
Les installations immersives muséalisées : un défi muséographique. Connaître l'expérience des visiteurs pour adapter l'accompagnement muséal.

Étude de cas : le musée national d'art moderne, au Centre Georges-Pompidou.

Elizabeth Desbans



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/cel/26179>

ISSN : 2262-208X

Éditeur

École du Louvre

Référence électronique

Elizabeth Desbans, « Les installations immersives muséalisées : un défi muséographique. Connaître l'expérience des visiteurs pour adapter l'accompagnement muséal. », *Les Cahiers de l'École du Louvre* [En ligne], 20 | 2023, mis en ligne le 01 juin 2023, consulté le 01 juin 2023. URL : <http://journals.openedition.org/cel/26179>

Ce document a été généré automatiquement le 1 juin 2023.



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Les installations immersives muséalisées : un défi muséographique. Connaître l'expérience des visiteurs pour adapter l'accompagnement muséal.

Étude de cas : le musée national d'art moderne, au Centre Georges-Pompidou.

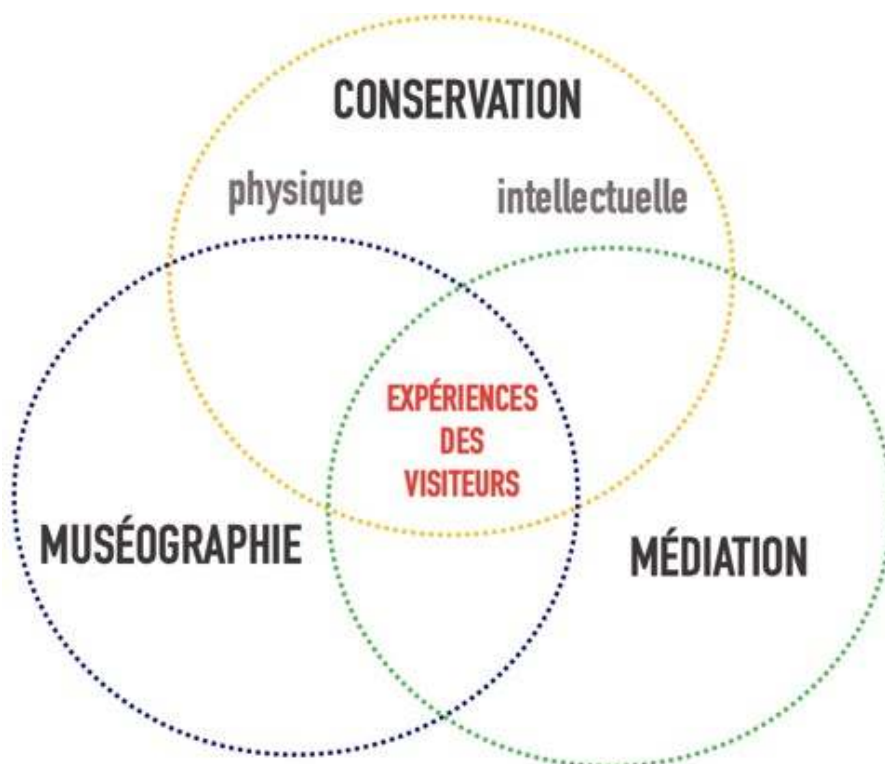
Elizabeth Desbans

Immersion et muséalisation : un double défi pour les musées

L'immersion muséale : une « immersion en tension »

- 1 Le concept d'« immersion » est utilisé de manière métaphorique durant les années 1990¹. Il est entendu que, dans le cadre muséal, les expériences immersives sont rarement extrêmes ou sujettes à de très fortes émotions². De multiples facteurs parasitent ou freinent l'immersion, tels que le manque de compréhension et/ou de connaissances³, la muséographie elle-même, la foule⁴, ou encore les dysfonctionnements ou la faille d'un dispositif/de l'environnement⁵ pouvant distraire le visiteur⁶. Nous parlerons alors d'« immersion en tension », pour reprendre les termes de Bernard Guelton⁷.

Figure 1.



L'expérience des visiteurs, à la rencontre des enjeux muséaux.

- 2 Afin de favoriser l'expérience immersive, différents principes se trouvent régulièrement cumulés dans les musées. Il s'agit notamment de celui de la spatialité et de la dimensionnalité ; d'une stimulation multi-sensorielle ; d'un environnement sécurisé favorisant l'implication des spectateurs, pour garantir ainsi le caractère vraisemblable de la chose présentée.

Caractéristiques des installations immersives

- 3 Dans les années 1960, de nouvelles pratiques de création émergent aux États-Unis, scindant le paysage artistique en deux tendances majeures : l'art dit « semblable à l'art traditionnel », qui sépare disciplines et supports de création ; et l'art dit « semblable à la vie », qui vise à décloisonner les frontières, mélanger les catégories et valoriser le modèle participatif⁸. L'art de l'installation est né de ce deuxième mouvement, nourri par d'autres comme le *ready-made* ou le *Pop-art*.
- 4 L'installation est un art fréquemment hybride, constitué de matériaux très divers, parfois éphémères ou rapidement obsolètes. Il invite souvent à des expériences sensorielles. Apparues consécutivement à la « crise des musées », c'est-à-dire à l'aube d'un contexte muséologique contesté, les installations sont, à leur origine, pensées en opposition aux cadres institutionnels⁹. Elles visent à rompre avec l'idée de la contemplation « passive » des œuvres, et incitent le plus souvent les visiteurs à investir les œuvres, à s'y déplacer, à interagir avec elles.
- 5 Deux grandes typologies d'installations peuvent être distinguées : celles dites « frontales » (tridimensionnelles mais n'impliquant pas le corps du spectateur dans

l'œuvre), et celles dites « immersives », dont les caractéristiques sont ainsi définies par Alain Alberganti : « l'immersion dans une installation consiste en une rencontre du spectateur avec un lieu inhabituel, habité par des objets et par d'autres spectateurs, et, structuré par un ensemble de tensions qui fondent sa cohérence. L'installation est le lieu d'un événement : l'expérience spatiale du visiteur¹⁰. »

- 6 Cet article s'intéresse particulièrement aux installations immersives muséalisées, en raison des problématiques qu'elles représentent pour leur exposition et leur conservation simultanées.

Spécificités et défis des installations immersives muséalisées

- 7 Dans les expositions, l'expérience immersive est mise en œuvre à travers des dispositifs muséographiques dans l'objectif de favoriser l'émotion, ou encore de faciliter l'apprentissage de contenus scientifiques et techniques notamment.
- 8 Toutefois, du point de vue des artistes, l'expérience immersive peut avoir des finalités plus larges. Dès lors, l'acquisition progressive de ce type d'œuvres par les musées n'est pas sans présenter de nouveaux défis. Une fois ces œuvres muséalisées, les professionnels doivent trouver l'équilibre entre les impératifs de leur conservation, de leur présentation au public, et le respect de leur intégrité.
- 9 Trois catégories de présentation des installations immersives muséalisées sont illustrées au sein du MNAM, terrain de l'étude (fig. 1) :
- 10 les installations immersives entièrement accessibles : format monumental, déambulation libre dans l'intégralité de l'œuvre, stimulation multi-sensorielle ;
- 11 les installations immersives partiellement accessibles : format monumental, déambulation restreinte dans l'œuvre (pour des raisons de conservation), stimulation multi-sensorielle ;
- 12 les installations immersives devenues inaccessibles : format monumental, déambulation dans l'œuvre devenue interdite (pour des raisons de conservation), stimulation multi-sensorielle potentielle.

Connaître l'expérience du visiteur

- 13 Face à ces types d'installations immersives muséalisées, une étude a été menée visant à connaître le fonctionnement psychologique des visiteurs et à étudier l'impact que peuvent avoir les choix muséographiques sur leur expérience.
- 14 Les principales questions de recherche étaient les suivantes : comment se caractérise l'immersion chez les visiteurs ? Existe-t-il plusieurs formes d'immersion ? Les cartels peuvent-ils accompagner ces expériences, et si oui, comment ?
- 15 Cinq objectifs opérationnels ont été mis en place :
- 16 constituer un échantillon de visiteurs adapté à la méthodologie d'étude ;
- 17 déterminer et mesurer l'expérience immersive des visiteurs dans divers contextes d'exposition d'installations immersives ;

- 18 identifier les facteurs du sentiment immersif, et inversement, les facteurs contre-immersifs apparus au cours de la visite ;
- 19 comprendre le rôle que prennent les cartels d'installations immersives chez les visiteurs immergés ;
- 20 proposer des pistes d'accompagnement muséal pour la muséographie de ces œuvres.

Les outils pour connaître l'expérience des visiteurs

Les outils

- 21 L'étude conjugue différents outils employés de manière complémentaire. Pour mieux comprendre l'expérience immersive des visiteurs dans des collections d'art moderne, un échantillon du public (jeunes adultes) du MNAM a été privilégié. Les outils employés étaient les suivants :
- 22 un parcours de visite prédéfini réalisé en *Thinking Aloud*¹¹. ;
- 23 un codage et une grille de traitement de l'information recueillie. Cette grille regroupait un éventail d'opérations mentales reprises de l'étude de Dufresne-Tassé, Lapointe, Morelli et Chamberland¹². Par ordre croissant d'engagement intellectuel : constater, identifier, saisir, manifester, juger, associer un souvenir ou une connaissance, comparer-distinguer, clarifier, justifier, modifier, suggérer, vérifier, prévoir et résoudre-conclure. Des facteurs contre-immersifs ont également été pris en compte : distraction, gêne liée à la mise à distance ou au dispositif même du *Thinking Aloud*.
- 24 L'accompagnateur dans le rôle d'un *friendly stranger*. L'enquêteur, après avoir instauré une relation de confiance avec le visiteur qui arrive au musée, suit son parcours et retranscrit sa déambulation dans les salles et les œuvres en temps réel sur un plan du parcours de visite. L'objectif : étudier l'immersion spatiale du sujet. De même, la durée de découverte pour chacune des œuvres a été notée.
- 25 Au terme du parcours, un entretien compréhensif post-visite a été mis en place afin de confronter l'expérience immédiate livrée « brute » à la vision rétrospective du visiteur. Il était mené à partir d'une grille de questions ouvertes, adaptées suivant les réponses.

Limites de ces outils

- 26 La limite principale de ces outils réside dans le risque d'étudier des visiteurs qui modifieraient leurs comportements naturels de visite pour satisfaire à ce qu'ils croiraient être les exigences du chercheur.
- 27 Afin de prévenir au mieux ce risque, un avertissement avait été donné au moment du recrutement. *In fine*, nous avons eu le plaisir d'observer des résultats qui témoignent d'une liberté de jugement et d'expression.
- 28 En complément, une étude secondaire, *ad hoc*, a été réalisée. L'observation suivie auprès de visiteurs non avertis avait pour avantage de ne pas interférer dans le déroulement de leur visite. Ses résultats ont permis de maintenir la signification attribuée aux données récoltées lors de l'étude principale.

La description de l'échantillon

- 29 Compte tenu des contraintes (temporelles, matérielles et humaines), l'étude a été menée sur trente visiteurs. La composition d'un échantillon a été privilégiée à l'utilisation d'un échantillon accidentel¹³ – c'est-à-dire une sélection aléatoire des visiteurs. Considérant, notamment, le grand nombre de variable pouvant influencer sur les résultats (telles que leurs habitudes de visites muséales, leur connaissance de l'art contemporain, la gratuité, leur âge...), l'échantillon a été restreint aux jeunes adultes (entre 18 et 25 ans).

La description du parcours des œuvres étudiées

- 30 Le parcours était prédéfini pour traiter les trois catégories d'exposition des installations immersives muséalisées précédemment décrites :
- 31 des installations immersives entièrement accessibles (catégorie 1),
- 32 des installations partiellement immersives (catégorie 2)
- 33 des installations immersives devenues inaccessibles (catégorie 3).
- 34 À titre comparatif, des œuvres de natures différentes, non décrites comme immersives mais réunissant certains critères mentionnés d'immersion (monumentalité, stimulation multi-sensorielle) ont également été incluses dans le parcours (catégorie 4).
- 35 Ces critères visaient essentiellement à mettre en exergue certaines caractéristiques récurrentes des installations immersives pouvant influencer sur l'expérience du visiteur¹⁴ ; ils ne sont donc pas exhaustifs. À partir de ceux-ci, la typologie suivante a été mise en place (fig. 2).

Figure 2.

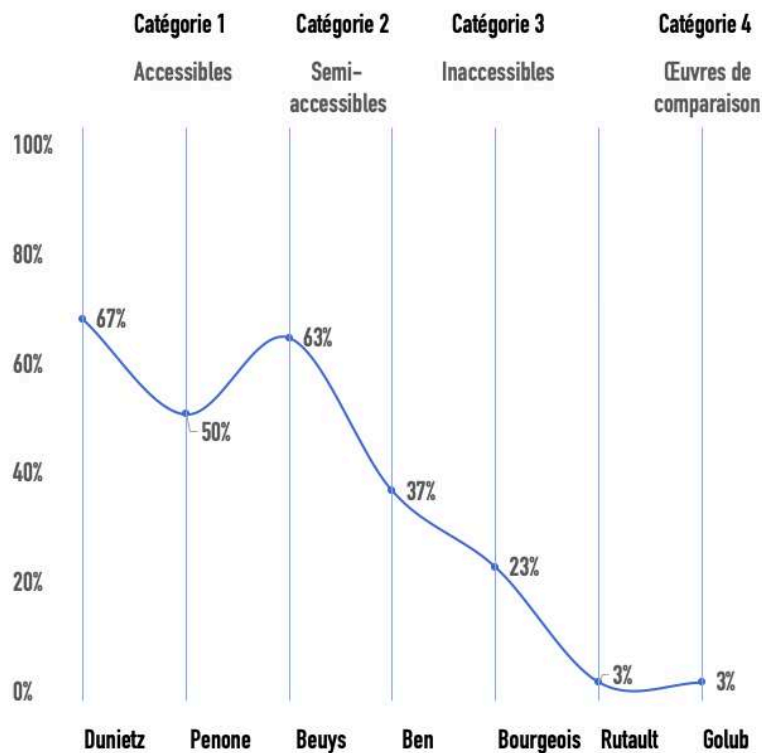


Typologie des œuvres et parcours des visiteurs.

Les résultats

- 36 D'après les visiteurs, toutes les œuvres ont suscité des expériences immersives. Toutefois, elles n'en ont pas toutes suscitées à la même fréquence (fig. 3).

Figure 3.



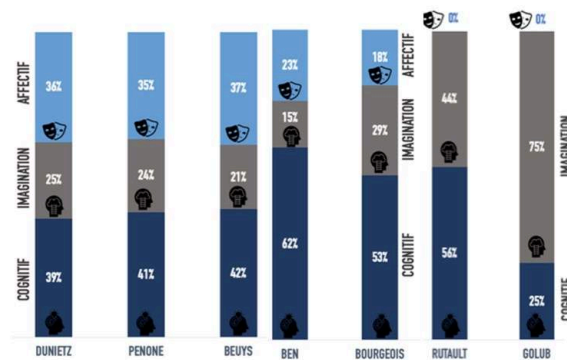
Graphique du nombre d'expériences immersives par œuvre et type d'œuvres pour les 30 visiteurs enquêtés.

- 37 Les œuvres ayant suscité le plus d'expériences immersives sont celles de Maya Dunietz (67 % des visiteurs la mentionnent) et de Joseph Beuys (63 %), suivies de l'œuvre de Giuseppe Penone (50 %). Ces œuvres correspondent, de fait, aux catégories 1 et 2, c'est-à-dire aux installations immersives dans lesquelles les visiteurs pouvaient entrer physiquement.
- 38 Les installations immersives dans lesquelles il n'était plus possible de pénétrer reflètent un nombre d'expériences immersives moindre mais relativement conséquent (Ben : 37 % ; Bourgeois : 23 %).
- 39 Les œuvres de comparaison (catégorie 4) présentent, quant à elles, des expériences immersives très ponctuelles (3 % des visiteurs mentionnent avoir vécu une immersion devant l'œuvre de Rutault, et 3 % devant l'œuvre de Golub). Compte tenu de ce faible effectif, les résultats de ces expériences seront présentés à titre comparatif mais ne pourront être interprétés.

Répartition des fonctionnements psychologiques chez les visiteurs immergés

- 40 Les résultats ont mis en lumière le rôle de chacun des fonctionnements psychologiques – cognitif, imaginaire, affectif – dans l'expérience des visiteurs. Les écarts existants entre certaines catégories et les rapprochements pouvant être opérés entre d'autres au sein des expériences immersives ou non immersives ont été mis en lumière.
- 41 Ces constats conduisent à identifier des schémas de réception se dessinant suivant les muséographies et l'accessibilité proposées.
- 42 Pour cela, le nombre d'opérations liées à chaque type de fonctionnement psychologique a été recensé chez les visiteurs immergés pour chaque œuvre, présentées sous la forme de pourcentages (fig. 4). Ceux-ci permettent d'obtenir une répartition plus claire des fonctionnements intellectuels par œuvre, et ainsi de clarifier les comparaisons intra et inter-catégories.

Figure 4.



Répartition moyenne des fonctionnements psychologiques lors des expériences immersives des visiteurs face aux œuvres de catégories 1 à 4.

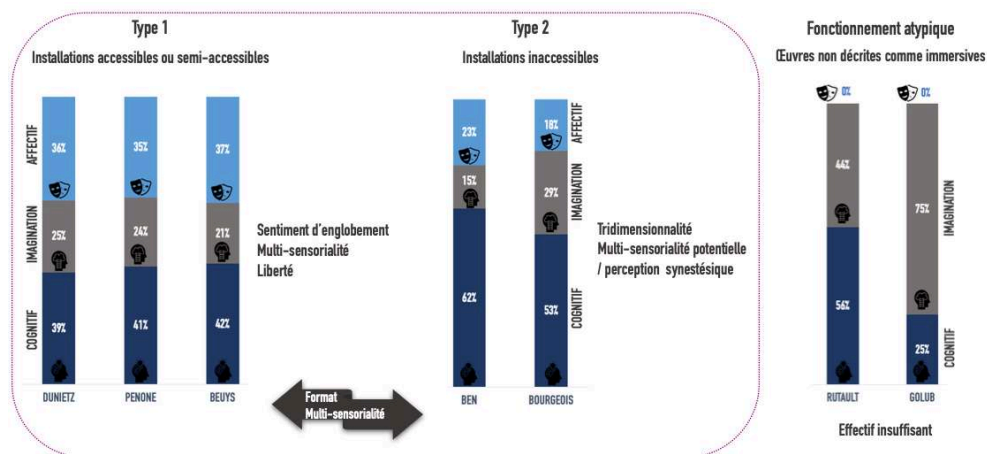
- 43 En premier lieu, notons l'importance des opérations cognitives dans les installations immersives. Elles sont systématiquement dominantes (représentant de 39 % à 62 % du fonctionnement psychologique des visiteurs).
- 44 La tendance inverse est également observable avec le fonctionnement imaginaire qui se trouve presque toujours à la dernière place pour les œuvres de catégories 1, 2 et 3 (entre 15 % et 29 %).
- 45 Le fonctionnement affectif est, quant à lui, une composante relativement importante dans la réception des installations immersives (représentant entre 18 % et 36 %).
- 46 Par comparaison, les écarts importants de répartition des fonctionnements psychologiques devant les œuvres de catégorie 4 (Rutault et Golub) témoignent, en creux, de la particularité de la réception des installations immersives.
- 47 Ces résultats conduisent à plusieurs conclusions.

- 48 D'une part, les contraintes de mises à distance physiques des installations ne privent pas les visiteurs d'y vivre une immersion psychologique. Dans le cas d'une inaccessibilité complète, les résultats suggèrent que l'immersion est freinée ; dans le cas d'une inaccessibilité partielle, aucun véritable impact sur l'expérience vécue n'a été identifié. Les résultats révèlent même qu'un plus grand nombre d'expériences immersives ont été ressenties dans l'œuvre partiellement accessible de Beuys que dans celle pleinement accessible de Penone. En conséquence, il apparaît plus légitime d'aborder conjointement les œuvres de catégories 1 et 2 ensemble plutôt que de les confronter, comme l'illustrent les graphiques ci-dessus (fig. 3 et 4).
- 49 D'autre part, l'immersion survit à l'inaccessibilité des œuvres : 40 % des visiteurs immergés dans les catégories 1 et 2 l'ont également été dans une installation de catégorie 3 (devenue inaccessible). Cela suggère que les visiteurs adaptent leur perception au mode d'exposition proposé.
- 50 Étudier la répartition des fonctionnements psychologiques des visiteurs immergés suivant les catégories d'œuvres permettrait de dégager certaines tendances.

Des types d'immersion différents

- 51 Deux types d'expériences immersives se dessinent nettement à travers les schémas de répartition des opérations intellectuelles (fig. 5).

Figure 5.



Définition de types d'immersion selon la répartition des fonctionnements psychologiques des visiteurs dans les œuvres.

- 52 Type 1. L'expérience immersive que nous appellerons « optimale¹⁵ ». Elle présente une répartition stable des différents fonctionnements psychologiques et correspond aux installations semi-accessibles *a minima*. Les résultats révèlent que 97 % des visiteurs ont vécu une expérience immersive optimale en visitant l'œuvre de Ben, Penone ou/et Beuys. Les visiteurs immergés dans les installations immersives accessibles et semi-accessibles (c'est-à-dire dans des conditions expographiques relativement optimales) ont ainsi une immersion relativement équilibrée. À +/- 5 %, la tendance pour ces œuvres est ainsi la suivante : 40 % de fonctionnement cognitif, 35 % de fonctionnement affectif¹⁶ et 25 % de fonctionnement imaginaire.

- 53 À l'instar de la perception synesthésique, les visiteurs vivent une expérience intense où leurs fonctionnements psychologiques se répondent. Cette forme d'immersion témoigne de correspondances constantes entre les opérations cognitives, affectives et imaginaires. Ces opérations s'enrichissent mutuellement, se relancent et s'interpénètrent (par exemple, faire preuve d'empathie relève du fonctionnement imaginaire mais révèle également un fonctionnement affectif).
- 54 Type 2. L'expérience immersive que nous qualifierons d'« adaptée » concerne, quant à elle, essentiellement les installations devenues inaccessibles. Ce type d'expérience touche 43 % des visiteurs. L'activité intellectuelle y est importante puisqu'elle dépasse les 50 %, mais des disparités apparaissent dans la répartition des fonctionnements imaginaires et affectifs entre les œuvres de Ben et de Bourgeois en particulier. L'analyse des résultats indique que cette différence proviendrait des caractéristiques propres aux œuvres. Dans *Le Magasin* de Ben, 23 % des visiteurs immergés témoignaient d'émotions particulières liées aux souvenirs et à la profusion visuelle et humoristique de l'œuvre. Inversement, devant *Precious Liquids* de Bourgeois, les visiteurs immergés ont souvent eu recours à l'imaginaire et à la projection de soi (29 %) ¹⁷. Dès lors, la mise à distance peut avoir un impact amplificateur. C'est-à-dire que, partant de ce que le visiteur constate et perçoit de l'œuvre, il concentre son attention sur ces éléments pour construire du sens.
- 55 Ainsi, privé d'une perception multisensorielle du fait d'une mise à distance, le visiteur ne demeure pas moins sensible à la tridimensionnalité de l'œuvre et perçoit généralement la volonté initiale d'implication. Les fonctionnements psychologiques de ces visiteurs sont alors modelés par la nature de chaque œuvre. Il s'agit bien d'une expérience immersive adaptée : adaptée à la nature de l'œuvre et adaptée aux conditions muséographiques. Ce résultat témoigne de la faculté de résilience de l'immersion « en tension ».

Les fonctionnements affectifs et imaginaires : clé de l'immersion ?

- 56 La prédominance du fonctionnement cognitif dans ces expériences sensorielles et immersives se justifie par les premiers questionnements et les tentatives d'identification de l'œuvre par le visiteur lorsqu'il l'observe.
- 57 En parallèle, la part parfois importante du fonctionnement affectif dans l'expérience des visiteurs semble suggérer une corrélation forte et relativement immédiate entre l'affectif et le cognitif. De précédentes études ¹⁸ ont mis en lumière le rôle fondamental des émotions dans l'appréhension et l'analyse des œuvres. Ces émotions peuvent jouer un double rôle dans la réception du visiteur. Elles peuvent être à l'origine d'une recherche de compréhension et d'interprétation, ou inversement, elles peuvent apparaître à la suite d'un traitement intellectuel (« *the effects of an emotion when it triggers the treatment* » ou « *the effects when [emotion] is triggered by the treatment* » ¹⁹). Il s'agit ainsi de comprendre ces fonctionnements dans une logique de réciprocité. Les opérations cognitives amènent à des manifestations affectives, et inversement. Cela témoigne de l'activité du visiteur via la résonance de l'œuvre dans son esprit, de sa curiosité, et de son implication dans la (co-)création d'une interprétation ²⁰.
- 58 Le fonctionnement imaginaire est étroitement lié à l'interprétation de l'œuvre. Cette démarche peut être menée par le visiteur de manière rationnelle (comparaisons, hypothèses, évaluation...) ou imaginaire (interprétation imaginative, projection de

soi...). On observe que le fonctionnement imaginaire présente une part moins conséquente dans la répartition des types de fonctionnement (fig.4 et 5). Cela s'explique assez simplement du fait qu'il s'agit d'opérations moins immédiates ; elles nécessitent une certaine volonté de mieux comprendre l'œuvre et de l'explorer. Le fonctionnement imaginaire correspond ainsi à des opérations intellectuelles poussées, exigeantes. Il témoigne à la fois de la résonance de l'œuvre dans l'esprit du visiteur, de sa forte implication dans un sens d'interprétation – voire d'appropriation (dans le cas des projections de soi, par exemple) – lors de laquelle la personnalité et le bagage personnel des visiteurs s'expriment.

- 59 Ces fonctionnements des visiteurs influent sur leurs besoins en termes de médiation écrite, et par conséquent, sur leur réception des cartels.

Les cartels : entre consonance et dissonance pour le visiteur immergé

- 60 L'analyse des verbatims des enquêtés au cours de leur visite et de l'entretien post-visite a permis d'effectuer des observations complémentaires sur les conséquences d'une expérience immersive pour la médiation. Les résultats invitent à s'interroger : dans quelles mesures le cartel peut-il aider et soutenir l'immersion ?
- 61 Objectif premier de la lecture des cartels : vérifier et comprendre les raisons de leurs sensations.
- 62 Les cartels sont majoritairement lus par les visiteurs ayant expérimenté l'immersion (à 95 %). Cependant, il apparaît nettement que la lecture est ciblée sur deux éléments principaux : la recherche d'explications quant au but de l'œuvre (chez 79 % des visiteurs en moyenne) et à ce qui justifierait leur expérience (24 % des commentaires sur le cartel font le lien avec leur expérience). Les visiteurs cherchent ainsi à comprendre les raisons de leurs sensations et à vérifier qu'elles correspondent aux intentions de l'artiste. Dans le cadre de cette étude, la volonté d'apprentissage est apparue plutôt faible. Le nom des artistes et le titre des œuvres sont rarement mentionnés pendant la visite et lors des entretiens (0 % des visiteurs en immersion dans l'œuvre de Dunietz mentionnent son nom, 5 % des visiteurs en immersion dans *Plight* mentionnèrent Beuys, 7 % Penone dans son œuvre). À l'exception de Ben – que 45 % des visiteurs en immersion nomment, les œuvres sont plutôt abordées par synecdoques. Par exemple, l'œuvre de Dunietz est évoquée à travers la mention « des écouteurs » (100 % des mentions) ; l'œuvre de Penone l'est par « le laurier » (53 %), ou encore « les feuilles » (33 %) ; l'œuvre de Beuys, par la mention du « piano » (79 %) ; le *Magasin* de Ben par le fait que l'œuvre est « la première » (27 %) du parcours et l'œuvre de Bourgeois qu'elle est « la dernière » (86 %) ou par « le tonneau » (29 %).

Réception : entre consonance et dissonance

- 63 Par ailleurs, on relève un pourcentage relativement important de non-adéquation entre l'expérience vécue et l'explication donnée par le musée. Dans ce cas, la compréhension personnelle de l'œuvre par le visiteur prime souvent sur l'explication officielle qui en a été faite, en particulier pour l'œuvre de Joseph Beuys. Cette dissonance apparaît en moyenne chez 27 % des visiteurs en immersion ayant émis un commentaire à ce sujet. Certains verbatims en témoignent avec force : « Non mais oui pour le coup je trouve ça

intéressant le petit cartel ; je trouve ça intéressant mais je ne suis pas d'accord. » [visiteur 5, homme, 23 ans, en immersion dans Beuys] ; « Bon j'ai tout faux mais... mais moi j'ai ma propre définition. » [visiteur 28, homme, 20 ans, en immersion dans Beuys].

- 64 Ces remarques peuvent surprendre par leur franchise et leur radicalité. Pourtant, plusieurs raisons pourraient expliquer ces réactions.
- 65 D'une part, on peut supposer que ces remarques s'expliquent par le fort degré d'investissement des visiteurs dans la recherche de sens. De fait, lorsque les visiteurs s'immergent dans une œuvre, ils lui donnent un sens en faisant se répondre des fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif. Par ces deux derniers fonctionnements, ils s'approprient l'œuvre, voire s'y projettent. Ces démarches, sources de satisfaction, en particulier lorsqu'elles aboutissent au sentiment d'immersion, peuvent ainsi susciter une consonance ou une dissonance²¹ chez les visiteurs. Dans le cadre de cette étude, cette possible consonance/dissonance intervient à deux moments, comme l'analyse Anne-Marie Émond : tout d'abord, au moment de la découverte et de l'exploration des œuvres, puis dans la réception des cartels par les visiteurs, qui leur permet ainsi de confronter leur expérience aux intentions originelles de l'artiste. Les extraits précédemment cités indiquent, de fait un décalage voire un conflit : entrés en consonance avec l'œuvre, les visiteurs sont néanmoins en dissonance avec la présentation officielle qui en est faite.
- 66 D'autre part, ces remarques pourraient aussi s'expliquer comme un biais comportemental issu du *Thinking Aloud*. Cette méthode invitant le visiteur à exposer l'intégralité de ses réflexions, supposément sans jugement de la part de l'enquêteur, celui-ci se trouve parfois contredit par le discours institutionnel, ce qui peut l'inciter à défendre d'autant plus vivement son interprétation.
- 67 Les installations immersives muséalisées présentent ainsi des enjeux particuliers relevant tant de la conservation que de la muséographie et de la médiation. La synthèse tirée de la réception des cartels, mise en regard avec l'immersion ressentie, a permis de dégager des propositions d'accompagnement que le musée pourrait mettre en œuvre pour ses visiteurs.

Les cartels : accompagnateurs de l'immersion ?

Le contenu des cartels, accompagnateurs de l'expérience

- 68 Compte tenu de l'expérience parfois particulière vécue dans les installations immersives, le texte devrait expliciter les enjeux spécifiques de ce type d'œuvre, des matériaux employés, et inclure les sensations et intentions recherchées par l'artiste, lorsque celles-ci sont connues. Il ne pourrait se contenter d'un registre purement intellectuel. Un visiteur témoigne : « Je trouve finalement que les explications elles ne reflètent pas assez ce que l'on ressent, je m'en rends compte en fait. » [visiteur 20, en immersion dans Dunietz].
- 69 De plus, face à la déception et à l'incompréhension de certains visiteurs bloqués par une mise à distance, le cartel pourrait inclure une explication sur les défis de conservation particuliers à l'installation.
- 70 En somme, le texte, par son emplacement et par son contenu devrait tenir le rôle d'accompagnateur pour le visiteur. Pour ce faire, trois éléments fondamentaux se

dégagent : l'anticipation des attentes spécifiques du visiteur liées aux thématiques de l'œuvre ; la connaissance du fonctionnement psychologique des visiteurs ; et l'adéquation du référentiel avec l'univers de sens propre à chaque œuvre.

- 71 Tandis que dans les installations accessibles, les visiteurs cherchent souvent à vérifier leurs hypothèses et leurs ressentis dans l'œuvre, dans les installations inaccessibles, le texte apparaît comme une aide à la projection par l'élaboration d'un univers de sens. Il pourrait aussi, ponctuellement, souligner les défis de leur muséalisation.

La forme pour le fond

- 72 Plusieurs recherches²² ont déjà témoigné de l'importance cruciale de la forme et de l'ordonnement des cartels afin d'en favoriser la lecture. Nous rappellerons simplement les trois points d'attention principaux : 1) le vocabulaire (accessible), 2) le registre et 3) les niveaux de lecture (différenciables par des paragraphes).
- 73 Ainsi proposons-nous le découpage suivant : tout d'abord, les informations dénominatives (communes aux cartels simples), relatives à la nature de l'œuvre, à son titre, à ses matériaux constitutifs, à sa date de création et au nom de l'artiste.
- 74 Puis, une accroche par l'approche émotionnelle, expérientielle ou descriptive. Elle permettrait une référence aux sens stimulés et aux impressions que le visiteur peut ressentir devant l'œuvre. Cette approche emploierait le registre imaginaire et/ou affectif, aidant ainsi le visiteur à évaluer son expérience en y appliquant des opérations intellectuelles du même ordre, et non seulement cognitives. Étroitement corrélée à la signification de l'œuvre, cette approche achèverait l'esprit du visiteur vers les intentions de l'artiste. À cette occasion, la parole pourrait être donnée à l'auteur à travers une courte citation²³, en particulier si celui-ci parle de la place qu'il donne aux visiteurs.
- 75 L'œuvre pourrait ensuite être contextualisée dans la pratique plus générale de son créateur ou d'un mouvement artistique.
- 76 Enfin, lorsqu'elles sont présentes, les mises à distance pourraient être légitimées par le texte – et son impact, nuancé à cette occasion – en particulier lorsqu'un accord explicite de restriction d'accès a été donné par l'artiste ou qu'il a participé à la réflexion de la muséographie (comme c'est le cas pour Ben par exemple).

Conclusion

- 77 Les installations immersives muséalisées présentent des enjeux multiples, autant pour le département de la conservation et de la documentation des œuvres, que pour celui de la direction des publics et de la médiation. Cette recherche visait à mettre en regard les obligations liées à la conservation de ces œuvres avec l'expérience et la compréhension qu'en a le public.
- 78 Globalement, l'étude a permis de souligner que les œuvres à finalité immersive ont majoritairement été vécues comme telles par les visiteurs. Les résultats témoignent d'une décroissance corrélée à la baisse d'accessibilité physique de l'œuvre. Sur l'échantillon d'œuvres étudiées, notons néanmoins que la semi-accessibilité d'une œuvre (*Plight*, de J. Beuys) ne semble pas avoir eu d'impact sur l'immersion ressentie –

comparativement à une œuvre entièrement accessible (*Thicket*, de M. Dunietz par exemple).

- 79 L'étude a aussi démontré que différents types d'expériences immersives peuvent être vécues à travers l'étude de la répartition des fonctionnements psychologiques des visiteurs face aux installations immersives. Deux types ont ainsi pu être identifiés : l'expérience dite « optimale » et celle dite « adaptée », liée à la capacité de résilience de l'immersion. Les résultats de l'étude ont également permis d'identifier les leviers qu'ont les professionnels de musées pour accompagner ces types d'expérience, en particulier concernant les besoins des visiteurs en termes de médiation écrite.
- 80 L'objet de cet article ne couvre qu'une partie des recherches et des propositions d'accompagnement muséal proposées au MNAM. Après notre étude, une refonte générale des cartels a été mise en place, récemment évaluée par SemioTips en 2021. Elle y confirme notamment la réception positive des visiteurs pour l'emploi du registre émotionnel dans les cartels développés, l'idée d'explicitier certaines missions et les enjeux du musée, ainsi que l'importance de l'emplacement intuitif des textes.

NOTES

1. Voir dans ce même numéro, Floriane Casula, « La réception des dispositifs immersifs au sein des expositions. Étude de publics au sein de l'exposition "Osiris, mystères engloutis d'Égypte" à l'Institut du monde arabe », *Cahiers de l'École du Louvre* numéro 20, 2023.
2. Colette Dufresne-Tassé et Élisabeth Meunier, « That's beautiful ! Are Emotions Essential for the Visitor To Be Deeply Interested in a Museum Piece of Art ? », *L'éducation Muséale & l'accessibilité, combler les lacunes*, Washington DC, ICOM-CECA Proceedings, Sept. 2015, pp. 200-206.
3. Olivier Caïra, « L'expérience fictionnelle : de l'engagement à l'immersion », dans Bernard Guelton (dir.), *Les figures de l'immersion*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, 2014, pp. 63, 64.
4. Stephen Bitgood, « The role of simulated immersion in exhibitions », *Technical Report*, n° 90-20, AL : Center for Social Design, Jacksonville, 1990. Disponible en ligne, consulté le 18/05/2019.
5. S. Bitgood, *op. cit.* note 4 ; B. Guelton, *op. cit.* note 3 ; Antonella Caru, & Bernard Cova, « Approche empirique de l'immersion dans l'expérience de consommation : les opérations d'appropriation », *Recherche et Application en Marketing*, vol. 18, N° 2/ 2003 ; Florence Belaën, « Les expositions d'immersion », *La Lettre de l'OCIM*, n° 86, 2003.
6. Mihály Csikszentmihalyi, *Flow, the Psychology of Optimal Experience*, New York, Harper and Row, 1990.
7. « À ces deux conceptions classiques de l'immersion (fictionnelle et cinématographique) j'opposerai donc une conception de l'immersion "en tension". Plutôt qu'un état d'absorption proche du rêve et du sommeil, j'opposerai l'observation attentive et éveillée. Plutôt qu'un renversement imaginaire (Schaeffer) j'opposerai l'alternance entre réalité et imagination, la précarité des frontières », dans B. Guelton, *op. cit.* note 5, pp. 90, 91.
8. Alain Alberganti, *De l'art de l'installation : la spatialité immersive*, l'Harmattan, 2013.
9. Julie Reiss, « From Margin to Center : The Spaces of Installation Art », The MIT Press Cambridge, Massachusetts Institute of Technology, 1999.
10. A. Alberganti, *op. cit.* note 8, p. 107.

11. Méthodologie développée par Colette Dufresne-Tassé, Monique Sauvé, Andrea Weltz-Fairchild, Nadia Banna, Yves Lepage et Clément Dassa, « Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Élaboration d'un instrument d'analyse », *Revue canadienne de l'éducation*, vol. 23, No. 4 (Autumn, 1998), pp. 421-437. Les avantages de cette façon de recueillir de l'information auprès de visiteurs, et ses limites, sont exposées par Colette Dufresne-Tassé, dans « La Production de sens de l'adulte en contexte muséal », *Cahiers de l'École du Louvre*, numéro 20, 2023.
12. C. Dufresne-Tassé, Thérèse Lapointe, Carole Morelli et Estelle Chamberland, « L'apprentissage de l'adulte au musée et l'instrument pour l'étudier », *Canadian Journal of Education/Revue Canadienne De l'éducation*, 16(3), 1991, pp. 281-291.
13. Lucie Daignault, « L'évaluation muséale, savoir et savoir-faire », Montréal, *Presse de l'université du Québec*, 2011, p. 115.
14. Prédéfinies en partie 1.
15. « Optimale » en référence aux intentions de l'artiste quant à l'expérience du visiteur, combinant immersion physique et psychologique.
16. En outre, il a d'ailleurs été prouvé par de précédentes études qu'à l'instar des opérations cognitives importantes lors de la découverte d'une œuvre, les émotions y jouent aussi une part très fondamentale. La proportion du fonctionnement affectif chez des visiteurs d'expositions permanentes obtenue par ces chercheurs est aussi de 31 % à 35 % (É. Meunier et C. Dufresne-Tassé, *op. cit.* note 2).
17. Cette œuvre étant marquée par l'absence (lit vide, manteau suspendu, lumière tamisée...) et compte tenu de l'origine de l'œuvre, nous postulons que cette réaction est recherchée par l'artiste chez le spectateur.
18. É. Meunier et C. Dufresne-Tassé, *op. cit.* note 2.
19. *Idem, Ibidem*, p. 202.
20. Par exemple : « Les feuilles et les poumons dorés avec les feuilles, ce serait un truc du genre la nature... Cette œuvre est très grande. J'aime beaucoup, et j'aime même dans l'acoustique, t'as l'impression d'être coupé du monde. C'est très calme. Et ça ? ... ces fils de fer ? T'as l'impression que ça donne quelque chose du genre t'as enfermé la forêt, on l'a domestiquée, quelque chose comme ça... » (propos du visiteur 5 dans l'œuvre de Penone).
21. Voir dans ce même numéro, Anne-Marie Émond, « Entre dissonance et consonance : découvrir les multiples facettes de l'expérience du visiteur adulte explorant l'art contemporain au musée », *Cahiers de l'École du Louvre*, numéro 20, 2023.
22. Quelques références : Chandler Screven, « Comment motiver les visiteurs à la lecture des étiquettes ? », et Marie-Sylvie Poli, « Le parti-pris des mots dans l'étiquette : une approche linguistique », dans *Public et musées*, n° 1, Presse universitaire de Lyon, 1992, pp. 33-35 et pp. 91-94 ; Karine Tausin, « Le texte de médiation à la recherche de ses lecteurs modèles », dans *Culture & Musées*, n° 3, Arles, Acte Sud, 2004. ; Louise Ravelli, *Museums Textes : Communication Frameworks*, Londres, Routledge, 2006.
23. Précisément, plusieurs propos de visiteurs ont révélé leur appréciation de pouvoir se sentir « avec l'artiste » ou « d'entrer chez l'artiste » pour les œuvres de Ben et de Bourgeois. La relation directe qui pourrait être établie entre les visiteurs et l'artiste nous a donc paru être une approche intéressante à développer – a fortiori dans l'art de l'installation qui est un art impliquant le visiteur comme co-créateur.

RÉSUMÉS

L'art de l'installation émerge dans un climat de contestations de l'institution muséale dans les années 1950-1960. Les œuvres n'étaient donc pas, à l'origine, destinées à être exposées dans les musées. Leur intégration dans les collections permanentes présente, aujourd'hui, de multiples défis relevant à la fois de la conservation, de la muséographie et de la médiation. Le trait d'union entre ces enjeux est le public.

L'objectif de cet article, issu d'une recherche plus vaste menée en 2019 au Musée national d'art moderne (MNAM), est d'analyser l'expérience vécue par les visiteurs jeunes adultes au contact d'installations immersives muséalisées à travers une étude de publics qualitative : comment se caractérise leur expérience ? Existe-t-il plusieurs formes d'immersion ? Quel rôle le cartel peut-il jouer dans l'immersion ?

Immersive museum installations: a museographic challenge. Knowing the visitor's experience to adapt the museum experience. Case study: the Musée National d'Art Moderne et Contemporain, Centre Georges-Pompidou. Installation art emerged in a climate of protest against the institution of the museum in the 1950s and 1960s. The works were therefore not originally intended to be exhibited in museums. Today, their integration into permanent collections presents multiple challenges relating to conservation, museography and mediation. The link between these issues is the public. This article, which is part of a larger research project conducted at the Musée National d'Art Moderne (MNAM) in 2019, aims to analyse the experience of young adult visitors to immersive museum installations through a qualitative study of audiences: How is their experience characterised? Are there different forms of immersion? What role can the wall label play in immersion ?

INDEX

Keywords : installations, immersion, experience, conservation, labels, distancing, visitor, audience research

Mots-clés : installations, immersion, expérience, conservation, cartels, mise-à-distance, visiteur, étude de public

AUTEUR

ELIZABETH DESBANS

Elizabeth Desbans est conservatrice stagiaire des musées nationaux. Diplômée de l'École du Louvre, passionnée par l'histoire de l'art et par la muséologie, elle a travaillé sur des projets d'expositions et de renouvellement de parcours de visite pour des sites culturels variés tels que la Grotte Chauvet 2, le musée des métiers d'art du Québec et le sous-marin musée Espadon à Saint-Nazaire.

Elizabeth Desbans is a conservatrice stagiaire des musées nationaux. A graduate of the École du Louvre with a passion for art history and museology, she has worked on exhibition projects and the renewal of visitor itineraries for various cultural sites such as the Grotte Chauvet 2, the Musée des Métiers d'Art du Québec and the Espadon submarine museum in Saint-Nazaire.