

Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité

Marie Élizabeth Laberge

Volume 1, Number 1, October 2006

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1033656ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1033656ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association Québécoise de Promotion des Recherches Étudiantes en
Muséologie (AQPREM)

ISSN

1718-5181 (print)

1929-7815 (digital)

[Explore this journal](#)

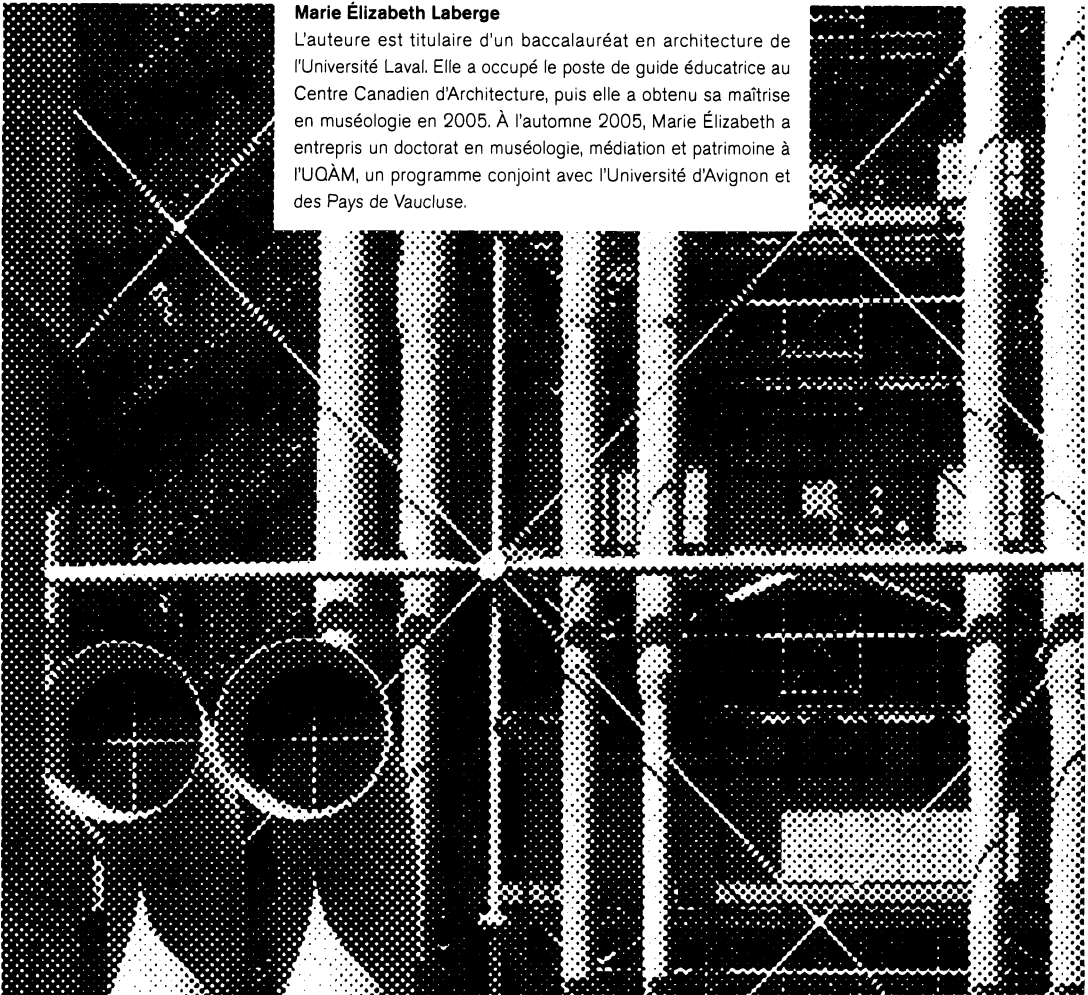
Cite this article

Laberge, M. É. (2006). Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité. *Muséologies*, 1(1), 42–55. <https://doi.org/10.7202/1033656ar>

Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité

Marie Élizabeth Laberge

L'auteure est titulaire d'un baccalauréat en architecture de l'Université Laval. Elle a occupé le poste de guide éducatrice au Centre Canadien d'Architecture, puis elle a obtenu sa maîtrise en muséologie en 2005. À l'automne 2005, Marie Élizabeth a entrepris un doctorat en muséologie, médiation et patrimoine à l'UQAM, un programme conjoint avec l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.



Dans le cadre de notre travail dirigé de maîtrise en muséologie, nous nous sommes intéressée au fonctionnement psychologique du visiteur libre^[1] adulte dans une exposition temporaire d'architecture. La lecture d'un texte de Jean Davallon^[2] intitulé « L'architecture, objet d'exposition ? » ayant attiré notre attention sur le statut particulier des artefacts dans les expositions et les musées d'architecture, nous avons cherché à en savoir davantage sur les particularités de la mise en exposition de l'architecture au musée et sur la manière dont les visiteurs abordent ces dispositifs^[3].

Dans le texte qui suit, nous présentons d'abord le contexte dans lequel a été menée cette étude et nous expliquons sommairement la méthode utilisée. Cet article ne nous permettant pas de communiquer l'ensemble des réflexions faites dans un travail dirigé de maîtrise^[4], nous avons choisi de nous attarder principalement à la pertinence du sujet. Nous tentons de répondre à la question : « Pourquoi s'intéresser à la réception des expositions d'architecture ? » Selon nous, une partie de la réponse réside dans la complexité de la mise en exposition de l'architecture. Nous terminons en évoquant quelques-unes des tendances identifiées dans nos résultats.

Pendant la période où cette recherche a été faite, soit de janvier à juin 2004, le Centre Canadien d'Architecture (CCA) de Montréal présentait l'exposition *Sortis du cadre : Price, Rossi, Stirling + Matta Clark*. On pouvait y voir une partie des archives récemment acquises de ces quatre protagonistes^[5] qui ont marqué les années 1960-1970. L'exposition effectuait un parallèle entre les événements marquants de ces années et ceux du début du XXI^e siècle. Elle suggérait que les questions soulevées par ces quatre figures importantes puissent être encore d'actualité^[6].

[1]

Nous entendons par visiteur « libre » celui qui effectue le parcours de façon autonome, c'est-à-dire sans audio-guide et sans être accompagné d'un guide.

[2]

DAVALLON, Jean.
« L'architecture, objet d'exposition ? ». In. BIDEAU, Alain (dir.). *L'architecture : Collection, recherche, programmes*. Les chemins de la recherche, n° 38. Montréal : Centre Canadien d'Architecture / Lyon : Centre Jacques-Cartier, 1996. p. 71-87.

[3]

Nous nous intéressons au travail du visiteur sur l'ensemble des dispositifs, ceux-ci comprenant non seulement les artefacts muséaux, mais aussi les éléments de texte et de mise en scène. Toutefois, dans le contexte de cette brève recherche, nous avons concentré nos réflexions sur les artefacts.

[4]

Pour de plus amples renseignements sur cette recherche, consulter LABERGE, Marie Élizabeth. *Fonctionnement psychologique du visiteur libre adulte dans l'exposition « Sortis du cadre : Price Rossi Stirling + Matta-Clark »*. Rapport de travail dirigé à la maîtrise, inédit. Université du Québec à Montréal, 2004. 124 p.

[5]

Cedric Price, Aldo Rossi et James Stirling étaient architectes, alors que Gordon Matta-Clark, bien que très influencé par sa formation d'architecte, a eu une pratique d'artiste. C'est pourquoi nous employons le terme « protagonistes » pour les désigner.

[6]

Pour plus de détails sur le propos de *Sortis du cadre*, voir le texte d'introduction à l'exposition en annexe.

Le CCA a voulu mener une enquête sur les visiteurs de cette exposition puisque celle-ci était d'un niveau de complexité assez élevé. Cette perception provenait d'abord de la nature des artefacts exposés : plusieurs dessins considérés difficiles à interpréter étaient présentés et il y avait très peu de maquettes et de photographies. De plus, l'institution croyait que le type de mise en exposition pouvait créer un malaise chez certains visiteurs. Dans *Sortis du cadre*, on souhaitait donner au visiteur l'impression qu'il parcourait, même qu'il utilisait, un lieu de recherche. Des artefacts en très grande quantité étaient donc exposés dans les salles et plusieurs ouvrages scientifiques y étaient disponibles en consultation libre. La présentation était dépouillée afin d'évoquer des archives. Le CCA croyait que cette mise en espace, faisant jouer au visiteur le rôle d'un chercheur, pouvait par ailleurs intimider certains visiteurs. Enfin, le niveau du vocabulaire utilisé⁽⁷⁾ et le nombre important de références spécialisées⁽⁸⁾ contribuaient également à la perception de complexité. Pour pallier ce niveau de difficulté, l'institution a multiplié les visites commentées et la présence de guides dans les salles⁽⁹⁾. Même si le CCA avait mis en œuvre des moyens pour aider les visiteurs, il souhaitait tout de même mieux connaître l'expérience du visiteur qui n'a pas accès à ces aides lors de sa visite⁽¹⁰⁾. Dans le but de répondre à ce vœu de l'institution, de même que par intérêt personnel pour le sujet, nous avons entrepris de sonder l'expérience des visiteurs de *Sortis du cadre*.

Dans cette étude, nous nous intéressons au travail psychologique du visiteur lors de sa visite de l'exposition. Nous avons donc choisi d'utiliser une méthode⁽¹¹⁾ mise au point à cette fin par le Groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes (GRMEA), rattaché à l'Université de Montréal. Afin de se rapprocher d'une connaissance immédiate du fonctionnement psychologique du visiteur, le groupe a repris et adapté – de la psychologie cognitive entre autres – la méthode du *thinking aloud* : le chercheur demande littéralement au visiteur d'une exposition de « penser tout haut » au fur et à mesure qu'il déambule. Ce dernier doit verbaliser ce qu'il pense, imagine et ressent. Un chercheur accompagne le participant qui, ainsi, n'a pas l'impression désagréable de parler seul dans un lieu public. Le discours est enregistré sur magnétophone, puis retranscrit. Ce *verbatim* permet de relever et d'analyser les différentes opérations mentales effectuées par le visiteur.

Chacune des unités du *verbatim* – phrase ou proposition – est encodée à la fois selon la forme du fonctionnement, selon son objet, selon son orientation, ainsi que selon son degré de certitude. Quatre codes forment ainsi la base de l'information analysée. Nous présentons ici deux exemples d'encodage⁽¹²⁾ tirés de notre travail dirigé⁽¹³⁾.

[7]

On y utilisait des termes qui réfèrent à des styles ou à des courants en architecture sans en donner d'explication.

[8]

À plusieurs endroits, on parlait d'un bâtiment pour lequel on ne fournissait aucune image. Ces bâtiments ne se situaient pas au Canada et ne jouissaient pas d'une grande notoriété. On pouvait donc s'attendre à ce que plusieurs visiteurs ne les connaissent pas.

[9]

En période de moindre affluence, un guide est *personne-ressource*. Il déambule dans les salles pour répondre aux questions des visiteurs et leur offrir une brève introduction.

[10]

Que ce soit à cause du moment où il arrive ou par choix, le visiteur ne bénéficie pas toujours de ces médiations.

[11]

Pour une description complète et détaillée de cette méthode, voir DUFRESNE-TASSÉ, Colette et André LEFEBVRE.

Psychologie du visiteur de musée, contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal. LaSalle : Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1996. 174 p.

[12]

La grille d'encodage que nous avons utilisée est pratiquement identique à celle développée par Dufresne-Tassé et le GRMEA. Elle est adaptée aux spécificités de l'exposition d'architecture (voir tableau 1).

[13]

LABERGE, *op. cit.*

visiteur 3 page A-138

« Je suis déçu. »

Forme	Objet	Orientation	Degré de certitude
Manifester	Visiteur	Affectif	Affirmation

Le visiteur manifeste une émotion, dans un mode affirmatif, et celle-ci réfère à lui-même comme visiteur. Cette unité de verbalisation est de type affectif.

visiteur 3 page A-147

« Est-ce que c'est un stade ça ? »

Forme	Objet	Orientation	Degré de certitude
Identifier	Projet architectural	Cognitif	Question

Le visiteur tente d'identifier, dans un mode interrogatif, la nature d'un projet architectural. L'orientation de ce propos est de type cognitif.

L'étude a été réalisée auprès de huit participants de profil socioculturel différent. Les sujets ont été recrutés dans notre entourage, par le bouche-à-oreille. Nous souhaitons disposer d'un échantillon de personnes d'âge, de sexe, d'habitudes de fréquentation muséale et, surtout, de formation différents⁽¹⁴⁾. Notre objectif était de vérifier si une exposition d'architecture provoque un mode de fonctionnement différent de ceux observés par le GRMEA dans des expositions d'art, d'histoire et de sciences naturelles⁽¹⁵⁾. Nous désirions également savoir si les opérations changent selon certaines variables comme le facteur socioculturel, le parcours emprunté ou encore le temps consacré à la lecture des textes et des étiquettes de l'exposition.

Avant de présenter les tendances qui se dégagent des résultats, nous voulons expliquer en quoi le fonctionnement psychologique du visiteur adulte dans ce type d'exposition nous apparaît intéressant. Nous jugeons que l'exposition d'architecture possède une complexité singulière qui peut poser une difficulté au visiteur et, ainsi, provoquer chez lui un fonctionnement particulier. Nous relevons trois facettes de cette complexité : l'architecture est multidisciplinaire, les artefacts utilisés pour l'exposer ne sont pas aisés à interpréter et leur mise en exposition contribue à les complexifier davantage.

Sur le plan de la multidisciplinarité, l'architecture est une profession qui oscille entre l'art, le génie et la construction⁽¹⁶⁾. Elle est profondément ancrée dans la culture, le patrimoine, l'identité et l'histoire. L'architecture

[14]

En raison de difficultés rencontrées avec un sujet et des limites de temps, nous ne sommes pas parvenue à obtenir des participants d'âge différent autant que nous l'aurions souhaité, mais l'échantillon est plutôt hétérogène en ce qui concerne les autres variables.

[15]

DUFRESNE-TASSÉ, Colette, Nadia BANNA, Monique SAUVÉ, Yves LEPAGE, Andrea WELTZ-FAIRCHILD et Richard LACHAPPELLE. « Le fonctionnement imaginaire du visiteur adulte en salle d'exposition : Définition, mode d'accès et premières observations ». In. DUFRESNE-TASSÉ, Colette (dir.) et le Conseil international des musées. *Évaluation et éducation muséale : Nouvelles tendances*. Paris : Conseil international des musées / Montréal : Université de Montréal / Québec : Musée de la Civilisation, 1998. p. 61-76.

[16]

MILLER, Wallis. *The Ambiguity of the Architecture Museum* [en ligne]. Édimbourg, Écosse : Center for the History of the Book, University of Edinburgh, juillet 2005. <<http://www.arts.ed.ac.uk/chb/matcult2005/abstracts/>> (consulté le 19 mai 2006).

étant plurielle, il n'est pas surprenant que le musée qui choisit de la présenter possède aussi une identité multiple. Plusieurs collections d'architecture font partie de musées d'art. Elles sont aussi intégrées dans des musées plus techniques, comme le Conservatoire des arts et métiers de Paris. De plus, plusieurs institutions d'architecture font partie des regroupements de musées d'histoire. La richesse des thèmes abordés dans les programmes éducatifs des musées d'architecture est également un témoignage éloquent de cette pluralité. Puisque les artefacts d'architecture peuvent s'intégrer dans divers types d'institutions, ils peuvent servir à tenir un grand nombre de discours variés. Il peut arriver que le visiteur ne sache pas ce qui est attendu de lui quand il les regarde au musée. En ce sens, le caractère pluriel des artefacts architecturaux et des institutions qui présentent la discipline nous apparaît être un élément de complexité.

[17]

COUVERT, Fabienne. *Exposer l'architecture : Le musée d'architecture en question*. Rome : Diagonale, 1997. p. 30.

[18]

Ibid. p. 30.

[19]

Le vocable « profane » réfère au visiteur qui ne possède ni formation ni expérience en lien avec l'architecture. Il peut être très intéressé au sujet, avoir beaucoup de connaissances le touchant, mais n'est pas familier avec les artefacts exposés et les codes graphiques utilisés. Nous référons au même profil de visiteur quand nous utilisons l'expression « non spécialiste ».

[20]

L'élévation présente une vue extérieure, en façade du bâtiment, alors que la coupe permet une vue transversale ou longitudinale du bâtiment, tel qu'on le verrait s'il avait été tranché en deux.

[21]

BLAU, Eve et Edward KAUFMANN. *L'architecture et son image*. Montréal : Centre Canadien d'Architecture, 1989. p. 158.

Quelle est donc la nature de ces artefacts qui sont généralement utilisés dans les mises en exposition de musées d'architecture ? Selon Couvert, [...] n'ayant rien d'autre à exposer que des représentations diverses d'un original absent par nature, le musée ou l'exposition d'architecture exposent en réalité leur propre mise en scène^[17].

Tel qu'énoncé, le bâtiment lui-même ne peut entrer au musée à cause de sa taille. Par des représentations diverses, le musée tente alors de « rendre présent » l'original absent qu'est le bâtiment. Le vocabulaire de base de l'exposition d'architecture est donc constitué de dessins, de maquettes, de moulages et de photographies^[18].

Qu'est-ce qui nous porte à croire que ces artefacts peuvent s'avérer compliqués à interpréter pour le profane^[19] ? Ces représentations contiennent un certain nombre de codes graphiques. Il existe des conventions dans l'utilisation des lignes – largeur et type du trait –, dans la manière de représenter les textures des matériaux, dans le positionnement des différents renseignements. La lecture de ces codes constitue une dimension importante de la complexité évoquée. Les projections orthogonales, les axonométries, les perspectives, les maquettes et les photographies sont les artefacts les plus courants dans les dispositifs d'exposition. Voyons plus en détail leurs particularités ainsi que les éventuelles difficultés d'interprétation que peuvent rencontrer les visiteurs non spécialistes.

La méthode qui caractérise le mieux le dessin architectural est la projection orthographique ou projection orthogonale, c'est-à-dire la projection d'une figure obtenue au moyen de perpendiculaires abaissées à partir de différents points de cette figure sur une surface (la projection sur un plan horizontal produit un plan, alors que la projection sur un plan vertical produit une élévation ou une coupe^[20])^[21].

La projection orthogonale – le trio plan, coupe, élévation – constitue le mode de communication par excellence entre professionnels de la construction. La personne habilitée à lire ces dessins obtient une vue d'ensemble de l'édifice en les examinant d'un seul bloc et en synthétisant leurs points d'intersection^[22]. Un visiteur non spécialiste peut avoir de la difficulté à effectuer mentalement une synthèse de ces différentes vues bidimensionnelles. Des visiteurs de l'exposition *Sortis du cadre* ont d'ailleurs fait des remarques dans les salles qui nous ont permis de confirmer l'obstacle potentiel de la lecture des codes graphiques des projections orthogonales, par exemple :

visiteur 9 page A-76^[23]

« C'est sûr que bon, moi les plans, ça ne me dit rien ! »

visiteur 4 page A-38

« Mais les plans, ça ne me sert à rien de regarder ça. Ouin, ça les plans... »

Dans l'exposition d'architecture, tout comme dans la communication entre professionnels, des images plus synthétiques en trois dimensions sont utilisées, comme les axonométries^[24] et les perspectives. Ces dessins sont plus aisés à saisir pour le visiteur non spécialiste. Toutefois, l'axonométrie est une vue impossible à constater dans la réalité. Le visiteur qui la regarde doit corriger mentalement les distorsions qu'elle contient. Cette opération peut être difficile à effectuer pour celui qui voit ce type de dessin pour la première fois. La perspective, probablement le dessin architectural le plus connu et le moins difficile à interpréter, représente le bâtiment de façon hypothétique^[25], tel qu'on pourrait le voir avec un, deux ou trois points de fuite. La perspective peut également comporter des distorsions visuelles^[26], mais elle est habituellement beaucoup plus proche de la vision humaine que l'axonométrie.

L'utilisation des maquettes pose assurément un défi moindre aux visiteurs. Cependant, la lecture de l'échelle peut présenter une certaine difficulté. L'architecte, qui a l'habitude de travailler avec cet outil de communication, reconnaît d'un seul coup d'œil l'échelle de la maquette^[27]. Il a en mémoire des comparatifs qui lui permettent de bien estimer l'échelle réelle du bâtiment représenté. Pourtant, malgré cet obstacle potentiel, pour le profane, la maquette est un des outils de communication architecturale que le visiteur interprète le plus aisément, comme en font foi les extraits suivants :

visiteur 5 page A-51

« J'essayais beaucoup d'imaginer de quoi ça avait l'air juste en regardant les plans ou les maquettes... Les maquettes, ça m'aide beaucoup à imaginer. »

visiteur 4 page A-40

« Je voyais des choses, je trouvais qu'elles avaient l'air belles, mais j'aimerais mieux les voir en photos ou en maquettes. »

[22]

Ibid.

[23]

Tous les extraits cités proviennent de LABERGE, *op. cit.*

[24]

L'axonométrie est un type de projection orthogonale, sauf qu'au lieu de présenter une image en deux dimensions – comme on peut le voir sur les plans, les coupes et les élévations – elle est en trois dimensions à cause de l'endroit où se trouve le plan de projection. Ce qui distingue l'axonométrie d'une vue en perspective est qu'on n'y perçoit aucun effet de perspective et qu'on n'y retrouve aucun point de fuite.

[25]

Cela n'est qu'hypothétique, puisque l'architecte peut jouer avec le point de vue et les points de fuite pour obtenir des effets dans l'image. Il est donc possible que la vue dessinée ne représente pas une image qu'une personne puisse réellement voir, parfois parce que le dessin a été construit à partir d'un point de vue et de points de fuite qui ne correspondent pas au champ de vision d'un être humain.

[26]

Cette pratique est assez courante dans la représentation de vues intérieures. On place le point de vue à l'extérieur du bâtiment, comme si le mur extérieur n'empêchait pas de voir l'intérieur. On obtient ainsi une vue plus globale de l'espace.

[27]

Par exemple, si une maquette a été réalisée à l'échelle 1:100, cela signifie qu'elle est 100 fois plus petite que la réalité.

Les photographies font souvent partie des expositions d'architecture, même si elles ne sont pas caractéristiques de la communication entre professionnels de la construction. Elles sont généralement utilisées pour présenter des bâtiments qui ont servi d'inspiration au projet conçu, l'évolution du chantier ou la construction une fois terminée. La photographie peut aisément être appréciée pour ses qualités esthétiques. Par contre, le visiteur peut vouloir s'en servir pour mieux comprendre et imaginer le projet architectural représenté. Il devra donc idéalement arriver à repérer sur les dessins (qui peuvent être difficiles à interpréter comme on vient de le voir) l'endroit représenté par la photographie.

Le musée utilise aussi d'autres dispositifs dans les expositions d'architecture, comme des vidéos, des installations – elles peuvent être créées pour l'exposition ou être des reconstitutions d'espaces existants –, des fragments et des moulages de bâtiments ainsi que divers documents et livres. Nous ne discuterons pas en détail de ces artefacts qui nous apparaissent présenter un degré moindre de complexité^[28].

[28]

On pourrait poursuivre l'analyse en incluant les technologies de simulation virtuelle. Comme celles-ci sont encore assez peu utilisées dans les expositions et que celle qui nous intéresse en était dépourvue, nous choisissons de nous abstenir d'en discuter.

[29]

BLAU et KAUFMANN, *op. cit.*

En résumé, plusieurs des artefacts utilisés pour exposer l'architecture peuvent présenter des difficultés d'interprétation pour les visiteurs non spécialistes. En plus d'être complexe quand il est pris séparément, l'artefact architectural est très fréquemment mis en exposition d'une manière particulière, qui peut le rendre encore plus inaccessible. Il s'agit de la « mise en série ».

[...] la plupart des représentations architecturales ne sont pas des images uniques, mais appartiennent à des groupes et [...] la pleine signification d'une image architecturale ne peut être saisie que dans le contexte sériel du groupe^[29].

Aucun dessin d'architecture ne peut prétendre représenter intégralement un projet architectural. Il n'en constitue toujours qu'une vue partielle. Ce n'est que par la multiplication des artefacts que l'on peut espérer exposer le projet architectural de manière plus complète. Or, nous percevons une possibilité de confusion pour le visiteur non spécialiste en ce qui a trait à cette mise en série des artefacts. Par exemple, dans une des salles de *Sortis du cadre*, un mur entier était couvert de dessins en plan du même bâtiment. Cette mise en exposition avait pour objectif de présenter l'évolution de la conception du projet. Des visiteurs profanes se sont exprimés ainsi dans cette salle :

visiteur 8 page A-81

« Mais là, je trouve qu'il y a peut-être un but à voir toujours pas mal la même carte pis tout ça, mais moi, je ne vois pas l'intérêt à regarder le même dessin pendant... 50 fois. Bon, je trouve ça répétitif pour ça. »

visiteur 5 page A-49

« Il y a beaucoup de plans, là... Je trouve ça un peu lourd. (rire) Tu sais, je veux dire, c'est cool, c'est des plans, mais... J'ai l'impression que je n'en aurais pas besoin d'autant. C'est drôle, j'ai l'impression que je les apprécieraïs plus s'il y en avait un petit peu moins. »

Cette mise en exposition visait la transmission de plus d'information que le projet final. On souhaitait exploiter la double fonction de représentation des artefacts, telle qu'elle a été exprimée par Davallon :

[C]es objets [dessins, plans, photographies, maquettes] ont une double fonction de *représentation* : d'un côté, ils représentent des *objets architecturaux ou urbains réels* (ou au moins réalisables) ; de l'autre côté, ces objets représentent [...] des *processus* d'évolution ou de création^[30].

Le visiteur « expert »^[31] qui interprète un artefact mis en série dans une exposition d'architecture pourra y lire plusieurs renseignements autres que les caractéristiques du projet architectural. Il pourra y voir les préoccupations de l'architecte, ses volontés, le processus de conception, le moment où a jailli une idée importante, etc. Ces quelques exemples donnent une idée de tout ce que peut comporter la deuxième fonction de représentation dont parle Davallon^[32].

Comme nous venons de le voir, l'artefact muséal présentant l'architecture possède des caractéristiques spécifiques. Il peut être regardé pour lui-même, à la manière d'une œuvre d'art. Le visiteur peut aussi le voir pour ce qu'il représente, soit le projet architectural illustré. Quand il est mis en série, le visiteur de musée peut également y lire une foule d'autres renseignements, comme la phase du processus de conception dont il est la trace souvent unique. C'est à cause de ces caractéristiques que nous nous sommes intéressée à la réception qu'en fait le visiteur.

En effectuant notre enquête auprès de participants dans *Sortis du cadre*, nous avons d'abord voulu savoir si l'exposition d'architecture allait susciter chez le visiteur un fonctionnement psychologique particulier. Nous avons pu constater une différence principale en comparant nos résultats avec ceux du GRMEA. Le visiteur d'une exposition d'architecture travaille avec moins de certitude que les visiteurs de musées d'art, d'histoire ou de sciences naturelles. Les résultats obtenus nous indiquent que la proportion de travail sur l'*objet muséal*^[33] est semblable, mais nous avons raffiné l'encodage afin de constater que, en moyenne^[34], 40 % des opérations chez les visiteurs touchent l'objet pour lui-même, alors que 60 % portent sur l'objet comme représentation du projet architectural. La part de travail psychologique portant sur une abstraction est donc plus grande dans l'exposition d'architecture que dans les autres expositions auxquelles le GRMEA s'est intéressé.

[30]

DAVALLON, *op. cit.* p. 77.

[31]

Le visiteur « expert » possède une formation universitaire en architecture, au minimum un baccalauréat. Nous souhaitons élargir cette notion dans le cadre de notre thèse.

[32]

Ibid.

[33]

Les mots en italique dans cette section réfèrent aux codes attribués aux opérations psychologiques.

[34]

Il s'agit d'une moyenne, mais nous voulons préciser que nous avons constaté peu d'écarts dans ces proportions selon les différents profils socioculturels.

Nous avons en outre observé quelques variations en fonction du profil socioculturel des participants. Le visiteur non spécialiste effectue un plus grand nombre d'opérations de type *identifier* et *manifester* que le visiteur expert. Cela peut signifier que l'identification de ce qu'il regarde nécessite plus de temps pour lui que pour le visiteur expert. Il *manipule* toutefois moins l'information (*suggérer*, *comparer*) et *juge* moins. Le visiteur formé en architecture accorde plus d'attention au *cartel* (étiquette) et au *créateur*, lit moins les *panneaux-textes* et travaille moins sur *lui-même*^[35]. Ce constat nous semble dénoter une certaine assurance dans le fonctionnement, un niveau élevé d'autonomie. Ce type de visiteur ressent moins le besoin de se rattacher à la manière dont le musée veut présenter les objets dans cette exposition, telle qu'elle est exprimée dans les textes des panneaux. La plus petite proportion de travail sur lui-même peut s'expliquer par le nombre plus élevé de références extérieures. Le visiteur expert exprime des pensées qui ne sont pas ses opinions propres, mais des énoncés faisant l'unanimité dans la profession. Le niveau de formation du visiteur a semblé avoir un impact sur la proportion de travail dédiée à une *abstraction*. Moins la personne est scolarisée, plus elle travaille sur l'*objet muséal*. Cette personne qui possède moins de scolarité aura plus fréquemment recours à son *imaginaire* (notamment pour *associer*) et fera un moins grand usage du côté *affectif* de son fonctionnement. Deux profils se dessinent en fonction du type de formation :

[35]

Les affirmations du type « je pense » ou « il me semble que c'est ça », démontrant que le visiteur travaille sur sa propre opinion, sont classées comme portant sur *lui-même*.

[36]

L'imaginaire auquel nous référons est celui que nous avons pu déceler à l'aide de la grille utilisée, inspirée du modèle du GRMEA. Maintenant, il nous apparaît toutefois que le travail d'imagination du projet architectural en trois dimensions devrait être pris en compte dans ce calcul. Il s'agit d'une manifestation de l'imaginaire des plus importantes dans ce type d'exposition, mais elle est plus difficile à pointer dans le *verbatim*. Nous prévoyons nous y attarder dans notre thèse.

[37]

Les visiteurs les plus instruits n'étaient pas les mêmes qui fréquentaient assidûment les musées, ce qui aurait rendu inutile la vérification.

- Le premier profil, regroupant les étudiants et les travailleurs en enseignement, *manipule* plus l'information et *contrôle* moins. Il possède un *niveau de certitude* moins élevé. Il travaille plus l'*objet muséal* et moins l'*abstraction*.
- Le second profil, regroupant les participants formés en art, en histoire de l'art et en architecture, *juge* et *manifeste* plus que les autres.

Nous remarquons que les visiteurs qui ont ce second profil semblent avoir développé une habitude à travailler avec des objets. À cause de leur formation en art ou en histoire de l'art, ils ont un fonctionnement qui ressemble à celui du visiteur identifié ici comme expert. La faible proportion réservée à l'*imaginaire* peut surprendre chez un groupe de créateurs. Elle s'explique par le fait que moins un visiteur s'y connaît dans un domaine, plus il *associe* ce qu'il voit à autre chose à l'aide de son *imaginaire*^[36]. De plus, le visiteur profane se prononcera moins sur les aspects esthétiques et il *manifestera* moins son goût et ses préférences (aspect *affectif*). Nous croyons que cette faiblesse de la proportion de l'affectif est possiblement typique du domaine de l'architecture et grandement imputable aux difficultés d'interprétation que nous avons relevées plus tôt. Ces tendances dans la variation de fonctionnement selon le type de formation correspondent à un niveau de familiarité avec le travail sur l'artefact. Nous n'avons pas été surprise de voir que les habitudes de fréquentation muséale induisaient les mêmes variations sur le travail des participants^[37].

Nous avons constaté que la lecture des textes semblait provoquer un fonctionnement psychologique semblable à celui du visiteur qui a l'habitude du travail sur l'objet^[38]. Ce constat nous est apparu intéressant, surtout en raison du niveau de difficulté que nous avons pu remarquer dans les textes. Il semble prouver que même un texte où l'on retrouve plusieurs références érudites peut constituer une aide à la visite non négligeable pour le profane^[39].

En ce qui a trait à l'ordre de visite des salles, celui qui entre au « bon endroit »^[40] a un fonctionnement qui se rapproche davantage de celui du spécialiste en architecture, alors que le participant qui visite selon une séquence différente, « moins bonne », fait davantage de *collecte* d'information et, surtout, d'*identification*.

Nous avons voulu savoir à quels artefacts le visiteur s'attardait le plus longtemps. Nous avons donc calculé le nombre d'opérations psychologiques pour chacun des artefacts. Nous avons fait un rapport entre la proportion d'opérations dédiées à chacun des artefacts et la proportion de ce type d'artefacts présents dans l'exposition. Ce calcul nous a permis de déduire que les vidéos et les maquettes sont les objets qui ont le plus attiré les visiteurs, suivis des photographies, des dessins, puis des documents. Nous n'avons pu lire aucune différence notable entre les participants des différents profils. Cela porte à croire que même l'expert apprécie la facilité d'interprétation des artefacts tels que les maquettes et les photographies^[41]. Par contre, nous avons remarqué que les participants les plus habitués des institutions muséales traitent de manière plus homogène l'ensemble des objets exposés.

Un survol de la littérature concernant la conception des expositions d'architecture porte à croire que l'on ne tient pas systématiquement compte du public non spécialiste^[42]. Cela peut paraître surprenant alors que la volonté de s'adresser à tous fait partie de la mission de presque tous les musées. Peut-être est-ce parce qu'on anticipe que l'on aura du mal à le satisfaire tout en comblant les désirs du public expert ? Serait-ce que ce type de musée n'a pas encore franchi le cap de la modernité et continue de s'adresser uniquement à une société de savants ? Nous osons espérer que ce n'est pas le cas. Nous croyons plutôt que l'institution ne trouve pas le temps ni les moyens financiers nécessaires pour s'y intéresser en profondeur. Elle se voit contrainte d'investir une grande part de son énergie dans la production d'expositions à cause du niveau croissant de concurrence dans la sphère des industries culturelles. Or, la pertinence de s'y intéresser aujourd'hui nous apparaît manifeste, puisque l'intérêt public^[43] grandit et que le nombre d'expositions^[44] et d'institutions^[45] liées à l'architecture ne cesse de croître.

Nous pensons qu'il est possible d'utiliser l'exposition comme un moyen de communication efficace entre experts et profanes. Nous croyons qu'il est possible d'en faire un acteur décisif de la transmission des connaissances

[38]

Nous incluons dans cette notion d'habitude du travail sur l'objet ceux qui la possèdent en raison d'une grande fréquentation du musée ou d'une formation dans un domaine lié aux arts ou à l'architecture.

[39]

Les participants de cette recherche avaient presque tous une formation universitaire ou une bonne habitude des institutions muséales. Cette caractéristique aura certainement eu un impact sur leur facilité à travailler avec des textes comportant un haut niveau de difficulté. Nous leur avons attribué le vocable « profane », mais nous n'oserions pas les considérer comme représentatifs du « grand public », au sens où on l'entend généralement dans le monde muséal.

[40]

Le lieu d'entrée de cette exposition pouvait porter à confusion, notamment puisqu'il n'était pas tel qu'il l'est habituellement au CCA.

[41]

Cette constatation concorde avec les résultats obtenus par Riklef Rambow qui a effectué une recherche dans deux expositions d'architecture à partir de questionnaires et d'entrevues post-visite. Voir RAMBOW, Riklef. « Exhibiting Architecture : The Visitor's Perspective ». Résumé d'une conférence prononcée au 18^e congrès de l'International Association for People-Environment Studies (IAPS), Vienne, Autriche, juillet 2004. <http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?iaps_18_2004_368> (consulté en mai 2006).

[42]

Voir notamment DEROSI, Pietro. « Exhibiting Architecture ». *Domus*, juin 1997, n° 794, p. 108.

[43]

Voir notamment ROSA, Joseph. (article sans titre). *Assemblage*, avril 2000, n° 41, p. 68.

spécialisées en architecture et, ainsi, d'enrichir les débats qui entourent notamment le patrimoine bâti. C'est avec cette conviction que nous poursuivons nos recherches au doctorat sur le sujet.

TABLEAU 1 :
Grille d'encodage des opérations psychologiques

Forme de fonctionnement	Objet du fonctionnement
Collecte d'information Constater Identifier Manifester	Objet muséal Dessin Maquette Photographie Vidéo/film Document
Manipulation d'information Associer Modifier Comparer-distinguer Suggérer	Objet autre Cartel Panneau-texte Projet architectural Projet autre Visiteur Créateur/auteur Chercheur/accompagnateur Individu autre Situation muséale Situation créée par la recherche Situation autre Abstraction Muséographie
Op. globalisantes de réflexion Saisir Expliquer-justifier	
Contrôle Clarifier Vérifier Prévoir S'orienter Juger	
Perfectionnement Résoudre-conclure	

[44]

Voir notamment BUCHANAN, Peter. «Exhibiting Architecture». *Architectural Review*, janvier 1987, vol. 181. p. 4-6.

[45]

Mentionnons comme exemple par excellence l'ouverture toute prochaine (2006-2007) de la Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris au palais Chaillot.

Type de fonctionnement	Degré de certitude du fonctionnement
Cognitif Imaginaire Affectif Cognitif-imaginaire Cognitif-affectif Imaginaire-affectif	Question Hypothèse-supposition Doute Scepticisme Affirmation Négation

Annexe :

Texte d'introduction de l'exposition *Sortis du cadre : Price Rossi Stirling + Matta-Clark* [disponible en ligne]^[46]

Dans le monde de l'architecture, on associe les années 1960 et 1970 à l'éclatement de la crise du modernisme et à l'apparition des premiers symptômes de l'épidémie du postmodernisme. Toutefois, on semble avoir oublié que ces années ont aussi donné lieu à de nouvelles réflexions radicales sur le statut et la nature fondamentale de l'architecture. À partir d'hypothèses et de points de vue très différents, Cedric Price, Aldo Rossi, James Stirling et Gordon Matta-Clark ont formulé diverses idées sur le rôle de l'architecte et sur la place de l'architecture dans les représentations conceptuelles. Aujourd'hui, il convient de porter une attention renouvelée à ces réflexions. Bon nombre des questions que soulevaient leurs travaux sont toujours d'actualité et restent sans réponse. Comment peut-on envisager un bâtiment qui n'en est pas un ? L'architecture peut-elle transcender la mémoire et l'expérience ou doit-elle être autobiographique ? Comment l'architecture peut-elle « écouter » le monde dans lequel elle s'insère – ses multiples histoires et ses contextes variés ? Peut-on remplacer l'« architecture » par l'« anarchitecture » et à quoi ce concept pourrait-il correspondre ?

En adoptant le rôle de l'« anti-architecte », Cedric Price s'est placé au coeur même des mutations que connaît la société britannique durant les années 1960 et 1970. Par cette définition, il rejette la notion traditionnelle de l'architecture en tant que discipline esthétique, tectonique ; il propose plutôt que l'architecte travaille en fonction des besoins changeants de la société, en tirant parti des nouvelles possibilités technologiques et en acceptant l'obsolescence qui en résulte.

En réaction contre la surprofessionnalisation de l'architecture et contre ce qu'il appellera son « fonctionnalisme naïf », Aldo Rossi est pour sa part amené à rechercher une nouvelle vision de l'architecture qui emprunte des voies autobiographiques. Il propose une architecture construite – dans une suite ininterrompue de réaménagements et remaniements – à partir d'un répertoire fixe et identifiable d'éléments et de figures.

James Stirling, qui évolue comme Price au sein du cadre britannique, adopte quant à lui une approche d'« écoute » à l'endroit de l'architecture. Cette attitude lui permettra de parcourir l'histoire architecturale en jouant sur les thèmes modernistes et néoclassiques avec une virtuosité inégalée, tout en réinventant les lieux dans lesquels il intervient afin de répondre aux conditions spécifiques de leur contexte urbain.

Dans des interventions qui nous obligent à voir au-delà des associations mentales habituelles, Gordon Matta-Clark porte un regard entièrement neuf sur des bâtiments aussi standard que les maisons individuelles et les immeubles d'appartement. Dans le but de « révéler » leur potentiel inexploré en tant que formes et témoignages sociaux, Matta-Clark pousse ensuite sa réflexion davantage, mettant en question (comme le

[46]

Centre Canadien d'Architecture de Montréal (CCA). *Sortis du cadre – dossier de téléchargement – Intro* [en ligne]. Montréal : CCA. <http://www.cca.qc.ca/pages/Niveau2.asp?page=Siteweb_OutoftheBox&alt=fra#> (consulté le 20 juin 2006).

feront aussi ses amis du groupe «Anarchitecture») le concept même d'architecture et d'espace.

En examinant d'un nouvel oeil cette période cruciale des années 1960 et 1970, on pourra, je l'espère, revenir à ces questions fondamentales sur le rôle de l'architecture; sur son rapport à la société; et sur les diverses façons dont l'architecture s'impose à d'autres disciplines, s'y inscrit ou fusionne entièrement avec elles. Cette époque présente plusieurs similitudes avec la nôtre : agitation politique, mouvements populaires, terrorisme, nouvelle vision pessimiste de l'avenir et première prise de conscience d'un état de crise. Elle a été marquée par les manifestations de travailleurs et d'étudiants de 1968, la guerre au Moyen-Orient, le retrait des forces américaines du Viêt-nam, le déclenchement de la guerre civile en Irlande du Nord, l'enlèvement et l'assassinat d'un premier ministre italien, le meurtre d'un industriel allemand, la pénurie du pétrole... Il a été facile d'oublier tout cela... jusqu'à maintenant.

Mirko Zardini
commissaire

Summary

Exhibiting Architecture : the psychological functioning of visitors.

Marie Elizabeth Laberge analyses the results of a study led during the winter of 2004 at the Canadian Centre for Architecture of Montreal (CCA), as part of the Master's in Museum Studies. This study centers on the psychological functioning of visitors at an architecture exhibition. The author led her inquiry with eight CCA visitors. She used the "thinking aloud" method, devised by the *Groupe de recherche sur les musées et l'éducation des adultes* (GRMEA) for the study of psychological behaviour of the non-guided visitor. This method was applied to the "Out of the Box: Price, Rossi, Stirling, & Matta-Clark" exhibition. The CCA believed that this particular exhibit possessed a high level of complexity, and it wished to know how the visitors behaved in a setting without mediation.

The paper first reiterates three of the facets that make up the complexity of architecture exhibiting. This complexity includes the multidisciplinary nature of the subject, the nature of the artefacts exhibited and the manner of presenting them. The author believes that the multi-faceted nature of architecture can contribute to its complexity. The same is true for the exhibited artefacts. The main artefacts traditionally used to exhibit architecture at the museum are plans, profiles, elevations, axonometrics, perspectives,

models and photographs. For each of these artefacts, the author evokes the eventual interpretation difficulties that may be experienced by visitors who are not trained in architecture. Sequential display is the most frequently used exhibition process in the presentation of architecture, that is to say that an architectural project is practically never represented by a single object. If the multiplication of artefacts allows the visitor trained in architecture to obtain richer and more complete information, the author believes that non-specialist visitors don't benefit from the same results.

This research has allowed to recognize certain behaviours. An unconscious effort primarily based on abstraction affects visitors at an architecture exhibition more than it does those who visit art, history, or natural sciences exhibitions. (The outcome has been compared with the GRMEA results). Furthermore, they will experience a diminished level of certainty.

Uninformed visitors dedicate more energy identifying but process less information (operations of the "suggesting" or "comparing" type). Expert visitors make greater use of label texts than panel texts: the author interprets this as a more autonomous activity. Also, the less educated a visitor is, the more he will study the artefact, and the less he will perform abstractions. The less educated person will have greater recourse to his imaginative function (notably for making associations) and less to his affective function. The author thus believes that the less a person knows about a subject, the more he will associate what he sees with another known thing, and the less able he will feel to comment on aesthetic aspects.

Visitors who spent more time reading the panel texts had a psychological functioning similar to that of people who are accustomed to dealing with objects, who have benefited from artistic training or that frequently visit museums.

Visitors who walked through the exhibition in a random way conducted more operations of the "information-gathering" type, especially "identifications".

The objects that required the most psychological operations from visitors are videos and models, followed by photographs, drawings, and documents.

Much more research needs to be done to better understand the way visitors function in architecture exhibitions. At this time, the survey executed seems pertinent considering the growing popular interest in the subject, as well as the increasing number of museums dedicating exhibition space to architecture.