



HAL
open science

Médiation sensorielle et art synesthésique, au musée Matisse de Nice

Emma Bultel

► **To cite this version:**

Emma Bultel. Médiation sensorielle et art synesthésique, au musée Matisse de Nice. Art et histoire de l'art. 2024. dumas-04738703

HAL Id: dumas-04738703

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-04738703v1>

Submitted on 15 Oct 2024

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

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



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0
International License

Mémoire de Master ARTS | Année 2023-2024



Parcours « Exposition - Production des
œuvres d'art contemporain »

MÉDIATION
SENSORIELLE



ART
SYNESTHÉSIQUE,
AU MUSÉE
MATISSE DE NICE

Présenté par
Emma BULTEL

Sous la direction de
Silvia NERI

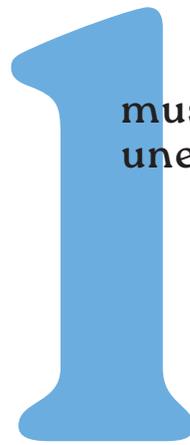


À ma grand-mère, Paulette Mathis,

et

À mon grand-père, Yves Debacker.

**médiation
sensorielle
& art
synesthésique,
au musée
Matisse de
Nice.**



musée et sensorialité, une relation en évolution

22

1.1 Les musées au prisme de la sensorialité

23

1.1.1. Sensorialité et émotion

23

1.1.2. L'émotion en tant que porte d'entrée vers le champ artistique

28

1.2. Envisager et exposer le corpus synesthésique de Henri Matisse

30

1.2.1. Une démarche artistique

30

singulière : entre polysensorialité et émotion

1.2.2. Un dialogue pictural sensible : Matisse et son public

33

remerciements 10

introduction 14

conclusion 80

bibliographie 84

annexes 96



une invitation au voyage olfactive

36

2.1. Cas d'étude : « Hockney-Matisse : Un Paradis retrouvé ». Introduction d'un parcours olfactif au musée Matisse	37
2.1.1. Cadre de conception	37
2.1.2. Objectifs de l'expérience	42
2.2. Mise en application	46
2.2.1. Naissance de la relation entre oeuvres et fragrances	46
2.2.2. Intégrer l'olfaction dans le parcours d'exposition	51
2.3. Envisager un renouvellement de l'expérience	55
2.3.1. Limites du dispositif	55
2.3.2. Bilan de l'expérience et perspectives de reconduction	57

3

ondes nageuses, ondes sonores : *Pooling with Matisse*

60

3.1. Cas d'étude : plongeon dans <i>La Piscine</i>	61
3.1.1. Une piscine à soi	61
3.1.2. Hans Spinner : <i>La Piscine</i>	65
3.2. Cas d'étude : correspondances du son et du visuel avec <i>Pooling with Matisse</i>	69
3.2.1. Une collaboration historique avec Michel Redolfi	69
3.2.2. Principes et enjeux de la diffusion du son dans l'espace d'exposition	71
3.2.3. Une alcôve polysensorielle au musée	74
3.3. Envisager un renouvellement de l'expérience	76
3.3.1. Limites du medium sonore	76
3.3.2. Bilan de l'expérience et perspectives de reconduction	78

r
em
ercie
ments.

Je tiens, en premier lieu, à présenter mes profonds remerciements à toutes les personnes qui m'ont entourée durant la rédaction de ce mémoire.

Je souhaite d'abord remercier ma directrice de mémoire, **Madame Silvia Neri**, pour son accompagnement et sa disponibilité dans les moments de doute, mais aussi pour ses relectures et ses conseils avisés.

J'aimerais aussi remercier chaleureusement **Madame Véronique Goudinoux**, pour avoir été de si bon conseil tout au long de cette première année de Master, et pour m'avoir motivée lorsque j'en avais besoin.

Je remercie tout particulièrement **Monsieur Aymeric Jeudy**, pour le temps qu'il m'a accordé durant notre entretien et par la suite, pour avoir porté son intérêt sur mon mémoire, et surtout pour les précieuses informations dont il m'a fait part.

Par ailleurs, j'adresse toute ma reconnaissance à **Monsieur Michel Redolfi** pour avoir répondu à mes questions lorsque j'en ai eu.

Enfin,

Je tiens à exprimer ma gratitude à mes parents pour m'avoir donné le goût de l'art, et pour m'avoir ouvert la voie pour poursuivre mon rêve. À ma mère, pour sa sensibilité et sa disponibilité à chaque instant.

À **Coline**, mon pilier durant cette aventure, pour son soutien inconditionnel, et surtout pour m'avoir écouté parler de mes recherches durant des heures.

À **Alice** pour son soutien constant, et pour la grande aide qu'elle m'a apporté pour la mise en page de ce mémoire.

Et à **Océane**, ma *presque sœur*, pour ses encouragements et pour ses conseils éclairés.

in
tro
duc
tion.

Une palette de couleurs vibrante, mise au service de formes stylisées, un travail sur la ligne, sur la lumière, leur relation – voilà comment est souvent résumée la démarche artistique de Henri Matisse. Pourtant, à l'origine de son acte créateur, se trouve la *sensation*.

En vue de saisir tout l'enjeu que renferme cet aspect de son Œuvre, il est nécessaire de revenir sur les événements majeurs de la vie de l'artiste. Henri Émile Benoît Matisse est né le 31 décembre 1869 au Cateau-Cambrésis, dans l'actuelle région des Hauts-de-France, et est mort le 3 novembre 1954 à Nice, sur la Côte d'Azur. Bien que rien ne prédestine cet enfant de commerçants grainetiers, d'abord clerc de notaire, à approcher les grands cercles artistiques de son époque, c'est durant sa convalescence à la suite d'une crise d'appendicite survenue à l'âge de vingt ans qu'il découvre la peinture. Lorsque Matisse quitte sa région natale pour rejoindre Paris, il bénéficie de l'enseignement artistique de grands maîtres – William Bouguereau, Gustave Moreau, ou encore Gabriel Ferrier. Là, il pratique la copie, la peinture, la sculpture, la gravure, et se rend régulièrement au musée du Louvre où il forge sa culture artistique. L'admiration qu'il porte à la peinture cézannienne¹ et sa découverte de l'impressionnisme au contact de Turner, ainsi que ses échanges avec des artistes d'avant-gardes français tels que Pissarro, font bientôt germer dans son esprit le désir de parvenir à un certain

1 ESCHOLIER R., *Matisse, ce vivant*, 1956, Paris, Fayard, 288 pages.

degré de liberté dans sa propre pratique². Après le scandale provoqué par l'exposition de sa *Femme au Chapeau* au Salon d'Automne de 1905, Henri Matisse ne cesse plus d'expérimenter.

La nature qui l'entoure, qu'il explore durant ses voyages, les saveurs qu'il goûte, les odeurs qu'il hume, les sons qu'il perçoit, les vastes étendues de couleurs qu'il admire, imprègnent de plus en plus ostensiblement son art. Ce sont là autant d'inspirations qui dialoguent et se répondent directement à la surface de ses œuvres, et notamment de ses gouaches découpées, mises au point dans la période que l'artiste appelle sa « seconde vie »³.

Acteur fondamental de la scène artistique d'avant-garde du XX^e siècle, la notoriété sans frontière de Matisse a contribué à l'éparpillement de ses œuvres dans des institutions du monde entier.

Malgré les très nombreux ouvrages (publications académiques, articles de revues et analyses critiques) publiés à propos de la vie et de l'Œuvre

2 Matisse ne souhaite se positionner dans aucun courant, pas même dans le fauvisme, bien qu'il en demeure une personnalité de premier plan.

3 Diagnostiqué d'un cancer du côlon en 1941, Henri Matisse subit une lourde opération chirurgicale qui lui laisse de graves séquelles. C'est dans cette période de convalescence qu'il achève de mettre au point la technique des gouaches découpées, qu'il avait créée quelques années plus tôt. Il s'agit d'un tournant majeur dans sa carrière artistique, dans laquelle cette technique s'épanouit pleinement.

MATISSE H., *Femme au Chapeau*, 1905, huile sur toile, 80,65 X 59,69 cm. Musée d'Art moderne de San Francisco, n° inv. 91.161.



© Succession H. Matisse / Artistes Rights Society (ARS), New York.

de Henri Matisse ; il semble qu'un vide subsiste quant aux travaux se penchant spécifiquement sur les expériences de médiation culturelle sensorielles mises en relation avec ce corpus artistique singulier. Pourtant, il n'est pas rare de trouver dans ces travaux, mention de l'importance de la sensorialité chez Matisse. Cette étude se propose donc d'offrir une première piste de réflexion à ce sujet et, éventuellement, de devenir le point de départ de travaux de recherches ultérieurs.

La multiplication des expériences de visite sensorielles dans l'espace muséal reflète l'intérêt que les institutions portent au développement de nouvelles écritures muséographiques favorisant un engagement de même nature de la part du visiteur ; dans un paradigme de visite encore majoritairement tourné vers une découverte *visuelle* des collections. Aussi, les deux dernières décennies ont attesté de la mise en œuvre de nombreuses expositions sensorielles, tant dans les musées européens qu'internationaux – « Touch : The Hand of the Artist » à la National Gallery of Art de Washington (2007), « Dans la Peau d'un Animal » au Muséum d'Histoire Naturelle de Paris (2007-2009), « Sensorium » au Tate Britain de Londres (2015), « Parfums d'Orient » au musée Cernuschi (2018), « Visions chamaniques » au musée du Quai Branly – Jacques Chirac (2023-2024), etc.

Si ces expositions sont globalement accueillies avec un engouement manifeste de la part du public, il est important de rappeler que la découverte par la vue n'a pas toujours été préférée

au cœur des collections. Car dans l'Europe des Lumières, les cabinets de curiosité, héritiers des *studioli* de la Renaissance italienne, intégraient déjà une dimension sensorielle. Leurs publics, représentants d'une certaine élite sociale et intellectuelle – ont désormais accès aux collections. Plus encore, ils sont invités à entretenir un lien direct avec les œuvres notamment par le sens du toucher ; ce *toucher*, qui fut ensuite non seulement abandonné, mais *prohibé*, dès la création des premiers musées modernes⁴ et l'apparition de la notion de responsabilité collective visant à assurer la conservation des œuvres d'art⁵. Si le sens de la vue est toujours largement privilégié dans le contexte muséal, il semble faire peu à peu davantage de place aux sens de façon globale.

En France, deux musées sont dédiés à l'œuvre de Henri Matisse. Leur emplacement offre un panorama captivant sur la vie de l'artiste et l'évolution de son art, mettant en exergue les liens qu'il nourrissait avec ces lieux. L'un s'inscrit au cœur du Palais Fénelon, au Cateau-Cambrésis. L'autre s'élève dans le quartier niçois de Cimiez, sur la Côte d'Azur. Au cours des dernières

4 En France, le premier musée au sens moderne du terme est fondé en 1793 au Palais du Louvre, sous le nom de « Muséum central des Arts ». Ses collections sont composées des biens saisis durant la Révolution.

5 GOB A., DROUGUET N., *La Muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*, 5e édition, 2021, Armand Colin, Collection U, 384 pages, en ligne <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/la-museologie-9782200630997.htm>

années, les politiques culturelles du musée Matisse de Nice se sont diversifiées dans l'objectif de proposer au public d'explorer les collections *autrement*, en favorisant une approche plus immersive et engageante – une découverte par *les sens*. Aussi, le parti pris de ce mémoire de recherche consistera à analyser les politiques sensorielles introduites au sein de cette institution, que nous choisissons de présenter en quelques mots.

Installé dans la « Villa des Arènes », une bâtisse élevée au XVII^e siècle, le musée Matisse de Nice se situe en bordure du site archéologique des Arènes de Cimiez⁶, non loin de l'Hôtel Régina, où l'artiste s'était établi. Son premier fonds de collection est le fruit de donations importantes accordées à la ville de Nice, de la part du Maître lui-même, mais aussi d'Amélie Parayre, et de ses héritiers. Marguerite, Jean et Pierre sont, par ailleurs, très impliqués dans la création du musée, imaginé par l'artiste comme un « lieu d'étude de son art »⁷. Inauguré le 5 janvier 1963, il ne s'étendait à l'origine qu'au premier étage de la villa, dont il partageait l'espace avec le musée Archéologique de Nice-Cimiez jusqu'à son déménagement en 1989. Le musée Matisse rouvre finalement ses portes en 1993, doté d'une aile contemporaine conçue par l'architecte Jean-François Bodin,

6 Le site archéologique de Cimiez renferme les vestiges d'un amphithéâtre romain bâti au premier siècle de notre ère, et abandonné au IV^e siècle. Aujourd'hui classé à l'Inventaire des Monuments Historiques, il est ouvert à la visite.

7 *BeauxArts Magazine*, « Musée Matisse, Nice », BeauxArts Éditions, 22 juin 2022, 68 pages, p.29.

avec une muséographie repensée pour présenter toute la collection. Plusieurs campagnes de réaménagement et d'agrandissement ont également été menées jusqu'aujourd'hui – la dernière fut achevée en 2017. Aujourd'hui, les chefs-d'œuvre de Matisse occupent les 900 mètres carrés d'espace d'exposition du musée⁸.

L'enjeu de ce mémoire de recherche consistera à s'interroger quant à l'intérêt et aux bénéfices d'implanter des dispositifs de médiation sensoriels au cœur de l'espace d'exposition ; dans le contexte d'une production artistique intrinsèquement liée à la sensorialité et aux émotions. Les objectifs poursuivis par l'institution, le cadre dans lequel ces expériences s'inscrivent, les choix muséographiques effectués en dialogue avec les témoignages hérités de l'artiste, ainsi que les perspectives d'évolution de l'institution siégeront au cœur de la réflexion. En ce sens, il conviendra de se pencher sur les dispositifs sensoriels implantés au musée Matisse et, d'autre part, d'envisager leurs limites.

Prenant appui sur les correspondances personnelles de Henri Matisse, rassemblées dans l'ouvrage *Écrits et Propos sur l'Art* paru en 1972, ce mémoire proposera de tisser des liens entre les propos formulés par l'artiste, et la programmation culturelle mise en place dans son musée monographique niçois. L'argument soutenu sera nourri par les informations recueillies à l'occasion d'un entretien avec le directeur de l'institution, Aymeric Jeudy, ainsi

8 *Ibid.*, p.3.



**CARTE DU QUARTIER DE CIMIEZ
EN 2024.**



que par les correspondances échangées avec le compositeur de musique contemporain Michel Redolfi. Ces témoignages seront également mis en perspective avec des ouvrages scientifiques, artistiques, des essais, des travaux universitaires, mais aussi des articles parus dans des périodiques.

Afin de poser des bases solides pour la compréhension, le premier temps de l'analyse sera consacré à l'exploration des mécanismes à l'origine de la sensation, ainsi qu'aux réponses émotionnelles induites. Cela permettra de comprendre comment sensations et émotions peuvent constituer une véritable porte d'entrée vers le champ artistique. Les pistes proposées seront ensuite mises en relief avec la place de la sensorialité et de l'émotion en tant qu'éléments fondamentaux dans la démarche artistique de Matisse.

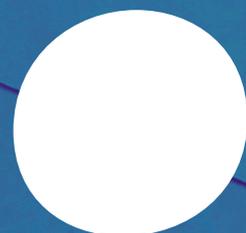
Les axes suivants proposeront de se plonger dans deux cas d'études, permettant d'appréhender l'introduction de dispositifs de médiation sensorielle en relation avec le corpus du Maître. En ce sens, le second temps de l'argumentation proposera d'étudier le parcours de visite olfactif mis en œuvre dans le cadre de l'exposition estivale «Hockney-Matisse : Un Paradis Retrouvé», en 2022.

Enfin, le troisième temps de ce mémoire proposera d'envisager la portée de l'installation sonore permanente *Pooling with Matisse* ; une commande passée par la ville de Nice et le musée Matisse à Michel Redolfi en 2019.

musée & sensorialité, une relation en évolution

O1

Musée Matisse de Nice © BULTEL Emma.



1.1. Les musées au prisme de la sensorialité

1.1.1. Sensorialité et émotion

Afin de saisir tout l'enjeu de la mise en œuvre des dispositifs de médiation sensorielle au cœur de l'espace d'exposition, il semble nécessaire d'analyser les interactions des mécanismes corporels et nerveux produisant la sensation, mais aussi les réponses émotionnelles induites.

Dans sa thèse en Sciences de l'Information et de la Communication, soutenue en 2018⁹, Cindy Lebat revient sur les premières études menées dans la sphère des perceptions sensorielles et des émotions, dans les sciences humaines, notamment en psychologie, en sociologie, en anthropologie et en économie¹⁰, mais aussi dans les STIM¹¹ – particulièrement en physique, en chimie et en biologie ; à l'échelle internationale.

9 LEBAT C., *Les personnes en situation de handicap sensoriel dans les musées : réalités d'accueil, expériences de visite et trajectoires identitaires*, thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de MAIRESSE Fr., Paris, Université Paris 3 – Sorbonne Nouvelle, soutenue publiquement le 5 juillet 2018, 512 pages, p.198, en ligne <https://theses.hal.science/tel-02542710/document>

10 *Idem*.

11 Acronyme signifiant « science, technologie, ingénierie, mathématiques ».

Sans négliger l'existence de travaux antérieurs, il apparaît qu'en Occident¹², « les années 1970 sont [...] le berceau de réflexions et d'expérimentations nouvelles sur les sens, le rapport au monde sensible et à l'environnement »¹³.

Par ailleurs, ces recherches multidisciplinaires ont été menées dans le contexte d'une prise de conscience élargie concernant la situation des personnes porteuses d'un handicap physique ou mental dans la société ; ou touchées par une déficience dite sensorielle. Une déficience, impactant ainsi un ou plusieurs de ce qui est communément appelé, depuis la première classification d'Aristote¹⁴ dans son traité *De Anima*¹⁵, les cinq sens¹⁶ ; c'est-à-dire l'ouïe, l'odorat, la vue, le toucher, et le goût. En outre, elles ont permis d'établir des définitions qui serviront de point d'ancrage pour la réflexion suivante. Ainsi, le Dictionnaire de l'Académie

12 LEBAT C., *Les personnes en situation de handicap sensoriel dans les musées : réalités d'accueil, expériences de visite et trajectoires identitaires*, op.cit., p.200.

13 *Ibid.*, p.198.

14 Aristote : 384 av. J-C, Stagire, Grèce antique – 322 av. J-C, Chalcis, Grèce.

15 ARISTOTE, *De Anima*, Traduction de BODÉÛS R., 2018, Flammarion, 336 pages.

16 BERTHEAUX C., *Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle*, thèse de doctorat en Sciences, Ingénierie, Santé, sous la direction de FORTUNIER R. et TOSCANO R., École centrale de Lyon, École Nationale d'Ingénieurs de Saint-Étienne, soutenue publiquement le 18 novembre 2020, 185 pages, p.8, en ligne <https://theses.hal.science/tel-03162844/document>

française propose de définir le terme de « sensation » comme un « effet, [une] impression que produit une chose sur les sens, sur le corps »¹⁷ ou, plus scientifiquement, comme un « message nerveux élaboré dans le système nerveux central en réponse à une stimulation spécifique, externe ou interne »¹⁸. Cette seconde proposition laisse clairement transparaître le processus complexe faisant le lien entre une stimulation externe donnée, et son impact au niveau du système nerveux ; ce qu'expliquait déjà la biologiste et physiologiste Bessa Vugo¹⁹ en 1945, dont le propos est repris par Cyril Bertheaux, dans sa thèse « Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle »²⁰. Selon Bessa Vugo, les sens forment un « système de récepteurs, ou cellules sensibles, capable de capter et de traduire plusieurs formes d'énergie (stimuli) et de les transmettre au système nerveux central sous forme d'influx nerveux. Ces influx nerveux, les sensations proprement dites, sont alors interprétés par l'encéphale, ou son équivalent chez les espèces qui en sont dépourvues, pour en permettre la perception.

17 Dictionnaire de l'Académie Française, « Sensation », en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1223>

18 Dictionnaire de l'Académie Française, « Sensation », en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9S1223>

19 Bessa VUGO : 1919, Munich – 1991, Cassel.

20 BERTHEAUX C., *Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle*, op.cit., p.9.

L'influx nerveux est ensuite codé sous forme de potentiels d'actions et l'information transmise à des régions spécialisées du cerveau »²¹.

Chacun des cinq sens correspond ainsi à un récepteur sensoriel donné ; la vue est associée aux yeux, l'ouïe aux oreilles, l'odorat au nez, le goût à la langue, et le toucher à la peau. Ces récepteurs reçoivent des *stimuli* ; un terme d'origine latine, dont le singulier *stimulus* se réfère à « un élément ou un complexe d'éléments de la situation expérimentale qui est source de stimulation pour l'organisme et dont les variations sont contrôlées »²². Ces *stimuli* sont ensuite transformés en signaux électriques, puis transmis par voie nerveuse vers le cerveau, afin d'être analysés au niveau des différentes aires cérébrales correspondantes²³ – visuelle, auditive, olfactive, gustative, et l'aire du toucher ; plus concrètement, dans le cas d'une stimulation visuelle par exemple, un rayon lumineux est reçu par l'œil, puis transformé en influx nerveux au niveau de la rétine. Il est ensuite conduit par le nerf optique jusqu'à l'aire visuelle du cerveau.

21 *Ibid.*, p.8.

22 Universalis.fr, « Stimulus & réponse ou réaction », en ligne <https://www.universalis.fr/encyclopedie/stimulus-et-reponse-reaction/>

23 BERTHEAUX C., *Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle*, op.cit., p.8.

Toutefois, la sensation n'est pas une finalité en soi. En effet, lorsqu'ils sont relayés jusqu'aux aires du cerveau, les influx nerveux naviguent à travers différentes structures cérébrales impliquées dans le mécanisme d'élaboration de l'émotion, définie dans le Dictionnaire de l'Académie française comme une « réaction affective brusque et momentanée, agréable ou pénible, souvent accompagnée de manifestations physiques »²⁴. Sensation et émotion sont donc intimement liées.

Dans le premier chapitre de sa thèse, consacré à l'analyse des connexions structurelles de la sensation et de l'émotion, Cyril Bertheaux propose une explication aussi claire que synthétique de ce phénomène : « Lors d'une stimulation sensorielle, les influx nerveux empruntent des voies qui diffèrent en fonction de la nature de l'information que le cerveau doit traiter. La voie courte passe directement du thalamus à l'amygdale. Elle est impliquée dans les fonctions d'alerte, et est à l'origine des émotions primaires. La voie longue chemine par le thalamus, plusieurs cortex, l'amygdale. [...] C'est également par cette voie que sont élaborées les émotions secondaires »²⁵ ; la distinction des émotions dites primaires et secondaires, ne constituant pas le cœur de cette étude, est toutefois clairement répertoriée dans le tableau du « Processus d'intégration des stimuli du système sensoriel à la réponse

24 Dictionnaire de l'Académie Française, « Émotion », en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9E1090>

25 BERTHEAUX C., *Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle*, op.cit., p.22.

émotionnelle »²⁶ proposé par Bertheaux.

Finalement, il est nécessaire d'évoquer le puissant lien que les émotions cultivent avec la mémoire et les souvenirs. Lorsque les sensations sont interprétées, elles peuvent effectivement être soumises à des facteurs supplémentaires – des événements vécus, des croyances, des souvenirs, etc. Aussi, une odeur provenant du passé peut provoquer, chez la personne qui la hume, une émotion positive, comme le confort ou la nostalgie. En outre, certains sens sont plus prompts à engendrer une réaction affective. Il s'agit d'un des arguments avancés par Mathilde Castel dans sa thèse de doctorat en Esthétique et sciences de l'art²⁷. Si ces sensations, véritables *portes d'entrées* vers les émotions sont le sujet, depuis l'Antiquité, de nombreux travaux et traités ; de la *kinèsis*²⁸ aristotélicienne à *L'expression des émotions chez l'homme et l'animal* de Darwin²⁹, en passant par le *Traité des Passions de l'âme* de René

26 *Ibid.*, p.8.

27 CASTEL M., *La Muséologie olfactive : Une actualisation résonante de la muséologie de Stransky par l'odorat*, thèse de doctorat en Esthétique et Sciences de l'art, sous la direction de MAIRESSE Fr., Paris, Université Sorbonne-Paris-Cité, soutenue publiquement le 5 juillet 2019, 649 pages, p.23.

28 *Kinèsis* = « mouvements de l'âme » chez Aristote.

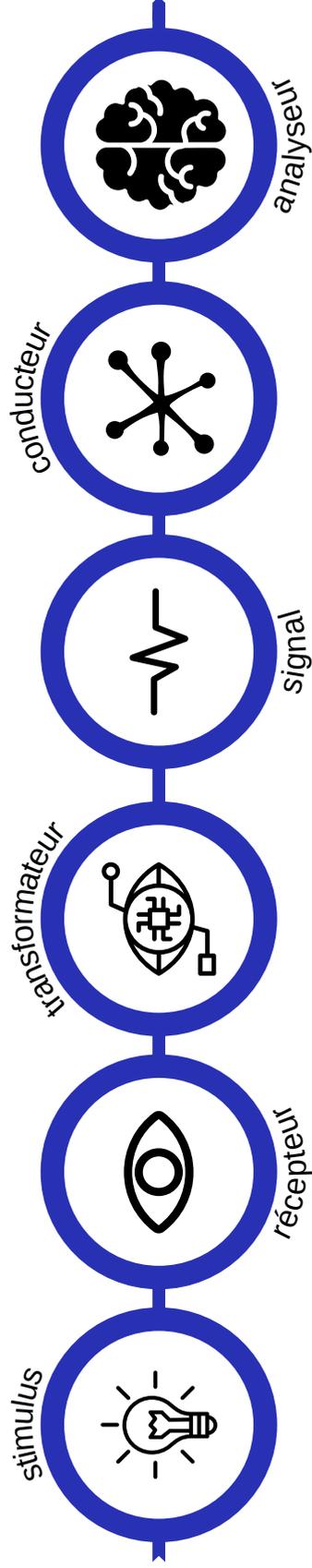
29 DARWIN Ch., *L'expression des émotions chez l'homme et l'animal*, ou *The Expression of the Emotions in Man and Animals*, 1872.

Descartes³⁰, elles ont fait l'objet de multiples perceptions, parfois péjoratives, et de tentatives de définition³¹. Quoiqu'il en soit, la classification établie par Descartes, bien que dépassée à l'heure actuelle, a posé les jalons pour la réalisation de nombreux travaux multidisciplinaires, dès la fin du XX^e et l'aube du XXI^e siècle.

30 DESCARTES R., *Traité des Passions de l'âme*, 1649.

31 BERGHMANS Cl., « Chapitre 1. L'émotion, un objet à multiples faces : approche théorique, processuelle et fonctionnelle », dans *Intelligence et compétence émotionnelles en entreprise*, 2018, 342 pages, pp.15-38.

SCHÉMA DU TRAITEMENT NERVEUX D'UN STIMULUS



1.1.2. L'émotion en tant que porte d'entrée vers le champ artistique

Puisque les sensations interviennent en réponse à la stimulation d'un ou plusieurs récepteurs corporels, et que les émotions naissent de la sensation, il apparaît que les émotions sont le produit de l'environnement au cœur duquel un sujet évolue et des situations dans lesquelles il est impliqué. Les émotions permettent par ailleurs d'interagir avec cet environnement – un paramètre d'une importance capitale dans la pratique de la muséologie ; définie dans le Dictionnaire de l'Académie française comme la « science qui a pour objet l'organisation des musées et plus particulièrement la manière de conserver et de présenter les collections »³².

Effectivement, comme l'explique Martin Schärer dans son article « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique » publié dans la revue *Culture & Musées* en 1999, l'homme entretient un lien avec les objets qui l'entourent³³. Qu'il s'agisse d'utiliser les fonctionnalités d'un appareil, de ressentir un attachement émotionnel envers un poupon d'enfance, ou de découvrir et se familiariser avec une œuvre dans le cadre d'une

exposition au musée, ces situations relèvent toutes de la capacité de l'Être humain de tisser des liens avec les objets qui appartiennent à son environnement. Visiter un musée permet au visiteur de découvrir et de se familiariser avec les œuvres d'art exposées ; mais aussi d'exprimer son ressenti face à elles, de faire naître des questionnements. Ces expériences participent ainsi de la faculté du visiteur à tisser des liens émotionnels avec les œuvres, dans l'espace neutre garanti par le musée.

Au cœur de son ouvrage *Altermuséologie, Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, le sociologue de la culture et enseignant-chercheur dans les pratiques de la muséographie et de l'expographie, Serge Chaumier, opère un retour en arrière pour comprendre les différentes tendances muséologiques mises en place dans les collections depuis la fondation des premiers musées modernes, au XIX^e siècle. Son propos révèle que l'idée d'une muséologie sensorielle a émergé dans les années 1970 et 1980³⁴, parallèlement aux études menées dans le champ du paradigme *sensorialité - émotion* mentionnées plus tôt, et alors que le musée achevait de s'imposer comme « une institution centrale et incontestée

32 Dictionnaire de l'Académie Française, « Muséologie », en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M3250>

33 SCHÄRER M. R., « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », *Culture & Musées*, 1999, 166 pages, pp.31-43, en ligne https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1999_num_15_1_1132

34 CHAUMIER S., *Altermuséologie, Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, [postface par MONTPETIT R.], 2018, Éditions Hermann, 230 pages, p.27.

de la culture occidentale »³⁵ en devenant partie prenante de la « consommation touristique et de l'économie du divertissement »³⁶. Chaumier détermine ainsi trois paradigmes répertoriés dans un tableau : le paradigme expographique, typique du musée du XIX^e siècle, érigeait les objets exposés à une place centrale au sein de l'espace d'exposition. Le paradigme communicationnel, davantage tourné vers la construction d'un discours à transmettre, s'est épanoui au siècle suivant. Le troisième paradigme, participatif, en rupture avec les conceptions précédentes, est en œuvre « depuis les années 1990 [et] n'est plus tant tourné sur les objets, ni même sur les discours, les idées à communiquer, mais sur les visiteurs et leurs expériences ». L'ancien attaché de conservation du patrimoine note également l'émergence d'un quatrième paradigme, expérimentant la co-construction de l'exposition, main dans la main avec les visiteurs des institutions muséales. Aussi, les évolutions de ces tendances démontrent clairement que les objectifs de l'exposition ont changé de nature au fil du temps.

35 POULOT D., *Musée et Muséologie*, 2009, Éditions La Découverte, Collection Repères, 128 pages, p.3.

36 *Idem*.

Aujourd'hui, il ne s'agit plus pour le conservateur de musée, de rester dans une dynamique de simple transfert de savoirs par l'intermédiaire de ressources textuelles³⁷. L'exposition en elle-même, est désormais valorisée pour ce qu'elle peut apporter en termes d'*expérience* et d'*immersion*. Dans cette optique, monopoliser les sens du visiteur, grâce à l'apport de dispositifs de médiation sensoriels, s'avère être un moyen efficace d'attirer son attention et de favoriser son intérêt et sa compréhension, tout en lui garantissant un moment ludique. En faisant évoluer le visiteur de sa posture passive empirique à une posture de visite active, les expériences sensorielles contribuent ainsi à « amplifie[r] la capacité des visiteurs à donner du sens à l'expérience muséale »³⁸ ; un paramètre que les publics semblent plus que jamais rechercher lorsqu'ils se rendent au musée, comme le démontrent les statistiques rapportées dans le rapport de la Mission Musées XXI^e siècle, dirigé par Jacqueline Eidelman, et adressé au ministre de la Culture et de la Communication en 2017³⁹.

37 MARIANI A., « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », dans *Muséologies*, volume 2, numéro 1, octobre 2007, en ligne <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2007-v2-n1-museo02128/1033597ar/>

38 VARUTTI M., « Vers une muséologie des émotions », dans *Culture & Musées*, n°36, 2020, 240 pages, pp.171-177, en ligne <https://journals.openedition.org/culturemusees/5751>

39 EIDELMAN J. (sous la direction de), *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXI^e siècle*, 2017, Collection des rapports officiels, La Documentation française, 249 pages, Statistiques Classe 3, p.184.

1.2. Envisager et exposer le corpus artistique de Henri Matisse

1.2.1. Une démarche artistique singulière : entre polysensorialité et émotion

Si l'intérêt que portent les institutions muséales à la mise en œuvre de dispositifs de médiation sensorielle reflète leur volonté de se détacher d'un paradigme de visite traditionnellement visuel pour inscrire leurs politiques culturelles dans une démarche d'ouverture dite polysensorielle⁴⁰, leur apport semble d'autant plus pertinent lorsqu'ils accompagnent la découverte d'un corpus artistique au cœur duquel les sensations occupent une place fondamentale *par essence*.

Au travers du vaste ensemble de textes hérités de Henri Matisse, pour la majorité, des correspondances personnelles échangées avec ses amis et pairs, peintres, poètes, théoriciens de l'art et critiques, ou encore romanciers – l'artiste tisse des liens profonds, intrinsèques, *organiques* entre sa propre pratique créatrice, ses sensations, et ses émotions. Ces précieux témoignages ont été rassemblés pour composer le recueil *Écrits*

40 La langue française, « Polysensoriel » : « Qui sollicite plusieurs sens, simultanément ou non. », « Dérivation par l'ajout du préfixe poly, d'origine grecque, signifiant nombreux, abondant, ainsi que de l'adjectif sensoriel, « qui concerne les organes de sens, sensation, les modalités différentes de la sensation », en ligne <https://www.lalanguefrancaise.com/dictionnaire/definition/polysensoriel#0>

et *Propos sur l'art*⁴¹ préfacé par Dominique Fourcade⁴². Cet ouvrage offre une vision unique de toute l'étendue de la carrière de Matisse et des moments clé de son existence. Plus encore, il permet d'observer le profond travail introspectif, le regard réflexif et critique que l'artiste a porté sur sa propre production dès la genèse de sa carrière.

Si à l'origine des sensations et des émotions se trouvent les sens, une semblable analogie règne dans le processus créatif de Matisse, chez qui « la sensation vient en premier, ensuite l'idée »⁴³. Comme l'affirme Claudine Grammont⁴⁴ dans l'édition hors-série de *BeauxArts Magazine* dédiée au musée Matisse de Nice en 2022⁴⁵, « Matisse est proustien : il a besoin de l'objet pour fixer sa sensation, pour la faire entrer dans une perspective de mémoire et la magnifier »⁴⁶. Tout comme le goût de la madeleine ramène Marcel

41 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art* [préface par FOURCADE D.], 1972, Éditions Hermann Arts, 368 pages.

42 Dominique Fourcade est un poète, écrivain et historien de l'art.

43 SCHLOSSER L., « Un parcours olfactif au musée Matisse », op.cit.

44 Claudine Grammont est docteure en Histoire de l'art. Spécialiste de l'œuvre de Henri Matisse et du fauvisme, elle fut directrice de son musée monographique à Cimiez entre 2016 et 2023. Depuis le mois de mai 2023, Claudine Grammont occupe la fonction de Cheffe du Cabinet d'art graphique du Centre Pompidou, à Paris.

45 *BeauxArts Magazine*, « Musée Matisse, Nice », op.cit.

46 *Ibid.*, p.4.

Proust aux effluves douces et sucrées de ses matinées d'enfance, Henri Matisse s'imprègne du sujet qu'il observe grâce à ses sens en vue de capturer son essence – lui permettant ainsi de représenter un sujet, plusieurs années parfois, suivant son expérience sensorielle. Les clichés pris dans l'intimité de son atelier de la Villa du Rêve à Vence ou du Régina, à Cimiez, témoignent ostensiblement de son intérêt pour la multiplication des expériences sensorielles, ou *synesthésie*⁴⁷, définie par Émilie Caspar et Régine Kolinsky comme un phénomène se traduisant par « un liage sensoriel inhabituel, dans lequel certains stimuli évoquent automatiquement une perception additionnelle »⁴⁸. Ainsi que le rappelle Aymeric Jeudy⁴⁹, « Matisse est [...] un artiste qui travaille en musique, c'est un artiste qui travaille avec des senteurs – on voit, sur ses photos d'ateliers, des morceaux de fleurs, des cages d'oiseaux. Il y a un environnement qui est saturé à la fois de couleurs, de sons, et d'odeurs »⁵⁰. Ce témoignage n'est pas sans rappeler les multiples ponts hissés par Matisse entre les arts plastiques

47 BAUWENS M., « L'étrange super-pouvoir de la synesthésie, entre art et science », 11 mars 2022, en ligne <https://www.beauxarts.com/grand-format/letrange-super-pouvoir-de-la-synesthesie-entre-art-et-science/>

48 CASPARA. E., KOLINSKY R., « Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie », dans *L'Année Psychologique*, 2013/14, Vol.113, 819 pages, pages 629 à 666, p.629, en ligne <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique-2013-4-page-629.htm>

49 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, 19/12/2023.

50 *Idem.*

et la musique, et de fait, avec le sens de l'ouïe. Sans toutefois affirmer que peinture et musique relèvent des mêmes modalités de composition, le vocabulaire musical apparaît régulièrement lorsque l'artiste évoque son art. L'apposition des nuances colorées à la surface de la toile et l'harmonie des teintes, faisant écho à la recherche d'équilibre reposant sur l'agencement des notes et des rythmes au cœur d'une mélodie. Selon l'artiste, qui a par ailleurs pratiqué le violon jusqu'à l'âge de cinquante ans⁵¹,

« Le peintre choisit sa couleur dans l'intensité et la profondeur qui lui conviennent comme le musicien choisit le timbre et l'intensité de ses instruments »⁵²

Il n'est pas rare non-plus qu'Henri Matisse évoque le sens de l'olfaction comme support mémoriel, alors que l'effleure un souvenir tahitien⁵³, ou les réminiscences des parfums de la nature⁵⁴. L'espace d'émulation sensorielle ainsi constitué par l'artiste se révèle par conséquent être un élément d'une importance capitale – *primaire*⁵⁵ ; dans le processus de gestation de ses œuvres. Ces sensations, ensuite assimilées, deviennent un terreau fertile propice au bourgeonnement des émotions de l'artiste et

51 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

52 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.248.

53 *Ibid.*, p.290.

54 *Ibid.*, pp.178-179.

55 *Ibid.*, p.43.

à leur éclosion, *in fine*, à la surface de la toile. En ce sens, sensation et émotion sont indissociables du corpus artistique de Matisse, selon qui :

« L'œuvre est l'émanation, la projection de soi-même. »⁵⁶

Un principe fondamental, réaffirmé à l'occasion d'un entretien avec Tériade⁵⁷ pour le quotidien français *L'Intransigeant* en 1929⁵⁸, au cours duquel Henri Matisse confie :

« Mon but est de rendre mon émotion. Cet état d'âme est créé par les objets qui m'entourent et qui réagissent en moi : depuis l'horizon jusqu'à moi-même, y compris moi-même. [...] Ceci pour faire comprendre que l'unité réalisée dans mon tableau, aussi complexe qu'elle soit, ne m'est pas difficile à obtenir car elle me vient naturellement. Je ne pense qu'à mon émotion. »⁵⁹

et qu'il confirme une nouvelle fois quelques années plus tard, lors d'un entretien téléphonique. Alors qu'il est questionné sur les raisons qui le poussent à peindre – il répond :

« Pour traduire mes émotions, mes sentiments et les réactions de ma sensibilité en termes de couleur et de forme [...] »⁶⁰.

Alors, lorsque l'œuvre est achevée et qu'elle est parvenue à s'ériger en « émanation [...] de soi-même »⁶¹

Là,

« Le peintre se trouve libéré et son émotion existe entièrement dans son œuvre. Lui-même, en tout cas, en est déchargé. »⁶²

56 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.304.

57 Efstratios Eleftheriades, dit « Tériade » (1897-1983), était un critique d'art et éditeur d'ouvrages artistiques français, d'origine grecque. Il fut également à l'origine de la collaboration artistique ayant donné naissance à Jazz (1947).

58 TÉRIADE E., « Confidences d'Artistes : Visite à Henri Matisse », dans *L'Intransigeant*, 14 et 22 janvier 1929.

59 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.99.

60 *Ibid.*, p.189.

61 *Ibid.*, p. 48.

62 *Ibid.*, p.129.

1.2.2. Un dialogue pictural sensible : Matisse et son public

L'abondance des ressources textuelles héritées de Henri Matisse, constitue ainsi un héritage d'une richesse considérable pour saisir toute la profondeur inhérente à son corpus artistique. Cependant, au-delà de révéler le fruit de ses réflexions et de tendre une toile de fond permettant de contextualiser le vaste panorama de sa production ; cet ensemble littéraire regroupe également plusieurs témoignages au travers desquels transparaît, limpide, l'indubitable intérêt que Matisse portait à la réception de ses œuvres par son public, et plus largement, aux mécanismes en jeu au centre des interactions entre *sujet* et *objet*.

Si la toile, véritable *catharsis*, incarne un support matériel propice à l'apposition, en nuances colorées et en modelé, du paysage intérieur de l'artiste ; la transmission, ou le transfert de ce message, aussi intime qu'il fût, siégeait au centre de ses préoccupations. Ainsi qu'il l'énonce dans ses « Notes d'un peintre » publiées dans la revue *Le Point*⁶³ en 1939 :

« J'ai tenu toujours le dessin, non comme un exercice d'adresse particulière, mais avant tout, comme un moyen d'expression de sentiments intimes et des descriptions d'état d'âme, mais, moyens simplifiés pour donner plus de simplicité, de spontanéité à l'expression qui doit aller sans lourdeur à l'esprit du spectateur. »⁶⁴

Éloignée la réflexion poussiéreuse, vestige de l'enseignement académique, selon laquelle la valeur d'une œuvre ne se mesure qu'aux prouesses techniques qu'elle exhibe ; car une toile n'est parvenue à son plus haut degré de sincérité et d'achèvement, que si le galbe du trait – langage universel, et son mariage avec la couleur, est parvenu à rendre aussi naturellement et spontanément qu'il le peut, le message émotionnel de son créateur à son public.

En outre, par cette approche, qui témoigne de la volonté de l'artiste d'entretenir un dialogue pictural et sensible avec les spectateurs de son œuvre, Henri Matisse formule le souhait d'encourager l'esprit de chacun à s'émanciper de la surface de la toile pour s'abandonner à son imagination, à sa rêverie ; un principe qu'il aborde notamment à l'occasion d'un entretien avec Georges Charbonnier⁶⁵, au cours duquel il est

63 *Le Point* était une revue artistique et littéraire fondée en 1936 et disparue en 1962.

64 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.162.

65 Georges Charbonnier (1913, Levallois-Perret - 1990, Villejuif) était docteur et enseignant en lettres et en sciences humaines, écrivain, critique, traducteur et producteur à la Radiodiffusion-télévision française (RTF). Tout au long de sa carrière, Georges Charbonnier a interviewé différentes figures de la scène artistique et littéraire d'alors.

interrogé au sujet de l'anonymisation des visages dans la production picturale contemporaine⁶⁶.

Toutefois, Matisse n'ignorait pas les difficultés que pouvaient rencontrer les spectateurs à s'imprégner d'une œuvre – particulièrement lorsque le corpus artistique en question est aussi esthétiquement épuré, singulier, et intrinsèquement intime que le sien. En effet, dans une missive adressée à Alexandre Romm⁶⁷ en mars 1934, le peintre affirme :

« Je dis du tableau : son intérêt n'envahit pas le spectateur qui doit aller au-devant. C'est une image. Comme le livre sur le rayon d'une bibliothèque ne montrant qu'une courte inscription qui le désigne, a besoin, pour livrer ses richesses, de l'action du lecteur qui doit le prendre, l'ouvrir et s'isoler avec lui – pareillement le tableau encadré dans son cadre et formant avec d'autres tableaux un ensemble sur le mur d'un appartement ou d'un musée, ne peut être pénétré sans que l'attention du spectateur se concentre spécialement sur lui. »⁶⁸

Ici, Matisse met en lumière une notion importante : celle de l'*attention* du spectateur. Chassée l'image d'Épinal voulant que le spectateur lie automatiquement, *universellement* un lien avec le chef-d'œuvre qu'il admire. Car, loin d'être inné, cet intérêt doit être *provoqué* ; un

objectif qu'endossent précisément les dispositifs de médiation sensorielle mis en œuvre au cœur de l'espace muséal, et qui ont, par ailleurs, trouvé toute leur place au cœur du musée Matisse de Nice. Pensé et conçu comme un véritable lieu d'étude de la vie et de l'œuvre de l'artiste⁶⁹, ses politiques sensorielles et immersives trouvent un écho dans le contexte de parcours d'expositions temporaires mais aussi au centre de la collection permanente, proposant ainsi d'aborder et de s'imprégner, de plus près, de toute la richesse dont témoigne le répertoire artistique de Henri Matisse.

66 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.273.

67 Alexandre Romm (1898-1943) était un poète, traducteur et linguiste d'origine soviétique.

68 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.148.

69 *BeauxArts Magazine*, « Musée Matisse, Nice », op.cit., p.30, p.60, p.62.



02

Henri MATISSE © Getty Image

**une invitation au
voyage olfactive**

2.1. Cas d'étude : « Hockney – Matisse. Un Paradis retrouvé ». Introduction d'un parcours olfactif au musée Matisse

2.1.1. Cadre de conception

Au cours de l'été 2022, le musée Matisse de Nice a accueilli l'artiste britannique David Hockney⁷⁰ à l'occasion d'une exposition dédiée à la mise en perspective de son corpus artistique résolument éclectique – apparu dans le contexte d'effervescence et d'émulation qui caractérise la production artistique des années 1960 – en regard du fonds de collection hérité de Henri Matisse, issu de la première moitié du siècle.

En ce sens, le commissariat de l'exposition « Hockney – Matisse : Un Paradis retrouvé »⁷¹ dirigé par Claudine Grammont, a mis en œuvre un parcours de visite invitant le spectateur à redécouvrir l'art de ces deux figures majeures de la sphère artistique du XX^e siècle, à travers le prisme des résonances et des contrepoints thématiques et stylistiques inhérents à leur production.

70 David Hockney (1937, Bradford, Royaume-Uni) est un artiste plasticien, figure majeure de l'art du XX^e siècle. Depuis 2019, David Hockney vit, et œuvre dans son atelier en Normandie. Il exploite aujourd'hui les outils et dispositifs numériques dans le cadre de sa pratique artistique.

71 L'exposition « Hockney – Matisse : Un Paradis retrouvé » s'est tenue du 2 juin au 18 septembre 2022.

Cet événement, qui a suscité un record de fréquentation en enregistrant une augmentation du nombre de visiteurs d'environ 200% par rapport à l'année précédente⁷² s'est, en réalité, inscrit dans un cadre de conception plus large. D'une part, ce projet, mûri par l'ex-directrice depuis sa prise de fonction au sein de l'institution en 2016⁷³, a vu le jour dans le contexte de la cinquième édition de la Biennale des Arts organisée par la ville de Nice, entre le 9 juin et le 31 décembre 2022.

Le thème des « Fleurs ! »⁷⁴, choisi pour l'occasion, a notamment été mis à l'honneur par l'exposition des *Fresh Flowers* – cette série de dessins numériques de compositions florales réalisés sur iPad par David Hockney ; mais aussi par l'élaboration d'un parcours de visite olfactif inédit, construit autour de quatre œuvres sélectionnées dans le répertoire artistique de Matisse, et conservées dans les collections du musée.

72 MARCHAISA., « Une fréquentation record enregistrée au musée Matisse cet été, on vous explique pourquoi », 4 septembre 2022, en ligne <https://www.nicematin.com/tourisme/une-frequentation-record-enregistree-au-musee-matisse-cet-ete-on-vous-explique-pourquoi-791368#:~:text=%C3%80%20ce%20jour%20nous%20avons,l'exposition%20d'%C3%A9t%C3%A9>

73 GRAMMONT Cl., *Hockney-Matisse. Un Paradis retrouvé*, 2019, catalogue de l'exposition « Hockney-Matisse. Un Paradis retrouvé », musée Matisse de Nice, 9 juin – 18 septembre 2022, 136 pages.

74 PILAUDIN J., « Nice veut se faire une place sur le circuit des biennales », 2 octobre 2022, en ligne <https://www.lequotidiendelart.com/articles/22494-nice-veut-se-faire-une-place-sur-le-circuit-des-biennales.html>

L'introduction de dispositifs participant de la mise en place d'une politique de médiation olfactive à l'intérieur de l'espace muséal doit être replacée dans le contexte du projet européen d'étude, de compilation, et de re-composition de fragrances baptisé Odeuropa. Un projet, auquel Aymeric Jeudy a rapidement manifesté son intérêt, ainsi qu'en témoigne l'entrée publiée dès la conception du site internet consacré au projet, en 2021⁷⁵.

Plus précisément, Odeuropa se définit comme « un projet pluridisciplinaire et transnational développé par une équipe d'historiens, de linguistes, d'historiens de l'art, de parfumeurs, de chimistes et de spécialistes en intelligence artificielle »⁷⁶ venus de l'Europe entière, et œuvrant à l'unisson à « l'élaboration d'une base de données répertoriant les odeurs et parfums que l'on aurait pu sentir en Europe entre le XVI^e et le début du XX^e siècle »⁷⁷. Pour mener à bien ce projet ancré dans l'actualité, les équipes d'Odeuropa ont

75 JEUDY A., « Nous envisageons actuellement un parcours de visite olfactif pour le musée Matisse. Cela pourrait accompagner un parcours sur les fleurs en 2022. Tout comme dans les natures mortes flamandes du XVII^e siècle, les fleurs attirent le sens de la vue et le sens de l'odorat. Cette synesthésie est essentielle pour Matisse qui l'utilisait comme un moyen de fixer sa mémoire à la manière de Proust. », traduit de l'anglais par BULTEL Emma, en ligne <https://odeuropa.eu/network/>

76 MULLER Cl., « Odeuropa, le patrimoine olfactif de l'Europe », 14 janvier 2021, en ligne <https://mag.bynez.com/culture-olfactive/odeuropa-le-patrimoine-olfactif-de-leurope/>

77 *Idem.*

bénéficié d'une subvention de la part de l'Union Européenne à hauteur de 2,8 millions d'euros, pour trois ans de recherche à compter du mois de janvier 2021. Ces fonds ont notamment permis le financement de la création et de l'entraînement d'une intelligence artificielle capable de passer en revue des textes de différentes natures ainsi que des images⁷⁸, afin d'identifier toutes les références au sens de l'odorat, et d'accélérer et faciliter le tri ainsi que la classification de ces mentions d'odeurs par les chercheurs⁷⁹. À l'issue de leur étude, et une fois que leur provenance en termes d'époque, de lieu, et de contexte a pu être retracée, certains parfums ont été recréés dans le dessein de contribuer à la recherche dans une pluralité de domaines, scientifiques et artistiques, et d'autre part, de permettre aux musées de renforcer l'impact de leurs expositions par un effet de « narration olfactive »⁸⁰ – une volonté clairement énoncée dès les prémices du projet⁸¹.

Car le nez, encore « sous-exploité par le musée et le secteur expographique comparé à la vue, l'ouïe et le toucher »⁸², encore trop considéré

78 *Idem.*

79 *Idem.*

80 Odeuropa.eu, traduit de l'anglais « olfactory narrative », en ligne <https://odeuropa.eu/>

81 *Idem.*

82 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, « Épisode 83. Odeurs et dispositifs olfactifs au musée et dans les expositions » [podcast], Fun in Museum, 10 janvier 2023, 24 minutes, en ligne <https://podcast.ausha.co/j-ai-l-oeil-du-tigre/83-odeurs-et-dispositifs-olfactifs-au-musee-et-dans-les-expositions>



David Hockney, 25th June 2022, Looking at the Flowers (Framed), 2022. Dessin photographique sur papier, monté sur Dibond. 35 exemplaires, 108.5 x 188.5 cm.

© David Hockney / Assisted by Jonathan Wilkinson

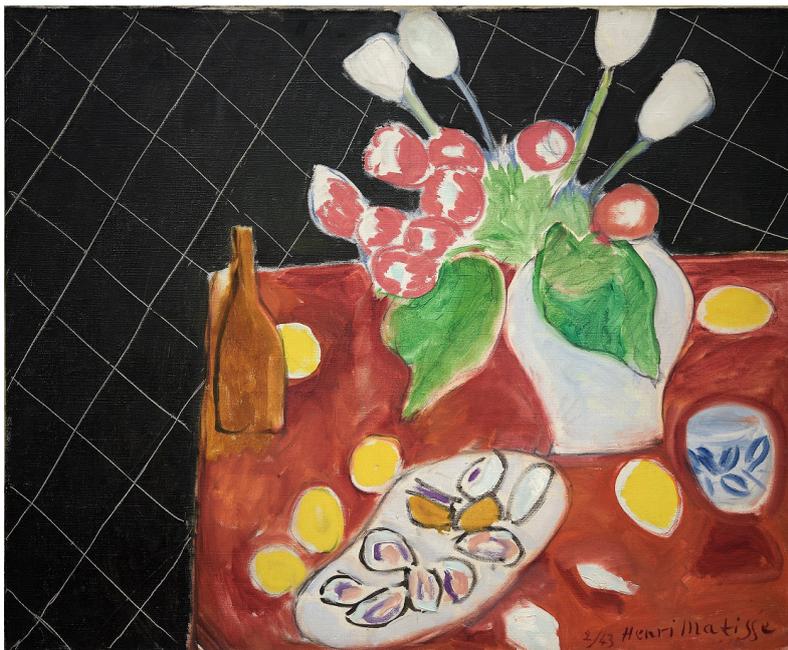
comme un sens relevant de l'animalité plutôt qu'un sens « noble » comme la vue⁸³, mérite d'intégrer les espaces d'exposition.

Des expériences similaires à celle implantée au musée niçois ont, par ailleurs, été mises en place au sein d'autres institutions telles que le Victoria and Albert Museum de Londres, ou encore au Rijksmuseum d'Amsterdam⁸⁴ qui a travaillé sur une reconstitution olfactive de la toile du peintre flamand Jam Willem Pieneman, *La bataille de Waterloo*.

83 DURET Pauline, *L'impact de la sensorialité dans les musées : l'expérience sensible du public adulte*, mémoire de master, sous la direction de DUARTE CÂNDIDO M.M., Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Département des sciences historiques, Histoire de l'art et archéologie, soutenue le 16 août 2022, 143 pages, p.13, en ligne <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/16202/6/M%C3%A9moire%20Pauline%20Duret%20%28S204894%29%20-%20corpus%20de%20texte.pdf>

84 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

Visuel de l'exposition « Hockney-Matisse. Un Paradis retrouvé » au Musée Matisse à Nice



Un
Paradis
retrouvé

Hockney
Matisse



© François Fernandez © Musée Matisse Nice © Succession H. Matisse © David Hockney

2.1.2. Objectifs de l'expérience

Si la mise en œuvre de ce parcours olfactif s'est inscrite au cœur du double cadre de conception formé par la 5^e édition de la Biennale des Arts de Nice et le projet européen Odeuropa ; cette expérience a, de la même façon, endossé un double objectif. Suivant la volonté de Matisse de faire de son musée monographique un lieu privilégié d'étude de son art, l'introduction de ce parcours faisant appel au nez a sensiblement, et *directement* fait écho à la place cardinale du sens de l'odorat au cœur du processus créatif matisseén.

En tant que supports mémoriels, les odeurs, régulièrement évoquées dans ses *Écrits*⁸⁵, sont véritablement « indissociables de l'acte de peindre chez Matisse »⁸⁶ ; qui était capable d'esquisser la silhouette d'une fleur, plusieurs années parfois, après avoir humé son parfum⁸⁷. D'après Aymeric Jeudy⁸⁸, plus que de proposer une illustration olfactive de ses œuvres, l'objectif principal de ce parcours sensoriel consistait à souligner les réverbérations plastiques des expériences olfactives éprouvées par le peintre – en invitant les spectateurs à se plonger dans l'atmosphère parcourue

85 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., pp. 178-179, p. 289.

86 SCHLOSSER L., « Un parcours olfactif au musée Matisse », op.cit.

87 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

88 *Idem*.

d'effluves fleuries dont s'est imprégné l'artiste, à la genèse de leur composition. En outre, les expériences de médiation olfactive présentent plusieurs avantages liés à leur dimension engageante à destination des publics ; c'est-à-dire, à leur faculté d'attiser leur curiosité, et de favoriser leur implication durant la visite. Les odeurs peuvent ainsi contribuer à recréer une ambiance et, dans cette perspective, prendre part à une démarche de recontextualisation des œuvres, et « supporter un discours scientifique et pédagogique essentiel comme le ferait un dispositif tactile média ou sonore »⁸⁹.

En appui de la vue, elles permettent également de susciter l'attention du visiteur, en l'encourageant à adopter une attitude observatrice et réflexive, l'entraînant à s'émanciper de sa posture de visite traditionnellement visuelle et passive. Dans une moindre mesure, d'inscrire sa politique de médiation dans une démarche d'accessibilité pour les publics ayant des besoins spécifiques, tels que les personnes malvoyantes⁹⁰.

Enfin, les odeurs, introduites par l'intermédiaire de diffuseurs électriques, de boîtes d'odeurs ou encore de stations olfactives, peuvent aussi être sollicitées par les institutions muséales en raison du profond lien qui les relie à la mémoire. Car, solliciter leur odorat permet aux publics de

89 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

90 Dictionnaire de l'Académie Française, "Malvoyant", en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9M0414>

tisser un lien affectif avec les œuvres exposées. Ce sens, se révèle par ailleurs être « un vecteur puissant » si l'on souhaite « toucher son esprit, son âme et son cœur »⁹¹. Quoiqu'il en soit, selon qu'une effluve rappelle un souvenir, ou qu'elle en crée un nouveau, elle permet de se souvenir de son expérience de visite au musée – ce qu'affirme Mathilde Castel, spécialiste de la muséologie olfactive. En effet, les odeurs peuvent ainsi devenir « le support d'une projection affective, parfois d'un véritable choc émotionnel du visiteur au sein de l'espace muséal. Dès lors, l'exposition visitée ne sera plus indifféremment retenue comme la programmation thématique d'un établissement culturel, mais comme l'instant exceptionnel où le visiteur, au contact d'un dispositif olfactif, a pu éprouver l'émotion d'une reviviscence mémorielle affective. Inversement, il est possible de créer un souvenir affectif relatif à une œuvre de musée par l'intermédiaire de l'odeur »⁹².

Aussi, par l'intermédiaire de cette première expérience de médiation olfactive, le musée Matisse a également témoigné de sa volonté de renouveler son écriture muséographique en proposant une expérience de visite inédite et pédagogique ; permettant à son public de se

plonger dans le corpus de l'artiste d'une façon plus interactive et ludique grâce à son nez, en appui de la vue. Une approche qui résonne profondément avec le corpus artistique de Matisse, dont la synesthésie est à l'essence.

91 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

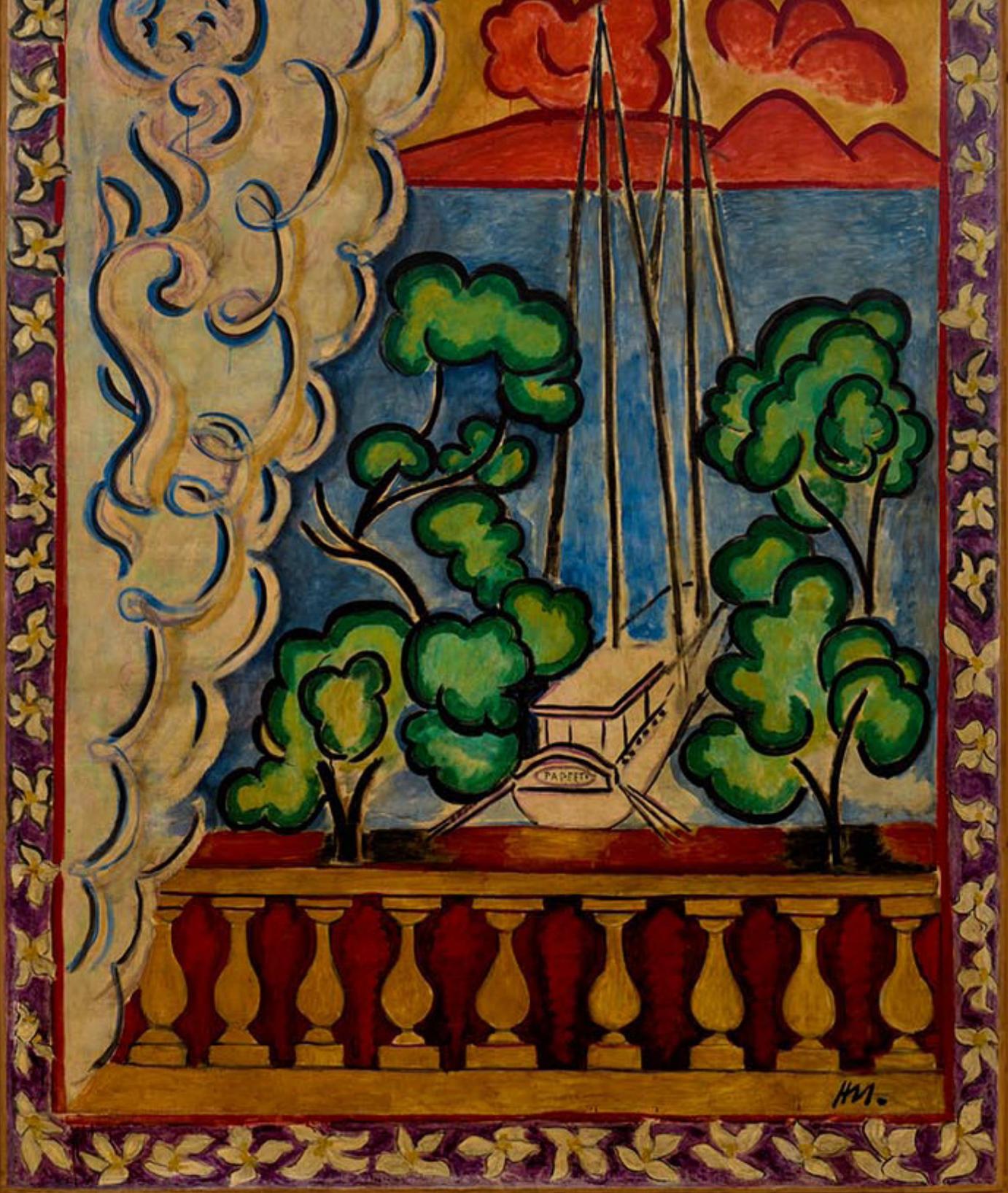
92 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », dans *L'histoire culturelle des sciences. Les dispositifs olfactifs au musée. La lettre de l'Ocim*, Observation, Coopération, Information Muséales, numéro 180, novembre-décembre 2018, 88 pages, pp.22- 29, en ligne <https://www.calameo.com/read/0057770601ba70254cbcb>

Découverte du parfum créé
pour l'œuvre *Papeete – Tahiti*.

© Succession H. Matisse
pour l'œuvre de Matisse ©
François Fernandez



IMAGOURS D'ACTIF
Le projet Imagours d'Actif est une initiative de François Fernandez, fondateur de la maison de parfums Imagours. Il s'agit d'un projet de mécénat d'entreprise qui vise à soutenir la création artistique et culturelle en France. Le projet consiste à créer des parfums inspirés par des œuvres d'art célèbres. Les parfums sont créés par des artistes parfumeurs et sont distribués dans des boutiques Imagours. Le projet Imagours d'Actif est financé par la Succession H. Matisse et la Fondation Imagours.



2.2. Mise en application

2.2.1. Naissance de la relation entre œuvres et fragrances

Lorsqu'elles souhaitent introduire une expérience olfactive au sein de leur espace d'exposition, les institutions muséales peuvent tantôt recourir à une banque d'odeurs, tantôt s'adresser à ce que l'on appelle un nez ; c'est-à-dire, un parfumeur créateur. Par opposition à la sélection d'un parfum préexistant, l'élaboration d'une fragrance *sur mesure* présente plusieurs avantages. Si « le recours à un nez a un coût plus important »⁹³, il « permet une plus grande personnalisation, au plus près des contenus que [le musée] souhaite valoriser »⁹⁴. Il s'agit aujourd'hui de « la solution la plus fiable pour une insertion réussie du médium odorant au musée »⁹⁵.

Avec le soutien des acteurs du projet Odeuropa, le musée Matisse a pu mettre au point, en collaboration avec le groupe Français Robertet, les fragrances qui ont été introduites dans l'espace d'exposition durant l'exposition « Hockney – Matisse : Un Paradis retrouvé ».

Fondée en 1850, la firme transnationale Robertet est aujourd'hui un acteur privilégié dans le domaine de la production de matières premières naturelles, avec des filiales implantées « dans plus de 50 pays »⁹⁶. Au cœur de ses sites de production⁹⁷, et dans le contexte de partenariats tissés avec les fournisseurs locaux, sont notamment cultivés **épices et aromates** – gingembre, thym, origan, vanille, poivre, romarin, menthe, clou de girofle ; **fleurs et plantes** – rose, jasmin, lavande, buchu, café, patchouli, marigold, ylang-ylang, iris, verveine, camomille, tabac, mélisse ; **baies** – baie de genièvre ; ou encore le **bois** – bois de santal, cèdre, chêne... Ces matières naturelles sont ensuite exploitées pour leurs caractéristiques et leurs vertus, puis transformées dans les laboratoires de Robertet en arômes alimentaires, en produits cosmétiques et particulièrement en compositions parfumées.

Dans le cadre d'un dialogue étroit entre les chimistes, parfumeurs et nez de Robertet ainsi que le musée Matisse, quatre fragrances ont été élaborées d'après quatre œuvres sélectionnées afin d'incarner le thème de la Biennale de 2022.

93 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

94 *Idem*.

95 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », op.cit., p.27.

96 Robertet Groupe, « Localisations », en ligne <https://www.robertet.com/le-groupe-robertet/localisations/>

97 Selon la carte du monde interactive mise à disposition par Robertet sur Internet, des sites de production ont notamment été implantés en France, en Espagne, en Afrique du Sud, à Madagascar, en Corse, en Bulgarie, en Nouvelle-Calédonie, ou encore en Turquie.



MATISSE H., *Jeune fille à la mauresque, robe verte*, 1921, huile sur toile
66 X 55 centimètres, Colin Family Collection © Christie's





MATISSE H., *Fleurs et Fruits*, 1952-53, papiers gouachés, découpés, collés sur papier Canson blanc, marouflé sur toile, 4,10 X 8,70 m.

© Musée Matisse Nice © Succession H. Matisse © BULTEL Emma

Des cartels explicatifs, ainsi qu'un livret spécifique au parcours, détaillaient cette collaboration⁹⁸.

D'abord, la grande gouache découpée *Fleurs et Fruits*⁹⁹ ; une étude pour réalisation d'une œuvre sur panneaux de céramique commissionnée par la philanthrope américaine Frances Lasker Brody¹⁰⁰ et son époux, Sidney Brody¹⁰¹ – finalement abandonnée au profit de *La Gerbe*¹⁰².

Puis, *Papeete – Tahiti*, un carton pour une commande de tapisserie, réminiscence des voyages de Matisse sur *l'île d'amour* au début des années 1930, et *La Piscine*, transposition d'une maquette en papiers gouachés découpés sur panneaux de céramique réalisée par Hans Spinner.

98 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

99 MATISSE H., *Fleurs et Fruits*, 1952-1953, papiers gouachés, découpés, collés sur papier Canson blanc, marouflé sur toile, 4,10 X 8,70 mètres, musée Matisse, Nice, n° inv. 63.2.101.

100 Frances Lasker Brody (1916, Chicago – 2009, Los Angeles) était une philanthrope américaine et mécène artistique.

101 Sidney Brody (1942, État de l'Iowa -1983, Los Angeles) était un promoteur immobilier américain et mécène artistique.

102 MATISSE H., *La Gerbe*, 1953, œuvre sur panneaux de céramique encastrés dans du plâtre, 2,74 X 3,96 mètres, Los Angeles County Museum of Art (LACMA), Los Angeles, n° inv. M.2010.1.

Enfin, la dernière toile, un portrait d'une figure féminine accoudée à la fenêtre d'un intérieur de style arabe en bord de mer, était un dépôt de la Colin Family Collection. Il s'agit de la *Jeune fille à la mauresque, robe verte*¹⁰³.

Chaque parfum a été réalisé dans l'objectif d'interpréter le sujet de ces œuvres, ce qu'Aymeric Jeudy détaille plus particulièrement au sujet de *Papeete – Tahiti*¹⁰⁴, qui se pare d'une bordure ornementale de fleurs de tiaré¹⁰⁵ – dont la fragrance associée reprenait les notes olfactives. Le visiteur se trouvait ainsi plongé au cœur de l'œuvre. Contacté, mais sans information de la part du groupe Robertet concernant ce projet, et en l'absence de sources en ligne ou imprimées documentant cette collaboration, le détail du temps nécessaire à la préparation des fragrances et du coût, n'est pas connu. Ce point sera toutefois abordé ci-après.

103 MATISSE H., *Jeune fille à la mauresque, robe verte*, 1921, huile sur toile, 66 X 55 centimètres, Colin Family Collection.

104 MATISSE H., *Papeete – Tahiti*, 1935, huile sur toile, 2,25 X 1,72 mètres, musée Matisse, Nice.

105 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

2.2.2. Intégrer l'olfaction dans le parcours d'exposition

Au musée, les parcours de visite olfactifs se construisent à l'aide de dispositifs permettant d'introduire des senteurs au cœur de l'espace d'exposition. Ces outils de médiation sensoriels doivent s'intégrer harmonieusement avec les collections qui les entourent, tout en valorisant l'expérience muséale des visiteurs. Aussi, le choix des institutions de recourir à un type de dispositif spécifique s'effectue en fonction des propriétés et de la praticité technique qu'elles recherchent, de la durée prévue de l'expérience, mais aussi en fonction du budget qui lui est alloué.

En outre, ces dispositifs font appel à des techniques de diffusion différentes – chacune présentant des avantages et des inconvénients. Il n'existe donc pas de bon choix universel ; l'introduction d'un type de procédé étant envisagé au cas *par cas*, selon le cadre de conception de l'exposition en question¹⁰⁶.

Dès les premières étapes du projet, le musée Matisse s'est vu proposer une palette d'options en vue de faire pénétrer les parfums dans ses salles¹⁰⁷.

Le principe des diffuseurs d'odeurs, projetant des molécules aromatiques dans l'espace a cependant été refusé d'emblée ; d'une part, pour une raison de conservation des œuvres, et d'autre part, dans une question de respect de la sensibilité et du consentement des visiteurs.

Effectivement, les diffuseurs d'odeurs, même les plus polyvalents et les plus avancés du marché, ne permettent pas de maîtriser la trajectoire des molécules de parfum une fois dispersées dans l'atmosphère¹⁰⁸. Volatiles, ces molécules peuvent se déposer à la surface des œuvres, engendrant des conséquences désastreuses du point de vue de leur conservation – altérations esthétiques, accélération de leur processus de dégradation, compromission de leur conservation, etc. Parallèlement, elles ont pour effet d'humidifier l'air ambiant de la salle qui est un espace clos, rejoignant ainsi la problématique de la préservation abordée précédemment. D'autant plus, qu'une importante proportion des œuvres exposées au musée Matisse de Nice sont des compositions en papiers gouachés découpés qui, au-delà d'être particulièrement délicates, requièrent des conditions de conservation adaptées. Impossible, donc, sur le plan technique et de la conservation, le recours à un système de diffusion d'odeurs s'est aussi confronté à la question du bien-être des visiteurs.

106 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

107 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

108 CASEDAS Cl., *J'ai l'œil du tigre*, op.cit.

Comme le rappelle Aymeric Jeudy, « il y a des gens [...] qui ont une réaction complètement épidermique à certaines odeurs »¹⁰⁹ et dont le confort de visite pourrait être compromis par le fait de sentir un parfum qui leur déplairait. Plus encore, dans le cas de l'introduction d'une première expérience olfactive, visant à plonger le spectateur au cœur du cadre de conception d'un corpus artistique profondément marqué par la sensorialité. Un tel inconfort pourrait mener à l'échec de l'expérimentation, et intrinsèquement, provoquer une impression aux antipodes de celle que l'atmosphère est supposée créer.

Dès lors, pour respecter les conditions de préservation des œuvres, et pour respecter la sensibilité de ses publics, le musée Matisse a opté pour des coffrets ouvrables et refermables contenant des billes imprégnées de parfum, placées à proximité des œuvres et à disposition des visiteurs. L'idée était « que le dispositif soit à la discrétion du visiteur »¹¹⁰ afin que personne ne « soit incommodé par un dispositif dont il n'a pas envie, et qu'il n'ait pas à le subir sans en avoir fait le choix »¹¹¹. Chaque ensemble était accompagné de cartels retraçant les propos de l'artiste, et détaillant « les liens entre le parfum développé et l'œuvre »¹¹².

109 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

110 *Idem.*

111 *Idem.*

112 SCHLOSSER L., « Un parcours olfactif au musée Matisse », op.cit.

Par opposition aux dispositifs de « diffusion humide »¹¹³, cette technique dite de « diffusion sèche [...] consiste [...] à imprégner des grains de polymère de type Pebax avec le concentré odorant. Ces billes sont ensuite enfermées dans des cartouches à travers lesquelles on fait circuler un souffle d'air. La diffusion sèche trouve son application dans des diffusions de proximité car elle n'emploie pas de solvant, ne laisse pas de résidu et ne présente aucun risque pour l'utilisateur. Elle est par conséquent la plus employée dans le secteur muséal et peut se retrouver sous forme de bornes olfactives pourvues d'une interface de contenus multimédias, ou de boîtiers équipés d'un bouton-poussoir ou d'un détecteur de mouvements »¹¹⁴.

Finalement, d'après le constat énoncé par Mathilde Castel, le choix du musée Matisse de faire appel à ce procédé est, en réalité, assez symptomatique d'une première expérience olfactive pour un lieu culturel. Dans son article *L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire*, publié dans le cent quatre-vingtième numéro de la lettre de l'OCIM¹¹⁵, la

113 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », op.cit., p.25.

114 *Idem.*

115 L'« OCIM » est l'acronyme de l'Office de Coopération et d'Informations Muséales, fondé par le Ministère de l'éducation nationale en 1985, initialement sous le nom d'Office de Coopération et d'Information Muséographiques. Il s'agit d'une structure à destination des acteurs muséaux au sens large, dont l'objectif est d'accompagner la mise en place de projets culturels répondant aux enjeux actuels de la société.

spécialiste affirme que « pour diverses raisons, peu d'établissements culturels font le choix de recourir à une gamme onéreuse de dispositifs et préfèrent s'essayer au médium olfactif en expérimentant des solutions alternatives abordables, fruits de collaborations plus ou moins ponctuelles avec des professionnels de la parfumerie »¹¹⁶. Cette technique comportait donc des avantages de choix, qui correspondaient aux besoins du musée. Un coût abordable, tenant compte du caractère *test* de cette expérience olfactive ; un dispositif respectueux des œuvres, n'impactant pas leur conservation ; et enfin, un procédé qui ne fonctionne que si le visiteur ouvre le coffret, ce qui, tout en attisant la curiosité, respecte les sensibilités de chacun en leur permettant de prendre part, ou non, à l'expérience.

Dispositifs olfactifs sous forme de boîtier équipé de boutons poussoirs, Bruxelles, Choco-Story Brussels.

© BULTEL Emma



116 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », op.cit., p.26.

Installation olfactive installée pour l'expérience « Jardin des senteurs » au Grand musée des Parfums à Paris, en 2017. Dispositifs réalisés par l'agence Projectiles
© Culturez-vous



2.3. Envisager un renouvellement de l'expérience

2.3.1. Limites du dispositif

Le musée Matisse a donc fait le choix d'une technique de diffusion sèche ; sous la forme de billes, imprégnées des parfums mis au point dans le cadre de sa collaboration avec Robertet, contenues dans des coffrets mis à disposition des visiteurs.

Ce procédé se heurte néanmoins des limites pouvant amener l'institution à reconsidérer cette option à l'avenir, principalement dans l'éventualité de l'implantation d'une nouvelle expérience olfactive. Celles-ci doivent être envisagées relativement au cadre de conception global de l'expérience, c'est-à-dire à travers le prisme de la durée de l'expérience, de son caractère – introductif ou non ; et de son envergure.

Les « boîtes à odeurs » nécessitent une maintenance régulière. Contrairement à un diffuseur électrique, il ne s'agit pas uniquement de recharger l'appareil en parfum ; mais de contrôler sa concentration, et de prévenir d'éventuelles altérations des arômes, sensibles à la circulation de l'air.

Car, « des billes de polymère imprégnées de molécules odorantes, progressivement délogées par des flux d'air récurrents, sont vouées à redevenir inodores passés plusieurs mois

d'utilisation »¹¹⁷ – menant, là encore, à l'échec de l'expérience chez le visiteur se trouvant face à un dispositif hors d'usage, donc inefficace.

D'un autre côté, un dispositif olfactif inodore s'avère tout aussi inefficace qu'un dispositif olfactif n'ayant pas conservé l'intégrité des notes parfumées *originales*. Il s'agit pourtant d'un facteur essentiel dans le processus de « reviviscence mémoriel »¹¹⁸ évoqué par Mathilde Castel – c'est-à-dire le fait, pour un sentiment ou une émotion ressentis dans le passé, de réapparaître¹¹⁹ dans la conscience d'un individu. Ce phénomène trouve une application concrète dans le cas de la médiation sensorielle, et notamment des dispositifs olfactifs dans l'espace muséal.

À Nice, les fragrances ont été élaborées afin d'être *mises en relation* avec les œuvres. Cela implique que chaque parfum demeure *identique* durant toute la durée de l'événement, du vernissage à la clôture de l'exposition, au risque de compromettre le lien affectif que le visiteur a tissé avec l'œuvre. Le cas de figure du spectateur renouvelant sa visite permet de comprendre plus clairement les enjeux inhérents à cette situation.

117 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », op.cit., pp.25-26.

118 *Ibid.*, p.23.

119 Dictionnaire de l'Académie Française, « Reviviscence », en ligne <https://www.dictionnaire-academie.fr/article/A9R2434>

Lors de sa première visite d'une exposition olfactive, le spectateur s'imprègne des fragrances mises à sa disposition au moyen des dispositifs de diffusion d'odeur. Puisque ce type de procédé implique un engagement sensoriel, et dans la mesure où *sensation* et *émotion* sont intrinsèquement liées ; inhaler un parfum a également pour effet d'engendrer une *réponse émotionnelle* chez lui. Cette impression peut être teintée par ses propres souvenirs, ou bien naître de cette expérience ; s'avérer agréable ou désagréable, selon son appréciation. Quoi qu'il en soit, lorsqu'il contemple une œuvre tout en humant une odeur, le visiteur tisse un lien entre son expérience visuelle et son expérience olfactive, par un jeu de résonances sensorielles.

Toutefois, si ce même spectateur, désireux de renouveler sa visite et de s'impliquer à nouveau dans cette expérience sensorielle, inhale une fragrance dont les arômes ont subi des variations ; il pourrait ne pas retrouver l'impression dont il avait précédemment fait l'expérience. Aussi, au-delà de réduire drastiquement l'impact émotionnel recherché à travers la mise en œuvre d'une telle expérience sensorielle, cet aléa pourrait avoir pour effet d'altérer l'empreinte laissée par sa première visite. Pour cette raison, il est nécessaire « d'assurer la maintenance [des boîtes à odeurs] en remplaçant les cartouches de billes imprégnées une à deux fois par an »¹²⁰. La variation progressive des arômes, et,

120 CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », op.cit., p.26.

ultimement, la dégradation de l'odeur au gré du vieillissement des cartouches laissent donc supposer que les boîtes à odeurs ne constituent pas le procédé le plus adéquat dans le cadre d'expériences de visite olfactives de *plus longue durée* – ainsi qu'elles l'ont été à l'occasion du parcours olfactif intégré à l'exposition « Hockney – Matisse : Un Paradis retrouvé » qui s'est étalée sur une durée de trois mois, et pour laquelle un changement de cartouche n'a pas été à prévoir.

Enfin, la démarche de faire appel à l'odorat des visiteurs représente, en réalité, une limite en elle-même ; d'abord dans la mesure où certains spectateurs ne désirent d'aucune façon prendre part à ce type d'expérience sensorielle, et d'autre part, puisque l'implication du visiteur ne garantit pas son appréciation. De façon plus nuancée, certaines fragrances faisant écho au vécu et aux souvenirs du spectateur, peuvent détourner son attention du cadre de l'expérience – car « les émotions peuvent avoir des effets très variables en fonction des individus et peuvent favoriser l'apparition de pensées intrusives, renvoyant le sujet dans son propre passé plutôt [que] sur l'exposition »¹²¹.

121 LABELLE V., *Les expositions immersives : atouts et limites pour les apprentissages culturels*, sous la direction de BORDEAUX M.-Ch., Mémoire de Master 2, parcours Communication et Culture Scientifique et Technique, année universitaire 2016-2017, en ligne <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01687513/document>

2.3.2. Bilan de l'expérience et perspectives de reconduction

En mars 2024, près de deux ans suivant la mise en œuvre de ce parcours de visite olfactif, il apparaît que nulle source en ligne ou imprimée offrant une synthèse ou tirant le compte-rendu de cette expérience, n'a fait l'objet d'une publication – le catalogue de l'exposition « Hockney – Matisse : Un Paradis retrouvé » ne l'évoque, par ailleurs, en aucun cas.

Dans ces circonstances, prendre contact avec le musée Matisse s'est révélé essentiel afin d'appréhender l'impact de cette expérience et les perspectives de reconduction du musée à travers le regard de son directeur ; en sortant de la posture du visiteur, ou de celle du muséologue. Interrogé quant aux réactions observées chez les visiteurs, Aymeric Jeudy caractérise cette expérience comme vectrice de curiosité, de discussions mais aussi de débats¹²² particulièrement pour les publics n'ayant pas pour habitude de se rendre au musée¹²³ ; et puisque les expériences de visite olfactives y revêtent encore un caractère relativement exceptionnel.

En outre, les équipes du musée ont constaté que la première interaction des visiteurs avec les fragrances donnait souvent lieu à des réactions très « primaires »¹²⁴ et « superficielles »¹²⁵ durant lesquelles le sentiment d'appréciation ou de dépréciation devenait le moteur de débats « parfois enflammés »¹²⁶ parmi les groupes venus entre amis ou en famille.

Ces « j'aime », ou « je n'aime pas », devenaient ainsi le point de départ de conversations davantage focalisées sur les œuvres *mises en parfum* ; les arômes offrant un support sensoriel supplémentaire pour les découvrir, mais aussi pour les déchiffrer et en percevoir chaque détail – comme dans le cas de *Papeete – Tahiti*, et des arômes de fleurs de tiaré évoquant les effluves polynésiennes dont Matisse s'est imprégné durant son voyage.

122 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

123 *Idem.*

124 *Idem.*

125 *Idem.*

126 *Idem.*

Alors qu'une étude menée en 2016 par les universitaires Lisa Smith, Jeffrey Smith et Pablo Tinio de l'*American Psychological Association*¹²⁷, intitulée "Time Spent Viewing Art and Reading Labels"¹²⁸ avait démontré qu'un visiteur s'arrêtait vingt-huit secondes environ devant une œuvre au musée¹²⁹ ; le bilan de cette expérience a démontré que la mise à disposition des boîtes à odeurs a provoqué une modification du parcours de visite usuel, en incitant les spectateurs à stationner plus longtemps devant elles. Les équipes du musée mais aussi le directeur, régulièrement présents en salle et attentifs aux réactions des visiteurs, en ont notamment fait l'observation.

D'après Aymeric Jeudy « quelqu'un qui serait peut-être resté trente secondes devant l'œuvre dans son parcours de visite au musée, y restait plusieurs minutes »¹³⁰, parfois même « un quart d'heure »¹³¹. Ce constat est un indicateur puissant du succès du *pari sensoriel* pris par le

127 L'*American Psychological Association*, ou Association américaine de psychologie, est une société de psychologues américains fondée en 1892. Elle compte aujourd'hui environ 157 000 membres.

128 SMITH J. K., SMITH L. F., TINIO P. P. L., « Time Spent Viewing Art and Reading Labels », dans *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(1), 2017, 23 pages, en ligne https://www.researchgate.net/publication/296475094_Time_Spent_Viewing_Art_and_Reading_Labels

129 SMITH J. K., SMITH L. F., TINIO P. P. L., « Time Spent Viewing Art and Reading Labels », op.cit., p.19.

130 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

131 *Idem*.

musée Matisse ; car si la durée de l'interaction entre *visiteur* et *œuvre* s'est accrue, cela indique que les dispositifs de médiation olfactifs sont parvenus à stimuler son engagement sensoriel et émotionnel, et d'autre part, à susciter son intérêt sur le plan *plastique*.

En définitive, la conception de ce premier parcours sensoriel et olfactif, à valeur de *test* pour le musée, s'est soldée par un bilan aussi favorable que prometteur pour l'institution, qui envisage de concevoir de nouvelles expériences de visite sensorielles, et notamment olfactives à l'avenir. Si ce parcours olfactif a été conçu dans l'esprit soufflé par la Biennale, il est tout-à-fait possible d'imaginer de nouveaux circuits de visite odorants mettant en valeur d'autres facettes du répertoire artistique de Henri Matisse – particulièrement son séjour tahitien. Lui, qui se rappelait, au cœur d'une correspondance adressée à Louis Aragon en 1943, des effluves boisées de *l'Île d'amour...*

« Ce matin, quand je me promène devant chez moi en voyant toutes les jeunes filles, femmes et hommes courir à bicyclette vers le marché, je me croyais à Tahiti, à l'heure du marché. Lorsque la brise m'amène une odeur de bois ou d'herbes brûlées, je sens le bois des Îles. »¹³²

132 MATISSE H., *Écrits et Propos sur l'art*, op.cit., p.290.

03.

**ondes nageuses,
ondes sonores :
*Pooling with Matisse***

3.1. Cas d'étude : plongeon dans *La Piscine*

3.1.1. Une piscine à soi

Au seuil d'une douce matinée de Juillet 1952, dans les hauteurs azurées, Henri Matisse annonce à Lydia¹³³ qu'il souhaite contempler des plongeuses.

Lui qui, fasciné par l'océan et les ondulations des flots, avait longtemps pratiqué la nage¹³⁴, et dont l'Œuvre même primitive, n'était étrangère ni aux paysages maritimes, ni aux baigneuses – *Fenêtre ouverte, Collioure*¹³⁵, *Les Demoiselles à la Rivière*¹³⁶, *Tempête à Nice*¹³⁷, ou *Baigneuse dans les roseaux*¹³⁸ en étant tant d'exemples.

133 Lydia Nikolaevna Délectorskaya (1910, Tomsk - 1998, Paris) était une aide-atelier de Henri Matisse, devenue son modèle, sa muse, et son assistante de vie après sa séparation d'avec Amélie Parayre en 1939.

134 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

135 MATISSE H., *Fenêtre ouverte, Collioure*, 1905, huile sur toile, 55,3 X 46 cm, Washington, National Gallery of Art, 1998.74.7.

136 MATISSE H., *Les Demoiselles à la Rivière*, 1909-1917, huile sur toile, 262 X 391 cm, Chicago, Art Institute of Chicago, 1953.158.

137 MATISSE H., *Tempête à Nice*, 1919-1920, huile sur toile, 60,5 X 73,5 cm, Nice, musée Matisse, 63.2.4.

138 MATISSE H., *Baigneuse dans les roseaux*, 1952, gouache bleue sur papiers canson découpés, assemblés et collés sur papier blanc, marouflé sur toile, monté sur châssis, 118 X 170,5 cm, Paris, musée d'Orsay, RF 36788.

Lui aussi qui, âgé de 82 ans, et deux années avant que la mort ne l'emporte, n'avait plus la condition physique pour faire lui-même l'expérience du bain¹³⁹. Un témoignage rédigé par Lydia Délectorskaya et conservé dans les archives Matisse¹⁴⁰, raconte :

« Un matin il annonça qu'il avait envie de voir des plongeuses. On convoqua la voiture de louage habituelle et il est parti à Palm-Beach de Cannes. Nous y sommes arrivés juste à midi. Un soleil de plomb ! Et pas un baigneur ou baigneuse à la piscine de l'établissement ! H.M. rit et, ayant fait à peine quelques pas le long de la piscine (aux dimensions plutôt modestes), il me souffla : 'Partons vite : avec ce soleil, je vais y attraper la crève !' »¹⁴¹

En dépit de l'impossibilité d'observer des nageurs absents, une idée émerge dans l'esprit de Matisse : concevoir sa propre piscine, un bassin au cœur duquel il pourrait non seulement admirer les baigneuses, mais également évoluer lui-même.

139 GRAMMONT Cl., *Hockney-Matisse. Un Paradis retrouvé*, op.cit., p.6.

140 DÉLECTORSKAYA L., *Histoire de la PISCINE*, Paris, Archives Matisse.

141 *Idem*.

« Rentré à la maison, il dit : ‘Je vais me faire une piscine à moi.’ Et il me fit placer sur les murs tout autour de la pièce où il vivait, une bande de papier blanc de 70 cms de large, à une hauteur qu’il me désigna. »¹⁴²

C’est ainsi que Matisse commença à s’atteler à la composition de la grande gouache découpée intitulée *La Piscine*¹⁴³, décrite dans les numéros trente-cinq et trente-six de la revue *Verve*¹⁴⁴ datant de 1958¹⁴⁵, comme une maquette pour la réalisation d’une œuvre en céramique.

La Piscine est une œuvre tout-à-fait singulière qui s’inscrit dans la tradition des œuvres en gouaches découpées monumentales qui caractérise la production de la fin de la vie de l’artiste. Ses dimensions ont été établies d’après celles de la pièce dans laquelle elle a été conçue ;

142 BUCHBERG K., CULLINAN N., HAUPTMAN J., FRIEDMAN S., *Henri Matisse: The Cut-Outs*, 2014, Tate Publishing, 256 p, pp. 273-274.

143 MATISSE H., *La Piscine*, ou *The Swimming Pool*, 1952, 73 X 647 cm, papiers gouachés, découpés, collés sur papier blanc, montés sur toile de jute, New York, Museum of Modern Art.

144 *Verve* était une revue à portée littéraire et artistique. Elle a été fondée par Tériade à Paris, en 1937. Quatre numéros étaient publiés chaque année de manière irrégulière jusqu’à sa dissolution en 1960. Henri Matisse a régulièrement contribué à *Verve*, par la réalisation de pages de couvertures, l’écriture de textes, mais aussi dans le contexte de reproductions lithographiques de ses œuvres.

145 TÉRIADE, « Dernières œuvres de Matisse », Vol. IX, n°35-36, dans *Verve*, 1958.

in situ dans son atelier du Régina¹⁴⁶, prenant en compte l’emplacement des portes et des fenêtres. À l’intérieur et au-delà de la longue, mais étroite, bande de papier blanc longeant les murs de la pièce, des figures de plongeurs et de nageuses, tournoient et ondulent avec grâce. Certaines s’en émancipent, défiant le principe du cadre auquel la toile les contraint souvent. Leur physionomie, simplifiée à l’extrême à l’exception du galbe de la poitrine et du creux des hanches, fait indéniablement écho aux *Nus bleus*¹⁴⁷ féminins réalisés la même année.

Elles sont jetées « tantôt ci, tantôt là »¹⁴⁸ ; au milieu des poissons et des étoiles de mer. Le contraste créé par l’opposition du bleu et du blanc ajoute à l’impression de dynamisme, d’énergie circulaire, par la création d’un rythme chromatique bicolore. Si Matisse sculpte le bleu aux ciseaux, son opposition par rapport au blanc du fond, un blanc *lumière* ; contribue à la formation d’un jeu de contraste des vides et des pleins, rappelant le positif et le négatif photographique tout en permettant d’aérer

146 HAUPTMAN J., « Bodies and Waves », dans BUCHBERG K., CULLINAN N., HAUPTMAN J., FRIEDMAN S., *Henri Matisse: The Cut-Outs*, op.cit., p. 197.

147 La série des *Nus Bleus* est constituée de quatre œuvres en papiers gouachés, découpés, collés et marouflés sur toile, réalisés en 1952. Le sujet demeure le même, il s’agit d’une figure féminine bleue aux jambes croisées, et dont le bras droit se tient au-dessus de la tête.

148 DÉLECTORSKAYA L., *Histoire de la PISCINE*, op.cit.

l'ensemble de la composition¹⁴⁹ – laissant transparaître la constante recherche d'équilibre prégnante dans le corpus artistique de Matisse. Les figures féminines apparaissent ainsi modelées dans le bleu, mais aussi dans les espaces laissés blancs, selon un principe de juxtaposition aussi harmonieux que *vertigineux*¹⁵⁰.

À travers *La Piscine*, Matisse compense donc son impossibilité de profiter du spectacle aquatique des baigneuses, mais aussi son incapacité physique de devenir lui-même l'acteur de son désir, par la composition d'un bassin qui occupe toute la surface des murs de son atelier. En évoluant en son centre, il rentre véritablement en immersion dans cette piscine.

« J'aime la regarder parce que j'ai toujours adoré la mer et maintenant que je ne peux plus aller nager, je me suis moi-même entouré de l'océan. »¹⁵¹

À la mort de l'artiste, *La Piscine* a été décrochée de son lieu de création originel et a rejoint les collections de l'atelier Lucien Lefebvre-Foinet à Paris, où elle a été sectionnée en neuf parties dans l'objectif d'assurer sa conservation. Le papier blanc du fond de la frise y fut remplacé,

149 BUCHBERG K. & all., *Henri Matisse: The Cut-Outs*, op.cit., p. 273.

150 *Ibid.*, pp. 197-201.

151 Musée Matisse Nice, « Pooling with Matisse », 2019-2020, en ligne <https://www.musee-matisse-nice.org/ressources/media-en-ligne/pooling-with-matisse-2019-2020/>

et l'ensemble, ensuite remonté sur de la toile de jute. Finalement, l'œuvre a été acquise par le Museum of Modern Art de New-York en 1972. Depuis exposée au quatrième étage du musée, dans la salle n°406 de la galerie David Geffen, *La Piscine* bénéficie d'un cadre d'exposition tout-à-fait privilégié. En effet, le MoMA a fait le choix de recréer l'espace au cœur duquel elle a été composée, ses dimensions correspondant en tout point à celles de l'atelier de Henri Matisse à l'Hôtel Régina.

Cela crée une alcôve isolée du reste de l'espace d'exposition, au sein de laquelle le visiteur peut véritablement pénétrer au cœur de l'œuvre : il baigne dans *La Piscine*.



La Piscine dans la salle à manger de Matisse à l'Hôtel Régina, Nice, 1953.
© Centre Pompidou – MnamCci – Bibliothèque Kandinsky © Hélène Adant

3.1.2. Hans Spinner : *La Piscine*

Dans les années 1980, le ministère de la Culture s'est adressé à Claude Duthuit¹⁵², le petit-fils de Henri Matisse, pour l'exécution d'une transposition de *La Piscine* dans l'objectif de faire entrer dans les collections françaises l'œuvre monumentale ainsi que l'artiste l'imaginait lors de la réalisation de la maquette.

Le projet voit le jour sous la main du céramiste contemporain allemand Hans Spinner¹⁵³, sélectionné pour recréer l'œuvre sur panneaux de céramique¹⁵⁴. La composition en pierre de lave émaillée, montée sur deux panneaux de céramique mesurant chacun huit mètres et cinquante centimètres de longueur sur deux mètres de hauteur, réalisée à l'identique d'après la maquette conservée à New York, est finalement conçue entre 1997 et 1999.

Polyvalent, ce matériau possède des propriétés particulièrement adaptées à la commande : une résistance aux dégâts du temps, à l'eau, aux rayons ultraviolets, une

152 Claude Duthuit (1931 - 2011, New York) était le fils de Marguerite Duthuit Faure, née Matisse, qui était la fille aînée de l'artiste et de Caroline Joblaud. Claude Duthuit était auteur-éditeur, chevalier de la Légion d'honneur, directeur de l'Institute of Nautical Archaeology, et président de la succession Matisse.

153 « Pooling with Matisse », en ligne <https://cultivez-vous.nice.fr/exposition/matisse/pooling-with-matisse/>

154 « La Piscine » de Matisse », 1 mai 2011, en ligne <https://www.cimiez.com/la-piscine-de-matisse/>

brillance notable, mais aussi des possibilités riches et variées pour son émaillage coloré¹⁵⁵.

Au printemps 2011, le « petit-fils de Henri Matisse a adressé à Christian Estrosi, Député-Maire de Nice, Président de Nice Côte d'Azur, l'acte de donation de « La Piscine » [...] qu'il a souhaité offrir au Musée Matisse de la Ville de Nice »¹⁵⁶ alors dirigé par Marie-Thérèse Pulvéris de Séligny¹⁵⁷.

Au-delà du caractère inestimable de ce legs sur le plan artistique et de l'enrichissement des collections, cette donation revêt un caractère d'autant plus symbolique qu'elle est intervenue près de soixante ans après le dernier legs d'une telle importance, gracié par Henri Matisse lui-même au moment de la fondation de son musée à Nice¹⁵⁸.

155 « Lave émaillée : la pierre naturelle volcanique », 28 juin 2019, en ligne <https://www.hopfab.com/articles/lave-emailee-la-pierre-naturelle-volcanique>

156 « La Piscine » de Matisse », op. cit.

157 Marie-Thérèse Pulvéris de Séligny a occupé la fonction de Conservatrice au musée Matisse de Nice entre 1997 et 2017. Auteure de plusieurs ouvrages dédiés à l'art de Matisse, elle possède actuellement la charge de commissariat de l'exposition « Amitiés, Bonnard – Matisse pour les 60 ans de la Fondation Maeght » qui se déroulera entre le 29 juin et le 06 octobre 2024, à Saint-Paul de Vence.

158 « La piscine » : Un chef d'œuvre de Matisse à la ville de Nice », 8 avril 2011, en ligne <https://www.nicepremium.fr/culture/la-piscine-un-chef-d-oeuvre-de-matisse-a-la-ville-de-nice7185/>





La Piscine, 1952, céramique par Hans Spinner, deux panneaux de
8,50 X 2 mètres de hauteur, Nice, musée Matisse.
© Musée Matisse Nice © Succession H. Matisse © BULTEL Emma

Les dimensions de la composition, parallèlement au souhait d'exposer *La Piscine* dans des conditions fidèles à son cadre de conception originel, ont nécessité la conduite de « travaux de réaménagement des espaces et d'extension du bâtiment »¹⁵⁹. La céramique a finalement été accrochée dès le mois de Décembre 2012 – et son entrée dans les collections, préfigurée à travers l'exposition « Henri Matisse : la dissolution du trait et de la couleur » mise en œuvre entre le 2 juillet le 2 octobre 2011.

Désormais, les visiteurs peuvent pénétrer au cœur de *La Piscine*, accrochée au cœur d'une salle réalisée d'après les dimensions de la pièce originale dans laquelle elle a été conçue *in situ*, dans le respect de l'emplacement des fenêtres et des portes que l'artiste avait lui-même pris en compte lors de la réalisation de la maquette. Une photographie grandeur nature, appliquée dans le renforcement de la salle, permet également d'apercevoir un fragment de l'atelier de l'artiste, tel qu'il y œuvrait. Cet aspect rajoute à la contextualisation de la céramique.

159 « La piscine » : Un chef d'œuvre de Matisse à la ville de Nice », op cit.

3.2. Cas d'étude : correspondances du son et du visuel avec *Pooling with Matisse*

3.2.1. Une collaboration historique avec Michel Redolfi

En vue de dynamiser et d'enrichir leur fonds de collection, et plus largement d'encourager la création contemporaine en favorisant le tissage de liens entre les pratiques artistiques ; les institutions muséales, ainsi que les fondations menant des actions de mécénat, par exemple, peuvent solliciter des artistes contemporains pour la réalisation d'œuvres d'art.

Ces collaborations peuvent fleurir dans le cadre de résidences d'artistes – à l'image de la Fondation d'entreprise Hermès qui accueille chaque année un artiste ou un artisan¹⁶⁰ pour soutenir la préservation d'un savoir-faire ; ou encore du musée parisien du Louvre qui a reçu le groupe de musique rock *Feu! Chatterton* l'année passée¹⁶¹ – mais aussi de commandes pour des expositions temporaires ou permanentes en leurs murs.

En 2019, le musée Matisse, associé à la ville de Nice, a fait appel au compositeur de musique contemporain Michel Redolfi pour la réalisation d'une installation sonore permanente consacrée à la salle de *La Piscine*.

Après avoir établi une partie importante de sa carrière aux États-Unis au cours des années 1980, c'est à Nice que l'artiste décide de s'implanter dès son retour sur le sol français en 1985 ; une décision notamment influencée par Matisse. À l'occasion d'un colloque tenu en 2008 à l'Université Paris-Sorbonne intitulé « Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre »¹⁶² Michel Redolfi explique : « Matisse fut important dans ma décision de m'implanter à Nice : Après avoir vécu et travaillé aux États-Unis, je revins en France en 1985 à l'invitation du ministère de la culture qui me propose alors la direction du CIRM de Nice [...] ce fut bien la lumière des paysages et surtout la visite de la villa-musée Matisse qui furent décisives dans mon adhésion à la cité azurée »¹⁶³.

160 « Résidences d'artistes 2022-2024 », en ligne <https://www.fondationentreprisehermes.org/fr/projet/residences-dartistes-2022-2024>

161 « Feu ! Chatterton s'installe au Louvre », en ligne <https://presse.louvre.fr/feu-chatterton-sinstalle-au-louvre/>

162 Colloque « Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre » Principes théoriques et démarches créatrices, « Jazz d'après Matisse » de Michel Redolfi, Entretien par Jeanne VANEL KLARNET (Université Sophia-Antiopolis, Nice), Université Paris-Sorbonne, 28 mai 2008, en ligne https://www.musee-matisse-nice.org/wp-content/uploads/2022/04/JAZZ-dapres-MATISSE_ENTRETIEN.pdf

163 *Idem*.

Baptisée *Pooling with Matisse*, la composition musicale a été introduite au cœur de l'espace d'exposition en 2020. Sur le plan technique, *Pooling with Matisse* est une œuvre qui fait appel à des techniques de composition musicale *électroacoustiques*, un genre dont Michel Redolfi fait partie des principaux représentants¹⁶⁴ à l'échelle mondiale.

Plus clairement, la « musique électroacoustique est le terme définissant les musiques non exclusivement instrumentales, dont des éléments sonores sont enregistrés et reproduits par ordinateurs ou bande magnétique »¹⁶⁵. Les éléments sonores en question peuvent être le produit de captations par micros, ou « issus d'appareils tels que [des] générateurs électroniques, [des] synthétiseurs, [ou encore des] ordinateurs »¹⁶⁶. Ils sont ensuite « manipulés, assemblés, organisés »¹⁶⁷, notamment grâce à des techniques telles que la synthèse sonore, la spatialisation ou l'échantillonnage, « pour aboutir à des œuvres destinées à être diffusées par haut-parleurs »¹⁶⁸.

164 En 1969, Michel Redolfi co-fonde le Groupe de Musique Expérimentale de Marseille (GMEM), spécialisé dans le genre de la musique électroacoustique.

165 Larousse encyclopédie, « Musique électroacoustique », en ligne https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_%C3%A9lectroacoustique/167432

166 *Idem.*

167 *Idem.*

168 *Idem.*

Sans s'en revendiquer entièrement, elle trouve également un écho dans le genre de la musique subaquatique, ou *underwater music*, mise au point dans les années 1980, qui « explore à la fois les techniques de diffusion du son en milieu aquatique et tente de cerner à des fins artistiques, les caractéristiques de l'écoute humaine en immersion »¹⁶⁹.

Aussi, la polyvalence de ces moyens techniques, permet à certaines compositions électroacoustiques d'être très efficaces pour favoriser un sentiment d'immersion. En outre, selon Michel Redolfi, « les spectres électroacoustiques peuvent avoir cette immédiateté sensorielle, cet impact que dégage la couleur, notamment chez Matisse »¹⁷⁰.

La boucle sonore de *Pooling with Matisse*, qui explore les connexions que partagent la musique et l'univers aquatique suggéré par la céramique de *La Piscine*, s'étend sur une durée de vingt-cinq minutes. Quatre extraits intitulés « Reflets », « Le Ciel Autour », « Formes » et « Vague », sont disponibles à l'écoute sur l'espace Soundcloud de Michel Redolfi.

169 REDOLFI M., « Écouter sous l'eau », Avril 2002, en ligne <https://audionaute.com/assets/michel-redolfi-ecoutersouseau.pdf>

170 Colloque « Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre » Principes théoriques et démarches créatrices, op. cit.

3.2.2. Principes et enjeux de la diffusion du son dans l'espace d'exposition

Aujourd'hui, « de nombreuses institutions utilisent [...] le son comme un outil de transmission, de diffusion ou de médiation des œuvres d'art et des objets du patrimoine, matériel comme immatériel »¹⁷¹. Cependant, lorsqu'une institution muséale souhaite introduire une dimension sonore au cœur de ses collections, plusieurs types de dispositifs s'offrent à elle. Leur choix dépend donc du projet de « médiation sonore »¹⁷², du contenu audio, du type de diffusion privilégié, mais aussi du budget alloué au programme de mise en son en question.

La diffusion du son peut donc intervenir dans un cadre d'écoute individuel ; cette catégorie regroupant surtout les dispositifs audioguides avec les écouteurs et casques audio longtemps privilégiés¹⁷³, les stations d'écoute¹⁷⁴, les douches

171 GINOUVÈS Véronique, Colloque/Journée d'étude, « Médiations sonores, enjeux scientifiques & défis pratiques », 11 février 2022, en ligne <https://phonotheque.hypotheses.org/35041>

172 *Idem.*

173 SCELLESJ., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », 16 mars 2015, en ligne <https://medium.com/master-mediation-culturelle-patrimoine-numerique/les-dispositifs-d-%C3%A9coute-de-musique-dans-les-lieux-d-exposition-89a7e42a1271>

174 GINOUVÈS Véronique, Colloque/Journée d'étude, « Médiations sonores, enjeux scientifiques & défis pratiques », *op.cit.*

sonores – ou collective ; surtout représenté par les haut-parleurs, dont il s'agit, selon Cécile Corbel¹⁷⁵, du « dispositif d'écoute collective par excellence [...] »¹⁷⁶.

En ce sens, pour diffuser la boucle sonore de *Pooling with Matisse*, le musée a installé quatre haut-parleurs au niveau des coins inférieurs de la pièce. Il s'agit d'appareils de la marque d'équipements audios allemande Fohhn. Reconnue pour la qualité et la durabilité de ses produits¹⁷⁷, Fohhn équipe une large gamme d'espaces en Allemagne et en France : salles de concerts et de conférences, parcs d'attractions, lieux de culte, ou encore espaces d'exposition muséaux¹⁷⁸, tels que la Comédie de Clermont-Ferrand, le Théâtre du festival de la Ruhr de Recklinghausen, le Centre de conférence mondial de Bonn, ou encore Europapark.

175 Cécile Corbel (1980 -) est une compositrice, harpiste et chanteuse française. Après avoir obtenu son Diplôme d'Études Approfondies en archéologie à l'École du Louvre, Cécile Corbel a poursuivi sa carrière musicale en enregistrant douze albums et en donnant plus de mille concerts dans plus de vingt pays du monde entier. Sa carrière a été récompensée par plusieurs prix et distinctions depuis 2005.

176 CORBEL Cécile, « L'intégration sonore au musée. Quelques expériences muséographiques », dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°16, 2003, 271 pages, pp.73-81, en ligne <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/571>

177 Fohhn, Systèmes audio innovants, en ligne <https://www.fohhn.com/fr/>

178 Fohhn, Applications, en ligne <https://www.fohhn.com/fr/applications>

Au musée Matisse de Nice, le modèle de haut-parleur utilisé pour la diffusion en continu de la boucle est le Linea LXP-10¹⁷⁹ : « une enceinte passive, compacte, de proximité, conçue pour offrir une transmission de haute qualité de la parole et de la musique »¹⁸⁰.

Le modèle importe toutefois moins que le mode de diffusion du son dans la pièce. Effectivement, *Pooling with Matisse* est une composition sonore qui fait appel au processus dit de *diffusion-réflex*. Il s'agit d'une technique qui a pour objectif de produire des effets de réverbération des ondes, c'est-à-dire, de faire réfléchir le son sur les surfaces de la salle dans toutes les directions¹⁸¹. Le son est ainsi dirigé de façon égale, partout où le visiteur est susceptible de se tenir dans la pièce, et pas uniquement au centre. Selon Michel Redolfi, la diffusion-réflex est permise grâce au positionnement des enceintes dans l'espace¹⁸², qui présente l'avantage de pouvoir diffuser le son à 360°.

Cet aspect revêt un intérêt certain du point de vue de l'immersion, car le visiteur se trouve physiquement plongé dans le creux

des ondes sonores, des « sons fluides »¹⁸³ recréant le mouvement des vagues, qui emplissent « l'espace acoustique de *La Piscine* »¹⁸⁴. Les baigneuses elles-mêmes semblent se découper des murs avec souplesse, s'apprêter à flotter dans l'immatérialité de l'air, se déplacer, *presque*, entre les visiteurs devenus nageurs à leur tour. Alors qu'il pénètre dans cette alcôve, le spectateur se trouve ainsi dans ce qu'il est possible de considérer comme un *double rapport d'immersion* : dans l'atelier de Matisse, d'abord, puisque l'espace a été recréé dans le respect de ses dimensions et propose un aperçu de son atelier – mais également à l'intérieur de *La Piscine*.

179 Correspondance par courrier électronique avec Michel Redolfi, 12/02/2024.

180 Fohhn, Produits, en ligne <https://www.fohhn.com/fr/products/lxp-10>

181 Correspondance par courrier électronique avec Michel Redolfi, op. cit.

182 *Idem*.

183 « [Installation Audio] *Pooling with Matisse* (Musée Matisse, Nice, 2020) », 4 novembre 2020, en ligne <http://www.michelredolfi.info/2020/11/installation-audio-pooling-with-matisse-musee-matisse-nice-2020.html>

184 « [Installation Multimédia] *Pooling & Jazz d'après Matisse* (Musée Matisse, Nice, nov-déc 2019), 22 novembre 2019, en ligne <http://www.michelredolfi.info/2019/11/installation-multimedia-pooling-jazz-d-apres-matisse-musee-matisse-nice-nov-dec-2019.html>



Photographie du modèle Linea LXP-10 de Fohhn.

© Fohhn

3.2.3. Une alcôve polysensorielle au musée

Loin de ne revêtir qu'une dimension ornementale, *Pooling with Matisse* supporte en réalité plusieurs objectifs du point de vue de l'expérience de visite des publics ; et particulièrement de la sensorialité en tant que passerelle pour l'approche, la compréhension, et l'immersion des visiteurs au cœur de l'espace d'exposition.

Appréhender *Pooling with Matisse*, c'est d'abord prendre en compte l'emplacement de la salle de *La Piscine* dans l'espace architectural du musée. Située dans le hall d'accueil du musée ; une extension en sous-sol conçue par l'architecte Jean-François Bodin et achevée en 1993 – et adossée aux guichets de billetterie, *La Piscine* constitue l'un des premiers endroits que le spectateur explore, dès son arrivée. Organiquement, cet emplacement matérialise le passage de l'espace *extérieur* à l'espace *intérieur* du musée, qui peut être saturé de bruits notamment en raison de l'afflux de visiteurs et de groupes. En ce sens, la commande d'une ambiance sonore reflète, d'une part, la volonté du musée de proposer un moment de quiétude et d'apaisement, permettant de le placer dans des conditions optimales pour entamer sa découverte des collections¹⁸⁵.

185 Entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy, op.cit.

L'installation musicale de *La Piscine* joue ainsi un rôle de « sas de décompression »¹⁸⁶ dans laquelle « le visiteur peut vivre une expérience inédite qui marque son entrée dans le musée Matisse »¹⁸⁷. D'un autre côté, l'installation doit être envisagée à travers le prisme de son caractère *immersif*. En effet, « la diffusion de son dans l'espace, s'impose pour les ambiances et les paysages sonores qu'elle reflète « en volume ». Elle s'adresse à l'intellect mais aussi au corps, en agissant comme une enveloppe sensorielle »¹⁸⁸.

Car, comme ce fut le cas pour *Jazz d'Après Matisse*¹⁸⁹ en 1989, il ne s'agit pas uniquement d'*illustrer* musicalement le peintre ; mais de supporter un discours plus profond capable de révéler sa fascination pour l'océan, pour la nage, l'aviron, et les résonances directes

186 *Idem*.

187 Musée Matisse Nice, « Pooling with Matisse », 2019-2020, en ligne <https://www.musee-matisse-nice.org/fr/ressources/media-en-ligne/pooling-with-matisse-2019-2020/>

188 CORBEL Cécile, « L'intégration sonore au musée. Quelques expériences muséographiques », op.cit.

189 *Jazz d'Après Matisse* est une composition sonore électroacoustique composée par Michel Redolfi en 1989, autour de l'ouvrage *Jazz*, une collaboration artistique pour la revue *Verve* de Tériade, publié en 1947. À son sujet, Michel Redolfi avait affirmé lors du colloque « Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre » cité plus haut, qu'il ne s'agissait pas uniquement d'accompagner Matisse, mais de « proposer un face à face entre l'auditeur et la peinture en orchestrant des indices sonores qui affutent le regard. Il (...) s'agit (...) de guider l'œil de l'auditeur jusqu'à l'amener vers des détails imperceptibles que le son révèle. »

de cet « environnement aquatique »¹⁹⁰ ainsi que de sa corporéité à l'intérieur de ce milieu, sur sa pratique artistique¹⁹¹.

Au-delà d'instaurer un dialogue pluridisciplinaire avec la céramique de *La Piscine, Pooling with Matisse* est une œuvre qui participe véritablement de la « scénographie d'immersion »¹⁹² de ce bassin recréé de toute pièce. Une scénographie, renforcée par le choix de recourir à des haut-parleurs : le « dispositif de diffusion sonore privilégié pour créer des musiques d'ambiances ou des scénographies d'immersion »¹⁹³.

En parallèle, *Pooling with Matisse* fait également naître un dialogue polysensoriel avec le public, rappelant « que l'œuvre de Henri Matisse, telle qu'il l'a lui-même conçue, se vit comme une sensation qui traverse le corps, bien au-delà de la seule perception visuelle : l'œuvre est une expérience avant d'être une image »¹⁹⁴.

Enfin, puisque faire appel à plusieurs sens en simultané permet de retenir l'attention et de stimuler l'intérêt du spectateur¹⁹⁵ ; ce *paysage sonore* enveloppant ainsi créé contribue à guider son regard pour percevoir des détails qui pourraient être négligés par une découverte exclusivement visuelle¹⁹⁶. Le statut d'*auditeur* s'ajoute ainsi au statut de *spectateur*. Ce phénomène trouve une explication par le fait que « lorsqu'il doit écouter de la musique, le visiteur modifie également son parcours dans l'exposition »¹⁹⁷ ; en marquant davantage de « pauses et des stationnements »¹⁹⁸ face à l'œuvre. Pour son confort, mais également pour encourager le spectateur à se plonger plus longtemps dans la découverte de l'œuvre, il n'est pas rare que les musées aménagent des espaces permettant de marquer un arrêt – bancs, fauteuils, etc. Une configuration de ce type est d'ailleurs présente dans la salle de *La Piscine*, invitant les spectateurs à s'asseoir sur un banc au cœur de l'installation. Ainsi, *Pooling with Matisse* constitue une composition *expérimentale*, et *expérimentable*¹⁹⁹.

190 Entretien avec Aymeric Jeudy, op.cit.

191 *Idem*.

192 SCELLES J., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », op.cit.

193 CORBEL Cécile, « L'intégration sonore au musée. Quelques expériences muséographiques », op.cit.

194 « Pooling with Matisse », op.cit.

195 SCELLES J., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », op.cit.

196 Entretien avec Aymeric Jeudy, op.cit.

197 SCELLES J., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », op. cit.

198 *Idem*.

199 Biographie de Michel Redolfi, op.cit.

3.3. Envisager un renouvellement de l'expérience

3.3.1. Limites du medium sonore

Si la diffusion du son dans l'espace du musée est aujourd'hui assez démocratisée pour ne plus relever de l'*exceptionnel* – l'ouïe étant le second sens le plus mis en avant au musée après la vue²⁰⁰ ; l'intégration de dispositifs d'écoute collective se heurte toutefois à des limites.

Premièrement, la diffusion du son à l'échelle collective implique logiquement la génération de *bruit*, dans un espace plus ou moins restreint ; dans le cas présent, à l'intérieur de *La Piscine*. Chacun n'est pas sensible aux œuvres d'art intégrant une dimension audio, ni à la médiation sonore au musée. Pour des raisons de confort et d'appréciation personnelle, mais aussi de sensibilité aux sons, certains publics peuvent refuser ou ressentir de la difficulté à s'investir dans une telle expérience sonore. Les obstacles susceptibles d'entraver le rapport du visiteur à l'installation, peuvent par ailleurs être exacerbés par les nuisances sonores émanant du hall, ou lorsque la salle est surpeuplée²⁰¹. Car, bien que ce type d'expérience présente un intérêt manifeste dans la mesure où elle peut devenir le point de départ de questionnements et d'échanges entre

200 VARUTTI M., « Vers une muséologie des émotions », dans *Culture & Musées*, n°36, 2020, en ligne <https://journals.openedition.org/culturemusees/5751>

201 Entretien avec Aymeric Jeudy, op. cit.

les visiteurs²⁰², elle doit se prémunir de devenir ce que Julie Scelles appelle de la « pollution sonore »²⁰³ – en d'autres termes, un excès de sons incommode, rendant de surcroît l'œuvre sonore inaudible.

De manière générale, un tel manque de réceptivité chez le visiteur au regard de l'installation peut avoir une incidence sur son expérience de visite. Il peut effectivement provoquer une diminution de son engagement tant sur le plan sensoriel que le plan émotionnel ; et en conséquence, réduire le pouvoir de contextualisation de la céramique que supporte *Pooling with Matisse*.

D'un autre côté, les dispositifs sonores doivent être assez discrets pour ne pas perturber la lecture visuelle de l'œuvre, car « bien que la musique s'adresse à l'ouïe du visiteur, il ne peut faire abstraction du sens de la vue lorsqu'il déambule dans une exposition »²⁰⁴. En ce sens, la scénographie doit prendre en compte « l'encombrement visuel des dispositifs sonores »²⁰⁵ ; ici fortement réduit par la taille des haut-parleurs, ne mesurant qu'une dizaine de centimètres de côté²⁰⁶.

202 SCELLES J., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », op. cit.

203 *Idem*.

204 *Idem*.

205 *Idem*.

206 Fohhn, Products, Linea LXP-10, "2D drawings (PDF+DXF)", en ligne <https://www.fohhn.com/en/products/lxp-10>

Finalement, la question des contraintes budgétaires constitue une dernière limite, car les dispositifs de diffusion de haute qualité peuvent être très coûteux²⁰⁷. Il s'agit toutefois d'un investissement qui peut éviter certains problèmes de fonctionnement²⁰⁸ pouvant également réduire la qualité de l'expérience de visite, et créer une frustration chez le spectateur mis au contact d'un dispositif défaillant.

207 Entretien avec Aymeric Jeudy, op.cit.

208 *Idem.*

3.3.2. Bilan de l'expérience et perspectives de reconduction

Avant son départ, Claudine Grammont avait évoqué son désir d'introduire un parcours de visite sonore au cœur de l'espace d'exposition. Au cours d'un entretien publié dans un numéro hors-série de *BeauxArts Magazine*²⁰⁹ entièrement dédié au musée Matisse de Nice, en 2022, la précédente directrice confiait à Stéphanie Pioda²¹⁰ : « J'aimerais beaucoup créer un parcours sonore, car Matisse était un artiste musicien, lui-même jouait du violon, et il travaillait en musique [...] »²¹¹.

Si ces quelques mots laissaient imaginer l'implantation d'un parcours sonore plus vaste entre les murs de la Villa des Arènes, près de deux ans plus tard et après un changement de direction, il était néanmoins légitime de s'interroger quant aux perspectives du musée à ce sujet. En ces circonstances, l'entretien accordé par Aymeric Jeudy a permis de recueillir des informations inédites au regard des projets envisagés pour les années à venir.

209 *BeauxArts Magazine*, Musée Matisse, Nice, op.cit., pp.4-5.

210 Stéphanie Pioda est historienne de l'art, journaliste et éditrice. Formée à l'École du Louvre et à la Sorbonne, elle travaille aujourd'hui en indépendante.

211 *BeauxArts Magazine*, « Musée Matisse, Nice », op. cit., pp.4-5.

Au vu du succès observé par l'installation *Pooling with Matisse* ; le musée projette désormais la conception d'une exposition de grande envergure axée « sur l'environnement sonore de Matisse »²¹². Dans le prolongement des expériences sensorielles déjà mises en place, cette nouvelle exposition devra s'ancrer dans le *projet scientifique* de l'institution, pensée et conçue comme un lieu « consacré au fond d'atelier »²¹³ et à « la présence de l'artiste »²¹⁴ en son sein.

Puisque les technologies actuelles permettent d'écouter n'importe quel enregistrement sonore à la demande, il ne s'agira pas uniquement de diffuser des morceaux appréciés par Matisse – mais de façonner un parcours sonore capable d'incarner sa stature et de supporter un discours permettant d'envisager l'impact de ses habitudes de vie, tant sur sa psychologie que sur sa production plastique. Une fois encore, il s'agit d'aller « beaucoup plus loin que la simple illustration »²¹⁵. Ce projet se heurte toutefois à la question essentielle du choix d'un dispositif de diffusion adapté.

Conscient de l'effet de pollution sonore que peuvent provoquer certains dispositifs d'écoute collectifs, Aymeric Jeudy envisage l'installation de douches sonores. Un procédé,

212 Entretien avec Aymeric Jeudy, op. cit.

213 *Idem.*

214 *Idem.*

215 *Idem.*

qui présente le double avantage de diffuser le son dans un périmètre défini, mais également d'instaurer une plus grande proximité entre le visiteur et le contenu sonore.

Bien que les essais menés jusqu'à présent n'aient pas été concluants, le projet ne se situe encore qu'à un stade primaire d'avancement. La future exposition, qu'elle soit temporaire ou permanente, pourrait voir le jour « à l'horizon 2027 »²¹⁶.

216 Entretien avec Aymeric Jeudy, op. cit.

e
on
clu
sion.

Contempler par l'œil, découvrir par l'oreille, (res)sentir par l'odorat : depuis quelques années, le musée Matisse de Nice a ainsi imaginé l'introduction d'expériences de visite sensorielles, accompagnant les visiteurs dans leur découverte de l'Œuvre du Maître.

Au fil de nos recherches, nous avons analysé deux expériences sensorielles qui ont investi les murs du musée au cours des cinq dernières années. Plus qu'un parti-pris, cette restriction s'explique par l'absence d'autres expériences de ce type, en relation avec les œuvres de Matisse menées jusqu'aujourd'hui - à Nice, ou dans d'autres institutions à l'échelle mondiale.

Celles-ci présentent toutefois l'intérêt d'envisager la façon dont un parcours de visite temporaire, aussi bien qu'une installation permanente, peut intégrer une dimension sensorielle. L'étude des dispositifs sélectionnés pour chaque expérience a constitué un point majeur de notre réflexion. Le choix de l'institution de recourir à des dispositifs adaptés à la durée de chaque expérience, répondant à des exigences de conservation, de praticité et de confort dans une logique de consentement à prendre part à l'activité proposée, met ainsi en lumière le paradigme dans lequel leur sélection s'effectue. Se préservant de *faire du sensoriel pour faire du sensoriel*, leur implantation s'effectue dans une logique de support au discours muséographique porté par l'institution. Dans ce contexte, pour faire évoluer le cadre de visite dans une dynamique d'engagement sensoriel de la part du visiteur, facilitant l'approche,

et la compréhension de ce corpus synesthésique. En ce sens, nous avons démontré l'intérêt particulier d'implanter des expériences sensorielles au contact des œuvres de Henri Matisse, dont la sensorialité et l'émotion sont les fondements.

En outre, bien que de plus en plus présente dans le contexte muséal, la sensorialité constitue encore aujourd'hui un domaine en pleine croissance, alimenté par des projets internationaux variés dont Odeuropa fait partie. D'autres initiatives explorent les relations entre les arts et les sens : Sound and Music Computing Conference, Sonic Acts ou Ear to the Earth pour l'audition, The Smell Lab et Aroma Space Design Project pour l'olfaction, ou encore Hands On! et Tactile Art Exhibitions pour le toucher. Le goût, grand oublié des sens, peine cependant à s'imposer et à pénétrer les murs du musée.

Ce mémoire offre un aperçu global du cadre de réalisation du parcours olfactif, et de l'installation *Pooling with Matisse*. Toutefois, nous pensons qu'un entretien avec un représentant de la firme Robertet aurait pu permettre d'obtenir davantage d'informations concernant la conception des fragrances, ainsi que la façon dont les parfumeurs sont entrés en dialogue avec l'institution, en s'appuyant les propos de Matisse, et en analysant les caractéristiques plastiques des œuvres. De la même façon, recueillir le point de vue de visiteurs ayant fait l'expérience des boîtes à odeurs aurait pu permettre tisser des liens,

ou de percevoir d'éventuels contrastes entre le point de vue de l'institution, et celui de ses publics. Enfin, nous regrettons le manque de photographies pour l'illustration, en image, du parcours olfactif de l'exposition « Hockney-Matisse : Un Paradis retrouvé ».

Les résultats concluants des expériences sensorielles mises en place au musée Matisse de Nice, poussent l'institution à les renouveler dans le futur.

Aussi, il est possible d'envisager l'intérêt de concevoir un parcours olfactif prenant appui sur les souvenirs tahitiens évoqués par l'artiste dans ses correspondances. Dans une moindre mesure, nous pourrions imaginer la mise en place d'un parcours gustatif explorant les liens entre l'art et les expériences gustatives évoquées par l'artiste dans ses écrits, bien que moins récurrentes que les références olfactives notamment. Cette question se heurte toutefois aux conditions de réalisation de l'expérience ; qui pourrait prendre la forme d'un atelier de dégustation, ou de création culinaire à l'occasion d'un événement de courte durée, telle que la Nuit des Musées.

bib

liogr

aphie.

ouvrages

- ARISTOTE, *De Anima*, Traduction de BODÉÛS R., 2018, Flammarion, 336 pages.
- BUCHBERG K., *Henri Matisse: The Cut Outs*, 2014, Tate Publishing, 256 pages.
- CASTEL M., *Les dispositifs Olfactifs au Musée*, 2018, Nez Éditions, Collection Nez Culture, 296 pages.
- CHAUMIER S., *Altermuséologie, Manifeste expologique sur les tendances et le devenir de l'exposition*, [Postface de Raymond Montpetit], 2018, Éditions Hermann, 230 pages.
- CORON A., *Henri Matisse, La Piscine*, 2005, Couleurs Contemporaines, Cahiers et Couleurs, 20 pages.
- DAVALLON J., *L'exposition à l'œuvre, Stratégies de communication et médiation symbolique*, 1999, L'Harmattan communication, 379 pages.
- EIDELMAN J. (sous la direction de), *Inventer des musées pour demain, Rapport de la Mission Musées XXIe siècle*, 2017, Collection des rapports officiels, La Documentation française, 249 pages.
- ELDERFIELD J., *Matisse in the collection of the Museum of Modern Art: including remainder-interest and promised gifts: [exhibited] Oct. 27, 1978-Jan. 30, 1979*, 2017, The Museum of Modern Art, 235 pages, disponible en ligne sur Moma.org, à l'adresse https://www.moma.org/documents/moma_catalogue_1829_300298291.pdf
- ESCHOLIER R., *Matisse, ce vivant*, 1956, Librairie Arthème Fayard, 286 pages.
- GOB A., DROUGUET N., *La muséologie, Histoire, développements, enjeux actuels*, 5e édition, 2021, Armand Colin, Collection U, 384 pages.
- GRAMMONT Cl., HOCKNEY D. (sous la direction de), *Hockney - Matisse. Un Paradis retrouvé*, 2022, catalogue de l'exposition « Hockney-Matisse. Un Paradis retrouvé », musée Matisse de Nice, 9 juin - 18 septembre 2022, Coédition Musée Matisse, Nice, In Fine éditions d'art, 136 pages.
- MATISSE H., *Écrits et propos sur l'art* [préface par FOURCADE D.], 1972, Hermann Arts, Collection Savoir : sur l'Art, 368 pages.
- PLEYNET M., *Henri Matisse*, 2020, Folio essais, 320 pages.
- POULOT D., *Musée et Muséologie*, 2009, Éditions La Découverte, Collection Repères, 128 pages.

articles

- ALLOING C., PIERRE J., « Le tournant affectif des recherches en communication numérique », dans *Revue de communication sociale et publique*, n°28, « Affects et émotions numériques : matérialité(s) et instrumentalisation(s) », 2020, disponible en ligne sur Journals.openedition.org, à l'adresse <https://journals.openedition.org/communiquer/6472>
- BAUWENS M., « L'étrange super-pouvoir de la synesthésie, entre art et science », 11 mars 2022, disponible en ligne sur Beauxarts.com, à l'adresse <https://www.beauxarts.com/grand-format/letrange-super-pouvoir-de-la-synesthesie-entre-art-et-science/>
- BERGHMANS Cl., « Chapitre 1. L'émotion, un objet à multiples faces : approche théorique, processuelle et fonctionnelle », dans *Intelligence et Compétence Émotionnelles en Entreprise*, L'Harmattan, L'esprit économique, 2018, 342 pages, pp.15-38, disponible en ligne sur Cairn.info, à l'adresse <https://www-cairn-info.ressources-electroniques.univ-lille.fr/intelligence-et-competence-emotionnelles-en-entrep-9782343145075-page-15.htm>
- BEYAERT-GESLIN A., « Présentation : Le sens du parcours », dans *Protée*, volume 33, numéro 2, 2005, pp.5-8, disponible en ligne sur Erudit.org, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/pr/2005-v33-n2-pr1043/012287ar/>
- BLANCHARD M.-J., HOWES D., « « Se sentir chez soi » au musée, Tentatives de fusion des sensoria dans les musées de société », dans *Anthropologie et Sociétés*, volume 38, numéro 3, 2014, pp.253-270, disponible en ligne sur Erudit.org, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2014-v38-n3-as01745/1029027ar/>
- BOSSEUR J.-Y., « Chapitre IX. Entre son et couleur », dans KINTZLER Catherine, *Peinture et musique : penser la vision, penser l'audition*, éditions Septentrion, 2002, 188 pages, pp.159-177, disponible en ligne sur Books.openedition.org, à l'adresse <https://books.openedition.org/septentrion/69603?lang=fr>
- CASPAR A. Émilie, KOLINSKY Régine, « Revue d'un phénomène étrange : la synesthésie », dans *L'Année psychologique*, 2013/4, Vol.113, pages 629 – 666, disponible en ligne sur Cairn.info, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique-2013-4-page-629.htm>
- CASTEL M., « L'odeur au musée : des dispositifs à la fréquence respiratoire », dans *L'histoire culturelle des sciences. Les dispositifs olfactifs au musée. La lettre de l'Ocim*, Observation, Coopération, Information Muséales, numéro 180, novembre-décembre 2018, pp.22- 29, disponible en ligne sur Calameo.com, à l'adresse <https://www.calameo.com/books/0057770601ba70254cbcb>

- CLAUDON Ph., WEBER M., « L'émotion. Contribution à l'étude psychodynamique du développement de la pensée de l'enfant sans langage en interaction », dans *Devenir*, n°1, vol.21, 2009, disponible en ligne sur Cairn.info, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-devenir-2009-1-page-61.htm>
- CORBEL C., "L'intégration du sonore au musée", dans *Cahiers d'ethnomusicologie*, n°16, 2003, Musiques à voir, disponible en ligne sur Journals.openedition.org, à l'adresse <https://journals.openedition.org/ethnomusicologie/571>
- DESVALLÉES A., MAIRESSE Fr., « Sur la muséologie », dans *Culture & Musées, Muséologie et recherches sur la culture*, n°6, 2005, disponible en ligne sur Persee.fr, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/pumus_1766-2923_2005_num_6_1_1377
- HAIGNEY S., « Ces odeurs qui entrent au musée », disponible en ligne sur Français.es, à l'adresse <https://xn--franais-xxa.es/ces-odeurs-qui-entrent-au-musee/>
- « [Interview] JEUDY A., Directeur par intérim, « le musée Matisse de Nice souhaite renouveler l'expérience muséale » », 14 septembre 2023, disponible sur Club-innovation-culture.fr, à l'adresse <https://www.club-innovation-culture.fr/interview-aymeric-jeudy-musee-matisse-nice-septembre-2023/>
- LACROIX L., « L'atelier-musée, paradoxe de l'expérience totale de l'œuvre d'art », dans *Anthropologie et Sociétés*, volume 30, numéro 3, 2006, pp.29-44, disponible en ligne sur Erudit.org, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/as/2006-v30-n3-as1695/014924ar/>
- LEBARD J., « Le Louvre renoue avec son histoire en accueillant des artistes en résidence », 22 mars 2023, Paris, disponible en ligne sur Enlargeyourparis.fr, à l'adresse <https://www.enlargeyourparis.fr/culture/le-louvre-renoue-avec-son-histoire-en-accueillant-des-artistes-en-residence>
- LESNES C., « Petit-fils de Matisse », 19 juillet 2010, disponible en ligne sur Lemonde.fr, à l'adresse https://www.lemonde.fr/etats-unis/article/2010/07/19/petit-fils-de-matisse_5976837_1666848.html
- LE GUÉRER A., « Le déclin de l'olfactif, Mythe ou réalité ? », dans *Anthropologie et Sociétés*, Volume 14, numéro 2, 1990, pp.25-45, disponible en ligne sur Erudit.org, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/as/1990-v14-n2-as785/015126ar/>

- MARCHAIS A., « Une fréquentation record enregistrée au musée Matisse cet été, on vous explique pourquoi », 4 septembre 2022, en ligne sur Nicematin.com, à l'adresse <https://www.nicematin.com/tourisme/une-frequentation-record-enregistree-au-musee-matisse-cet-ete-on-vous-explique-pourquoi-791368#:~:text=%C3%80%20ce%20jour%20nous%20avons,l'exposition%20d'%C3%A9t%C3%A9>
- MARIANI A., « L'immersion sensible : une autre façon de transmettre les contenus ? », dans *Muséologies*, volume 2, numéro 1, octobre 2007, disponible en ligne sur Erudit.org, à l'adresse <https://www.erudit.org/fr/revues/museo/2007-v2-n1-museo02128/1033597ar.pdf>
- MARTINEZ L., « Oyez ! Le son s'expose ! », *La lettre de l'OCIM*, 16, 2003, disponible en ligne sur Doc.ocim.fr, à l'adresse [https://doc.ocim.fr/LO/LO107/LO.107\(1\)pp.04-12.pdf](https://doc.ocim.fr/LO/LO107/LO.107(1)pp.04-12.pdf)
- MIGUET D., « Autour de la sensorialité dans les musées », dans *Culture & Musées*, 1998, pp.177-182, disponible en ligne sur Persee.fr, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1998_num_13_1_1313
- MULLER Cl., « Odeuropa, le patrimoine olfactif de l'Europe », 14 janvier 2021, disponible en ligne sur Mag.bynez.com, Le Mouvement Culturel Olfactif, à l'adresse <https://mag.bynez.com/culture-olfactive/odeuropa-le-patrimoine-olfactif-de-leurope/>
- PILAUDIN J., « Nice veut se faire une place sur le circuit des biennales », 2 octobre 2022, en ligne <https://www.lequotidiendelart.com/articles/22494-nice-veut-se-faire-une-place-sur-le-circuit-des-biennales.html>
- REDOLFI M., « Écouter sous l'eau (Les concerts subaquatiques) », Avril 2002, disponible en ligne sur Audionaute.com, à l'adresse <https://audionaute.com/assets/michel-redolfi-ecoutersouseau.pdf>
- RICHARD J.-Fr., « Stimulus & réponse ou réaction », disponible en ligne sur Universalis.fr, à l'adresse <https://www.universalis.fr/encyclopedie/stimulus-et-reponse-reaction/>
- RIVALLAIN J., « Cabinets de curiosité, aux origines des musées », dans *Outre-Mers. Revue d'histoire*, 2001, pp.332-333, disponible en ligne sur Persee.fr, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/outre_1631-0438_2001_num_88_332_3878#:~:text=Les%20cabinets%20de%20curiosit%C3%A9%20existent,v%C3%A9ritables%20et%20d'autres%20artificiels
- SCELLES J., « Les dispositifs d'écoute de musique dans les lieux d'exposition », 16 mars 2015, disponible en ligne sur Medium.com, à l'adresse <https://medium.com/master-mediation-culturelle-patrimoine-numerique/les-dispositifs-d-%C3%A9coute-de-musique-dans-les-lieux-d-exposition-89a7e42a1271>

- SCHÄRER M. R., « La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique », dans *Culture & Musées*, n°15, 1999, 166 pages, pp.31-43, disponible en ligne sur Persee.fr, à l'adresse https://www.persee.fr/doc/pumus_1164-5385_1999_num_15_1_1132
- SCHLOSSER L., « Un parcours olfactif au musée Matisse », publié le 22 juillet 2022, disponible en ligne sur Biennalearts2022.nice.fr, à l'adresse <https://biennalearts2022.nice.fr/2022/07/22/un-parcours-olfactif-au-musee-matisse/>
- SMITH J. K., SMITH L. F., TINIO P. P. L., "Time Spent Viewing Art and Reading Labels", dans *Psychology of Aesthetics, Creativity, and the Arts*, 11(1), 2017, 23 pages, disponible en ligne sur Researchgate.net, à l'adresse https://www.researchgate.net/publication/296475094_Time_Spent_Viewing_Art_and_Reading_Labels
- STOCKER M., « La conception sonore d'une exposition », dans *Museum International*, n°185, vol. 47, n°1, 1995, La mise en espace, UNESCO, disponible en ligne sur Unesdoc.unesco.org, à l'adresse https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000102167_fre
- TCHERKASSOF A., FRIJDA N. H., « Les émotions : une conception relationnelle », Vol. 114, dans *L'Année Psychologique*, 2014/3, 190 pages, pp.501-535, disponible en ligne sur Cairn.info, à l'adresse <https://www.cairn.info/revue-l-annee-psychologique-2014-3-page-501.htm>
- TÉRIADE E., « Confidences d'Artistes : Visite à Henri Matisse », dans *L'Intransigeant*, 14 et 22 janvier 1929.
- VARUTTI M., « Vers une muséologie des émotions », dans *Culture & Musées, Muséologie et recherches sur la culture*, n°36, « L'émotion dans les expositions », 2020, disponible en ligne sur Journals.openedition.org, à l'adresse <https://journals.openedition.org/culturemusees/5751>

revue

- *BeauxArts Magazine*, « Musée Matisse, Nice », BeauxArts Éditions, 22 juin 2022, 68 pages.

travaux universitaires

· BERTHEAUX C., « Le rôle de l'émotion dans un processus de conception sensorielle », thèse de doctorat en Sciences, Ingénierie, Santé, sous la direction de FORTUNIER R. et TOSCANO R., École centrale de Lyon, École Nationale d'Ingénieurs de Saint-Étienne, soutenue publiquement le 18 novembre 2020, 185 pages, pp.8, disponible en ligne sur Theses.hal.science.fr, à l'adresse <https://theses.hal.science/tel-03162844/document>

· CASTEL M., « La muséologie olfactive, une actualisation résonante de la muséalité de Stránský par l'odorat », thèse de doctorat en Esthétique et Sciences de l'art, sous la direction de MAIRESSE Fr., Université Sorbonne Nouvelle Paris 3, soutenue en 2019, disponible en ligne sur Theses.hal.science.fr, à l'adresse <https://theses.hal.science/tel-02329881>

· DURET P., « L'impact de la sensorialité dans les musées : l'expérience sensible du public adulte », mémoire de master, sous la direction de DUARTE CÂNDIDO M. M., Université de Liège, Faculté de Philosophie et Lettres, Département des sciences historiques, Histoire de l'art et archéologie, soutenu le 16 août 2022, disponible en ligne sur Matheo.uliege.be, à l'adresse <https://matheo.uliege.be/bitstream/2268.2/16202/6/M%C3%A9moire%20Pauline%20Duret%20%28S204894%29%20-%20corpus%20de%20texte.pdf>

· LABELLE V., « Les expositions immersives : atouts et limites pour les apprentissages culturels », mémoire de master 2, sous la direction de BORDEAUX M.-Chr., Université Grenoble-Alpes, Faculté de Langage, Lettres et Arts du Spectacle, Information et Communication, parcours Communication et Culture Scientifique et Technique, soutenu en 2017, disponible en ligne sur Dumas.ccsd.cnrs.fr, à l'adresse <https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01687513/document>

· LEBAT C., « Les personnes en situation de handicap sensoriel dans les musées : réalités d'accueil, expériences de visite et trajectoires identitaires », thèse de doctorat en Sciences de l'Information et de la Communication, sous la direction de MAIRESSE Fr., Paris, Université Paris 3 - Sorbonne Nouvelle, soutenue publiquement le 5 juillet 2018, 512 pages, pp.198, en ligne <https://theses.hal.science/tel-02542710/document>

· SAIVE A.-L., « Les odeurs, une passerelle vers les souvenirs : caractérisation des processus cognitifs et des fondements neuronaux de la mémoire épisode olfactive », thèse de doctorat en neurosciences, sous la direction de PLAILLY J. et de ROYET J.-P., Université Claude Bernard Lyon I, école Doctorale Neurosciences et Cognition, soutenue en 2015, disponible en ligne sur Theses.hal.science.fr, à l'adresse <https://theses.hal.science/tel-01223747/file/TH2015SaiveAnneLise.pdf>

manifestations scientifiques

- GINOUVÈS Véronique, Colloque/Journée d'étude, « Médiations sonores, enjeux scientifiques & défis pratiques – 11 février 2022 », disponible en ligne sur Amupod.univ-amu.fr, à l'adresse <https://amupod.univ-amu.fr/video/20843-mediations-sonores-defis-scientifiques-enjeux-pratiques/>
- « Musique et arts plastiques : la traduction d'un art par l'autre » Principes théoriques et démarches créatrices, « Jazz d'après Matisse » de Michel Redolfi, Entretien par Jeanne VANEL KLARNET (Université Sophia-Antiopolis, Nice), Université Paris-Sorbonne, 28 mai 2008, disponible en ligne sur Musee-matisse-nice.org, à l'adresse <https://www.musee-matisse-nice.org/wp-content/uploads/2022/04/JAZZ-dapres-MATISSE-ENTRETIEN.pdf>

sitographie

- Amis-musee-matisse.fr, « Hommage à Claude Duthuit », 14 novembre 2011, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.amis-musee-matisse.fr/actualites/article-36-201111436-hommage-a-claude-duthuit.html>
- Apa.org, « About », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.apa.org/about>
- Cecile-corbel.com, « À propos », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.cecile-corbel.com/a-propos>
- Cimiez.com, « Henri Matisse ou la dissolution du trait et de la couleur », 30 juin 2011, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.cimiez.com/henri-matisse-ou-la-dissolution-du-trait-et-de-la-couleur/>
- Cimiez.com, « « La Piscine » de Matisse », 1 mai 2011, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.cimiez.com/la-piscine-de-matisse/>
- Cultivez-vous.nice.fr, « Pooling with Matisse », 28 juin 2019, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://cultivez-vous.nice.fr/exposition/matisse/pooling-with-matisse/>
- Data.bnf.fr, « Claude Duthuit (1931-2001) », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://data.bnf.fr/fr/12014760/claude-duthuit/>
- Dictionnaire de l'Académie Française, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.dictionnaire-academie.fr/>
- Fohhn.com, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.fohhn.com/fr/>
- Fondationentreprisehermes.org, « Résidences d'artistes 2022-2024 », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.fondationentreprisehermes.org/fr/projet/residences-dartistes-2022-2024>
- Hopfab.fr, « Lave émaillée : la pierre naturelle volcanique », 28 juin 2019, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.hopfab.com/articles/lave-emailee-la-pierre-naturelle-volcanique>
- Larousse encyclopédie, « Musique électroacoustique », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse https://www.larousse.fr/encyclopedie/musdico/musique_%C3%A9lectroacoustique/167432

- Musee-matisse-nice.org, « Pooling with Matisse », 2019-2020 », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.musee-matisse-nice.org/ressources/media-en-ligne/pooling-with-matisse-2019-2020/>
- Musee-matisse-nice.org, « “Pooling with Matisse” – Michel Redolfi, Du 11 juin 2021 au 30 septembre 2021 », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.musee-matisse-nice.org/fr/evenement/pooling-with-matisse-michel-redolfi/>
- Michelredolfi.info, « Biographie », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <http://www.michelredolfi.info/biographie>
- Michelredolfi.info, « [Installation Multimédia] Pooling & Jazz d'après Matisse (Musée Matisse, Nice, nov-déc 2019) », 22 novembre 2019, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <http://www.michelredolfi.info/2019/11/installation-multimedia-pooling-jazz-d-apres-matisse-musee-matisse-nice-nov-dec-2019.html>
- Moma.org, “Henri Matisse, The cut-outs, The Swimming Pool”, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.moma.org/interactives/exhibitions/2014/matisse/the-swimming-pool.html>
- Moma.org, “406B Henri Matisse's The Swimming Pool”, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.moma.org/calendar/galleries/5119>
- Nicepremium.fr, « La piscine » : Un chef d'œuvre de Matisse à la ville de Nice », 8 avril 2011, disponible en ligne à l'adresse <https://www.nicepremium.fr/culture/la-piscine-un-chef-d-oeuvre-de-matisse-a-la-ville-de-nice7185/>
- Odeuropa.eu, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://odeuropa.eu/>
- Presse.louvre.fr, « Feu ! Chatterton s'installe au Louvre », consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://presse.louvre.fr/feu-chatterton-sinstalle-au-louvre/>
- Robertet.com, consulté le 7 mai 2024, disponible en ligne à l'adresse <https://www.robertet.com/>

podcasts

· CASEDAS Cl., J'ai l'œil du tigre [podcast], « 23. Que regarde le public ? Vers une médiation multisensorielle et inclusive », 18 mai 2021, 19 minutes, disponible en ligne sur Podcast.ausha.co, à l'adresse <https://podcast.ausha.co/j-ai-l-oeil-du-tigre/23-que-regarde-le-public>

· CASEDAS Cl., J'ai l'œil du tigre [podcast], « 83. Odeurs et dispositifs olfactifs au musée et dans les expositions », publié le 10 janvier 2023, 24 minutes, disponible en ligne sur Podcast.ausha.co, à l'adresse <https://podcast.ausha.co/j-ai-l-oeil-du-tigre/83-odeurs-et-dispositifs-olfactifs-au-musee-et-dans-les-expositions>

audiographie

· REDOLFI M., « Pooling with Matisse », 2019-20, disponible en ligne sur Soundcloud.com, à l'adresse <https://soundcloud.com/michelredolfi/sets/pooling-with-matisse-redolfi>

· Youtube.com, REDOLFI M., « Michel Redolfi – Jazz, D'après Matisse [Installation MultiMedia, Nice, juin 2013] », publiée le 6 août 2013, disponible en ligne sur Youtube.com, à l'adresse <https://www.youtube.com/watch?v=yISnUVeNs4Y>

an

nex

es.

Annexe 1 – Mail envoyé au musée Matisse de Nice, demande d’entretien avec Aymeric Jeudy	98
Annexe 2 - Compte-rendu d’entretien avec Aymeric Jeudy	100
Annexe 3 - Retranscription textuelle de l’entretien téléphonique avec Aymeric Jeudy	107
Annexe 4 - Mails échangés avec Michel Redolfi	117

annexe 1

Mail envoyé au musée Matisse de Nice, demande d'entretien avec Aymeric Jeudy, 13 décembre 2023.

Bonjour Madame, Monsieur,

Actuellement étudiante en première année de Master Arts - Exposition Production des œuvres à l'Université de Lille, je me permets de vous contacter afin de vous soumettre ma demande d'entretien pour la réalisation de mon Mémoire.

Depuis l'an dernier, je suis de près les actualités de votre musée. Pour la réalisation d'un dossier de Conservation et Restauration autour de la grande gouache découpée *Fleurs et Fruits*, dans le cadre de ma formation précédente en Histoire de l'Art, j'avais déjà pris contact avec Madame Laurence Schlosser, qui avait grandement contribué à enrichir mon étude.

Aujourd'hui, pour mon Mémoire, j'étudie les dispositifs sensoriels et immersifs dans le cadre de l'exposition des œuvres de Henri Matisse. Cette interrogation est mise en parallèle avec la place de la synesthésie, à la genèse de son acte créateur. Enfin, la mise en place de ces expériences est envisagée par rapport aux désirs et aux enjeux actuels des musées d'art.

Ma problématique est la suivante : « Entre la volonté de l'artiste et les enjeux actuels du musée d'art, par quels moyens sensoriels et dans quel objectif les musées s'attachent-ils à favoriser l'immersion de leurs visiteurs dans l'œuvre de Henri Matisse ? »

Dans cet objectif, je souhaite aborder l'exposition olfactive que votre musée a produite en 2022, mais aussi l'installation de *La Piscine*, car bien que réalisée d'après l'œuvre originale de Matisse, je m'intéresse à l'ambiance sonore qui a été installée dans cette alcôve.

Pour enrichir mon mémoire, j'aimerais vivement pouvoir discuter de ces exposition/installations avec Monsieur Aymeric Jeudy, en sa qualité de directeur du musée Matisse de Nice. Serait-il possible de prévoir un entretien (visioconférence, téléphonique, ou même envoi de mes questions par mail), afin de discuter de l'exposition de 2022, mais aussi de ses perspectives concernant la mise en œuvre de nouvelles expériences sensorielles ?

Je vous remercie beaucoup pour l'attention que vous avez porté à mon mail,
Dans l'attente d'une réponse, vous pouvez me contacter par mail ou par téléphone.

Bien cordialement,

BULTEL Emma

annexe 2

Compte-rendu d'entretien avec Aymeric Jeudy.

Contexte de l'entretien

Dans le cadre de mes recherches concernant la réalisation de mon mémoire de première année de Master ARTS – Parcours Exposition – Production des œuvres d'art contemporain à l'Université de Lille, j'ai souhaité me tourner vers l'étude de la place et de l'importance des dispositifs sensoriels au musée au regard des œuvres de Henri Matisse. Dans cette optique, j'ai contacté par mail le musée Matisse de Nice afin d'être mise en contact avec monsieur Aymeric Jeudy, directeur de l'institution. Après avoir eu un retour positif de sa part, nous avons eu un entretien téléphonique ce mardi 19 décembre 2023, afin que je puisse l'interroger plus particulièrement sur le parcours olfactif mis en place en 2019 dans le contexte de l'exposition « Matisse – Hockney : Un Paradis retrouvé », et à propos de l'œuvre sonore intitulée Pooling with Matisse, commandée par le musée Matisse à Michel Redolfi, compositeur de musique expérimental et subaquatique, pour la salle de La Piscine. Mon objectif était, d'une part, d'obtenir davantage d'informations au sujet de la mise en place de ces projets, de l'idée initiale à la mise en pratique, que je n'avais pas trouvées lors de mes recherches, ni dans la presse, ni sur Internet. D'autre part, il était particulièrement important, pour nourrir et compléter mon analyse, d'obtenir un retour d'expérience notamment au niveau de la satisfaction ou de la non-satisfaction des visiteurs, de l'effet induit par ces dispositifs, de leur impact sur le parcours de visite.

Préparation

Au préalable, j'ai rédigé dix-huit questions allant du plus général au particulier. J'ai découpé ces questions en trois axes :

Présentation et généralités autour des dispositifs sensoriels au musée :

- Lorsque votre nomination à la tête du musée Matisse a été annoncée, vous avez affirmé vouloir poursuivre la dynamique initiée par votre prédécesseuse, Claudine Grammont, notamment concernant sa valorisation et son rayonnement, mais aussi le développement de ses publics. Quel regard portez-vous sur les collections du musée Matisse ?
- Ces dernières années, le musée Matisse s'est investi dans la mise en place de dispositifs sensoriels pour accompagner la découverte de ses collections. De manière générale, que pensez-vous de l'utilisation des dispositifs sensoriels dans le contexte muséal ?
- Selon vous, qu'apportent ces dispositifs sensoriels à l'expérience de visite des différents types de publics ?
- En tant que Proustien, les perceptions sensorielles et les émotions sont fondamentales dans la démarche artistique de Henri Matisse. Dans le contexte de l'exposition de ces œuvres, dans lesquelles parfums, musique, odeurs et couleurs interagissent, comment envisagez-vous le rôle des dispositifs sensoriels dans le parcours d'exposition ?

Le parcours olfactif au musée Matisse et le projet « Odeuropa », 2022 :

- Comment l'idée d'introduire un parcours olfactif au cœur du parcours d'exposition a-t-elle émergé ?
- Pourquoi avoir souhaité contribuer au projet européen Odeuropa ?
- Quelles œuvres ont fait l'objet de la création de fragrances ? Comment ont-elles été sélectionnées ?
- Quel était l'objectif derrière la conception de ce parcours ?
- Pourquoi avoir choisi ce type de dispositif en particulier ?

- Avez-vous eu des retours d'expérience de la part des visiteurs ? Lesquels ?
- Quel bilan tirez-vous de cette première expérience olfactive ?
- En tant que nouveau Directeur du musée Matisse, projetez-vous de renouveler cette expérience dans le contexte de nouvelles expositions temporaires ou au cœur de la collection permanente ?

La Piscine, et l'installation sonore *Pooling with Matisse*, Michel Redolfi, 2019-2020 :

- Comment est née l'idée d'introduire une dimension sonore dans la salle de *La Piscine* ?
- Pourquoi avoir fait appel à Michel Redolfi ?
- Quel est l'objectif muséographique et scénographique derrière le choix d'intégrer une ambiance sonore dans la salle de *La Piscine* ?
- Dans quelle mesure pensez-vous que la mise en place de ce dispositif sonore influe sur l'expérience du visiteur ?
- Avez-vous eu des retours de la part des visiteurs concernant cette installation immersive ?
- Projetez-vous d'étendre cette expérience sonore dans le contexte de nouvelles expositions temporaires ou dans la collection permanente ?

Méthodologie

Bien que les questions que j'avais préparées étaient initialement très cadrées, l'entretien a plutôt pris une tournure semi-structurée. Il s'est davantage présenté comme une discussion durant laquelle j'ai pu rebondir sur les propos du directeur pour introduire d'autres questionnements, ou tisser des liens avec d'autres cas d'études abordés, ou non, dans mon mémoire. Bien que je n'aie pas pu poser mes questions telles que je les avais écrites, Aymeric Jeudy a répondu à chacune d'entre elles au cours de notre discussion. Avant de commencer l'entretien, je lui ai demandé s'il consentait à ce que cet appel soit enregistré – ce qu'il a accepté.

Présentation de la personne interviewée

Aymeric Jeudy est Docteur en Histoire Contemporaine. Originaire de Lorraine, il a d'abord travaillé au Service des Relations Internationales de la ville, avant d'intégrer le Secrétariat Général de l'antenne du Centre Pompidou à Metz en 2011. L'année suivante, et jusqu'en 2014, Aymeric Jeudy a rejoint le Ministère des Affaires étrangères en qualité d'Expert technique international auprès de l'Ambassade de France, en Roumanie, où il a mis en place un chantier d'accessibilité innovant à destination des publics déficients visuels, pour leur permettre d'approcher et de s'approprier les collections du Musée national d'Art de Roumanie. Lorsqu'il rejoint la ville de Nice, en 2015, Aymeric Jeudy prend en charge la programmation d'expositions. Au-delà de son travail pour mettre en lumière le patrimoine artistique de la ville, il œuvre à son inscription sur la liste du patrimoine mondiale de l'UNESCO – qui a finalement été inscrite en 2021. En 2019, il intègre le musée Matisse de Cimiez, dans les hauteurs de Nice, en tant que directeur adjoint de Claudine Grammont. Il prend en charge les expositions, et tisse et entretient les liens de l'institution avec une pluralité d'acteurs culturels et territoriaux. Il reprend finalement la direction du musée, d'abord par intérim, puis officiellement, dès le mois d'octobre 2023. Aymeric Jeudy est également chercheur associé au Centre de la Méditerranée Moderne et Contemporaine, à l'Université Nice Sophia Antipolis. Actuellement, Aymeric Jeudy s'investit dans la mise en œuvre d'expositions ambitieuses, dans les murs du musée, mais aussi hors-les-murs. À la suite de la signature d'une convention de mécénat avec le quotidien japonais Yomiuri Shimbun, qui a permis, depuis 2020, de mener un vaste chantier de conservation préventive et de restauration au cœur des collections du musée Matisse, 150 œuvres du musée Matisse seront notamment exposées au National Art Center de Tokyo dès le mois de février prochain.

Développement

Plusieurs points clés ont été abordés durant cet entretien.

Dans une première partie, Aymeric Jeudy est revenu sur les collections du musée. À cette occasion, nous avons pu évoquer les conditions d'obtention de ces œuvres, dont beaucoup proviennent de donations accordées par la famille et les héritiers de Henri Matisse. D'autres sont des achats. Nous avons ensuite évoqué l'importance des dispositifs sensoriels dans le contexte du musée, notamment leurs bénéfices dans le contexte de la compréhension du processus de création de l'artiste, et de l'expérience du public. Aymeric Jeudy a également abordé les éventuels inconvénients de ces dispositifs sur l'expérience même de visite, mais aussi en termes de protection et de conservation des œuvres. Son propos m'a permis de nuancer une zone d'ombre qui existait dans mon raisonnement, selon laquelle l'abus de dispositifs sensoriels serait inutile, voire néfaste pour l'expérience du visiteur dont les sens seraient monopolisés de manière excessive. Ces dispositifs perdraient, ainsi, leur aspect inédit, qui attire le visiteur pour l'expérimenter.

D'un autre côté, il était important d'évoquer l'importance des sens et donc de l'intégration des dispositifs sensoriels dans le contexte de l'exposition des œuvres de Henri Matisse. Aymeric Jeudy a largement évoqué le contexte de création de ces œuvres par l'artiste. Il travaillait notamment beaucoup en musique - dans son atelier, la musique classique, le son des violons résonnait souvent en arrière-plan. De la même façon, Henri Matisse aimait s'entourer de certains objets qui nourrissaient son inspiration (cage à oiseaux, plantes, et autres pièces d'habillement), et se servait de son odorat pour fixer sa mémoire. À ce sujet, le directeur a évoqué un exemple : Henri Matisse pouvait sentir le parfum d'une fleur, et être capable de représenter cette même fleur qu'il avait sentie en se souvenant de son parfum, même plusieurs années plus tard.

En cela, l'apport de dispositifs appelant les sens du visiteur dans le musée permet d'abord au visiteur d'entrer en immersion dans le contexte de création des œuvres de Henri Matisse. Ces dispositifs sensoriels permettent aussi d'aborder autrement ces œuvres, car ils deviennent des supports à la vue, et poussent ainsi le visiteur à s'attarder plus longtemps sur l'œuvre qu'il admire, sur ses détails - en essayant, de façon plus ou moins implicite, de déceler les liens que le dispositif en question entretient avec l'œuvre originale.

Nous sommes ensuite revenus sur la mise en œuvre technique du parcours olfactif intronisé en 2019. Aymeric Jeudy a confirmé que cette première expérience olfactive a été intégrée dans le contexte de l'exposition temporaire « Matisse – Hockney : Un Paradis retrouvé », et a concerné quatre œuvres : les huiles sur toile *Papeete - Tahiti* et *Jeune fille à la mauresque, robe verte*, la grande gouache découpée *Fleurs et Fruits*, et la céramique de *La Piscine*.

Concernant le parti-pris du musée dans le choix du dispositif, Aymeric Jeudy m'a informée que bien que plusieurs types de dispositifs ont été envisagés, comme des diffuseurs d'odeurs, l'utilisation de coffrets contenant des billes imprégnées de parfum avait été favorisée pour plusieurs raisons : la conservation des œuvres, qui pourraient pâtir d'une mise en contact avec les particules de parfum et l'humidité ambiante, et le désir de laisser le choix au visiteur de tester, ou non, ce dispositif olfactif. En clair, le confort de visite et la protection des œuvres ont été les priorités du musée dès la genèse du projet.

J'ai également pu questionner Aymeric Jeudy au sujet des retours des visiteurs qui étaient très positifs. Enfin, le directeur a évoqué l'installation *Pooling with Matisse* composée par Michel Redolfi pour accompagner la céramique de *La Piscine*. Comme je connaissais déjà bien le compositeur, sa démarche créatrice et les liens que certaines de ses compositions sonores entretiennent avec l'Œuvre de Henri Matisse, j'ai évoqué l'expérience qu'il a proposée autour de *Jazz*, en 1989. Aymeric Jeudy m'a confirmé que le choix de faire appel à Michel Redolfi n'était pas anodin, d'autant plus que sa musique est qualifiée de « subaquatique », dans le sens où elle entretient un lien avec les sonorités de l'eau, et qu'elle peut également être diffusée dans l'eau. Une collaboration qui prend tout son sens, dans la mesure où l'œuvre que *Pooling with Matisse* complète, entretient un lien direct avec l'eau.

Par ailleurs, Aymeric Jeudy a évoqué l'importance du son au cœur du parcours d'exposition, surtout dans la mesure où la salle de *La Piscine* se situe à l'entrée du musée, et qu'elle s'impose comme un espace de transition entre l'extérieur et l'intérieur de l'institution. La musique, en tant que support du visuel, modifie complètement le parcours de visite. Elle invite le spectateur à s'attarder davantage sur l'œuvre, pour l'observer, ainsi que ses détails. Le directeur a notamment insisté sur l'effet que cette installation produit sur les jeunes publics – grâce à l'addition d'une dimension sonore, les enfants seraient particulièrement attirés par les figures de nageuses, de vagues, qui se détachent de la céramique. Toutefois, dans le cas où la fréquentation du musée est importante, cette salle aurait moins d'impact sur l'expérience visiteur, ce qui s'explique par le fait que le visiteur individuel a moins – voire pas – l'opportunité de se retrouver isolé, en contact avec l'œuvre.

Enfin, j'ai questionné Aymeric Jeudy quant à ses perspectives de reconduction de ces expériences. Aussi, si la mise en œuvre de nouvelles expériences sensorielles et immersives est prévue, notamment par l'intermédiaire de nouveaux dispositifs comme des douches sonores, le directeur souhaite modérer leur utilisation dans le cadre du musée.

Conclusion

Les informations obtenues durant cet entretien m'ont permis de mieux envisager l'importance de ces dispositifs sensoriels, par rapport au contexte de création de ces œuvres par Henri Matisse, et particulièrement par rapport à l'environnement de travail dans lequel il créait, dans son atelier au Régina. Lorsque nous abordons l'œuvre de Matisse, il est nécessaire de se replonger dans ce contexte, car l'artiste accordait une importance particulière aux sens dans son processus de création. Pour autant, il ne serait pas souhaitable d'inonder l'espace du musée de dispositifs sensoriels – ils perdraient, ainsi, leur dimension inédite. Car, si l'on appelle de façon excessive les sens du visiteur, il pourrait se lasser de cette expérience sensorielle, et intrinsèquement, ne pas mener à bien leur objectif : inviter le spectateur à se plonger dans l'œuvre pour en saisir les détails. Ainsi, cet entretien a permis de nuancer mon propos, et de préciser mon travail final. Par la suite, j'espère pouvoir m'entretenir avec Michel Redolfi, afin d'obtenir son ressenti quant à *Pooling with Matisse*, et dans une moindre mesure, avec *Jazz*.

annexe 3

Retranscription de l'entretien avec Aymeric Jeudy

Emma BULTEL - Bonjour Monsieur Jeudy, je vous remercie de m'accorder cet entretien. Lorsque votre nomination à la tête du musée a été annoncée, vous avez affirmé vouloir poursuivre la dynamique initiée par votre prédécesseuse notamment concernant la valorisation et le rayonnement du musée mais aussi le développement des publics. Je voulais savoir quel regard vous portez sur les collections du musée Matisse.

Aymeric JEUDY - C'est une collection qui, historiquement, a une grande importance, parce que c'est une collection qui est issue du fond d'atelier de Matisse, ce sont des œuvres auxquelles Matisse attachait une importance parce qu'il les avait précisément conservées dans son atelier. Il en fait une première donation lui-même, de son vivant, en 1953 à la ville de Nice, et ce geste est perpétué ensuite par Amélie Matisse et par ses trois enfants. Ce sont ces donations qui aboutissent à l'ouverture du musée, avec une collection qui est déjà très importante et assez diverse, parce que Matisse a voulu dès son origine montrer l'ensemble de son processus créatif et le fait qu'il s'était intéressé à d'autres médiums que la seule peinture. Donc c'est une collection de peinture, mais c'est surtout une collection d'art graphique. On a une collection de plus de 450 dessins, lithos et gravures, de gouaches découpées, mais aussi d'objets. Il y a beaucoup de choses qui sont liées à l'atelier, et notamment la collection d'objets personnels de Matisse. C'est aussi une collection de sculptures, parce qu'il y a eu une grande donation en 1978 de la quasi-intégralité de l'œuvre sculptée de Matisse. C'est aussi une collection de livres illustrés. Il y a vraiment l'ensemble de la dimension de l'œuvre de Matisse qui existe et que le musée rend compte, et ça c'est important. C'est un message qui n'a pas toujours été facile à porter dans les années 1950 et même dans les années 1960, quand Matisse donne de son vivant la *Danseuse Créole* qui est aujourd'hui une des œuvres en gouaches découpées les plus emblématiques de Matisse. Matisse donne deux de ses œuvres à la ville en 1953. La ville de Nice se retrouve donc propriétaire d'une œuvre en gouaches découpées qui, à l'époque, interroge. La ville de Nice est une municipalité, mais Matisse n'est pas reconnu à l'époque à sa juste valeur en France et encore moins à Nice. Grossièrement, ces premières donations interrogent, parce que le Conseil municipal de la ville de Nice ne sait pas ce qu'est une gouache découpée.

E.B. – À l'époque, on ne sait pas vraiment comment l'aborder, en fait. Ce n'est pas comme une peinture sur toile, plus classique.

A.J. – Oui, voilà. Par rapport à la peinture classique, dans une tradition très 19e on s'interroge, alors que dans le même temps, des musées par exemple scandinaves, cherchent absolument à acquérir des œuvres en gouaches découpées. Donc il ya eu, dans les années 1950-1960, une sorte de décalage temporel entre la reconnaissance internationale que pouvait avoir l'œuvre de Matisse. De son vivant et encore plus dans les années 1950, autour de sa mort, Matisse était vraiment un artiste très reconnu sur la scène internationale. Du coup, dans les années 60, à l'ouverture du musée, ce n'est pas forcément la Danseuse Créole qui va être forcément mise en valeur. Aujourd'hui il ya une grande réflexion par rapport à ça, parce que la collection a été très valorisée pour la collection de peinture, mais la collection de peinture pour le musée Matisse c'est 37 peintures, donc c'est un ensemble qui est quand même relativement modeste par rapport à d'autres grandes collections de peinture de Matisse par exemple. Donc au départ, on a plutôt mis en valeur cette collection de peinture, qui évidemment est exceptionnelle : nous avons des intérieurs de Vence, la Nature morte aux grenades, des ensembles de travaux préparatoires pour La Danse, des œuvres très expérimentales comme l'Intérieur à l'harmonium, des œuvres du début de la carrière de Matisse, comme le très beau portrait fauve de Madame Matisse. Il ya évidemment des chefs-d'œuvre dans cette collection de peinture. Mais voilà, on l'a beaucoup mise en avant par rapport au reste de la collection, et donc une des premières remarques des observateurs est de dire « cette collection de peinture est très intéressante mais il y en a d'autres dans le monde ». Concernant la collection de gouaches découpées, nous avons donc la Danseuse Créole, mais nous avons aussi le Nu bleu, la Baigneuse dans les roseaux, la Femme à l'amphore... C'est aujourd'hui un ensemble exceptionnel de gouaches découpées, en plus de la donation que nous avons eue en 2012 : des éléments de gouaches découpées non utilisés par Matisse dans ses œuvres. Sur la gouache découpée, nous sommes en capacité d'être un réel point d'intérêt dans le monde du point de vue de l'étude de cette pratique. Sans oublier Fleurs et Fruits, notre grand format qui est la seule gouache découpée de ce format dans les collections nationales. Sur la collection d'art graphique, nous avons une collection de 450 dessins et gravures, cela constitue un ensemble significatif. Il ne s'agit pas seulement d'une collection de 10 ou de 50, dessins. Mais le dessin a beaucoup souffert au XXe siècle, où l'on a mis la peinture sur un piédestal en dépit du dessin, alors qu'il schématise quelque-chose de fondamental au même rang que la peinture. Par exemple, Xavier Gérard, qui a pris la tête du musée dans les années 90, a relancé ça. Il a remis le dessin au goût du jour, et a beaucoup travaillé sur la collection notamment. Mais, tout cela prend du temps. De la même façon, la sculpture chez Matisse est quelque-chose d'exceptionnel. C'est une petite production parce que même si c'est un grand sculpteur, Matisse a produit peu de sculptures. En tout, cela concerne 84 œuvres. Comme cet ensemble de sculptures est relativement restreint, cela n'apparaît pas aux yeux des commentateurs, des journalistes, des observateurs divers et variés. Heureusement le musée a reçu en 1978 une donation de 50 sculptures,

ce qui nous permet aussi aujourd'hui d'être un des musées qui conserve le plus de de sculptures de Matisse dans le monde. En 2020-2021, nous avons présenté une grande exposition sur la sculpture avec le Kunsthaus de Zurich, dans laquelle nous avons vraiment replacé le travail de sculpture de Matisse dans le contexte global de son œuvre de Matisse. C'est une exposition qui a très bien fonctionné. Pour en revenir au public et aux visiteurs, quand nous avons présenté cette exposition de sculpture il y a eu quelques réticences. Pour cela, nous avons élaboré un parcours très pédagogique, en expliquant la technique. Un volet entier de cette exposition était consacré à expliquer comment on coule un bronze, à expliquer la technique de la fonte à la cire perdue. Aujourd'hui, un enfant qui n'a jamais appris comment on faisait une sculpture en bronze, logiquement, pense qu'il se taille comme un bloc de pierre. Je caricature, mais nous avons voulu expliquer ce qu'était la fonte d'un bronze et cela a très bien marché. Les gens étaient très contents, on nous avons évidemment mis cela au regard de la collection de dessins, de la collection de gouaches découpées... parce que tout cela fait sens dans l'œuvre de Matisse. Lui-même expliquait à quel point tailler dans la couleur est, pour lui, un travail de sculpteur, et comment tout cela est lié dans son œuvre. Pour en revenir à votre question initiale, mon approche sur la collection consiste vraiment à montrer cette diversité dans les techniques, expliquer pourquoi la collection du musée Matisse est importante et, dans les accrochages permanents, de ne pas se cantonner à des expositions de peintures de la collection. Il faut aussi montrer, dès que l'occasion s'y prête, la collection de dessins, de sculptures, de gouaches découpées. Bien sûr nous sommes aussi conservateurs, et il nous arrive d'être confrontés à un problème de conservation. Le dessin ne peut pas être exposé beaucoup et pas de façon permanente, mais cela nous pousse aussi à être ingénieux dans les rotations. C'est pour ça que nous avons environ trois accrochages différents par an, même dans la collection permanente.

E.B. - La pédagogie dont vous parlez, concernant l'approche de la technique par les publics, est quelque-chose que le musée a de plus en plus mis en place ces dernières années. Nous pouvons le voir aussi avec Fleurs et Fruits, puisque l'atelier de conservation était vraiment au centre du musée et que les gens étaient directement au contact des restaurateurs, approcher le processus de création d'une gouache découpée. Il s'agit d'un paramètre que vous mettez vraiment en valeur au musée.

A.J. - En effet. L'atelier de restauration éphémère concernant Fleurs des Fruits a causé beaucoup de questionnements, parce qu'il s'agissait d'une opération de restauration. C'est une entreprise délicate, il y a des restaurateurs qui travaillent, donc on a vraiment beaucoup travaillé sur ce point. L'idée n'était pas juste d'installer les restaurateurs dans une salle. Nous avons aménagé un atelier éphémère. Sur tout le pourtour étaient disposés des panneaux pédagogiques, des affiches pour que le visiteur puisse lui-même comprendre les actes de restauration, sans interrompre les restaurateurs en train de travailler. Cela a plutôt bien marché, ça s'est fait dans un très grand respect. Les gens ont vraiment suivi les panneaux qui étaient mis à leur disposition et qui expliquaient les tenants et les aboutissants de la restauration

sans questionner les restaurateurs qui ont répondu aux question quand il y en a eu, évidemment. Les restaurateurs ont eu leur espace de travail et leur cadre mental de travail pour travailler sur cette œuvre, sans qu'ils ne soient importunés par des visiteurs de façon intempestive. Encore une fois, c'est montrer aussi ce que sont les métiers des musées. Les musées ne sont pas que des expositions - c'est un travail de fond, de longue haleine, un travail qui est mené par beaucoup de gens au quotidien ; des restaurateurs, des régisseurs, des gens qui s'occupent des œuvres, un travail totalement invisible. Pour nous c'est très important, en gardant à l'esprit que nous encourageons peut-être de futures vocations dans le secteur du musée. Aujourd'hui, nous avons vu que le travail de restauration de Fleurs et Fruits a mobilisé des dizaines de corps de métiers. Il y a les restaurateurs, les artisans qui ont fabriqué la vitrine et l'ont installée, les personnes qui ont travaillé sur les contenus pédagogiques, sur les nouveaux contenus multimédias... Nous avons aussi refait les éclairages, le mobilier. Il s'agit vraiment d'un projet global, et nous nous sommes servis de cette restauration pour faire œuvre didactique au sein du musée.

E.B. - Que pensez-vous, de manière globale puis dans le cas du musée Matisse, de l'utilisation des dispositifs sensoriels dans le contexte muséal ?

A.J. - C'est évidemment très intéressant, et il faut en mettre. Cependant, il faut en mettre avec parcimonie, et il faut vraiment que ce soient des choses qui soient pensées en amont, qui soient réfléchies. Il ne s'agit pas juste de poser des choses comme ça, sinon ça ne marche pas avec les visiteurs et il n'y a pas trop de répondant. Vous m'aviez interrogé dans votre mail sur la collaboration que nous avons menée avec Robertet, sur l'aspect olfactif. Nous, de façon globale, ça nous intéresse parce que Matisse est un artiste polysensoriel. C'est un artiste pour qui - il en parle lui-même d'ailleurs - l'odorat, l'ouïe, et bien-sûr la vue, ont une importance considérable. C'est un artiste qui travaille en musique, avec des senteurs. Lorsque vous voyez ses photos d'ateliers, ce sont des morceaux de fleurs, des cages d'oiseaux. Il y a un environnement saturé à la fois de couleurs, de sons et d'odeurs, et malheureusement aujourd'hui, le visiteur qui visite une exposition n'a pas accès à ce contexte de travail dans l'atelier. Ce que nous faisons a valeur d'expérience, parce que comme tout le monde, nous testons ces dispositifs, nous regardons s'ils fonctionnent, si leur utilisation est pertinente. En l'occurrence, avec quelques échantillons, nous avons fait créer des senteurs liées à quelques œuvres très précises au sujet desquelles Matisse parlait, et évoquait l'odeur. Nous avons mis cette documentation dans les mains d'une parfumeuse, du nez, pour qu'elle travaille autour de cette création olfactive pour quatre œuvres de la collection. Cela s'est fait de façon temporaire, dans un cadre précis, pour l'exposition d'été « Matisse - Hockney. Un Paradis retrouvé ». Pour nous, cette exposition a servi d'expérience. Nous faisons partie d'un projet européen qui s'appelle « Odeuropa » : c'est la réunion de gens œuvrant dans plusieurs domaines des musées européens qui se questionnent, testent des dispositifs. Nous avons des réunions, lors desquelles nous nous interrogeons sur ce qui est bien, et à l'inverse, ce qui ne l'est pas. L'objectif est, à terme, de travailler à la restitution

virtuelle d'un atelier de Matisse, éventuellement avec de la réalité virtuelle, et qui puisse intégrer le son, l'odorat, et pas simplement pas simplement la vue. Ce sont des perspectives un peu lointaines, mais sur lesquelles nous travaillons beaucoup. Par exemple, pour la collection d'objets du musée qui est assez fragile et qui n'est pas exposée en permanence, nous avons fait des scans 3D haute définition qui peuvent être manipulables avec des lunettes 3D, nous avons fait des échantillons – cinq, l'année dernière. Cela nous permet de travailler sur les matières, les textures, de voir ce que ça donne, ça nous permet aussi de travailler avec des chercheurs. Nous ne numérisons pas juste pour numériser. Pour moi, la question du numérique et des dispositifs en salle doit toujours être adossée à un projet de recherche, que nous menons par ailleurs sur un pan entier de la collection. La mise à disposition de ce type de dispositif au public est d'ailleurs un des volets de ce dispositif, mais pas le seul. Je suis aussi très réticent à mettre des écrans pour mettre des écrans dans le musée. Il ne faut pas oublier que nous vivons dans un monde dans lequel nous sommes inondés, et même saturés d'écrans en permanence, toute la journée. Le musée doit rester le lieu de l'expérimentation avec l'œuvre. Le dispositif, peu importe sa forme, doit apporter un « plus », il ne doit pas uniquement être introduit parce que c'est une tendance, parce que le digital devient une sorte de point central pour le développement des dispositifs de médiation. Ça devient un peu un passage obligé, donc on le fait. Mais moi je préfère parfois ne pas en mettre. Il y a des moments dans le musée où nous n'avons pas de dispositifs innovants et ça marche très bien. Ce n'est pas une lacune, c'est simplement qu'en fonction de l'accrochage, nous n'avons pas forcément eu le temps de penser à quelque-chose de spécifique. Par exemple, pour Fleurs et Fruits, nous avons fait fabriquer une tablette, et développer une interface tactile par Mosquito. Pour cet appareil, nous avons réfléchi pendant deux ans et demi à ce que nous voulions. L'idée étant que Fleurs et Fruits est une œuvre assez difficile à appréhender parce qu'elle est très grande et surtout, nous voulions montrer l'aspect modulaire de la composition et à quel point tous ces modules, même s'ils sont d'apparence tous similaires, sont assez différents. Donc l'idée s'est très vite reportée sur l'idée d'un simple puzzle, mais d'un puzzle que nous avons souhaité numérique, sur une tablette tactile. Pour réussir à faire le puzzle, les visiteurs sont obligés de regarder l'œuvre : c'était le point important pour nous, de ne pas uniquement de déposer une tablette pour déposer une tablette. Là encore, cela vient en support de l'observation. Ce dispositif tactile permet certes de jouer, de faire une activité en famille, mais surtout de regarder et de comprendre l'œuvre.

E.B. - Pour revenir sur cette exposition olfactive, pourriez-vous me redire quelles œuvres ont fait l'objet de la création d'une fragrance ?

A.J. - Il y avait La Piscine, qui est une pièce en céramique installée de façon permanente au musée. Il avait aussi Papeete – Tahiti, Fleurs et Fruits, et la quatrième œuvre était la Jeune fille à la mauresque, qui était un dépôt et qui n'est plus au musée.

E.B. – Diriez-vous que l'objectif derrière la conception de ce parcours était vraiment de supporter la vue, de pouvoir percevoir l'œuvre différemment, peut-être plus en profondeur, grâce à ce support supplémentaire ?

A.J. – Plus qu'une simple illustration olfactive d'une œuvre, il fallait souligner l'importance de l'odorat dans le processus créatif de Matisse. Matisse réfléchit l'odorat. C'est notamment important, pour lui, pour fixer sa mémoire. Il peut refaire le dessin d'une fleur des années après parce qu'il se souvient de son odeur. Il s'agissait plutôt de souligner l'importance de l'odorat pour Matisse, et l'importance que ce sens joue dans le processus créatif de son œuvre. Il s'agissait de replacer le visiteur dans cette histoire-là.

E.B. – Avez-vous eu des retours des visiteurs quant à cette expérience ?

A.J. – Oui. Puisqu'il s'agissait d'un projet pilote, et que nous voulions en faire une restitution, nous avons beaucoup observé, et même interrogé des visiteurs. Premièrement, c'est un dispositif qui a été énormément utilisé, principalement *Tahiti*, qui était presque isolée dans une salle avec le parfum. Ça a assez bien fonctionné. En plus nous avons fait ça sur un accrochage d'été, donc beaucoup de monde l'a testé. Le dispositif a tout de suite attiré l'attention. Tout de suite on se dit « tiens, pourquoi est-ce qu'il a fait ça ? ». De la même façon, un livret spécifique accompagnait le parcours olfactif. Ensuite, il y avait des cartels développés qui expliquaient pourquoi nous avait mis en place ce parcours, et le rapport de l'odeur avec l'œuvre en question. Il y avait aussi des médiateurs qui faisaient leur médiation. Mais voilà, quelqu'un qui n'est a priori, pas un habitué du musée, est tout de suite emporté vers autre chose et il s'interroge. Cela crée du débat, je l'ai vu. Évidemment, il y a le parfum et, pour le coup, c'est une réaction très primaire - mais vous aimez ou vous n'aimez pas. Les gens sont habitués à sentir une odeur comme si c'était un parfum. Mais ici, l'objet n'est pas de dire « j'aime » ou « je n'aime pas ». C'était super parce qu'il y avait vraiment des débats qui se créaient de façon très superficielle au début sur le j'aime / je n'aime pas, mais avec des gens en fait qui restaient un quart d'heure devant l'œuvre à la regarder. Si on prend *Tahiti*, qui est un carton pour une commande de tapisserie, donc avec une vision très théâtrale avec une bande végétale tout autour de l'œuvre, une balustrade : tout le pourtour de *Tahiti* est composé de fleurs de tiaré. La première question des gens c'est « ah oui mais l'odeur là, oui le cartel OK c'est la fleur de tiaré OK mais qu'est-ce que c'est que la fleur du tiaré ? OK c'est la fleur qui est là et qu'il va découvrir en Polynésie et cetera... ». Quelqu'un qui serait peut-être resté trente secondes devant l'œuvre dans son parcours de visite au musée, y restait plusieurs minutes voire très longtemps, dans des débats parfois enflammés, en famille. C'est ça aussi l'intérêt du dispositif en salle, c'est de capter un moment, parce qu'aujourd'hui la visite du musée est un peu stéréotypée. Il y a certains publics qui viennent et qui veulent voir le chef-d'œuvre qu'ils ont en tête. On est un peu dans une logique de visite, qui n'est pas propre au musée mais aux visites de façon globale, aux parcours patrimoniaux. Parfois il faut aussi casser ça en disant « attendez, cette œuvre

vous ne la connaissez pas mais regardez-là et là il y a un dispositif qui vous permet de d'y entrer d'une façon différente et donc de vous y arrêter ». Pour *La Piscine* par exemple, nous avons fait une commande à un artiste qui s'appelle Michel Redolfi, qui a beaucoup travaillé sur les fonds marins. Donc on lui a commandé une sonate pour *La Piscine* ; une sorte d'ambiance, une création de musique subaquatique. Instinctivement, les enfants qui viennent vont dans *La Piscine* ; tout de suite ils regardent et disent « il y a une étoile de mer », « il y a une baigneuse », « il y a une nageuse ». Ils sont dans cette logique, très empirique, de l'enfant qui va tout de suite reconnaître des formes et s'y intéresser. L'adulte est beaucoup plus passif par rapport à ça, et donc il entre, il fait un tour dans *La Piscine* et se dit « oui bon d'accord ça me plaît » ou « ça ne me plaît pas », mais le fait d'avoir par exemple cette ambiance – plutôt cette *accroche sonore*, capte tout de suite l'ouïe. Ça attise la curiosité, alors on lit le cartel. Évidemment ce sont des généralités, chaque personne vit cela différemment. Mais concernant *La Piscine*, cela fonctionne assez bien. Depuis que nous avons installé l'œuvre de Michel Redolfi, les gens s'arrêtent plus, ils sont plus attentifs, tout de suite ils s'interrogent et donc c'est encore une fois un moyen d'entrer dans le musée autrement.

E.B. - Cela modifie aussi leur parcours de visite puisqu'ils sont amenés à rester plus longtemps, à stationner. Je sais qu'il y a également un banc au centre de *La Piscine*.

A.J. – C'est un espace qui peut être très bruyant, mais il y a aussi une prise de conscience de notre part, que l'on arrive au musée dans ce grand hall qui a été pensé en 1993 comme un hall d'accueil du musée donc très bruyant. Il peut y avoir un groupe scolaire, un groupe de visiteurs et cetera. Cela ne vous met pas dans une ambiance de visite très apaisée, forcément. Pour nous, la volonté était de dire « tiens nous allons dans *La Piscine* avec cette œuvre musicale, sonore, et ça fait aussi une sorte de sas de décompression. Vous arrivez, il fait 40° dehors, si c'est en plein été vous faites la queue, vous arrivez dans un hall bruyant... Ce ne sont pas des conditions idéales pour arriver dans un musée. Donc il y avait cette volonté-là quand on a passé la commande à Michel Redolfi, ce moment un peu plus calme. Alors ça ne marche pas toujours en fonction de la fréquentation du musée, mais ça marche très bien globalement. Et encore une fois, ce n'est pas juste quelque-chose d'illustratif ; l'objectif est de dire « Matisse a été fasciné par l'eau, par la mer, et qu'est-ce que ça veut dire pour lui en fait cet environnement aquatique, et qu'est-ce que c'est dans son processus créatif ? ». Le fait que Matisse aille tous les matins au club nautique de Nice pour nager ou faire de l'aviron n'est pas anecdotique, cela conditionne aussi sa pratique artistique. Par exemple, quand dans les années 30 Matisse fait *La Danse de Barnes* et qu'il travaille à l'échelle sur un format monumental de 16 mètres de long, il y a une condition physique qui est nécessaire à la création de l'œuvre. La question du physique, du rapport au corps et à son propre corps est extrêmement importante chez Matisse, c'est cela aussi que nous voulons expliquer.

E.B. - J'imagine que le choix de faire appel à Michel Redolfi n'est pas anecdotique non-plus. On sait qu'il

a déjà beaucoup travaillé notamment autour de *Jazz*, est-ce que c'est aussi quelque-chose que vous avez pris en compte quand vous avez fait appel à lui ?

A.J. – Oui, tout-à-fait. *Jazz*, on en a fait une réédition l'année dernière. Donc Michel Redolfi l'a améliorée, avec des technologies beaucoup plus avancées que ce qu'il avait il y a une quinzaine d'années quand il a réalisé la première version. L'été dernier, nous avons organisé des projections quasiment quotidiennes de *Jazz*, dans l'auditorium, avec l'écran en grand format. Là, c'est une fascination absolue, même si les planches de *Jazz*, quand elles sont exposées, sont toujours très belles. Cela fonctionne sans problème. Mais là encore, c'est lié au processus créatif, c'est lié aux gouaches découpées, c'est lié au pochoir, ce sont des formes très expérimentales que Matisse met en œuvre, mais quand vous regardez en grand format *Jazz* de Michel Redolfi, évidemment le musical qui est écrit avec, vous êtes complètement absorbé. La dernière version qui, je crois, dure 26 minutes, est assez longue. Ce sont 30 minutes durant lesquelles vous êtes assis et c'est fascinant ; c'est vraiment une plongée dans les planches de *Jazz*, zoomées en grand format. Vous voyez les découpes, les détails, presque le pigment des couleurs. Les gens ressortent de cette espèce de bulle où ils sont restés pendant une demi-heure. Même les gens qui ont vu 10 fois, 20 fois, 100 fois *Jazz* ressortent en ayant appris quelque-chose de l'œuvre, parce qu'on ne la voit jamais comme ça. C'est un autre bel exemple dans lequel il y a vraiment une plus-value, et une nouvelle lecture de l'œuvre.

E.B. – La boucle est diffusée à l'aide de haut-parleurs dans l'espace. Qu'est-ce qui a influé sur votre choix de dispositif sonore ?

A.J. – La boucle est totale. Il y a pu avoir des présentations de 5 minutes sous forme de teasing, pour des contenus presse notamment, mais quand nous la présentons, nous la diffusons toujours de façon intégrale. Dans l'auditorium, nous utilisons la sonorisation de l'auditorium. C'est une bonne question, parce que les dispositifs utilisés doivent être d'une extrême qualité extrême, sinon on perd le visiteur. Pour l'installation de *La Piscine*, nous avons opté pour un dispositif très spécifique, avec du matériel très spécifique. En ce moment, nous travaillons sur d'autres dispositifs d'écoute en salle dans le musée, c'est vraiment très important pour moi. Nous faisons appel à des fournisseurs, testons du matériel, comme des douches sonores classiques qui vont diffuser, par exemple, un extrait d'un entretien radiophonique avec Matisse. Nous essayons de plus en plus de faire appel à des gens qui sont spécialisés, qui vont pouvoir nous réaliser un dispositif qui est bien – et ce n'est pas toujours facile, parce que tout ça a des coûts, cela ne se fait pas en un claquement de doigts. Mais, c'est important, aujourd'hui, quand on teste ce genre de dispositif, que ce soit efficace. Il n'y a rien de plus frustrant que d'arriver dans un musée et d'avoir des dispositifs multimédias ou autres qui fonctionnent pas ou qui fonctionnent mal. C'est vraiment l'écueil à éviter.

E.B. - Pour revenir sur à l'exposition olfactive, je sais que le dispositif que vous avez choisi consistait à enfermer des billes imprégnées de fragrance dans des coffrets qui étaient mis à disposition des visiteurs. Qu'est-ce qui vous a guidé vers ce choix d'utilisation ?

A.J. - Ça c'est une volonté de ma part d'un point de vue de conservation. Premièrement, parce que les dispositifs qui nous ont d'abord été proposés étaient des diffuseurs avec un parfum qui sort. Ça, nous l'avons refusé dès le début pour deux questions : la question de la conservation parce que les diffuseurs lancent du parfum dans les salles, ils humidifient la salle, ce qui n'est pas vraiment idéal. Même si aujourd'hui il y a des dispositifs qui sont plutôt de mieux qu'avant, cela reste une projection d'humidité dans l'air à proximité des œuvres. Comme nous avons exprimé cette contrainte de conservation, on nous a cité plein de dispositifs modernes pour projeter du parfum sous tout un tas de formes, mais cela risque de saturer la salle d'exposition avec du parfum. Il y a des gens, par rapport à ça, qui ont une réaction complètement épidermique, qui détestent, et là c'est raté. L'idée était que le dispositif soit à la discrétion du visiteur, pour qu'il n'y est pas quelqu'un qui soit incommodé par un dispositif dont il n'a pas envie, qu'il n'ait pas à le subir sans en avoir fait le choix. Donc le fait d'avoir des billes imprégnées, règle la question de la conservation, parce qu'elles sont conservées dans un boîtier fermé. Il n'y a rien de volatile, et chaque visiteur peut se faire sa propre expérience. Si vous avez envie de le faire, vous le faites, si vous n'avez pas envie de le faire, vous ne le faites pas. Il y a une question de proximité – si vous le voulez faire, vous vous approchez de la petite boîte, vous l'ouvrez et puis vous sentez, et vous la refermez.

E.B. - C'est plus polyvalent.

A.J. - Oui, notamment pour le confort global des visiteurs, parce que quand vous allez visiter le musée Matisse, vous n'avez pas envie de vous retrouver dans une salle d'exposition qui sent la fleur de tiaré. Encore une fois, il ne faut pas que ces dispositifs soient invasifs dans les espaces d'exposition. Il faut que cela reste très mesuré, y compris en pensant à tous les autres visiteurs.

E.B. - Cette expérience par rapport à l'olfaction est relativement récente, pour *La Piscine* aussi. Est-ce que projetez éventuellement de renouveler ces expériences-là au niveau de l'olfaction, du sonore ou encore autre chose dans un futur proche.

A.J. - Oui, oui. Toutes ces premières expériences nous poussent à travailler, alors, principalement sur le sonore, parce que l'environnement musical pour Matisse est vraiment important dans son processus créatif, et donc là on se projette plutôt autour d'une grande - autour d'une exposition vraiment pensée sur l'environnement sonore de Matisse, on pense développer des dispositifs plutôt en rapport avec l'ouïe. Mais, vous voyez, c'est une exposition que je projette à l'horizon 2027, on est quand même sur du temps

long pour penser à tout ça. Je pense que c'est assez important de ne pas s'embarquer un peu mis en tête sur des choses... en fait, le cas du son ; très longtemps on a dit « bon Matisse il est musicien, il adore la musique etc., il joue du violon OK, bon... » et puis on a un dispositif sonore en salle qui diffuse une partition de violon qu'aimait Matisse ou un truc comme ça. Et alors ? Aujourd'hui, tout le monde a accès aux nouvelles technologies. N'importe qui, sur son smartphone, s'il lit sur un cartel que Matisse écoutait une sonate de Bach, peut aller écouter librement. Le musée doit vraiment avoir un rôle plus important que ça, et dire « OK, mais ça veut dire quoi en fait ? ça veut dire quoi pour Matisse de travailler dans cet environnement musical pendant 10 heures par jour ? en fait ça veut dire quoi sur sa psychologie, sur la façon dont ça a eu un impact sur son processus créatif ?... ». On doit aller beaucoup plus loin que la simple illustration.

E.B. - Peut-être que je m'avance un peu en vous disant ça, mais je crois qu'il y a un an ou deux, dans le Beaux-arts Magazine consacré au musée Matisse de Nice, Claudine Grammont disait qu'elle projetait de faire entendre la voix de l'artiste dans le parcours d'exposition. Est-ce un projet que vous envisagez toujours ?

A.J. - En effet. Il y a quelques enregistrements radiophoniques de Matisse, environ trois ou quatre. Mais ils sont très importants pour incarner l'artiste, parce que c'est une voix que l'on ne connaît pas, en tout cas que le grand public ne connaît pas, qui est assez intéressante. Là, pour nous, c'est vraiment important, parce que c'est un musée qui est vraiment consacré au fond d'atelier et à la présence de l'artiste dans l'atelier. Pouvoir montrer qui était Matisse, y compris sa voix, c'est important. Mais récemment j'ai fait tester plusieurs douches sonores qui n'étaient pas satisfaisantes. Aujourd'hui les douches sonores qui diffusent dans une salle, cela peut vite devenir une cacophonie et ça peut rebuter les gens. Mais il y a aussi de très bons dispositifs qui permettent de définir un périmètre d'écoute au sol et d'avoir une expérience, un peu comme ce que nous disions à l'instant sur l'olfactif, qui soit réduite vraiment à l'expérience visiteur « OK j'ai envie d'écouter la voix de Matisse, je me mets en dessous du truc dans un périmètre de 30 centimètres de diamètre, je l'entends moi, les visiteurs qui sont autour ne l'entendent pas ». Là, vous êtes tout seul avec la voix de Matisse. En plus, si un groupe de visiteurs est en train de faire du bruit à côté, vous êtes dans votre bulle et vous n'entendez pas. On arrive aujourd'hui à faire des dispositifs très ciblés sur l'écoute. Vous vous échappez du bruit ambiant et vous êtes seul avec Matisse. À l'inverse, le groupe qui est en train de faire sa visite avec un guide peut l'écouter, et il n'a pas la voix de Matisse dans les oreilles.

annexe 4

Mails échangés avec Michel Redolfi.

Le 14 décembre 2023 :

Bonjour Monsieur Redolfi,

Je suis étudiante en première année de Master Arts, parcours Production - Exposition des oeuvres d'art contemporain à l'Université de Lille.

Dans le cadre de la rédaction de mon mémoire de recherche, j'étudie les dispositifs sensoriels et immersifs dans le cadre de l'exposition des œuvres de Henri Matisse. Cette interrogation est mise en parallèle avec la place de la synesthésie, à la genèse de son acte créateur. Enfin, la mise en place de ces expériences est envisagée par rapport aux désirs et aux enjeux actuels des musées d'art.

Dans cette perspective, je porte un grand intérêt à votre installation «Pooling with Matisse», au sujet de laquelle j'aimerais pouvoir discuter avec vous. M'entretenir avec vous constituerait une opportunité inestimable pour moi. Si cela vous intéresse, nous pourrions correspondre par téléphone ou par visioconférence. Si cela est plus pratique pour vous, je peux également vous transmettre mes questions par mail.

Je vous remercie de l'attention que vous avez portée à mon courrier,
Bien cordialement,

BULTEL Emma

Le 12 février 2023 :

Bonjour Mme Bultel,

Je n'ai pas pu répondre à vos questions plus tôt ayant été pris par un planning bousculé. J'en suis désolé.

L'installation « Pooling with Matisse » fait appel partie à une diffusion -réflex c'est-à-dire que le son arrive aux auditeurs après avoir été réfléchi par le sol et les parois de l'espace. C'est une affaire de positionnement des enceintes, pas de marque. Mais si cela vous intéresse il s'agit de la marque Fohhn <https://www.fohhn.com/fr/>

Référence des enceintes <https://www.fohhn.com/fr/products/lxp-10>

Sur mon blog vous trouverez de larges extraits musicaux

<http://www.michelredolfi.info/2020/11/installation-audio-pooling-with-matisse-musee-matisse-nice-2020.html>

Je reste à votre disposition pour toute autre information

Bien cordialement

Michel Redolfi

