à l' "empathie kinesthésique" le visiteur peut vivre l'œuvre chorégraphique comme un passage des sensations du corps du danseur à son propre corps, privilégiant ainsi un autre chemin pour accéder à l'œuvre chorégraphique » (2015, p. 66).

Jauss, pour expliquer le succès de certaines œuvres, introduit également la notion d'horizons d'attentes, ou « horizons of expectations » (Thiselton, 2012, p. 289). Maintes fois reprise, cette notion se traduit par Jauss, cité dans Kalinowski, comme « système de relations objectivable des attentes qui résultent pour chaque œuvre au moment historique de sa parution des présupposés du genre, de la forme et de la thématique d'œuvres connues auparavant et de l'opposition entre langue poétique et langue pratique » (Kalinowski, 1997, p. 24). Pour qu'il y ait appréciation, il doit donc y avoir une certaine connaissance de l'objet exposé et il peut émerger des attentes en conséquence. En effet, l'individu se formera une opinion en comparant la proposition qui lui est faite à d'autres déjà vues ou lues. On retrouve ici une parenté avec les notions d'ancrage et d'objectivation précédemment rencontrées. Ce présupposé de publics dotés des codes culturels pertinents à la compréhension de l'œuvre, publics que Davallon, Gottesdiener et Poli conceptualisent sous la forme de « expert-visitor » (2000), suppose une réflexion avancée de la part de ces publics quant à l'objet proposé. Or, rien n'est moins sûr si l'on renvoie à Dayan (1992) qui conteste la légitimité de la parole des spectateurs. L'auteur propose qu'en amenant ceux-ci à rendre explicites, dans un discours semi-public, des réactions qui, souvent, ne sont ni discursives ni argumentées; on les pousse à adopter un rôle, à procéder à une «

présentation de soi », marquée selon les cas par la complaisance ou par le défi (1992, p. 150).

Tel que nous le préciserons dans le chapitre méthodologique, notre lecture des propos des visiteurs se fera donc à travers une grille plurielle, en tenant compte à la fois des particularités individuelles et des influences sociales, tout en gardant en tête la position du discours social porté par le musée. Car, comme le croit Mannoni : « La mentalité du groupe se trouve de la sorte organisée, commandée, voire conditionnée par les discours socialement construits, de même que le récit de vie d'un sujet est interprétable en fonction de son mythe personnel » (1998, p. 57). D'ailleurs, ce lien qui unit les représentations collectives et la réception du visiteur, n'est-il pas représentatif des musées qui recherchent l'équilibre entre le social et le privé, entre la culture de masse et les expériences individuelles fortes?

Des questionnements de recherche qui se précisent

À une époque où l'orientation vers les publics devient une priorité pour les institutions muséales, le Musée de la civilisation du Québec a fait une proposition audacieuse d'exposition en se consacrant à la préservation et à la diffusion du patrimoine vivant de la danse, objet complexe par sa contemporanéité, sa difficulté à fixer dans le temps et, surtout, par sa réception parfois négative de la part des publics, ce qui propose un terrain multiple en questionnements.

À travers la loupe de l'exposition *Corps rebelles* du Musée de la civilisation du Québec, la présente recherche vise donc à questionner les représentations de la danse contemporaine chez les publics présents au Musée de la civilisation du Québec, durant une période donnée. Vaste, le prisme des représentations sociales de la danse a favorisé l'émergence de sous-questions qui se retrouveront dans l'analyse, soit :

- Les facteurs d'influence de la danse;
- Les représentations du rôle du musée dans la mise en exposition de l'art vivant;
- Les représentations informées par le dispositif muséal;
- Les représentations en dialogue avec les objectifs et les intentions muséaux.

Nous nous intéresserons donc aux procédés discursifs laissant émerger des représentations sur ces quelques sous-questions, « afin d'étudier la "portée" ou l' "effectivité" » des représentations, c'est-à-dire leur capacité à influencer les significations, à apporter un changement dans la manière d'interpréter une situation et, ce

faisant, d'affecter les pratiques et d'induire une différence dans le monde » (Lalancette, 2009, pp. 1-2). La prochaine section s'attardera à clarifier l'approche méthodologique utilisée pour étudier des représentations sociales, pour ensuite aborder comment celle-ci a pu informer la réception des visiteurs de *Corps rebelles*.

Le prochain chapitre du mémoire amènera le lecteur dans une compréhension des dispositifs et de la démarche choisis pour faire émerger des données en relation avec les questionnements préalablement proposés.

Approche méthodologique

Le présent chapitre s'attardera à expliquer l'orientation méthodologique choisie pour ce mémoire. Nous y soulignerons le choix de faire des analyses qualitatives à travers un regard sur la recherche qualitative en général. Nous y proposerons aussi un court argumentaire sur le choix d'une approche inductive, même si ce mouvement itératif a parfois été contrecarré par des logiques plus déductives. De plus, nous expliquerons comment les données émergentes ont façonné les résultats à venir. Finalement, nous présenterons un portrait des visiteurs interrogés, en vue d'une compréhension nuancée des résultats présentés dans le chapitre d'analyses.

Le choix de l'analyse qualitative

Afin de situer cette recherche, il impose de situer le cadre épistémologique dans lequel nous nous situons. Par le type de données que nous recherchions, soit descriptives, émotives et plurielles, il s'est premièrement imposé à nous que la recherche qualitative était plus adaptée que la quantitative pour notre étude. Ceci pour plusieurs raisons. Premièrement, nous cherchions à comprendre des impressions rattachées à un contexte, soit l'exposition, plutôt que dans des conditions artificielles créées expressément pour l'expérimentation. Encore, par le fait que les représentations sociales sont une construction qui s'active à travers le discours et que les deux partis peuvent potentiellement être inter influencés dans leur regard de la situation, un cadre trop rigide

nous aurait empêchés de faire émerger des significations porteuses. Finalement, Giordano suggère que « contrairement aux recherches quantitatives qui obéissent à une structuration plus ou moins programmable en plan de recherche, les projets qualitatifs se caractérisent par une construction itérative, utilisant des canevas ouverts et peu structurés » (2003, pp. 25-26). Ceci fait écho à notre projet puisque, bien que nous ayons travaillé à partir d'une grille d'entrevues préalablement constituée, nous nous sommes laissés porter à une ouverture aux données qu'un cadre trop normé nous aurait empêchés d'adopter. Aussi, les questions de recherche ont également été appelées à évoluer à travers le processus de recherche, du projet initial à l'analyse finale.

Pour demeurer cohérente avec notre posture, nous situons cette recherche dans le courant de l'interactionnisme symbolique. Dès 1934, les représentants de l'École de Chicago ont « envisagé le rapport entre individu et société en tant que processus » (Abott, 2008, cité dans Lacaze, 2013), proposant d'emblée un mouvement entre les sphères individuelle et collective. À la suite de Mead (1934), Blumer proposera en ce sens que :

L'interactionnisme symbolique postule que l'être humain est un organisme qui possède un soi (*self*), c'est-à-dire qu'il peut se voir, s'adresser à lui-même et agir envers lui-même de la même façon qu'il peut le faire envers autrui et ceci grâce à la « prise de rôle » (*role-taking*). (Blumer, 1937, cité dans Lacaze, 2013)

Par ce « soi » nommé, nous pouvons asseoir notre vision des répondants. Ils sont pour nous des acteurs sociaux actifs avec des opinions et des complexités qui débordent de leur seule culture d'appartenance. L'étude qualitative se voulait ainsi la meilleure

méthode, à notre sens, pour comprendre les interprétations qui ont émergé des entrevues, que nous présenterons dans la prochaine section.

La méthode choisie : l'entretien semi-dirigé

Comme notre intérêt portait sur le discours des visiteurs afin d'appréhender les représentations de la danse au musée, il nous a semblé d'emblée que la méthode de collecte par entrevues semi-dirigées serait la mieux adaptée pour capturer le sujet et permettre l'émergence des représentations en contexte. Car, comme le soulignent Daignault et Schiele :

l'évaluation muséale ne doit se limiter ni à l'enquête de satisfaction, ni au simple test de validation de connaissances acquises pendant la visite. Confronté à une exposition qui traite d'un sujet politique ou philosophique sensible, le visiteur réagit selon ses valeurs, ses questionnements, et il vient dans une exposition d'histoire plus pour les conforter que pour les contester. (2014, pp. 109-110)

Nous cherchions ainsi à capter les nuances des propos, plutôt qu'une simple appréciation, ou non, de la proposition muséale et à permettre une exploration de ce sujet, relativement peu étudié. L'entretien qualitatif nous permet de mieux dégager les thèmes susceptibles d'analyser, de cerner le niveau de compréhension des clientèles cibles ainsi que les particularités de leur vocabulaire (Boutin, 2006, p. 45). Comme l'indique Lalancette, le fait de poser des questions ouvertes laisse l'intervenant plus libre et apparaît comme une approche idéale pour étudier les représentations sociales. Pourquoi? Parce que lorsqu'on étudie les représentations sociales, on cherche à saisir les façons de percevoir le

monde et d'organiser les connaissances (1998, p. 40). Pour ce faire, le répondant doit, en effet, pouvoir revenir sur ses affirmations, reconfigurer ses réponses, développer ses contenus tant qu'il le désire, et ce, sans contraintes.

Dans de nombreux ouvrages sur la méthodologie de la recherche (Angers, 1996; Blanchet et Gotman, 1992; Gauthier, 1997; Thiétart, 2003), les auteurs soulignent qu'une des forces principales de l'entrevue est qu'elle offre un accès direct à l'expérience des participants. En effet, le chercheur tente de comprendre le sens d'un phénomène à l'étude tel qu'il est perçu par les répondants. (Bonneville, Grosjean, & Lagacé, 2006, p. 178)

Ceci s'avère particulièrement riche pour nous, car la construction du discours se produit à travers une interaction impliquant à la fois le répondant et la chercheuse (Boutin, 2006). Son caractère flexible, porté par l'interaction verbale, et les questions ouvertes qu'il sous-tend, nous est donc paru comme idéal pour les fins de cette recherche.

Avec cette idée en tête, nous avons procédé à 22 entrevues d'une durée minimale de 20 minutes et maximale de 50 minutes chacune à la sortie de la salle de l'exposition *Corps rebelles* du Musée de la civilisation du Québec. Les entrevues ont été réalisées au cours des mois d'octobre et de novembre 2015 avec des visiteurs sortant de l'exposition *Corps rebelles*. Les personnes choisies se devaient d'avoir passé un minimum de quinze minutes dans l'exposition afin de permettre la constitution d'une expérience intéressante et de parler français pour assurer des échanges intéressants avec la chercheuse. Les répondants étaient sélectionnés au hasard, à leur sortie, et les entrevues étaient enregistrées afin de pouvoir consigner les impressions, les notes et les impressions recueillies.

Lors de la préparation des entrevues, nous avons pris la décision de ne retenir que les visiteurs de 18 ans et plus pour les besoins de l'étude. Or, une étude estivale de fréquentation réalisée par l'équipe du Musée a révélé que l'exposition s'est avérée être attrayante pour les adolescents, public habituellement non naturel de l'institution. Ce constat étant significatif, nous avons pris la décision de sonder les visiteurs de 10 ans et plus (avec l'accord de leurs parents). Aussi, nous n'avons retenu que les visiteurs de langue francophone, ayant utilisé les audioguides lors de leur visite et ayant passé un minimum de vingt minutes dans l'exposition. À l'usage, certaines questions du questionnaire se sont révélées inefficaces, telles que celle utilisant le plan de salle pour déterminer le parcours des visiteurs. Les gens ont, en effet, plus cherché à se repérer qu'à donner des indications pertinentes pour nous. Nous avons toutefois conservé la question jusqu'à la fin pour maintenir la constance du processus. Finalement, il importe également de mentionner que l'objectif d'obtenir une dizaine d'entrevues de personnes ayant vécu le studio immersif n'a pas été réalisé pour deux raisons, soit le fait que, lors de notre présence au Musée, étaient présentées plus majoritairement des résidences artistiques et, surtout, que le taux de participation a été très faible pour cette activité, ce qui est une donnée intéressante en soi.

Après 20 entrevues, nous avons atteint la saturation théorique, ne recueillant plus de nouvelles informations, et nous avons réalisé deux entretiens supplémentaires afin de nous assurer que c'était bien le cas. En parallèle, nous avons procédé à la lecture du cahier des visiteurs de l'exposition, qui consigne des propos s'échelonnant du 14 mai au 17

novembre 2016. Des outils qui nous ont permis d'adopter une stratégie analytique plurielle, comme nous le verrons dans la prochaine section.

Stratégie d'analyse : tendance vers la MTE

Comme le phénomène de la représentation sociale de la danse au musée a rarement été étudiée dans les écrits scientifiques, cela nous a conduits à nous inscrire dans une démarche partiellement inductive synchronique pour la collecte et l'analyse de nos données. Ce qui veut dire que nous avons cristallisé dans le temps une période, celle des entrevues, pour faire ressortir librement des propos quant à notre phénomène d'études (tiré d'une conversation avec Yvon Laplante, alors professeur en communication sociale à l'UQTR, 2017). Ceci dans un intervalle de temps assez court pour éviter les variations entre les entrevues. Nous insistons sur la notion de « partiellement », car nous tendons vers une sensibilité à la *Théorisation enracinée*, sans toutefois pouvoir prétendre à un ancrage total vu la constitution d'un questionnaire semi-dirigé au début de la recherche.

Toutefois, l'analyse des entrevues s'inspire de la méthodologie de la *Grounded theory* (Glaser & Strauss, 1967), adaptée par Luckerhoff et Guillemette (2012) sous le vocable de *Théorisation enracinée*. Fondée en 1967 par Glaser et Strauss, cette théorie a pour principal objectif de générer des théories; des données « enracinées » dans le terrain et en croissance à partir de celles-ci (Corbin, cité dans Luckerhoff & Guillemette, 2012). En ce sens, nous avons ainsi procédé à une lecture interprétative des données, en nous permettant un mouvement circulaire entre nos questionnements initiaux et les données

émergentes, nous mettant ainsi à l'écoute des données. Ceci dans le but d'en arriver à une *emergence-fit* (Guillemette & Luckerhoff, 2009, p. 7), soit la rencontre entre des théories préalablement identifiées et les données émergentes.

Toutefois, nous considérons notre démarche comme étant inductive « globale » (Labbé, 2016), car nous avons quelques fois eu des réflexes déductifs en début de projet. Nous demeurons majoritairement inductives; chacune des entrevues ayant été retranscrites, puis codées « selon une logique d'analyse qualitative par émergence » (Luckerhoff, 2011, p. 200).

Le visiteur de *Corps rebelles*, qui est-il?

En ce sens, les visiteurs ont des portraits forts différents, auxquels il importe de s'attarder. Le présent tableau vise à présenter les caractéristiques des visiteurs interrogés :

Tableau 1

Caractéristiques des répondants

	Sexe	Âge	Consommation muséale	Provenance	Occupation
Entrevue # 001	Femme	Moins de 18 ans	Pas de visite dans dernière année	Thedford Mines	Études
	Femme	Moins de 18 ans	Pas de visite dans dernière année	Thedford Mines	Études
	Femme	Moins de 18 ans	Pas de visite dans dernière année	Thedford Mines	Études

Entrevue # 002	Homme	55-64 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Travail
	Femme	55-64 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Travail avec handicapés
Entrevue # 003	Homme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
	Femme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
Entrevue # 004	Homme	18-24 ans	2-3 visites au cours de l'année	Région de Québec	Études
	Femme	18-24 ans	2-3 visites au cours de l'année	Région de Québec	Études
Entrevue # 005	Homme	65 ans et +	2-3 visites au cours de l'année	Région de Québec	À la retraite
Entrevue # 006	Homme	55-64 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Comptable
	Homme	55-64 ans	Pas de visite dans dernière année	Californie	Psychologue
Entrevue # 007	Femme	45-54 ans	2-3 visites au cours de l'année	France	Professeure
Entrevue # 008	Femme	55-64 ans	6-10 visites au cours de l'année	France	Travail

Tableau 1
Caractéristiques des répondants (suite)

	Sexe	Âge	Consommation muséale	Provenance	Occupation
Entrevue # 009	Homme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
	Femme	25-34 ans	2-3 visites au cours de l'année	Région de Québec	Études
Entrevue # 010	ANNULÉE				
Entrevue # 011	Femme	18-24 ans	2-3 visites au cours de l'année	Bas-St-Laurent	Études
	Homme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Bas-St-Laurent	Études
Entrevue # 012	Femme	55-64 ans	Plus de 10 visites dans l'année	Martinique	Théâtre
Entrevue # 013	Femme	18-24 ans	6-10 visites dans l'année	Mont- Tremblant	Études
	Homme	18-24 ans	2-3 visites dans l'année	Mont- Tremblant	Études
Entrevue # 014	Femme	25-34 ans	Pas de visite dans dernière année	Bas-St-Laurent	N/ D
	Homme	45-54 ans	Pas de visite dans dernière année	Bas-St-Laurent	N/ D
Entrevue # 015	Femme	45-54 ans	2-3 visites dans l'année	Nouveau- Brunswick	Professeure
Entrevue # 016	Homme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
	Femme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
Entrevue # 017	Femme	Moins de 18 ans	4-5 visites dans dernière année	Sherbrooke	Études

Tableau 1

Caractéristiques des répondants (suite)

	Sexe	Âge	Consommation muséale	Provenance	Occupation
Entrevue # 018	Femme	25-34 ans	1 visite dans dernière année	Région de Québec	N / D
	Homme	25-34 ans	1 visite dans dernière année	Région de Québec	N / D
Entrevue # 019	Femme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
	Femme	18-24 ans	Pas de visite dans dernière année	Région de Québec	Études
Entrevue # 020	Homme	35-44 ans	5-6 visites dans dernière année	Beauce	Travail
	Femme	35-44 ans	5-6 visites dans dernière année	Beauce	Travail
Entrevue # 021	Femme	18-24 ans	5-6 visites dans dernière année	Région de Québec	Études
Entrevue # 022	Femme	18-24 ans	5-6 visites dans dernière année	Région de Montréal	Études
	Homme	18-24 ans	5-6 visites dans dernière année	Région de Montréal	Études
Entrevue # 023	Femme	18-24 ans	6- 10 visites dans dernière année	Région de Québec	Études
	Homme	35-34 ans	6- 10 visites dans dernière année	Région de Québec	Études
Entrevue # 023	Homme	25-34 ans	1-2 visites dans dernière année	Mauricie	Technicien

Cette présentation ayant été faite, nous procéderons maintenant à l'analyse des données recueillies. Ainsi, nous avons réalisé des entrevues avec une variété de gens de groupes d'âge distincts, de milieux socio-économiques variés et provenant de différentes régions du Québec et même de pays étrangers. Enfin, ces visiteurs n'étaient pas tous des publics experts des musées, certains n'ayant pas visité de musées au cours de la dernière année.

Analyses

Dans ce chapitre, nous nous attarderons à présenter nos analyses des entretiens réalisés dans le cadre de cette étude. Il sera intéressant de constater comment, à partir d'une même exposition, ont émergé des représentations tantôt relatives à la danse, tantôt relatives au rôle social du musée, toujours en relation avec le vécu et les caractéristiques personnelles des personnes rencontrées. Dans cette optique, nous avons créé une grille d'analyse afin de procéder à l'analyse des données. Celle-ci s'est stabilisée à la suite d'un processus itératif d'analyse des entrevues. Nous avons à plusieurs reprises, lu et relu celles-ci et fait émerger des thématiques que nous avons ensuite regroupées afin d'être en mesure d'identifier les représentations de la danse qui ressortaient des propos des personnes interviewées. En fonction des questions posées lors des entrevues, nous avons pu faire émerger : l'appréciation de l'objet d'étude, la compréhension du propos et le sentiment d'avoir vécu, ou non, une expérience particulière. Comme c'est le cas en recherche qualitative, des thématiques non envisagées ont également émergé des propos, comme des constats sur l'art comme indicateur social et des opinions sur l'image corporelle féminine. Nous reviendrons également sur ces éléments.

Représentations de la danse contemporaine : de la liberté à l'incompréhension

Dans un but de s'ancrer dans un terrain qui leur est connu, les répondants semblent situer, le plus souvent, la danse contemporaine en opposition à la représentation classique de la danse, souvent connue à travers le ballet. Ici, il y a donc ce qui serait qualifié de « normal », la danse classique, et ce qui est « différent », son pendant contemporain. Les propos suivants illustrent bien cette opposition. Opposition d'où semble émerger une fracture entre les connaissances sociales initiales et les nouvelles perceptions de la danse :

Parce qu'avec notre connaissance de la danse, on a plutôt la connaissance de la danse classique, du Bolchoï et tout ça... C'est comme un coup de poing. Parce qu'en danse classique, on voit la différence entre l'homme et la femme. Ici, il n'y a pas d'homme et de femme, il y a du mouvement... quelque qu'il soit. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

J'ai déjà fait de la danse, mais dans quelque chose de beaucoup plus structuré, de beaucoup plus réglé, dans quelque chose de beaucoup plus traditionnel alors pour moi, *Corps rebelles* ça représente bien l'aspect de la danse contemporaine qui défait un peu les limites de l'expression artistique qu'est la danse. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 009)

La danse contemporaine viendrait ainsi briser les codes, insuffler un élan de liberté dans une danse traditionnellement normée, cadrée. Ce qui semble être un aspect attirant pour certains, comme nous le remarquons dans l'exemple suivant :

Les autres danses, tu as plus des mouvements spécifiques de danse. Ça évolue et ça ne se développe pas vraiment. Tu n'as pas nécessairement des nouveaux mouvements. Tandis que la danse contemporaine, c'est plus *lousse*. Tu n'es pas pris dans un moule pour respecter le type de danse ou quelque chose. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 016)

Cette idée de liberté revient de façon récurrente dans les entrevues réalisées. Comme si la danse contemporaine se voulait une rébellion face à la pluralité de diktats imposés dans le monde social, comme une façon de s'émanciper dans un monde trop organisé. Et ce, en maintenant la différenciation d'avec le milieu classique :

C'est sûr que j'ai trouvé ça pas très classique comme danse. De ce côté-là, je trouvais qu'il y avait un certain côté rebelle. La liberté, tout ça. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 003)

C'est une autre communication. C'est transcender cette communication, cette position guindée de notre société. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

Rebelle pour moi ça veut dire, ben tu ne me donnes pas d'ordre là, je fais qu'est-ce que je veux. (Femme 10-17 ans, Entrevue 001)

Une certaine admiration semble même se dégager de ces propos, les gens se donnant le droit de faire leurs propres choix, de développer leur propre « communication », pour reprendre les propos de l'homme préalablement cité. Une proposition des plus intéressantes puisqu'elle suggère de voir la danse comme un canal de communication, dans ce musée-média que nous proposait plus haut Davallon (1992). Et ici, la danse contemporaine semble transcender encore plus fortement les règles communicationnelles habituelles.

Majoritairement perçue comme positive, cette notion de libération peut néanmoins troubler certaines personnes qui ne se reconnaissent plus dans leurs représentations habituelles. Ceci se transformant le plus souvent en incompréhension puisqu'en non-congruence avec leurs bagages personnels habituels.

Comme je viens du domaine classique, j'ai plus de difficulté à comprendre le domaine exploratoire, libre, contemporain. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 019)

Je cherche un peu ce que j'aime dans l'art. Je pense que j'aimerais des trucs un peu plus conventionnels, plus proche de la tradition. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 003)

Moi, je dirais que pour quelqu'un de plus cartésien, c'est un peu plus déstabilisant. Il y a de quoi se perdre un peu. Et c'est ça, le fil que c'est un petit peu plus dur à suivre au niveau de la séance. On voit qu'il y a de quoi, on voit qu'il y a des tentatives, mais il y a des aspects que je n'ai pas compris au départ et j'ai de la misère à suivre le fil. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 009)

Déstabilisante, la danse contemporaine recherche la création de nouveaux messages, quitte à susciter l'incompréhension. Le type de visiteur qui sera mis en relation avec ce contenu développera, comme nous l'avons précédemment énoncé, sa relation à la proposition et son ouverture face à celle-ci. Certains accueilleront plus facilement un contenu innovant, alors que d'autres se conforteront dans les réalités connues, dans des explications concrètes. Dans ce cas, il semblerait que de réaliser qu'une démarche artistique solide se situe derrière la proposition, permettrait de justifier quelque peu sa présence au musée et d'apporter des clés de compréhension aux visiteurs :

Tu as tendance à dire : c'est de l'interprétation, c'est du jeu. Mais là, j'ai comme plus perçu un peu le derrière, avec les chorégraphes. De voir que c'est une personne derrière tout ce spectacle-là. C'est un être humain et il a sa façon de voir. Sa sensibilité. Voir comment il nous communique. Ça donne le résultat là, c'est prodigieux. Le spectacle, c'est toutes ces dimensions-là. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 014)

Dans le sens où cela nous permet d'être témoin du processus créatif et ne pas seulement entendre l'artiste parler de sa démarche, mais de voir en quoi consiste la création de l'œuvre dans sa matérialité. Cela permet aussi de

mieux comprendre quel est le contexte d'une création en danse et le rôle du danseur et du chorégraphe. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 022)

C'est le fun de voir les points de vue des artistes parce que si tu ne vois pas les points de vue, tu vois juste du monde danser et tu ne sais pas ce que eux autres essayaient d'exprimer. Tu comprendrais moins. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 013)

Ainsi, bien qu'intéressante par la liberté qu'elle sous-tend, la danse contemporaine demeure un espace d'incompréhension pour plusieurs. De créer des liens avec des référents concrets, tels que la danse classique ou la démarche artistique, permet quelque peu de démystifier ce terrain méconnu, ce qui semble être apprécié par les répondants quant à leur développement d'une image personnifiée de la danse.

Représentations et réactions face à la proposition muséale

Nous pourrions croire que les réactions face à l'exposition sont aussi différentes qu'il y a d'individus sondés. Nous avons toutefois été en mesure de faire émerger des représentations partagées par plusieurs visiteurs. Objet d'appréciation pour certains, elle en rebute d'autres spontanément. Il est ici intéressant de constater que le visiteur développe parfois un discours convergeant avec la vision donnée par le Musée au sujet de la danse contemporaine, mais qu'il peut aussi donner une nouvelle structure de sens à son égard. Ceci faisant un parallèle avec la théorie de Moscovici qui accorde une fonction organisatrice à la représentation, l'individu étant influencé autant par ses expériences passées et ses croyances personnelles (ego) que par l'objet (sujet) et les influences extérieures (alter) telles que les personnes avec qui il visite l'exposition ou les moyens de

médiation mis en place (1972, p. 143). Ainsi, selon l'auteur, le récepteur se positionne « dans un processus d'innovation, de conformisme ou de normalisation face à l'objet présenté » (Moscovici et Ricateau, 1972, p. 174).

Dans le cas du conformisme, le visiteur se positionne favorablement à l'objet présenté selon des codes de la culture populaire, comme dans l'exemple suivant : « C'est notre génération David Bowie. C'est ce qui a été marquant pour nous autres » (Femme, 55-64 ans, R2, entrevue 002).

Ici, la répondante ancre sa connaissance de Louise Lecavalier, artiste à laquelle elle reviendra fréquemment, dans l'appartenance à un groupe générationnel. De fait, elle se rend partie prenante d'un contexte historique de culture populaire, en faisant référence à David Bowie qui a dansé avec Louise Lecavalier, pour légitimer son intérêt envers cette portion de l'exposition. En ce sens, elle se conforme aux goûts qu'elle juge dominants pour son groupe de référence. Son conjoint propose un positionnement similaire dans l'exemple suivant à propos des aspects marquants de l'exposition : « Les personnalités connues, comme Margie Gillis et Louise Lecavalier. Ça aussi, ce sont les choses qui m'ont le plus impressionné » (Homme, 55-64 ans, R1, entrevue 002).

Dans ce cas, le visiteur est impressionné d'être mis en contact avec des artistes qu'il juge populaires ou qui ont une grande renommée, faisant le lien avec leurs propres expériences et connaissances existantes. Ceci en opposition à d'autres artistes qui le laissent indifférent. Là encore, le répondant se conforme à un goût dominant, qui s'inscrit dans la popularité, le vedettariat, pour nommer ce qu'il a apprécié de l'exposition.

Encore, un ancrage dans les référents professionnels d'un individu peut le mener à adopter un discours positif face à la proposition, comme dans l'exemple suivant :

R2 : Ah oui! Ça j'ai aimé ça. (Section jeune public)

M : Ça rejoint peut-être plus votre domaine...

R2 : Oui c'est ça. (Femme, 18-24 ans, R2, entrevue 004)

Par contre, cela peut aussi avoir l'effet inverse, comme pour cette répondante :

Il y avait un monsieur qui dansait et qui était vieux, vieux. Ça avait l'air d'être en Chine. Pis aussi, je n'ai pas embarqué, mais c'est peut-être dû au fait que j'ai fait ça toute ma vie, au niveau des personnes handicapées. Ça je n'ai pas embarqué là-dedans. Je n'ai pas aimé. (Femme, 55-64 ans, R2, entrevue 002)

Dans ce cas, la répondante se distancie, soit de l'objet présenté, de son environnement de réception ou des codes qu'il sous-tend et s'inscrit en position d'innovation. Dans la même lignée, les répondantes suivantes se distancient autant du contenu présenté dans l'expérience immersive que des autres visiteurs, qu'elles nomment « les autres ». Ici encore, une répondante fait référence à une différence générationnelle, se positionnant *a contrario* du type de visite apprécié par son père.

Parce que ce n'est pas tout le monde qui aime la danse comme nous autres. (Femme, 10-18 ans, R1, entrevue 001)

T'en a comme mon père qui vont aller voir des expositions comme un petit peu plus d'histoire pis t'en a comme nous qui vont aller la voir l'histoire, c'est cool, mais après, quand tu entends parler de la danse, tu attires un autre milieu. (Femme, 10-18 ans, R3, entrevue 001)

L'innovation peut aussi se situer dans un changement de paradigme chez le visiteur, en ce qui a trait à sa position initiale face à la danse. Une personne qui serait

arrivée avec un préjugé défavorable et qui aurait sensiblement modifié sa position est tout à fait intéressante pour nous. Les exemples suivants illustrent bien cette approche :

Je n'aime pas les musées qui ne sont pas interactifs, alors lorsqu'un musée présente quelque chose comme ça, même si c'est dérangeant pour moi, j'aime l'aspect concret de voir des gens s'exercer. C'est plus actif que passif. Des musées plus actifs, je préfère. Même si cela me dérange, je préfère cela à un musée où l'on ne fait que se promener et regarder des images. (Femme, 35-44 ans, Entrevue 020)

Il faut être ouvert à découvrir de nouvelles choses. Même si ce ne sont pas des sujets qui nous parlent de prime abord, il est bien de rester ouvert et d'aller découvrir. Parfois cela confirme que nous n'aimons pas cela et qu'il ne faut pas s'acharner, mais parfois cela ouvre vers de nouveaux horizons. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 024)

Les visiteurs se montrent ici ouverts, quitte à laisser tomber un peu les barrières, même si cela occasionne des moments de malaise. Dans le cas suivant, l'opposition est totale, la répondante construisant un discours dévalorisant la danse contemporaine et, plus tard, du rôle des musées :

Je pense que moi j'aime encore moins ça qu'au départ. Je partais avec l'idée : c'est pas si pire. Là, ça m'a déçue. [...] Oui, je ne sais pas si j'aime ça les musées. C'est sa mère qui nous a amenés. Je ne sais pas si j'aime ça. Je trouve ça... [elle] dit que c'est parce que je manque de sensibilité spatiale, mais c'est parce que je n'aime pas ça que l'information soit dispersée partout. (Femme, 18-24 ans, R2, entrevue 003)

Les répondants, face à la même proposition, utilisent ainsi différents mécanismes de réception, s'ouvrant ou se refermant face à la proposition muséale. Certains accueilleront les idées avec la volonté de découvrir de nouvelles choses alors que d'autres se camperont dans ce que Moliner appelle des « mécanismes de défense » (2001, p. 31),

dans lesquels les individus ou groupes cherchent à préserver leurs représentations sociales intactes face aux changements suggérés par l'environnement social.

En général, toutefois, on peut penser que l'exposition étudiée ne rejoint pas le noyau dur des représentations des répondants, mais plutôt des sphères périphériques. Il est toutefois difficile d'appréhender ceux-ci dans le cadre d'une étude. En ce sens, bien que certaines prises de position se soient montrées relativement tranchées, le sujet de la danse contemporaine ne suscite pas des passions incontrôlables, comme le ferait une controverse politique nationale, par exemple. Il serait donc difficile d'avancer qu'une réelle modification des représentations sociales s'opère chez les gens mis en relation avec *Corps rebelles*. Le sujet n'en est pas moins intéressant, même si les résultats de recherche sont plus nuancés que prévu. De plus, nous sommes conscients qu'afin d'étudier la modification des représentations il aurait fallu adopter un autre protocole de recherche. Nous reviendrons d'ailleurs sur les pistes ouvertes par cette recherche dans le prochain chapitre.

Représentations de la danse contemporaine et rapports au corps

Un autre aspect qui n'avait pas été envisagé et qui est ressorti fortement dans les entrevues est un regard particulier sur le corps humain. Bien que l'exposition se nomme *Corps rebelles*, nous avons néanmoins comme *a priori* que le regard se porterait sur le médium de la danse, sur ses aspects techniques, sur ses moyens de présentation. Or, le corps est ici fortement représenté, selon un regard sociologique. L'image d'un corps

travaillé, en mouvement, a entraîné autant d'engouement que de répulsion chez les répondants, ce qui en fait une thématique digne d'intérêt pour notre recherche.

D'un premier côté, il y a les répondants qui ont apprécié la vision de corps différents, altérés, comme le démontrent les exemples suivants :

Moi quelque chose qui me plaît dans la danse et qui m'attirait dans l'exposition, je trouve que la relation que les danseurs ont avec leur corps. Je trouve qu'ils ont l'air à l'aise avec. Qu'ils ont l'air bien. Donc ce qui m'attire dans la danse, ce n'est pas tellement le beau, mais juste de voir cette relation-là avec le corps, de la comprendre. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 003)

En plus, de voir la souplesse des corps, de voir les femmes qui lèvent la jambe, comme ça de côté. Il faut être souple. C'est de l'entraînement, c'est élégant. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

Pour ces derniers visiteurs, le corps est agréable au regard, se fait la représentation d'une image saine, de santé physique. Ceci était en concordance avec une vision populaire de corps athlétiques désirés par plusieurs. Pour d'autres, l'intérêt des corps se trouve plutôt dans la vision d'une image qui se fait justement différente des représentations habituelles de l'image corporelle. On adhère ici au fait que le corps peut être altéré, différent, mais porteur d'une esthétique tout aussi intéressante, voire plus empreinte d'un message à portée sociale. Ceci se retrouve dans l'intérêt porté ici vers les corps atypiques :

Cette perception de la chaise roulante, de la personne handicapée, c'est presque... quelqu'un qui n'est plus capable de faire quelque chose. Et, en fin de compte, ça a été très bien qu'elle puisse exprimer son désir, sa volonté, sa prestance : je suis une danseuse moi-même. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

Toutes les chorégraphies qu'on a vues, c'était toutes des critiques que j'ai adorées. Genre, les danseurs, ça doit être svelte, très musclé. Le fait que ce soit des combinaisons assez « gracieuses ». Désolé, peut-être pas très joli comme mot. Ben, regarde, elles sont capables de danser. La madame qui est paraplégique elle fait une danse. Les personnes âgées. C'est tout genre des critiques où on remet en question les valeurs qu'on a voulu nous montrer et ça c'est ce que j'ai le plus aimé de tout le spectacle. (Homme, 18-4 ans, Entrevue 013)

De façon inattendue, le corps « vieilli » est celui qui fait le plus réagir les répondants, ceux-ci louangeant le fait que l'on sorte des diktats de la jeunesse absolue pour réintégrer un corps mature, avec ses forces et failles :

Sur le corps qui vieillit, sur le corps on va dire contraint... Ce qui m'a intéressée c'est qu'on n'a pas affaire qu'à des corps magnifiques. Par exemple, cette femme qui danse au début, c'est vrai qu'elle n'a pas un corps comme on en voit dans les défilés de mode. J'ai envie de dire, dieu merci! C'est bien parce que c'est un beau corps en soi, en mouvement. C'est bien parce que ça donne un autre rapport au corps des autres et au sien et... voilà. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 012)

Et aussi, il y a toutes sortes de corps. Il y a des belles femmes et il y a des femmes âgées. Moi je trouve ça bien, moi qui commence à devenir un homme âgé. Il y a de la place. On vieillit, mais il y a de la place... (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

Ici, les gens en viennent à appréhender les propositions muséales à travers leurs propres images. Remarquons toutefois que ces propos proviennent de personnes plus âgées. La représentation de la danse serait donc informée d'une symbolique qui dépasse son essence intrinsèque, débordant vers des dénonciations sociales fortes envers l'idéal-type du corps, tel que propagé dans les médias. Cette répondante abonde en ce sens, proposant que la danse induit une certaine libération des corps « formatés » par l'image populaire :

Ça induit comment le corps, dans la danse, est sorti de quelque chose d'un peu formaté. C'est ce que ça m'a dit. En tout cas, moi, c'est ce que j'ai vu. Comment différents artistes ont fait sortir le corps, on fait faire au corps différentes choses différentes, hors des formes académiques, on va dire ça comme ça. C'est ce que j'ai vu. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 008)

Ceci étant dit, cette démonstration d'un corps différent à ce qui est habituellement montré en société peut contrevenir aux images esthétiques des gens, les rendant mal à l'aise face à la proposition. La conversation suivante illustre bien ce propos : « Je n'ai pas trouvé ça très beau (les corps atypiques). [...] Pis ici, c'est le fauteuil roulant. Ça j'ai trouvé ça bizarre aussi. Je ne comprenais pas trop » (Homme et femme, 18-24 ans, Entrevue 003).

Positive ou négative, la présentation de corps multiples semble influencer sur l'expérience vécue par les visiteurs et sur l'image qu'ils se font de l'objet étudié : la danse contemporaine.

Des facteurs émergents

Ancrés dans la *Grounded Theory* (Glaser & Strauss, 1967), nous nous sommes laissés porter par l'émergence de données inattendues afin de faire émerger des propos qui n'auraient pas été envisagés initialement. Cette section présentera ces données émergentes.

Des référents à la culture populaire

Dans un premier temps, il est intéressant de souligner que la représentation de la danse contemporaine s'est construite, pour la majorité des visiteurs rencontrés, à travers la culture populaire, et plus particulièrement par le biais du média qu'est la télévision. En effet, alors qu'on pourrait conclure à un éloignement de la sphère populaire télévisuelle et de celle de la danse contemporaine, les réponses obtenues démontrent une certaine démocratisation de la deuxième par la première. Un lien intéressant peut alors être fait avec la définition des représentations sociales comme celles-ci sont souvent présentées comme des connaissances socialement partagées. Dans ce cas, les connaissances proviennent de la vie quotidienne et de la culture populaire. Ceci se traduit dans les témoignages suivants à la suite de questions sur le contenu de l'exposition :

Je sais qu'à la télé, c'est niais à dire, mais il y a une émission. Des couples qui dansent. Et il y avait une performance de deux jeunes de quinze ans sur la danse contemporaine. (Femme, 55-64 ans, R2, entrevue 002)

Ben tsé dans le fond, j'ai déjà vu plein de sortes de danse qui ressemblaient à ça. Comme dans Danser dans les rues 4, genre. J'aime. J'écoute tous les films de danse. (Femme, 10-18 ans, R1, Entrevue 001)

Je ne connais pas vraiment. J'en ai vu un peu à la télévision. (Femme, 18-24 ans, R2, Entrevue 003)

On remarque ainsi que les visiteurs connaissant peu la danse contemporaine, font des liens avec ce qu'ils ont vu à la télévision, faisant, du coup, une auto-évaluation de leur écoute. Dès lors, reviennent avec insistance les préoccupations inhérentes à la relation

qu'entretiennent la culture populaire et la culture élitiste, telle qu'exposée en problématique. L'utilisation par Storey des écrits de Hall est intéressante pour nous ici :

La culture populaire est, comme le propose Hall (2006a), un site où la « compréhension du collectif est créée », un terrain où « les politiques de la signification » sont utilisées pour permettre aux gens d'avoir des façons particulières de voir le monde. [traduction libre] (2006, p. 3)

La culture populaire est vue ici comme un espace en soi de création de sens, rejetant l'idée d'une imposition unidirectionnelle de la culture d'une minorité de gens vers la majorité.

La difficulté de la danse contemporaine est qu'elle ne fait pas de sens pour la majorité des publics, car ils n'y ont pas de référents, de « codes », pour reprendre la signification de Hall (2012, p. 150) et plus tard Caune (1995, p. 45), pour construire leur compréhension des propositions artistiques présentées. En ce sens, la culture populaire diffusée par l'entremise de la télévision permet une certaine appropriation de la discipline, voire une légitimation, bien que partielle chez la plupart des gens. Les visiteurs, en référant à leurs propres connaissances, s'approprient l'objet, l'altèrent et lui donnent des significations qui font sens pour eux.

On peut également renvoyer à la sphère médiatique dans la création d'icônes emblématiques, certains danseurs ressortant en effet plusieurs fois dans les propos des récurrents lorsque les visiteurs abordaient les éléments qui avaient été significatifs pour eux :

C'est probablement Louise Lecavalier et la troupe de Marie Chouinard. C'est probablement ce que je connaissais de la danse contemporaine. (Homme, 65 ans et +, Entrevue 005)

Louise Lecavalier. C'est surtout ça moi qui m'a permis de voir un peu. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 002)

Euh, les personnalités connues, comme Margie Gillis et Louise Lecavalier. Ça aussi, ce sont les choses qui m'ont le plus impressionnée. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 002)

Il est important de mentionner que le média traditionnel, la télévision, n'est pas le seul créateur de cette connaissance populaire. Les médias sociaux et les outils web jouent maintenant des rôles cruciaux dans l'appropriation des codes de la danse. En effet, « à leur manière, celles et ceux que l'on appelle aujourd'hui les "youtubers" et qui vulgarisent la science en vidéo participent par leur travail, et les commentaires permis par le web 2.0, à cette transformation et à cette élaboration de savoirs profanes » (Delouée, 2016, p. 32). Prenons, en exemple, cette répondante qui indique que : « Avec la grosseur des télévisions que les gens ont à la maison et YouTube, je crois que les gens veulent voir du vrai lors de sorties » (Femme, 25-34 ans, Entrevue 018).

Celle-ci oppose ici ce qu'elle voit comme étant « vrai », en opposition à une certaine création de toutes pièces des médias web. L'intérêt ici est l'élargissement de la problématique de réception de la seule danse contemporaine au musée vers la culture produite par les médias. Cette compréhension nous amène donc à nous intéresser, d'une part, aux interactions des visiteurs entre eux et face à l'exposition, mais aussi, d'autre part, au contexte beaucoup plus large qui construit leur réception, intégrant ici les médias, mais pas uniquement ceux-ci. Ceci rejoint l'idée de « relation symbolique avec

l'environnement » telle que proposée par Moscovici (2005), car le discours du musée par rapport à la danse se construit dans un contexte social. Ainsi, nous pensons « chaque acte de transmission de message comme intégré à une matrice beaucoup plus vaste, comparable dans son extension à la *culture* » (Winkin, 2001, p. 87). Il est possible de voir cette prédominance de la culture populaire dans la réception des visiteurs de l'exposition comme étant un concept sensibilisateur émergent, puisqu'inattendu. Le sujet pourrait sans contredit faire l'objet d'une étude ultérieure.

Des facteurs d'influence de la réception

Dans un premier temps, l'étude des entrevues nous permet de cerner une clientèle qu'on pourrait dire naturelle au propos, par sa connaissance des codes et des acteurs du milieu de la danse. En effet, on peut penser qu'une personne qui s'implique professionnellement ou académiquement dans le domaine des arts et de la culture peut démontrer une ouverture à la proposition étudiée : « C'est pour un travail [scolaire] en fait aussi que je viens ici. Il faut que je compare une œuvre d'art avec une autre qui va se trouver au Musée des Beaux-Arts » (Femme, 18-24 ans, Entrevue 013).

En même temps, la profession d'un individu peut informer sa relation avec la proposition muséale. Là encore, les codes inhérents à une certaine catégorisation de travail peuvent laisser présager une réponse différenciée. Le présent répondant émet, en effet, que : « C'est très intéressant, parce que nos professions vont aussi, pourraient aussi, nous

dicter notre propre comportement et nos propres perceptions. Moi je suis plus dans l'humanité, dans le social » (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006).

Dans certains cas, la connaissance s'est plutôt construite par une pratique dans l'entourage immédiat, comme un parent ou un pair :

J'ai une amie, plusieurs amies qui dansent, dont une qui fait de la danse contemporaine. Donc, je connaissais. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 008)

J'ai vu quelques spectacles de danse. Ma fille, ma jeune fille, a fait de la danse quand elle était jeune. Mais pas à ce niveau. Donc, j'avais un certain intérêt. (Homme, 65 ans et +, Entrevue 014)

J'aurais seulement à dire à ma mère qu'il y avait une exposition sur la danse contemporaine. Elle sera enchantée et voudra aller la voir. Ce sera sa réaction. Elle est extrêmement artistique et c'est elle qui nous a poussés vers la danse et la musique. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 019)

De façon encore plus spécifique, l'appréhension du milieu de la danse peut se vivre à travers une pratique personnelle propre à l'individu sondé. Les affirmations de la répondante qui suit peuvent mener à présupposer un accueil favorable à la proposition de la danse au musée par sa familiarité avec le sujet : « Je suis accro à la danse, c'est comme une drogue... Depuis que j'ai trois ans que je danse » (Femme, 10-18 ans, R1, entrevue 001).

Revient ici l'idée de « visiteur-expert » précédemment proposée par Davallon (1997) qui nous permet de penser que la présente répondante, par sa pratique de la danse, aura une réception, voire une consommation, différenciée d'une personne qui aura construit sa représentation à travers d'autres expériences. Pensons ici à celle des médias

populaires. Plusieurs répondants semblaient d'ailleurs connaître le sujet à travers des acteurs-clés de la scène de la danse contemporaine québécoise, voire internationale :

Habituellement, je ne l'ai pas fait cette année, mais dans les années antérieures, j'avais mon billet de saison pour deux ou trois pièces de danse qui se passent ici. Alors, j'ai vu des choses. J'ai vu de la danse contemporaine qui se passe ici, au Grand Théâtre. Joe, je l'ai vu là-bas. (Homme, 65 ans et +, Entrevue 005)

La première femme qui dansait là [Margie Gillis⁶]. Ça me fait un peu penser à Isadora Dunken⁷. C'est vrai que c'était plutôt sympathique. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 012)

Ainsi, les répondants ancrent leur appréciation de la proposition à travers une lecture connue, passant par des référents à des célébrités du domaine de la danse. En parallèle, la période de la vie dans laquelle se situe le visiteur peut également avoir une influence sur ses réactions par rapport à une œuvre. À ce propos, Montaya mobilise le concept de « carrière culturelle » pour expliquer cette position qui suggère que des éléments successifs s'imposent aux individus pour forger leur subjectivité (2012, p. 154). Une réception informée par des tranches d'âge différent pourrait en être un exemple. Comme expliqué au chapitre précédent, de façon inattendue, les professionnels du musée ont constaté une forte présence d'adolescents à l'exposition, public habituellement peu habituel au musée (conversation personnelle avec Lucie Daignault). Nous en avons d'ailleurs tenu compte lors de la collecte de données. Qu'est-ce qui explique l'intérêt des

⁶ Margie Gillis : Danseuse québécoise du milieu de la danse moderne, reconnue mondialement depuis les années 1970. En 2009, on lui attribue le titre de Chevalier de l'Ordre national du Québec pour sa contribution au milieu artistique.

⁷ Isadora Dunken : Danseuse américaine du début du siècle, qui révolutionna la danse classique par sa démarche moderne.

adolescents envers la danse? La forte médiatisation de cette discipline dans les dernières années pourrait-elle venir l'expliquer? Est-ce plutôt la possibilité de faire une activité de loisir avec des pairs qui motive leur visite et leur intérêt? La fréquence des pratiques de danse d'une interviewée (répondante 001), qui est une adolescente âgée entre 10 et 18 ans, laisse penser qu'elle est dans une période de sa vie où elle possède une bonne période de temps libre. Au même titre, d'autres entrevues, telles que les #003 et #004, ont été réalisées avec des étudiants du domaine des arts et des sciences sociales qui avaient des horaires flexibles. On peut donc penser que ces disponibilités libéraient en quelque sorte les répondants de contraintes temporelles et les présupposaient à une plus grande ouverture face à la proposition muséologique. Ce qui n'aurait pas été le cas pour une famille avec des enfants en bas âge, comme le démontraient d'autres répondants (entrevue 023).

En dehors de la disponibilité de temps, certaines personnes interviewées suggèrent que l'âge est également un facteur qui prédispose l'accès à certaines images, particulièrement la nudité. De façon surprenante, la jeune génération se montre très ouverte à ce que l'exposition soit un objet d'éducation pour les groupes scolaires, mais se montre réticente à son ouverture au public âgé. La nudité serait-elle une affaire de jeunes? Nous reviendrons ultérieurement sur les nombreuses références au corps âgé qui sont ressorties des répondants, en faisant ainsi un sujet aussi intéressant qu'inattendu. Dans l'attente, les extraits suivants illustrent bien l'idée de réception différenciée en fonction de l'âge :

Peut-être que ma grand-mère n'aimerait pas, mais pour quelqu'un de mon âge qui aime la danse et les arts, je le recommanderais assurément. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 021)

C'était les corps nus qui roulaient sur place. J'ai été surprise que ma grand-mère ne soit pas choquée par ces images-là. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Par ailleurs, la provenance géographique d'un individu peut influencer sa perception de l'exposition. Les extraits suivants montrent, pour leur part, que le lieu où habite une personne peut avoir une influence sur ses pratiques et ses objets de consommation, mais également sur la compréhension du sujet danse :

Je trouve que c'est intéressant parce qu'ici c'est des créateurs québécois. Je ne sais pas si c'est le même contenu qui sera déménagé ailleurs... Cela nous touche plus parce que nous pouvons comparer avec des sujets et des noms que l'on entend. Je ne sais pas si l'impact serait le même pour un public étranger qui n'a jamais entendu ces noms-là. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 022)

J'ai l'impression que si j'avais été d'une grande ville, que ce soit Québec ou Montréal, j'aurais peut-être été danseur. (Homme, 50-54 ans, Entrevue 015)

Mais je vois, il y a plus dans le côté nord-américain, ce côté plus ou moins, et je ne veux pas froisser qui que ce soit, ce côté anglo-saxon puritain. Tandis qu'en Europe, il n'y a pas ce côté anglo-saxon. (Homme, 55-64 ans, Entrevue 006)

Ainsi, la danse contemporaine est perçue comme étant un phénomène plus urbain, mais également chargé du bagage culturel de la communauté dans laquelle elle s'insère.

Finalement, il semble que les intérêts premiers envers la danse contemporaine soient « genrés », les femmes entraînant souvent leur partenaire vers l'exposition et non

l'inverse. Plus encore, plusieurs femmes s'empêchent de participer au studio immersif en raison du manque d'intérêt de leur conjoint. Les exemples suivants le démontrent bien :

C'est moi, plus que X (conjoint), parce que je lui ai dit que ça me tentait et il a suivi. (Femme, 18-24 ans, R2, Entrevue 003)

J'en ai entendu parler par X (conjointe). Je suis venu pour le plaisir aussi de l'accompagner. (Homme, 18-24 ans, R1, Entrevue 001)

Bien moi, je pense que j'avais l'expression qui montrait que j'avais un intérêt, mais comme c'est une sortie en amoureux... c'est quand même vingt minutes [le studio de danse immersif]. Je me suis dit : on va prendre notre après-midi ensemble. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 009)

Oui, j'avais l'intérêt, mais comme c'est assez long et que nous voulions faire une activité en amoureux, j'ai refusé. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 023)

On peut ici penser à une influence des accompagnateurs qui freinent l'immersion muséale, et ce, souvent à partir d'une division sexuée. Tafani et Bellon citent ici Bourdieu pour appuyer ce propos :

Bourdieu (1998) s'est appuyé sur le constat d'une homologie entre les principes organisant la division du travail et ceux sous-tendant la division sexuelle, pour poser le genre comme une dimension primordiale dans la définition des positions sociales des individus. [...] Suivant ce modèle, les asymétries de genre sont donc posées, au même titre que les asymétries d'ordre économique ou culturel, comme un déterminant essentiel de la dynamique représentationnelle. (2001, p. 124)

L'homme, culturellement, craint ainsi davantage les qu'en-dira-t-on que son homonyme féminin. Ceci pour conserver l'image de force sociale qu'il projette, mais également pour maintenir ce qu'il pense influencer sur sa réputation. Car, comme l'indique Mannoni : « La réputation peut, à sa manière, participer à la définition sociale d'un

individu, c'est-à-dire à sa représentation » (1998, p. 80). Nous reviendrons d'ailleurs plus loin sur la notion de conformisme. Cet élément ressort pour l'instant des propos d'un répondant qui a d'ailleurs dû freiner son rêve de pratiquer la danse par souci de conformité familiale : « Ça aurait toujours été mon rêve par exemple. Chez moi ce n'était pas quelque chose de valorisé, accepté peut-être. Surtout à l'âge que je suis » (Homme, 50-54 ans, Entrevue 015).

Celui-ci milite d'ailleurs pour l'éclatement des stéréotypes reliés à la danse, utilisant l'exposition étudiée pour ce dessein :

De faire réaliser aux gens que ce n'est pas efféminé de faire de la danse, c'est une impression. C'est sûr qu'il y a des danses masculines, comme le *rap* ou le *breakdancing*. C'est mieux accepté pour les garçons. Parce que c'est plus *rough*. Mais il reste que la danse contemporaine, c'est plus difficile. De montrer la complexité. C'est pas juste du monde qui se « garioche ». Ce sont des athlètes. (Homme, 50-54 ans, Entrevue 015)

Dans plusieurs entrevues, on constate que les éléments qui influencent la réception et, du coup, la représentation d'une proposition muséale, sont multiples. Car, que ce soit pour démontrer de l'appartenance à un groupe, une profession ou à des référents populaires dans le but de se conformer ou se distancier d'un objet, les visiteurs possèdent des particularités qui leur sont intrinsèques et qui forgent leur discours social. À la lecture des entrevues et lors de l'analyse des données, nous remarquons que les caractéristiques personnelles et les sensibilités des visiteurs sont donc des éléments importants dans la construction de leurs représentations sociales. Ceci se représente bien dans les propos de Dufresne-Tasse et Brière qui affirment que :

Le sujet, qu'il soit érudit ou non, construit son savoir et se construit lui-même à partir de ce qu'il est. Les influences sociales, familiales et éducatives interagissent avec les acquis personnels de l'individu, lui permettant de développer des capacités d'appréhension du monde. Les faits sont construits par l'esprit et celui qui vit organise, ponctue et construit à sa façon les divers éléments qui lui sont donnés, tout en tenant compte de la perception du groupe auquel il appartient. (1996, p. 34)

Pris individuellement, il est difficile d'avancer que certains de ces facteurs ont plus d'influence que d'autres. En effet, comme nous l'avons vu avec la notion d'objectivation (Mannoni, 1998), c'est tout un cadre de référence constitué d'expériences passées et de ressentis personnels, et non un simple élément, qui permet de saisir le savoir associé à l'expérience d'un objet. Rassemblés, ils forment une base intéressante pour amorcer la compréhension du phénomène qui nous intéresse.

De l'expérience significative à l'apprentissage

À de nombreuses reprises, les gens utilisent le terme « expérience » pour qualifier ce qu'ils ont vécu dans l'exposition. En exemple, le terme « expérience » a été nommé 178 fois dans le cahier de commentaires, et ce, sur une base de 331 notifications. Il s'est donc imposé à nous d'approfondir le sujet, car il est en congruence avec la mouvance expérientielle des musées, telle qu'exposée en problématique.

Pour plusieurs, l'expérience et l'apprentissage sont interreliés. Les répondants sont, en effet, nombreux à avoir nommé l'apprentissage comme constituante de leur expérience, celle-ci étant vue comme une « plus-value » de la visite :

Instructif. Comme j'ai dit précédemment, je n'étais pas du tout au courant de ce domaine d'art-là, donc c'est le fun de se mettre à jour dans d'autres domaines que le sien. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 004)

Je trouve que c'est une excellente idée. Parce que ça permet à des gens comme moi qui ne connaissent pas le monde de la danse, de pouvoir en connaître un peu plus sur le milieu. Parce que, oui on a des présentations sur les populations amérindiennes, mais on a peu de présentations sur notre culture à nous et ça, c'est un élément important de notre culture qui n'est pas vraiment reconnu, ou pas vraiment connu, par la population en général. De le planter comme ça, ça permet une plus grande approche. Je ne sais pas s'il y a des groupes scolaires, s'ils ont autant apprécié, mais pour les adultes c'est bien. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 009)

Il semblerait ici que l'apprentissage soit recherché pour permettre d'appréhender la proposition. En ce sens, est-il nécessaire de rappeler la mission éducative des musées? *L'International Council of Museums (ICOM)*, dont la définition fait référence partout dans le monde, propose que :

Un musée est une institution permanente sans but lucratif au service de la société et de son développement ouverte au public, qui acquiert, conserve, étudie, expose et transmet le patrimoine matériel et immatériel de l'humanité et de son environnement à des fins d'études, d'éducation et de délectation. (2007)

Pour Livingstone, l'appropriation de savoirs, selon une logique d'éducation informelle, serait associée à une dimension affective, une dimension qui recoupe l'idée de sensibilités patrimoniales. Ici, « l'expérience d'apprentissage informel, de création de sens, n'est pas juste mesurable par l'acquisition de savoirs, mais inclut aussi les sensibilités, la réflexion et même le rejet de certaines idées durant l'expérience muséale » [traduction libre] (2003, p. 78). Cette idée de zone d'échange, de relations, dans laquelle se situe l'éducation informelle, pourrait participer à rendre l'expérience de visite muséale signifiante pour ses visiteurs. Ceci serait particulièrement vrai lorsque l'apprentissage se ferait selon une logique participative, voire immersive, ce qui semble avoir été le cas dans l'exposition étudiée, les répondants s'étant sentis « imprégnés » d'une expérience significative :

Moi, ce que j'ai aimé c'est que quand on entrait dans les sphères, vu qu'il y avait trois écrans, tu te sentais vraiment englobé dans le spectacle. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 013)

Vous allez voir une expérience. Va là et là, tu vas vraiment comprendre c'est quoi la danse, vraiment le vivre c'est quoi la danse. Le vivre, c'est vraiment ça que ça permet. (Femme, 45-54 ans, Entrevue 014)

Ainsi, l'exposition permet, pour ces visiteurs, une meilleure compréhension de ce qu'est la danse contemporaine. On retrouve ici encore l'idée du musée comme étant pédagogique. L'immersion devient tellement totale, que le répondant en vient à quitter momentanément le moment, se créant ainsi un personnage qui lui est propre :

Tu as l'impression vraiment d'être comme dans un spectacle. La salle est sombre et tu as comme ton *stage*, ta scène. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 011)

Il faut embarquer et ressentir l'expérience et la partager. Il ne faut pas qu'ils soient gênés ou timides. C'est des formes d'expression. Pour moi, ça a été comme un déguisement, que tu peux rentrer dans un rôle. (Homme, 50-54 ans, Entrevue 015)

Vivante, l'expérience sera alors vécue à travers tout le corps, quitte à susciter l'inconfort et la gêne du participant.

Il y a eu un moment où je suis repassée au milieu (sacre du printemps) et après j'ai eu trop..., trop d'images. Il fallait que je sorte. Oui, il y a un moment où... Moi ça me fait souvent ça dans les musées. Il y a des belles choses. Ça évoque beaucoup et ça fait un peu comme si... comme trop mangé quoi!. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 008)

Parce que le chorégraphe me regardait quand il parlait aux spectateurs. Je me disais : oh! mon dieu! Est-ce qu'il va me choisir? Finalement, ils m'ont proposé d'y aller. C'était un petit peu anxiogène... (Homme, 45-54 ans, entrevue 015)

À la fin, j'aimais moins sentir les yeux sur moi lorsque l'on a demandé la participation. Je préfère avec ma bulle et je devais me lever... Je suis curieux, mais jusqu'à une certaine limite. Je ne voulais pas être trop impliqué et je n'aimais pas sentir trop les yeux sur moi. (Homme, 35-44 ans, Entrevue 020)

L'immersion, beaucoup liée à la participation demandée par le musée, serait ici totale, provoquant des ressentis multiples chez les répondants. S'il est un aspect de la notion d'apprentissage au musée qui a été relativement peu étudié, c'est bien celui de l'immersion kinesthésique. À notre connaissance, Côté est, avec Bienaise (2015), l'une des rares auteures à traiter d'« empathie kinesthésique » (2015, p. 66), ce qui appelle à davantage d'approfondissement. La relation au corps en contexte de visite n'a pourtant pas été en reste par les études nombreuses portant sur les parcours des visiteurs en exposition. Par exemple, les études de Melton (1935), précédées de Gilman (1918), se sont intéressées aux obstacles que pouvaient rencontrer les visiteurs lors de leurs visites. Plus tard, Screven (1976) et Davallon (1983) poseront les bases d'une évaluation muséale plus large, en s'intéressant aux expériences vécues au sein d'expositions, ouvrant ainsi la porte à de nouveaux paradigmes évaluatifs (Daignault & Schiele, 2014, pp. 10-24). Dans une situation participative en milieu muséal, le rapport au corps est donc d'autant plus important qu'il sollicite une pluralité des sens de l'individu, rejoignant ainsi cette tendance actuelle en évaluation muséale. Rappelons que nous avons développé plus tôt les visées participatives et de rapport au corps de l'exposition *Corps rebelles*. À ce moment, Bernier et Viau-Courville (2016) suggéraient que l'expérience participative proposée dans *Corps rebelles* se voulait un levier privilégié pour contribuer à une prise de conscience du visiteur, voire à une mise en action sollicitant autant l'affect que le corps. Ici, l'immersion se devait de se porter garante d'une réflexion sur le mouvement corporel, sur la mémoire du geste. La participation du visiteur-acteur devait l'amener à une recreation du patrimoine immatériel présenté. En voyant le mouvement comme un type de patrimoine,

Corps rebelles approche ainsi l'action corporelle comme étant une composante essentielle du PCI. En ce sens, l'espace d'exposition devient une scène où l'audience, immergée, observe et évalue le contenu. Mais, au contraire de la performance théâtrale qui tend à séparer l'audience des artistes, l'exposition cherche à transformer progressivement la visite en une action partagée, presque ritualisée [traduction libre] (Bernier & Viau-Courville, 2016, p. 2). À l'opposé de la position statique dans laquelle est souvent campé le visiteur, on lui demande ici de devenir acteur patrimonial, engagé face à son apprentissage. Dans la prochaine section, nous nous attarderons à cerner comment les visiteurs se sont appropriés cette volonté de l'institution muséale.

Dispositifs muséaux et représentations

Rappelons-le, l'exposition *Corps rebelles* se voulait, pour l'équipe du Musée de la civilisation, un terrain d'exploration quant à la mise en exposition de l'art performatif dans son aspect d'intangibilité. Ici, le musée a cherché à se donner un rôle social en soutenant la créativité de la danse dans sa mise en exposition, mais également en mettant les visiteurs en mode participatif face à la proposition de contenu. Ceci dans un désir assumé d'opérer un « changement social » quant à l'accueil de la danse contemporaine chez la population en général (Bernier & Viau-Courville, 2016).

Or, il est intéressant de se questionner sur la réponse réelle des publics quant à ce dessein, qu'on peut voir comme atypique dans le portrait muséal actuel. Les visiteurs

endossent-ils les présupposés que le musée entretient à leur égard? La présente section cherchera à apporter des pistes de réponse à ce questionnement.

Aspects techniques

Depuis plusieurs années, le Musée de la civilisation prend le virage immersif en proposant des produits culturels aux capitaux numériques forts. On peut penser, en exemple, à l'exposition *L'univers de Michel Tremblay*⁸ qui se voulait une installation onirique immersive hautement technologique dans laquelle les visiteurs étaient plongés pour (re)découvrir un grand écrivain québécois. Encore, l'exposition *7 péchés. Quand le Musée parle au Diable!* reproduisait des univers à travers une technologie qui alliait audioguides et sources lumineuses. Ceci pour faire découvrir la collection du musée d'une façon différente. Bien que l'expérience ait été plus ou moins réussie selon le cas, il reste que le musée se positionne de plus en plus dans un désir de faire vivre une expérience par le biais de la technologie, ce qui rejoint des aspects vus précédemment. L'exposition *Corps rebelles* ne faisait pas exception à cette tendance et était même un espace volontairement expérimental des possibilités de transmission de savoirs et d'émotions, à travers les médias technologiques. Il semblerait que ce parti-pris ait suscité l'intérêt des visiteurs :

⁸ L'exposition *L'univers de Michel Tremblay* s'est tenue du 14 mars 2012 au 18 août 2013 et *Quand le Musée parle au Diable!* était présentée du 14 octobre 2009 au 2 janvier 2011.

La technologie, ça m'a quand même impressionnée. Tsé, on mettait un pas dans l'alvéole et ça commençait. [...] l'interaction, je trouvais ça bien et je ne dis pas que ça m'emmènerait à venir au musée voir de la danse, mais j'ai trouvé ça bien. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 011)

Au début, je me disais : peut-être que ça va être plus plate. Mais non, c'était vraiment... c'était le fun Le mouvement, représenter le mouvement. Une chance qu'il y avait la technologie pour faire ça. Sinon, ça aurait été des photos. Ça aurait été moins intéressant. (Femme, 45-54 ans, Entrevue 014)

Les effets visuels. Moi ce que j'ai vraiment aimé c'est les projections des mots. J'ai vraiment aimé ça. Ça donnait les descriptifs, sur les murs, les projections. C'était agréable et c'était un peu plus créatif. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 013)

Ces extraits ne sont que quelques exemples parmi plusieurs autres où des répondants ont porté une attention particulière aux technologies dans leurs propos. En fait, il semblerait que ce soit un aspect prioritaire dans l'expérience des gens, plusieurs nommant en effet que la proposition aurait été moins intéressante sans ces dispositifs. Malgré cela, quelques personnes ont trouvé les instruments choisis un peu contraignants ou, du moins, pas nécessairement adaptés à toutes les situations, comme ici :

(Les vidéos) quand tu es deux ou trois, c'est correct. C'est quand tu es un groupe, il y a juste une partie du groupe qui va l'entendre et l'autre non. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 013)

Nous, en fait, on est entrés pas d'audioguides parce qu'on fait souvent ça. Puis, on est retournés parce que, pas l'avoir eu, ça aurait été, pas plate, mais il aurait manqué quelque chose. Il n'y a pas de musique, pas rien. Dans le fond, c'est vraiment tout. Tout se passe dans les écouteurs. Il faut absolument les écouteurs. Pour quelqu'un, comme moi, qui n'est pas portée à les prendre, des fois ça peut être dommage. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 011)

C'était bien, c'était silencieux, c'était dans le noir, bien, assez sombre. Alors c'est sûr qu'on voit bien les écrans ... C'est sûr que c'était difficile de pouvoir tout capter parce qu'il y avait plein d'écrans. En même temps, c'était intéressant parce qu'on voyait parfois qu'il y avait une suite, mais c'était parfois un peu difficile de savoir lequel on voulait regarder... J'étais perdue. (Femme, 11-17 ans, Entrevue 017)

Les instruments utilisés induiraient donc une certaine confusion, voire un malaise quant à l'expérience. Plus isolés, ces cas ne font toutefois pas figure prioritaire. En effet, il semblerait plutôt que l'utilisation de technologies ait favorisé l'apparition d'émotions et de ressentis chez les visiteurs, et ce, de façon généralement positive. L'immersion technologique, ici, en serait donc une avec une certaine teneur kinesthésique puisqu'on rejoint ici l'univers émotif des gens :

C'est apaisant. Ça invite à être concentré étant donné que c'est sombre. C'est le fun avec les écouteurs aussi. Ça change, ça attire l'attention. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 016)

C'était cool. Avec les écouteurs, on n'avait pas à lire, tu pouvais te concentrer sur ce que tu voyais. Tu allais d'une place à l'autre et la voix suivait. C'était bien. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 018)

Cet accent sur l'aspect technologique étant si important, on en vient à se questionner sur ce qu'il représente réellement pour les gens. En effet, en regard de cette proposition muséologique déstabilisante pour plusieurs, ces médiums n'en viennent-ils pas à être un support connu, confortable pour les gens? Une approche toute destinée à les intéresser? Sans en faire un lien qui peut ici être prouvé, il semblerait que les répondants ayant été les plus déstabilisés par rapport au contenu ont été plus loquaces quant aux dispositifs utilisés. Bien sûr, cette piste serait à approfondir davantage pour en venir à une

certaine validité. Pour l'instant, bornons-nous à proposer que la technologie, appréciée par plusieurs, prend tellement de place dans le vécu des gens qu'on en vient à se demander si elle ne détourne pas l'attention, dans une certaine mesure, envers le contenu proposé.

Représentations et intentions du Musée

Pour en revenir aux intentions du musée, voyons maintenant comment les gens ont accueilli la proposition muséale, selon l'angle des orientations données dans le scénario d'origine (Niess, 2014), telles que présentées en problématique.

À l'origine, une certaine idée de démocratisation du médium de la danse se faisait ressentir à travers les publics ciblés pour cette proposition, comme on le voit ici : « L'exposition s'adresse avant tout au grand public et d'abord aux néophytes de la danse plutôt que de son milieu connaisseur et professionnel » (Niess, 2014, p. 8). Qu'en est-il donc de cette visée d'accessibilité pour les visiteurs interrogés?

Moi la danse contemporaine, je ne connais pas vraiment ça et j'ai de la misère à voir l'expression derrière la chose. Des fois, je me demande : est-ce que c'est plus un évènement pour le danseur ou c'est plus un évènement pour le spectateur? C'est là que je me perds parce que des fois, ça a l'air plus intéressant pour le danseur que pour le spectateur. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 009)

Ce premier extrait est fort intéressant, car il propose que l'exposition ne suffit pas au néophyte pour acquérir une compréhension minimale du sujet choisi. Qui plus est, il

suggère que le visiteur, ici spectateur, ne détient pas un espace suffisant pour s'approprier la proposition, celle-ci demeurant la propriété du danseur. Dans le même esprit, le répondant suivant ne semble pas avoir trouvé non plus que la proposition lui rendait le sujet de la danse plus accessible :

C'est un milieu assez hermétique. Quand on ne vient pas de ce genre de milieu, on peut être assez perdu [...] Ça demeure quelque chose qui n'est pas forcément accessible à tout le monde et pas forcément compréhensible. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 024)

Cette incompréhension découle souvent d'une non possession des codes inhérents au milieu de la danse, ce qui rend le spectateur (visiteur) inconfortable quant au rôle qu'il a à jouer.

Quand j'ai eu la chance d'en voir, on dirait que je ne me suis pas toujours sentie capable de décoder, d'apprécier, que je n'avais pas tous les outils pour apprécier. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 009)

Revient, avec insistance, la notion de *carrière culturelle*, telle que nous l'avons abordée plus tôt. Selon celle-ci, les gens forgent naturellement leur expérience à partir de leurs connaissances et leurs valeurs personnelles. Souvent, la danse contemporaine sera donc déstabilisante, car différente des codes habituels, loin du *déjà-vu* de certaines situations du quotidien. Malgré cela, il semblerait que même si l'exposition n'a pas tout à fait atteint son objectif d'accessibilité, elle aura quand même été un outil de découverte intéressant pour certains :

C'est la première fois que je vois une exposition de la sorte. Nous avons peu accès à la danse contemporaine, c'est quelque chose qui est perçu comme

assez obscur. Je trouve vraiment intéressant et éclairant d'avoir pu voir une exposition sur cette danse. Cela permet d'éclairer les différentes pratiques de la danse et d'avoir plusieurs perspectives en même temps. Oui. Et ça donne envie de danser. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Cela m'a donné une autre image de la danse et donné une idée du type de danse contemporaine. (Homme, 35-44 ans, Entrevue 020)

Sans pouvoir conclure que l'exposition a eu un impact immédiat sur une modification de représentation de la danse chez les visiteurs de *Corps rebelles*, puisque certains d'entre eux nous répondent le contraire, il semblerait quand même que la proposition culturelle ait pu avoir un effet de découverte, voire d'appropriation chez certains répondants. Ceci en fait un aspect non négligeable, puisque directement lié aux intérêts initiaux de l'étude. Nous y reviendrons d'ailleurs plus loin.

Dans un autre registre, il importe aussi de se pencher sur la dimension participative de l'expérience, puisque le musée avait comme volonté de faire passer le visiteur du statut de spectateur vers celui d'acteur. Il est donc pertinent de cerner, à la lumière des entrevues réalisées, si cette visée a été atteinte et, surtout, ce qu'elle a suscité chez les répondants. Il est ici important de le souligner, les réactions sont assez vives quant aux propositions de studio et de résidence artistique, les gens alternant entre l'intérêt et le malaise. Selon le profil des visiteurs, la proposition muséale a été effectivement différemment accueillie. Pour certains, la présence d'une résidence artistique annexée à l'exposition est vue comme une bonification significative du contenu. Les extraits suivants abondent en ce sens :

La résidence vient très bien compléter parce que l'on voit des gens qui en parlent pendant l'exposition et après on voit vraiment des gens le vivre : s'exercer, faire des choses différemment. Cela vient bien compléter.

L'exposition est suffisante, mais la résidence n'est pas de trop. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 019)

C'est assurément un plus d'avoir le studio pour les personnes qui seraient peut-être plus intéressées à la danse que moi, l'expérience serait grandement rehaussée. Même pour quelqu'un comme moi qui n'est pas forcément très à l'aise dans le milieu de la danse, ça vient rajouter à la visite de l'exposition. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 024)

Cette résidence est donc envisagée comme un « plus », mais un « plus » qui ne rend pas nécessairement les visiteurs à l'aise de prendre part activement au projet. Par ailleurs, il semblerait que l'attitude des artistes en résidence ainsi que les consignes données par l'agent d'accueil aient eu un impact considérable sur les sentiments ressentis par les gens :

R2 : Ils ne nous ont rien expliqué. C'était davantage le chorégraphe qui donnait des ordres aux danseurs en leur disant où aller. C'était davantage la construction.

R1 : Nous n'avons eu aucune interaction dans le fond. (Homme et femme, 25-34 ans, Entrevue 022)

En lien avec cette expérience discutable, un visiteur suggérait :

Peut-être un peu mieux expliquer aux visiteurs pour le studio et donner des balises sur ce que l'on peut faire et ce que l'on ne peut pas faire. Je ne voulais pas que ma plus vieille commence à courir dans la salle, je ne savais pas si ça allait déranger. Donc, avoir un peu plus d'informations par moments. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 024)

Ici, les visiteurs n'étaient donc pas assez informés quant à ce que l'on attendait d'eux, ce qu'ils pouvaient faire ou non. Ceci semble avoir freiné la participation des répondants cités. Dans un même registre, l'approche des compagnies de danse en résidence était très différente d'une à l'autre. Dans le cadre de cette recherche, nous avons

été mis en relation avec des visiteurs ayant été répartis dans deux propositions différentes. Il est donc difficile de tirer des conclusions générales, puisque les compagnies s'étant succédées durant la présentation de l'exposition étaient au nombre de sept. Pourtant, nous pouvons faire ressortir les propos suivants qui démontrent que l'attitude des danseurs ait influé énormément sur l'accessibilité de l'expérience pour les répondants :

C'était intéressant, mais je trouvais que le concept de mettre les gens sur scène... Ils auraient pu nous mettre sur scène. Là on était autour de la scène... Ça m'aurait mise mal à l'aise, mais tant qu'à utiliser un tel concept, oui. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 018)

Ils semblaient pratiquer. Nous ne voulions pas déranger. Nous regardions simplement. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 019)

Les gens ne percevaient donc pas la possibilité de participer, campés qu'ils étaient dans le rôle de spectateur que leur assignaient les danseurs. Pourtant, certains visiteurs démontraient une réelle intention de s'investir dans la proposition :

J'ai eu envie de danser, oui. Étonnamment parce que je ne suis pas vraiment un danseur. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Nous autres on a été vraiment pas pareilles parce qu'eux autres, ils étaient vraiment sérieux, mais nous autres on n'était plus capables. Il fallait vraiment qu'on fasse de quoi. Parce que c'était sombre, ils se tenaient droits, on devait regarder à terre. (Femme, 11-17 ans, Entrevue 001)

Ici, nous pouvons donc avancer, à la lumière des propos des participants interrogés dans deux résidences différentes seulement, que le musée n'a pas tout à fait atteint son objectif de rendre le visiteur acteur de son expérience. Ceci parce que l'invitation sous-jacente à la proposition suscite, chez plusieurs, de l'inconfort, voire de l'angoisse, mais également parce que les conditions mises en place ne permettaient pas toujours aux

visiteurs de se sentir parties prenantes de l'offre muséale. Ceci dit, certaines des personnes interrogées semblaient tout à fait apprécier de ne pas être au centre et à la vue de tous :

Si des gens aiment cela, c'est bien de pouvoir participer, mais je ne me porterais pas volontaire pour le faire. (Femme, 18-24 ans, Entrevue 021)

Je croyais aussi que ce serait davantage un truc où le spectateur serait impliqué. [...] C'était apeurant. Je suis vraiment contente que ça n'ait pas été ça. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Audacieuse, l'idée d'intégrer des acteurs en mouvement dans la fixité habituelle d'une exposition muséale suggère une approche innovante quant à la conservation des arts vivants. Peu habitués à ce type de « laboratoire » expérimental, les visiteurs ont semblé quelque peu désarçonnés d'être ainsi invités à interagir autrement des comportements qui prévalent habituellement dans les institutions muséales québécoises. Bien que l'attitude des danseurs en résidence n'ait peut-être pas été en totale congruence avec les intentions du musée, celui-ci s'est engagé dans une démarche résolument différente qui, semble-t-il, a suscité les passions, aussi négatives que positives ont-elles pu être.

Représentations du rôle du musée et sa volonté de conservation du patrimoine de la danse

L'intention originelle de *Corps rebelles* était d'expérimenter la mise en exposition de l'art vivant qu'est la danse. Ceci en jonglant avec les difficultés qui sous-tendent l'art performatif, soit l'instantanéité de la démarche et les problématiques de pérennité des

dispositifs de conservation, pour ne nommer que celles-là. Sachant que l'exposition présentée à Québec se trouvait à Lyon, en France, soit du 13 septembre 2016 au 5 mars 2017, il nous semble important de s'arrêter à la façon dont les visiteurs ont accueilli ce premier essai.

En réalité, les opinions quant au fait de fixer le médium de la danse contemporaine dans un discours muséal sont assez mitigées. Dans un premier camp, des répondants soulignent que la mise en exposition de la danse contemporaine dénature un peu sa mission intrinsèque :

C'est bien, parce qu'on voit l'histoire, on voit un déroulé comme ça, ça c'est super. En même temps, conservation, ça ne me fait pas trop... parce que c'est quelque chose de vivant, c'est le mouvement. Dans la danse, c'est le mouvement quand même. (Femme, 55-64 ans, Entrevue 008)

R2 : De l'art, ça peut être éphémère et c'est bien aussi. Comme une pièce de théâtre.

R1 : C'est comme les fleurs, ça ne se conserve pas. C'est la beauté. Le côté éphémère comme avec les fleurs, c'est beau et ça disparaît.

R2 : C'est vrai.

R1 : Et je trouve que le fait que ça disparaisse fait aussi partie de la beauté. Il se passe quelque chose lorsque tu reçois un bouquet ou que tu cueilles quelque chose. C'est le moment présent. On ne peut pas s'en lasser avant que ça meure. (Homme et femme, 25-34 ans, Entrevue 008)

Pour eux, le caractère éphémère est signe d'intérêt, comme une préservation du côté sacré de la performance en présentiel. Ils n'abondent donc pas en faveur de la présente démarche. Par contre, d'autres répondants tiennent un discours qui est opposé à ce point de vue :

La danse, c'est une histoire. Ça raconte l'histoire. [...] Pis c'est le fun qu'ils aient mis l'histoire de Joe, qui fait partie de l'histoire, c'est ancien, mais mélangé avec de la danse. (Femme, 11-17 ans, Entrevue 001)

Parce que c'est un art comme n'importe quoi [d'autre]. Le musée dans ma tête, ça participe à la conservation de l'art alors je dirais que c'est important qu'il y ait de quoi là-dedans. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 011)

Dans mon idée d'un musée, c'est fait pour conserver l'art. Pas juste l'archéologie, mais aussi ce qui se fait maintenant. Ce que l'homme a pu réaliser et montrer ça aux gens d'aujourd'hui. Même si c'est pas sur des tableaux, même si c'est pas... Matériel... Tangible. C'est quelque chose qu'on a fait et il faut le montrer. (Homme, 18-24 ans, Entrevue 004)

Ici, les visiteurs interrogés approuvent le parti-pris muséal, soulignant le besoin de ce type de présentation par son ancrage dans les univers historiques et artistiques. De plus, ils s'appuient sur le caractère contemporain de l'institution pour justifier leur position, laissant entrevoir une représentation sociale modernisée quant aux *a priori* associés habituellement au monde muséal. Dans d'autres cas, la position des visiteurs est plus nuancée :

Ça prend un lieu, un site, où l'on présente cet art-là. Comme la musique on la présente au Grand théâtre, ben les spectacles se présentent là. Il devrait y avoir, ben il y a un lieu pour entrer en communication, en dialogue avec la danse. Ça peut être le rôle des écoles de danse, mais le musée a sa place aussi. (Homme, 65 ans et +, Entrevue 005)

Je crois que si ce sont de vraies personnes qui dansent comme aujourd'hui, cela peut valoir la peine, mais si ce ne sont que des écrans, moins. Avec la grosseur des télévisions que les gens ont à la maison et YouTube, je crois que les gens veulent voir du vrai lors de sorties. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 018)

Le musée n'apparaît pas, dans ce cas, comme l'unique canal de communication, faisant plutôt partie d'un écosystème aux multiples tenants. Ainsi, l'institution partage la

tarte de diffusion avec des médiums « classiques » tels que le théâtre et le milieu de l'enseignement, mais également avec des canaux plus « populaires », tels que la télévision et les médias socionumériques. Ceci dit, il semblerait quand même que les rôles de diffusion de savoir et de recherche rejoignent encore les visiteurs au détriment des autres médiums, du moins pour ces répondants :

R1 : Même si on a YouTube, on n'a pas le même concept de se promener d'un endroit à l'autre pour voir sur trois écrans.

R2 : C'est sûr que le concept qui est différent. Même sur YouTube, tu ne saurais pas quoi chercher. Il te faudrait des mots-clés que tu ne connais pas.

R1 : Tu vas te retrouver sur des choses indésirables et des publicités.

R2 : Tu ne penseras pas à chercher cela et si oui, à moins que tu ne connaisses le sujet, tu ne saurais pas quels sont les noms des groupes et des choses à chercher. Il faudrait faire une recherche avant alors qu'ici la recherche est déjà toute faite. (Femme et homme, 18-24 ans, Entrevue 018)

Le Musée aurait donc ici une place intéressante dans l'apprentissage informel des gens, car plus convivial que certains autres dispositifs communicationnels. Dans un même ordre d'idées, il semblerait que cet apprentissage soit particulièrement apprécié lorsqu'il s'oriente vers un axe d'innovation et de renouvellement des genres. En effet, l'institution muséale semblerait avoir un rôle à jouer dans le fait de briser des barrières socialement établies :

C'est super cool et inattendu. Justement avec le fait que l'on aime autant l'exposition, c'est signe qu'il y a quelque chose de super positif. Il y a quelque chose de très vivant et très actuel dans le musée de la Civilisation. Ça fait un contraste avec l'Égypte [note : autre exposition en cours lors de la collecte de données] qui est très ancrée dans le passé et qui ne fait pas nécessairement de liens avec le présent, dans la façon dont c'est présenté. Cette exposition est ancrée dans le présent; on ne regarde pas la distance, on ne regarde pas l'art contemporain comme un objet qui est loin, passé, mais plutôt comme une actualisation. C'est présent dans le titre, l'art

moderne, le contemporain. On ne le place pas dans une boîte, en arrière. (Femme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Il y a quelque chose de plus engageant que les autres expositions dans le sens où cela permet de réfléchir à des enjeux actuels de vie quotidienne. Plus que l'exposition sur l'Égypte, justement, où c'est assez figé. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 022)

Plus spécifiquement, les gens accordent une signification particulière au Musée de la civilisation, à travers une image de dynamisme et de renouvellement des genres, dans une dynamique de présentation du discours social. À plusieurs reprises, les répondants ont en effet souligné l'idée que *Corps rebelles* cadre tout à fait avec la représentation qu'ils se font de cette institution, en comparaison, notamment, avec une institution qu'ils voient comme étant plus classique et qui est présente dans la même ville :

Je m'attends à ça, à ce qu'il y ait toujours un côté du musée qui m'amène vers d'autres choses. Ça, j'aime ça. C'est comme l'autre exposition sur les bidonvilles, c'était super intéressant. Je m'attends toujours à ce qu'il y ait quelque chose comme ça. Oui. Dans le contexte de la civilisation aussi. En comparaison avec d'autres musées... (Femme, 25-34 ans, Entrevue 014)

La danse, en tout cas, ça cadre très bien avec le Musée de la civilisation, je pense. C'est un beau thème pour eux autres. Ça fait civilisation. Ça fait partie de notre vécu, de notre quotidien. (Homme, 65 ans et +, Entrevue 005)

Je ne crois pas que les musées soient limités aux tableaux d'art. Il y a plusieurs choses à aborder dans les musées et je crois que la danse a sa place. Il suffit de trouver le bon angle pour le rendre accessible aux visiteurs. (Homme, 25-34 ans, Entrevue 024)

Ainsi, le musée atteint ce positionnement souhaité d'acteur social, de communicateur social, de façon modérée certes, mais d'une façon qui frappe l'imaginaire

collectif et qui contribue à sa notoriété publique, voire financière. L'institution est, sans contredit, intrinsèquement porteuse d'une représentation sociale partagée par plusieurs.

Conclusion

Ce mémoire avait pour objectif d'étudier la présence de la danse contemporaine en espace muséal, à travers le paradigme des représentations sociales. Ceci en étudiant un cas concret, celui de l'exposition *Corps rebelles* du Musée de la civilisation du Québec.

Comme nous venons de le voir, les représentations sociales au musée se construisent à partir d'un amalgame d'intentions de l'institution, mais, surtout, à partir des caractéristiques des individus qui reçoivent la proposition. Serge Chaumier (2011) cite Bourdieu, Darbel et Schnapper (1966) qui, dans *L'amour de l'art*, avançait qu'il était nécessaire d'adapter la proposition culturelle à ses destinataires. Le marketing culturel, développé dans les dernières années pour rejoindre les visées de développement de public des musées, fait écho à cette idée. Comme le souligne Amélie Brouillette : « En effet, le département de marketing des musées s'intéresse au consommateur (ses besoins, caractéristiques, perceptions, souhaits, etc.). Il est donc question d'un marketing centré sur la demande en opposition au marketing centré sur l'offre (Tobelem, 1992) » (2013, p. 28). En ce sens, les études sur les publics de la culture se sont multipliées. Citons, entre autres, l'intérêt porté aux non-publics par Daniel Jacobi et Jason Luckerhoff (2012), les savoirs et les enjeux proposés par Lucie Daignault et Bernard Schiele (2014) ou encore la proposition d'Olivier Donnat et Paul Tolila (2003). Ces ouvrages apportent différents savoirs qui participent à la compréhension de ce public aux facettes multiples. Comme nous l'avons vu dans la première partie de ce mémoire, le musée tend à se réinventer en

un forum, se voulant un espace d'analyse et d'émergence de sens brisant les barrières matérielles de l'institution et s'inscrivant dans sa communauté. En même temps, il se doit d'adopter les codes du marché et de viser la rentabilité. En ce sens, l'exposition *Corps rebelles* du Musée de la civilisation de Québec est une incongruité dans le paysage muséologique québécois actuel, car elle est en quelque sorte en opposition aux expositions-vedettes (*blockbuster*) destinées au plus grand nombre de visiteurs possible. C'est ce qui rendait cette proposition si intéressante et en faisait un objet d'étude signifiant.

Pour étudier ce sujet aux possibilités plurielles, nous avons décidé de mobiliser le prisme des représentations sociales à travers, entre autres, les écrits de Moscovici et Ricateau (1972), puis de Jodelet (1994), Moliner et Guimelli (2015), Secca (2010) et Valence (2010). Nous y avons expliqué comment les représentations se construisent à travers, notamment l'objectivation et l'ancrage que nous avons présentés. Nous avons ainsi pu constater que la réception culturelle se voit informée d'un bagage culturel partagé, mais également pas des acquis personnels différenciés. Nous y avons croisé les écrits de Jauss (1978), qui s'est attardé sur la complexité de la réception. En est ainsi ressortie une grille plurielle, tenant compte à la fois des particularités individuelles et des influences sociales, tout en gardant en tête la position du discours social porté par le musée.

Le prisme des représentations sociales a ainsi favorisé l'émergence de questionnements qui ont mené à des sous-questions, soit : les facteurs d'influence de la danse, les représentations du rôle du musée dans la mise en exposition de l'art vivant, les représentations informées par le dispositif muséal et les représentations en dialogue avec

les objectifs et intentions muséaux. Autant de thématiques qui n'étaient pas nécessairement envisagées aux prémices de cette étude et qui ajoutent à la richesse de celle-ci.

La démarche méthodologique nous ayant permis de répondre aux questions de recherche s'appuie sur une orientation résolument qualitative. La méthode de l'entretien semi-dirigé nous a semblé la plus appropriée pour ce faire, car elle a permis l'émergence d'un discours chez nos répondants, ceux-ci se sentant libres d'aller et venir dans les discussions. En parallèle, nous avons adopté une stratégie d'analyse à tendance vers la *Grounded theory* (Glaser & Strauss, 1967). Plusieurs des concepts de l'approche nous ont, en effet, imprégnés tout au cours de l'analyse.

L'analyse des données recueillies a été réalisée de manière itérative et inductive. Il ressort de ces analyses un discours assez divisé sur la danse contemporaine; les uns nommant un esprit de liberté, alors que les autres crient à l'incompréhension, à l'incertitude, se fermant de fait à la proposition. Variées, les représentations n'en ressortent pas moins avec certains thèmes récurrents aux ancrages sociaux évidents : le rôle de la culture populaire dans l'image de la culture, le rapport au corps et à l'image corporelle, la mission éducative des musées et leurs ancrages dans les communautés d'appartenance. Plus, il a été discuté, à plusieurs reprises, à quel point le Musée de la civilisation est l'espace de choix pour tenir une exposition telle que *Corps rebelles*, positionnant celui-ci comme un dispositif de médiation privilégié pour traiter de tels

thèmes sociaux, mais également pour offrir un espace d'expérimentation pour les nouvelles relations musée-visiteur.

Limites

Des études de fréquentation menées par l'équipe du Musée durant la période estivale 2015 ont révélé un taux d'appréciation de guère plus de 50 % de l'exposition étudiée. Relativement neutre du point de vue de sa muséographie, on peut penser que ce n'est pas tant le concept de l'exposition que le sujet de la danse qui explique ce taux peu élevé. En contrepartie, les personnes sondées dans le cadre de notre étude dressent un portrait majoritairement positif de leur expérience dans l'exposition. Qu'est-ce qui explique cette dichotomie? Est-ce le profil des gens interrogés? L'influence de l'interviewer qui incite les gens à adopter un discours positif? Dans tous les cas, il demeure que cette étude comporte certaines limites.

En prenant un pas de recul, nous pouvons souligner le fait d'avoir débuté la démarche avec une approche plus hypothético-déductive et un guide d'entretien prédéfini a limité la possibilité de prendre appui sur des données émergentes qui auraient pu être intéressantes à explorer si nous avions adopté une approche inductive dès le départ. De plus, le faible taux de participation aux activités de l'exposition nous a obligés à réaliser les entretiens sur une période prolongée.

Il n'en ressort pas moins un portrait actuel et appuyé sur la patrimonialisation de la performance contemporaine, avec les enjeux et les défis que cela supporte. Nous y voyons une base riche pour documenter cette première initiative du Musée de la civilisation qui, rappelons-le, s'est récemment exportée en Europe.

Ouvertures

Dans le deuxième texte de la revue *Thema des Musées de la civilisation*, l'auteur Marc-Olivier Gonseth émet le vœu :

La question n'est pas tellement de savoir comment ça marche, puisque les recettes (variées) sont régulièrement mises à jour, ni même à quoi ça sert puisque les réponses (multiples) sont constamment décodées. Il s'agit plutôt de réinventer un espace spécifique, ni noyé dans le délire institutionnel et administratif, ni soumis au politique et à l'esprit du temps, ni esclave du marketing et de la rentabilité immédiate : un forum dans lequel il soit possible de poser les questions qui gênent et de tenter d'y répondre en immersion et de manière dialogique; un lieu jouant de tous les autres, associant matériel et immatériel, science et arts, recherche et plaisir, critique et poésie; un espace d'analyse et d'émergence du sens. (2014, p. 29)

Est-il possible d'envisager l'exposition *Corps rebelles* comme cet espace rêvé, amalgamant matérialité et immatérialité, expérience immersive et création de sens? Audacieuse, cette proposition n'en demeure pas moins inscrite dans une programmation d'expositions à plus large spectre, aux côtés, par exemple, de l'exposition *Égypte magique*, exposition à fort succès. Nos entrevues et observations nous font constater que la visite de l'exposition *Corps rebelles* n'est donc pas un but en soi, ou très rarement, et qu'elle s'inscrit dans la visite globale des visiteurs. En ce sens, c'est toute une diversité

de types de visiteurs qui ont franchi les portes de l'exposition, intéressés ou pas, par le sujet qu'est la danse contemporaine. La question qui nous intéresse : le public en vient-il à « légitimer » l'offre particulière du musée, soit celle de la performance / danse contemporaine? Est-ce que la muséification d'un objet, quel qu'il soit, mène à son adoption au sein des publics? Rien n'est moins sûr. Néanmoins, les propos de nos visiteurs ont permis de voir éclore des passages de l'inconfort vers l'ouverture d'esprit, de la méconnaissance, à un certain désir d'en savoir plus.

Les questions entourant notre objet d'étude sont encore nombreuses et proposent un terrain d'investigation stimulant pour la suite. Nous reviennent en tête les propos de Jacobi qui demande : « les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus [...] ? » (1997) ou peuvent-ils encore provoquer, voire déranger ceux qui ouvrent les portes de leurs institutions? L'exposition ici étudiée nous montre que les musées, entre autres le Musée de la civilisation, peuvent encore surprendre, voire choquer les visiteurs, car au fond, ceux-ci n'en attendent pas moins de leur part.

Références

- (2011). Succès universel de l'institution muséale et des grandes expositions blockbuster. *Hermès, La Revue*, 61(3), 64-65. Repéré à <https://www.cairn.info/revue-hermes-la-revue-2011-3-page-64.htm>
- Arpin, R. (2002). *Territoires culturels*. Saint-Laurent, Québec: Bellarmin.
- Belk, R. W. (1987). Symbolic consumption of Art and Culture. Dans D. V. Shaw, W. S. Hendon & C. R. Waits (Éds), *Artists and Cultural Consumers* (pp. 168-178). Akron, OH: Association for Cultural Economics.
- Bernier, H., & Viau-Courville, M. (2016). Curating Action: Rethinking Ethnographic Collections and the Role/Place of Performing Arts in the Museum. *Museum and Society*, 14(2), 237-252. Repéré à <https://journals.le.ac.uk/ojs1/index.php/mas/article/viewFile/641/600>
- Bienaise, J. (2015). *Défis et enjeux de l'adaptation à différents projets chorégraphiques et mise en jeu de la relation à la gravité dans la pratique de l'interprète en danse contemporaine* (Thèse de doctorat inédite). Université du Québec à Montréal, QC.
- Blanchet-Robitaille, A., & Mariani, A. (2012). Le mentefact au musée : la mémoire mise en scène. *Muséologies*, 6(1), 55-75.
- Bonneville, L, Grosjean, S, & Lagacé, M. (2006). *Introduction aux méthodes de recherche en communication*, Montréal, QC: Gaëtan Morin Éditeur.
- Bourdieu, P. (1979). L'habitus et les styles de vie. Dans P. Bourdieu (Éd.), *La distinction. Critique sociale du jugement* (pp. 189-254). Paris, France: Les Éditions de Minuit.
- Bourdieu, P. (1994). *Raisons pratiques : sur la théorie de l'action*. Paris, France: Éditions du Seuil.
- Bourdieu, P., Darbel, A., & Schnapper, D. (1966). *L'amour de l'art : Les musées d'art européens et leur public*. Paris, France: Les Éditions de Minuit.
- Boutin, G. (2006). *L'entretien de recherche qualitatif*. Sainte-Foy, QC: Presses de l'Université du Québec.

- Brouillette, A. (2013). *Exposition immersive: Son effet sur l'implication et la fidélisation du visiteur de musée*. (Mémoire de maîtrise inédit). Université du Québec à Trois-Rivières, QC. Repéré à <http://depot-e.uqtr.ca/6150/1/030426193.pdf>
- Candito, N., & Miège, D. (2007). Expérience de visite et dispositifs participatifs. La place du corps dans la perception du propos de l'exposition. Dans *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées* (pp. 209-218). Paris, France: La documentation Française.
- Carpentier, L. (2015, 3 septembre). Le visiteur de musées exposé. *Le Monde Culture et Idées*. Repéré à http://www.lemonde.fr/arts/article/2015/09/03/le-visiteur-de-musees-expose_4745086_1655012.html
- Caune, J. (1995). *Culture et communication : Convergences théoriques et lieux de médiation*. Grenoble, France: Presses de l'Université de Grenoble.
- Charpentier, I. (2006). *Comment sont reçues les œuvres : actualités des recherches en sociologie de la réception et des publics*. Paris, France: Creaphis.
- Chaumier, S. (2011). *La nouvelle muséologie mène-t-elle au parc? Expoland. Ce que le parc fait au musée : ambivalence des formes d'exposition*. Muséo-Expographie. Repéré à <https://halshs.archives-ouvertes.fr/halshs-00630368>
- Conseil international des musées (ICOM). (2007). *Définition du musée*. Repéré à <http://icom.museum/la-vision/definition-du-musee/L/2/>
- Corbo, C., Lacroix, L. & Lavigne, M. (2013, 29 octobre). *Rapport du Groupe de travail sur l'avenir du réseau muséal du Québec : Entre mémoire et devenir*. Repéré à https://www.mcc.gouv.qc.ca/fileadmin/documents/consultation-publique/museologie/Rapport_reseau_museal.pdf
- Côté, J.-A. (2015). De la danse au musée : mémoires de l'œuvre chorégraphique contemporaine. *Muséologies*, 7(2), 55-70.
- Crabb, M., & Wyman, M. (2015). *Danse au Canada*. Repéré à <http://www.encyclopediecanadienne.ca/fr/article/histoire-de-la-danse/>
- Eidelman, J., Roustan, M., & Goldstein, B. (2007). *La place des publics : de l'usage des études et recherches par les musées*. Paris, France: Documentation française.
- Daignault, L., & Schiele, B. (2014). *Les musées et leurs publics : savoirs et enjeux*. Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.

- Davallon, J. (1983). Un genre en mutation. Dans *Histoire d'expo : un thème, un lieu, un parcours* (pp. 9-11). Paris, France: Centre Georges Pompidou.
- Davallon, J. (1992). Le musée est-il vraiment un média?. *Publics et Musées*, 2(1), 99-123.
- Davallon, J. (1997). L'évolution du rôle des musées. *La lettre de l'OCIM*, 49, 4-8.
- Davallon, J., Gottesdiener, H., & Poli, M. (2000). The 'expert visitor' concept. *Museum International*, 52(4), 60-64. Repéré à <http://dx.doi.org/10.1111/1468-0033.00288>
- Dayan, D. (1992). Les mystères de la réception. *Le Débat*, 71(4), 141-157.
- Delouvé, S. (2016). Les représentations sociales. Théories, méthodes et applications. Bruxelles, Belgique: De Boeck Supérieur.
- Dierking, L. D. (1994). Rôle de l'interaction sociale dans l'expérience muséale. *Publics et Musées*, 5(1), 19-43.
- Donnat, O., & Tolila, P. (2003). *Le(s) public(s) de la culture : Politiques publiques et équipements culturels*. Paris, France: Presses de Sciences Po (P.F.N.S.P.)
- Dufresne-Tasse, C., & Brière, M.-A. (1996). *Étude descriptive de l'appropriation chez le visiteur de musée d'art : Le visiteur instruit* (Thèse de doctorat inédite). Université de Montréal, QC.
- École internationale du CÉLAT (2015, été) *Archéologie, performance et muséologie. Du parcours à la mise en scène de l'objet*. Cours d'été, QC.
- Flament, C. (2007). Conformisme et scolarité : les représentations sociales du travail et du non travail chez les jeunes non qualifiés des quartiers défavorisés. *Les Cahiers Internationaux de Psychologie Sociale*, 73(1), 3-10. doi:10.3917/cips.073.0003
- Gaffié, B., & Marchand, P. (2001). Dynamique représentationnelle et idéologie. Dans P. Moliner (Éd.), *La dynamique des représentations sociales* (pp.195-244). Grenoble, France: Presses Universitaires de Grenoble.
- Gilman, B. I. (1918). *Museum ideals of purpose and method*. Cambridge, Royaume-Uni: Riverside.
- Giordano, Y. (2003). *Conduire un projet de recherche. Une perspective qualitative*. Paris, France: Éditions Management et Société.
- Glaser, B. G., & Strauss, A. L. (1967). *The discovery of grounded theory: strategies for qualitative research*. Chicago, IL: Aldine.

- Gonseth, M.-O. (2014). Deux ou trois choses que je sais des musées. *Thema, La revue des Musées de la civilisation*, 1, 17-31.
- Guillemette, F., & Luckerhoff, J. (2009). L'induction en méthodologie de la théorisation enracinée (MTE). *Recherches qualitatives*, 28(2), 4-21.
- Hall, S. (2012). Signification, représentation, idéologie : Althusser et les débats poststructuralistes. *Raisons Politiques*, 48(4), 131-162. Repéré à <http://dx.doi.org/10.3917/rai.048.0131>
- Hicks, D. (2010). The Material-cultural turn: event and effect. Dans D. Hicks & M. C. Beaudry (Éds), *The Oxford Handbook of Cultural Material Studies* (pp. 25-99). Oxford, Royaume-Uni: Oxford University Press.
- Jacobi, D. (1997). Les musées sont-ils condamnés à séduire toujours plus de visiteurs?. *La lettre de l'OCIM*, 49, 9-10.
- Jacobi, D., & Luckerhoff, J. (2012). *Looking for non-publics*. Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.
- Jauss, H. R. (1978). *Pour une esthétique de la réception*. Paris, France: Gallimard.
- Jodelet, D. (1994). *Les représentations sociales*, Paris, France: Presses Universitaires de France.
- Kalinowski, I. (1997). Hans-Robert Jauss et l'esthétique de la réception. *Revue germanique internationale*, 8, 151-172. Repéré à <http://rgi.revues.org/649>
- Labbé, S. (2016). *La consommation de livres : une relation communicationnelle dans le champ culturel*. Communication présentée, Université du Québec à Trois-Rivières.
- Lacaze, L. (2013). L'interactionnisme symbolique de Blumer revisité. *Sociétés*, 121(3), 41-52. doi:10.3917/soc.121.0041
- Lalancette, M. (1998). *L'utilisation du média exposition pour des fins de prévention et de sensibilisation sociale : le cas de l'exposition Drogues* (Mémoire de maîtrise inédit). Université Laval, QC.
- Larrue, J. (1972). Représentations de la culture et conduites culturelles. *Revue française de sociologie*, 13(2), 170-192.

- Lescano, A. (2013). Stéréotypes, représentations sociales et blocs conceptuels. *Semen*, 35. Mis en ligne le 22 avril 2015, consulté le 09 octobre 2017. Repéré à <http://semen.revues.org/9835>
- Livingstone, 2003 *Le musée à la rencontre de ses visiteurs = The Museum reaching out to its visitors*. Sainte-Foy, Québec QC: Éditions MultiMondes.
- Luckerhoff, J. (2011). Le discours de la presse écrite et la médiation à l'extérieur du musée. La conquête du large public. Dans *Enjeux des industries culturelles au Québec. Identité, mondialisation, convergence* (pp. 193-237). Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.
- Luckerhoff, J., & Guillemette, F. (2012). *Méthodologie de la théorisation enracinée. Fondements, procédures et usages*. Québec, QC: Presses de l'Université du Québec.
- Mannoni, P. (1998). *Les représentations sociales*. Paris, France: Presses Universitaires de France.
- Mead, G. H. (1934). *Mind, Self, and Society*. Chicago, IL: University of Chicago Press.
- Melançon, C. (2010). *La réception des expositions d'art engagé à la fin du XX^e siècle au Québec : entre reconnaissance et institutionnalisation* (Mémoire de maîtrise inédit). Université de Montréal, QC.
- Melton, A. W. (1935). *Problems of Installation in Museums of Art*. Washington, DC: American association of Museums.
- Ministère de la Culture et des Communications (MCCQ). (2000). Politique muséale : Vivre autrement la ligne du temps. Repéré à <https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/politiquemuseale.pdf>
- Moliner, P. (2001) Formation et stabilisation des représentations sociales. Dans *La dynamique des représentations sociales*. Grenoble, France: Presses Universitaires de Grenoble.
- Moliner, P., & Guimelli, C. (2015). *Les représentations sociales. Fondements historiques et développements récents*. Grenoble, France: Presses universitaires de Grenoble.
- Montaya, N. (2012). Expérience des œuvres et carrières d'amateurs. Pour une analyse du temps long des pratiques culturelles. Dans A. Ducret & O. Moeschler (Éds), *Nouveaux regards sur les pratiques culturelles. Contraintes collectives, logiques individuelles et transformation des modes de vie* (pp. 151-161). Paris, France: L'Harmattan.

- Montpetit, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. *Culture & Musées*, 5(1), 111-133.
- Moscovici, S. (2005). Le regard psychosocial : Entretien avec Brigitta Orfali. *Hermès, La revue*, 41(1), 17-24.
- Moscovici, S., & Ricateau, P. (1972). Conformité, minorité et influences sociales. Dans *Introduction à la psychologie sociale. Tome I. Les phénomènes de base* (pp. 139-191). Paris, France: Librairie Larousse.
- Niess, C. (2014). *Scénario-Synthèse. Corps rebelles*. Québec, QC.
- Niquette, M. (1994). Éléments critiques pour l'analyse de la réception et du partage social des connaissances. *Publics et Musées*, 5(1), 79-97.
- Péoc'h, N. (2014). Représentations sociales de la douleur. *Les dossiers des sciences de l'éducation*, 31, 81-99.
- Phillips, R. B. (2015). Faire danser les masques, célébrer l'exposition : arts et cultures de la performance à l'ère de la mondialisation. *Thema, La revue des Musées de la civilisation*, 3, 28-44.
- Rees Leahy, H. (2014). Incorporating the period eye spectators at exhibitions of exhibitions. *Senses and Society*, 9(3), 284-295. Repéré à <http://dx.doi.org/10.2752/174589314X14023847039836>
- Saada, S. (2011). *Et si on partageait la culture? Essai sur la médiation culturelle et le potentiel du spectateur*. Toulouse, France: Éditions de l'Attribut.
- Screven, C. G. (1976). Exhibit evaluation: a goal-referenced approach. *Curator: The Museum Journal*, 19(4), 271-290.
- Secca, J.-M. (2010). *Les représentations sociales* (2^e éd.). Paris, France: Armand Colin.
- Société des musées du Québec (2015) *Campagne nationale de sensibilisation à la précarité du réseau muséal québécois*. Repéré à <http://www.musees.qc.ca/fr/professionnel/politique-smq/campagne-nationale-de-sensibilisation-a-la-precarite-du-reseau-museal-quebecois>
- Storey, J. (2006). What is popular culture?. Dans *Cultural Theory and Popular Culture. An Introduction* (pp. 1-12). Athens, GA: University of Georgia Press.

- Tafari, E., & Bellon, S. (2001) Principe d'homologie structurale et dynamique représentationnelle. Dans P. Moliner (Éd.), *La dynamique des représentations sociales* (pp. 163-193). Grenoble, France: Presses Universitaires de Grenoble.
- Thibault, A. E. (2014). *Design d'expérience. White Box, Expérience Joe*. Montréal, QC.
- Thiselton, A. C. (2012). Reception theory, H. R. Jauss and the formative power of scripture. *Scottish Journal of Theology*, 65(3), 289-308. Repéré à <http://dx.doi.org/10.1017/S0036930612000129>
- Turgeon, L. (2010). Introduction. Du matériel à l'immatériel. Nouveaux défis, nouveaux enjeux. *Ethnologie française*, 40(3), 389-399.
- Uzzell, D. (1992) Les approches socio-cognitives de l'évaluation des expositions. *Publics et Musées*, 1(1), 107-124.
- Valence, A. (2010). Approche théorique des représentations sociales. Dans A. Valence (Éd.), *Les représentations sociales* (pp. 27-43). Louvain-la-Neuve, Belgique: De Boeck Supérieur.
- Viau-Courville, M. (2015). Muséologie de la performance. *Thema, La revue des Musées de la civilisation*, 3.
- Viau-Courville, M. & Lanouette, M. (2014). Partages et échanges du savoir à l'ère de la démocratie culturelle. *Thema, La revue des Musées de la civilisation*, 1.
- Wadbled, N. (2015). Le paradigme des publics dans la muséologie des années 1990 *Revue française des sciences de l'information et de la communication*, 7. Repéré à <http://rfsic.revues.org/1519>
- Winkin, Y. (2001). Une conception "orchestrale". Dans *Anthropologie de la communication : de la théorie au terrain* (p. 332). Bruxelles, Belgique: De Boeck Université.
- Wolf, M. (1993). L'analyse de la réception et la recherche sur les médias. *Hermès, La Revue*, 1(11-12), 275-279.

Appendice A

Grille d'entrevue

INTRO

- Est-ce que l'exposition *Corps rebelles* faisait partie de vos motifs de votre visite? Pourquoi avoir choisi de faire cette exposition?
- Connaissiez-vous le sujet de la danse contemporaine avant votre visite?
- Aviez-vous des attentes avant votre visite? Lesquelles? L'exposition y a-t-elle répondu?
- Que pensez-vous du titre : *Corps rebelles*?

PARCOURS

- Pourriez-vous, à partir du plan, me décrire votre visite d'aujourd'hui et souligner quels ont été les moments forts, les éléments que vous avez moins aimés, etc.
- Est-ce qu'il y a des sections qui vous ont plus marquées? Quelles émotions diriez-vous y avoir vécues?
- Que diriez-vous de l'atmosphère de la salle? du design? du son? de l'éclairage?
- Diriez-vous que vous avez vécu une expérience particulière aujourd'hui? Pourquoi?
- Si vous aviez à me donner quelques mots ou quelques images pour décrire ce que vous avez vécu, que diriez-vous?
- Pourquoi n'avez-vous pas participé à la résidence ou au studio?

REPRÉSENTATION

- Quelle image vous faisiez-vous de la danse contemporaine avant votre visite?
- Maintenant, comment vous la représentez-vous?
- Quel élément a participé à modifier votre représentation (s'il y a lieu)
- Qu'est-ce que vous pensez du fait que le Musée présente une exposition sur la danse? Devrait-il refaire des expositions sur le sujet?
- Trouvez-vous que le musée doit jouer un rôle dans la conservation | la diffusion du patrimoine vivant? Si oui, comment?

CONCLUSION

- Avez-vous aimé l'exposition?
- Si vous aviez à expliquer cette exposition à un parent ou à un ami, comment le feriez-vous?
- Auriez-vous aimé que d'autres aspects de la danse y soient développés?
- Pensez-vous revenir pour assister à une résidence artistique? Participer au studio? Pourquoi?
- Diriez-vous que votre visite vous donne envie d'en savoir plus sur le sujet de la danse? Pourquoi? (acheter des ouvrages sur le sujet, aller voir des spectacles, participer à un cours, etc.)
- Pour finir, avez des commentaires que vous aimeriez nous communiquer?

Appendice B

Fiche d'identification

- TEMPS PASSÉ : _____

1	<p>En considérant votre visite d'aujourd'hui, combien de fois êtes-vous venu au Musée de la civilisation?</p> <table> <tr> <td>• 1 fois</td><td>1</td> <td>• 6-10 fois</td><td>4</td> </tr> <tr> <td>• 2-3 fois</td><td>2</td> <td>• Plus de 10 fois</td><td>5</td> </tr> <tr> <td>• 4-5 fois</td><td>3</td> <td>• Ne sais pas/Refus</td><td>99</td> </tr> </table>	• 1 fois	1	• 6-10 fois	4	• 2-3 fois	2	• Plus de 10 fois	5	• 4-5 fois	3	• Ne sais pas/Refus	99	[]				
• 1 fois	1	• 6-10 fois	4															
• 2-3 fois	2	• Plus de 10 fois	5															
• 4-5 fois	3	• Ne sais pas/Refus	99															
2	<p>À quand remonte votre dernière visite du Musée de la civilisation?</p> <table> <tr> <td>• Jamais</td><td>1</td> <td>• Entre 1 et 2 ans</td><td>5</td> </tr> <tr> <td>• Moins d'un mois</td><td>2</td> <td>• Entre 2 et 5 ans</td><td>6</td> </tr> <tr> <td>• Entre 1 et 6 mois</td><td>3</td> <td>• Entre 5 et 10 ans</td><td>7</td> </tr> <tr> <td>• Entre 6 et 12 mois</td><td>4</td> <td>• Plus de 10 ans</td><td>8</td> </tr> </table>	• Jamais	1	• Entre 1 et 2 ans	5	• Moins d'un mois	2	• Entre 2 et 5 ans	6	• Entre 1 et 6 mois	3	• Entre 5 et 10 ans	7	• Entre 6 et 12 mois	4	• Plus de 10 ans	8	[]
• Jamais	1	• Entre 1 et 2 ans	5															
• Moins d'un mois	2	• Entre 2 et 5 ans	6															
• Entre 1 et 6 mois	3	• Entre 5 et 10 ans	7															
• Entre 6 et 12 mois	4	• Plus de 10 ans	8															
3	<p>Au cours des 12 derniers mois, combien de fois avez-vous visité d'autres musées?</p> <table> <tr> <td>• 1 fois</td><td>1</td> <td>• 6-10 fois</td><td>4</td> </tr> <tr> <td>• 2-3 fois</td><td>2</td> <td>• Plus de 10 fois</td><td>5</td> </tr> <tr> <td>• 4-5 fois</td><td>3</td> <td>• Ne sais pas/Refus</td><td>99</td> </tr> </table>	• 1 fois	1	• 6-10 fois	4	• 2-3 fois	2	• Plus de 10 fois	5	• 4-5 fois	3	• Ne sais pas/Refus	99	[]				
• 1 fois	1	• 6-10 fois	4															
• 2-3 fois	2	• Plus de 10 fois	5															
• 4-5 fois	3	• Ne sais pas/Refus	99															
4	<p>Aujourd'hui, vous êtes venu :</p> <table> <tr> <td>• Seul</td><td>1</td> </tr> <tr> <td>• Avec votre conjoint(e)</td><td>2</td> </tr> <tr> <td>• Avec des amis</td><td>3</td> </tr> <tr> <td>• Avec un groupe organisé</td><td>4</td> </tr> <tr> <td>• En famille (sans enfants)</td><td>5</td> </tr> <tr> <td>• En famille (enfant(s) de 17 ans ou moins)</td><td>6</td> </tr> </table> <p>Inscrire l'âge des enfants ____/____/____/____</p>	• Seul	1	• Avec votre conjoint(e)	2	• Avec des amis	3	• Avec un groupe organisé	4	• En famille (sans enfants)	5	• En famille (enfant(s) de 17 ans ou moins)	6	<p>[]</p> <p>[] [] []</p>				
• Seul	1																	
• Avec votre conjoint(e)	2																	
• Avec des amis	3																	
• Avec un groupe organisé	4																	
• En famille (sans enfants)	5																	
• En famille (enfant(s) de 17 ans ou moins)	6																	
5	<p>Où est situé votre domicile principal?</p> <table> <tr> <td>• Région métropolitaine de Québec</td> <td>1</td> <td>• Autre province du Canada</td> <td>4</td> </tr> <tr> <td>• Région métropolitaine de Montréal</td> <td>2</td> <td>• États-Unis d'Amérique</td> <td>5</td> </tr> <tr> <td>• Autre région du Québec</td> <td>3</td> <td>• France</td> <td>6</td> </tr> <tr> <td></td> <td></td> <td>• Autre pays : _____</td> <td>7</td> </tr> </table>	• Région métropolitaine de Québec	1	• Autre province du Canada	4	• Région métropolitaine de Montréal	2	• États-Unis d'Amérique	5	• Autre région du Québec	3	• France	6			• Autre pays : _____	7	[]
• Région métropolitaine de Québec	1	• Autre province du Canada	4															
• Région métropolitaine de Montréal	2	• États-Unis d'Amérique	5															
• Autre région du Québec	3	• France	6															
		• Autre pays : _____	7															
6	<p>Vous êtes:</p> <p>Un homme 1 Une femme 2</p>	[]																

7	À quel groupe d'âge appartenez-vous? <ul style="list-style-type: none"> • 18 à 24 ans 1 • 45 à 54 ans 4 • 25 à 34 ans 2 • 55 à 64 ans 5 • 35 à 44 ans 3 • 65 ans et + 6 	[]
8	Quelle est votre occupation principale actuelle? (emploi, étude, chômage ...) Incrire le nom de l'occupation au complet et le domaine : <hr/> Si vous travaillez, spécifiez : À plein temps 1 À temps partiel 2	[] []
9	Si vous êtes aux études, quel est votre niveau d'étude actuel <ul style="list-style-type: none"> • Primaire (7 ans et moins) 1 • Collégial (13 à 15 ans) 3 • Secondaire (8 à 12 ans) 2 • Universitaire (16 ans et plus) 4 Si vous avez terminé vos études, quel est votre niveau d'étude complété? <ul style="list-style-type: none"> • Primaire (7 ans et moins) 1 • Collégial (13 à 15 ans) 3 • Secondaire (8 à 12 ans) 2 • Universitaire (16 ans et plus) 4 	[] []