

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

L'EXPÉRIENCE IMMERSIVE SENSORIELLE DANS UNE EXPOGRAPHIE
ANALOGIQUE : ÉTUDE DE CAS AU MAURITSHUIS MUSEUM À LA HAYE ET AU
FOTOGRAFISKA MUSEUM DE STOCKHOLM.

MSL6700: TRAVAIL DIRIGÉ
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAÎTRISE EN MUSÉOLOGIE

PAR
LAURE COROUGE

AVRIL 2024

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce document diplômant se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév. 12-2023). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

INTRODUCTION	1
I. ÉVOLUTION ET BÉNÉFICES DE L'EXPOGRAPHIE IMMERSIVE	6
1. Retour historique des expositions immersives	6
2. La scénographie face au tournant affectif.	13
3. L'exposition immersive sensorielle	18
2.1. L'immersion analogue et numérique	18
2. 2. La théorisation de l'expographie immersive analogue	19
II. ÉTUDES DE CAS : FLEETING - SCENTS IN COLOUR ET LARS TUNBJÖRK - ASKEW.	23
1. Le choix de ces deux études de cas	23
2. Fleeting - Scents in colour : une immersion olfactive dans les peintures du XVIIe siècle	25
3. Lars Tunbjörk - Askew : une immersion auditive dans l'univers de Lars Tunbjörk	32
4. L'ouïe et l'odorat dans les expositions immersives	38
III. ENJEUX DES EXPOSITIONS IMMERSIVES	41
1. La mémoire sensorielle	41
2. Les expositions immersives sensorielles : une réaction aux changements du monde muséal.	44
2.1. Aide à démocratiser l'art sans le dénaturer	45
2.2. Les facteurs immatériels, performatifs et expérientiels des expositions immersives.	46
2.3. Essor des « commissaires-auteurs » participant à l'essor des expographies immersives.	50
3. Les métiers de l'expographie	51
3. 1. La division du travail et les nombreuses spécialisations apparaissent	51
3. 2. Le métier d'expographe: un créateur d'expérience	55
CONCLUSION	58
ANNEXES	62
BIBLIOGRAPHIE	87

LISTE DES FIGURES

Figure 1 : El Lissitzky, <i>Proun Room</i> , 1923, 3,2 x 3,6 x 3,6 m.	62
Figure 2 : Vue de l'exposition <i>The Family of Man</i> d'Edward Steichen, Museum of Modern Art de New York, 1955.	62
Figure 3 : Vue de l'exposition <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , Mauritshuis museum, La Haye. Placement des luminaires.	63
Figure 4 : Vue de l'exposition <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , Mauritshuis museum, La Haye. Placement des luminaires et mise en vitrine des œuvres.	64
Figure 6 : Vue de l'exposition <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , Mauritshuis museum, La Haye. Sécurité des œuvres.	65
Figure 7 : Pieter De Hooch, <i>Interior with women in front of a linen cupboard</i> , 1663, huile sur toile, 70 x 75,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.	66
Figure 8 : Vue d'exposition de <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , au Mauritshuis. Présentation des diffuseurs d'odeurs.	67
Figure 9 : Vue de l'exposition <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , Mauritshuis museum, La Haye. Mode d'utilisation du dispositif sensoriel olfactif.	68
Figure 10 : Emanuel De Witte, <i>The New Fish Market in Amsterdam</i> , 1672, huile sur toile, 52 x 62 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.	69
Figure 11 : Vue de l'exposition <i>Fleeting - Scents in Colour</i> , Mauritshuis museum, La Haye. Trois de ces accessoires de mode, derrière une vitrine.	70
Figure 12 : Liste des huit œuvres disposant d'un diffuseur d'odeurs.	71
- Jan van der Heyden, <i>View of the Oudezijds Voorburgwal with the Oude Kerk in Amsterdam</i> , 1670. Huile sur toile, 41.4 × 52.3 CM. Mauritshuis, The Hague.	71
- Pieter de Hooch, <i>Interior with Women in Front of a Linen Cupboard</i> , 1663. Huile sur toile, 70 × 75.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.	71
- <i>Pomander</i> (diffuseur de parfum), nord des Pays-Bas, vers 1620. Argent et vermeil, h. 6 cm. Riiksmuseum Twenthe, Enschede (prêt de la Fondation Martens-Mulder).	72
- <i>Pomander</i> (diffuseur de parfum), nord des Pays-Bas, vers 1600-1625. Argent, h. 7 cm. Musée du Riks, Amsterdam.	72
- Jan Saenredam, <i>Beached Whale at Beverwijk</i> , 1602. Gravure, 411 X 597 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.	73
- Willem van Mieris, <i>A Grocer's Shop</i> , 1717. Huile sur panneau de bois, 49.5 × 40.9 CM. Mauritshuis, The Hague.	74

- Jacob van Ruisdael, *View of Haarlem with Bleaching Grounds*, 1670-1675. Canvas, 55.5 × 62 cm. Mauritshuis, The Hague. 75
- Pieter de Grebber, *The Adoration of the Magi*, 1638. Canvas, 77 × 95 cm. Musée des Beaux-Arts, Caen. 75

Figure 13 : Cartel de l'œuvre *The Doctor's visit*, de Jan Steen, 1665-1668. Huile sur bois. Mauritshuis. 76

Figure 14 : Vues de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. 77

Figure 15 : Plan Sketchup de l'exposition.

Documentation transmise par Lisa Hydén, directrice des expositions au musée Fotografiska de Stockholm. 82

Figure 16 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. Texte d'introduction avant chaque série de photographies. 83

Figure 17 : Vues de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. Évolution de la couleur des cadres. 84

Figure 18 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. Expographie appropriée aux œuvres: suspendues à un fil de fer, accrochées par de petites pinces en métal pour la série *Unfinished*. 85

Figure 19 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. Vitrine présentant un appareil photographique de Lars Tunbjörk. 86

Figure 20 : Présentation de la palette de couleurs de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm. 86

INTRODUCTION

Dans le paysage culturel contemporain, les musées jouent un rôle crucial en tant que reflets et interprètes des évolutions sociétales. Comme le souligne Serge Chaumier, « le musée est toujours représentatif de la société dans laquelle il s'épanouit »¹. Cette citation met en lumière l'importance des musées en tant qu'espaces dynamiques et évolutifs, en constante interaction avec leur environnement culturel, social et politique.

C'est dans cette perspective que s'inscrit la présente recherche, qui se concentre sur l'exploration des différentes dimensions de l'expérience immersive sensorielle des visiteurs adultes au sein d'un environnement de muséographie immersive analogique. Plus précisément, cette étude se penche sur deux études de cas emblématiques : *Fleeting - Scents in colour*, présentée d'octobre 2021 à janvier 2022, au Mauritshuis Museum à La Haye et *Lars Tunbjörk - Askew*, de septembre à décembre 2018, au Fotografiska Museum de Stockholm. Ces deux institutions offrent des exemples significatifs de la manière dont les musées traditionnels intègrent des éléments d'immersion sensorielle pour enrichir l'expérience des visiteurs et favoriser une meilleure compréhension et appréciation des œuvres d'art exposées.

Ainsi, cette recherche vise à explorer les méthodes, les techniques et les dispositifs utilisés par ces musées pour créer des expériences immersives engageantes et significatives. Grâce à l'analyse de ces deux études de cas, l'objectif est de saisir comment la muséographie analogique peut être adaptée pour répondre aux attentes et aux besoins des visiteurs contemporains, tout en préservant l'intégrité des œuvres d'art et en favorisant une connexion émotionnelle et intellectuelle avec le public.

Cette étude s'inscrit dans une démarche d'analyse approfondie des pratiques muséales actuelles, mettant en lumière l'importance croissante de l'immersion sensorielle dans la création d'expériences muséales innovantes et mémorables.

Face à l'évolution constante des pratiques muséales et à la demande croissante des visiteurs pour des expériences immersives et sensorielles, quels sont les enjeux et les bénéfices de l'expographie immersive dans le domaine des expositions artistiques ? Cette recherche vise à explorer les différentes dimensions de l'expérience immersive sensorielle offerte aux visiteurs par les expositions immersives, en se concentrant sur les aspects historiques, théoriques et pratiques de l'expographie immersive. À travers l'analyse

¹ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 28.

d'expositions spécifiques, notamment *Fleeting - Scents in colour* et *Lars Tunbjörk - Askew*, cette étude cherche à comprendre comment les musées intègrent les éléments sensoriels tels que l'olfaction et l'audition pour créer des expériences uniques et engageantes. Cette étude propose d'explorer les enjeux et les défis associés à l'expographie immersive dans le cadre actuel des institutions muséales.

La muséographie, la scénographie et l'expographie sont trois aspects essentiels de la création et la mise en valeur des expositions muséales. Chacun de ces domaines a ses propres caractéristiques et fonctions, contribuant ainsi à l'expérience globale du visiteur. Les nuances entre ces termes sont éclairées par les travaux des auteurs François Mairesse, Jean Davallon, Raymond Montpetit et André Desvallées.

La muséographie, selon Desvallées et Mairesse, « englobe l'ensemble des techniques développées pour remplir les fonctions muséales et particulièrement ce qui concerne l'aménagement du musée, la conservation, la restauration, la sécurité et l'exposition »². Elle concerne ainsi tous les aspects liés à la présentation des œuvres et des objets au sein du musée, en tenant compte des contraintes techniques, de conservation et de communication. En revanche, Jérôme Glicenstein explique que la scénographie est un certain aménagement du parcours, guidant les visiteurs à travers la disposition des éléments scénographiques³: « La scénographie d'exposition existe depuis bien longtemps ; au moins depuis qu'on expose les œuvres d'art hors de leur lieu d'origine. L'une des premières fonctions de cette activité consiste en effet à créer artificiellement un aménagement spatial des œuvres qui formalise une situation de rencontre entre celles-ci et des publics. »⁴ Ainsi, la scénographie vise à créer une atmosphère, à orienter le regard du visiteur et à susciter des émotions, tout en mettant en valeur les œuvres présentées. Quant à la l'expographie, terme proposé par Desvallées en 1993, se concentre spécifiquement sur la mise en exposition. Elle englobe toutes les techniques et les stratégies mises en œuvre pour assurer une présentation efficace et significative des œuvres dans l'espace muséal⁵. Desvallées et Mairesse introduise aussi que l'expographe est chargé de la mise en exposition des œuvres, mais il se différencie du scénographe ou du designer d'exposition par sa maîtrise spécifique des domaines de la

² DESVALLÉES, A. MAIRESSE, F. et BERGERON, Y. (2011), *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, p. 321.

³ GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : PUF. p. 51.

⁴ *Ibid*, p. 53.

⁵ DESVALLÉES, A. MAIRESSE, F. et BERGERON, Y. (2011), *Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*. Paris: Armand Colin, p. 599.

muséographie, de la pédagogie muséale et des stratégies de communication impliquant divers dispositifs⁶.

Ainsi, la muséographie englobe l'ensemble des activités liées au fonctionnement global du musée, tandis que la scénographie se concentre sur aménagement du parcours et l'expographie sur la mise en exposition des œuvres dans ces espaces. Ces trois domaines travaillent en étroite collaboration pour offrir au public une expérience muséale enrichissante.

Pour cette recherche, notre intérêt se portera sur l'expographie, qui selon les réflexions de Jean Davallon, se déploie comme une stratégie de communication au sein de l'exposition, la considérant comme un *média* permettant la médiation entre le visiteur et l'œuvre. L'expographie devient le véhicule par lequel l'expographe communique une pensée spécifique à travers l'exposition, permettant aux visiteurs de s'immerger dans un univers de significations soigneusement orchestré. Comme l'indique Michael Belcher, l'exposition ne transmet pas directement de sens, mais elle en facilite la production, ce qui en fait une expérience propre à chaque individu. Les dispositifs muséaux visent à rapprocher le discours de l'expographe du visiteur et à maintenir son intérêt afin de nourrir sa curiosité d'exploration⁷. Davallon parle de différentes formes de muséologie et parle en particulier de la muséologie de point de vue, où l'accent est mis sur la représentation. Dans cette approche, le visiteur est considéré comme un élément essentiel de l'environnement muséal. En effet, comme il le souligne, « le visiteur est traité comme une partie intégrante de la scénographie »⁸, étant guidé par l'expographie.

L'immersion dans les expositions d'art représente un concept complexe engendrant diverses interprétations au sein du domaine muséologique. Florence Belaën, doctorante en sciences de l'Information et de la Communication sur les musées des sciences et les expositions d'immersion, souligne que le terme « immersif » est souvent utilisé de manière flottante, dépourvu d'une caractérisation précise et cohérente⁹. Fondamentalement, l'immersion dans une exposition vise à impliquer le visiteur au cœur même de la

⁶ *Ibid.*

⁷ BELCHER, M. (1991). *Exhibitions in Museums*. Leicester, London: Leicester University Press ; Smithsonian Institution Press, p. 40.

⁸ DAVALLON, J. (1999). *L'exposition à L'oeuvre : stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, p. 250.

⁹ BELAËN, F. (s. d.). L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? *Culture & Musées*, 5(1), p. 92.

représentation, lui permettant d'expérimenter directement le propos de l'exposition.¹⁰ Les dispositifs immersifs se caractérisent par la création d'espaces fortement scénographiés, où tous les éléments scénographiques contribuent à véhiculer l'idée globale de l'exposition, favorisant ainsi une expérience sensorielle et émotionnelle. De nombreuses définitions de l'immersion existent, mais le sens retenu dans le cadre de cette recherche est que l'immersion implique une diminution de la distance entre le visiteur et l'œuvre exposée, favorisant la participation et l'expérience¹¹.

Afin de développer ma réflexion sur les enjeux et les bénéfices des expositions immersives sensorielles, les travaux de Jérôme Glicenstein, Serge Chaumier et Marzia Varutti ont été mes références principales. En explorant les écrits de ces chercheurs, j'ai pu appréhender plus profondément les diverses dimensions de ces expériences muséales novatrices. Glicenstein a mis en lumière l'importance cruciale des scénographes dans la création de sens et la valorisation des œuvres d'art au sein des expositions. Chaumier, quant à lui, a souligné l'évolution contemporaine des pratiques scénographiques et leur relation dynamique avec la société. Enfin, Varutti a offert des perspectives éclairantes sur l'immersion sensorielle dans le contexte muséal, mettant en évidence son potentiel pour susciter des expériences mémorables et engageantes pour les visiteurs. Ces auteurs ont ainsi façonné ma compréhension de la manière dont les expositions immersives sensorielles peuvent enrichir la relation entre le public et l'art.

De plus, les contributions des historiens de l'art Constance Classen, David Howes et Belaën ont, quant à eux, apporté des subtilités et ont approfondi d'autant plus ces notions. Classen a exploré les dimensions culturelles et historiques de la perception sensorielle, mettant en lumière la manière dont les sens ont été façonnés et mobilisés à travers les époques. Les travaux de Howes ont offert une perspective anthropologique essentielle, soulignant l'importance des sens dans la construction de l'expérience humaine et dans la compréhension de la culture matérielle. Enfin, Belaën a contribué à éclairer le rôle des expositions immersives dans la médiation culturelle, explorant la dynamique de communication sensorielle à l'œuvre dans ces espaces muséaux. Leurs recherches ont été des ressources précieuses pour la construction de cette réflexion.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ GRAU, O. (2003). *Virtual Art, from Illusion to Immersion*. Cambridge: MIT Press, p. 13.

Jusqu'à présent, les lectures ont mis en lumière que l'état de la question a été abordé à maintes reprises par les muséologues, les architectes, les historiens de l'art et les designers d'exposition. Cependant, en tant que sujet contemporain, les écrits ne sont pas toujours en phase avec les avancées les plus récentes. Chaque nouvel écrit sur le sujet apporte ainsi de nouvelles réflexions et perspectives. Ce travail de recherche sera donc bénéfique pour la communauté scientifique en muséologie, car il prendra en compte ces écrits antérieurs tout en intégrant des exemples d'expositions récentes, pour illustrer l'évolution constante de ce phénomène lié à la création d'expériences pour les visiteurs.

Les deux études de cas, *Fleeting - Scents in Colour* présentée au Mauritshuis Museum à La Haye et *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska Museum de Stockholm, permettront d'illustrer deux possibilités d'immersion sensorielle dans un contexte muséal. *Fleeting - Scents in Colour* propose une expérience olfactive immersive en fusionnant l'art pictural du XVIIe siècle avec les parfums, transportant ainsi les visiteurs dans un univers sensoriel sublimant les œuvres présentées. D'autre part, l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* explore l'immersion auditive en plongeant les visiteurs dans l'univers sonore de Lars Tunbjörk, célèbre photographe suédois. En combinant ses images iconiques avec des musiques, cette exposition offre une expérience immersive abaissant les frontières traditionnelles de la visite muséale silencieuse, engageant ainsi pleinement le spectateur dans l'œuvre de l'artiste. Ces deux études de cas illustrent la possibilité des diverses approches offertes par les expositions immersives sensorielles, soulignant leur potentiel à créer des expériences muséales mémorables.

Les objectifs de cette recherche sont multiples. Tout d'abord, il s'agit de comprendre l'intérêt que ce genre d'expographie peut avoir pour le spectateur et ainsi valider l'engouement pour l'immersive en tant qu'approche curatoriale contemporaine. L'objectif est d'examiner les raisons de son succès croissant dans le domaine muséal et de déterminer les facteurs qui contribuent à son attrait pour les visiteurs. Par ailleurs, un autre objectif de cette recherche est de présenter le tournant affectif qui a amené un changement subtil dans la pratique curatoriale et dans la manière de penser et d'appréhender le musée. En effet, il est essentiel de comprendre comment les musées peuvent répondre de manière pertinente et significative aux besoins émotionnels de leur public. Ainsi, les questions de recherche portent sur les raisons pour lesquelles l'expographie immersive est de plus en plus privilégiée dans la conception des expositions et quel est son objectif spécifique. Comment le mode immersif

introduit-il une nouvelle perspective dans l'expérience muséale ? Enfin, dans quelle mesure cette évolution dans la muséologie reflète-t-elle le développement contemporain de la société et révèle-t-elle un intérêt croissant pour l'immersion ?

Dans le cadre de cette recherche, il est important de souligner que l'objectif n'est pas de se concentrer sur la validation de la scénographie par le public ni sur le ressenti qu'elle peut engendrer chez les visiteurs des expositions. Au contraire, l'attention se porte exclusivement sur l'aspect évolutif de la scénographie dans le contexte de l'histoire des expositions, ainsi que sur les contributions et les limites de ce mode d'exposition. L'accent est mis sur l'analyse des tendances, des innovations et des changements qui ont marqué le développement de la scénographie au fil du temps, en mettant en lumière ses implications et ses répercussions dans le domaine muséal. Par conséquent, aucune étude de publics ne sera entreprise dans le cadre de cette recherche, puisque l'objectif principal est d'approfondir la compréhension de l'évolution de la scénographie et son impact sur la présentation des œuvres d'art dans les expositions.

I. ÉVOLUTION ET BÉNÉFICES DE L'EXPOGRAPHIE IMMERSIVE

1. Retour historique des expositions immersives

« Part of the attraction of museums and of the cabinets of curiosities which preceded them, in fact, seemed to be their ability to offer visitors an intimate physical encounter with rare and curious objects. (...) In these cases the non-visual senses might be seen as providing a necessary adjunct to the sense of sight. »¹² Comme l'exprime Constance Classen, historienne de la culture spécialisée dans l'histoire des sens, cette citation met en lumière l'importance du contact physique avec les objets dans les musées et les cabinets de curiosités. Elle souligne également le rôle des sens non visuels dans la compréhension de l'œuvre d'art. Ainsi, cette affirmation nous permet de penser l'approche multi-sensorielle de l'œuvre d'art comme complémentaire du seul sens de la vue, et permettant d'accéder à une meilleure connaissance de cette dernière.

L'un des premiers lieux mettant en lumière l'importance de l'expérience sensorielle dans l'apprentissage et la découverte fut le cabinet de curiosité, comme le nomme Classen y

¹² CLASSEN, C. (2007). Museum Manners. The Sensory Life of the Early Museum. *Journal of Social History*, 40(4), p. 897.

fait référence ici. En effet, également connus sous le nom de chambres des merveilles, ces derniers étaient populaires en Europe du XVI^e au XVIII^e siècle. Créant la surprise et l'émerveillement chez les visiteurs, ces derniers étaient généralement constitués par des collectionneurs privés et contenaient une grande variété d'objets, notamment des spécimens d'histoire naturelle, des antiquités, des œuvres d'art et des artefacts ethnographiques. Ils étaient considérés comme des microcosmes du monde, et ils reflétaient l'intérêt croissant de l'époque pour l'exploration, la découverte et la classification. Il s'agissait d'espaces fascinants qui offraient aux visiteurs une expérience immersive unique. Contrairement aux musées que nous connaissons aujourd'hui, où les objets sont souvent placés derrière des vitrines et ne doivent pas être touchés, les cabinets de curiosité encourageaient l'interaction et la découverte sensorielle. L'un des cabinets les plus connus et de nombreuses fois cité et détaillé dans les écrits d'érudits, comme a pu le faire Ulisse Aldrovandi dans son ouvrage « *De Animalibus Insectis* » en 1602¹³, est celui de Ferrante Imperato. Ce cabinet, datant du XVI^e siècle, contenait une collection d'objets naturels et artificiels, dont des animaux exotiques, des fossiles et des instruments scientifiques. Les visiteurs étaient invités à toucher et à sentir les objets, et Imperato organisait souvent des conférences et des démonstrations dans son cabinet.

Dans l'article « Scent in science and culture »¹⁴, la chercheuse Beata Hoffmann explique que les philosophes comme Thomas D'Aquin, Francis Bacon et John Locke ont explicitaient déjà au Moyen-Âge et à la Renaissance, le fait que l'humain avait besoin de ses sens autant que de ses capacités cognitives pour développer sa pensée. Ainsi, la réflexion et les écrits sur les bénéfices de l'aspect sensoriel, pour aider à comprendre un sujet et en saisir pleinement le message souhaitant être transmis, ont débuté il y a de nombreuses années.

Au XIX^e, la critique d'art Anna Jameson nous rapporte des récits d'une époque où les visiteurs de galeries s'esclaffaient sur le fait de toucher les ornements et même les œuvres picturales¹⁵. Il y a donc quelques siècles, le visiteur de galerie avait une expérience de visite supposément plus développée sensoriellement que ce dont nous pouvons faire l'expérience aujourd'hui. C'est aussi au XIX^e siècle que les dioramas se sont répandus. Par exemple, dès l'ouverture de l'American Museum of Natural Science de New York, les visiteurs se retrouvaient face à des spécimens anthropologiques à l'échelle un. Il s'agissait d'une

¹³ ALDROVANDI, U., BELLAGAMBA, B., VALESIO, G. L., & DELLA ROVERE, F. M. (1602). *De Animalibus Insectis Libri Septem : Cum Singulorum Iconibus Ad Vitium Expressis*. Bonon.: Apud Ioan: Bapt: Bellagambam cum consensu superiorum.

¹⁴ HOFFMANN, B. (2013). Scent in Science and Culture. *History of the Human Sciences*, 26(5), p. 32-33.

¹⁵ HERRMANN (1972, cité par Frank Herrmann dans *The English as Collectors*, 1972, p. 126).

évolution en muséologie, car le public pouvait se rendre compte de la dimension des artefacts qui lui étaient présentés en les comparant à son propre corps. La prise de conscience du corps du visiteur est donc particulièrement remarquable dans cette démarche. À cette même période, les amateurs de visites culturelles pouvaient aussi se retrouver dans des *period rooms* que mettaient en place certains musées. Il s'agit de reconstitutions immersives d'un intérieur d'une époque particulière afin d'en apprécier l'esthétique et de stimuler l'imagination du visiteur. Ces salles étaient créées à l'aide d'objets d'époque, tels que des meubles, des peintures, des sculptures, des textiles et des tapis, afin de donner aux visiteurs l'impression de la vie quotidienne d'une époque alors révolue. Elles furent abondamment utilisées afin de promouvoir ou susciter un sentiment ou une émotion identitaire et patriotique.

À la suite de cela, les prémices des expériences immersives ont continué de se développer au début du XX^e siècle. En effet, à cette période naissait le cinéma, sous l'impulsion des Frères Lumière et de Georges Méliès notamment. Méliès, pionnier du cinéma, était fasciné par les effets spéciaux et les techniques de projection. Il a créé de nombreux films fantastiques et illusionnistes, dans lesquels il faisait entrer le public dans des mondes imaginaires. Le cinéaste mettait en place des techniques de projection pour créer une expérience sensorielle et émotionnelle forte. Ainsi, ils invitaient le public à s'immerger dans un univers imaginaire, en abolissant la frontière entre la réalité et l'illusion. Jean-Louis Baudry, dans son essai « Le dispositif » (1975), développe la notion de « dispositif cinématographique », qu'il définit comme « un ensemble de techniques et de conventions qui contribuent à créer l'illusion d'une réalité objective et immersive ». Il cite les productions de Méliès comme exemples de films qui exploitent le dispositif cinématographique pour créer une illusion immersive¹⁶.

Suite à ces premières innovations artistiques développant l'immersion du spectateur, l'année 1916 marque le début du mouvement Dada, qui s'est développé jusqu'en 1923. Ce mouvement est né pendant la Première Guerre mondiale, en réaction aux horreurs et à l'absurdité des conflits. Les artistes dadaïstes rejetaient les valeurs traditionnelles de l'art et de la société, et cherchaient à créer un nouveau monde basé sur l'irrationalité et l'humour. Cette approche iconoclaste a eu un impact considérable sur la scénographie, contribuant à l'émergence d'expériences immersives révolutionnaires. En effet, les artistes dadaïstes ont remis en question la perspective linéaire et fixe du théâtre traditionnel. Ils ont exploré des mises en scène multidimensionnelles, utilisant des projections, des installations et des jeux de

¹⁶ BAUDRY, J.-L. (1975). Le dispositif. *Communications, Psychanalyse et cinéma*, 23, p. 56-72.

lumière pour créer des environnements immersifs qui enveloppaient le public. Parallèlement, l'artiste El Lissitzky (1890-1941), bien que principalement associé au suprématisme et au constructivisme, partageait avec le mouvement Dada un intérêt pour l'innovation artistique et le rejet des conventions traditionnelles. Par exemple, son œuvre *Proun Room* (1923) illustre son approche de la création d'espace immersif. Exposée à la Grande exposition de Berlin en 1923, cette salle, ayant pour dimension 3,2 x 3,6 x 3,6 mètres, présentait un ensemble de formes géométriques abstraites déployées sur les murs peints en blanc (cf. annexe 1). Le spectateur était invité à entrer dans la pièce, à se promener dans l'espace afin de découvrir les différentes perspectives, les jeux de lumière et de couleur, et à interagir avec les formes géométriques pour faire vivre l'œuvre. Cette œuvre démontre un désir commun, bien que par des moyens et influences différents, d'abolir les frontières entre l'art et la vie quotidienne, comme l'ont également poursuivi les artistes dadaïstes avec leurs scénographies immersives et ouvertes à l'improvisation. Ces démarches artistiques invitaient le public à participer activement à l'œuvre, faisant de chaque exposition ou représentation une expérience unique.

L'histoire des expériences immersives a continué à se développer lorsque Marcel Duchamps et André Breton ont poursuivi ces jeux avec les codes muséologiques en mettant en place une exposition, en 1942, qui innova en termes d'immersion du visiteur. Cette dernière a eu lieu dans un manoir à l'architecture italienne du XIXe siècle, au centre de Manhattan. Un groupe d'artistes surréalistes, incluant André Breton, y organisa *First Papers of Surrealism* la première grande exposition d'art surréaliste aux États-Unis¹⁷. Au sein de cet espace, Marcel Duchamps mit en place une installation qui allait pousser toutes personnes visitant l'exposition à interagir avec et à en faire l'expérience de manière directe. Cette œuvre, *Mile of string*, a fait devenir une exposition qui se contentait d'un simple accrochage de tableaux dans un white cube, en un événement marquant dans l'histoire de la scénographie d'exposition. Entre les années 1940 et 1980, quelques expositions se sont démarquées, comme l'exposition *The Family of Man* d'Edward Steichen au Museum of Modern Art de New York en 1955, qui explorait le pouvoir de communication de l'image et invitait les spectateurs à s'identifier et à partager leur empathie en réaction aux images qui leur étaient présentées. L'impact de cette exposition sur les visiteurs résultait, en grande partie, de la mise en scène des photographies. Celles-ci, de tailles variées, étaient accrochées aux murs à des hauteurs différentes, incitant le visiteur à adopter une lecture dynamique. Pour renforcer cet aspect, des œuvres étaient également disposées au sol et au plafond. L'immersion du visiteur

¹⁷ HOPKINS, D. (2014). Duchamp, Childhood, Work and Play: The Vernissage for First Papers of Surrealism, New York, 1942. *Tate Papers*, (22), automne.

était ici due à une scénographie enveloppante qui le rendait acteur et nécessairement actif dans sa déambulation. Cette mise en exposition renforçait ainsi le dialogue entre les photographies et le spectateur. De plus, des pans de murs entiers étaient recouverts d'un imprimé issu des photographies même. La scénographie était donc construite comme un collage, et jouait entre la dimension, le positionnement et l'enchaînement entre les œuvres (cf. annexe 2). Ainsi, comme l'indique le site internet officiel de l'exposition, nous pouvons dire que Steichen a usé des techniques du montage cinématographique pour réaliser cette scénographie novatrice et originale.

L'intérêt pour l'intégration du visiteur dans l'expérience artistique, amorcée par les dadaïstes et les surréalistes, s'est développé au cours des années 1960 et 1970. Par exemple, en 1972, la Documenta V, qui s'est déroulée à Cassel, en Allemagne, a joué un rôle important dans l'émergence des expositions immersives. Cette exposition quinquennale d'art contemporain a été l'une des premières à explorer des formes d'art non traditionnelles et à mettre l'accent sur l'expérience du spectateur. En effet, les visiteurs étaient plongés dans une succession de salles d'expositions. Ils se retrouvaient tantôt face à des œuvres constituées de mannequins ultra-réalistes, autour desquels ils pouvaient déambuler, tantôt au cœur d'installations occupant une salle entière. L'atmosphère y était sombre, éclairée à la bougie, et invitait le visiteur à s'abandonner dans l'exploration de ce nouvel univers¹⁸.

Enfin, l'exposition *Les Immatériaux*, présentée au Centre Pompidou, à Paris en 1985, est considérée comme une étape importante dans l'histoire des expositions immersives. Cette exposition pionnière, organisée par le philosophe Jean-François Lyotard et le critique d'art Thierry Chaput, a exploré les nouvelles technologies et les pratiques artistiques qui interrogeaient la notion de matérialité dans l'art. *Les immatériaux* a donc présenté des œuvres d'art utilisant les nouvelles technologies développées dans les des années 1985, telles que la vidéo, l'informatique et la réalité virtuelle. Caractérisées par leur absence de matérialité, ces œuvres étaient des performances, des installations ou des œuvres conceptuelles. Mêlant ces diverses formes d'expressions artistiques et interrogeant tant le rôle de la technologie dans l'art que l'univers de la dématérialisation de l'œuvre, l'exposition offrait au public une scénographie immersive. Cette dernière le transportait dans des univers sensoriels pluriels, lui permettant de vivre une expérience unique et inoubliable. Cette exposition plaçait ainsi le spectateur au centre d'une expérience artistique multisensorielle, l'invitant à participer et à

¹⁸ INSTITUT NATIONAL DE L'AUDIOVISUEL. (1972, août 22). *Documenta 5, une exposition internationale d'art contemporain* [Vidéo en ligne]. Consulté le 20 février 2024, sur <https://enseignants.lumni.fr/fiche-media/00000001492/documenta-5-une-exposition-internationale-d-art-contemporain.html>

co-créer l'œuvre. Nathalie Heinich, sociologue française, spécialiste de l'art contemporain, nous a livré sa réflexion sur l'apport et l'impact de cette exposition sur le domaine de l'art et des études muséales. Elle explique que « ces œuvres mettent l'accent sur l'idée que l'art n'est pas seulement une question de forme ou de matière, mais qu'il est également une question de sens et d'expérience»¹⁹. Nathalie Heinich se dit en accord avec la théorie de Thomas Kuhn sur l'existence de différents paradigmes pour expliquer les mutations du monde de l'art. Cette théorie affirme que depuis les années 1990, un nouveau paradigme se fait ressentir. Il s'agit du fait que l'objectif des expositions « n'est plus tourné vers les objets, ni même sur les discours, les idées à communiquer, mais sur les visiteurs et sur leurs expériences. Du second paradigme communicationnel, nous sommes passés au paradigme expérientiel.»²⁰ L'exposition *Les Immatériaux* illustre donc parfaitement ce nouveau paradigme. Grâce aux commentaires du philosophe et commissaire de l'exposition Jean-François Lyotard sur sa réflexion concernant l'exposition et sa conception, nous comprenons que la scénographie a été réfléchie pour que les visiteurs ressentent les émotions que les commissaires ont souhaité leur transmettre : « In its scenography at least, *Les Immatériaux* should distantly echo this wise melancholy. »²¹ Gr  ce à une bonne documentation de l'exposition, nous savons que les salles étaient éclairées par une lumière à large bande ou monochromatique²² et que des bandes sonores²³ étaient diffusées dans l'exposition à l'aide de haut-parleurs ou de casques d'écoute. Cette scénographie multisensorielle avait donc pour objectif « to arouse the visitor's reflection and his anxiety about the postmodern condition»²⁴. Cette exposition est importante à citer dans l'histoire des scénographies immersives car, nous pouvons observer que la décision d'immerger le spectateur fut bien prise par les commissaires et non pas par les artistes exposés, afin d'appuyer le propos des oeuvres. Comme l'exprime John Rajchman dans un article publié dans *Tate Papers* : « In the « presentation » or « dramaturgical » side of *Les Immatériaux*, there is also another theme that runs through Lyotard's later writings, captured in his idea that the « scenography » of the exhibition should simulate. »²⁵. Il ajoute : « In other words, we might consider *Les Immatériaux* as part of a possible « history of

¹⁹ HEINICH, N. Les Immatériaux revisités : Innovation dans les innovations : Landmark Exhibitions Issue, *Tate Papers*, 12.

²⁰ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p.12.

²¹ LYOTARD, J.-F. (1996). Les Immatériaux. Dans *Thinking About Exhibitions*. London: Routledge, p. 165.

²² *Idid*, p.172.

²³ *Idid*, p.171.

²⁴ *Idid*, p.165.

²⁵ RAJCHMAN, J. (n.d.). Les Immatériaux ou Comment construire l'histoire des expositions : Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers*, 12.

exhibitions », involved with the « dramaturgy of information » and with the role of time, matter, and technology in this history, which would, in turn, intersect with a larger unfinished philosophical history of different ideas of « exhibition » – of « presentation », « showing » or « appearance » – in the history of aesthetics. »

Dans son ouvrage *Du sens et du plaisir : une muséologie pour les visiteurs*, Raymond Montpetit souligne qu'un changement s'opère, dans les années 1980, vers une muséologie tournée vers les visiteurs : « Certaines des tendances à l'œuvre, qui ont émergé au milieu des années 1980, ont déjà provoqué des changements importants, voire la création de ce que certains ont nommé des musées d'une nouvelle génération. C'est le cas du « tournant vers les visiteurs » qui ira croissant à mesure que l'offre de loisirs culturels se multiplie. Ce tournant est stimulé à la fois par les besoins de revenus autonomes provenant d'une bonne fréquentation et par les objectifs d'une meilleure démocratie culturelle et d'une plus grande inclusion. »²⁶ Au XXI^e siècle, les expositions disposent de moyens accrus pour créer des scénographies innovantes et immersives, grâce aux outils numériques et à l'essor des techniques d'immersion analogique. Cette évolution s'inscrit dans le contexte d'une muséologie contemporaine qui place le visiteur au centre de ses préoccupations, comme le souligne Raymond Montpetit. En conséquence, les souhaits de la direction du musée et des commissaires d'exposition guident désormais l'ampleur que peuvent prendre ces scénographies. Comme l'exprime Belaën dans l'article « L'immersion Dans Les Musées De Science : Médiation Ou Séduction ? » paru dans *Culture & Musées* : « Si ces expositions-spectacles sont régulièrement programmées dans les grandes institutions muséales qui en ont les moyens, un autre genre, plus expérimental, a vu le jour récemment : celui d'exposition-installation. Cette nouvelle forme culturelle se caractérise par un travail scénographique qui ne se réduit pas à celui de décor, mais qui se positionne comme véritable langage formel exprimant le propos global de l'exposition. Ce genre d'exposition témoigne non seulement d'une recherche pour étendre le principe de l'interactivité de quelques éléments disparates à l'ensemble du dispositif scénographique, mais aussi au souhait de parvenir, au moyen de réalisations de type « œuvres totales », à une fusion entre la recherche scientifique et la recherche artistique. »²⁷

²⁶ MONTPETIT, R., BERGERON, Y., LOGET, V., & MAIRESSE, F. (2021). *Du sens et du plaisir : une muséologie pour les visiteurs : musée et exposition selon Raymond Montpetit*. Muséologies. Paris: L'Harmattan, p. 237.

²⁷ BELAËN, F. (s. d.). L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? *Culture & Musées*, 5(1), p. 96.

Ces différents exemples illustrent l'évolution des expositions immersives au fil du temps. Les premières formes d'immersions, comme celles développées par Méliès étaient centrées sur la recherche du spectaculaire et de la théâtralité. Les expositions immersives du postmodernisme, comme celles de Duchamp, étaient davantage centrées sur l'interaction et l'engagement du public. L'exposition *Les Immatériaux* a, quant à elle, montré que l'art immersif pouvait être utilisé pour explorer des thèmes complexes et des concepts abstraits. À la suite de cela, depuis 2010, l'expérience de l'immersion numérique s'est développée et a ouvert de nouvelles perspectives que l'expérience analogue n'offre pas.

2. La scénographie face au tournant affectif.

Le « white cube » est un type d'espace d'exposition d'art moderne qui s'est popularisé dans les années 1960 et 1970. Il se caractérise par une grande salle aux murs blancs, un sol neutre et un éclairage artificiel contrôlé. Brian O'Doherty le définit comme un espace neutre, dans lequel les œuvres d'art sont exposées de manière à être isolées de leur contexte²⁸. L'absence de fenêtres et d'autres éléments décoratifs vise à créer un espace neutre et minimaliste qui met l'accent sur l'œuvre d'art exposée. Le « white cube » a été une réponse à l'architecture ornementée et aux décors chargés des musées traditionnels. Il visait à créer un environnement aseptisé et objectif où l'œuvre d'art pouvait être appréciée sans distractions. Cette approche a été perçue comme une manière de mettre en valeur l'autonomie et la valeur intrinsèque de l'art moderne. Cependant, le « white cube » a également été critiqué pour son manque de contextualisation et sa froideur. Certains critiques arguent que l'absence de repères et d'interaction avec l'environnement peut rendre l'expérience du public stérile et dénuée de sens.

Face à la tendance à privilégier une exposition minimale promue par le concept de « white cube », une nouvelle approche nommée « muséographie émotionnelle » a émergé dans les années 1980. Cette dernière met l'accent sur les émotions et l'expérience subjective des visiteurs. Dans *la scénographie plasticienne en question blabla*, Claire Lahuerta explique que : « La scénographie d'auteur est certainement ce qui donnera le changement au white cube, forme figée du modernisme muséal, qui a fait son temps et qui appelle aujourd'hui à une autre forme de mise en espace de l'art. »²⁹ Cette scénographie d'auteur serait « une

²⁸ O'DOHERTY, B. (2008). *White Cube : L'espace de la galerie et de son idéologie*. Zurich: JRP-Ringier.

²⁹ LAHUERTA, C., *La scénographie plasticienne en question : l'art du conditionnement*, p. 86.

signature qui donnerait finalement une preuve de singularité »³⁰ selon Bertrand Raison. Dans les années 1980, de nouvelles techniques ont été développées pour permettre au scénographe de « magnifier la muséographie »³¹, lui conférant ainsi une autonomie créative tout en maintenant un aspect technique essentiel. Ces avancées ont ouvert la voie à l'émergence d'une scénographie axée sur l'émotion.

Comme l'explique Varutti, dans son article « Vers une muséologie des émotions », traditionnellement, les musées privilégiaient la communication textuelle pour transmettre des informations aux visiteurs. Cependant, cette approche ne suffisait pas à saisir la richesse et la complexité de l'expérience muséale : « En conséquence, les professionnels des musées et les chercheurs se tournent de plus en plus vers des approches plus expérimentales axées sur les émotions, les sensations, les expériences, la mémoire et l'imagination. »³² Ce « tournant affectif » met donc l'accent sur l'importance des émotions et des sensations dans la formation des expériences individuelles et collectives. La communication non verbale, c'est-à-dire par exemple l'utilisation de l'affect, de la création d'atmosphère et de la multisensorialité, fut donc plus utilisée dans les scénographies d'expositions. Ici, l'affect renvoie à l'idée d'expérience émotionnelle subjective du visiteur face à une exposition. La scénographie affective vise à susciter des émotions chez le public et à le confronter à sa propre perception et interprétation des œuvres. Il est important de noter la différence subtile entre affect et émotion. L'émotion est souvent vue comme un état interne déclenché par un stimulus, tandis que l'affect englobe l'expérience émotionnelle dans son ensemble, y compris les manifestations physiques, les pensées et les comportements associés. Ce dernier est un phénomène complexe et multidimensionnel qui ne peut être réduit à une simple addition de facteurs. En effet, les sensations corporelles, les souvenirs, l'humeur, les traits de personnalité, les expériences personnelles, et le contexte, interagissent de manière à créer une expérience émotionnelle unique et individuelle. Ceci rappelle le discours de Raymond Montpetit³³ et l'un des six principes de Tilden : « Toute interprétation d'un paysage, d'une exposition ou d'un récit qui n'en appelle pas d'une façon ou d'une autre à un trait de la personnalité ou de l'expérience du visiteur est stérile »³⁴.

³⁰ RAISON, B., Scénographie d'auteur : « l'après ». *art. cit.*, p. 75-76.

³¹ *Ibid.*

³² VARUTTI, M. (2020). Vers une muséologie des émotions. *Culture Et Musées*, p. 172.

³³ MONTPETIT, R. (2005). Expositions, parcs, sites : des lieux d'expériences patrimoniales. Dans *Culture & musées, du musée au parc d'attractions*, (n° 5). Actes Sud, Avignon, p. 115.

³⁴ TILDEN, F. (1992). L'interprétation de notre patrimoine (1957). Dans *Vagues, une anthologie de la nouvelle muséologie*. Collection Museologia, M.N.E.S, p. 250.

Marzia Varutti nomme « affective encounters », que nous pouvons traduire par « rencontre affective », l'interaction avec un artefact, une œuvre d'art ou une situation qui suscite une émotion chez le visiteur³⁵. Ainsi, les musées et autres lieux culturels, ayant pour vocation de présenter des œuvres au visiteur, doivent prendre en considération qu'un lien émotionnel peut être créé entre le visiteur et l'artefact lui étant présenté. Ils sont des lieux de rencontres affectives : « Museums are affective, in the sense that they elicit emotional responses in visitors. This results from the synergy of various museum elements: architecture, display layout, objects and texts, among other. The affective power of each museum element is then further enhanced by multimedia and multi-sensory museum environments interweaving the visual, the textual, the material, the digital and the imaginative. In other words, museum elements interact to engender a mix of emotions, physical sensations, memories, moods and imaginative lapses, which combine in what we call affect. »³⁶ Varutti soutient que l'utilisation d'approches multisensorielles, telles que celles qui font appel au sens du toucher, du son et de l'odorat, peut créer une expérience muséale plus immersive et plus engageante sur le plan émotionnel. De plus, elle souligne l'importance de prendre en compte l'impact émotionnel des pratiques muséales et le potentiel des musées à créer des expériences significatives et engageantes pour les visiteurs.

De plus, dans l'article intitulé « The affective turn in museums and the rise of affective curatorship. Museum Management and Curatorship », Varutti met en évidence un engouement pour une scénographie orientée vers l'affect³⁷, que l'auteurice nomme « affective curatorship ». Cette dernière transforme subtilement la pratique curatoriale et, à travers elle, la façon dont nous pensons et ressentons les musées. En effet, notre époque est de plus en plus exigeante sur le plan émotionnel, étant donné notre besoin - bien reconnu par les sociologues - d'être constamment happé et stimulé intellectuellement. Ce nouveau phénomène de surstimulation des sens, causé par l'utilisation des technologies et du marketing de consommation³⁸, a malheureusement un impact sur la décroissance de notre capacité à nous concentrer sur un sujet, si celui-ci n'est pas assez stimulant ou trop répétitif. Par exemple, lorsqu'un musée concentre toute sa médiation sur des textes, les visiteurs peuvent plus rapidement se fatiguer et se désintéresser du sujet. Les musées doivent ainsi

³⁵ VARUTTI, M. (2021). Affective Encounters in Museums. *Heritage Ecologies*. London: Routledge, p. 129-144.

³⁶ VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38, p. 62.

³⁷ VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38, p. 61.

³⁸ CARÙ, A., & COVA, B. (2015). Expériences de consommation et marketing expérientiel. *Revue française de gestion*, 2015(8) (N° 253), p. 353-367.

tenir compte de cette évolution sociétale pour mieux s'adresser au public et arriver à transmettre un savoir. L'affect est donc essentiel pour comprendre la pertinence et le potentiel des musées aujourd'hui. Varutti met en avant qu'une scénographie peut totalement influencer le ressenti du visiteur et placer ce dernier dans un meilleur état d'esprit pour recevoir des informations. Elle insiste sur le fait qu'une scénographie peut ralentir le temps et l'espace : « Interestingly, the exhibition design can inform both the space and the time of these kinds of experiences. For instance, dark spaces with carpeted rooms and precise contrasting light invite an attentive gaze, thoroughly focused on what lies in the cone of light, which dramatically singles out one object from the rest of the display and sublimates it in its materials, textures, and formal properties. Enhanced physical distancing between exhibits, the discreetness of 'distracting' elements such as texts, videos and other contextualizing material, the presence of benches where to sit and contemplate the exhibition, a soft background music ... all these elements subtly contribute to slow down the pace of the visit and expand the perception of time. Then visitors' thoughts and feelings might linger (perhaps longer than usual) in the space and time of perception prior to interpretation. We allow ourselves the time to become absorbed in the sensuousness of what is, and to become aware of our feelings in that circumstance. »³⁹ Ainsi, la scénographie immersive analogique place le visiteur dans un état d'esprit lui permettant de laisser vivre ses émotions. Comme l'expriment David Lemmings et Ann Brooks, cités par Varutti dans son article : « if the linguistic turn represents our acknowledgment that language helps to constitute reality, then an affective turn implies that emotions have a similarly fundamental role in human experience. »⁴⁰

Andrea Witcomb, muséologue australienne, a développé le concept de la « pédagogie de l'émotion ». Se rapprochant de ce que nomme Varutti les « rencontres affectives », ce concept décrit « comment certaines pratiques contemporaines d'expositions provoquent des rencontres émotionnelles entre le sujet et l'objet du regard, et cela au moyen de l'usage d'une gamme d'outils afin d'engendrer des expériences sensorielles »⁴¹. Les aménagements scénographiques qui intègrent des principes sensoriels offrent des voies d'accès aux émotions. Par conséquent, lorsque ces aménagements croisent différents médias et des stimulations sensorielles, le domaine des études muséales les qualifie de « paysages sensoriels ».

³⁹ VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38, p. 66.

⁴⁰ LEMMINGS, D., & BROOKS, A. (2014). *The Emotional Turn in the Humanities and Social Sciences. Emotions and Social Change*. London: Routledge., p. 3-18.

⁴¹ WITCOMB, A. (2015). *Toward a pedagogy of feeling: understanding how museums create a space for cross-cultural encounters*. *International Handbook of Museum Studies. Vol. 1 Museum Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 322.

L'affect se développant dans une exposition immersive passe par la sollicitation des sens. L'ouïe a été le sujet de nombreuses recherches académiques dans la pratique muséale⁴². Par exemple, Hein Schoer, musicien et paysagiste sonore, a utilisé le son comme un outil de recherche muséale et anthropologique. Le projet de Schoer, *The Sounding Museum: Box of Treasures* (2014), mêle « l'anthropologie, l'écologie acoustique, les paysages du son et la communication transculturelle dans le contexte de l'éducation muséale. [...] Le projet œuvre comme un médiateur interculturel de compétences et de savoirs au moyen de la puissance émotionnelle des sons »⁴³. Dans la continuité de cette réflexion, l'anthropologue Rupert Cox propose une approche de la sonorité en tant qu'« effet de l'architecture et des matériels des espaces muséaux »⁴⁴. Ce texte propose une analyse du rôle du son dans les musées, en tant que vecteur d'émotions et de liens sociaux. Il invite à une nouvelle appréciation de l'importance du son dans la construction de l'expérience muséale. Nous verrons à travers l'étude de cas de l'exposition rétrospective de Lars Tunbjörk présentée à Fotografiska à Stockholm, que le son est un outil majeur dans le développement d'une « muséologie sensorielle », comme le nomme Howes⁴⁵. Ici, Howes fait référence à la montée de l'expérimentation sensorielle dans la pratique muséale contemporaine, ayant conduit à un renouvellement du langage muséal et au concept même de communication dans les musées. En effet, ce langage muséal qui se développe de plus en plus dans les musées d'aujourd'hui poursuit l'évolution de l'histoire de l'immersion dans les expositions. Il s'adresse directement au corps du visiteur afin de créer ces rencontres affectives nommées ci-dessus. « As we enter a space, the space enters us »⁴⁶, Pallasmaa Juhani, prononce cette phrase qui résume le fait que chaque visiteur qui entre dans une salle d'exposition sera influencé par cette dernière. De ce fait, lorsqu'il pénètre dans un « white cube » ou bien dans une scénographie d'auteur, où des éléments immersifs ont été soigneusement intégrés pour immerger le visiteur dans une atmosphère particulière, celui-ci percevra et interprétera l'exposition de manière distincte.

⁴² GBUBARIS, N. (2014). Sound in museums - museums in sound. *Museum Management and Curatorship*, 29(4), p. 391-402.

⁴³ TRANSCRIPT. (s. d.). *The Sounding Museum: Box of Treasures (Le Musée du son : boîte aux trésors)*.

Recupéré de

<https://www.transcript-verlag.de/978-3-8376-2856-2/the-sounding-museum-box-of-treasures/?number=978-3-8376-2856-2>

⁴⁴ COX, R. (2015). There's something in the air: sound in the museum. Dans S. Macdonald & H. Rees Leahy (Dir.), *International Handbook of Museum Studies (Vol. 3)*. Oxford : Wiley-Blackwell, p. 215-234.

⁴⁵ HOWES, D. (2014). Introduction to sensory museology. *The Senses and Society*, 9(3), 259-267, p. 259.

⁴⁶ PALLASMAA, J. (2012). Atmosphere: Peripheral Perception and Existential Experience. Dans *Encounters, vol. 2, Architectural Essays*. Helsinki: Rakennustieto, p. 242.

3. L'exposition immersive sensorielle

2.1. L'immersion analogue et numérique

Deux types d'environnements immersifs caractérisent les contextes d'exposition : l'analogique et le numérique. Dans le cadre de l'immersion numérique, les interactions se déroulent principalement à travers des interfaces telles que les écrans tactiles, la réalité virtuelle, la réalité augmentée ou l'utilisation de dispositifs immersifs comme les casques ou les lunettes. Par exemple, une installation de réalité virtuelle peut transporter le visiteur au cœur d'une peinture en utilisant un casque couvrant ses yeux. De même, une application de réalité augmentée peut superposer des informations numériques sur des œuvres d'art à l'aide d'une tablette. L'immersion numérique peut constituer un élément central pensé par l'artiste, ou bien intégré ultérieurement dans la scénographie ou dans la médiation. Ce point s'applique tout autant pour l'immersion analogique.

L'immersion analogue, quant à elle, repose sur des interactions physiques et directes avec l'environnement. Par exemple, comme l'explique Loïc Lefebvre⁴⁷, cela peut aller « du mobilier aux vitrines, de l'iconographie à la signalétique, de l'éclairage aux couleurs, du son aux écrans, des objets tactiles aux dispositifs olfactifs ». Tous ces éléments contribuent à la scénographie d'une exposition et, donc, à la production de sens. Ainsi, le scénographe peut utiliser ces ressources dans une perspective de création d'un univers immersif.

Ces deux techniques d'immersion ont chacune leurs avantages. Ainsi, le choix entre l'analogique et le numérique dépend de l'intention artistique et du message que le commissaire et les artistes souhaitent transmettre. Ces derniers peuvent aussi décider d'associer ces deux techniques, qui ne sont pas nécessairement de nature opposée, pour en faire une combinaison complémentaire et donner naissance à des expériences hybrides particulièrement innovantes et engageantes pour le public.

Les deux expositions examinées dans cette étude adoptent une approche immersive analogue. Cette préférence découle de la volonté de valoriser les œuvres matérielles au sein d'un cadre physique. L'accent est ainsi mis sur la tangibilité des œuvres et leur interaction avec l'environnement architectural. L'immersion analogue est favorisée par rapport à l'immersion numérique grand public, en raison de sa capacité à procurer une expérience

⁴⁷ LEFEBVRE, L. (2019). La scénographie au musée : faire de l'espace, une expérience. *Histoire Québec*, 25(3), p. 19.

concrète et physique aux visiteurs. Cette décision découle de la préférence pour une approche où le spectateur est actif plutôt que passif, mettant en avant l'importance de l'engagement physique et sensoriel dans l'expérience artistique.

2. 2. La théorisation de l'expographie immersive analogue

Comme évoqué précédemment, l'environnement créée par l'expographie a le pouvoir de placer le visiteur dans l'état d'esprit souhaité. Lorsque l'environnement est immersif, le visiteur devient *participant*. Cela ouvre à de nouvelles perceptions et compréhensions du sujet dont il est question dans l'exposition. Comme l'exprime John Rajchman⁴⁸ dans un article qui aborde l'évolution de l'histoire des expositions, en prenant pour étude de cas l'exposition *Les immatériaux* : « One thinks of Alexander Dorner for example, whom - along with El Lissitzky and Kurt Schwitters – Benjamin Buchloh credits with initiating a shift from « objects » to « spaces » (and hence from « spectators » to « participants »), a shift later touted as a new idea of art. ⁴⁹». Le visiteur de l'exposition se trouve donc au centre d'une expérience. Il peut comprendre les informations qui lui sont présentées d'une autre manière que simplement par la vue (lecture de textes ou observations des œuvres). Le visiteur participe à l'expérience en ressentant et en vivant un moment grâce à la stimulation de ses différents sens. Varutti relève que de plus en plus d'approches muséales s'appuient sur la multisensorialité et que « les musées ont su expérimenter et développer de nouveaux langages interactifs avec les visiteurs qui, par conséquent, se voient de moins en moins comme des bénéficiaires passifs de connaissance et de plus en plus comme des coproducteurs de savoir. »⁵⁰ En effet, de nombreux chercheurs en muséologie ont observé cette tendance croissante à vouloir prendre part à l'œuvre ou, du moins, à s'y sentir investi. La majorité des visiteurs ne recherche plus une expérience de contemplation statique et de désengagement vis-à-vis de l'œuvre : « The ability to walk around the space occupied by the work and the possibility of close examination are no longer seen as being sufficient as an experience: the audience expects to play a significant part in the work, in its creation and in its reception »⁵¹.

⁴⁸ RAJCHMAN, J. (n.d.). Les Immatériaux ou Comment construire l'histoire des expositions : Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers*, 12.

⁴⁹ *Ibid.*

⁵⁰ MARIANI, A. (2007). *L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ?* Article à comité et rapport, p. 50.

⁵¹ OLIVEIRA, N., OXLEY, N., & PETRY, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*. New York: Thames and Hudson, p. 166.

L'analyse des expositions immersives à travers la théorie de Merleau-Ponty sur la théâtralité révèle deux aspects distincts : la théâtralité de l'objet, représentant l'œuvre d'art elle-même, et la théâtralité de la situation, décrivant l'expérience vécue par le public. Nous pouvons ainsi déterminer que les expositions immersives s'inscrivent dans la théâtralité de la situation. En effet, elles offrent aux visiteurs une immersion sensorielle où ils deviennent acteurs de leur propre expérience. Dans ce contexte, l'expographie immersive sensorielle trouve une utilité fondamentale. En intégrant des éléments sonores et olfactifs, par exemple, elle renforce l'engagement des visiteurs dans l'exposition, stimulant leurs sens et les plongeant davantage dans l'univers artistique présenté. Varutti met en avant l'idée que la scénographie peut influencer et planifier, la manifestation des émotions. En ce sens, il est logique d'utiliser le terme « théâtralité de situation ». En effet, l'expographie peut orienter les émotions des visiteurs. Cette idée suggère que les choix faits dans la conception d'une exposition, tels que l'agencement des objets, l'éclairage, le choix des couleurs, la disposition spatiale, et même les informations fournies, peuvent tous contribuer à créer une atmosphère émotionnelle spécifique. L'expographie peut susciter des émotions particulières chez les visiteurs, que ce soit l'émerveillement, la contemplation, la curiosité, l'empathie ou même la crainte et l'inquiétude. En ce sens, l'expographie peut être considérée comme un outil puissant pour façonner l'expérience des visiteurs au sein d'un musée, en les guidant à travers un voyage sensoriel.

*The Sensory Studies Manifesto*⁵² de Howes offre une perspective sur l'importance des sens. Il met en lumière l'évolution des études sensorielles dans divers domaines tels que l'histoire, l'anthropologie, la géographie, la muséologie et le design contemporain. L'ouvrage souligne que les sens ne sont pas innés, mais construits, et que chaque culture ou époque historique doit être appréhendée selon ses propres termes sensoriels. Cette pensée peut être utilisée pour argumenter en faveur de l'expographie immersive sensorielle, notamment en ce qui concerne l'intégration d'éléments sonores et olfactifs dans les expositions. En se basant sur l'idée que les sens sont fondamentaux dans la perception et la compréhension du monde, l'utilisation de l'immersion sonore et olfactive dans les expositions peut enrichir l'expérience des visiteurs en leur permettant d'explorer les œuvres d'art et les objets culturels de manière plus complète et englobante. Cela peut également contribuer à une meilleure compréhension des contextes historiques et culturels dans lesquels ces œuvres ont été créées, en offrant aux visiteurs une expérience sensorielle authentique et immersive.

⁵² HOWES, D. (2022). *The Sensory Studies Manifesto : Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. Toronto : University of Toronto Press.

Dans « The Museum as an Embodied Experience » de Juhani Pallasmaa⁵³, l'auteur explore le concept selon lequel les grands musées et grandes expositions s'adressent au visiteur avant tout sur le plan émotionnel, fournissant ainsi une expérience plus immersive que purement intellectuelle ou visuelle. L'auteur, en se référant à John Dewey, souligne l'importance de l'expérience personnelle et sensorielle dans la manière dont les visiteurs interagissent avec les expositions. Cela souligne une perspective qui met l'accent sur l'importance de créer des expériences muséales qui impliquent pleinement les visiteurs sur le plan émotionnel et sensoriel, ce qui peut contribuer à une compréhension plus profonde et plus significative des sujets présentés. Comme le précise la muséologue anglaise Sheila Watson, « les musées et les galeries sont des espaces où les visiteurs ressentent des émotions, aussi bien qu'ils réfléchissent »⁵⁴. Il est donc crucial pour toute institution muséale de reconnaître l'importance des émotions des visiteurs, sans craindre que cela puisse compromettre la compréhension d'un sujet nécessitant une réflexion intellectuelle, car ces deux aspects fondamentaux de l'expérience muséale se renforcent mutuellement. Étant donné que l'affect et les émotions peuvent être suscités par la stimulation des divers sens, il est pertinent de considérer l'importance de l'immersion sensorielle. Cette dernière offre des moyens au visiteur de se connecter à autrui et aux objets. Varutti défend que « plus on établit de connexions, plus on est réceptif à ce qui se passe autour des objets (récits, performances, etc.), et plus on amplifie la capacité des visiteurs à donner du sens à l'expérience muséale. »⁵⁵

La mise en place d'une expographie immersive sensorielle repose donc sur plusieurs éléments clés. Tout d'abord, nous avons constaté que les expositions immersives offrent aux visiteurs une expérience enrichissante où ils deviennent acteurs de leur propre exploration. Cette approche, qui s'inscrit dans la théâtralité de la situation selon la théorie de Merleau-Ponty, permet une immersion sensorielle qui guide les visiteurs à travers un voyage émotionnel et intellectuel. En intégrant des éléments sonores, olfactifs, et visuels, l'expographie peut susciter des émotions spécifiques chez les visiteurs, renforçant ainsi leur engagement et leur compréhension des sujets présentés. De plus, l'idée selon laquelle les sens sont fondamentaux dans la perception et la compréhension du monde, comme souligné par

⁵³ PALLASMAA, J. (2014). The Museum as an Embodied Experience. Dans N. Sobol Levent & P. Alvaro (Éditeurs), *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, p. 239-250.

⁵⁴ WATSON, S. (2015). Emotions in the History Museum. Dans S. Macdonald & H. R. Leahy (Éds.), *International Handbook of Museum Studies. Vol. 1 Museum Theory*. Oxford : Wiley-Blackwell, p. 283.

⁵⁵ VARUTTI, M. (2020). Vers une muséologie des émotions. *Culture Et Musées*, p. 176.

Howes dans le *Sensory Studies Manifesto*, justifie l'intégration d'éléments sensoriels dans les expositions. En offrant aux visiteurs une expérience sensorielle authentique et immersive, les musées peuvent enrichir la compréhension des contextes historiques et culturels, tout en favorisant une connexion émotionnelle avec les œuvres d'art et les objets culturels. Enfin, l'approche centrée sur les émotions et les sensations, promue par des auteurs comme Juhani Pallasmaa et Sheila Watson, met en avant l'importance de créer des expériences muséales qui engagent pleinement les visiteurs sur le plan émotionnel et sensoriel. Cette approche complète ainsi la dimension intellectuelle de la visite muséale, permettant aux visiteurs de développer une compréhension plus profonde et plus significative des sujets présentés. En intégrant ces différentes perspectives, il devient évident que l'expographie immersive sensorielle peut jouer un rôle crucial dans l'enrichissement de l'expérience muséale. Cela offre aux visiteurs une exploration sensorielle et émotionnelle qui va au-delà de la simple contemplation statique, et les encourageant à devenir des coproducteurs actifs de savoir et de sens.

II. ÉTUDES DE CAS : *FLEETING - SCENTS IN COLOUR* ET *LARS TUNBJÖRK - ASKEW*.

1. Le choix de ces deux études de cas

L'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* et *Fleeting - Scents in Colour* présentent une combinaison entre exposition avec texte et immersion sensorielle. Effectivement, les deux ont maintenu le support textuel en tant qu'élément central de la communication d'informations et pour situer le contexte des œuvres. Ces textes ont guidé les visiteurs tout au long de l'exposition. Le choix de ces deux études de cas repose sur la démonstration qu'une expographie « sensible » n'a pas nécessairement pour objectif d'être radicale et de rompre tous les liens habituels que le visiteur peut avoir lorsqu'il visite un musée en accord avec son époque et les demandes de la société. Différents degrés d'immersion sont envisageables, et dans ces deux cas, ils étaient subtils, mais l'expographie a permis d'ajouter une dimension supplémentaire au support traditionnel des musées, à savoir le texte. Ces deux cas d'immersion se distinguent : on pourrait dire que *Lars Tunbjörk - Askew* offrait une immersion plus subtile, mais aussi plus complète. Entre les nuances changeantes des murs et des cadres, le ciblage individuel des luminaires sur chaque œuvre et la légère musique accompagnant la déambulation des visiteurs, l'expographie n'était pas mise en avant dans la communication de l'exposition pour attirer les visiteurs, contrairement à ce que le Mauritshuis a pu faire. Cependant, elle a su se fondre avec la vision des commissaires pour renforcer leur orientation. À l'inverse, *Fleeting - Scents in Colour* a mis en avant l'expographie innovante de l'exposition pour attirer le public. De plus, la mise en exposition sensorielle n'était pas disponible pour toutes les œuvres présentées, mais seulement pour un quart d'entre elles. L'expographie immersive ne couvrait pas l'ensemble de l'exposition, ce qui s'avère être un choix justifié. En effet, la diffusion des odeurs est un sujet complexe, comme nous le verrons par la suite, ce qui explique le choix de ne pas disposer autant de dispositifs odorants qu'il y a d'œuvres. Il s'agit donc d'une autre manière de présenter des œuvres.

Ces deux études de cas ne sont peut-être pas parmi les expositions les plus célèbres, mais l'expographie de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* m'a particulièrement interpellé en 2018. Elle constitue le point de départ de ma réflexion sur la contribution des expographies immersives sensorielles aux discours élaborés par les commissaires d'exposition. En cherchant à approfondir mes souvenirs, j'ai rencontré des difficultés pour trouver des informations et des archives, car documenter une exposition sensorielle s'avère complexe.

Cette expérience m'a incité à explorer davantage ce sujet dans mon argumentation sur l'importance des expographies immersives sensorielles. En effet, même si les musées s'adaptent de plus en plus aux attentes de la société en matière de présentation des expositions, il existe toujours un déficit dans les méthodes de préservation de l'histoire des expositions. Ainsi, le choix de cette exposition, présentée au Fotografiska Museum de Stockholm, m'a permis de me confronter à la rareté de la documentation des expositions, même si le musée souhaite archiver au mieux ces événements. Il est tout à fait possible de trouver de la documentation sur le contexte de la mise en place de cette exposition et sur le travail du photographe Lars Tunbjörk, au nom duquel une fondation a vu le jour en 2016 pour archiver le travail de l'artiste. Cependant, les choix en matière d'expographie de cette exposition rétrospective reflètent les préférences du photographe. Ainsi, la documentation de la mise en scène de l'exposition constituerait un élément essentiel pour préserver le travail de l'artiste et faciliter l'étude de l'histoire des expositions. Le choix de présenter *Fleeting - Scents in Colour* pour illustrer les possibilités des expographies immersives sensorielles découle du désir de mettre en évidence deux scénographies mettant en valeur différents sens. De plus, l'expographie fonctionnait parfaitement pour mettre en valeur les œuvres, sans pour autant prendre le pas sur celles-ci dans la mise en exposition.

Le choix de ces deux études de cas s'est fait grâce à la réflexion de Varutti, lorsqu'elle a souligné le potentiel qu'à l'expographie à ralentir le temps et l'espace. Ceci influence le ressenti du visiteur et le place dans le meilleur état d'esprit pour apprécier les œuvres présentées. Ainsi, le lien avec les sensations éprouvées lors des visites au Mauritshuis et au Fotografiska s'est instantanément fait. Lors de la lecture de la réflexion antérieurement citée de Marzia Varutti, qui souligne le potentiel de l'expographie à ralentir le temps et l'espace, tout en influençant le ressenti du visiteur et en le plaçant dans le meilleur état d'esprit pour apprécier les œuvres présentées, le lien avec les sensations éprouvées lors des visites au Mauritshuis et au Fotografiska s'est instantanément fait. Elle attire l'attention sur des éléments tels que les sièges, la disposition de la moquette, ainsi que sur une musique en arrière-plan⁵⁶. Par conséquent, le choix de ces deux expositions est apparu comme une évidence pour illustrer ces idées. Par ailleurs, il est souvent reproché aux expositions utilisant une scénographie immersive d'être dénuée de sens, car le nombre de supports textuels est généralement limité. Cependant, ces deux choix d'exposition illustrent bien que la

⁵⁶ VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38, p. 66.

scénographie puisse être immersive tout en maintenant l'aspect factuel, historique et scientifique de la recherche documentaire muséologique. Dans les deux cas, l'immersion sensorielle a permis aux visiteurs de vivre une expérience artistique plus riche et immersive. En intégrant l'odorat et l'ouïe, les expositions ont stimulé différents sens, favorisant ainsi une compréhension plus profonde des œuvres présentées. Ces approches immersives ont fait preuve d'innovation dans la présentation artistique, plaçant ainsi le public au cœur d'une expérience. En repoussant les limites de la tradition muséale, les expositions ont attiré un large éventail de visiteurs, renforçant ainsi l'accessibilité et la pertinence de l'art dans la société contemporaine. Enfin, la recherche documentaire dans le cadre d'expositions peu connues offre l'opportunité d'explorer des sujets moins étudiés et de découvrir de nouvelles perspectives. En recueillant, organisant et analysant les informations disponibles, il est possible de participer à la documentation et à la préservation de l'histoire de ces expériences artistiques singulières, aidant ainsi à enrichir le corpus de connaissances dans le domaine de l'histoire de l'art et de la muséologie.

2. *Fleeting - Scents in colour* : une immersion olfactive dans les peintures du XVIIe siècle

Aux Pays-Bas, dans la ville de La Haye, l'exposition intitulée *Fleeting - Scents in Colour* s'est déroulée du 7 octobre 2021 au 9 janvier 2022 au Mauritshuis museum. Ce musée est principalement consacré à l'art du XVIIe siècle, le siècle d'or de la peinture néerlandaise. L'exposition a été commissariée par Ariane van Suchtelen, une historienne de l'art et conservatrice au Mauritshuis museum, spécialiste de la peinture hollandaise du XVIe siècle. Hedwig Wösten, la coordinatrice du projet d'exposition, a travaillé en collaboration avec Ariane van Suchtelen. *Fleeting - Scents in Colour* explore la représentation du parfum et de l'odorat dans l'art du XVIIe siècle. Quarante-neuf œuvres y sont exposées, dont huit étaient accompagnées d'un dispositif, nommé aussi « entonnoir », diffusant une senteur odorante en lien avec l'œuvre qui l'accompagne. L'ensemble des œuvres exposées ont été sélectionnées, car elles s'apparentaient au thème du parfum. Elles pouvaient soit s'apparenter directement à des parfums du passé, soit au rôle du parfum dans les histoires, à la suggestion du parfum dans les œuvres d'art, ou bien encore à la perception sensorielle. Cette exposition a voulu attirer divers publics : les amateurs d'art habitués à fréquenter les musées, curieux d'en apprendre davantage sur la perception du sens de l'odorat au XVIIe siècle ; les visiteurs intéressés par l'histoire des odeurs et des parfums ; ou bien encore les personnes à la

recherche d'une expérience sensorielle unique. Cette exposition a permis aux visiteurs de découvrir l'art d'une manière nouvelle et stimulante.

L'exposition a été conçue pour créer une expérience sensorielle immersive. Les scénographes ont donc opté pour créer une atmosphère sombre et tamisée. Les murs ont été peints d'une seule même couleur, le gris foncé. Cela permettait aux visiteurs de se concentrer sur les œuvres d'art et les odeurs, sans être perturbés par des changements d'ambiance entre les différentes salles. Le titre et les sous-titres de l'exposition étaient écrits à même le mur en jaune foncé, agrémentés d'un éclairage moins prononcé que ceux mettant en valeur les œuvres. Les éclairages étaient installés au-dessus de la ligne d'horizon des œuvres, afin de laisser la place à la contemplation, sans interférer dans la vision d'ensemble (cf. annexes 3 et 4). Disposée sur les murs aux abords de chaque œuvre disposant d'un diffuseur d'odeurs, se trouvait une forme ondulatoire dynamique, jaune ou blanche, créée par une série de lignes courbes faites en pointillés. Ce dessin au mur, évoquant un sentiment de mouvement et de croissance, permettait aux visiteurs de repérer facilement où se situaient les dispositifs odorants dans l'exposition. Afin que les visiteurs soient concentrés sur l'odorat, il n'y avait pas de présence sonore dans l'exposition. Les lumières aidaient aussi à l'immersion, il s'agissait de spots lumineux individuels pour chaque œuvre. Chacune avait donc un halo de lumière pour les mettre en valeur (cf. annexe 3).

La déambulation des visiteurs parcourant cette exposition était libre, il n'y avait pas un sens de visite imposé. Cependant, l'exposition était organisée selon différentes représentations des odeurs au XVIIe siècle. Des sous-titres marquaient ces changements de narration. Par exemple, il y avait les sous-titres : « Flowers », « Daily life », « The senses », « Scent and Religion », « Smell and Health », etc. Le visiteur pouvait donc flâner entre les différentes pièces qui parfois offraient deux chemins différents pour poursuivre la visite. L'exposition n'étant pas étendue sur une grande superficie, il était donc facile de se repérer dans l'espace et de terminer sa visite en environ une heure, selon les différents rythmes de visiteurs. L'accrochage des œuvres s'effectuait par la suspension des œuvres picturales, grâce à des câbles descendant du haut des cimaises - une technique d'accroche habituelle dans les musées historiques. Les œuvres étaient disposées à la hauteur habituelle, régie par les normes muséologiques. Des bandes de sécurité sous forme de câbles étaient installées devant les œuvres suspendues aux murs afin d'imposer une distance de sécurité avec les œuvres et

permettre aux visiteurs de les observer sans les toucher. Ces câbles étaient gris afin de les dissimuler légèrement pour ne pas affecter la contemplation des œuvres (cf. annexe 6). Les artefacts, quant à eux, étaient sécurisés par des vitrines (cf. annexe 4 et 11). De plus, la mise en exposition respectait les normes d'accessibilité pour tous. En effet, dans la moitié des salles d'exposition se trouvaient des assises confortables et larges, les espacements dans les zones de passage étaient assez larges pour qu'un fauteuil roulant puisse circuler de manière fluide - le sol ne présentant aucun obstacle et étant dénué de marches. Aucun effort au-delà des normes exigées n'a cependant été mis en place. Par exemple, des médiations alternatives n'ont pas été mises en place pour les visiteurs pratiquant la langue des signes, les nouveaux arrivants, ou les personnes malvoyantes. L'exposition présentait une sélection de 49 œuvres d'art, dont des peintures, des dessins, des gravures, des œuvres textiles et d'autres artefacts (diffuseur de parfum, porte-épices, etc.). Les œuvres exposées étaient représentatives de la diversité des façons dont les odeurs étaient représentées dans l'art du XVIIe siècle. Les œuvres exposées témoignaient des manières de représenter les odeurs dans l'art du XVIIe siècle, sous diverses formes : les peintures de natures mortes, de portraits, de scènes de genre, et de paysages. Certaines œuvres étaient explicites dans leur représentation des odeurs, tandis que d'autres étaient plus subtiles. Par exemple, l'œuvre de Pieter De Hooch intitulée *Interior with women in front of a linen cupboard*, datant de 1663, est une œuvre de laquelle émane une odeur subtile (cf. annexe 7). Dans cette peinture, Pieter de Hooch nous invite dans une maison hollandaise du XVIIe siècle. Cette dernière est impeccablement propre, le carrelage brillant invite le spectateur à comprendre qu'il est fraîchement nettoyé. Au centre de la scène, deux femmes sont occupées à ranger du linge. La peinture de Pieter de Hooch dégage l'odeur fraîche des draps propres et d'une maison impeccable. La porte ouverte offre une vue sur le canal extérieur, rappelant ainsi que le monde extérieur est bien différent de celui de la maison et créant un contraste avec l'odeur propre de la maison⁵⁷. Un choix plus explicite dans sa manière de dépeindre les odeurs dans l'exposition pourrait être celui de l'œuvre d'Emanuel De Witte, *The New Fish Market in Amsterdam*, datant de 1672 (cf. annexe 10). Au centre de la scène, une poissonnière propose à sa cliente un morceau de poisson. Ce dernier est frais et tendre, avec une peau brillante et une chair rosée. L'étal de la poissonnière est rempli de poissons de toutes sortes : morues, saumons, raies épineuses, esturgeons ou encore turbots. Certains poissons ont leurs quilles exposées, ce qui permet d'évaluer leur fraîcheur. Les

⁵⁷ SUCHTELEN, A. van, MARX, L., ABRAHAMSE, J. E., HUYSMAN, I., DU MORTIER, B., VERBEEK, C., & Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. (2021). *Fleeting: Scents in Colour*. Zwolle: Wanders, p. 53.

inspecteurs de la criée sont également présents. Ils ouvrent les poissons pour vérifier leur qualité. Emanuel de Witte a habilement capturé la lueur humide du poisson. La lumière naturelle entre par le fond de la scène, créant un effet de clair-obscur qui met en valeur les couleurs vives des poissons. La peinture est un témoignage de la vie quotidienne dans les Pays-Bas du XVII^e siècle. Elle nous montre l'importance du poisson dans l'alimentation des Hollandais, ainsi que la rigueur des contrôles de qualité des poissons sur les marchés.

Comme précisé ci-dessus, huit œuvres de cette exposition ont été présentées avec des diffuseurs d'odeurs. Les parfumeurs d'International Flavors & Fragrances, sous la direction de Bernardo Fleming, ont collaboré avec l'expertise de Caro Verbeek, historienne de l'art et des odeurs, pour créer cette expérience olfactive. Cet outil scénographique était utilisé pour diffuser des odeurs associées aux œuvres d'art exposées. Une composante essentielle de la mise en place de l'exposition a été de trouver une stratégie adaptée aux contraintes imposées par la pandémie du coronavirus, permettant aux visiteurs d'expérimenter les différentes fragrances de parfums élaborées pour accompagner la lecture des œuvres picturales. À cette fin, le concepteur a conçu un système grâce auquel les molécules aromatiques sont libérées dans un entonnoir par une pompe à pied. Les diffuseurs d'odeurs étaient placés devant les œuvres, de manière à ce que les visiteurs puissent les sentir en les approchant (cf. annexe 8). Les visiteurs étaient invités à appuyer sur une pédale avec leur pied pour relâcher les molécules aromatiques dans l'air (cf. annexe 9). Une lumière éclairait l'endroit où appuyer et un cartel indiquait l'odeur qui allait être diffusée. Il était donc facile de comprendre le fonctionnement de l'installation. Les odeurs diffusées étaient choisies en fonction des œuvres d'art. Par exemple, pour la peinture de Jan van der Heyden, *View of the Oudeziids Voorburgwal with the Oude Kerk in Amsterdam*, une odeur nauséabonde était diffusée, faisant référence aux canaux d'Amsterdam dans lesquels se déversaient les réseaux d'égouts et d'eau courante. Les deux diffuseurs d'odeurs exposés en tant qu'artefacts dans les vitrines, provenant du nord des Pays-Bas, tous deux en argent, étaient accompagnés d'un échantillon des parfums aromatiques contenus dans les artefacts. Trois de ces accessoires de mode (cf. annexe 11), ayant pour objectif de protéger le possesseur de cet outil contre les mauvaises odeurs l'entourant, étaient présentés dans une vitrine. Afin de replacer cet objet dans son contexte, une peinture était présentée sur le même mur que la vitrine. Elle figurait un homme portant cet accessoire. De plus, au centre de cette même salle d'exposition, un costume agrémenté d'un diffuseur d'odeurs accroché à la taille, était présenté dans une vitrine centrale (cf. annexe 4). Une des autres œuvres présentées avec un entonnoir diffusant une odeur est

l'œuvre de Pieter de Grebber, *The Adoration of the Magi*. Cette œuvre représente les trois rois d'Orient qui vénèrent l'Enfant Jésus en lui offrant de précieux cadeaux : de l'or, de l'encens et de la myrrhe. L'or fait référence au statut royal de l'enfant, tandis que l'encens symbolise sa divinité, et la myrrhe son humanité. Le roi du milieu brandit un encensoir fumant et le plus jeune roi porte une boîte de myrrhe. Le visiteur pouvait donc sentir l'odeur de l'encens et de la myrrhe, des produits aromatiques fabriqués à partir de gomme-résine⁵⁸. Les quatre autres œuvres présentées avec un diffuseur d'odeur sont *Interior with women in front of a linen cupboard*, présentée précédemment ; *Beached Whale at Beverwijk*, de Jan Saenredam ; *A Grocer's Shop*, de Willem van Mieris ; et *View of Haarlem with Bleaching Grounds*, de Jacob van Ruisdael (cf. annexe 12). Par conséquent, les diffuseurs d'odeurs avaient pour objectif de créer une expérience sensorielle immersive pour les visiteurs. Ils leur permettaient de sentir les odeurs associées aux œuvres d'art, afin de s'immerger dans l'atmosphère de l'époque et d'expérimenter d'une nouvelle manière ces œuvres traditionnellement exposées par un simple accrochage aux murs.

L'exposition a été accompagnée de supports pédagogiques tels que des cartels et des textes d'introduction pour chaque sous-partie. Chacune des quarante-neuf œuvres était dotée d'un court texte explicatif afin de contextualiser l'œuvre et d'indiquer plus précisément son lien avec le thème de l'exposition. Ils fournissaient des informations sur les différentes odeurs représentées dans les œuvres d'art, ainsi que sur l'importance des odeurs dans la vie quotidienne de l'époque. Les textes d'exposition étaient accessibles à tous. Le langage n'employait ni un vocabulaire trop académique, ni des phrases trop longues, ce qui n'aurait pas facilité une lecture rapide. Voici l'exemple d'un texte d'exposition pour une œuvre n'étant pas accompagnée d'un diffuseur d'odeur (cf annexe 13) :

Jan Steen was fond of painting lovesick girls. In severe cases, they could suffer from a « wandering womb », a condition in which the uterus drifts around the body. The foul smell of smouldering lace could supposedly drive the organ back into its proper place. The womb was therefore attributed with a sense of smell.

For Jan Steen this was a theme with comic potential. His doctor is a quack who is more interested in drink than in his patient. On the ground we see the pan of glowing coals and the lace.

⁵⁸ *Idem*, p. 56.

Outre ces textes d'exposition directement présentés dans l'exposition, un catalogue de cette dernière a été publié. Cet ouvrage, imprimé à Amersfoort, aux Pays-Bas, par Wilco Art Books, est un ajout conséquent à la compréhension de l'exposition pour toute personne désirant en savoir davantage sur l'histoire des odeurs à travers l'histoire de l'art. Il aborde peu la scénographie de l'exposition et la réflexion de la commissaire quant à ses choix, mais il communique de nombreuses informations complémentaires aux textes d'expositions et amène plus loin la réflexion autour du thème de l'exposition. Il permet aussi de revenir sur toutes les œuvres exposées avec des commentaires.

Comme l'explique ce même catalogue, en parallèle de l'exposition temporaire, le musée a aussi mis en place un « smell tour », une visite guidée accompagnée de différentes odeurs pour illustrer les œuvres de la collection permanente. Ainsi, l'exposition temporaire *Fleeting - Scents in Colour* a eu un impact sur la réflexion de la monstration des œuvres au sein même du musée. Le catalogue de l'exposition précise : « après la fermeture de l'exposition, cette visite spéciale continuera sous une forme adaptée, dans l'espoir d'attirer un public plus large et diversifié, y compris ceux ayant des déficiences sensorielles. »⁵⁹

Enfin, en partenariat avec le sponsor NN Group, le Mauritshuis a développé un coffret de parfums. Celui-ci permet d'expérimenter la visite de cette exposition tout en ayant accès à quatre des odeurs diffusées dans l'exposition. Une visite a été tournée, et diffusée gratuitement sur le site internet du musée, avec le journaliste culinaire néerlandais Joël Broekaert, et la commissaire Ariane van Suchtelen. Ce dispositif de médiation permet une plus grande accessibilité à l'exposition pour les personnes ne pouvant pas se déplacer, mais ayant tout de même envie de faire l'expérience de découvrir les œuvres avec un ajout olfactif. Ce coffret de parfum ne permet pas de sentir toutes les fragrances présentées à l'exposition, mais seulement quatre d'entre elles.

Le premier flacon libérait le « Parfum d'hiver », une composition complexe associant des notes de résine, de musc, de civette, de clou de girofle et de lavande, mêlées à des accords boisés de cyprès et de racine d'iris, ainsi qu'une subtile touche d'ambre gris. Une gomme adragante séchée, imprégnée d'aquavit et d'eau de rose, complétait cette palette olfactive hivernale. Pour contraster, le second flacon diffusait le « Canal nauséabond », une fragrance déconcertante évoquant les senteurs répugnantes des toilettes et des égouts, agrémentées de notes putrides de déchets de poissons et de légumes pourris, de fumier de cheval et de résidus toxiques issus des industries polluantes. Le troisième parfum, baptisé simplement

⁵⁹ SUCHTELEN, A. van, MARX, L., ABRAHAMSE, J. E., HUYSMAN, I., DU MORTIER, B., VERBEEK, C., & Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. (2021). *Fleeting: Scents in Colour*. Zwolle: Wanders.

« Épicerie », enchantait les sens avec un mélange chaleureux de clou de girofle, de muscade et de macis, rappelant les arômes enivrants d'une épicerie traditionnelle. Enfin, le dernier flacon diffusait les « Champs d'eau de Javel néerlandais », une fragrance inattendue capturant l'essence du lin fraîchement lavé, associée à des notes acidulées d'acide lactique et de cobalt en poudre, évoquant la fraîcheur des herbes et des textiles lavés au bord des canaux. Ces parfums, soigneusement sélectionnés et présentés dans leur coffret, offraient une expérience olfactive diversifiée et immersive, transportant les visiteurs à travers des univers sensoriels uniques et évocateurs.

En conclusion, l'exposition *Fleeting - Scents in Colour* présentée au Mauritshuis à La Haye a apporté une expérience sensorielle immersive unique en son genre, plongeant les visiteurs dans l'univers olfactif et visuel du XVIIe siècle hollandais. Sous la direction de la conservatrice Ariane van Suchtelen et de la coordinatrice Hedwig Wösten, cette exposition a brillamment réussi à fusionner l'art et les odeurs d'une manière captivante. À travers une sélection soigneusement choisie de 49 œuvres d'art, allant des natures mortes aux scènes de genre, l'exposition a exploré de manière ingénieuse la représentation des parfums et des odeurs dans l'art du XVIIe siècle. La collaboration avec les parfumeurs d'International Flavors & Fragrances a ajouté une dimension supplémentaire à cette expérience, permettant aux visiteurs de sentir littéralement les parfums évoqués par les œuvres.

La scénographie sombre et épurée a permis aux visiteurs de se concentrer pleinement sur les œuvres et les odeurs, créant ainsi une atmosphère propice à l'immersion. La liberté de déambulation dans l'exposition, combinée à une organisation thématique cohérente, a offert aux visiteurs une expérience enrichissante. De plus, des supports pédagogiques accessibles à tous, tels que les cartels, les textes d'introduction, et la publication d'un catalogue a permis d'approfondir la compréhension de l'exposition, et de prolonger son impact au-delà de sa durée. De manière novatrice, l'exposition a également intégré des éléments de médiation alternative, tels que le « smell tour » et le coffret de parfums, permettant ainsi à un public plus large et diversifié de profiter de cette expérience sensorielle peu habituelle.

Fleeting - Scents in Colour a surpassé les attentes du public en matière d'expographie, en démontrant un remarquable degré d'innovation. Elle s'est révélée être une exploration multisensorielle de l'histoire des odeurs, offrant aux visiteurs l'opportunité de plonger dans le passé à travers leurs sens. Cette exposition restera sans aucun doute ancrée dans les mémoires comme une expérience artistique et olfactive très bien articulée.

3. *Lars Tunbjörk - Askew* : une immersion auditive dans l'univers de Lars Tunbjörk

Afin d'appuyer mes propos et d'illustrer une autre manière de créer une scénographie immersive, l'exposition rétrospective de Lars Tunbjörk (1956 – 2015), présentée à Stockholm au Fotografiska, sera ici analysée. Cette exposition invite le spectateur à se plonger dans l'atmosphère d'un artiste et de son œuvre, et a été présentée du 14 septembre au 2 décembre 2018. Intitulée « Tunbjörklandet – blicken från sidan » en suédois et « Lars Tunbjörk - A view from the side » en anglais, ce titre a depuis évolué pour devenir « Askew ». Il est donc possible de trouver de la documentation sous les deux noms en anglais.

Maud Nycander, cinéaste et épouse de Lars Tunbjörk, accompagnée de Hasse Persson, conservateur et photographe, ont assuré le rôle de commissaires de cette exposition. Hasse Person, qui a également organisé certaines des expositions précédentes de Lars Tunbjörk et suivi son travail de près. Ils furent entourés de Lisa Hydén, directrice des expositions au musée Fotografiska de Stockholm, pour faire le choix des photographies exposées et du design de l'exposition. Comme l'explique Maud Nycander, Lars Tunbjörk avait commencé à planifier une rétrospective, à la fois un livre et une exposition, avant sa mort. Ils ont donc pu s'aider de cette documentation pour constituer le squelette de l'exposition qui rassembla une large sélection de l'ensemble de l'œuvre de Tunbjörk. Cette exposition fut présentée pour un public amateur et grand connaisseur de l'œuvre de ce grand photographe, mais aussi pour les non-initiés souhaitant découvrir son œuvre dans son ensemble. Cet artiste suédois a marqué l'histoire de la photographie contemporaine suédoise et internationale grâce à ses images documentaires humoristiques et surréalistes de la vie quotidienne en Suède. Son travail a été célébré pour son approche unique et décalée, capturant souvent l'absurdité et la banalité de la vie moderne.

L'exposition a été présentée à Fotografiska, un musée de la Photographie situé à Stockholm, en Suède. Fondé en 2010, ce musée a acquis une renommée internationale grâce aux nombreuses expositions d'artistes ayant marqué le monde de la photographie contemporaine. Outre son programme d'exposition dynamique, accompagné d'événements et de programmes éducatifs, ce musée est remarquable par son architecture. Situé dans un ancien entrepôt de douane sur le front de mer de Stockholm, le bâtiment a été rénové par l'architecte suédois Gert Wingårdh et offre une vue sur la ville et la mer Baltique. Le musée dispose de six étages d'expositions, ainsi que d'un restaurant, d'un café et d'une boutique. Il s'agit donc d'un lieu vivant et dynamique au sein de la capitale suédoise. Il a été le premier

Fotografiska ouvert, puis par la suite, trois succursales ont été ouvertes à Tallinn, en Estonie, à New York, aux États-Unis, et à Berlin, en Allemagne. Ces musées, attirant un public amateur de photographie et d'art contemporain, sont innovants en matière d'expériences immersives et multisensorielles au sein des expositions de photographies.

L'exposition rétrospective de Lars Tunbjörk présentée quelques années après la mort de l'artiste a fait preuve d'une scénographie immersive grâce au choix d'une bande sonore diffusée dans toute l'exposition. Les commissaires de l'exposition ont fait ce choix, car l'artiste avait pour habitude de présenter ses œuvres accompagnées de musique⁶⁰. Cependant, il collaborait avec des compositeurs afin de créer des musiques uniques en lien avec le sujet de ses expositions. Le cas de cette exposition est différent, car Lars Tunbjörk n'a pas commissarié l'exposition à Fotografiska. Le choix de la musique a donc été décidé par les commissaires et le musée, et non pas par l'artiste lui-même⁶¹. La bande-son n'a pas été l'œuvre d'un seul compositeur, mais bien une composition reprenant les goûts musicaux de l'artiste. Afin d'étudier les scénographies immersives, il est donc primordial que le choix de l'immersion vienne d'une décision du scénographe ou du commissaire, et non pas de l'artiste lui-même.

En effet, cette exposition a été scénographiée de manière à créer une immersion totale dans l'univers du photographe suédois (cf annexe. 14). Les visiteurs ont été plongés dans une succession de salles aux couleurs et aux ambiances différentes, qui reflètent les différentes facettes de l'œuvre de Tunbjörk (cf annexe. 15). Cette exposition rétrospective s'est composée de dix séries de photographies. Ces dernières sont intitulées : *Photography Unbounded, Country Beside Itself, Office, Vinter, Assignments, Unfinished, Home, Times Square, I Love Borås, Dom alla (Them All)*. Six de ces séries (*Country Beside Itself, Office, I Love Borås, Home, Dom alla* et *Vinter*⁶²) viennent de la collection de la Fondation Lars Tunbjörk. Cette fondation a été créée en 2015 pour préserver et promouvoir l'héritage artistique du photographe. La fondation a aussi pour objectif de conserver et cataloguer les archives de Tunbjörk, d'organiser des expositions, de publier des livres et des catalogues d'exposition sur son travail, de soutenir la recherche sur la photographie suédoise et la photographie documentaire et d'éduquer le public sur la photographie et l'art contemporain.

⁶⁰ Bande son diffusée dans l'exposition: BANDE SONORE. (s.d.). Spotify.
<https://open.spotify.com/playlist/7IbDaJ16hNXeQ4TNxuLe4K>

⁶¹ Information donnée dans un échange de courriels avec Maud Nycander de la Fondation Lars Tunbjörk.

⁶² <https://www.fotografiska.com/sto/en/utställningar/lars-tunbjork-tunbjorklandet-blicker-fran-sidan/>

La majorité des photographies exposées durant l'exposition rétrospective venaient donc de cette fondation.

Chaque série de photographie était présentée dans une pièce ou un espace différent et était introduite par un texte de présentation (cf annexe 16). La scénographie ne changeait pas radicalement entre chaque pièce qui composait l'exposition, cependant, à chaque nouvel espace où entrait le visiteur, de discrets éléments visuels se faisaient remarquer. Par exemple, la couleur de la tranche des cadres évoluait du noir au rouge ou du blanc à la couleur du bois naturel. Bien sûr, ces choix de couleurs ont été faits en lien avec le sujet qu'évoque la série de photographies encadrées (cf annexe 17). Toutes les séries de photographies, à l'exception d'une série, ont été présentées avec un encadrement muséal, c'est-à-dire avec un cadre, une vitre de protection en verre et un passe-partout. Seule la série *Vinter* n'avait pas de passe-partout. Ce mode de présentation, adéquat lors d'une rétrospective, en addition avec des spots lumineux éclairant seulement les œuvres et non pas l'espace d'exposition entier, a renforcé la mise en valeur des œuvres (cf annexe 17). La seule série de photographies n'ayant pas d'encadrement muséal est la série *Unfinished*. Ces œuvres étant par nature des œuvres non terminées, leur mise en exposition fut donc choisie en adéquation avec leur état, c'est-à-dire qu'elles étaient présentées, suspendues à un fil de fer, accrochées par de petites pinces en métal (cf annexe 18). L'exposition présentait environ cinquante photographies, deux vidéos (une en très grand format et l'autre en petit format, sans son, s'insérant dans la continuité d'une série de photographies), une vitrine présentant des artefacts (appareils photographiques utilisés par Lars Tunbjörk, cf annexe 19) et une vitrine présentant des livres sur ses expositions précédentes. Le parcours de visite, pour explorer toutes les œuvres, était plutôt implicite et se faisait naturellement. Une déambulation libre était encouragée, il n'y avait pas de parcours spécifique indiqué par une signalisation. Le visiteur déambulait entre les séries de photographies, toujours introduites et mises en contexte à l'aide de texte explicatif.

L'aspect général de l'exposition n'avait pas une scénographie intrigante ou inhabituelle à première vue. Cependant, elle a été constituée de nombreux détails la rendant tout à fait remarquable pour l'expérience unique qu'elle offrait aux visiteurs.

L'un des premiers éléments caractéristiques de la finesse de cette mise en exposition est la palette de couleurs. En effet, cette dernière se démarque, car le white cube est habituellement privilégié dans les expositions de photographies. Cette palette se constitue de

cinq couleurs : blanc, rouge, beige, gris clair et un gris-bleu (cf annexe 20). Cette dernière a été très certainement choisie afin de respecter des tons neutres pour ne pas créer de cacophonie visuelle avec les photographies de Lars Tunbjörk déjà très colorées. Seul le rouge dénote à cette palette de couleur. Cela est représentatif d'un aspect du travail de l'artiste, il met en lumière des moments absurdes et singuliers qui contrastent avec un quotidien banal et monotone.

Le second élément caractéristique d'une scénographie bien pensée, était la bande sonore diffusée dans toutes les salles de l'exposition afin d'accompagner la visite du spectateur. Ce choix de mise en exposition, associé à un éclairage ciblé sur chaque œuvre et des couleurs de murs et de cadres en adéquation avec des thématiques abordées, créait une atmosphère immergeant le spectateur dans l'état d'esprit du photographe, en fonction des différentes séries de photographies. Les visiteurs ont donc été plongés dans une succession de salles aux couleurs et aux ambiances différentes, qui reflètent les différentes facettes de l'œuvre de Tunbjörk. La musique a permis de souligner et marquer d'autant plus les différentes thématiques des œuvres. Par exemple, dans la salle consacrée aux photographies d'hiver, la musique est souvent mélancolique et introspective, reflétant la vision du monde de Tunbjörk. Une résonance entre le travail du photographe et la scénographie est remarquable. En effet, comme l'expliquent les commissaires de l'exposition, ses œuvres sont un mélange unique de chaleur, d'humour et d'obscurité, des traits communs avec la mise en exposition.

La playlist diffusée dans l'exposition était composée de musiques à textes, calmes, emblématiques et introspectives. Lisa Hydén, directrice des expositions au musée Fotografiska, a fait la sélection des musiques⁶³. Seize musiques ont composé cette bande sonore orientée vers la musique jazz, rock et funk. Certains interprètes étaient présents à plusieurs reprises, composant ainsi une ambiance-signature. Par exemple l'auteur-compositeur, chanteur et guitariste Neil Young, était présent avec un registre de musique folk, country et rock américano-canadien. De même pour l'auteur-compositeur, musicien et chanteur américain Tom Waits, qui était omniprésent dans ce fond sonore diffusé dans les salles d'exposition, car trois de ses chansons s'y trouvaient jouées. Cet artiste est connu pour l'humour de ses mises en scène portées par des textes cyniques, une certaine similitude avec les œuvres de Tunbjörk peut être remarquée. Enfin, la troisième artiste qui ancre l'ambiance musicale de l'exposition en revenant deux fois dans la bande sonore est la chanteuse suédoise de jazz Monica Zetterlund. L'identité suédoise de Lars Tunbjörk a joué un

⁶³ Information donnée dans un échange de courriels avec Maud Nycander, le 12/11/2013.

rôle important dans la constitution de son image d'artiste. En effet, c'est un artiste qui a marqué l'esthétique de la photographie suédoise. Il n'a pas particulièrement contribué à faire connaître les paysages suédois, mais plutôt à mettre en lumière l'atmosphère subtile et humoristique de ce pays. La présence de musiciens suédois dans la bande sonore est donc nécessaire et significative. Le second chanteur suédois dont la musique a été diffusée dans ces salles d'exposition est José Gabriel González, dont la musique est habituellement caractérisée par des mélodies calmes accompagnées uniquement à la guitare. Dans ce cas-ci, José Gabriel González est en collaboration avec le groupe britannique de musique électronique orienté trip hop et downtempo, Zero 7, offrant donc une musique contemporaine, dynamique et paisible. L'étude des musiques choisies par Lisa Hydén révèle que l'atmosphère véhiculée par ces dernières fait toujours échos au travail de Lars Tunbjörk. La dernière artiste scandinave présentée est la Norvégienne Ane Brun, faisant de la musique Indie folk. Pour finir, cette bande-son était également constituée du groupe de rock australien Nick Cave and the Bad Seeds ; le musicien britannique, Nick Drake ; l'artiste américain bien connu pour le groupe The Velvet Underground avec lequel il a commencé sa carrière, Lou Reed ; le célèbre chanteur français, Serge Gainsbourg; et enfin, la pianiste, chanteuse, compositrice américaine, Nina Simone. Le choix de diffuser ces musiques a permis au visiteur de se plonger véritablement dans l'univers de Lars Tunbjörk et de découvrir ses goûts musicaux, qui faisaient écho aux photographies qu'il a pu prendre. Ainsi, le visiteur avait l'expérience complète d'une rétrospective sur l'artiste.

En ce qui concerne le niveau d'accessibilité de cette exposition, il est remarquable que le musée ait fait attention à cet aspect. En effet, le musée Fotografiska est situé dans un bâtiment rénové qui est accessible aux fauteuils roulants et aux poussettes. L'entrée du musée est au rez-de-chaussée et il y a des ascenseurs pour accéder aux étages supérieurs. L'exposition était située au deuxième étage du musée. L'espace d'exposition était large et dégagé, ce qui facilitait la circulation des personnes en fauteuil roulant, ou avec des aides à la marche. Les murs de l'exposition sur lesquels les textes d'introduction étaient écrits n'étaient pas de couleurs vives, ce qui aurait rendu la lisibilité des textes plus difficile. Ces textes, disponibles en suédois et en anglais, étaient écrits en noir, ce qui les rendait faciles à lire pour les personnes ayant une déficience visuelle. Ils étaient écrits dans une grandeur respectable, mais ils auraient pu être légèrement plus grands, afin de les rendre plus faciles à lire.

Les œuvres exposées étaient éclairées de manière adéquate et étaient situées à la hauteur habituelle à respecter dans les musées, c'est-à-dire que le centre des œuvres se situe à

un mètre et cinquante centimètres du sol. Le musée Fotografiska propose également un certain nombre d'autres services d'accessibilité, tels que des fauteuils roulants et des déambulateurs à louer, des visites guidées en langue des signes et des audioguides.

Des assises n'étaient pas proposées dans toutes les salles d'exposition, mais à partir de la troisième salle, quatre chaises étaient mises à disposition des visiteurs. Deux salles plus loin, afin de visionner une courte vidéo, deux chaises étaient proposées. À la suite de cela, trois grands bancs confortables étaient disposés dans les deux derniers espaces. Ces assises n'étaient pas nombreuses, mais semblaient suffisantes pour une exposition de courte durée. Majoritairement placées en fin de parcours de visite, elles semblent avoir été disposées astucieusement pour les visiteurs ayant envie de s'asseoir, après avoir eu le temps de voir la majorité de l'exposition.

En conclusion, en analysant l'exposition rétrospective de *Lars Tunbjörk - Askew*, présentée au Fotografiska Museum de Stockholm en 2018, nous avons pu examiner un exemple d'expographie immersive sensorielle, utilisant le médium de l'ouïe. *Askew*, dont les commissaires Maud Nycander, cinéaste, et Hasse Persson, conservateur et photographe, avec la collaboration de Lisa Hydén, directrice des expositions au musée Fotografiska, ont réussi à rassembler une large sélection de l'œuvre de Tunbjörk, un photographe suédois reconnu pour ses images documentaires humoristiques et surréalistes de la vie quotidienne en Suède. Cette exposition, présentée dans un lieu prestigieux dédié à la photographie contemporaine, a été orchestrée de manière à immerger subtilement les visiteurs dans l'univers singulier de Tunbjörk. Chaque salle présentait une série de photographies accompagnée d'un texte explicatif, et de légers détails tels que l'évolution des couleurs des cadres et des murs ont contribué à différencier les espaces. De plus, une bande sonore spécialement sélectionnée pour l'exposition a accompagné les visiteurs tout au long de leur parcours, renforçant ainsi l'immersion dans les différentes thématiques abordées par l'artiste. Les choix musicaux, allant du jazz au rock en passant par la folk, ont été judicieusement intégrés pour refléter l'atmosphère de chaque série de photographies. Cette attention aux détails et cette cohérence entre la musique, la scénographie et les œuvres elles-mêmes ont contribué à créer une expérience artistique immersive et mémorable pour les visiteurs.

En termes d'accessibilité, l'exposition a également été pensée pour répondre aux besoins d'un large public. Le musée Fotografiska, situé dans un bâtiment rénové et équipé d'ascenseurs, est accessible aux personnes à mobilité réduite. Les textes d'introduction, disponibles en suédois et en anglais et écrits en noir sur des murs de couleur neutre, étaient

lisibles pour tous les visiteurs, y compris ceux ayant une déficience visuelle. De plus, des services supplémentaires tels que la location de fauteuils roulants, des visites guidées en langue des signes et des audioguides ont été proposés pour garantir une expérience inclusive à tous les visiteurs.

Ainsi, l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* a illustré brillamment comment une approche immersive peut enrichir la compréhension et l'appréciation des œuvres artistiques. En combinant la scénographie, la musique et les textes explicatifs, les commissaires de l'exposition ont créé une expérience captivante qui a plongé les visiteurs au cœur de l'univers créatif de Lars Tunbjörk. Cette étude de cas souligne l'importance de la collaboration entre artistes, commissaires d'exposition et institutions muséales pour créer des expériences artistiques riches et accessibles à tous.

4. L'ouïe et l'odorat dans les expositions immersives

L'intégration des odeurs dans les expositions immersives, telles que celles présentées dans les études de cas de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, représente un défi complexe tant du point de vue technique que pratique. Mathilde Castel, chercheuse en muséologie et spécialiste de l'odorat dans les musées, souligne que la conception d'une exposition olfactive ne se résume pas à la simple diffusion d'odeurs, mais nécessite une compréhension approfondie de l'environnement aérien spécifique à chaque institution culturelle. Elle met en lumière l'importance de prévoir non seulement la diffusion, mais aussi l'évacuation des odeurs pour garantir une narration sensorielle cohérente, où les odeurs ne se mélangent pas. Ainsi, cette approche requiert une expertise multidisciplinaire. Elle souligne qu'il s'agit d'un travail « d'orfèvrerie expérimentale, une analyse sur mesure de chaque architecture, une attention portée à la fréquence respiratoire de chaque musée, une écoute assidue de leurs souffles et l'anticipation progressive de leurs murmures. Penser les odeurs au musée pourrait donner lieu à l'émergence d'un nouveau corps de métiers, mi-architectes, mi-physiciens, mi-designers, mi-magiciens. »⁶⁴ De plus, l'efficacité d'une exposition olfactive dépend étroitement de l'intention qui motive sa création. Si les odeurs ne sont pas en accord avec la thématique de l'exposition, cela risque de perturber voire de désorienter les visiteurs plutôt que de les immerger dans l'expérience sensorielle. Il est donc essentiel que les odeurs soient intégrées de manière réfléchie à la muséographie, contribuant ainsi au récit

⁶⁴ CASTEL, M. (s. d.). L'Odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire. *La Lettre de L'ocim*, 180, p. 29.

d'exposition et à l'expérience globale des visiteurs. Par ailleurs, les expositions olfactives posent des défis supplémentaires pour les artistes, les commissaires et les institutions muséales. Outre le manque d'infrastructures adaptées à la présentation d'œuvres olfactives complexes, il existe également des préoccupations liées au potentiel inconfort que certaines odeurs pourraient causer aux visiteurs, ainsi qu'à la gestion de la fatigue olfactive, similaire à la fatigue muséale. La subjectivité des réactions du public ajoute une notion de complexité supplémentaire, rendant difficile l'établissement d'un récit d'exposition uniforme et prévisible. Ainsi, l'analyse de l'odorat dans les expositions immersives met en évidence les nombreux défis inhérents à l'intégration des odeurs dans un contexte muséal. Cette démarche exige une approche multidisciplinaire, une réflexion profonde sur l'intention et la thématique de l'exposition, ainsi qu'une gestion prudente des aspects techniques et des réactions du public. Malgré ces difficultés, l'exploration de l'odorat dans le cadre des expositions immersives ouvre de nouvelles perspectives pour enrichir l'expérience muséale et stimuler l'engagement des visiteurs.

En effet, malgré les défis techniques et pratiques associés à la mise en place d'une scénographie olfactive dans les expositions immersives, cette pratique présente des aspects positifs remarquables. Tout d'abord, cette approche émergente trouve ses racines dans une volonté d'accessibilité universelle. Au-delà de répondre aux attentes du public des musées en matière de muséographie innovante et en mettant l'accent sur l'expérience du visiteur, rendre une exposition accessible aux personnes aveugles et malvoyantes représente un avantage significatif. En effet, la muséographie immersive sensorielle peut être un atout pour faciliter l'accès au savoir et renforcer l'engagement du public avec les œuvres exposées.

Beata Hoffmann, dans ses recherches sur l'expérience olfactive, souligne que malgré la complexité apparente, l'intégration des odeurs dans le contexte muséal n'est pas nécessairement aussi ardue qu'on pourrait le penser. Elle affirme que les expériences sensorielles, bien que souvent inconscientes, jouent un rôle essentiel dans la compréhension du monde qui nous entoure. Elle met en lumière l'importance de l'odorat dans la formation des décisions, des interactions sociales et des significations culturelles. Hoffmann met en garde contre la croyance persistante en la suprématie de la vue sur l'odorat dans notre culture contemporaine, causant un manque de recherche dans les études sociales : « Malheureusement, la conviction de longue date de la domination de la vue sur l'odorat a conduit à croire au caractère pictural de notre culture contemporaine. De plus, les fluctuations

constantes entre la promotion et l'ignorance des données olfactives ont joué un rôle dans la négligence de l'importance de l'odorat dans les études sociales. »⁶⁵

En somme, malgré les obstacles rencontrés, l'intégration de l'odorat dans les expositions immersives représente une évolution significative dans la manière dont les musées interagissent avec leur public et présentent les œuvres d'art, offrant ainsi de nouvelles perspectives pour enrichir l'expérience muséale.

L'intégration du son dans les expositions immersives présente un aspect positif remarquable, comme le soulignent les travaux de Seth Cluett dans son article « Ephemeral, Immersive, Invasive Sound as Curatorial Theme, 1966–2013 ». Cluett met en lumière l'évolution historique du son dans les expositions et nomme le tournant des années 1980 comme une période pivot vers une prise de conscience de la part des commissaires pour l'intérêt du son dans le domaine muséologique : « The initial stage represents an acknowledgment by curators around 1965/1966 that the art world is becoming increasingly soundful and that composers and choreographers are becoming consciously aware of the visual and performative potential of their work and ideas. The second stage is the emergence of a curatorial focus on the growing number of practitioners whose primary mode of expression involves sound in some way, a moment around 1980 that is very medium-conscious and aware of a somewhat shared vocabulary among artists. »⁶⁶

De plus, la recherche en neuropsychologie des émotions musicales, menée par Séverine Samson et Delphine Dellacherie, met en lumière l'existence d'un champ d'études dédié à la compréhension des émotions suscitées par l'écoute musicale. Elle précise que « l'augmentation croissante des publications scientifiques dans ce domaine témoigne de l'intérêt grandissant porté à ces émotions étonnantes que sont les émotions musicales. »⁶⁷ Outre les avancées de recherches académiques, les progrès récents dans les matériaux de construction acoustiquement isolants et absorbants, comme le mentionne Seth Cluett⁶⁸, ont rendu possible la mise en place d'expositions auditives. Ces progrès techniques ont contribué à réduire les problèmes de chevauchement sonore entre les différentes œuvres, ou la diffusion

⁶⁵ HOFFMANN, B. (2013). Scent in Science and Culture. *History of the Human Sciences*, 26(5), p. 31.

⁶⁶ CLUETT, S. (2014). *Ephemeral, Immersive, Invasive Sound as Curatorial Theme, 1966–2013*. Dans N. Sobol Levent & P. Alvaro (Eds.), *The Multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, p. 111.

⁶⁷ SAMSON, S., & DELLACHERIE, D. *La neuropsychologie des émotions musicales*, p. 75.

⁶⁸ CLUETT, S. (2014). *Ephemeral, Immersive, Invasive Sound as Curatorial Theme, 1966–2013*. Dans N. Sobol Levent & P. Alvaro (Éd.), *The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space* (p. ?). Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, p. 118.

de sons dans différentes salles, améliorant ainsi l'expérience auditive des visiteurs lors des expositions.

III. ENJEUX DES EXPOSITIONS IMMERSIVES

1. La mémoire sensorielle

Avant 1980, et même encore aujourd'hui, la vision est l'outil privilégié par les musées, mais cette tendance est en train de changer. Selon Chaumier, au tournant des années 1970 et 1980, la nouvelle muséologie s'adressait à tous les sens, proposant une expérience muséale engageant la sensation, l'écoute et le toucher, en plus de la simple intellectualisation⁶⁹. Cette réhabilitation des sens s'inscrivait dans un processus plus large de revalorisation des apprentissages, remettant en question une approche strictement cartésienne du savoir. L'auteur cite Descartes et met en évidence son erreur d'avoir sous-estimé l'importance des sens dans le processus de pensée. Chaumier réagit aux propos du philosophe en soulignant que penser ne se réduit pas aux neurones, mais implique également le corps, les émotions et les sensations⁷⁰. Enfin, il explique que : « les sens sont par conséquent pensés comme des vecteurs du savoir. Apprendre en manipulant, en jouant, en écoutant son corps à la rencontre de ce que l'exposition dévoile. »⁷¹ Notre compréhension conceptuelle de l'expérience multisensorielle a été considérablement enrichie par les découvertes récentes dans les domaines de la psychologie cognitive et des neurosciences, amenant des nombreux changements dans le domaine de la muséologie.

Nina Sobol Levent et Pascual-Leone Alvaro appuient cette idée, en soulignant que les musées ont historiquement favorisé la vision au détriment des autres sens. Cependant, guidés par les avancées des neurosciences, les musées investissent et intègrent désormais les autres sens dans les expériences muséales. Cette perspective est également soutenue par Constance Classen, dans son article « Museum Manners : The Sensory Life of the Early Museu » paru en 2007, qui met en lumière le fait que les premiers musées modernes offraient une expérience sensorielle complète, engageant non seulement la vision, mais aussi le toucher, l'odorat et même le goût. La supériorité actuelle accordée à la vision dans notre perception sensorielle des musées altère les expériences et laisse de côté les visiteurs ayant des

⁶⁹ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 27.

⁷⁰ *Ibid*, p. 28.

⁷¹ *Ibid*, p. 28.

déficiences visuelles. Ainsi, les auteurs appellent à une conception sensorielle universelle dans la conception des expositions, afin de permettre à tous les visiteurs de bénéficier pleinement de l'expérience muséale, et non seulement ceux privilégiant la vision.

Après l'examen des deux études de cas et des tendances de recherche en muséologie concernant les expositions immersives sensorielles, il est désormais évident de reconnaître l'apport de ces expositions qui exploitent des dispositifs scénographiques stimulant les différents sens des visiteurs. De plus, il convient de souligner leur importance pédagogique. En effet, la mémoire sensorielle joue un rôle crucial dans l'apprentissage et la rétention des informations lors des visites d'expositions immersives, comme l'indique Nicole Mazô-Darné dans son article « Mémoriser grâce à nos sens ». Elle affirme : « nos sens sont les véritables portes d'entrée de l'information indispensable à notre activité mentale. Ils sont les supports de la vie. Tout ce que nous savons de notre milieu, tous nos apprentissages sont liés à cette activité sensorielle majeure, essentiels à la gestion cognitive. Nous apprenons grâce à eux. Sans stimulation sensorielle, il n'y aurait pas de vie cérébrale »⁷². Ainsi, la perception d'un objet ou d'une œuvre n'est jamais réellement complète lorsqu'elle se base uniquement sur un de nos sens. Chaque élément perçu par l'un de nos sens forme des souvenirs et donc une « séquence » de mémoire, en collaboration avec les expériences et les connaissances de chaque individu. Dans le cadre de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, tenue au Mauritshuis, l'intégration d'odeurs en association avec la vision des tableaux facilite la réminiscence de ces œuvres chez le visiteur. Une proximité accrue entre l'odeur et l'image renforce la perception multisensorielle de l'œuvre, augmentant ainsi sa mémorabilité pour le visiteur. Par conséquent, il est essentiel que le travail de l'expographe et des parfumeurs soit méticuleusement orchestré afin de favoriser l'apprentissage. L'artiste Ann Hamilton explique que la contemplation active (sensorielle ou mentale) engendre une appréciation plus complète que la contemplation passive (uniquement visuelle). Elle a souligné l'importance de l'expérience sensorielle dans les institutions muséales et artistiques : « We think and feel through all our senses. All experience is embodied, even when we privilege our eyes over our feet. How we pay attention to all the qualities of experience will affect how long we linger. The longer we linger will affect how we think and how we think

⁷² MAZÔ-DARNÉ, N. (2006). Mémoriser grâce à nos sens. *Cahiers de l'APLIUT*, 25(2), p. 28.

will increase our capacity to respond. The felt experiences of spaces, sound, light, temperature, and smell, have everything to do with what and how we think. »⁷³

Dans son article de 2007 intitulé « L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ? », Alessandra Mariani met en évidence un point crucial : dans la culture occidentale, les textes et l'écriture sont traditionnellement associés au raisonnement, tandis que le corps est lié aux émotions⁷⁴. Cette observation, appuyée par les travaux de Howes, ainsi que ceux de Joy Monice Malnar et Frank Vodvarka en 2004, met en lumière l'importance de l'expérience sensorielle et spatiale dans la mémorisation des contenus exposés. Intégrer une dimension sensorielle à une exposition permet donc de créer une expérience mémorable pour le visiteur, car les sens dits « mineurs » contribuent à la construction et à l'assimilation de l'environnement, favorisant ainsi une perception polysensorielle qui stimule l'activité cognitive. Les souvenirs sont construits et récupérés à partir d'informations provenant de différents sens. L'idée principale réside dans le fait que les souvenirs se composent d'une multitude d'éléments variés (sensoriels, émotionnels, linguistiques, etc.) qui sont distribués dans tout le cerveau, mais liés entre eux dans différents centres qui représentent des objets, des concepts et des événements. Par conséquent, la présence de ces cinq sens dans un lieu muséal, et plus particulièrement une exposition, permettrait donc au visiteur de vivre une expérience plus complète, car « la perception polysensorielle mène à une activité cognitive plus rapide, plus complète et plus satisfaisante pour le visiteur participant »⁷⁵.

Alessandra Mariani explique que l'information collectée par les sens est ensuite traitée directement ou indirectement, en fonction du type de stimuli (biologique ou cérébral), en tenant compte de toutes les données antérieures stockées par l'individu dans sa mémoire. Jocelyne Lupien, de son côté, soutient qu'il serait incorrect de considérer une seule forme de mémoire ; elle préconise plutôt de parler de « l'association des perceptions du système sensoriel et des aires cérébrales spécialisées ; mémoires à court et à long terme, mémoire associative, sensorielle, fonctionnelle qui dialoguent entre elles pour construire notre compréhension globale de l'univers »⁷⁶. En effet, nos mémoires sont multiples, on se rappelle donc plus longtemps une exposition si elle est inscrite dans plusieurs de nos mémoires. Si elle

⁷³ N. Sobol Levent & P. Alvaro (Eds.), *The Multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield, p. 353.

⁷⁴ MARIANI, A. (2007). *L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ?* Article à comité et rapport, p. 54.

⁷⁵ MARIANI, A. (2012). Pratiques interactives et immersives : pratiques spatiales critiques la réalité augmentée de l'exposition. *MediaTropes*, III(2), p. 67.

⁷⁶ MARIANI, A. (2007). *L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ?* Article à comité et rapport, p. 56.

n'est que visuelle, les connaissances emmagasinées durant l'exposition auront moins de chances de résider longtemps dans la mémoire du visiteur. La citation du théoricien humaniste Giordano Bruno du XVI^e siècle (connu par le fait qu'il fut le premier à considérer l'univers comme infini et peuplé d'innombrables mondes, ouvrant ainsi la voie à notre conception moderne de l'espace) soutient l'argument qu'une exposition immersive tire sa légitimité de sa capacité à stimuler plusieurs sens simultanément : « Rien n'entre dans la mémoire, et a fortiori dans l'intellect, sans avoir passé par les sens et par toute la série des facultés intérieures, forçant porte après porte par l'intensité de l'impression et par la vertu des émotions soulevées. »⁷⁷ Ainsi, avec ces informations, il est possible d'affirmer que les sens et les sensations peuvent affiner notre perception du monde, mais qu'ils ne peuvent pas à eux seuls créer de la signification. Par conséquent, comme l'explique Alessandra Mariani, il devient apparent que l'expérience polysensorielle favorise une activité cognitive plus rapide, plus approfondie et plus gratifiante pour le participant à l'exposition. Dans les expositions immersives sensorielles, le visiteur est donc un participant, ce terme souligne précisément ce que ce processus vise à mettre en place : l'implication active du visiteur pour lui permettre de véritablement « vivre l'expérience »⁷⁸. Les développements récents en sciences cognitives révèlent que la cognition n'est pas seulement un processus de l'esprit, mais plutôt de l'interaction entre nos esprits, nos corps et l'environnement. La cognition est incarnée, ce qui signifie qu'elle se déroule non seulement dans nos cerveaux et nos esprits mais dans l'ensemble de nos corps⁷⁹. Ainsi, lorsque le visiteur de l'exposition vit pleinement l'expérience mise en place par le musée, le commissaire et l'expographe, il participe à l'exposition et devrait en retenir de nombreuses informations.

2. Les expositions immersives sensorielles : une réaction aux changements du monde muséal.

Quelles sont les raisons qui motivent la mise en place des expositions immersives ? L'évolution constante du monde muséal a engendré un besoin croissant d'innovation et d'adaptation pour répondre aux attentes changeantes du public. Parmi les réponses à ces

⁷⁷ GIORDANO, B. est cité par KLEIN, R. (1970). *La forme et l'intelligible: écrits sur la Renaissance et l'art moderne*. Paris : Éditions Gallimard, p. 67.

⁷⁸ *Ibid*, p. 56.

⁷⁹ LAKOFF, G., & JOHNSON, M. (1999). *Philosophy in the Flesh : The Embodied Mind and Its Challenge to Western Thought*. New York, NY: Basic Books, A Member of the Perseus Books Group, cité par WITCOMB, A. (2015). Toward a pedagogy of feeling: understanding how museums create a space for cross-cultural encounters. Dans *International Handbook of Museum Studies. Vol. 1 Museum Theory*. Oxford: Wiley-Blackwell, p. 326.

changements, les expositions immersives sensorielles s'imposent comme une forme d'expression artistique et culturelle adaptée aux demandes sociétales. Dans ce chapitre, nous explorerons les raisons qui motivent la mise en place de telles présentations. En effet, ces expositions offrent une opportunité unique d'aider à démocratiser l'art en le rendant accessible à un large public, tout en préservant son intégrité et sa valeur artistique. De plus, elles renforcent les projets des commissaires-auteurs et des expographes, dont les rôles ont également évolué avec le temps, en intégrant des concepts de médiation et de diffusion adaptés à notre époque. En analysant les facteurs performatifs, immatériels et expérientiels associés à ces expositions, nous chercherons à comprendre comment ces expositions immersives répondent aux demandes sociétales contemporaines et contribuent à façonner l'avenir du monde muséal.

2.1. Aide à démocratiser l'art sans le dénaturer

Depuis plusieurs années, les institutions partagent la mission de devenir plus inclusives et accessibles afin de pouvoir rejoindre un public de plus en plus large et diversifié. Dans le cadre de l'étude de l'apport des expographies immersives sensorielles, un des aspects qui ressort est celui de la démocratisation de la culture. En effet, aujourd'hui, les musées essaient d'attirer des visiteurs qui s'éloignent de leur visiteur-type. L'expographie fait partie des stratégies mises en place pour atteindre cet objectif puisqu'il s'agit d'une pratique qui vise à créer un lien entre le visiteur et les œuvres. C'est dans cette perspective de rapprochement du public que naissent les notions de désacralisation, marchandisation et massification des musées - très souvent perçus de manière négative.. Cependant, la désacralisation des objets muséaux peut aussi être présentée comme une possibilité de rendre la culture plus compréhensible et donc démocratique, sans toutefois en réduire sa valeur. Un musée qui se contente de cibler uniquement les visiteurs habituels ne parvient pas pleinement à atteindre les objectifs de partage et de transmission de la culture. Ils sont pourtant essentiels en tant que biens communs pour l'ensemble de la société. L'accessibilité culturelle doit être garantie et favorisée, c'est pourquoi on peut se demander comment les expographies immersives sensorielles désacralisant les objets muséaux amènent-elle à une démocratisation des musées ?

La notion d'expographie est donc composée de nombreuses réflexions sur comment mettre en place une exposition afin de diffuser des connaissances, par le biais de quel support et à qui. La muséographie relève d'enjeux actuels comme la prise en compte de l'inclusivité

et l'accessibilité de l'art à tous. Aussi, la désacralisation est une approche visant à apporter un nouveau regard sur les œuvres d'art, permettant une diffusion à un plus grand public. Par cette mise en exposition, une plus grande inclusion a lieu, car les publics déjà initiés à la culture, mais aussi les non-publics (les personnes qui ne se rendent pas souvent dans des lieux culturels), sont les bienvenus au musée. L'une des premières manifestations artistiques à adopter cette approche novatrice est l'exposition *Les Immatériaux*, mentionnée précédemment, selon Jean Davallon, celle-ci se distingue par sa volonté de « sortir du modèle classique de l'exposition »⁸⁰.

Cette désacralisation et démocratisation de l'art, tout en préservant son intégrité et sa valeur artistique, peuvent être illustrées grâce à l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*. Cette dernière proposait une approche innovante permettant de démystifier l'art en le rendant accessible à un public plus large ; y compris ceux qui pourraient se sentir intimidés par les institutions muséales. En effet, l'utilisation de parfums dans l'expographie permettait aux visiteurs de s'engager avec l'œuvre d'une manière plus personnelle et intuitive. Tout en présentant les œuvres dans un cadre traditionnel de musée, l'exposition a créé un environnement immersif où les visiteurs étaient placés au centre de l'action, les invitant à explorer et à interagir avec les parfums et les œuvres de manière libre et spontanée. Cette méthode élargit les frontières de l'art en le détachant des limites traditionnelles imposées par les normes formelles et institutionnelles, qui habituellement maintiennent le visiteur dans un rôle passif. Ainsi, cette exposition montre donc comment les expositions immersives analogiques peuvent offrir au public une approche plus ouverte et inclusive pour appréhender l'art, tout en préservant une qualité artistique. Elles exploitent leur potentiel émotionnel et esthétique pour mettre en place une expographie démocratisant et désacralisant l'art.

2.2. Les facteurs immatériels, performatifs et expérientiels des expositions immersives.

En étudiant les aspects performatifs, immatériels et expérientiels présents dans ces expositions, notre objectif est de déterminer comment ces expériences immersives répondent aux besoins de la société moderne et influent sur l'évolution future du domaine muséal.

Les expositions immersives sensorielles transcendent souvent les limites matérielles en utilisant des éléments immatériels tels que la lumière, le son, les odeurs et les sensations

⁸⁰ DAVALLON, J. (1986). Le présent des Immatériaux. *Cahier Expo Média*, 1, 7.

tactiles, pour susciter des émotions et des réponses chez les visiteurs. Ces éléments immatériels ajoutent une dimension supplémentaire à l'expérience, en stimulant les sens et en créant une atmosphère émotionnelle et immersive. Comme le précisent André Gob et Noémie Drouguet : « Dans ce type de présentation, la matérialité laisse place à l'immatérialité des œuvres et le « regardeur » devient à la fois visiteur, expérimentateur et auditeur. »⁸¹

Les expositions immersives sensorielles telles que *Fleeting - Scents in Colour* et *Lars Tunbjörk - Askew* explorent les aspects immatériels de l'art en engageant les spectateurs à travers des expériences sensorielles uniques. *Fleeting - Scents in Colour* transporte les visiteurs dans un univers olfactif où les parfums évoquent des émotions, des souvenirs et des paysages imaginaires, créant ainsi une expérience sensorielle immersive explorant la dimension invisible et immatérielle des odeurs. D'autre part, *Lars Tunbjörk - Askew* explore l'aspect immatériel à travers une trame sonore. En associant les photographies de Lars Tunbjörk à une bande sonore spécialement conçue, l'exposition crée une expérience multisensorielle où les images visuelles sont enrichies par des éléments auditifs. La musique, les bruits ambiants et les dialogues enregistrés ajoutent une dimension supplémentaire aux photographies, invitant les spectateurs à plonger plus profondément dans l'univers visuel de l'artiste. Cette fusion de l'image et du son transcende la matérialité des photographies pour créer une expérience immersive et émotionnelle.

Ces exemples démontrent comment les expositions immersives sensorielles repoussent les limites de la matérialité dans l'art en explorant des médias immatériels tels que les parfums et les sons. En engageant les spectateurs à travers une gamme d'expériences sensorielles, ces expositions offrent une nouvelle perspective sur la nature de l'art et de l'expérience esthétique.

Les expositions immersives sensorielles sont caractérisées par une combinaison de facteurs performatifs et expérientiels qui transforment l'expérience du visiteur en une interaction dynamique et engageante avec l'art. D'une part, ces expositions se distinguent par leur dimension performative, où les éléments artistiques et sensoriels interagissent de manière dynamique avec le public. Les performances peuvent être à la fois planifiées et spontanées, impliquant souvent la participation active des visiteurs. Par exemple, des installations interactives permettent aux visiteurs d'interagir directement avec l'environnement, créant ainsi une expérience unique à chaque visite. D'autre part, ces expositions mettent l'accent sur

⁸¹ GOB, A., & DROUGUET, N. (2014). Chapitre 4 - L'exposition : la fonction de présentation. Dans A. Gob & N. Drouguet (Eds.), *La muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris: Armand Colin, p. 128.

l'expérience vécue par le visiteur, plutôt que sur la simple observation d'œuvres d'art ou d'objets. En incorporant des éléments sensoriels et interactifs, ces expositions offrent une expérience multisensorielle qui plonge les visiteurs dans un univers artistique, favorisant ainsi une immersion totale et une compréhension approfondie et personnelle de l'œuvre d'art. En combinant ces différents facteurs, les expositions immersives sensorielles offrent aux visiteurs une expérience artistique et culturelle unique, où l'interaction, l'immersion et l'expérience jouent un rôle central dans la création de souvenirs durables et significatifs.

Dans *L'art: une histoire d'exposition*, l'historien de l'art Jérôme Glicenstein, explique que dès le XXe siècle, les musées - en particulier les musées d'art moderne - ont été perçus comme des lieux proposant des expériences alternatives, ouverts à l'expérimentation esthétique et politique. Cette conception a conduit à une transformation des fonctions traditionnelles du musée, passant d'un lieu statique, centré sur l'accumulation d'œuvres, à un espace dynamique favorisant l'expérimentation et la participation active des visiteurs⁸². Pour illustrer cette évolution, Glicenstein utilise l'exemple de la scénographie d'exposition conçue par l'artiste El Lissitzky : « En s'inspirant des enseignements de Malevitch et de ses propres expériences, Lissitzky cherche à créer des environnements où les spectateurs ne sont plus de simples observateurs, mais des participants actifs. Son objectif est de transformer l'espace d'exposition en un lieu où les mouvements du spectateur et son interaction avec les œuvres sont centraux. Lissitzky insiste sur le fait que l'espace d'exposition doit être vécu, pas seulement observé, et conçu de manière à encourager une expérience immersive et dynamique. » Ainsi, en transformant le rôle des spectateurs en les invitant à devenir des participants actifs, engageant pleinement leurs sens et leur imagination, Lissitzky a révolutionné la scénographie d'exposition pour permettre aux visiteurs de jouer un rôle central dans leur propre expérience artistique.

L'aboutissement de cette vision se trouve dans des réalisations telles que le *Cabinet des abstraits*, où Lissitzky démontre un engagement profond envers les facteurs performatifs et expérientiels de la mise en exposition. En intégrant des éléments interactifs tels que des parois coulissantes et des dispositifs d'éclairage adaptables, il crée un environnement transformant le rôle des spectateurs en les invitant à devenir des participants actifs, engageant pleinement leurs sens et leur imagination. Lissitzky a révolutionné la scénographie d'exposition pour permettre aux visiteurs de jouer un rôle central dans leur propre expérience artistique. De plus, des parois coulissantes permettent aux visiteurs de modifier la disposition

⁸² GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : PUF, coll. « Lignes d'art », p. 18.

des œuvres selon leur propre perspective et compréhension, les engageant ainsi activement dans la construction de leur expérience. De même, les dispositifs d'éclairage adaptable contribuaient à créer des ambiances changeantes, invitant les visiteurs à explorer différentes facettes des œuvres exposées. Cette approche immersive et participative transforme l'espace d'exposition en une expérience dynamique et vivante.

« Les attentes, parfois contradictoires, d'une société en mutation impliquent de profondes transformations pour rester en prise sur celle-ci. »⁸³ Cette citation de Serge Jaumain souligne les changements nécessaires dans les musées et les expositions pour répondre aux attentes diverses, et parfois contradictoires, d'une société en évolution. Dans cette même perspective, l'ouvrage « Altermuséologie », de Chaumier expose le changement inévitable du monde contemporain, avec ses évolutions dans les attentes du public, les motivations culturelles, et la définition même de la culture : « Car le monde change, et avec lui les publics, les motivations et la définition afférente à la culture. D'autres urgences apparaissent, des points de tensions sociales, politiques, et économiques s'additionnent et conduisent inéluctablement à des révisions idéologiques. La culture ne pourra pas continuer à procéder comme avant, et il convient de pointer d'inévitables et nécessaires remises en cause. Nous proposons dans cet ouvrage de nous pencher sur l'exposition comme focale, certes étroite, mais révélatrice des mutations en cours. »⁸⁴ Les expositions deviennent ainsi un moyen de s'adapter au monde contemporain, et la façon dont elles sont conçues et mises en place fait également partie intégrante de cette adaptation. Ainsi, comme le dit Chaumier : « Il n'y a donc pas lieu de condamner ou de faire l'apologie *a priori* de l'expérientiel, c'est un vecteur qui peut donner lieu à des propositions variées, des plus racoleuses ou plus exigeantes, des plus fantastiques aux plus poétiques, des plus sensibles aux plus réflexives. »⁸⁵

Cette transition est particulièrement remarquable par un changement de paradigme dans la conception des expositions. Ce changement est passé d'une focalisation sur les objets et les discours, à une mise en avant des visiteurs et de leurs expériences. Thomas Kuhn met en lumière ces observations sur la notion de paradigme dans l'analyse des mutations du monde de l'art, telles qu'utilisées par la sociologue Nathalie Heinich. Le troisième paradigme, depuis les années 1990, « n'est plus tourné vers les objets, ni même sur les discours, les idées

⁸³ JAUMAIN, S. (2000). *Les Musées En Mouvement : Nouvelles Conceptions, Nouveaux Publics : Belgique, Canada*. Université libre de Bruxelles, Centre d'études canadiennes. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 9.

⁸⁴ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 8.

⁸⁵ *Ibid*, p. 53-54

à communiquer, mais sur les visiteurs et sur leurs expériences. Du second paradigme communicationnel, nous sommes passés au paradigme expérientiel. »⁸⁶

Cette transition vers un paradigme expérientiel met en évidence l'importance croissante accordée à l'interaction entre les visiteurs et les expositions, favorisant ainsi l'émergence de facteurs performatifs et expérientiels dans la mise en scène des œuvres : « En quelque sorte l'expérience a pris le relais de l'interactivité, notion si chérie de la fin des années 1980 et 1990. »⁸⁷ En effet, cette nouvelle muséologie, évoquée par Jaumain et Chaumier, cherche à s'adresser à tous les sens et à proposer une expérience immersive et sensorielle « qui ne s'adresse pas au seul intellect ou à la seule émotion, mais qui propose de sentir, d'écouter, de toucher »⁸⁸, allant donc au-delà de la simple observation intellectuelle. Ainsi, l'exposition devient un espace de participation active où les visiteurs deviennent des acteurs essentiels de leur propre expérience artistique, en accord avec les nouvelles attentes et exigences de la société contemporaine.

2.3. Essor des « commissaires-auteurs » participant à l'essor des expographies immersives.

Dans le paysage muséal contemporain, l'émergence des « commissaires-auteurs » trouve son fondement dans un contexte où les expositions ont évolué pour devenir des terrains d'expression artistique à part entière. Cette transition est notamment mise en lumière par Nathalie Heinich, qui établit un lien entre le rôle du commissaire d'exposition en tant qu' « auteur », l'avènement des scénographies comme œuvres autonomes, et l'importance accordée par les commissaires à la création de scénographies élaborées et immersives pour amplifier leur impact artistique⁸⁹. Ainsi, cette évolution reflète une volonté croissante de transformer les expositions en expériences artistiques globales, où la mise en scène devient aussi importante que les œuvres exposées elles-mêmes.

De même, les observations de Glicenstein montrent que chaque exposition, qu'elle soit temporaire ou permanente, qu'elle soit le fruit d'un ou de plusieurs auteurs, s'apparente à une forme de fiction exploitant les œuvres d'art à des fins d'expression artistique⁹⁰. Glicenstein met en lumière le débat persistant opposant la figure du commissaire d'exposition

⁸⁶ *Ibid*, p. 12.

⁸⁷ *Ibid*, p. 27.

⁸⁸ *Ibid*, p. 27.

⁸⁹ Nathalie HEINICH, *Le Paradigme de l'art contemporain. Structures d'une révolution artistique*, Paris, Gallimard, 2014.

⁹⁰ GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : PUF, coll. « Lignes d'art », p. 15.

à celle de l'artiste, tout en soulignant le rôle crucial des commissaires, scénographes et muséographes dans la création de sens au sein des expositions.

Cet essor des expositions immersives sensorielles est également alimenté par les observations de Dominique Gélinas, qui constate que notre société valorise les expériences intensément vécues⁹¹. Effectivement, Varutti met en avant les dispositifs d'exposition qui contribuent à façonner les projets des commissaires, et à souligner leur message : « emotions can stimulate innovative, creative curatorial solutions and open up for intense and memorable museum experiences. »⁹²

Ainsi, selon les observations de Raymond Montpetit, Yves Bergeron, Violette Loget et François Mairesse, les scénographies d'exposition se transforment en réponse aux évolutions sociétales et aux progrès du projet muséal : « Se renouvelant à plusieurs égards, le projet muséal de maintenant s'élabore en tenant compte des contraintes et des impératifs nouveaux dictés par le présent, avec lesquels doivent composer les objectifs hérités du passé et toujours à l'ordre du jour. »⁹³

3. Les métiers de l'expographie

Dans cette dernière sous-partie consacrée au travail du scénographe dans les expositions immersives sensorielles, nous nous pencherons sur l'évolution de ce métier en phase avec la société contemporaine. Comme le souligne Chaumier : « Le musée est toujours représentatif de la société dans laquelle il s'épanouit, il avait été rigoureux et austère, il se rêvera désormais enchanteur et pourvoyeur de plaisirs. »⁹⁴ Une fois de plus, le musée s'adapte et se renouvelle pour être en phase avec son époque, car : « le musée reflète son temps »⁹⁵.

3. 1. La division du travail et les nombreuses spécialisations apparaissent

L'évolution du métier de scénographe s'inscrit dans un mouvement plus large de redéfinition des pratiques muséales, comme le souligne Jens Hoffmann dans son ouvrage

⁹¹ GÉLINAS, D. (2014). *Le sensorium synthétique : Réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale*, 16.

⁹² VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38, p. 71.

⁹³ MONTPETIT, R., BERGERON, Y., LOGET, V., & MAIRESSE, F. (2021). *Du sens et du plaisir : une muséologie pour les visiteurs : musée et exposition selon Raymond Montpetit*. *Muséologies*. Paris: L'Harmattan, p. 227.

⁹⁴ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 28.

⁹⁵ *Ibid*, p. 31.

« Show Time ». Les conservateurs et les commissaires d'exposition adoptent une approche de plus en plus créative et subjective dans la conception et la réalisation des expositions, ce qui impacte directement le rôle et les responsabilités des scénographes : « Since the early 1990s, exhibition making and curating have undergone a dramatic change. From practices that revolved mostly around the conservation, interpretation, and display of objects in museum collections, they have become truly creative professions. (...) the presentations themselves are becoming ever more diverse in form and content. Some unforgettable and inspiring exhibitions have resulted. »⁹⁶ Cette évolution n'est pas sans poser des questionnements sur la définition même du métier de scénographe, comme le met en lumière l'article de Ondine Bréaud-Holland. En effet, la pratique de la scénographie oscille entre une approche technique et une dimension artistique. Dans cet article, elle présente des rencontres avec des professionnels du domaine, comme celui du Teatro Due à Parme, révélant une diversité de rôles et de statuts attribués au scénographe, allant de la conception intégrale à l'interprétation de projets préétablis par des personnalités extérieures. Cette variabilité soulève des questionnements sur l'autorité et le statut du scénographe, ainsi que sur la nature de sa contribution artistique. Elle insiste sur le fait que le travail du scénographe peut être très polyvalent en fonction du type d'institution et de budget alloué à la mise en exposition : « Définition du scénographe difficile à stabiliser, incertitude par rapport à son autorité, hésitation quant à son statut, etc. »⁹⁷

La division du travail dans le domaine de l'expographie est en constante évolution, en réponse aux exigences changeantes des objectifs de mise en exposition. Comme le souligne Alessandra Mariani, les expographies qui innovent le plus - bien qu'elles aident les visiteurs dans leur interprétation - posent de nouveaux défis aux concepteurs d'expositions, qui doivent être de plus en plus innovants pour créer des expériences engageantes et significatives. C'est le cas avec la mise en place de scénographies immersives par exemple⁹⁸.

Parallèlement, comme le souligne Chaumier dans son livre *Altermuséologie*, l'évolution du rôle du scénographe dans le paysage muséal contemporain est indissociable de la montée en puissance de la logique expositionnelle. Cette transformation profonde des institutions muséales a engendré l'apparition de nouveaux métiers et une diversification des

⁹⁶ HOFFMANN, J. (2014). *Show Time : The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London : Thames & Hudson, p. 11.

⁹⁷ BRÉAUD-HOLLAND, O. (2017). La scénographie, un art à part entière ? *Nouvelle revue d'esthétique*, 20, p. 53-54.

⁹⁸ MARIANI, A. (2007). *L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ?* Article à comité et rapport, p. 49 et 51.

spécialisations au sein du domaine de la muséographie : « Avec la montée en puissance de la logique expositionnelle, les institutions se sont métamorphosées, de nouveaux métiers sont apparus, les raisons de faire des expositions et la manière de les faire se sont transformées. »⁹⁹ Les institutions muséales ont été amenées à repenser leurs pratiques et à diversifier leurs équipes. Ainsi, de nouveaux métiers liés à la conception, à la réalisation et à la gestion des expositions ont émergé pour répondre aux besoins changeants du public et aux exigences en matière de mise en scène et d'expérience du visiteur. De plus, Chaumier explique que cette réflexion approfondie s'est étendue aux moyens de présentation, allant de l'éclairage traditionnel à la mise en contexte et en situation, marquant ainsi une transition du simple arrangement de lieux à une véritable mise en scène orchestrée par le scénographe. Autrefois perçu comme un « décorateur chargé de rendre un espace accueillant »¹⁰⁰, le scénographe assume désormais un rôle central dans la conception et la réalisation de la mise en scène d'un propos artistique. Ainsi, la division du travail au sein du domaine muséal s'est complexifiée, avec une multiplication des spécialisations et des compétences requises pour concevoir et réaliser des expositions innovantes et captivantes. Cette évolution témoigne de l'adaptation des institutions muséales¹⁰¹ à un contexte sociétal en mutation, où les attentes du public et les pratiques culturelles évoluent rapidement.

Comme le souligne Dominique Gélinas dans son ouvrage « Le sensorium synthétique », l'expographie immersive a gagné en importance ces dernières années, notamment dans les expositions conçues et réalisées par des firmes de design, où « l'objectif d'attirer les foules est primordial »¹⁰². Cette évolution témoigne de la nécessité de spécialisations plus pointues, pour répondre aux exigences croissantes des nouvelles formes d'expositions. Comme le nomme Pamela Bianchi dans son article « Implosions esthétiques, ou quand la scénographie disparaît », nous pouvons remarquer l'apparition d'un « design scénographique »¹⁰³. Parallèlement, l'émergence de métiers tels que celui de régisseur - comme le décrivent Sophie Daynes-Diallo, Hélène Perrel et Hélène Vassal - apporte une nouvelle dimension à la division du travail dans le domaine de la scénographie

⁹⁹ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 11.

¹⁰⁰ *Ibid*, p. 12.

¹⁰¹ *Ibid*, p. 179.

¹⁰² GÉLINAS, D. (2014). *Le sensorium synthétique : Réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale*, 16.

¹⁰³ BIANCHI, P. (2017). Implosions esthétiques, ou quand la scénographie disparaît. *Nouvelle revue d'esthétique*, 20, p. 90.

d'exposition¹⁰⁴. Le régisseur, au cœur du processus de réalisation des expositions temporaires, joue un rôle essentiel en gérant les risques, en maîtrisant les processus de décision et en favorisant le compromis au sein de l'équipe projet. Cette spécialisation met en lumière la nécessité d'une approche concertée et d'une culture du risque pour mener à bien des projets d'expositions innovants et complexes. En conclusion, la division du travail dans le domaine de la scénographie et de l'expographie évolue en réponse aux besoins changeants de la société et des institutions culturelles. L'émergence de métiers spécialisés, tels que celui de régisseur, témoigne de cette transformation et souligne l'importance croissante de compétences multiples et complémentaires pour concevoir et réaliser des expositions immersives sensorielles de qualité.

De plus, une importance étant de plus en plus accordée à ce métier qu'on le documente. En effet, Glicenstein explique qu'une reconnaissance du rôle crucial des scénographes dans la création de sens et dans la mise en valeur des œuvres d'art est en partie démontrée grâce à ces documentations grandissantes: « Certains musées, comme le MoMA, se sont mis à documenter certaines scénographies d'exposition (c'était le cas des scénographies de Lissitzky et Kiesler dès « Cubism and Abstract Art » (MoMA, 1936) ou de celles de Bayer à « Bauhaus 1919-1928 » (MoMA, 1938)) ; et cela, parmi les œuvres d'art. »¹⁰⁵

Le changement constant autour des compétences des expographes découle de l'apparition de nouvelles pratiques (comme les expositions immersives sensorielles) et de la redéfinition des frontières entre différents acteurs de l'institution muséale. Une tendance marquante est l'implication croissante des artistes dans la conception des scénographies d'exposition, brouillant ainsi les frontières traditionnelles entre l'artiste, le conservateur et le scénographe. En effet, Glicenstein met en avant le fait que l'« on demande de plus en plus à des artistes d'intervenir au sein même des collections des musées d'art ancien ou moderne »¹⁰⁶. Ainsi, cela amène de nouveaux questionnements sur la nécessité de documenter ces expographies et de comprendre leurs valeurs. Ces évolutions reflètent les défis et les opportunités auxquels sont confrontés les professionnels de l'expographie dans la création d'expositions qui captivent et inspirent les visiteurs.

L'évolution du rôle du scénographe dans le contexte des expositions immersives témoigne d'une transformation profonde des processus de travail au sein des institutions

¹⁰⁴ DAYNES-DIALLO, S., PERREL, H., & VASSAL, H. (2016). Régisseur d'œuvres : enjeux d'un métier émergent et perspectives de professionnalisation. *Au regard des métiers du patrimoine*, 30.

¹⁰⁵ GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : PUF, coll. « Lignes d'art », p. 62.

¹⁰⁶ *Ibid*, p. 63.

culturelles. Cette transformation est illustrée par le développement de compétences spécialisées et la diversification des métiers muséaux, comme le soulignent Sophie Daynes-Diallo, Hélène Perrel et Hélène Vassal dans leur étude sur le métier de régisseur. Cette spécialisation croissante des métiers muséaux met en évidence la nécessité d'une réponse organisationnelle adaptée, caractérisée par le partage raisonné des tâches et une culture du risque et de l'erreur. Les régisseurs et les restaurateurs peuvent ainsi collaborer efficacement pour assurer la mise en valeur et la préservation du patrimoine culturel, tout en conciliant des segments d'activité variés, tels que l'accrochage d'œuvres complexes ou la documentation¹⁰⁷. Cependant, malgré la reconnaissance croissante du métier de régisseur et de celui de d'expographe/scénographe d'exposition, ainsi que l'existence de cursus de formation dédiés, des défis subsistent en termes de cohérence dans le statut et les cadres d'emploi.

En conclusion, le métier de régisseur émerge comme un élément clé de l'évolution des musées. Cette profession, en constante mutation, offre un point de vue privilégié sur les collections muséales et leur diversité, tout en contribuant à façonner l'avenir de la conservation et de la présentation du patrimoine culturel. Ainsi, après avoir exposé le fait que ce métier est essentiel à la mise en place d'expositions et que de nombreuses spécialisations apparaissent : « le métier de régisseur est déjà en devenir, accompagnant une ère de changement profond des musées dans lequel la gestion du risque, la polyvalence et l'adaptabilité permanente sont les qualités indispensables d'une pratique concertée de la conservation. »¹⁰⁸

3. 2. Le métier d'expographe: un créateur d'expérience

Dans le contexte des expositions immersives, l'expographie joue un rôle essentiel en créant une expérience sensorielle et émotionnelle pour le visiteur. Comme l'explique Jaumain dans *Les musées en mouvement* : « l'architecte a dû se battre avec les médiateurs qui souhaitaient que l'on réserve davantage d'espaces, de murs, de salles aux explications pédagogiques, alors que lui voulait à tout prix privilégier l'ambiance générale, rendre le lieu spectaculaire. Selon les mots-clefs des scénographes, il s'agit de permettre au visiteur profane de vivre une expérience émouvante, sensible, merveilleuse, qui mobilise ses sens plus que ses

¹⁰⁷ DAYNES-DIALLO, S., PERREL, H., & VASSAL, H. (2016). Régisseur d'œuvres : enjeux d'un métier émergent et perspectives de professionnalisation. *Au regard des métiers du patrimoine*, 30.

¹⁰⁸ *Ibid.*

capacités d'acquisition d'un savoir scientifique juste. »¹⁰⁹ Ces observations mettent en avant l'importance accordée à l'expérience globale du visiteur. Elles soulignent également la délicate frontière entre une expographie axée sur la création d'expériences et une exposition immersive qui valorise à la fois les œuvres d'art et les connaissances scientifiques de l'histoire de l'art qui leur sont liées. En effet, il est crucial de trouver un équilibre afin que l'expographie ne prenne pas le pas sur la présentation des œuvres, mais plutôt qu'elle les sublime. Comme le souligne l'ouvrage *Altermuséologie* de Chaumier, nous vivons dans une période historique où « tout est devenu sujet à mise en spectacle, mais bien plus exactement à expérience »¹¹⁰ et les musées ainsi que d'autres lieux culturels ne font pas exception. Chaumier met en lumière cette évolution en expliquant que les visiteurs sont de plus en plus attirés par la possibilité de vivre une mise en scène au sein des expositions. Cette dernière dépasse le simple fait de contempler des œuvres ; elle implique une déambulation, une immersion et une interactivité avec l'exposition elle-même, où les œuvres agissent comme des éléments facilitant cette expérience immersive. Ainsi, comme le dit Chaumier: « L'exposition prend alors d'autant plus d'intérêt qu'elle parvient à conjuguer le contenu, ce qui relève de la muséographie et la forme, et ce qui relève de la scénographie, en les imbriquant étroitement. »¹¹¹ Un exemple éloquent de cette réussite peut être observé dans les deux études de cas examinées précédemment : *Lars Tunbjörk - Askew* et *Fleeting - Scents in Colour*. En effet, l'exposition devient d'autant plus captivante lorsqu'elle parvient à harmoniser le contenu et la forme, en les intégrant de manière étroite et cohérente. Dans ces expositions, la scénographie ne se contente pas de présenter des informations, mais elle spatialise également des concepts, créant ainsi un environnement qui stimule les sens et l'imagination du public. « De plus, l'expographe a le devoir de garder l'intérêt du visiteur le plus élevé possible, sinon, l'immersion la plus parfaite reste stérile. Elle peut créer sans doute une certaine émotion, mais quelle sera la rétention du contenu ? Sans diffusion de contenu, l'on tombe dans la simple représentation pour des fins de pur divertissement. »¹¹² : la citation de Dominique Gélinas souligne l'importance de maintenir l'intérêt du visiteur grâce à des informations pertinentes pour former sa réflexion. En effet, bien que l'expérience immersive puisse susciter

¹⁰⁹ JAUMAIN, S. (2000). *Les Musées En Mouvement : Nouvelles Conceptions, Nouveaux Publics : Belgique, Canada*. Université libre de Bruxelles, Centre d'études canadiennes. Bruxelles: Éditions de l'Université de Bruxelles, p. 231.

¹¹⁰ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 39.

¹¹¹ CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann, p. 48.

¹¹² GÉLINAS, D. (2014). *Le sensorium synthétique : Réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale*, 16.

des émotions, elle risque de perdre sa valeur si le contenu intellectuel n'est pas transmis efficacement. Ainsi, ces expositions démontrent que l'expérientiel n'est pas toujours synonyme de superficialité et de divertissement facile. Certaines expériences exigent un engagement intellectuel significatif et demandent un certain investissement de la part du visiteur. Bien que moins fréquentes, ces expériences méritent d'être mises en avant en raison de l'effort créatif et intellectuel qu'elles représentent. De ce fait, la scénographie contemporaine se positionne comme un moyen privilégié de créer des expériences uniques, tout en renforçant l'attrait et la visibilité des institutions culturelles. En combinant habilement esthétique et substance, l'expographie moderne enrichit la relation entre le public et l'art, offrant des moments d'émerveillement et de découverte qui perdurent bien après la visite.

CONCLUSION

« Le but poursuivi était de montrer que le musée était avant tout un lieu ouvert aux expériences ». Cette citation de Glicenstein met en évidence l'objectif de ce travail : démontrer que les expositions immersives reflètent l'évolution du paysage culturel contemporain en répondant constamment aux besoins du public, tout en plaçant le musée en tant que lieu privilégié pour l'expérience culturelle.

À travers ce travail, l'évolution et les avantages de l'expographie immersive dans le domaine des expositions sensorielles ont été analysés en détail. À la suite d'un retour historique sur les expositions immersives, ainsi qu'à une analyse approfondie de la scénographie face au tournant affectif, l'examen détaillé de l'exposition immersive sensorielle a permis de mettre en lumière l'importance de l'immersion analogue ainsi que la théorisation de cette approche expographique novatrice. En effet, les expériences et les émotions jouent un rôle crucial dans notre capacité à nous connecter non seulement aux autres individus, mais aussi aux objets qui nous entourent. En somme, plus nous établissons de connexions émotionnelles, plus nous devenons réceptifs à ce à quoi l'œuvre fait référence. Cette connexion renforce notre capacité à donner un sens à l'expérience muséale, enrichissant ainsi notre interaction avec les œuvres exposées.

En poursuivant notre exploration, deux études de cas ont été présentées : *Fleeting - Scents in colour*, offrant une immersion olfactive dans les peintures du XVIIe siècle, et *Lars Tunbjörk - Askew*, proposant une immersion auditive dans l'univers de Lars Tunbjörk. Ici, bien que l'expérience du visiteur soit plus conventionnelle, la conceptualisation intellectuelle était néanmoins remarquable. Ces études de cas ont été sélectionnées pour illustrer les possibilités d'expériences sensorielles offertes par les expositions immersives, et mettre en avant l'importance de l'ouïe et de l'odorat dans ce contexte.

À la suite de la présentation de ces études de cas et de leurs caractéristiques sensorielles, nous avons observé les bénéfices de ces expositions sur la mémoire des visiteurs. Effectivement, la mémoire est étroitement liée à nos sens ; ainsi, une exposition explorant divers sens a un potentiel plus élevé de marquer nos esprits de manière durable. Cette approche souligne l'importance de considérer les aspects sensoriels dans la conception des expositions afin d'améliorer l'engagement et l'apprentissage des visiteurs.

Les enjeux des expositions immersives ont été abordés, mettant en évidence leur rôle dans la démocratisation de l'art sans le dénaturer, ainsi que les facteurs immatériels,

performatifs et expérientiels qui les caractérisent. L'essor des commissaires-auteurs et leur influence croissante sur le développement des expographies immersives ont également été abordés. En effet, comme l'exprime Marzia Varutti, le développement de scénographies plus immersives en expographie entraîne une évolution du rôle des commissaires d'exposition vers celui d'« auteurs » à part entière, où la scénographie devient essentielle pour raconter l'histoire de l'exposition et la transformer en une œuvre complète¹¹³.

Enfin, les métiers de l'expographie ont été explorés, mettant en avant la division du travail et les nombreuses spécialisations qui émergent dans ce domaine, ainsi que le rôle crucial des expographes en tant que créateurs d'expériences pour les visiteurs des expositions immersives. En conclusion, il est évident que l'expographie immersive représente une avancée majeure dans le domaine muséal, offrant aux visiteurs des expériences uniques et mémorables qui peuvent enrichir leur relation avec l'art et la culture.

Toutefois, comme le présente Brigitte Biehl-Missal et Dirk Vom Lehn dans l'article « Aesthetics and atmosphere in museums: a critical marketing perspective », publié en 2015, la mise en spectacle a aussi ses limites. L'un des aspects négatifs des expositions immersives sensorielles est leur potentiel de désacralisation de l'art poussé à son paroxysme. Cela peut même entraîner une perte de valeur des œuvres, et une déconnexion avec l'histoire de l'art. Alors que l'immersion sensorielle est souvent utilisée comme outil pour démocratiser l'art, visant à rendre les expériences artistiques plus accessibles à un large public ; elle peut parfois minimiser l'importance de l'œuvre elle-même, au profit de l'expérience sensorielle. Les techniques sensorielles utilisées dans ces expositions sont souvent conçues pour offrir une accessibilité universelle, mais moins fréquemment pour mettre en valeur les collections.

Bien que certaines expositions, comme les deux études de cas examinées dans cette recherche, utilisent l'immersion sensorielle de manière réfléchie pour enrichir la compréhension et l'appréciation des œuvres d'art, d'autres expositions peuvent entraîner une diminution de la signification des œuvres exposées. Dans ces cas, l'accent mis sur l'attrait du public peut conduire à une vulgarisation excessive et à une réduction de l'impact des œuvres, transformant ainsi la culture en un produit commercial. Ainsi, comme le présente Brigitte Biehl-Missal et Dirk Vom Lehn : « This approach is useful for capturing the aesthetic experience and atmosphere in museums, which go beyond the mere presentation of artworks

¹¹³ VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38.

or other cultural and technological artifacts, testifying to increased efforts to create memorable experiences for visitors in a context of ubiquitous economic aestheticization. »¹¹⁴

La quête de popularité et de consensus auprès du public peut inciter les institutions culturelles à privilégier des projets, tels que les expositions blockbuster, qui visent essentiellement à attirer un grand nombre de visiteurs, sans nécessairement favoriser la production de connaissances ou de connexions significatives. Cette approche peut conduire à une standardisation et à une homogénéisation des contenus culturels, utilisant des techniques récurrentes telles que les vidéos interactives et les expériences immersives, dans ce que l'on pourrait appeler l'« eventainment ». Par ailleurs, cette tendance à la commercialisation de la culture a donné lieu au concept d'industrie culturelle, où la culture est traitée comme un produit commercial, soumis aux impératifs de vente et de rentabilité.

Bien que controversée, cette commercialisation a permis d'améliorer l'accessibilité à la culture pour un public plus large, en générant des revenus financiers pour les institutions culturelles et en favorisant la création de projets attractifs. Cependant, il est important de reconnaître que cette association entre culture et industrie peut également comporter des risques, notamment en ce qui concerne la qualité et l'intégrité artistique des contenus présentés. En somme, la désacralisation de la culture peut avoir des implications variées, soulignant ainsi la nécessité d'un équilibre entre accessibilité et préservation de la valeur culturelle.

Comme mentionné précédemment, la formation de la mémoire reste un champ d'études ouvert en neurosciences, qui continuent d'explorer et d'acquérir de nouvelles connaissances au fil du temps. Ainsi, la recherche en muséologie est en constante évolution, avec des groupes tels que CONSERT à Concordia qui contribuent activement à ce domaine en élargissant les connaissances et les pratiques¹¹⁵. CONSERT est un groupe de recherche interdisciplinaire qui se consacre à l'étude de divers aspects de la cognition sociale, notamment sur le fonctionnement de nos différentes mémoires. Ce groupe se compose de chercheurs, d'étudiants diplômés et d'étudiants de premier cycle qui travaillent ensemble pour mener des recherches novatrices dans le domaine de la psychologie sociale et de la neuroscience cognitive. Ces chercheurs jouent un rôle crucial dans le développement de nouvelles approches en matière d'expositions, et de médiation culturelle. En collaborant avec

¹¹⁴ BIEHL-MISSAL, B., & VOM LEHN, D. (2015). Aesthetics and Atmosphere in Museums: A Critical Marketing Perspective. Dans *International Handbooks of Museum Studies*. Oxford: Blackwell, p. 235-236.

¹¹⁵ CONSERT. (s. d.). Sensory Museum. Récupéré de <https://www.david-howes.com/senses/SensoryMuseum.htm> (consulté le 15 mars 2024).

des professionnels du domaine, ces initiatives favorisent une meilleure compréhension des besoins des visiteurs et encouragent l'innovation dans la conception et la présentation des expositions. Grâce à l'engagement continu de ces groupes de recherche, le secteur de la muséologie peut continuer à évoluer pour offrir des expériences enrichissantes et stimulantes au public.

Enfin, les expositions immersives sensorielles offrent une expérience artistique unique, mais leur documentation pose des défis spécifiques. En effet, la difficulté rencontrée lors de la recherche documentaire souligne l'importance de la documentation et de l'archivage des expositions artistiques, en particulier celles qui intègrent des dimensions sensorielles. Cela met en lumière la nécessité de préserver et de partager les informations sur ces expériences pour les générations futures, afin de mieux comprendre l'évolution de la pratique curatoriale et de l'expérience muséale. Cette documentation permet aussi d'écrire l'histoire des expositions. Comme l'expliquait Jean-François Lyotard, le commissaire de l'exposition *Les Immatériaux* en 1985, qui qualifia les expositions immersives de « présentation d'idées », et remettant ainsi en question la manière de documenter ces expositions ; il est difficile de capturer pleinement l'expérience vécue par les visiteurs à travers des documents traditionnels. En effet, les éléments sensoriels tels que les odeurs, les sons et les textures, ne peuvent être pleinement appréhendés par le biais de photographies ou de descriptions écrites. Ainsi, la difficulté de saisir et de restituer adéquatement l'expérience sensorielle pose un défi majeur en matière de préservation et de transmission du savoir dans le domaine de la muséologie immersive.

ANNEXES

Annexe 1 : El Lissitzky, *Proun Room*, 1923, 3,2 x 3,6 x 3,6 m.



Annexe 2 : Vue de l'exposition *The Family of Man* d'Edward Steichen, Museum of Modern Art de New York, 1955.



Annexe 3 : Vue de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, Mauritshuis museum, La Haye.
Placement des luminaires.



Annexe 4 : Vue de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, Mauritshuis museum, La Haye.
Placement des luminaires et mise en vitrine des œuvres.



Annexe 6 : Vue de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, Mauritshuis museum, La Haye.

Sécurité des œuvres.



Annexe 7 : Pieter De Hooch, *Interior with women in front of a linen cupboard*, 1663, huile sur toile, 70 x 75,5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Annexe 8 : Vue d'exposition de *Fleeting - Scents in Colour*, au Mauritshuis.

Présentation des diffuseurs d'odeurs.



Annexe 9 : Vue de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, Mauritshuis museum, La Haye.

Mode d'utilisation du dispositif sensoriel olfactif.



Annexe 10 : Emanuel De Witte, *The New Fish Market in Amsterdam*, 1672, huile sur toile, 52 x 62 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Annexe 11 : Vue de l'exposition *Fleeting - Scents in Colour*, Mauritshuis museum, La Haye.

Trois de ces accessoires de mode, derrière une vitrine.



Annexe 12 : Liste des huit œuvres disposant d'un diffuseur d'odeurs.

Jan van der Heyden, *View of the Oudezijds Voorburgwal with the Oude Kerk in Amsterdam*, 1670. Huile sur toile, 41.4 × 52.3 CM. Mauritshuis, The Hague.



Pieter de Hooch, *Interior with Women in Front of a Linen Cupboard*, 1663. Huile sur toile, 70 × 75.5 cm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Pomander (diffuseur de parfum), nord des Pays-Bas, vers 1620. Argent et vermeil, h. 6 cm.
Rijksmuseum Twenthe, Enschede (prêt de la Fondation Martens-Mulder).



Pomander (diffuseur de parfum), nord des Pays-Bas, vers 1600-1625. Argent, h. 7 cm. Musée
du Riks, Amsterdam



Jan Saenredam, *Beached Whale at Beverwijk*, 1602. Gravure, 411 X 597 mm. Rijksmuseum, Amsterdam.



Willem van Mieris, *A Grocer's Shop*, 1717. Huile sur panneau de bois, 49.5 × 40.9 CM.

Mauritshuis, The Hague.



Jacob van Ruisdael, *View of Haarlem with Bleaching Grounds*, 1670-1675. Canvas, 55.5 × 62 cm. Mauritshuis, The Hague



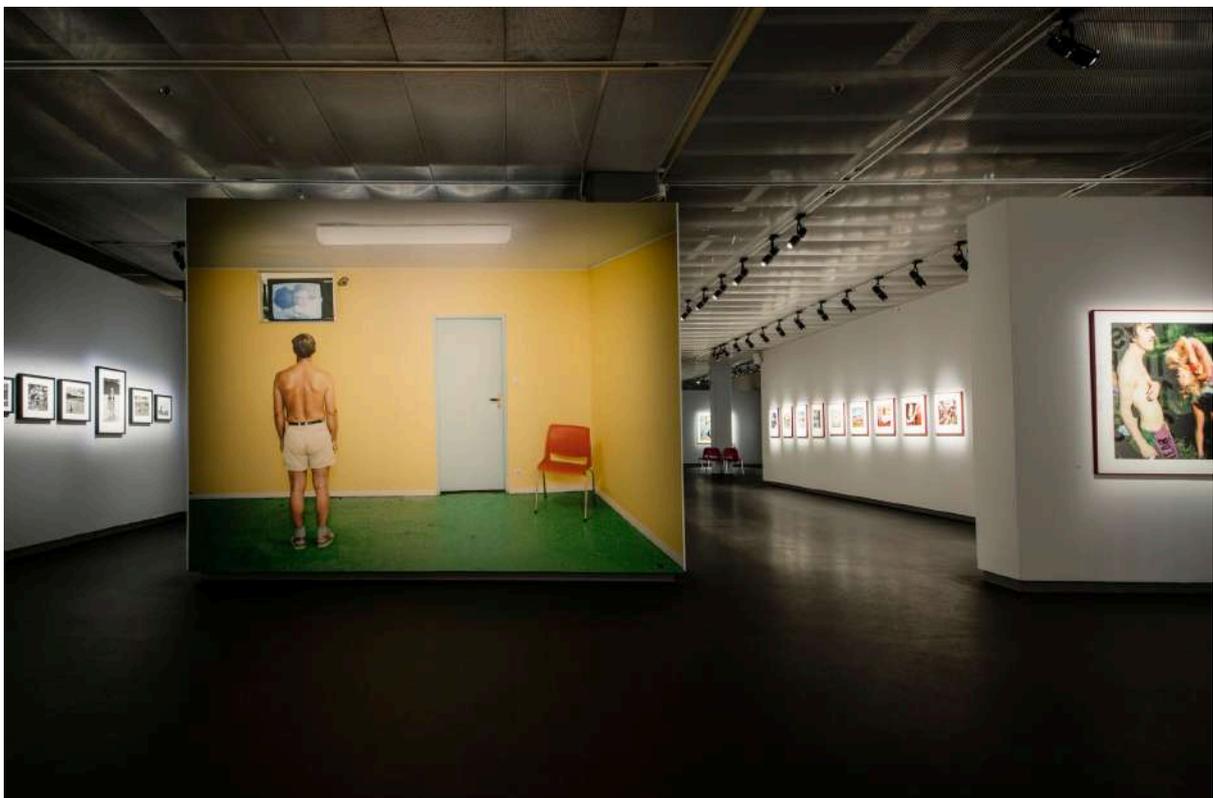
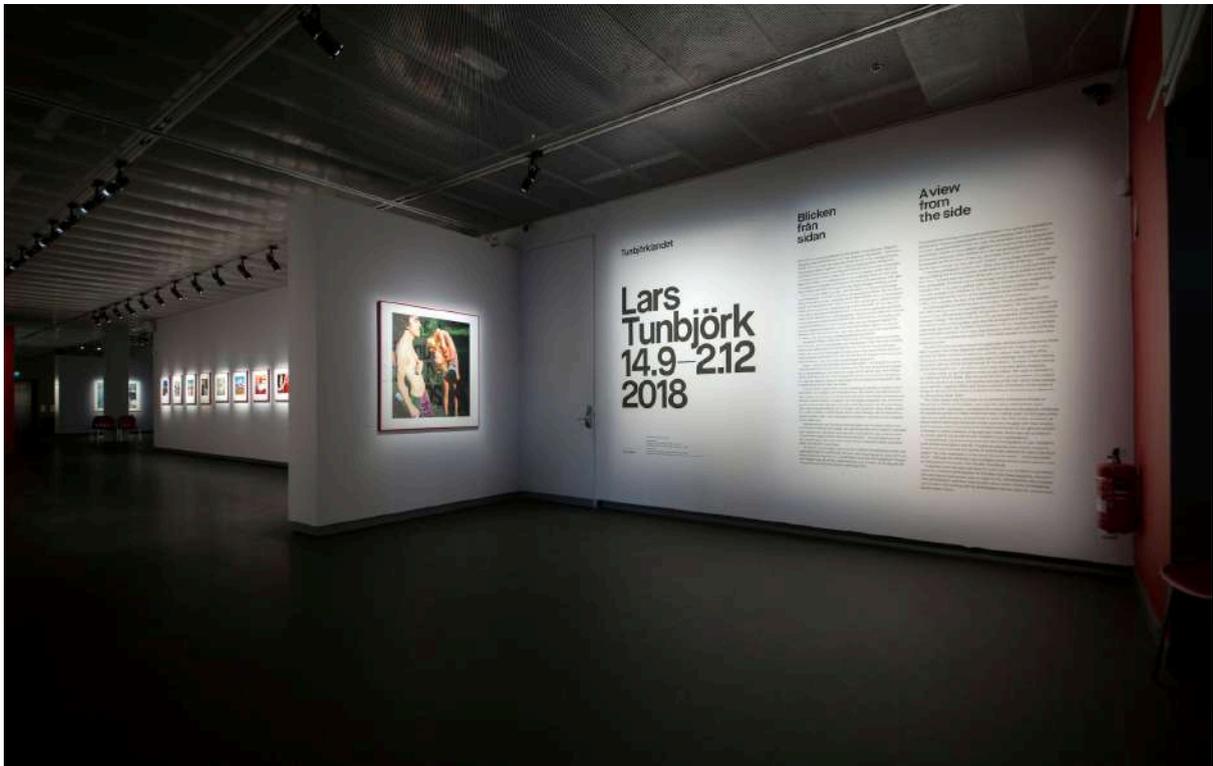
Pieter de Grebber, *The Adoration of the Magi*, 1638. Canvas, 77 × 95 cm. Musée des Beaux-Arts, Caen.

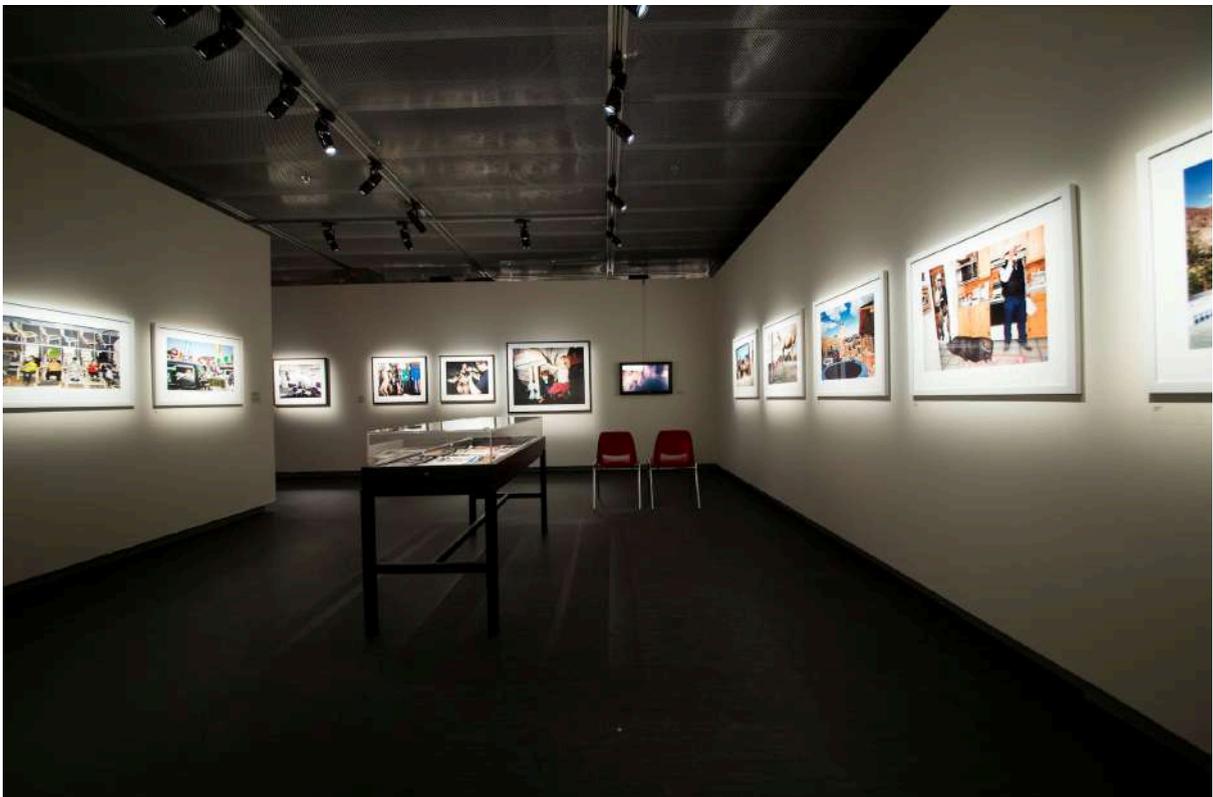
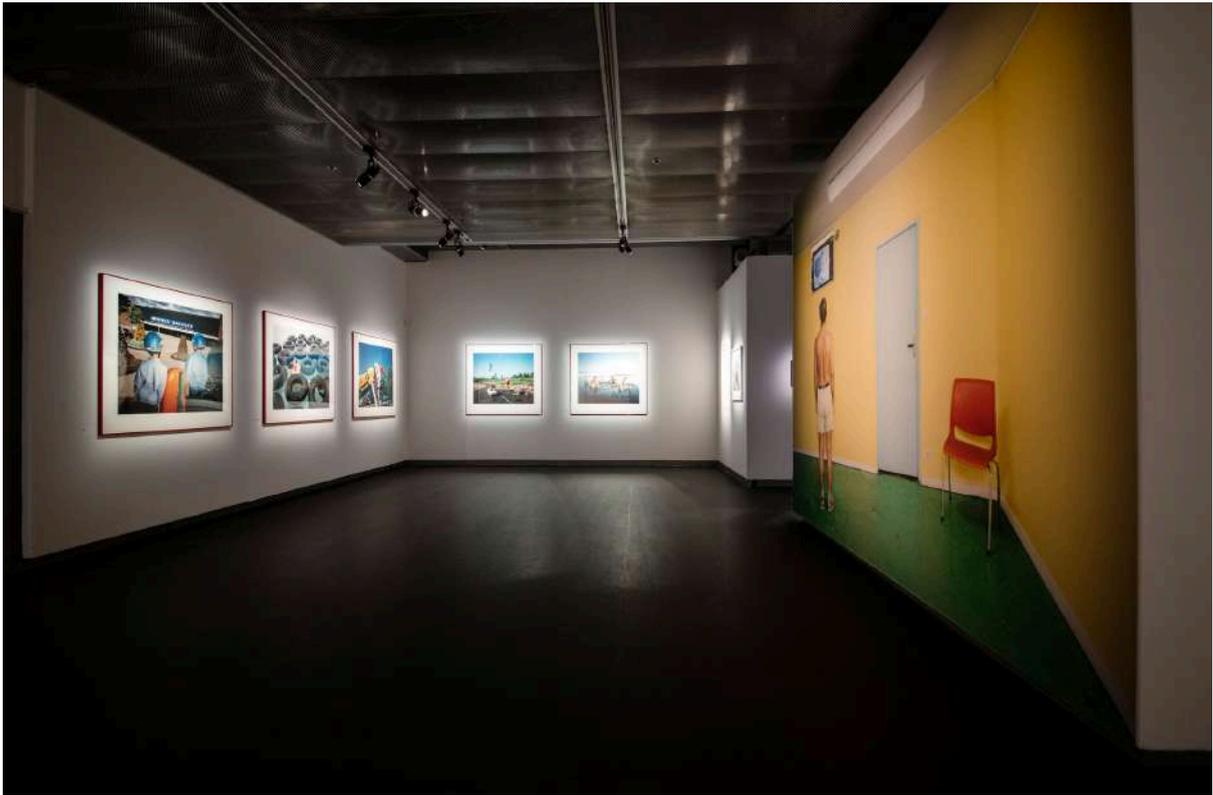


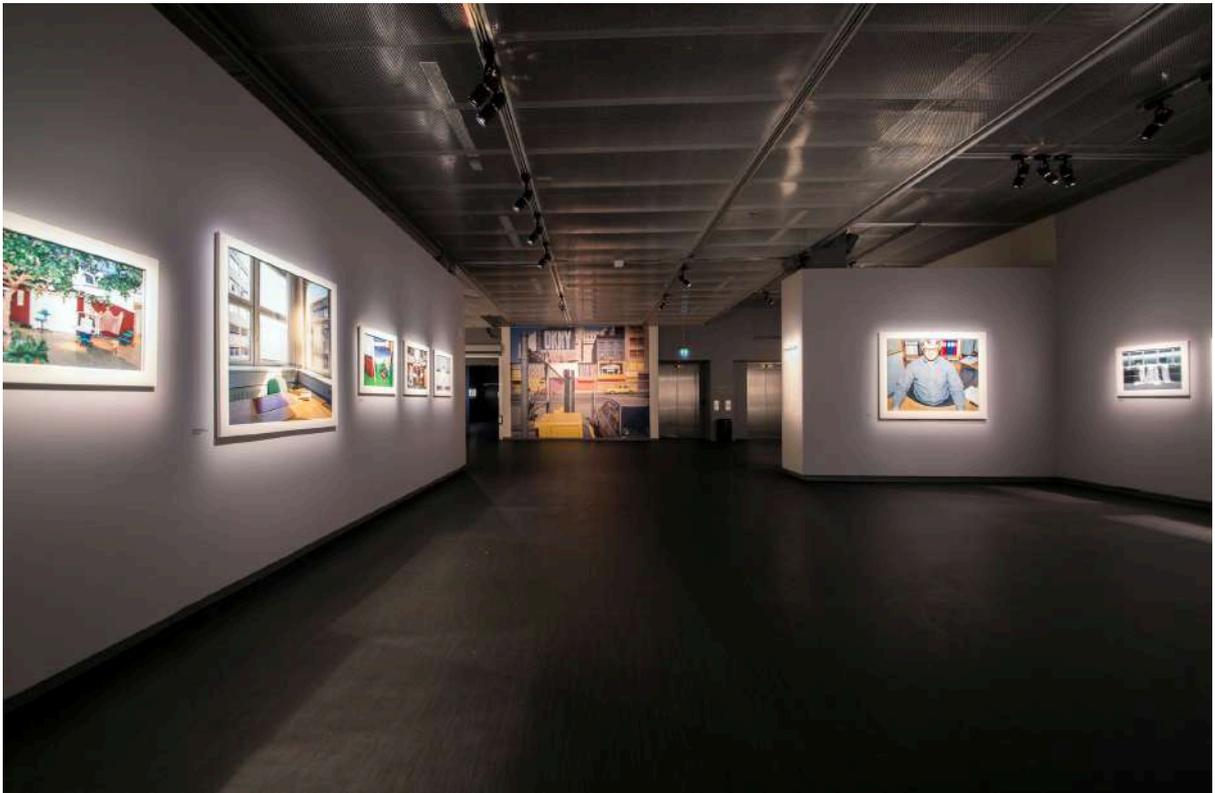
Annexe 13 : Cartel de l'oeuvre *The Doctor's visit*, de Jan Steen, 1665-1668. Huile sur bois.
Mauritshuis.



Annexe 14 : Vues de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.





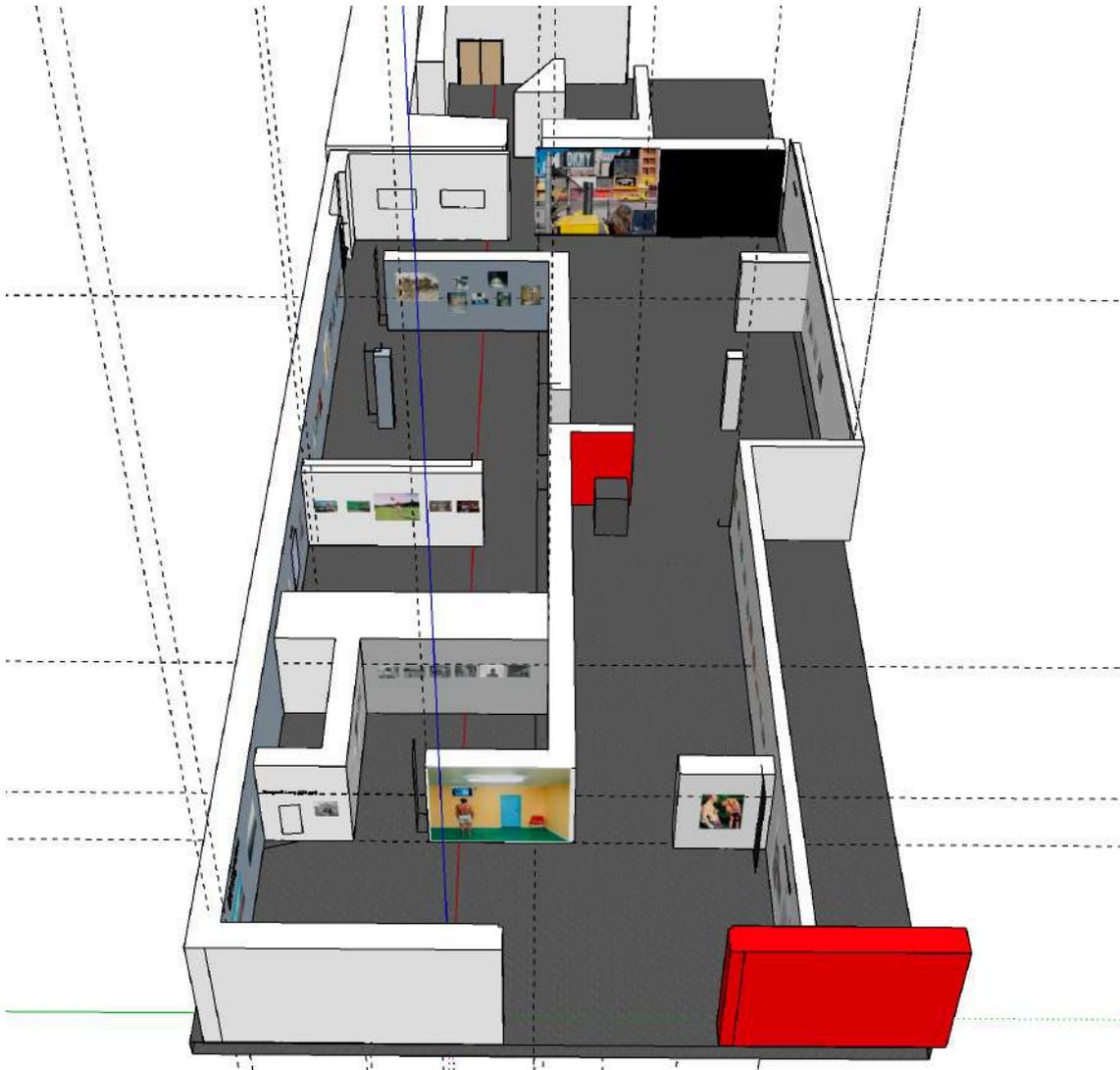






Annexe 15 :Plan Sketchup de l'exposition.

Source: Documentation transmise par Lisa Hydén, directrice des expositions au musée Fotografiska de Stockholm.



Annexe 16 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.

Texte d'introduction avant chaque série de photographies.



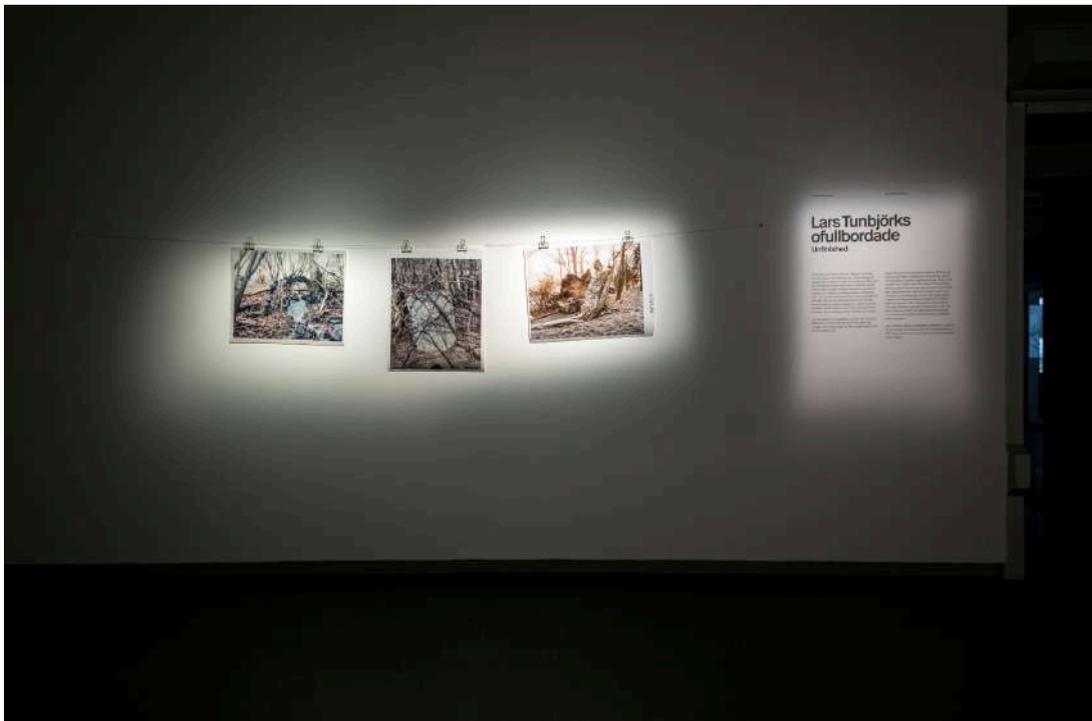
Annexe 17 : Vues de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.

Évolution de la couleur des cadres.





Annexe 18 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.
Expographie appropriée aux œuvres: suspendues à un fil de fer, accrochées par de petites
pinces en métal pour la série *Unfinished*.



Annexe 19 : Vue de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.

Vitrine présentant un appareil photographique de Lars Tunbjörk.



Annexe 20 : Présentation de la palette de couleurs de l'exposition *Lars Tunbjörk - Askew* au Fotografiska de Stockholm.



BIBLIOGRAPHIE

AGAMBEN, G. (2007). *Qu'est-ce qu'un dispositif?* Paris: Rivage poche/Petite Bibliothèque.

ALTSHULER, B. (Dir.). (2013). *Biennials and Beyond: Exhibitions That Made Art History. Vol. 2: 1962-2002*. Londres: Phaidon.

BELAËN, F. (s. d.). L'immersion dans les musées de science : médiation ou séduction ? *Culture & Musées*, 5(1), 92.

BIEHL-MISSAL, B., & VOM LEHN, D. (2015). Aesthetics and Atmosphere in Museums: A Critical Marketing Perspective. Dans *International Handbooks of Museum Studies*. Oxford: Blackwell, p. 235-258.

BISHOP, C. (Dir.). (2006). *Participation*. Londres: Whitechapel Gallery ; Cambridge et Londres: The MIT Press.

BISHOP, C. (2013). *Radical Museology: or, What's « Contemporary » in Museums of Contemporary Art?* Londres: Koenig Books.

BOULLIER, D. (2009). Les industries de l'attention: fidélisation, alerte ou immersion. *Réseaux*, 15(4), 2.

CAVANAGH, P., Conway, B. R., Freedberg, D., Rosenberg, R., & JOLLE, É. (2013). Sciences cognitives et histoire de l'art, une coopération en devenir ? *Perspective*, 1, 101-118.

CHAUMIER, S. (2018). *Altermuséologie : manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*. Paris : Hermann.

CHAUMIER, S. (2011). Les écritures de l'exposition. *Hermès, La Revue*, 61(3), 45-51.

CLASSEN, C. (2007). Museum Manners. The Sensory Life of the Early Museum. *Journal of Social History*, 40(4).

CLASSEN, C. (2005). *The Book of Touch*. Sensory Formations Series. Oxford: Berg.

CRENN, G., & VILATTE, J.-C. (2020). Introduction. *Culture Et Musées*, 15-33.

DAVALLON, J., GRANDMONT, G., & SCHIELE, B. (1992). *L'environnement entre au musée*. Lyon : Presses universitaires de Lyon.

DAVALLON, J. (2010). *L'écriture de l'exposition : expographie, muséographie, scénographie*. *Culture & Musées*, 16, 229-238.

DAVALLON, J. (1999). La mise en exposition. Dans *L'exposition à l'œuvre. Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris: L'Harmattan, p. 157-194.

DEBORD, G. (1992). *La société du spectacle*. Paris: Gallimard.

DELGADO, J. (2017, octobre). Tenir compte des attentes du public. *Le Devoir*.

DERAMOND, J., & PIANEZZA, N. (2020). « Avec les odeurs, vous pouvez réveiller des choses... » : lorsque l'émotion s'invite dans la visite guidée au musée d'art. *Culture & Musées*, 36, 85-110.

DUDLEY, S. H. (2010). *Museum Materialities : Objects, Engagements, Interpretations*. London: Routledge.

DUFRESNE-TASSE, C., & LEFEBVRE, A. (1995). *Psychologie du visiteur de musée : Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Montréal : Éd. Hurtubise hmh.

DUFRÊNE, B., & GLICENSTEIN, J. (2016). *Histoire(s) D'exposition(s): Exhibitions' Stories*. Paris : Hermann.

ENWEZOR, O., et al. (2002). *Documenta 11_Platform2: Experiments with Truth*. Kassel : Hatje Cantz.

FISCHER, S. (2015). The Multisensory Museum: Cross-Disciplinary Perspectives on Touch, Sounds, Smell, Memory, and Space. *Public Historian*, 37(2), 154–155.

GLICENSTEIN, J. (2009). *L'art : une histoire d'expositions*. Paris : PUF.

GOLDING, V. (2013). Museums, poetics and affect. *Feminist Review*, 104(1), 80-99.

GOTTESDIENER, H. (1987). Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles. *Psy*.

GRAU, O. (2003). *Virtual Art, from Illusion to Immersion*. Cambridge : MIT Press, Massachusetts Institute of Technology.

GRIFFITHS, A. (2008). *Shivers Down Your Spine, Cinema, Museums, and the Immersive View*. New York : Columbia University Press.

GÉLINAS, D. (2014). *Le sensorium synthétique : Réflexion sur l'utilisation de l'expographie immersive numérique et muséale*, 16.

HEINICH, N. Les Immatériaux revisités : Innovation dans les innovations : Landmark Exhibitions Issue, *Tate Papers*, 12.

HOFFMANN, J. (2014). *Show Time : The 50 Most Influential Exhibitions of Contemporary Art*. London : Thames & Hudson.

HOLMES, B., NOWOTNY, S., & RAUNIG, G. (2007). L'extradisciplinaire. Vers une nouvelle critique institutionnelle. *Multitudes Web*, 28.

HOWES, D., & MARCOUX, J.-S. (2006). Introduction à la culture sensible. *Anthropologie et sociétés*, 30(3).

- HOWES, D. (1990). Les techniques des sens. *Anthropologie et sociétés*, 14(2).
- HOWES, D. (2022). *The Sensory Studies Manifesto : Tracking the Sensorial Revolution in the Arts and Human Sciences*. Toronto : University of Toronto Press.
- HOWES, D. (2014). Introduction to sensory museology. *The Senses and Society*, 9(3), 259-267.
- HUGHES, L., & LAFORTUNE, M.-J. (2002). *Penser l'indiscipline. Recherches interdisciplinaires en art contemporain / Creative Confusion. Interdisciplinary Practices in Contemporary Art*. Montréal : Optica.
- KLONK, C. (2009). The Spectator as Citizen. Dans *Spaces of Experience: Art Gallery Interiors from 1800 to 2000* . New Haven : Yale University Press.
- LEAHY, H. R. (2012). *Préformer le musée* dans « Museum Bodies : The Politics and Practices of Visiting and Viewing ». Farnham Angleterre : Ashgate.
- LEFEBVRE, L. (2019). La scénographie au musée : faire de l'espace, une expérience. *Histoire Québec*, 25(3), 17–20.
- LUPIEN, J. (1996). Perception-cognition et les arts visuels. *Visio*, 1(2).
- LYOTARD, J.-F. (1996). Les Immatériaux. Dans *Thinking About Exhibitions*. London : Routledg, p. 159-173.
- MAIRESSE, F. (2010). Un demi-siècle d'expographie. *Culture & Musées*, 16.
- MALNAR, J. M., & VODVARKA, F. (2004). *Sensory Design*. Minneapolis : University of Minnesota Press.
- MARIANI, A. (2007). *L'immersion sensible en exposition : une autre façon de communiquer les contenus ?* Article à comité et rapport.

MARIANI, A. (2006). Synesthésie : récupération artistique. *Vers la réappropriation des sens mineurs : laboratoire ou mutation du format exposition ? Sensations urbaines, au Centre Canadien d'Architecture*. Travail dirigé, Université de Montréal, octobre 2006.

MARIANI, A. (2012). Pratiques interactives et immersives : pratiques spatiales critiques la réalité augmentée de l'exposition. *MediaTropes*, III(2), 52–81.

MONTPETIT, R., BERGERON, Y., LOGET, V., & MAIRESSE, F. (2021). Du Sens Et Du Plaisir : Une Muséologie Pour Les Visiteurs : Musée Et Exposition Selon Raymond Montpetit. *Muséologies*. Paris: L'Harmattan.

OLIVEIRA, N., OXLEY, N., & PETRY, M. (2003). *Installation Art in the New Millennium. The Empire of the Senses*. New York: Thames and Hudson.

O'NEILL, M.-C., & DUFRESNE-TASSE, C. (2010). Augmenter notre compréhension de l'impact de la muséographie sur les visiteurs. *Culture & Musées*, 16, 239–244.

PALLASMAA, J. (2014). The Museum as an Embodied Experience. Dans N. Sobol Levent & P. Alvaro (Éditeurs), *The Multisensory Museum: Cross-disciplinary Perspectives on Touch, Sound, Smell, Memory, and Space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

PEKARIK, A. J., SCHREIBER, J. B., HANEMANN, N., RICHMOND, K., & MOGEL, B. (2014). IPOP: A Theory of Experience Preference. *Curator: The Museum Journal*, 57(1), 5–27.

RAJCHMAN, J. (n.d.). Les Immatériaux ou Comment construire l'histoire des expositions : Landmark Exhibitions Issue. *Tate Papers*, 12.

RANCIÈRE, J. (2008). *Le spectateur émancipé*. Paris: La Fabrique.

RILEY, C. (2004). *Need to Touch*. Casson Mann Lectures, mars 2004.

SANDELL, R., & NIGHTINGALE, E. (2012). *Museums, Equality, and Social Justice*. Museum Meanings. Abingdon, Oxon: Routledge.

SOBOL LEVENT, N., & ALVARO, P.-L. (2014). *The Multisensory museum: cross-disciplinary perspectives on touch, sound, smell, memory, and space*. Lanham, Maryland: Rowman & Littlefield.

SUCHTELEN, A. V., MARX, L., ABRAHAMSE, J. E., HUYSMAN, I., DU MORTIER, B., VERBEEK, C., & Koninklijk Kabinet van Schilderijen Mauritshuis. (2021). *Fleeting: Scents in Colour*. Zwolle: Wanders.

TARDY, C. (2012). *Représentations documentaires de l'exposition*. Cultures Numériques. Paris: Hermann.

VARUTTI, M. (2023). *The affective turn in museums and the rise of affective curatorship*. *Museum Management and Curatorship*, 38.

VARUTTI, M. (2020). Vers une muséologie des émotions. *Culture Et Musées*, 171–177.

VEST HANSEN, M., & HANDLERG, K. (2023). *Curating the contemporary in the art museum*. Abingdon, Oxon; New York: Routledge.

VON HANTELMANN, D. (2014). The Experiential Turn. *Walker Living Collections Catalogue*, Volume I. Minneapolis: Walker Art Center.

WITCOMB, A. (2015). Toward a pedagogy of feeling: understanding how museums create a space for cross-cultural encounters. *International Handbook of Museum Studies*. Vol. 1 Museum Theory. Oxford: Wiley-Blackwell, 321–344.