

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL  
ET  
UNIVERSITÉ D'AVIGNON ET DES PAYS DE VAUCLUSE

MÉDIATION DE L'ARCHITECTURE PAR L'EXPOSITION  
ET SA RÉCEPTION PAR DES VISITEURS EXPERTS ET NON EXPERTS

THÈSE  
PRÉSENTÉE EN COTUTELLE  
COMME EXIGENCE PARTIELLE  
DU DOCTORAT EN MUSÉOLOGIE, MÉDIATION ET PATRIMOINE  
ET DU DOCTORAT EN SCIENCES DE L'INFORMATION ET DE LA  
COMMUNICATION

PAR  
MARIE ÉLIZABETH LABERGE

AVRIL 2012



## REMERCIEMENTS

### **Merci beaucoup :**

À mes directrices de recherche, les professeures Tamara Lemerise et Hana Gottesdiener, pour leur rigueur, leur disponibilité, leurs précieux commentaires et leurs encouragements.

À M. Raymond Montpetit, M. Jean Davallon, Mme Anne-Marie Émond et M. André Gob, pour avoir accepté de participer à ce jury et à l'évaluation de ma thèse.

Aux chercheurs et professeurs de l'UQAM qui ont nourri ma réflexion au fil des années, et plus spécifiquement Bernard Schiele, Raymond Montpetit, Catherine Saouter, Anik Meunier, Laurier Lacroix, Louise Julien, Yves Bergeron, Anik Landry et Jennifer J. Carter. Je suis aussi reconnaissante à l'équipe du Centre interuniversitaire de recherche sur la science et la technologie (CIRST) qui m'a offert un espace de travail. Du côté de l'Équipe Culture et Communication d'Avignon, ma gratitude va tout particulièrement à Jean Davallon, Daniel Jacobi, Yves Jeanneret et Cécile Tardy.

À Jean Bégin, agent de recherche et de planification, pour ses judicieux conseils statistiques, sa disponibilité et ses explications toujours très claires.

Aux doctorants et jeunes chercheurs rencontrés pour leurs conseils, références, idées et présence, d'abord côté montréalais : Marie Lavorel, Amélie Giguère, Caroline Bergeron, Alexandra Georgescu Paquin, Mathieu Dormaels, Virginie Soulier; et un merci spécial à Laurie Guillemette qui a été très importante dans ma décision d'entreprendre cette recherche. Côté avignonnais, mes remerciements s'adressent spécialement à : Céline Schall, Camille Jutant, Émilie Flon, Soumaya Gharsallah, Anne Watremez, Hécate Vergopoulos, Michaël Bourgatte, Valérie Vitalbo, Maud Cappatti, Émilie Pamart, Cheikhouna Beye, Gaëlle Lesaffre, Olivier Lefalher, Fanchon Deflaux, Stéphane Dufour, Céline Calif, Camille Moulinier, Caroline Buffoni, Johanne Tremblay et Bessem El Fellah.

Au personnel administratif du doctorat international : Lise Jarry à l'UQAM et Pascale Di Domenico à l'UAPV.

À Riklef Rambow, toute ma reconnaissance pour son enthousiasme envers mes recherches et pour les agréables échanges sur nos intérêts communs.

À Sophie Chapados et Isabelle Corriveau, pour leur aide dans la transcription des entretiens.

Pour leur contribution au financement de cette thèse, merci : au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC), au Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC), à la Fondation de l'UQAM (FARE), à la Fondation de l'Université du Québec et au Ministère de l'Éducation, des Loisirs et des Sports (MELS) du Québec.

Au Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal où ont été recueillies les données ainsi qu'à ses employés : Mirko Zardini, Giovanna Borasi et Daria Der Kaloustian, mais aussi avant eux Helen Malkin, Nancy Dunton et tout spécialement Anne Gauthier. Ma chaleureuse gratitude va au personnel de l'accueil (Amélie Quenneville, Arièle Dionne-Krosnick, Sophie Murray, Marjorie Grenier-Massicotte), au personnel de la sécurité (en particulier William Geddes et Maurice Goldstein) et à l'équipe des guides-éducateurs (et surtout à Olivier Lapierre, Jean-Maxime Dufresne, Tracy Grosvenor). Un merci spécial également à Steve Fontaine, aux communications, dont l'aide a plus d'une fois été très importante.

À tous les participants-visiteurs de la présente recherche pour leur temps, leur sérieux et leur générosité. Ma reconnaissance va également à ceux et celles qui ont servi d'intermédiaire entre les participants et moi, amis qui ont mis leurs réseaux à contribution.

Pour divers échanges et collaborations professionnelles ou lors de colloques, merci à : André Delisle, Marie-Thérèse Bournival, Hervé Gagnon, Christine Brisson, Sophie Girronay, Alessandra Mariani, Léa-Catherine Szacka, Martin Brücks et Aurélie Olivesi.

À ma « famille d'accueil française » : Virginie D. et Frédéric D. ainsi que leurs proches.

Aux amis parfois délaissés pour leur patience, leur intérêt, leurs encouragements et, pour certains, leur hospitalité lors de voyages liés à mes recherches : Isabelle G., Sophie C., Julie M., Laurie G., Caroline T., Patrick T., Maxime L., Ariane C., Valérie P., Marianne C., Virgile L., Colin M., Gemma M., Benoît M., Janos J., Stéphane D., Jean-Philippe A., Stéphanie G., Marc-André T., Bruno M., Rosalie H., Julie Q., Philippe L., Isabelle R., Éric F., Jerry S., Larry D., Conor O., Elliot S. et le groupe du stage Turquie 2000 de l'Université Laval en architecture.

Pour m'avoir aidé à tendre vers le *mens sana in corpore sano*, un grand merci à Sylvain S., Patrick H., Keshia R. et plus spécialement à Mona N. et Sean L.

À ma famille : ma mère Chantal (notamment pour son humour et ses bons plats), mon père Jean (pour sa relecture de cette thèse), mon frère Jean-Michel, ma sœur Andrée-Anne et ma belle-sœur Annie. Merci aussi à ma grand-mère Valentine qui a été une fidèle correspondante pendant mon séjour à Avignon et qui est décédée au moment où je complétais cette thèse.

Merci aussi grand que leur faculté de m'insuffler courage et énergie à mes filleuls : Éliot, Clara et Samuel. Merci également à Alicia, Jules et Alice, Léo, Romane et Daria qui ont été de très joyeuses présences tout au long de ce parcours.

Cette thèse est dédiée à mon père, dont la volonté, la force, la résilience et l'humour ont été un exemple et un moteur pendant les mois de rédaction. Merci, cher papa.



*Beau mot que celui de chercheur,  
et si préférable à celui de savant!  
Il exprime la saine attitude de l'esprit  
devant la vérité : le manque plus que l'avoir,  
le désir plus que la possession,  
l'appétit plus que la satiété.*

*Jean Rostand*

*[L'architecture] est art, donc, et savoir, parole, pratique,  
production, geste, machine, organisation, signe, abri, matière, etc.  
Ces catégories, ces genres, ces retranchements pratiques  
demandent à être chaque fois spécifiés (voire altérés)  
par des différences qui reportent sans cesse la formule unique :  
l'architecture est un art dont la finalité est l'usage,  
un traité qu'aucun traité ne parvient à formaliser  
(il n'y a pas de « mathème » de l'architecture),  
une parole qui ne dit mot et est pourtant à partager,  
une parole donnée en réponse « à une question qui n'est pas posée »,  
dit Jean Nouvel, une pratique dont la secrète connivence  
avec l'éthique reste à constituer, une production dont le fondement  
est plus poétique que technique, un geste immobile et suspendu  
qui ne prend sens qu'en réponse aux gestes de ses habitants,  
une machine qui émeut comme un visage, une organisation sensée  
du vivant et de l'inerte, un signe absent de tous les dictionnaires,  
un abri qui est proposition d'habitabilité,  
une matière toute de consolation, etc.*

*Benoît Goetz, Philippe Madec et Chris Younès*

[Rostand, Jean. 1967. *Inquiétudes d'un biologiste*. Paris : Stock, p. 69]

[Goetz, Benoît, Philippe Madec et Chris Younès. 2009. *Indéfinition de l'architecture*. Paris : Éditions de la Villette, p. 30-31]



## AVANT-PROPOS

La thématique de la présente recherche est née et a pris progressivement forme tout au long de mon parcours académique et professionnel. Au début de mes études au baccalauréat en architecture à l'Université Laval, j'ai commencé à saisir en quoi consistait la pratique de l'architecte. Au même moment, j'ai pris la mesure de l'incompréhension d'une partie de mon entourage relativement à ce champ d'études. Les uns pensaient que ma formation portait surtout sur l'apprentissage des différents styles architecturaux, les autres, qu'un talent dans la réalisation de magnifiques dessins était suffisant pour réussir brillamment sa formation, puis sa carrière d'architecte. Bien que l'histoire de l'architecture et la formation aux aptitudes en présentation fassent effectivement partie du curriculum de l'apprenti architecte, ni l'une ni l'autre ne correspond adéquatement à l'architecture en tant que champ de connaissances et en tant que pratique. Il m'est ainsi apparu clairement que la culture générale en architecture (autant la mienne au départ que celle de plusieurs de mes proches) était lacunaire, s'attachant à quelques stéréotypes et ne permettant pas une vue d'ensemble de ce riche amalgame d'art, de sciences et de technique.

Au fil des années de formation, je me suis intéressée aux relations étroites qui lient la conception du projet architectural et sa présentation. Lors des critiques de projets, les commentaires des membres du jury m'ont vite permis de constater qu'un projet d'intérêt « moyen » pouvait obtenir une excellente réception si sa communication était peaufinée et originale. À l'inverse, un projet très abouti présenté maladroitement était rarement évalué positivement. J'ai alors saisi que la communication du projet n'est pas « extérieure » à celui-ci, mais qu'elle y est très étroitement liée, qu'elle en fait réellement partie. Aucun aspect de la communication ne doit être négligé : le choix des outils, leur disposition, leur exécution ainsi que la performance orale de l'étudiant.

Un autre moment-clé qui a influencé le choix de la présente problématique de recherche fut un séminaire suivi pendant la maîtrise en muséologie à l'UQAM. Dans le cadre de ce cours portant sur l'exposition, le texte « L'architecture, objet d'exposition? » de Jean Davallon (1996) était à l'étude. Dans ce texte, Davallon discute la question de la

communication de l'architecture en exposition en s'intéressant aux divers outils utilisés. Il s'interroge sur les stratégies communicationnelles mises de l'avant par les commissaires d'expositions d'architecture ainsi que sur la difficulté sémiotique des outils employés. Les réflexions suscitées par ce texte ont été enrichies lorsque, peu de temps après, à titre de guide-éducatrice puis de coordonnatrice au Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal, j'ai amorcé une pratique de médiatrice culturelle. À titre d'exemple, dans le cadre de mon travail comme « personne-ressource<sup>1</sup> » dans les salles, je me questionnais sur la réception de l'exposition : « comment le visiteur libre comprend-il ce qui est présenté; à quels endroits aurait-il le plus besoin d'être guidé ou informé davantage; quelles sections de l'exposition lui plaisent le plus? » Dans mes échanges avec les visiteurs, je tentais de trouver réponse à ces questions. Les commentaires recueillis m'étaient fort utiles pour améliorer les visites commentées offertes tant en terme de contenu que de manière de le communiquer.

Le travail dirigé de maîtrise a été une première occasion d'approfondir les questions issues de mon travail au CCA dans le cadre d'une recherche universitaire. Pour ce travail, j'ai choisi de me familiariser avec l'étude du fonctionnement psychologique du visiteur en appliquant une grille d'analyse développée à cet effet par Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995) du Groupe de recherche sur le musée et l'éducation des adultes (GRMEA).

À la suite de tous ces moments importants de mon parcours universitaire et professionnel, l'intérêt et la pertinence d'explorer plus en profondeur la question de la communication de l'architecture en exposition me sont clairement apparus. Le doctorat international en muséologie, médiation et patrimoine était un contexte idéal pour donner forme à mon projet de recherche sur la médiation de l'architecture au musée. Très tôt, à la lumière des premiers cours suivis, ma thématique de recherche s'est cristallisée et a pu être énoncée comme suit : la médiation de l'architecture en exposition, et plus spécifiquement la communication du projet architectural appréhendée par le biais de la réception qu'en font les visiteurs.

---

<sup>1</sup> La « personne-ressource » assure une présence dans les salles de l'exposition à un moment où aucune visite commentée n'est offerte. La médiatrice déambule dans l'exposition, à la disposition des visiteurs, et le plus souvent pour répondre à des interrogations précises qu'ils ont.

## TABLE DES MATIÈRES

<b>Avant-propos</b> .....	<b>ix</b>
<b>Liste des figures</b> .....	<b>xv</b>
<b>Liste des tableaux</b> .....	<b>xvii</b>
<b>Résumé</b> .....	<b>xix</b>
<b>Introduction</b> .....	<b>1</b>
<b>CHAPITRE 1. La communication de l’architecture par l’exposition</b> .....	<b>7</b>
1.1. FRAGMENT, MOULAGE ET RECONSTITUTION : LE REGISTRE DE LA REPRODUCTION .....	8
1.2. MAQUETTE, DESSINS, PHOTOGRAPHIE, VIDÉO ET INSTALLATION : LA REPRÉSENTATION DU BÂTI ABSENT .....	12
1.2.1. Représenter la matérialité : formes et espaces .....	14
1.2.2. Représenter l’expérience : qualités sensibles des espaces .....	17
1.3. CROQUIS ET SÉRIE D’ARTEFACTS : LA PRÉSENTATION DU PROJET ARCHITECTURAL ..	22
1.3.1. La notion de projet architectural .....	25
1.3.2. Présenter l’idée principale du projet .....	28
1.3.3. Présenter le processus conceptuel du projet.....	29
1.3.4. Quelques tendances actuelles en matière de présentation de l’architecture en exposition .....	32
1.4. OBSTACLES ANTICIPÉS DU POINT DE VUE DE LA RÉCEPTION .....	35
1.4.1. Caractéristiques sémiotiques des artefacts et obstacles spécifiques .....	36
1.4.2. Les défis de reconnaître et faire sens de la série .....	47
1.5. SYNTHÈSE DE LA PROBLÉMATIQUE RELATIVE À LA COMMUNICATION DE L’ARCHITECTURE EN EXPOSITION .....	50
1.6. CONTEXTE, OBJECTIFS ET QUESTIONS DE LA PRÉSENTE RECHERCHE .....	51
1.6.1. Les récentes recherches portant sur la médiation et la communication de l’architecture en exposition .....	51
1.6.2. Objectif et questions de la présente recherche .....	52
<b>CHAPITRE 2. Méthodologie – Étude de la réception de l’exposition d’architecture</b> .....	<b>55</b>
2.1. DESCRIPTION DU TERRAIN DE RECHERCHE.....	55
2.1.1. Critères de sélection du terrain et exposition retenue .....	56
2.1.2. Description de l’exposition « Perspectives de vie » et nomenclature utilisée .....	60
2.1.3. Description et justification de l’unité retenue pour étude : le projet T3 « Trois petites maisons dans Chance Street » .....	68

2.2. PROCÉDURE ET OUTILS DE RECUEIL DES DONNÉES.....	71
2.2.1. Le paradigme du constructivisme.....	72
2.2.2. Méthode de la verbalisation .....	75
2.3. PARTICIPANTS .....	82
2.3.1. Recrutement et critères de constitution de l'échantillon .....	82
2.3.2. Caractéristiques des participants .....	85
2.3.3. Consignes et déroulement de la visite .....	86
2.4. PROCÉDURE ET OUTILS D'ANALYSE DES DONNÉES.....	88
2.4.1. Mode de transcription des verbatim .....	88
2.4.2. Procédure d'encodage adoptée .....	89
2.4.3. Construction des grilles d'analyse.....	91
<b>CHAPITRE 3. Résultats et interprétation en lien avec les thématiques sous-</b>	
<b>unités et artefacts, types d'opérations et obstacles.....</b>	<b>107</b>
3.1. LES SOUS-UNITÉS ET ARTEFACTS CIBLÉS (Q1).....	108
3.1.1. L'intérêt porté par les participants à chacune des six sous-unités du projet T3 .....	109
3.1.2. L'intérêt porté par les participants aux trois sous-unités complexes ainsi qu'aux artefacts qui les composent.....	112
3.1.3. Discussion concernant l'intérêt porté aux sous-unités et aux artefacts .....	117
3.2. LES TYPES D'OPÉRATIONS RÉPERTORIÉES (Q2).....	130
3.2.1. Portrait global des différents types d'opérations répertoriées .....	130
3.2.2. Les différents types d'opérations faites par les participants face aux six sous-unités .....	131
3.2.3. Discussion concernant les types d'opérations .....	134
3.3. LES OBSTACLES RENCONTRÉS ET LES ACTIONS SUBSÉQUEMMENT POSÉES (Q3).....	139
3.3.1. Données en lien avec les obstacles rencontrés .....	140
3.3.2. Données en lien avec les actions posées suite aux obstacles rencontrés.....	146
3.3.3. Discussion concernant les obstacles rencontrés et les actions subséquentes .....	149
<b>CHAPITRE 4. Résultats et interprétation en lien avec les thématiques projet</b>	
<b>architectural et série.....</b>	<b>157</b>
4.1. LES ASPECTS DU PROJET ARCHITECTURAL (Q4) .....	157
4.1.1. Portrait global des aspects du projet architectural commentés par les participants .....	157
4.1.2. Les aspects du projet architectural commentés face à chaque sous-unité .....	163
4.1.3. Discussion concernant les aspects du projet architectural.....	168
4.2. LES LIENS EFFECTUÉS ENTRE LES SOUS-UNITÉS (Q5) .....	178
4.2.1. Portrait global des liens effectués (liens par regroupement et liens par association) ...	180
4.2.2. Identification des éléments reliés (liens par regroupement et liens par association) ...	182
4.2.3. Analyse détaillée des liens par association.....	185
4.2.4. Discussion concernant les liens réalisés par les participants.....	197
<b>Conclusion.....</b>	<b>203</b>
<b>Bibliographie.....</b>	<b>215</b>

<b>APPENDICE A – Documents annexes.....</b>	<b>227</b>
<b>APPENDICE B – Figures.....</b>	<b>243</b>
<b>APPENDICE C – Tableaux .....</b>	<b>261</b>



## LISTE DES FIGURES

	Page
<b>Figure 1.1</b> Maison Moriyama, Tokyo, 2005 – Office of Ryue Nishizawa – Takashi Homma, photographe © Takashi Homma, Exposition « Perspectives de vie » au CCA .....	19
<b>Figure 1.2</b> Illustration regroupant les différents éléments de définition de la notion de <i>projet architectural</i> .....	27
<b>Figure 1.3</b> Série de maquettes illustrant le <i>processus</i> (Maison et Jardin, Office of Ryue Nishizawa, Exposition « Perspectives de vie » au CCA).....	30
<b>Figure 1.4</b> Détail d’une série de maquettes illustrant le <i>processus</i> (Maison et Jardin, Office of Ryue Nishizawa, Exposition « Perspectives de vie » au CCA).....	31
<b>Figure 1.5</b> Plan – tiré de Ching (1985 : 27).....	39
<b>Figure 1.6</b> Coupe – tiré de Ching (1985 : 42) .....	40
<b>Figure 1.7</b> Élévation – tiré de Ching (1985 : 48).....	41
<b>Figure 1.8</b> Axonométrie 30°/60°, vue intérieure – tiré de Prenzel (1982 : 81) .....	43
<b>Figure 2.1</b> Identification des séquences S1 et S2 au plan des salles du musée .....	62
<b>Figure 2.2</b> Identification des unités au plan des salles du musée .....	64
<b>Figure 2.3</b> Identification des sous-unités de T3 sur le plan des salles 2 et 3 du musée .....	65
<b>Figure 2.4</b> Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	66
<b>Figure 2.5</b> Vue de la salle 2 avec les sous-unités maquette ( <i>T3_maq</i> ) et livret ( <i>T3_liv</i> ) .....	66
<b>Figure 2.6</b> Vue de la salle 3 avec les sous-unités planche de dessins ( <i>T3_plc</i> ), photographie de rue ( <i>T3_PHE2</i> ) et cadres de photographies ( <i>T3_cad1</i> et <i>T3_cad2</i> ) .....	66
<b>Figure 3.1</b> Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	109
<b>Figure 3.2</b> Images des artefacts de la sous-unité <i>T3_cad2</i> [ <i>T3_PHE3</i> , <i>T3_PHI7</i> , <i>T3_PHI8</i> ].....	113
<b>Figure 3.3</b> Images de quelques artefacts de la sous-unité <i>T3_plc</i> [plan du rez-de-chaussée <i>T3_plc1</i> , plan du premier étage <i>T3_plc2</i> , plan du deuxième étage <i>T3_plc3</i> ].....	114
<b>Figure 3.4</b> Images de quelques artefacts de la sous-unité <i>T3_plc</i> [photographies intérieures <i>T3_phi1</i> et <i>T3_phi2</i> , coupe AA <i>T3_cpe1</i> ] .....	114
<b>Figure 3.5</b> Images des artefacts de la sous-unité <i>T3_cad1</i> [photographies intérieures <i>T3_PHI3</i> , <i>T3_PHI4</i> , <i>T3_PHI5</i> et <i>T3_PHI6</i> ] .....	115
<b>Figure 3.6</b> Vue de la salle 3 avec les sous-unités planche de dessins ( <i>T3_plc</i> ), photographie de rue ( <i>T3_PHE2</i> ) et cadres de photographies ( <i>T3_cad1</i> et <i>T3_cad2</i> ) .....	118
<b>Figure 3.7</b> Sous-unité cadre de photographies ( <i>T3_cad2</i> ) et artefacts identifiés .....	121
<b>Figure 3.8</b> Sous-unité cadre de photographies ( <i>T3_cad1</i> ) et artefacts identifiés .....	122
<b>Figure 3.9</b> Sous-unité planche de dessins ( <i>T3_plc</i> ) et artefacts identifiés.....	123
<b>Figure 3.10</b> Identification des sous-unités de T3 au plan des salles 2 et 3 du musée .....	125
<b>Figure 3.11</b> Disposition de la maquette <i>T3_maq</i> .....	127
<b>Figure 3.12</b> Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	132
<b>Figure 3.13</b> Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	142
<b>Figure 3.14</b> Étiquette identifiant la sous-unité <i>T3_maq</i> .....	154
<b>Figure 4.1</b> Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	164
<b>Figure 4.2</b> Rappel visuel : <i>T3_PHI3</i> .....	172
<b>Figure 4.3</b> Rappel visuel : <i>T3_PHE2</i> .....	176
<b>Figure 4.4</b> Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3.....	182

<b>Figure 4.5</b> Schéma de la nature des liens du groupe X ( $N=12$ ).....	190
<b>Figure 4.6</b> Schéma de la nature des liens du groupe A ( $N=13$ ).....	191
<b>Figure 4.7</b> Schéma de l'objet des liens du groupe X ( $N=12$ ).....	195
<b>Figure 4.8</b> Schéma de l'objet des liens du groupe A ( $N=13$ ).....	196
<b>Figure 4.9</b> Identification des sous-unités et des projets T1, T5 et T6 au plan pour localisation .....	199

## LISTE DES TABLEAUX

	Page
<b>Tableau 2.1</b> Nom et code de chacune des unités de l'exposition « Perspectives de vie » .....	63
<b>Tableau 2.2</b> Description et code de chacune des sous-unités de l'unité T3 « Trois petites maisons dans Chance Street ».....	65
<b>Tableau 2.3</b> Caractéristiques des participants ( $N=28$ ) .....	86
<b>Tableau 2.4</b> Grilles élaborées et question de recherche associée.....	92
<b>Tableau 2.5</b> Grille B – Types d'opérations effectuées.....	95
<b>Tableau 2.6</b> Grille C1 – Types d'obstacles rencontrés .....	98
<b>Tableau 2.7</b> Grille C2 – Actions posées suite à la rencontre d'un obstacle .....	99
<b>Tableau 2.8</b> Grille D – Aspects du projet architectural.....	103
<b>Tableau 2.9</b> Grille E – Nature des liens .....	105
<b>Tableau 3.1</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par sous-unité.....	111
<b>Tableau 3.2</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par artefact des sous-unités complexes .....	116
<b>Tableau 3.3</b> Fréquences des types d'opérations effectuées en lien avec chaque sous-unité ( $N=28$ )... 132	132
<b>Tableau 3.4</b> Fréquences de chaque obstacle rencontré face à chaque sous-unité ( $N=28$ ).....	141
<b>Tableau 3.5</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par type d'obstacle et pour chaque sous-unité .....	143
<b>Tableau 3.6</b> Fréquences d'énoncés par type d'opération pour chaque type d'obstacle ( $N=28$ ) .....	144
<b>Tableau 3.7</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par type d'actions posées suite à un obstacle.....	147
<b>Tableau 3.8</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par types d'actions posées suite à un obstacle pour chacune des sous-unités.....	148
<b>Tableau 4.1</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et pour chaque aspect du projet architectural.....	159
<b>Tableau 4.2</b> Fréquences d'énoncés par sous-catégories des aspects du projet architectural ( $N=28$ ).. 160	160
<b>Tableau 4.3</b> Fréquences d'énoncés pour les aspects du projet architectural ciblés en lien avec chacune des sous-unités ( $N=28$ ) .....	164
<b>Tableau 4.4</b> Fréquences d'énoncés par groupe de participants sur les aspects du projet architectural ciblés en lien avec chacune des sous-unités .....	166
<b>Tableau 4.5</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par type de liens établis .....	180
<b>Tableau 4.6</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et pour chaque regroupement d'éléments liés.....	183
<b>Tableau 4.7</b> Fréquences des liens par association selon leur nature spécifique.....	187
<b>Tableau 4.8</b> Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par objet (aspects du projet architectural) des liens.....	193



## RÉSUMÉ

Cette thèse s'intéresse à la médiation de l'architecture au musée et aux divers moyens employés pour communiquer le projet architectural en exposition. L'objectif de cette recherche est de mieux connaître la réception que font les visiteurs architectes et non-architectes des différents outils utilisés pour exposer les aspects variés du projet architectural.

On s'entend généralement pour dire que la communication du projet architectural par l'exposition n'est pas tâche facile. Des représentations diverses (dessins, maquettes, photographies, vidéos, etc.) sont utilisées pour exposer le bâti absent, son concept et le processus qui a mené à sa réalisation. Plusieurs des objets présentés sont jugés complexes à interpréter, surtout pour un néophyte dans le domaine, notamment en raison des codes qu'ils contiennent. Une méthode fréquemment employée par les commissaires pour présenter l'architecture en exposition est la « mise en série » de divers types de représentations, chaque outil permettant d'accéder à des informations spécifiques sur le projet. Comme les objets présentés sont souvent difficiles d'accès, et que leur présentation sous forme de série peut ajouter à la complexité, il apparaissait important d'investiguer la manière dont les visiteurs font sens de ce type de dispositif.

Cette recherche vise principalement à jeter les bases d'une connaissance empirique de la réception d'expositions d'architecture par les visiteurs. Six questions ont été retenues pour analyse : (1) Quels objets sont mobilisés par le visiteur? (2) Quels types d'opérations mentales sont faites en lien avec ces objets? (3) Quels sont les obstacles rencontrés, et que fait le visiteur suite à la rencontre d'un obstacle? (4) Quels aspects du projet architectural (matérialité, concept, contexte, etc.) retiennent l'attention du visiteur? (5) Comment le visiteur fait-il des liens entre les différents objets exposés sous forme de série? (6) Le profil professionnel des visiteurs (architectes vs non-architectes) a-t-il une influence sur la construction de sens?

Le recueil de données auprès d'une trentaine de visiteurs architectes et non-architectes s'est déroulé au Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal dans l'exposition « Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa ». Chaque participant visite l'exposition en compagnie de la chercheuse avec qui il partage, au fur et à mesure de sa visite, ses pensées et émotions, selon la méthode des protocoles verbaux concomitants (aussi connue sous le nom de *thinking aloud* ou *protocol analysis*). L'ensemble des propos est enregistré pour permettre une retranscription exacte avant analyse. Seule la section de l'exposition portant sur le projet de Taylor appelé « Trois petites maisons dans Chance Street » a été retenue pour l'étude.

Plusieurs des résultats obtenus confirment certaines idées déjà avancées par les spécialistes dans le domaine telles la popularité des photographies, le peu d'intérêt de la part des non-architectes pour les plans, les aspects variés du projet mentionnés face aux divers types d'objets exposés, ou encore l'établissement de liens entre les objets comme moyen d'identifier la série. D'autres résultats viennent plutôt mettre en doute des affirmations souvent retrouvées dans les écrits, mais encore jamais appuyées par des données empiriques.

Par exemple, plusieurs commissaires d'expositions d'architecture considèrent que la maquette est un excellent outil pour communiquer l'architecture et qu'elle est appréciée de tous les publics. Or, dans le cadre de la présente étude, la maquette est peu utilisée par les visiteurs. Ceci porte à constater que le type de maquette choisi et la manière dont elle est disposée dans l'espace peuvent rendre cet outil peu utile dans la construction de sens du visiteur. Plusieurs auteurs appréhendent des difficultés et des obstacles pour les visiteurs non-architectes. Les présents résultats confirment certaines difficultés des visiteurs néophytes, mais, chose intéressante, ils démontrent également que les architectes rencontrent eux aussi des obstacles de types variés.

La meilleure connaissance de ce qui se passe pour les visiteurs en exposition d'architecture, obtenue grâce à cette recherche, rendra possible la conception de médiations mieux adaptées aux besoins des publics variés par les musées, autant les expositions elles-mêmes que les diverses formes d'aide à la visite. L'optimisation de la communication du projet architectural en exposition contribuera, à son tour, à rendre l'architecture – à la fois discipline, pratique et champ de connaissance – plus accessible à l'ensemble de la population.

Mots-clés : médiation de l'architecture, étude de réception au musée, exposition d'architecture, construction de sens, visiteur de musée, projet architectural, objet exposé, aspect psychologique.

## INTRODUCTION

*[...] the problem is that architecture usually resides in buildings  
and buildings don't usually fit inside other buildings.  
So what you wind up doing is having scale models  
or drawings of buildings that don't have any spatial sense of those buildings,  
drawings that only nerds like us understand;  
colour photographs that are these sappy, Disneyland versions of what,  
maybe, the buildings look like at sunset –  
but no sense of architecture.*

*Aaron Betsky<sup>2</sup>*

Depuis une trentaine d'années, le nombre de musées et d'expositions portant sur l'architecture a augmenté de manière importante, en concordance avec une hausse lente, mais progressive de l'intérêt de la population pour l'architecture. Malgré sa présence de plus en plus marquée, l'exposition d'architecture a néanmoins un peu tardé à faire l'objet de recherches extensives. Toutefois, il y a, depuis les cinq dernières années, matière à se réjouir. En effet, différentes initiatives de réflexion et d'échange ont récemment été prises : des colloques<sup>3</sup>, des publications<sup>4</sup> (par exemple, le numéro spécial de la revue *Log*<sup>5</sup>) de même que la mise sur pied de quelques projets de recherche (*Curating Architecture* par le Goldsmith College<sup>6</sup> de Londres et *Place and Displacement: Exhibiting Architecture* par le Oslo Centre

---

<sup>2</sup> [Betsky dans Betsky, Kipnis, Migayrou, Riley et Rosa, 2005 : 143-144]

<sup>3</sup> Par exemple : l'Université Columbia de New York (Columbia University Graduate School of Architecture Planning and Preservation (GSAPP), en collaboration avec le Master of Science in Critical, Curatorial, and Conceptual Practices in Architecture (CCCPArch) et la revue *Domus*) a organisé le colloque *Interpretations: Exhibition Practice* en avril 2011; la Irish Architecture Foundation de Dublin a tenu le *Curating Architecture Symposium* en mars 2011; le Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal a été l'hôte et organisateur du colloque *The CCA in an expanding curatorial field/Le CCA dans un champ muséologique en expansion* en novembre 2010 et l'European Architectural History Network (EAHN) prépare, pour juin 2012, un colloque intitulé *Communicating Architecture: working with documents in construction*.

<sup>4</sup> Le Design Museum de Londres a publié *Representing Architecture* (Sparke et Sudjic, 2008); l'Architecture Association de Londres a fait paraître *Architecture on Display* (Levy et Menking, 2010) et *Mediating Architecture* (Lorenz et Staub, 2011).

<sup>5</sup> *Log20*, publié à l'automne 2010, avait pour thème principal *Curating Architecture* et était dirigé par Tina DiCarlo, fondatrice de l'Archive of Spatial Aesthetics and Praxis (ASAP).

<sup>6</sup> Sous la direction d'Andrea Phillips, ce projet de recherche a pris la forme de séminaires et d'expositions tenus en 2007 à Londres.

for Critical Architectural Studies<sup>7</sup>). Bref, la réflexion sur l'exposition d'architecture est désormais bien amorcée et tout porte à croire que le processus ne fera que s'amplifier.

Les publications portant sur l'architecture en exposition sont typiquement des études de cas, des discussions sur la difficulté de présenter un objet absent (le bâtiment) ou encore, assez souvent, la présentation de conceptions novatrices des commissaires et architectes visant à pallier l'absence du bâtiment. À l'heure actuelle, le questionnement se polarise ainsi sur la manière de présenter l'architecture en exposition, et donc le point de vue retenu est celui du commissaire-producteur relativement aux différents outils susceptibles d'être utilisés dans le cadre d'expositions d'architecture.

À la suite des réflexions déjà existantes dans le domaine, la présente recherche se propose de faire un pas de plus en définissant l'exposition d'architecture comme un dispositif de médiation sur le thème complexe de l'architecture au musée. Une telle prémisse suppose d'élargir le regard habituellement porté sur l'exposition d'architecture et donc de tenir compte non seulement des divers outils et de leur mise en scène, mais également des intentions des commissaires ainsi que de la réception qu'en font les divers publics. Tel que l'énonce Davallon (1999), le choix de considérer l'exposition comme média :

[...] demande que l'on étudie à la fois comment l'exposition affiche une visée sociale et des objectifs déclarés (faire voir ou découvrir, expliquer ou convaincre, faire vendre, détendre ou délecter); comment elle traite l'information; comment le mélange d'éléments de nature sémiotique variée (images, textes, objets, etc.) qui la composent amène le visiteur à produire du sens; comment elle présuppose toujours la participation – ou du moins la présence – d'un destinataire; mais aussi quelles relations s'établissent entre elle et les visiteurs; comment enfin ces derniers sont à la fois objets des stratégies menées par l'instance de production et sujets de stratégies d'appropriation. (Davallon, 1999 : 44)

Une telle approche implique nécessairement un renouveau dans la façon d'appréhender les expositions d'architecture. En règle générale, une exposition d'architecture est conçue soit par un architecte soit par un historien de l'architecture. Alors que le premier conçoit généralement l'exposition comme un projet en soi ou un espace d'expérimentation pour sa création, le second la traite plutôt comme un genre particulier de publication scientifique.

---

<sup>7</sup> Le Oslo Centre for Critical Architectural Studies (OCCAS), en collaboration avec la Oslo School of Architecture and Design, a débuté ce projet de recherche à l'automne 2011, et il est prévu qu'il se poursuive jusqu'en 2014.

Certes, dans certains cas, le produit peut être hybride (un peu des deux). Il est ici proposé de plutôt appréhender l'exposition d'architecture comme une situation de communication, en tenant compte des différents acteurs qui y participent (commissaires et visiteurs) ainsi que des processus sémiotiques qui s'y jouent : comment le sens est mis en espace par les commissaires et comment il est par la suite construit, ou reconstruit, par les visiteurs. Dans le cadre de la présente recherche, il a été retenu d'analyser plus spécifiquement la relation qui s'établit entre des visiteurs de profils variés (architectes et non-architectes) et une exposition contemporaine d'architecture.

Les connaissances actuelles sur la réception des expositions d'architecture par les visiteurs sont relativement limitées. Les travaux empiriques de Rambow (2004) et Rambow et Moczek (2002), basés sur des entretiens et questionnaires, n'ont fait l'objet que de brèves publications de type résumé de conférence. Le plus souvent, ce sont donc surtout des commissaires et théoriciens de l'architecture qui ont exprimé leurs réflexions au sujet de la réception. Dans les écrits répertoriés, trois points ressortent. Premier point : il est très difficile de communiquer l'architecture par l'exposition. À ce sujet, chacun perçoit des écueils spécifiques, mais la principale source de difficulté pointée est celle évoquée en exergue de la présente introduction par Betsky (dans Betsky et coll., 2005) et selon laquelle il est impossible de rendre présent le bâti absent dans l'espace expositionnel. Deuxième point : pour parvenir à communiquer l'architecture au visiteur, certains outils sont plus appropriés que d'autres. Et à ce sujet, il n'y a pas vraiment de consensus. Ce qui est idéal pour l'un (ex. : les maquettes) est parfois une très mauvaise approche selon un autre (qui aura une préférence pour l'installation, par exemple). Et troisième point : le visiteur non-architecte peut avoir du mal à saisir ce qui est présenté en exposition d'architecture. Bien que ces difficultés rapportées soient toujours présentes et reconnues par plusieurs, les commissaires sont souvent persuadés de pouvoir trouver des solutions qui permettent de les surmonter. La conclusion de l'ouvrage de Levy et Menking (2010), constitué d'entretiens réalisés auprès des commissaires de la Biennale de Venise, va dans ce sens :

« The ten Venice Biennale curators interviewed for this project seem to agree on only one thing – the impossibility of creating exhibitions on architecture. [...] Every biennale curator that we interviewed described the difficulty of presenting this 'specialised field' to a broader public but then proceeded to just that: create a popular (sic) exhibition for a public of non-specialists. All argued that their own biennales were popular in a 'new way'. [...] All the

curators in fact believed that they were connecting to the public. And so it comes down to how they made it happen. » (Menking, 2010 : 203-205)

Ainsi, les commissaires estiment que leur travail a permis de relever le défi de la communication de l'architecture auprès d'un vaste public, tout en ne pouvant appuyer leurs affirmations sur aucune donnée empirique recueillie auprès des visiteurs. La présente recherche se propose donc, bien humblement, de commencer à combler ce vide de données empiriques. Pour ce faire, il a été choisi de suivre la visite individuelle de plusieurs participants tout au long de leur déambulation dans les salles et de procéder à une fine analyse du processus de construction de sens de chacun des participants.

Il est important de souligner que, en lien avec les tendances actuelles en matière d'expositions d'architecture, il a été choisi de se référer à la notion plus générale de la communication du « projet architectural », incluant tout autant le concept du projet que le processus de conception, le bâtiment conçu et construit ainsi que les représentations utilisées pour le communiquer. Il a aussi été décidé de s'intéresser à la variété des outils utilisés (dessins, maquettes, photographies, etc.) dans le but de vérifier l'intérêt réel des visiteurs pour chacun d'eux. Enfin, il est également apparu pertinent de conduire cette recherche dans une optique comparative, visant ainsi à déceler les différences ou les ressemblances entre deux principaux groupes de visiteurs (les architectes et les non-architectes).

La méthode utilisée pour la collecte des données est celle de la verbalisation concomitante libre à voix haute des pensées (connue également sous le nom de *thinking aloud* ou de *protocol analysis*) (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995; Émond, 2006; Ericsson et Simon, 1993; Fourquet-Courbet, 2010). Tout au long de sa visite, le visiteur exprime à voix haute, et le plus librement possible, ce qu'il pense, imagine et ressent. L'analyse du verbatim recueilli permet de connaître et comprendre la manière dont il a procédé pour faire sens de ce qu'il a vu tout au long de la visite. Chaque énoncé de verbatim retenu est encodé selon cinq variables : 1) l'objet exposé auquel se rapporte l'énoncé, 2) le type d'opération fait par le visiteur, 3) le type d'obstacle rencontré, lorsque cela s'applique, 4) l'aspect du projet architectural sur lequel porte l'énoncé, et finalement 5) la nature et l'objet des liens établis par le visiteur entre les différents objets exposés.

La thèse se divise essentiellement en quatre chapitres. Le premier propose d'abord une analyse rétrospective des diverses manières d'envisager l'exposition de l'architecture. Trois registres, qui se sont succédé dans le temps, sont identifiés et explicités : d'abord celui de la *reproduction* (avec le fragment, le moulage et la reconstitution), puis celui de la *représentation* d'un bâti absent (par la maquette, le dessin, la photographie, la vidéo et l'installation) et, finalement, celui de la *présentation* du projet architectural (avec le croquis et la série d'artefacts). Ce survol met en lumière une évolution dans la manière de penser la mise en exposition de l'architecture : de l'exposition du *bâtiment*, on est passé progressivement à la présentation du *projet architectural*, cette notion étant comprise comme pouvant englober le concept, le processus, le bâti projeté et réalisé de même que les diverses représentations de ce bâti. Suit une brève analyse des obstacles les plus fréquemment associés à l'exposition d'architecture, spécifiquement pour les visiteurs non formés dans le domaine. Le chapitre 1 se termine avec l'énoncé des six questions de recherche retenues.

Le second chapitre présente les choix méthodologiques et les supports théoriques associés. Y sont décrits, dans l'ordre, le terrain retenu (critères de sélection et détails de la portion de l'exposition analysée), le mode de recueil de données (verbalisation concomitante ou *thinking aloud*), la sélection des participants (recrutement, critères de sélection et procédure) et les outils d'analyse des données (construction de cinq grilles d'analyse).

Les chapitres 3 et 4 regroupent les résultats et discussions liées à chacune des questions de recherche. Le chapitre 3 porte sur tout ce qui concerne le traitement, par les visiteurs, des objets exposés : les objets les plus fréquemment ciblés en cours de visite, le type d'opérations effectuées face à ces objets ainsi que les principaux obstacles rencontrés par les visiteurs. Le chapitre 4 porte sur les aspects du projet architectural abordés par les visiteurs (matérialité, présentation, concept, etc.) de même que sur les liens établis par les visiteurs entre les différents objets exposés sous forme de série.

La thèse se termine avec une conclusion en quatre points : un retour sur les principaux résultats, les apports et limites de la recherche, les suites possibles à donner à la présente recherche et, enfin, un regard rétrospectif sur l'ensemble du travail accompli.



## CHAPITRE 1. LA COMMUNICATION DE L'ARCHITECTURE PAR L'EXPOSITION

[...] *architecture has lately become a fashionable topic,  
and architects veritable media phenomena.  
Their work is widely discussed,  
featured in newspapers and magazines,  
and exhibited in museums.*

*Gerald Allen et Richard Oliver*<sup>8</sup>

L'essor des expositions et musées portant sur l'architecture est un phénomène relativement récent. Depuis le début des années 80, le nombre d'expositions présentant des sujets architecturaux s'est multiplié (Blau, 1998). Plusieurs musées dédiés à l'architecture ont ouvert leurs portes pendant cette même décennie<sup>9</sup> et, depuis, de nouvelles institutions présentant cet « art de bâtir » continuent à voir le jour. C'est le cas notamment de la Cité de l'architecture et du patrimoine fondée à Paris en 2007<sup>10</sup> ou encore du MAXXI – Musée national de l'art du XXI<sup>e</sup> siècle – de Rome qui a ouvert ses portes en 2009<sup>11</sup>. Et à ce nombre toujours grandissant d'expositions muséales ayant pour thème l'architecture s'ajoute régulièrement quantité d'autres événements (biennales, triennales, festivals, journées dédiées au patrimoine ou au design, portes ouvertes) et productions culturelles (films, émissions télévisuelles, livres) axés, eux aussi, sur l'architecture. En bref, on assiste depuis deux ou trois décennies à l'expansion de l'espace de communication portant sur l'architecture, un espace ayant le potentiel d'instaurer un dialogue trop rare entre les spécialistes et les néophytes dans le domaine.

Ce chapitre propose, dans un premier temps, une brève présentation des trois principaux registres utilisés par les spécialistes pour présenter l'architecture en exposition, à savoir la reproduction de modèles (section 1.1), la représentation de l'original absent (section 1.2) et la présentation du projet architectural (section 1.3). Pour chacun de ces registres, des exemples (parfois historiques, parfois contemporains) d'outils utilisés pour exposer l'architecture sont proposés. À travers ce bref survol, il est également possible de percevoir comment la manière

---

<sup>8</sup> [Allen et Oliver, 1981 : 10]

<sup>9</sup> Peuvent être cités en exemple le Pavillon de l'Arsenal à Paris (1987), le Deutsche Architektur Museum à Francfort (fondé en 1979 et ouvert en 1984), le Centre canadien d'architecture à Montréal (fondation en 1979, mais ouverture du bâtiment au public en 1989) et Arc en rêve Centre d'architecture à Bordeaux (1981).

<sup>10</sup> Cette institution regroupe le Musée des monuments français, l'Institut français d'architecture et l'École de Chaillot dans l'ancien Palais Chaillot.

<sup>11</sup> Ce musée italien est l'œuvre de la récipiendaire 2004 du prix Pritzker, l'Anglo-Irakienne Zaha Hadid. Quarante pour cent de la superficie de l'institution sont dédiés à l'architecture, les soixante pour cent restants présentant des œuvres d'art contemporain.

de penser la mise en exposition de l'architecture au musée a évolué au fil des années, et plus spécifiquement encore comment, de l'exposition du *bâtiment*, on est passé à l'exposition du *projet architectural*. Les implications de cette évolution sont également discutées.

À la suite de ce survol des manières d'exposer l'architecture, la question des obstacles que les visiteurs sont susceptibles de rencontrer dans leur réception des artefacts architecturaux est abordée (section 1.4). Une synthèse des propos discutés dans les sections précédentes est présentée (section 1.5) et le chapitre se termine avec l'énoncé des questions de recherche retenues dans le cadre du présent travail doctoral (section 1.6).

## 1.1. FRAGMENT, MOULAGE ET RECONSTITUTION : LE REGISTRE

### DE LA REPRODUCTION

*Mais ce qui, dans un musée de peinture ou de sculpture, joue éventuellement, par association, comme un appel d'air ou de mémoire, en un mot de culture, a fait, au moins au départ, la condition même du fonctionnement, tout ensemble historique et comparatif, du musée d'architecture : fondé qu'était celui-ci, dès le principe, sur la reproductibilité technique des produits dont il avait à connaître, la composante imaginaire l'emportait nécessairement en lui sur toute autre.*

*Hubert Damisch<sup>12</sup>*

Au moment où l'architecture commence à s'exposer, à la veille du XIX<sup>e</sup> siècle, c'est essentiellement le registre de la *reproduction* qui est utilisé. Les volontés encyclopédiques, critiques et comparatives amènent quelques passionnés à collectionner les copies les plus fiables possible des monuments considérés importants dans l'histoire de l'architecture. Dans ce contexte, le *moulage*, qui constitue une empreinte exacte de l'original, a la cote. Il préserve avec précision l'échelle réelle ainsi que chacun des détails ornementaux des monuments reproduits. Dans certains cas, des *fragments* des bâtiments sont également collectionnés et exposés. La Révolution française offre un contexte favorable au rassemblement d'une des premières grandes collections architecturales, celle du Musée des monuments français (1793)

---

<sup>12</sup> [Damisch, 1992 : 68-69]

d'Alexandre Lenoir. À l'époque, de nombreux monuments ecclésiastiques et aristocratiques voient leur statut changer radicalement et, comme l'énonce Vidler : « À partir de 1790, le produit des pillages des châteaux et les objets saisis dans des lieux de culte déconsacrés sont [...] considérés comme un butin légitime [...] » (Vidler, 1995 : 130). Ce butin est donc en partie rassemblé au Couvent des Petits-Augustins où Lenoir, dont le mandat est d'abord de classer ces fragments et de les vendre pour qu'ils servent à d'autres constructions, choisit de préserver les morceaux les plus intéressants et de les mettre en scène à sa manière (Vidler, 2000). Chaque salle présente une période de l'histoire architecturale de France, les fragments et moulages étant assemblés pour produire un effet esthétique intéressant et instructif. Lenoir ne tente pas de reproduire le bâtiment original au sein du musée, il utilise plutôt les artefacts comme une matière première, matière à partir de laquelle il recompose des ensembles harmonieux dans la tradition pittoresque en vogue à l'époque. L'aspect pédagogique l'emporte sur le souci d'authenticité (Texier, 2009). Comme l'exprime Ripoll : « [...] Alexandre Lenoir comblait en décorum le manque de rigueur historique. La leçon, objectif premier de Lenoir, y passait par l'émotion; et pour susciter celle-ci, il fallait reconstituer ce qui avait été perdu et même composer ce qui n'avait jamais existé. » (Ripoll, 2003-2004 : 15)

Partant d'un même souhait de reproduction et d'instruction, Louis-François Cassas tente d'utiliser la *maquette* comme outil de documentation et de comparaison (Richardson, 1988). La galerie de Cassas ouvre ses portes au public en 1806, rue de Seine à Paris. Les présentations comportent des maquettes en staff et en liège des monuments tels qu'ils étaient à l'origine ainsi que des gravures permettant d'apprécier leur état actuel en ruine (Texier, 2009). Par rapport aux fragments et moulages, ce type d'artefact est toutefois critiqué puisque jugé peu fiable, comme le laisse entendre le commentaire suivant du prince autrichien von Clary und Aldringen : « Il doit y avoir bien des parties d'imagination dans les restaurations. Je parie qu'[Hadrien] ne reconnaîtrait pas son tombeau et que Platon ne s'orienterait pas dans les Propylées. [...] » (cité par Texier, 2009 : 42)<sup>13</sup>. Ne possédant pas le statut indiciaire du moulage ni l'authenticité du fragment, l'outil maquette est à l'époque considéré comme ayant une valeur moindre.

---

<sup>13</sup> L'ouvrage de Texier ne comprenant qu'une bibliographie générale, il est impossible d'identifier la référence originale exacte de cette citation.

Ces exemples tirés des premières manifestations de mise en exposition de l'architecture – et nous aurions également pu évoquer le Sir John Soane's Museum (1808) et les « Architectural courts » du Musée South Kensington (1873) à Londres – permettent de constater qu'il a d'abord été tenté d'obtenir l'information la plus fiable possible sur les ornements des monuments par l'exposition de fragments et de moulages. Les aspects de l'architecture qui retiennent l'attention des conservateurs de ces institutions sont le style, le détail et l'esthétique. Le caractère unique du bâtiment peut même y être négligé, comme chez Lenoir qui recompose des ensembles nouveaux à partir des pièces collectionnées.

Si la présentation de *fragments* a connu ses heures de gloire il y a déjà plusieurs décennies, le fragment n'est toutefois pas disparu des expositions d'architecture d'aujourd'hui. Dans certains cas, la synecdoque<sup>14</sup> peut toujours fonctionner, comme le soutient Teyssot (bien que celui-ci parle plutôt de métonymie<sup>15</sup>) :

« [This] strategy can be called metonymic – this is the strategy of the fragment presented as a statement about the whole – all the philosophy of romanticism and German idealism turns around the hermeneutic relationship of the fragment of the whole. It is deeply rooted in Western thinking that the piece brings you knowledge of the whole, and this can work in contemporary exhibitions. » (Teyssot dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 25)

Par exemple, l'exposition « Herzog & de Meuron : Archéologie de l'imaginaire », présentée en 2002-2003 par le Centre canadien d'architecture de Montréal a utilisé l'outil du fragment en exposant la Bibliothèque de l'école technique d'Eberswalde (1999) à partir des grandes plaques de béton sérigraphiées qui ont servi à réaliser l'enveloppe du bâtiment (Ursprung, 2002). L'élément novateur de ce bâtiment se manifestait dans la richesse et l'originalité du détail. Le fragment devient alors un porte-parole efficace de l'ensemble du

---

<sup>14</sup> À la suite de Fontanier (1968), la synecdoque est comprise ici comme un « trope par connexion » pour lequel « la désignation d'un objet par le nom d'un autre objet avec lequel il forme un ensemble, un tout, ou physique ou métaphysique, l'existence ou l'idée de l'un se trouvant comprise dans l'existence ou l'idée de l'autre. » (Fontanier, 1968 : 87) Ici, le fragment est placé en représentation du tout qu'est le bâtiment entier. Plus spécifiquement, il s'agit d'une synecdoque particularisante de type référentiel ( $\mu$ ), tel que défini par Saouter (1995).

<sup>15</sup> Dans son texte, Teyssot ne précise pas la définition retenue pour *métonymie*, mais ce qu'il en dit – cette idée du fragment exposé pour représenter un tout – correspond à la définition ici choisie (et souvent retenue) de *synecdoque*. Pour plusieurs auteurs, la synecdoque est entendue comme un type de métonymie. Cette dernière implique un rapport de contiguïté entre le terme substituant et le terme substitué (par exemple cause-effet, contenant-contenu), alors que la synecdoque suppose un rapport d'imbrication ou d'inclusion (Meyer, 1993).

bâtiment. Du point de vue du récepteur-visiteur, cette forme de médiation permet à la fois l'expérience directe d'authenticité du fragment et de son échelle, ainsi que l'appréciation du détail technique « réel » qui est certainement plus forte que s'il s'agissait de sa représentation dessinée ou sous forme de maquette. Dans l'exposition précédemment citée, des photographies du bâtiment complétaient la présentation, permettant au visiteur de mieux comprendre et imaginer le bâtiment dans son ensemble. Dans un tel contexte, l'expérience de l'échelle réelle du fragment peut aider à imaginer l'échelle du bâti puisque le visiteur y trouve un point de comparaison sensible.

Dans certains cas, le registre de la *reproduction* est poussé encore plus loin que celui des outils fragment et moulage, le bâti entier (d'origine, reconstitué ou reproduit) pouvant, par exemple, être exposé dans le musée. C'est l'architecture grandeur nature, aussi appelée « architecture à échelle 1 : 1 »<sup>16</sup>. La taille constitue évidemment la plus importante contrainte à l'utilisation de ce moyen, mais, dans certaines expositions, cette limite a pu être transcendée : l'Autel de Pergame dédié à Zeus et Athéna au Pergamon Museum de Berlin<sup>17</sup> et le Temple d'Isis de Dendour au Metropolitan Museum of Art de New York<sup>18</sup> en sont de bons exemples. La Cité de l'architecture et du patrimoine de Paris offre également une illustration contemporaine d'utilisation de la reproduction grandeur nature : une unité d'habitation de la Cité radieuse de Marseille (1946-1952) par Le Corbusier y a été *retranscrite*<sup>19</sup> dans la galerie d'architecture moderne et contemporaine. Ces cas relativement rares de reproduction à l'échelle 1 : 1 prennent pour ainsi dire au pied de la lettre l'expression « mise en exposition de l'architecture ». L'objectif est de mettre le visiteur en contact direct avec l'œuvre

---

<sup>16</sup> Il a été choisi de s'en tenir ici aux cas où l'architecture « entre » dans un bâti qui est le musée. C'est pourquoi il n'est pas fait mention, par exemple, des musées de plein air et des expositions universelles, qui peuvent aussi, il est entendu, être considérés comme des reproductions à échelle 1 : 1.

<sup>17</sup> Il importe de préciser que, si l'Autel est présenté dans le musée comme étant authentique, il s'agit d'une reconstitution à partir de fragments trouvés sur le site et qui ne peut être scientifiquement identifiée comme exacte. Une importante controverse entoure ce bâtiment que la Turquie réclame à l'Allemagne. Pour une réflexion plus approfondie sur cet exemple, voir Bilsel (2005) et Miller (2007).

<sup>18</sup> Ces exemples sont tirés d'institutions ne présentant pas spécifiquement de l'architecture puisqu'il s'agit de bâtiments très anciens, donc plus exactement de patrimoine architectural intéressant l'archéologie.

<sup>19</sup> Robert Dulau, concepteur de cette œuvre, préfère parler de *retranscription* plutôt que de *reconstruction* puisque l'unité construite comporte certaines différences par rapport à l'original. Par exemple, la structure de béton armé a été remplacée par une structure métallique recouverte de béton. Pour plus de détails, voir Texier (2009).

architecturale. Il semble ici convenu que l'architecture s'apparente alors à une grande sculpture évidée que le visiteur peut parcourir pour l'apprécier, ou encore à une installation immersive dont il peut faire l'expérience.

## 1.2. MAQUETTE, DESSINS, PHOTOGRAPHIE, VIDÉO ET INSTALLATION :

### LA REPRÉSENTATION DU BÂTI ABSENT

[...] *the evident embarrassment hobbling an architecture curator is that it's impossible to put buildings inside museums, so we wretched castrati – never able to put our thing itself on display – are forever condemned to representations and simulacra in one form or another.*

*Jeffrey Kipnis*<sup>20</sup>

Alors que les premiers lieux d'exposition de l'architecture mettaient en scène soit des moulages et fragments, soit le bâti grandeur nature, on assiste, avec l'ouverture des grands musées et expositions de l'ère moderne, au recours de plus en plus fréquent, et donc à la valorisation, du registre de la *représentation*. L'exposition emblématique de l'entrée dans la modernité, tant de l'architecture que de sa présentation, a été organisée au Museum of Modern Art (MoMA) de New York en 1932 par Henry-Russell Hitchcock et Philip Johnson. Souvent appelée à tort « International Style<sup>21</sup> », cette exposition, la première organisée par le nouveau département d'architecture, avait pour titre officiel « Modern Architecture : International Exhibition ». Bien que le département d'architecture et de design du MoMA ait déjà dans sa collection plusieurs représentations graphiques de bâtiments, Hitchcock et Johnson choisissent, pour cette exposition, de présenter principalement des *maquettes* et des *photographies*, jugées plus aisées à comprendre pour le public (McQuaid, 2002; Stritzler-Levine, 2006).

<sup>20</sup> [Kipnis dans Betsky et coll., 2005 : 111]

<sup>21</sup> « The International Style : Architecture since 1922 » était le nom du catalogue publié à l'occasion de cette exposition. Comme le catalogue a marqué l'histoire de l'architecture, c'est ce titre qui a été souvent retenu.

Contrairement au Musée des monuments français (1793) où les fragments de différents monuments étaient amalgamés, dans l'exposition du MoMA, chaque bâtiment est représenté de manière individuelle par quelques artefacts regroupés<sup>22</sup>. Cette exposition est souvent considérée comme représentative d'une manière de présenter l'architecture en exposition qui allait désormais s'imposer, devenir typique (Menking, 2009). Les collections et expositions des premiers musées modernes d'architecture vont, en effet, utiliser les mêmes types d'artefacts et les présenter de manière similaire à celle proposée par le MoMA en 1932. Le musée A.V. Schusev de Moscou, inauguré en 1934, revendique le titre de premier musée moderne d'architecture. Le Musée finlandais d'architecture d'Helsinki (1949), le Musée suédois d'architecture de Stockholm (1962) et le Musée d'architecture de Wrocław en Pologne (1965) emboîtent le pas. La création en 1979 de la Confédération internationale des musées d'architecture (ICAM) marquera le début d'une décennie foisonnante. En effet, tel que souligné plus haut, à partir des années 80, plusieurs institutions dans le domaine ouvrent leurs portes ou sont fondées.

De nos jours, les principales représentations utilisées pour pallier l'absence du bâtiment « réel » sont les *dessins* (croquis, projections orthogonales, perspectives), les *photographies*, les *vidéos*, les *images de synthèse* (modélisations 3D informatiques) et les *maquettes* (de travail, de structure, de présentation, etc.). Bessot, spécialiste de la didactique des représentations graphiques<sup>23</sup>, précise que les « représentations graphiques permettent de communiquer des informations qui se substituent à la perception. » (Bessot, 1994 : 7) Puisque le bâtiment ne peut être perçu dans sa réalité, des représentations (en partie graphiques) sont exposées afin de le communiquer. L'efficacité de cette substitution constitue, selon Davallon, un enjeu majeur de l'exposition d'architecture : « [...] l'enjeu est la possibilité pour le visiteur, de voir des objets réels [ – les bâtiments – ] derrière les objets exposés. » (Davallon, 1996 : 79)

---

<sup>22</sup> Il importe toutefois de noter que les concepteurs de l'exposition « Modern Architecture: International Exhibition » avaient une visée claire en regroupant spécifiquement ces bâtiments et en publiant le catalogue qui l'accompagnait, visée qui a été atteinte. Ils souhaitaient démontrer les similitudes existant entre plusieurs édifices de cette même période en divers pays du monde, un style qui est reconnaissable à l'échelle internationale. L'expression a été consacrée par l'exposition et la publication l'accompagnant, tel que souhaité.

<sup>23</sup> Les travaux d'Annie Bessot s'inscrivent en didactique des mathématiques.

L'exposition d'architecture tente de substituer des représentations à la perception réelle du bâti. Dans cet effort de représentation, l'objectif communicationnel peut être décomposé en deux aspects : la *matérialité* et l'*expérience* (sous-sections 1.2.1 et 1.2.2). Cette nomenclature est apparue pertinente suite à la lecture, entre autres, de Wang<sup>24</sup> (1993) et de Treib<sup>25</sup> (1996). Évidemment, ces deux catégories – la dimension *matérielle* et la dimension *expérientielle* du bâti – ne possèdent pas de frontières parfaitement étanches. Cependant, suffisamment d'auteurs les considèrent comme pertinentes et intéressantes pour qu'elles soient retenues dans le cadre de la présente discussion sur la représentation du bâti en exposition.

### ***1.2.1. Représenter la matérialité : formes et espaces***

*Architecture, sculpture and painting may be regarded as  
material arts, because in all of them an artistic intention  
is forged into physical matter at one moment in time;  
a building is built, a piece of sculpture is sculpted,  
and a painting is painted.*

*Gerald Allen et Richard Oliver*<sup>26</sup>

Concernant ce premier aspect de la communication de l'original absent par des représentations, soit sa *matérialité* exprimée à travers la forme et l'espace, il serait juste de dire que le bâtiment est plus ou moins envisagé comme une « grande sculpture évidée » (Zevi, 1959 : 11). Le visiteur doit imaginer sa forme, sa distribution spatiale, ses proportions, son apparence. Deux outils sont particulièrement préconisés par les auteurs et les concepteurs

---

<sup>24</sup> Wang (1993) parle de trois catégories formant une matrice pour comprendre les phénomènes bâtis, ces catégories étant : « use, morphology and concept » (p. 64). Le terme *matérialité* retenu ici reprend conceptuellement le « morphology » de Wang.

<sup>25</sup> Pour Treib (1996), quand l'architecture est considérée du point de vue de sa représentation, elle comporte trois dimensions : « experience, form/space, and idea » (p. 94). La *matérialité* correspond à la dimension « form/space » chez Treib.

<sup>26</sup> [Allen et Oliver, 1981 : 11]

d'exposition pour traduire cette matérialité : les *maquettes* et les *dessins*. L'un et l'autre sont brièvement présentés dans les paragraphes qui suivent.

Les commissaires d'expositions d'architecture jugent généralement la *maquette* comme étant un outil accessible et parlant pour tout public. Hans Hollein est très explicite à ce sujet, tel qu'en témoigne cet entretien mené par Aaron Levy au sujet du commissariat de Hollein à la 6<sup>e</sup> Biennale de Venise (1996) :

« HH [Hans Hollein] : [...] And I find a model to be very good not only for exhibitions, but also for dialogues with clients – be it the mayor or whoever.

AL [Aaron Levy] : You felt that a model was something the general public could understand?

HH : Yes. It's like with a musical score. Certain things in architecture, like drawings, are more for the initiated, but others, like models, are easier to understand. Models can be translated three-dimensionally from a drawing. » (Hollein dans Levy et Menking, 2010 : 73-74)

Toutefois, tous les types de maquettes ne communiquent pas avec la même efficacité la matérialité du bâtiment. Le plus aisé à comprendre est la maquette dite finale ou de présentation. Mais, dépendant du propos de l'exposition et du type de bâtiment représenté, il arrivera que le commissaire choisisse de présenter des maquettes plus difficiles à saisir. Par exemple, Henry-Russell Hitchcock envisageait que même des visiteurs motivés pourraient avoir des difficultés à comprendre les maquettes de l'exposition sur Frank Lloyd Wright qu'il avait conçue pour le MoMA : « The models in the show are delightful but some of those which are intrinsically the finest have all the subtle complexity of abstract sculpture and are equally impenetrable to many willing minds. » (Hitchcock, 1941 : 74<sup>27</sup>) Dans ce cas, c'est le niveau d'abstraction des maquettes qui les rend difficiles à saisir.

Les *dessins*, contrairement à ce qu'on pourrait croire tellement ils sont fondamentaux dans les pratiques d'aujourd'hui, ne sont pas les premiers objets collectionnés et présentés par

---

<sup>27</sup> Cité par Stritzler-Levine (2006 : 56). Hitchcock, Henry-Russell. 1941. « Frank Lloyd Wright at the Museum of Modern Art ». *The Art Bulletin*, vol. 23, n° 1 (mars), p. 73-76.

les institutions muséales (Damisch, 1992; Szambien, 1988)<sup>28</sup>. Aujourd'hui, la valeur des dessins d'architecture ne saurait être contestée (Frasconi, 2007; McQuaid, 2002; Riley, 2002). De lecture certainement moins aisée que la maquette, les dessins architecturaux peuvent fournir une somme importante d'informations concernant la forme du bâti, l'organisation spatiale, les matériaux utilisés pour la réaliser, etc. Plusieurs types de dessins sont susceptibles d'être utilisés pour représenter l'architecture au musée. Certains sont produits en amont de la construction (croquis, projections orthogonales, axonométries, perspectives, dessins d'étude, de présentation, etc.) et d'autres sont plutôt réalisés en aval (aquarelles, peintures, gravures, etc.). Les projections orthogonales – le trio plan, coupe, élévation – sont depuis longtemps le mode de communication par excellence des architectes. Une projection orthogonale peut être définie comme étant :

[...] [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). (Blau et Kaufmann, 1989 : 158)

La personne qui peut lire ces dessins obtient une vue d'ensemble de la matérialité de l'édifice en examinant le plan, la coupe et l'élévation « d'un seul bloc et en synthétisant leurs points d'intersection. » (Blau et Kaufmann, 1989 : 158) Les dessins architecturaux sont le type d'outil permettant de véhiculer le plus d'informations sur le bâtiment conçu. Toutefois, il importe de se souvenir qu'aussi puissants soient ces moyens, appelés « graphismes d'espaces » par certains théoriciens, leur lecture n'est pas accessible à tous :

Moyens extériorisés de stockage, de représentation et de raisonnement relatifs aux données spatiales, les graphismes [d'espace] constituent donc des auxiliaires précieux pour l'action et la réflexion dans de nombreux domaines d'activité. Cependant, leur maîtrise pose des difficultés importantes qui préoccupent depuis longtemps à la fois les milieux de l'éducation et du travail. (Bessot et Vérillon, 1993 : 7)

---

<sup>28</sup> Malgré tout, quelques musées, surtout en Angleterre, font assez tôt l'acquisition d'œuvres sur papier. Les plus anciennes collections de dessins sont d'abord léguées d'un maître à son apprenti sur plusieurs générations. Par exemple, les dessins d'Andrea Palladio ont été légués à son étudiant Vincenzo Scamozzi. Ensuite, achetés par Inigo Jones à Scamozzi, ils auraient été offerts par Jones à son propre étudiant John Webb (Riley, 2002). Le Sir John Soane's Museum de Londres (1808) possède, dès son origine, une importante collection de dessins; et dès 1834, le Royal Institute of British Architects (RIBA) conserve les dessins offerts par ses membres architectes (Jarry, 2005).

Les obstacles que le visiteur peut rencontrer dans l'interprétation des dessins seront discutés plus loin (*voir* section 1.4). De nos jours, malgré leurs limites communicationnelles potentielles, les *dessins* sont, avec les *maquettes*, des moyens souvent privilégiés par les concepteurs d'expositions d'architecture désireux de communiquer la matérialité du bâti original absent. Or, le bâtiment ne possède pas qu'une facette matérielle, tel que l'exprime Zevi :

Quant aux études de l'architecture, dans les histoires de l'art traditionnelles, leur principal défaut est que les œuvres bâties y sont jugées comme si elles n'étaient que sculptures ou peinture, c'est-à-dire qu'elles sont étudiées d'une façon tout extérieure, superficielle, comme de purs phénomènes plastiques. (Zevi, 1959 : 10)

Le bâti comporte également une importante facette expérientielle, et certains auteurs et commissaires d'expositions tentent aussi d'en tenir compte.

### ***1.2.2. Représenter l'expérience : qualités sensibles des espaces***

*Architecture is, quite obviously, a three-dimensional, material art.  
Much less obvious, however, is the fact that the  
experience of architecture is not simply visual.*

*Gerald Allen et Richard Oliver*<sup>29</sup>

En plus de sa dimension matérielle, le bâtiment se définit en grande partie par sa *dimension expérientielle* (Treib, 1996; Wang, 1993). Cette dimension correspond à l'espace intérieur et extérieur du bâtiment tel qu'il peut être ressenti par l'être humain qui en fait l'expérience : on pourra alors parler, par exemple, d'impression d'ouverture ou de fermeture, de chaleur ou de froid des matériaux et d'ambiances (tactiles et sonores), d'un espace fonctionnel, habitable, riche ou pauvre. Il ne s'agit plus de l'espace tel qu'appréhendé exclusivement par le sens de la vue, à l'instar de celui abordé dans l'aspect de *matérialité*,

---

<sup>29</sup> [Allen et Oliver, 1981 : 12]

mais bien d'un espace appréhendé par le biais de plusieurs sens. Allen et Oliver en parlent en utilisant la notion de « dimensions haptiques » :

« The haptic dimensions include an expanded sense of touch that incorporates the entire body and influences our perceptions of things. These haptic perceptions include our sense of the size of a building relative to our own size, for example, and the senses of being near to it or far from it, enclosed or unenclosed, over or under, up or down, left or right, and before or behind. » (Allen et Oliver, 1981 : 12-13)

Il a été précédemment mentionné que le bâti peut, dans certaines circonstances, être transporté au musée ou reconstitué. Dans ces rares cas, le visiteur a l'opportunité d'appréhender les espaces internes du bâti. Toutefois, comme cette solution est rarement réalisable, divers moyens de représentation sont utilisés par les commissaires pour tenter de communiquer le plus possible l'expérience spatiale du bâti en exposition. Les deux moyens les plus souvent utilisés aujourd'hui pour parvenir à cette communication sont la *photographie* et la *vidéo*. L'*installation* est aussi une option, bien qu'elle soit encore relativement peu employée. Le rôle et la place de chacun de ces moyens dans les expositions contemporaines d'architecture sont explicités ci-dessous.

Le type d'artefact le plus fréquemment utilisé pour traduire l'espace d'un bâtiment est la *photographie*. Celle-ci peut donner une impression assez précise au visiteur de certaines qualités de l'espace : couleur et fini des matériaux, lumière naturelle présente dans le lieu, atmosphère ressentie en le parcourant. Ces informations réunies peuvent communiquer au visiteur de précieux renseignements lui permettant d'imaginer l'expérience de l'espace représenté (McQuaid, 2002; Miller, 2007). Le traitement donné aux photographies a une incidence sur leur efficacité à communiquer l'expérience du bâtiment. Par exemple, un cliché montrant un espace tel qu'aménagé par ses occupants, ou même donnant à voir des utilisateurs de l'espace en action peut informer considérablement sur l'expérience réelle qui en est faite, en plus de faciliter la visualisation de son échelle réelle par le visiteur (*voir Figure 1.1*). Dans cette photographie, le visiteur peut découvrir, en partie, la manière dont l'occupant a choisi d'aménager l'espace intérieur de la Maison Moriyama, en plus de voir cet occupant utilisant la terrasse sur le toit de son unité d'habitation.



**Figure 1.1** Maison Moriyama, Tokyo, 2005 – Office of Ryue Nishizawa – Takashi Homma, photographe © Takashi Homma, Exposition « Perspectives de vie » au CCA

Or, ce type de cliché est encore relativement rare dans les expositions d'architecture. La photographie d'architecture typique est plutôt prise à la toute fin de la réalisation du bâtiment, avant que celui-ci ne soit occupé – l'architecte dirait parfois « gâché » – par son utilisateur. Elle présente aussi les conditions optimales de lumière et de météo pour mettre en valeur ses qualités exceptionnelles. Betsky est un des rares commissaires d'expositions d'architecture à s'être ouvertement opposé à ce type de photographies d'architecture en les décrivant comme des « colour photographs that are these sappy, Disneyland versions of what, maybe, the buildings look like at sunset » (Betsky dans Levy et Menking, 2010 : 144). En somme, la photographie a le potentiel de relativement bien communiquer l'expérience du bâtiment, mais elle est encore très fréquemment utilisée pour présenter l'esthétique de l'« objet » architectural. Betsky signale que ce type de photographie « esthétisante » risque de donner une impression faussée de la réalité; l'expérience telle que rendue à travers les images peut être assez éloignée de celle offerte par la réalité de la visite ou de l'utilisation du bâtiment.

Une autre manière de communiquer l'expérience de visite architecturale en exposition consiste à simuler une déambulation dans le bâtiment en utilisant une *vidéo* qui permet de parcourir l'espace selon plusieurs points de vue et à divers moments de la journée (Cohen, 2010; Bergdoll, 2009). Un tel moyen offre l'opportunité d'accéder à l'ambiance sonore du

projet, d'apprécier l'utilisation qui est faite des espaces et de voir le jeu de la lumière sur les matériaux. Le bâtiment prend ainsi des allures de lieu de vie plutôt que d'être seulement représenté comme une œuvre à ne pas souiller. Dans les cas où le bâtiment n'est pas réalisé, il est toujours possible de recourir à la *modélisation 3D* et à l'*animation* pour obtenir des résultats semblables, quoique des efforts importants soient nécessaires pour obtenir un niveau de réalisme intéressant ou plus spécifiquement pour créer une ambiance sonore. Pour le commissaire, le média vidéo a comme avantage de permettre un grand niveau de contrôle de ce qui est transmis. Cependant, du point de vue de la réception, il est assez fréquent que le commissaire présente une vidéo assez longue, qui exige un temps considérable de visionnement de la part du visiteur.

Pour certains commissaires, une façon intéressante de s'approcher de l'expérience réelle du bâti en exposition est l'*installation*. Mildred Friedman, alors qu'il était directeur du Walker Art Center, a exprimé ainsi sa préférence pour ce type de médiation : « We believe that the “real” scale of [...] works is essential to an understanding of architecture, as the average layperson cannot read plans well enough to have any sense of space, enclosure or materials. » (Friedman dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 24) Dans un tel cas, il est demandé à l'architecte, dont l'œuvre est également exposée de manière plus traditionnelle (par des maquettes, photographies et dessins), de concevoir une intervention dans l'espace des salles muséales. Daniel Libeskind, dont l'œuvre la plus célèbre est certainement le Musée Juif de Berlin, a utilisé l'approche de l'installation en 1997 au Nederlands Architectuur Institute (NAI), lors de l'exposition « Beyond the wall 26.36 [degrees] ». Il a empli l'espace d'exposition de ses formes métalliques aux angles très aigus et a amplifié l'aspect dramatique de l'installation par des éclairages contrastés. En pénétrant dans la salle, le visiteur pouvait d'emblée, sans même avoir à porter son attention sur un objet spécifique, avoir accès à l'atmosphère typique du travail de cet architecte :

« Intended to challenge the traditional form of the architecture exhibition and to present something beyond “mere representation of a building or of a particular work”<sup>30</sup>, Libeskind

---

<sup>30</sup> Chan ne mentionne pas dans son texte la référence exacte de cette citation, mais elle a été retrouvée : Libeskind, Daniel. 2001. « Beyond the Wall, 26.36° ». In *The Art of Architecture Exhibitions*, sous la dir. de Kristin Feireiss et Jean-Louis Cohen, p. 66-69. Rotterdam : NAI Publishers.

wanted the experience of space, the “fusion of seemingly irreconcilable dimensions<sup>31</sup>”, to be the principal object in the show. » (Chan, 2010)

Ce type de médiation a un potentiel communicationnel élevé, à tout le moins pour les productions architecturales de Libeskind, productions qui possèdent une signature claire et forte, reproductible à l'échelle des salles du musée. Ce procédé n'est pas forcément applicable pour tous les architectes ou pour tous les bâtiments. Il est difficile d'imaginer, par exemple, une installation efficace pour un bâtiment dont les grandes dimensions constituent l'essentiel de l'expérience. L'installation est souvent jugée intéressante pour communiquer l'architecture, mais il n'est pas évident que ce soit vraiment l'expérience du bâtiment qui est alors communiquée. Ne s'agit-il pas plutôt d'une autre œuvre du même architecte ou alors plus généralement de la « signature spatiale » de l'architecte? Le statut exact de ce type de médiation n'apparaît pas toujours clair (Valle, 2002).

Il va de soi que des représentations ne pourront jamais pleinement remplacer l'*expérience* réelle de visite du bâti (Damisch, 1992; Lootsma, 2001). Une telle expérience doit plutôt être reconstruite mentalement par le visiteur qui interprète les diverses représentations, et il risque fort d'y avoir des décalages entre l'expérience imaginée par le visiteur et celle offerte dans la réalité. Il semble toutefois nécessaire de tenter de communiquer cette expérience en exposition si l'on souhaite communiquer l'architecture d'un bâtiment.

En guise de conclusion de cette section, un retour s'impose sur un enjeu majeur de la communication de l'architecture au musée, tel que cet enjeu a été identifié par Davallon (1996) : le visiteur doit arriver à voir, derrière les représentations exposées, les objets réels que sont les bâtiments. Pour Davallon, si l'exposition est utilisée et considérée comme un média et le lieu de communication d'un savoir, on doit tenter « de faire que le résultat de [l'] activité interprétative [du visiteur] corresponde, sans trop d'erreurs, à ce contenu [scientifique] » (Davallon, 1999 : 125). Quand l'architecture est définie par le bâti, tel que cela a été envisagé dans la présente section, l'enjeu est donc que la matérialité et l'expérience

---

<sup>31</sup> Ibid., p. 69.

communiquées par les artefacts et interprétées par les visiteurs soient suffisamment près de la réalité du bâti.

Une nouvelle approche de cette situation communicationnelle est apparue au début des années 90. Cette approche récente ne place plus le *bâtiment* au cœur de la communication de l'architecture en exposition, comme ce fut le cas précédemment. Désormais, ce qui est au cœur de la communication, c'est le *projet architectural*. La section qui suit fait le point sur cette nouvelle approche.

### 1.3. CROQUIS ET SÉRIE D'ARTEFACTS : LA PRÉSENTATION DU PROJET ARCHITECTURAL

*Moins que les autres activités créatrices traditionnelles,  
l'architecture ne se laisse saisir  
sous une forme unique : le bâtiment construit.  
Elle n'est pas séparable de l'idée de projet [...]*<sup>32</sup>

*[...] Si histoire il y a,  
ce sera celle de la manière de faire le projet*<sup>33</sup>.

*Alain Guiheux*

Plusieurs commissaires et directeurs de musées s'entendent pour reconnaître que le grand défi des expositions d'architecture se situe dans la quasi-impossibilité de montrer le bâtiment. Dans la littérature, cette manière d'envisager la mise en exposition de l'architecture est la plus fréquemment énoncée : « Buildings are, while drawings, words, models, photographs only stand for buildings [...] » (Forty, 2008 : 50). Si le défi est envisagé de cette manière, la solution idéale consiste soit à transporter le bâtiment dans le musée, tel qu'on l'a

---

<sup>32</sup> [Guiheux, 1998 : 15]

<sup>33</sup> [Guiheux, 1998 : 10]

vu avec le registre de la reproduction grandeur nature, soit, si la première option n'est pas possible, à le représenter par différents artefacts et mises en espace.

Deux constats se dégagent de cette manière d'envisager et de comprendre la situation de la communication de l'architecture en exposition. Le premier constat est que, en règle générale, les objets exposés sont considérés strictement comme des représentations d'un objet précis, le bâtiment. Les objets sont là parce qu'ils renvoient à autre chose et c'est cette « autre chose » qui est le sujet d'intérêt réel, la « chose vraie ». Plusieurs auteurs désignent le bâtiment comme étant la « real thing » (Croft, 2002; Rambow et Moczek, 2002; Sparke et Sudjic, 2008) ou l'« original absent » (Couvert, 1997). Quand cette situation de communication est ainsi envisagée, le bâtiment et l'architecture sont jugés équivalents. Le second constat est que, selon cette perspective, on semble être confiné à aborder l'architecture uniquement dans ses aspects matériels et expérientiels. Le regard porté sur cette situation communicationnelle apparaît réducteur et de moins en moins d'actualité. D'un point de vue théorique, l'architecture ne saurait se limiter au bâtiment, et les objets exposés gagneraient à être abordés autrement que dans leur renvoi au construit final.

Certains auteurs contemporains ne partagent toutefois pas la conception présentée plus haut et selon laquelle les termes *bâtiment* et *architecture* sont jugés interchangeable (*voir* notamment Chan, 2010). Forty (2008), par exemple, rappelle que l'architecture utilise, depuis plusieurs siècles, différents modes d'expression : « Far from being a single medium activity, architecture has, since the sixteenth century, always involved multiple media, operating variously through building, drawing, writing, speaking – and, since the early twentieth century – photography, film and exhibitions. » (Forty, 2008 : 50) Betsky propose, en utilisant des termes différents, une argumentation similaire :

« [...] the way you show architecture, perhaps, is not to show buildings, because architecture is not buildings. We think they are the same thing, but they are most definitely not. Buildings are buildings. They are objects, with spaces. [...] Architecture is everything that is about buildings. It's how we show buildings, how we draw buildings, how we design buildings, how we talk about buildings, how buildings appear to us; it's everything about buildings. » (Betsky dans Levy et Menking, 2010 : 144)

Il ne semble ni juste ni adéquat, selon ces auteurs, d'envisager les objets exposés comme étant uniquement des représentations du bâtiment et de les juger d'intérêt secondaire par

rapport au construit. Une valeur intrinsèque devrait être accordée à l'objet muséal qui représente un bâtiment. Contrairement à ce qui a été la norme jusqu'à récemment (à savoir de penser la mise en présence de l'architecture au musée en prenant l'objet uniquement comme reproduction ou représentation du bâti), il apparaît désormais intéressant et pertinent d'appréhender l'artefact comme une des diverses productions de la culture architecturale (Migayrou dans Betsky et coll., 2005). En abordant ainsi cette situation de communication, il devient possible d'envisager qu'il existe différents registres sémiotiques (énoncés en détail par Davallon, 1996) par le biais desquels un visiteur peut s'intéresser à un objet exposé : comme représentation du bâtiment bien sûr, mais aussi pour lui-même (comme expression architecturale au même titre que le bâti), en tant que représentation du processus créatif, du parti<sup>34</sup> architectural, des méthodes de travail de l'architecte, etc.

Ainsi, les registres possibles d'interprétation des objets se diversifient et se multiplient dans cette nouvelle optique selon laquelle c'est plutôt le *projet* que le *bâti* qui est communiqué. Cette nouvelle manière de penser la communication de l'architecture en exposition devrait permettre de dresser un portrait plus juste et actuel de cette situation. Cette approche correspondrait davantage aux attentes actuelles des publics d'exposition d'architecture, selon Damisch :

Ce que le public, le grand public aussi bien que le public spécialisé, cherchera au musée, en matière d'architecture, ce seront désormais moins des modèles qui devraient prêter à imitation, ou des images plaisantes, des représentations faites pour séduire, que des informations portant sur ce qu'il en est, ou peut en être, du travail de projet [...] (Damisch, 1992 : 73)

---

<sup>34</sup> Le terme « parti » est utilisé en architecture comme synonyme du mot « concept ».

### 1.3.1. La notion de projet architectural

*Au fondement de la pédagogie des écoles d'architecture, cette idée [de projet] y fonctionne comme un leitmotiv, mais qui s'impose avec une telle force et une telle évidence qu'il en demeure largement impensé, pouvant alors favoriser tous les conservatismes et tous les à-peu-près qu'autorise une irréflexion dissimulée derrière un vocable invocatoire.*

*Jean-Louis Genard<sup>35</sup>*

Comme plusieurs notions abondamment utilisées dans leur domaine de référence, le terme *projet* est suffisamment compris de tous les spécialistes pour que ces derniers fassent communément l'économie d'une définition précise du terme. Il a tout de même été possible de trouver quelques définitions de ce vocable. Boutinet en retrace les premières apparitions :

Il [le mot « projet »] a alors des connotations d'aménagement spatial en lien avec l'étymologie latine du verbe *projicio* (jeter en avant, expulser). Dans le vieux français des XIV<sup>e</sup> et XV<sup>e</sup> siècles, *pourjet* ou *project* désigne des éléments architecturaux jetés en avant : notamment des balcons sur une façade ou des échelas devant une maison. Il revêt donc une signification essentiellement spatiale de « jeté en avant ». (Boutinet, 2005 : 14)

Selon Boutinet (2005), l'apparition du vocable « projet » correspond à un moment de grand changement dans la pratique architecturale. Brunelleschi (1377-1446) en est le protagoniste. Alors que, dans la tradition médiévale, l'architecte agissait comme chef de chantier et « arbitre de conflits » (Boutinet, 2005 : 15) entre les différents corps de métiers, Brunelleschi met en place la séparation, toujours effective, entre conception et exécution. Le projet devient le « premier acte caractéristique de toute création architecturale, acte visant à travers le jeu des perspectives à assurer une représentation géométrique de l'espace à bâtir. » (Boutinet, 2005 : 16) Ainsi, l'utilisation courante du terme qui désigne la construction complétée serait une extension de son sens d'origine.

---

<sup>35</sup> [Genard, 2003 : 4]

Quelques auteurs contemporains proposent des définitions du projet architectural. Ces définitions, tout en étant variées, présentent des points communs. Suivent quelques exemples des définitions répertoriées :

PROJET n.m. (1549, pourget, de projeter, XVe). Études et documents<sup>36</sup> (généralement graphiques) préparatoires à l'exécution d'un bâtiment, d'un groupe de bâtiments, ou du tracé d'un jardin, d'un lotissement, d'un aménagement urbain ou autre. [...] Aussi un projet se décompose en : avant-projet sommaire, avant-projet détaillé, en projet d'exécution des ouvrages. (Céleste, 1984 : 156)

La situation de projet est une situation de résolution de problème. [...] Il y a toujours une compétence architecturale et un problème à résoudre, dont l'expression répartie dans le discours de la commande et dans les contraintes objectives de son environnement contient déjà en germe les éléments de sa propre solution. (Lebahar, 1983 : 15)

À partir du tout complexe que forment les documents d'architecture, le bâtiment réalisé et bien d'autres éléments extérieurs, nous élaborons des interprétations qui façonnent notre compréhension de ce en quoi consiste l'œuvre. L'œuvre architecturale est, en ce sens, *fabriquée*. [...] une œuvre d'architecture dépasse l'objet construit, parce qu'elle dépend d'un processus de fictionnalisation constant, des premières esquisses jusqu'à la disparition du bâtiment, et bien au-delà. (Gaff, 2007 : 69)

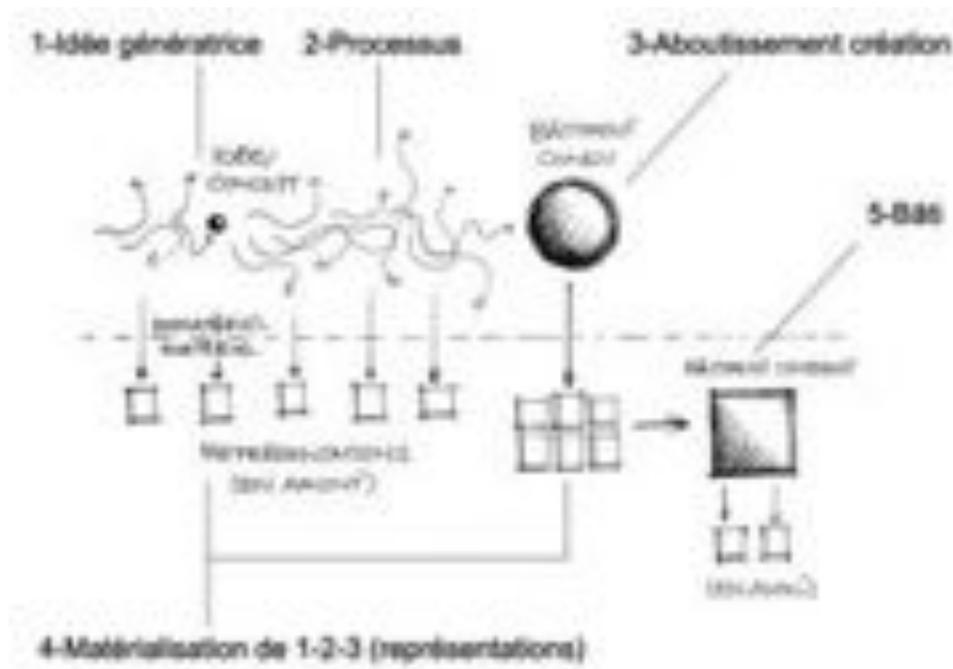
L'histoire de l'architecture, l'histoire de la théorie de l'architecture nous enseigne que la qualité de Projet peut tout aussi bien être attribuée à des dessins (Piranèse, Hejduk, Libeskind), à des textes (Wittgenstein, Eisenman, Tafuri), à des maquettes, qu'à des édifices. Quel que soit le médium c'est toujours d'architecture qu'il s'agit. (Lhoas, 2003 : 92)

Le projet est l'idée qui se forme dans l'esprit en même temps que les moyens pour la réaliser. Il comprend par là le dessin, le plan de réalisation puis son exécution. Il y a en conséquence l'anticipation et l'action pour arriver à la finalité fixée. C'est le travail d'élaboration qui permet au projet de passer de l'état de dessin à celui de bâtiment. (Beneddouch, 1998 : 38)

Un effort de synthèse des principaux éléments évoqués dans l'une ou l'autre de ces définitions nous a permis de dégager au moins 5 éléments qui apparaissent essentiels pour circonscrire les sens possibles du vocable. Le projet architectural peut référer tout autant à l'idée génératrice (1) qu'au processus créatif (processus de résolution de problème) (2), à l'aboutissement de la création (donc le bâtiment conçu) (3), à la matérialisation de l'idée, du processus et du bâtiment (par des dessins, maquettes, modélisations 3D, textes et autres) (4), ou encore au bâtiment construit (5). La **Figure 1.2** illustre ces différentes composantes associées à la notion de projet architectural.

---

<sup>36</sup> Les mots soulignés dans ces citations sont une mise en forme de l'auteur.



**Figure 1.2** Illustration regroupant les différents éléments de définition de la notion de *projet architectural*

En considérant la communication de l'architecture sous l'angle du projet, un changement de regard se produit : plutôt que de penser la complexité de la *représentation* d'une absence (celle du bâti), c'est la richesse de la *présentation* d'un projet sous ses multiples facettes qui est privilégiée. L'illustration schématique présentée ci-haut permet d'identifier au moins cinq éléments de définition du projet. Dans les années antérieures, la communication du projet a surtout été associée à la représentation du bâti (réalisé ou non), donnant ainsi priorité aux éléments 3 et 5 du schéma (visant alors à communiquer la matérialité et l'expérience du bâtiment). Mais le projet architectural peut également être pris dans le sens de l'élément 4 de cette illustration et l'exposition serait alors davantage centrée sur les représentations elles-mêmes. Il pourrait, par exemple, s'agir d'une exposition de projets non réalisés ou utopiques et qui n'existent donc que par les diverses représentations qui en ont été faites par leurs concepteurs : dessins, maquettes, croquis, textes, etc. Une exposition qui insisterait sur les qualités esthétiques de représentations pourrait aussi correspondre à ce registre. Enfin, les commissaires d'exposition peuvent choisir de traduire et représenter les éléments 1 (l'idée ou le concept du projet) et 2 (le processus conceptuel) du projet architectural. La question qui se

pose alors est celle des outils qui peuvent être utilisés par les commissaires pour présenter le projet en lien avec l'un et l'autre de ces deux points. Déjà, certains commissaires ont apporté quelques réponses à cette question.

### ***1.3.2. Présenter l'idée principale du projet***

La communication de l'*idée* principale d'un projet, aussi appelée concept ou parti, a, ces dernières années, suscité l'intérêt de certains commissaires d'exposition. En 2005, la revue *Praxis* a envoyé un questionnaire à quelques conservateurs d'architecture, questionnaire qui leur demandait s'ils admettaient fétichiser un aspect de la production architecturale. Si c'était le cas, ils devaient préciser comment cela se reflétait dans leur travail. Répondant à cette question, Terence Riley, alors conservateur de l'architecture et du design au Museum of Modern Art de New York, admet avoir une préférence pour le *croquis* initial :

« If there is one preoccupation that could be called fetishistic, I do think I tend to emphasize the generative sketch. Perhaps this can be seen as evidence of privileging epiphany over process, even though, as an architect I know full well that the supposed « Eureka! » drawing is often made after the fact. » (Riley dans Betsky et coll., 2005 : 117)

L'idée maîtresse d'un projet, son élément conceptuel novateur ou d'intérêt, est ainsi considérée comme étant l'essence du projet, donc l'aspect essentiel à communiquer. La communication de l'idée prend souvent la forme d'un croquis, comme le mentionne Farrelly : « Par définition, un croquis est un dessin rapide, approximatif et libre. C'est sa rapidité d'exécution, inhérente à sa nature, qui en fait une technique incontournable pour décrire une idée. » (Farrelly, 2009 : 11) Cependant, il arrive aussi que l'idée soit exprimée par le biais d'une maquette ou d'une modélisation réalisée avec un logiciel. Le moment où se détermine le concept d'un projet n'est pas systématiquement fixé par un objet et cet objet n'est pas non plus forcément conservé par le concepteur. C'est peut-être d'ailleurs ce qui en renforce l'impact, dans les cas où il est possible de l'exposer, ou du moins ce qui confère à cet objet le statut privilégié qu'il a auprès de certains commissaires. En communiquant ainsi l'architecture, le producteur de l'exposition souligne toujours en quelque sorte l'aspect artistique de l'architecture. Toutefois, contrairement aux manières évoquées plus tôt, le

commissaire présente ici ce qui s'est produit au tout début de la conception. Il laisse entrevoir au visiteur que les plans de présentation ne sont pas les premiers et les seuls réalisés. Par contre, il offre, volontairement ou non, une vision quelque peu romancée de la pratique architecturale en laissant penser au visiteur que l'inspiration jaillit aisément, que l'architecte est seul créateur et qu'il n'y a rien de signifiant qui sépare l'idée de sa matérialisation.

### ***1.3.3. Présenter le processus conceptuel du projet***

Plusieurs commissaires choisissent de présenter le *processus* de conception du projet :

« It seems to me a historic moment for architecture to be the focus of public attention, and the challenge is for curators not to take the easy way out. This work must be done in a way that engages the public either didactically or experientially in understanding the stakes of architecture, its processes and methods, its new horizons. » (Bergdoll, 2009 : 38-39)

Pour Bergdoll, il est important de présenter le processus architectural. La littérature récente porte à croire qu'il s'agit de l'aspect du projet qui, ces dernières années, intéresse le plus grand nombre de commissaires d'expositions d'architecture. Paolo Polledri, alors directeur du MoMA de San Francisco, est de ceux-là : « The exhibition should also inform the audience that architecture and design objects are not the result of whim or chance but of a complex design process that involves the work of several people over a long period of time. » (Polledri dans « Architecture on exhibit », 1989 : 28) Polledri rapproche ainsi ce qui est communiqué en exposition de la pratique architecturale réelle. Cette volonté d'expliquer la nature de la pratique pourrait être imputable, comme le suggère Rambow<sup>37</sup> (2010), à la complexification assez récente de la profession et à l'importance pour les architectes de mieux communiquer leurs idées et leur expertise dans ce nouveau contexte.

---

<sup>37</sup> Rambow propose le terme « *Architekturvermittlung* », qui peut être traduit en français par « médiation architecturale », pour définir cette possible discipline en émergence qui viserait notamment la formation des professionnels à la communication de leur propre pratique.

Afin d'exprimer le processus, les commissaires peuvent avoir recours à la *vidéo* ou à l'*animation 3D*<sup>38</sup>, illustrant ainsi d'une séquence d'images l'évolution de la conception. Mais il est plus fréquent qu'ils utilisent une *série d'objets*, où chacun des objets présente une étape du processus. Pour faciliter le comparatif, ce sont souvent des artefacts de nature et d'échelle similaires qui sont choisis. Par exemple, l'exposition « Perspectives de vie » du Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal présentait 72 petites maquettes du projet « Maison et Jardin » de l'architecte Ryue Nishizawa. Toutes ces maquettes ont été réalisées au cours du processus de création du projet architectural (voir **Figure 1.3** et **Figure 1.4**). Un peu plus loin, le visiteur pouvait voir la proposition retenue. Ici, les maquettes ont été placées sans ordre spécifique, mais il arrive que la séquence d'artefacts reprenne la séquence de conception de l'architecte.



**Figure 1.3** Série de maquettes illustrant le *processus* (Maison et Jardin, Office of Ryue Nishizawa, Exposition « Perspectives de vie » au CCA)

---

<sup>38</sup> Cohen, notamment, considère cet outil comme très approprié : « Recourse to computers facilitates the reconstruction and presentation of the design and the construction processes, a task difficult to accomplish with finite sequences of two-dimensional documents. And it creates a world of representations with great potential for communicating to nonprofessional audiences. » (Cohen dans Bois, Hollier et Krauss, 1999 : 321)



**Figure 1.4** Détail d'une série de maquettes illustrant le *processus* (Maison et Jardin, Office of Ryue Nishizawa, Exposition « Perspectives de vie » au CCA)

Assez souvent, des maquettes sont exposées pour illustrer le processus conceptuel, mais, dans certaines expositions, les visiteurs peuvent aussi voir des séquences de plans, d'élévations, de perspectives, etc. Du point de vue de la réception, l'interprétation d'une telle présentation demande de comparer les représentations pour en voir les différences, et de saisir, à partir de cette comparaison, l'évolution de la pensée architecturale et les choix qui ont été faits par les architectes.

En résumé, il y a plus d'une façon de présenter le projet architectural en exposition et les commissaires contemporains tendent de plus en plus à le présenter à travers son *idée* principale et son *processus conceptuel*. Ce sont là des idées nouvelles qui sont appelées à se préciser et à se développer. Certains projets novateurs permettent déjà de déceler les tendances récentes observées dans le domaine.

### ***1.3.4. Quelques tendances actuelles en matière de présentation de l'architecture en exposition***

À certains moments, l'exposition pousse encore plus loin la présentation du processus conceptuel pour se rapprocher du thème de la pratique professionnelle de l'architecte. C'est le cas pour un certain nombre d'expositions récentes<sup>39</sup>, dont *Penser tout haut, faire l'architecture*, conçue par l'Architekturzentrum de Vienne et adaptée pour le Centre de Design de l'UQAM à Montréal en 2010. Dans cette exposition, conçue par Elke Krasny, l'expérience mise en scène pour le visiteur est celle d'une incursion dans l'intimité de vingt-deux firmes d'architectes (onze à l'internationale et onze au Canada, pour cette version montréalaise). Sont alors présentés le processus créatif des architectes, leurs inspirations, leur démarche, les outils privilégiés pour la conception des projets architecturaux. L'espace de travail des concepteurs a été photographié, des objets relatifs à leurs pratiques sont exposés (représentations de projets et outils de travail) et la vidéo d'un entretien réalisé avec les architectes est présentée. Le visiteur est ainsi invité à s'asseoir face à quelques tables où est disposé l'ensemble du matériel. Cette mise en espace se rapproche d'une rencontre entre le visiteur et les créateurs dans leurs bureaux. C'est un peu comme si le visiteur était arrivé en plein moment de création et que les architectes avaient pris quelques instants pour s'asseoir avec lui et discuter de leur manière de travailler. Une exposition telle que *Penser tout haut, faire l'architecture* présente le processus conceptuel sans se focaliser sur un projet en particulier, mais en proposant plutôt un aperçu de la pratique des agences. Il s'agit d'une occasion pour le visiteur architecte de comparer les spécificités des démarches d'architectes possiblement déjà connus, de découvrir les outils favoris et sources d'inspiration d'une firme particulièrement appréciée, de réfléchir à sa propre démarche en comparaison avec celles exposées. Alors que bon nombre d'expositions d'architecture sont peu loquaces sur ce qui se passe « derrière le rideau », dans l'espace un peu secret de la conception, une telle

---

<sup>39</sup> Il aurait également été possible de parler, entre autres, de l'exposition *Herzog & de Meuron: An Exhibition* à la Tate Modern de Londres en 2005 ou encore de *Peter Zumthor – Buildings and Projects 1986-2007* présentée à la Kunsthau de Bregeuz en 2007 (et reprise en 2008 à l'occasion d'Experimentadesign à Lisbonne).

présentation peut permettre au néophyte de s’imaginer avec plus d’exactitude comment la création s’effectue dans un bureau d’architecture.

Un autre exemple de présentation d’une pratique architecturale et de ses processus est l’exposition *OMA /Progress* à la Barbican Art Gallery de Londres (2011-2012). Pour cette rétrospective de plus de 35 ans de pratique, OMA<sup>40</sup> a donné carte blanche au collectif belge Rotor pour le commissariat de l’exposition. Poussant jusqu’au bout l’idée d’un accès aux coulisses de la méga-firme OMA, Rotor a pu fouiller chaque recoin des bureaux afin d’y puiser le matériel exposé. Il en résulte une présentation très diversifiée :

« [...] polished models coexist freely with rough prototypes; finished commissions and conceptual studies are given equal importance; one space – dubbed the ‘secret room’ – even displays working documents such as correspondence with clients and acquisition lists, the kind of material other architects carefully hide from the public eye. » (Bottazzi, 2011)

Rotor a littéralement fouillé les poubelles des bureaux de la firme pour y dénicher différents documents (courriels de blagues échangées entre employés, lettres destinées à des avocats, documents annotés par Rem Koolhaas, graphique des quantités restantes de mousse de polystyrène avant une date de remise importante, coupures de journaux) qui permettent une incursion dans le quotidien et l’ordinaire de cet espace de conception. L’exposition présente aussi, dans une projection quasi stroboscopique, les 3,5 millions d’images stockées sur le serveur de l’OMA (48 heures sont nécessaires pour tout apercevoir), dispositif permettant surtout d’apprécier le volume de production d’images du bureau (Pallister, 2011). Une autre salle pousse le concept de progression du titre de l’exposition (« progress ») en exposant les photographies des chantiers en cours, donc le processus de construction; cette salle est mise à jour au fil des visites de chantiers (Stathaki, 2011). Rotor explique avoir choisi de présenter l’architecture dans son aspect brouillon : « It [the exhibition] shows architecture as a practice, a messy process that changes with every good project. » (Barbican Art Gallery, 2011) Les thématiques des salles sont très variées : l’une porte sur le mouvement, une autre sur l’adaptation, une présente les intérêts de recherche actuels de

---

<sup>40</sup> La firme néerlandaise OMA (Office for Metropolitan Architecture), dont l’associé le plus connu est le ‘starchitecte’ Rem Koolhaas, est très réputée pour ses publications, dont *S, M, L, XL* (1978) et *Delirious New York* (1998). Parmi ses bâtiments, on trouve la Bibliothèque publique de Seattle, la Casa de Musica de Porto et la CCTV (China Central Television) de Pékin.

l'OMA et une autre, uniquement des objets blancs (« white or shiny »). Une exposition comme celle que Rotor a conçue permet de porter un regard très large et englobant sur une pratique particulièrement éclectique. Elle donne accès, de manière parfaitement « désacralisée<sup>41</sup> », à l'univers conceptuel d'une des firmes dont le travail est le plus suivi. Le collectif de commissaires Rotor a comparé l'exercice de *OMA /Progress* aux expositions d'architecture plus classiques :

« Architectural exhibitions are often exercises in self-congratulation, highlighting moments of victory over the vexations caused by 'external forces'. Presenting completed buildings in a favourable light is usually part of the game.

With the show *OMA/Progress* at the Barbican we've been given the opportunity to tell quite a different story about the work of a quite particular architectural firm. This is a story of struggle and entanglement with the world as it really is, rather than with a world made to look good in pictures. » (Rotor dans « Exhibition in focus », 2011)

L'architecture y est présentée, pourrait-on dire, telle qu'elle est vécue et pratiquée par les architectes de la firme OMA, avec une volonté de transparence peu commune. Ces derniers dix ans, il semble que plusieurs commissaires d'expositions d'architecture tentent de présenter, en la faisant comprendre et apprécier, une pratique professionnelle – avec tout ce qu'elle implique de contraintes, de collaborations et d'inventivité – plutôt que de représenter uniquement un bâtiment absent. Cette tendance s'ancre dans la réalité d'une pratique complexe, et qui touche de près la vie des citoyens de multiples manières, plutôt que de glorifier des œuvres singulières de génie représentées dans une esthétique léchée et dépourvue de figures humaines, donnant à penser que le projet architectural se distingue peu de l'œuvre artistique.

En résumé, dans les sections 1.1 à 1.3 du présent chapitre, une brève analyse des différents registres a été proposée, discutant des moyens et outils utilisés, jadis et plus récemment, par les spécialistes pour la présentation de l'architecture au musée. Les nouvelles façons de présenter l'architecture en exposition constituent sans contredit une thématique importante à développer pour qui s'intéresse à la question générale de la médiation de

---

<sup>41</sup> L'exposition porte un regard sur la manière dont les projets conçus ont évolué avec le temps, et ne cache pas les quelques cas qui ont posé problème, tel que la *Maison à Bordeaux*, qui présente notamment une problématique d'infiltration d'eau. Le documentaire « *Koolhaas HouseLife* » par Ila Bêka et Louise Lemoine (2008) y montre Guadalupe, la femme de ménage, peinant à entretenir les nombreuses surfaces vitrées de la maison.

l'architecture au musée. Une seconde thématique s'annonce tout aussi importante, et c'est celle de la réception de la part du visiteur et, plus spécifiquement encore, celle des obstacles ou difficultés potentiellement rencontrés par le visiteur (surtout néophyte) d'une exposition d'architecture.

#### 1.4. OBSTACLES ANTICIPÉS DU POINT DE VUE DE LA RÉCEPTION

*“Je m'intéresse à l'architecture, mais... comment dire...  
elle ne s'intéresse pas à moi!”*

*Verbatim d'une visiteuse,  
cité par Nathalie Heinich et Michael Pollak<sup>42</sup>*

*Aside from the additional effort required of a visitor  
to an architectural exhibition to imagine the real work  
on the basis of a drawing or a model,  
architecture and design shows must also compensate  
for the public's relative lack of knowledge.*

*Paolo Polledri<sup>43</sup>*

La communication de l'architecture par le média exposition est reconnue comme difficile, à la fois pour les commissaires qui tentent de mener à bien cette communication et pour les visiteurs qui doivent faire sens de ce qui est exposé (*voir* notamment Blau, 1998; Croft, 2002; Davallon, 1996; Lootsma, 2001; Rambow, 2004). La présente section porte sur les obstacles auxquels peuvent faire face les publics de ces expositions, et plus spécifiquement encore le public ne possédant pas de formation en architecture. Ces obstacles sont expliqués en deux temps : d'abord ceux liés à la *nature* des artefacts, puis ceux liés à la pratique très fréquente de *mise en série* des artefacts en exposition d'architecture.

---

<sup>42</sup> [Heinich et Pollak, 1989 : 144] Les propos proviennent d'une visiteuse de l'exposition « Vienne, naissance d'un siècle », exposition pluridisciplinaire ciblant un public général présentant notamment de l'architecture (maquettes, plans, reconstitutions) au Centre George Pompidou en 1986.

<sup>43</sup> [Polledri dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 28]

### ***1.4.1. Caractéristiques sémiotiques des artefacts et obstacles spécifiques***

Plusieurs des objets utilisés pour exposer l'architecture sont des outils communicationnels complexes. Un survol des différents types d'artefacts utilisés pour présenter l'architecture en exposition<sup>44</sup> est ici proposé. Dans un premier temps, les artefacts produits *en amont*<sup>45</sup> de la réalisation du bâti sont présentés (types variés de graphismes d'espaces et de maquettes, images de synthèse et animations 3D). Dans un second temps sont explicités ceux produits *en aval* du projet (photos, vidéos, fragments et installations). Pour chaque artefact analysé, les difficultés de lecture associées sont brièvement énoncées.

#### *Artefacts produits en amont*

Tout au long de la phase de conception du projet, l'architecte (ou l'équipe d'architectes) utilise plusieurs outils qui l'aideront à concevoir le bâtiment. Parmi ces outils, on retrouve les *dessins* (projections orthogonales et représentations incluant la troisième dimension telles que les croquis, axonométries et perspectives), les *maquettes* et les *images de synthèse* tridimensionnelles obtenues par ordinateur (images fixes ou animées). Ces outils servent d'abord au concepteur à avoir une sorte de dialogue avec lui-même au sujet du projet en cours (Lebahar, 1983). Une solution au problème architectural du projet est tentée, testée, jusqu'à ce que la meilleure esquisse surgisse et que le concept soit fixé.

---

<sup>44</sup> Il a été choisi de se limiter aux outils utilisés de nos jours. Ainsi, le moulage ne sera pas présenté.

<sup>45</sup> Cette subdivision entre représentations produites en amont et en aval est utilisée par quelques auteurs, dont Jungmann (1996).

## Dessins ou graphismes d'espace

*Lire correctement un plan, une coupe ou une élévation requiert des compétences, acquises par la compréhension des règles de dessins et des symboles utilisés.*

*Lorraine Farrelly<sup>46</sup>*

Plusieurs types de dessins sont utilisés par le concepteur, chacun lui permettant de tester et vérifier différents aspects du projet. Dans la majorité des dessins, deux composantes de la représentation – ou deux registres de représentation – peuvent être identifiés. Prenzel (1982) les a désignés comme étant la « représentation normalisée » et la « représentation libre ». En d'autres termes, certains éléments sont tributaires de normes de présentation propres au domaine de l'architecture. Plusieurs de ces normes procèdent du registre du code<sup>47</sup>, donc ont un rapport symbolique (selon la définition de Peirce, 1978<sup>48</sup>) avec l'objet auquel ils se rapportent. Ainsi, l'architecte n'a d'autre choix que de se conformer à ces codes normalisés dans la réalisation des dessins. La représentation dite « libre » (Prenzel, 1982), pour sa part, réfère à la forte composante iconique<sup>49</sup> des dessins. Pour cet aspect de la représentation, l'architecte possède une plus grande liberté. C'est là que son style graphique pourra s'exprimer, et que transparaîtront ses préoccupations, ses idées. C'est de toute évidence la part symbolique de code qui peut poser le plus de problèmes au visiteur néophyte : « Le dessin d'architecte est fait, certes, de signes, mais il est avant tout codé. De la connaissance du code dépend la compréhension du dessin d'architecture, sa lisibilité. » (Boudon et Pousin, 1988 : 36) Selon Davallon (1996), la part du dessin qui est identifiable même pour le

---

<sup>46</sup> [Farrelly, 2009 : 69]

<sup>47</sup> Parmi les codes évoqués, on peut penser à l'exemple d'un trait pointillé utilisé pour dessiner les marches d'un escalier sur un plan, indiquant que ces marches se situent au-dessus de la ligne de coupe du plan, et sont donc les marches qui mènent à l'étage supérieur. Sans être très technique, une information de ce type pourra échapper au visiteur non formé dans le domaine.

<sup>48</sup> Selon Peirce, le lien de type symbolique implique un rapport de convention entre le code et son référent : « Un *symbole* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote en vertu d'une loi, d'ordinaire une association d'idées générales, qui détermine l'interprétation du symbole par référence à cet objet. » (Peirce, 1978 : 140-141)

<sup>49</sup> Le lien « iconique » suppose un rapport de similarité, de ressemblance avec le référent : « Une *icône* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote simplement en vertu des caractères qu'il possède, que cet objet existe réellement ou non. [...] N'importe quoi, qualité, individu existant ou loi, est l'icône de quelque chose, pourvu qu'il ressemble à cette chose et soit utilisé comme signe de cette chose. » (Peirce, 1978 : 140)

néophyte risque de donner l'illusion au visiteur d'une lecture aisée. Ainsi, celui-ci peut croire qu'il comprend la représentation, alors qu'une grande partie risque, en réalité, de lui échapper :

N'importe qui, ou peu s'en faut, peut reconnaître les murs, la disposition, les éléments de construction, etc. sur un plan ou un dessin. Il y a ainsi illusion d'une lecture simple et directe, au moins approximative. [...] Ce qui pose problème est donc précisément l'approximation. Le visiteur non-spécialiste risque de laisser échapper ce qui constitue le cœur de l'exposition : de ne pouvoir apprécier les innovations, les créations, les solutions architecturales que les dessins et plans traduisent... (Davallon, 1996 : 82)

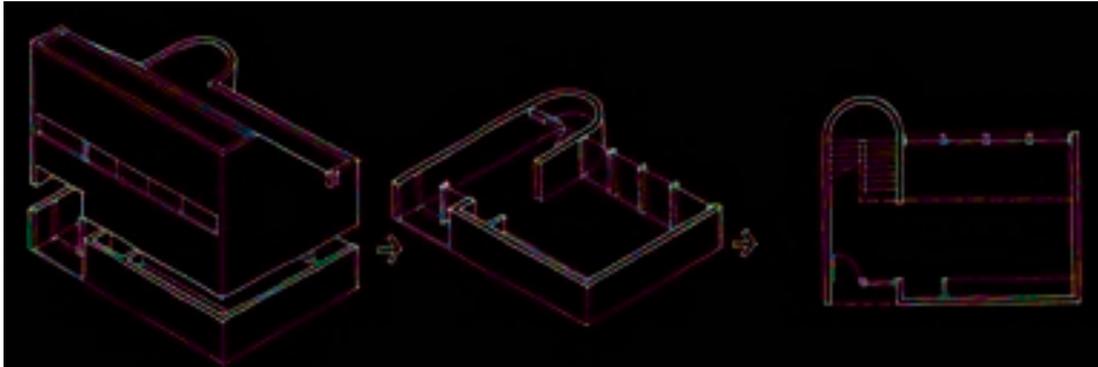
Au début du processus créatif, le dessin contient généralement peu de représentation normalisée, c'est le croquis. Dessin expressif, il est constitué de quelques traits qui donnent une idée générale du concept ou de l'ambiance. Plus la conception avance, plus les dessins se parent de codes et à la toute fin, les dessins techniques dédiés à l'exécution du projet en sont truffés. Complexes à déchiffrer, ces dessins pour construction (aussi nommés dessins d'exécution) sont rarement présentés au musée. On leur préfère généralement les croquis de concept et dessins dits de présentation. Souvent, les dessins exposés auront été épurés de leurs cotes<sup>50</sup> et de certaines annotations techniques pour permettre une lecture plus aisée. Ainsi, du début à la fin du processus, le dessin perd graduellement du registre iconique pour basculer progressivement dans le registre symbolique.

## Plan

Parmi les projections orthogonales, la plus connue de toutes est le plan. Il correspond à la vue que l'on aurait si le bâtiment était coupé à environ 1 m du niveau du plancher et que les lignes étaient projetées à l'infini sur une surface horizontale (*voir Figure 1.5*). C'est donc évidemment une vue que personne n'a jamais vue et ne verra jamais, une vue imaginaire : « What both plans and sections do is draw to our attention spatial relationships that, in fact, can be seen only in the mind's eye. But, nevertheless, they still reveal things that are important to our understanding of a building when we are actually in it. » (Allen et Oliver, 1981 : 15)

---

<sup>50</sup> Les cotes sont toutes les indications de dimensions ou de niveaux faites aux plans.



**Figure 1.5** Plan – tiré de Ching (1985 : 27)

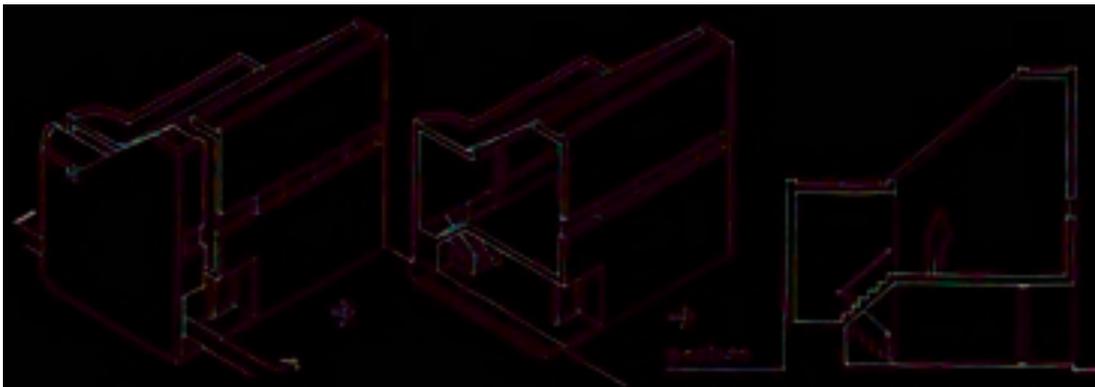
Les obstacles anticipés dans la réception du plan en exposition sont de deux ordres. Premièrement, la question des symboles utilisés peut constituer un obstacle pour le visiteur. Peut-être le visiteur tentera-t-il de comprendre le plan, en le regardant attentivement, en s’y attardant et en l’étudiant, puis se heurtera à certains symboles qu’il ne comprend pas et qui ne sont expliqués nulle part. Peut-être aussi ne portera-t-il aucune attention à un outil qu’il sait comporter un haut niveau de difficulté. Quoi qu’il en soit, cette question des codes du plan constitue un premier type d’obstacle envisagé. L’autre type concerne plutôt le lien à effectuer entre le dessin et ce qu’il représente. En décodant le plan, une personne peut avoir suffisamment d’informations pour se former une image mentale des espaces du bâtiment. Pour que cette image mentale prenne réellement trois dimensions, des informations de hauteur devront y être ajoutées provenant de coupes et/ou d’élévations, mais une somme déjà importante d’informations peut être rendue accessible par l’étude du plan.

## Coupe

La vue en coupe est, avec le plan, un dessin technique fondamental pour exprimer les relations spatiales d’un bâtiment. Alors qu’un plan décrit en deux dimensions l’interaction de l’espace avec la structure, la vue en coupe la traduit verticalement. En fait, pour appréhender un espace tridimensionnel, il faut combiner études en deux dimensions et vues en coupe. (Nishimori, 2010 : 19)

La coupe est utilisée par l’architecte pour indiquer tout ce qui, dans le projet, est en lien avec la dimension de la hauteur (*voir Figure 1.6*). Elle permet de connaître les hauteurs de plafond, les choix de volumétrie de toiture, etc. C’est l’outil graphique par excellence pour

expliquer les circulations verticales entre niveaux du bâtiment (escaliers, escaliers mécaniques, ascenseurs). Tout comme pour le plan, la complexité de réception de la coupe concerne, d'une part, les codes graphiques utilisés et, d'autre part, l'interprétation du dessin à partir de laquelle il se fera une image mentale. La difficulté spécifique reliée à la coupe est que, graphiquement, elle peut être très semblable au plan. Ainsi, un visiteur peu expérimenté pourrait confondre la coupe avec un plan<sup>51</sup>, dessin auquel il est généralement un peu plus habitué, et ainsi se heurter à une difficulté encore plus grande pour la lire. Des informations erronées pourraient en être déduites, ou tout simplement un sentiment de découragement associé à la difficulté de faire sens, même dans son aspect iconique, de cet artefact. Aussi, la ligne de coupe sera toujours indiquée au(x) plan(s). Mais, une personne non habituée à ce système de référence pourrait ne pas savoir où et comment repérer cette information et donc avoir de la difficulté à saisir la représentation et à faire une coordination entre les divers dessins.



**Figure 1.6** Coupe – tiré de Ching (1985 : 42)

---

<sup>51</sup> Les codes utilisés pour le dessin des plans et des coupes sont très similaires (ex. : murs pochés ou dessinés avec un large trait pour indiquer qu'ils sont coupés) et un visiteur qui ne connaît pas la pratique du dessin en coupe peut croire que la représentation est un plan. Un dessin en coupe peut donner plusieurs indices permettant de mieux saisir sa nature (ex. : dessin des bâtiments ou arbres environnant, représentation de figures humaines dans le dessin), mais ces éléments ne sont pas toujours présents. Un visiteur pourrait aussi méprendre une coupe pour une élévation.

## Élévation

Parmi les projections orthogonales, l'élévation est généralement celle qui est reconnue comme la plus aisée à comprendre. Elle représente une projection des éléments de façade sur une surface imaginaire placée devant chacune des façades du bâtiment (*voir Figure 1.7*). L'élévation sera souvent identifiée selon le point cardinal vers lequel la façade est orientée. Il sera donc important, si le visiteur souhaite savoir de quelle élévation il s'agit, qu'il puisse identifier l'orientation du plan de site selon les points cardinaux. Toutefois, une élévation où les volumes des surfaces sont peu représentés (par l'ombrage de certaines portions par exemple) et où les grosseurs de traits des lignes sont peu différenciées peut aussi être assez difficile à interpréter. Par exemple, sur la **Figure 1.7**, la surface rectangulaire au bas à droite semble plane si le seul dessin regardé est l'élévation. Dans ce cas, c'est l'axonométrie placée à côté qui informe qu'il s'agit plutôt d'une forme semi-cylindrique.



**Figure 1.7** Élévation – tiré de Ching (1985 : 48)

Les plans, coupes et élévations peuvent être considérés comme un tout, tant il apparaît important qu'ils soient présentés ensemble pour donner accès aux informations essentielles concernant la matérialité du projet. La question de la mise en série des artefacts ici évoquée sera discutée à la sous-section 1.4.2 (*voir page 47*).

## **Perspective**

En plus des projections orthogonales, des représentations tridimensionnelles sont utilisées pour exposer le projet. Parmi les graphismes d'espace tridimensionnels, la perspective est certainement la plus aisée à saisir. Elle offre une image très proche de l'image réelle. Il importe toutefois de rappeler que, si son apparence est similaire à ce que l'on peut voir normalement de l'espace, cela ne signifie toutefois pas qu'elle soit toujours forcément exacte. Il est aisé, pour un architecte habitué à son utilisation, de créer certaines distorsions dans la perspective afin d'offrir un point de vue plus seyant du projet. L'œil expert pourra déceler ces distorsions, qui pourraient être considérées comme des tromperies graphiques, mais elles peuvent certainement tromper l'œil moins habitué.

## **Axonométrie**

Parmi les vues tridimensionnelles du projet architectural, l'axonométrie se différencie d'une vue en perspective du fait que l'on n'y perçoit aucun effet de perspective; elle ne contient aucun point de fuite et les mesures que l'on peut y prendre sont exactes et parfaitement à l'échelle (*voir Figure 1.8*). L'axonométrie est plus aisée à lire que les projections orthogonales précédemment mentionnées (plan, coupe et élévation) puisque les trois dimensions sont perceptibles sur un même dessin. Il ne s'agit tout de même pas d'une vue qui existe dans la réalité et elle nécessite une transposition mentale pour que le visiteur puisse imaginer l'expérience à laquelle cette représentation correspond.



**Figure 1.8** Axonométrie 30°/60°, vue intérieure – tiré de Prenzel (1982 : 81)

### Maquette

*Les photomaquettes de précision Perfecta reproduisant à échelle réduite et de façon rigoureusement exacte le bâtiment à construire permettent : [...]*

*Au client : la compréhension parfaite du projet... et son adoption en toute connaissance de cause!<sup>52</sup>*

La maquette est souvent considérée comme l’outil le plus accessible pour présenter un projet architectural (Wrede dans « Architecture on Exhibit », 1989; Hollein dans Levy et Menking, 2010). Toutefois, cette opinion ne fait pas l’unanimité auprès des commissaires d’expositions d’architecture dont plusieurs trouvent, au contraire, que sa lecture nécessite des compétences que tous les visiteurs ne possèdent pas (*voir* notamment Blau, 1998; Buchanan, 1987; Lootsma, 2001 et Markovitz, 2003). Suivant le traitement de la maquette, l’interprétation attendue du visiteur sera plus ou moins complexe. Par exemple, la classique maquette toute blanche, qui permet à l’architecte de percevoir les volumes avec précision, nécessite un travail interprétatif considérable de la part du visiteur s’il souhaite imaginer

<sup>52</sup> Publicité pour l’entreprise de fabrication de maquettes Perfecta dans *L’architecture d’aujourd’hui*, n° 9, 1935.

l'apparence des façades en réalité, avec les couleurs et finis des matériaux extérieurs (en tenant pour acquis que le visiteur a pu trouver cette information sur un autre élément exposé). Si plusieurs maquettes sont exposées pour présenter l'évolution du processus créatif, il s'agira de maquettes d'études ou de travail. Dans de tels cas, les maquettes sont exécutées rapidement et seulement un certain nombre d'informations est représenté. De telles maquettes peuvent être difficiles à saisir, demandant au visiteur de compléter mentalement une partie de l'information. Il est également impossible d'exclure qu'un visiteur apprécie l'esthétique de l'objet, le savoir-faire de celui qui l'a confectionné, mais en fasse peu d'usage pour le lier aux autres éléments et imaginer l'apparence de l'œuvre construite.

### **Image de synthèse**

L'image de synthèse produite par ordinateur est l'outil le plus récent dont dispose l'architecte. Plusieurs logiciels lui permettent de modéliser en trois dimensions le projet architectural, et d'en tirer des vues (comme on tirait auparavant des perspectives au dessin). Ces vues peuvent par la suite être travaillées avec des logiciels graphiques pour en produire des images hyperréalistes. Ces images de synthèse sont de plus en plus présentes dans les expositions d'architecture. Cet outil est, on l'imagine, de lecture beaucoup plus aisée que, par exemple, les projections orthogonales : on y perçoit les trois dimensions de l'espace ou des volumes et la ressemblance au monde réel peut être impressionnante. Parfois, cette ressemblance peut même mener à des conclusions erronées de la part du visiteur qui n'en a pas l'habitude : il pourra croire être en présence d'une photographie du projet terminé, plaçant cet outil de présentation dans un registre indiciaire<sup>53</sup>. Parfois, le commissaire peut choisir de présenter des images de synthèse animées, sous forme de vidéo. Si cette vidéo représente le processus conceptuel, l'interprétation peut en être complexe (Rambow et Moczek, 2002). Autrement, si la vidéo offre plutôt une déambulation dans l'espace, le visiteur devrait pouvoir en tirer plusieurs informations sur la matérialité et l'expérience du projet sans trop d'effort.

---

<sup>53</sup> L'indice indique un rapport de contiguïté : « Un *indice* est un signe qui renvoie à l'objet qu'il dénote parce qu'il est réellement affecté par cet objet. [...] Dans la mesure où l'indice est affecté par l'objet, il a nécessairement quelque qualité en commun avec l'objet, qu'il renvoie à cet objet. » (Peirce, 1978 : 140)

### *Artefacts produits en aval du projet*

Une partie des artefacts utilisés pour présenter le projet architectural en exposition a été prélevée, recueillie, élaborée une fois que le bâtiment a été complété : il s'agit des artefacts *en aval* du projet. Ils comprennent les *photographies*, les *vidéos*, les *fragments*; les *installations* ont également été placées dans cette catégorie.

### **Photographie**

À ses débuts, la photographie est apparue comme le mode par excellence de documentation de l'architecture. Possédant un statut indiciaire, elle permet d'obtenir avec précision une foule d'informations sur la réalité matérielle du bâtiment. Puis avec le temps, les manières de photographier se sont diversifiées. Il est possible de considérer deux pôles dans le type de photographies utilisées. À l'un de ces pôles se trouve la photographie que l'on pourrait appeler « esthétisante » qui accorde une grande place à la *matérialité*, aux aspects formels du bâtiment présenté comme œuvre architecturale. Dans un tel cas, la lumière, les matières, l'ambiance, l'aménagement, tout est pensé pour offrir l'image la plus attrayante possible de l'espace architectural présenté. La « scène » photographiée pourra aussi être conçue pour refléter le concept du projet architectural. Très léché, ce type de photo peut même parfois aller jusqu'à prendre une si grande valeur comme œuvre en soi que le bâtiment en est presque instrumentalisé. Il ne semble plus être au centre de l'attention.

À l'autre extrémité du pôle se trouve la photographie qui présente une image réaliste du projet architectural tel qu'il est vécu, sans souci de mise en scène excessive. Son approche est documentaire, tournée vers l'expérience authentique du projet plutôt que vers sa matérialité. Le visiteur peut y trouver davantage d'information concernant l'aspect *expérientiel* du projet. La difficulté réside ainsi à savoir reconnaître à quel type de photographie le visiteur a affaire. En d'autres termes, le visiteur devrait pouvoir identifier quel aspect a été mis de l'avant dans la manière de photographier le projet. Selon mon expérience des expositions d'architecture, la photographie esthétisante est celle qui est la plus fréquemment exposée au musée. Les images les plus avantageuses du projet sont généralement celles que l'architecte prend ou

acquiert pour documenter ses œuvres, et fournit au commissaire d'exposition. Dans ce cas, l'obstacle possible pour le visiteur est de confondre photographie esthétisante et photographie documentaire et de tirer une perception erronée du projet architectural réel. Aussi, l'esthétique très épurée des photographies d'architecture typiques, qui devrait plaire généralement aux visiteurs architectes, peut paraître froide à d'autres types de visiteurs, leur donnant une image négative, bien que décalée de la réalité, du bâtiment.

### **Vidéo**

La vidéo partage plusieurs caractéristiques de la photographie, tant son statut indiciaire que les pôles possibles (esthétisante/matérialiste ou réaliste/expérientielle). Au niveau de l'information qu'elle contient, elle ajoute la dimension temporelle. Il est ainsi possible de présenter en vidéo une déambulation dans un projet architectural, rapprochant la réception de cette vidéo par le visiteur de l'expérience réelle de visite du bâtiment. Si elle est bien réalisée, la vidéo peut être particulièrement puissante et informative. Son côté négatif peut être qu'elle nécessite parfois un long temps de visionnement, que le visiteur ne sera pas toujours prêt à consacrer.

### **Fragment**

Il arrive encore aujourd'hui que le fragment soit utilisé pour présenter le projet architectural en exposition. Essentiellement, le fragment communique surtout les spécificités du détail du projet, la texture du matériau et peut encore servir de point de repère pour l'échelle. S'il est exposé seul, il peut s'avérer difficile pour le visiteur de lier uniquement cette petite partie de bâtiment à l'édifice complet dont il a été tiré. Couplé avec d'autres artefacts, et le plus fréquemment il s'agira de photographies, il peut devenir un outil d'information utile et assez accessible pour tout public. Il a certainement un pouvoir d'évocation beaucoup plus grand que le dessin de détail qui pourrait le remplacer et qui, lui, nécessite la connaissance des codes graphiques.

## **Installation**

L'installation a été placée dans cette catégorie, bien qu'en réalité son statut soit différent des autres objets. Contrairement à la photographie, à la vidéo et au fragment qui avaient un lien de contiguïté avec le projet représenté (statut indiciaire), l'installation n'est pas forcément liée directement à un projet architectural. On peut lui reconnaître un statut indiciaire également, mais alors ce sera plutôt en rapport avec la manière de travailler de l'architecte, sa signature, son style. Il serait même possible de dire qu'elle est un fragment, au sens d'une petite portion d'architecture réelle. L'installation vise généralement à offrir au visiteur une expérience réelle d'espace conçu par l'architecte dont il est question dans l'exposition. Elle ne nécessite aucune connaissance spécifique, faisant plutôt appel aux sens et à la sensibilité spatiale du visiteur. En cela, elle rappelle le rapprochement souvent fait entre musique et architecture, exprimé ici par Teyssot : « [...] it would be a mistake to show only architectural drawings or other tools of the profession – this is like the musician exhibiting sheet music rather than playing. » (Teyssot dans « Architecture on Exhibit », 1989 : 26) Si l'on reprend cette métaphore, ici, l'architecte a joué un morceau dont le visiteur peut faire une expérience sensible, plutôt que d'exposer ses partitions et ses instruments, et de laisser le visiteur faire tout le travail d'interprétation et d'imagination.

### ***1.4.2. Les défis de reconnaître et faire sens de la série***

La stratégie la plus fréquemment employée afin de communiquer le projet architectural en exposition, à l'image de la manière de concevoir le bâtiment pour l'architecte, consiste à multiplier les outils de représentation. Blau et Kaufmann l'expliquent ainsi : « [...] 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. » (Blau et Kaufmann, 1989 : 13) Par cette *mise en série* des artefacts, le commissaire souhaite assurer l'apport d'un maximum d'informations au visiteur. Pour le récepteur, ce type de présentation peut être très complexe. Dans un premier temps, il

doit reconnaître la série, et donc lier entre eux les artefacts qui représentent le même projet architectural. Ensuite, il doit interpréter les informations spécifiques que chaque outil sémiotique contient et, finalement, rassembler ces informations pour recomposer en imagination le bâtiment conçu ou saisir les aspects importants du projet.

Davallon (1996), dans son étude sémiotique des expositions d'architecture, a déjà souligné les difficultés que le visiteur est susceptible de rencontrer face à des présentations de type sériel :

[La] juxtaposition [des différents moyens de représentation], pratique assez courante dans ce genre d'exposition, est souvent loin de lever la difficulté et de faciliter la tâche du visiteur. Cette pratique présuppose en effet une maîtrise des différences sémiotiques entre ces outils et l'utilisation qui est faite de ces différences par les professionnels de l'architecture. (Davallon, 1996 : 78)

Le cas le plus typique de série présentée en exposition est la triade des projections orthogonales plan-coupe-élévation. Cela a été mentionné plus tôt, aucun de ces artefacts n'est conçu pour être pris seul. Ils sont pensés comme un tout permettant de communiquer la matérialité du projet avec un haut niveau de détail et de précision. L'interprétation de cette série de projections orthogonales peut poser un haut niveau de difficulté pour le visiteur qui ne possède aucune formation dans le domaine, comme l'a décrit Rachedi :

[...] les données spatiales symbolisées véhiculées sont présentées par le biais de vues éclatées (projections orthogonales) ou de perspectives dont le traitement nécessite des transformations mentales et spatiales et par conséquent des coordinations intra et inter-vues. (Rachedi, 1986 : 4)

[...] cette première brève description technique du dessin laisse entrevoir la nécessité de compétences élevées liées aux exigences : de la sémiologie du dessin, de coordination des vues, de coordination des différents documents de travail, de passage d'un espace symbolisé à un espace concret [...] (Rachedi, 1986 : 7)

Par exemple, un visiteur qui tente d'imaginer de quoi a l'air une pièce spécifique illustrée dans un projet, disons le salon d'une maison, doit d'abord faire le lien entre le plan et la coupe de cet espace. Ensuite, il peut tenter d'imaginer les dimensions réelles de l'espace, en se fiant à l'échelle indiquée au plan ou aux éléments d'aménagement dessinés (le mobilier représenté en plan et en coupe pouvant donner une idée de l'échelle de l'espace). S'il arrive aussi à identifier la nature des matériaux utilisés, les couleurs de l'espace, l'apport ou non de lumière naturelle dans le lieu, il lui est alors possible de se former une idée plus précise de

l'expérience qu'il pourrait en faire dans la réalité. Il est ensuite en mesure de poursuivre son exploration en tentant de voir quelles sont les pièces situées à proximité du salon, pièces qui participent aussi de l'expérience du lieu. Cet exemple fictif donne une idée du potentiel de ce type de présentation, mais ces opérations nécessitent le repérage de plusieurs informations dans les dessins et un travail important d'imagination.

La série d'artefacts présentée peut aussi être, par exemple, un fragment de façade, une photographie de cette façade et un croquis présentant la conception de ce détail. Dans un cas comme celui-ci, le choix des artefacts renseigne sur le type d'information qui a été sélectionné par le commissaire. Le visiteur peut, grâce au fragment réel exposé, avoir une idée précise de l'apparence exacte des matériaux choisis pour réaliser la façade. Il a aussi la possibilité, en comparant la photographie et le fragment, d'imaginer l'échelle du bâti réel à partir de l'unité de mesure que constitue le fragment. Le croquis l'informe sur les raisons du choix de détail, et on peut imaginer qu'un texte est également susceptible de compléter cette information.

La série peut également être composée d'artefacts du même type présentant différentes phases de conception du projet architectural. Il est alors attendu du visiteur qu'il compare, par exemple, plusieurs axonométries du même projet, et perçoive les différentes propositions d'organisation de l'espace. Un tel exercice de comparaison nécessite une grande maîtrise de l'interprétation des dessins afin d'en déceler les subtilités. Il peut être anticipé que certains visiteurs auront du mal à faire sens de telles séries d'objets. Par exemple, dans l'exposition « Sortis du cadre : Price Rossi Stirling + Matta-Clark », une salle présentait le processus conceptuel du projet de la Neue Staatsgalerie de Stuttgart (1984) de James Stirling par une série de plans et d'axonométries occupant un mur entier. Face à cette série, les propos de certains visiteurs étaient assez révélateurs :

*« Mais là, je trouve qu'il y a peut-être un but à voir toujours pas mal la même carte pi 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 8, page A-81] (Laberge, 2004 : 13)*

*« Il y a beaucoup de plans, là... Je trouve ça un peu lourd. (rires) 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 apprécierais plus s'il y en avait un petit peu moins. » [visiteur 5, page A-49] (Laberge, 2004 : 13-14)*

Dans ces deux cas, le visiteur apparaît saisir ce qu'il voit comme répétitif, et donc ne pas apprécier les différences entre les dessins et le sens qu'il pourrait en tirer. Il se sent plutôt submergé par la grande quantité d'objets et ce sentiment constitue un obstacle dans sa construction de sens.

Il importe également de rappeler, comme l'a énoncé Davallon, que chacun des outils disponibles pour présenter l'architecture en exposition, possède ses caractéristiques propres et peut ainsi rendre accessible un certain type d'information : « n'étant pas équivalents, ces outils ne sont évidemment pas substituables les uns aux autres. » (Davallon, 1996 : 78) Donc si le commissaire choisit de ne pas mettre un type d'objet, il choisit de ne pas rendre disponible cette information au visiteur.

## 1.5. SYNTHÈSE DE LA PROBLÉMATIQUE RELATIVE À LA COMMUNICATION DE L'ARCHITECTURE EN EXPOSITION

En résumé, dans le but de bien cerner la problématique à retenir dans le cadre de cette recherche, une réflexion a été faite sur plusieurs dimensions de la question de la mise en exposition de l'architecture. Dans un premier temps, une analyse a été réalisée portant sur la manière dont l'architecture a, jusqu'à ce jour, été présentée en exposition. Ce regard, s'intéressant autant à des exemples anciens que récents, a permis d'identifier deux grandes manières d'envisager la communication de l'architecture en exposition. Une première manière, selon laquelle on vise à communiquer un *bâti absent*, amène les commissaires à faire usage de reproductions et de représentations pour exprimer la matérialité et l'expérience de visite du bâti. La seconde approche place, pour sa part, le *projet architectural* au cœur de la communication. On est alors dans le registre de la présentation. Il va sans dire que, dans ce cas également, la matérialité et l'expérience sont des aspects du projet considérés comme cruciaux. Par contre, s'y ajoutent notamment les aspects du concept et du processus de création qui enrichissent les présentations, tout en les rapprochant de la réalité de la pratique architecturale. Ce rapide portrait de la présentation de l'architecture en exposition, par ses

registres et outils, permet de souligner l'utilisation d'un nombre restreint de types d'artefacts dans l'exposition d'architecture, tout en mettant en relief la pertinence d'utiliser la notion de « projet architectural » afin de penser cette problématique de recherche.

Une autre grande thématique a également été explorée, celle de la réception des différents outils utilisés pour exposer l'architecture. Les caractéristiques sémiotiques de chacun de ces outils ont été énoncées, de même que les obstacles qu'il est possible d'anticiper en ce qui a trait à la réception de chacun de ces artefacts par les visiteurs d'expositions d'architecture (et en particulier les néophytes). La mise en série est très fréquemment utilisée dans ce type d'exposition, ce qui rend essentielle l'étude de la question des liens effectués par les visiteurs entre les artefacts exposés. Ainsi, puisque la présentation du projet architectural en exposition est complexe et que la manière de le présenter peut faire surgir un nombre élevé d'obstacles, il apparaît essentiel d'en apprendre davantage sur la réception qu'en font les visiteurs de profils variés.

## 1.6. CONTEXTE, OBJECTIFS ET QUESTIONS DE LA PRÉSENTE RECHERCHE

### *1.6.1. Les récentes recherches portant sur la médiation et la communication de l'architecture en exposition*

La présente recherche porte sur une situation de communication qui, jusqu'ici, a été relativement peu explorée : la médiation et la communication de l'architecture en exposition. À ma connaissance, seuls quelques auteurs ont directement étudié cette question. Davallon (1996), pionnier dans le domaine, a étudié le statut sémiotique des artefacts utilisés pour exposer l'architecture et il s'est spécifiquement intéressé aux stratégies communicationnelles mises de l'avant par les commissaires. Selon lui, la principale difficulté de cette situation de communication « tient à la faiblesse de la position intermédiaire entre le spécialiste et le non-spécialiste. » (Davallon, 1996 : 86) L'auteur appelle d'ailleurs à une étude du public des

expositions d'architecture. Der Kaloustian (2003), dans le cadre d'une recherche en muséologie, aborde les diverses manières de présenter l'architecture en exposition et prône une diversification des moyens employés par les commissaires. Szacka (2012) s'intéresse, pour sa part, à l'exposition d'architecture comme 'genre' de manifestation culturelle dans le cadre de sa thèse portant sur la Biennale d'architecture de Venise de 1980. Dans la littérature répertoriée, seuls les travaux de Rambow (2004, 2010) et Rambow et Moczek (2002) portent sur la réception des visiteurs d'expositions d'architecture. Les questionnaires recueillis ( $N = 691$ ) ainsi que les entrevues menées auprès des visiteurs ( $N = 90$ ) de deux expositions du Deutsches Architektur Museum (DAM) de Berlin ont fait l'objet d'une présentation partielle de résultats (Rambow, 2004 et Rambow et Moczek, 2002). Ces résultats suggèrent des réceptions légèrement différenciées par les groupes d'architectes et de non-architectes. Ces chercheurs ont aussi effectué une série d'entrevues ( $N = 250$ ) dans une autre exposition d'architecture, intitulée « New German Architecture » et présentée au Martin Gropius Bau de Berlin, mais cette recherche n'a toujours pas fait l'objet d'une publication. La réception d'expositions d'architecture par les visiteurs de profils variés est tout compte fait un champ de recherche relativement peu exploré. Davallon (1996) et Rambow et Moczek (2002) s'entendent pour souligner l'intérêt et la pertinence de poursuivre les recherches dans ce domaine. La présente recherche est une première réponse à cet appel.

### ***1.6.2. Objectif et questions de la présente recherche***

L'objectif principal de cette recherche est de mieux connaître et comprendre la construction de sens effectuée par les visiteurs au cours de leur déambulation dans une exposition d'architecture où différents artefacts sont présentés. Plus spécifiquement, il s'agit d'investiguer comment, dans son processus mental, le visiteur passe de l'artefact exposé au projet architectural.

En lien avec cet objectif général et avec la problématique présentée dans le présent chapitre, six questions spécifiques sont retenues :

*De l'artefact exposé...*

Q1 – Quels artefacts, quelles sous-unités<sup>54</sup>, sont mobilisé(e)s dans la construction de sens?

Q2 – Comment les sous-unités sont-elles mobilisées? Quels types d'opérations mentales sont faites en lien avec les sous-unités?

Q3 – a) Quels sont les obstacles rencontrés par le visiteur?

b) Face à quelles sous-unités apparaissent ces obstacles?

c) Que fait le visiteur quand il rencontre un obstacle?

*... au projet architectural*

Q4 – a) Quel(s) aspect(s) du projet architectural retient (retiennent) l'attention du visiteur?

b) Les aspects du projet architectural abordés varient-ils en fonction des sous-unités regardées?

Q5 – a) Quelles sont les sous-unités liées par les visiteurs?

b) Quelle est la nature du lien établi (différent, distinct, identique ou similaire)?

c) Quel est l'objet du lien? Sur quel aspect du projet architectural porte-t-il?

Q6 – Le profil professionnel des visiteurs (architectes vs non-architectes) a-t-il une influence sur la construction de sens (s'applique aux questions Q1 à Q5)?

---

<sup>54</sup> L'artefact est une « entité spatiale et sémantique isolée, autrement dit [...] l'objet isolé ([...], tableau, sculpture, etc.) qui n'est accompagné d'aucun outil de médiatisation, mais qui contribue à la cohérence de l'ensemble de l'exposition. » (Gharsallah, 2008 : 52) La sous-unité, elle, est « située à un niveau supérieur à l'[artefact], mais inférieur à l'unité. C'est un ensemble d'éléments, regroupés sur un même support spatial (vitrine, socle...), pour représenter un objet ou une idée, et qui constitue un dispositif » (Gharsallah, 2008 : 52). Ainsi, pour l'exemple typique des expositions d'architecture qu'est la planche de dessins, la planche est la sous-unité et chacun des dessins est un artefact. Pour une explication plus détaillée de ces définitions, voir sous-section 2.1.2.



## CHAPITRE 2. MÉTHODOLOGIE – ÉTUDE DE LA RÉCEPTION DE L'EXPOSITION D'ARCHITECTURE

Le présent chapitre explicite, l'un après l'autre, les divers éléments de la méthodologie de recherche retenue. La première section (section 2.1) décrit le terrain de recherche, à savoir l'exposition « Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa » présentée au Centre canadien d'architecture (CCA) de Montréal. Les critères de sélection du terrain sont d'abord précisés, suivis d'une brève présentation de l'institution puis d'une description de l'exposition et de la portion ici retenue pour l'analyse.

La section suivante (section 2.2) précise la procédure de recueil des données. D'abord, le paradigme de recherche dans lequel s'inscrit le questionnement, soit le constructivisme, est explicité. Puis, la méthode de recueil des données sélectionnées, soit la verbalisation concomitante ou méthode du « thinking aloud », est présentée (définition, origines et applications en SIC et en muséologie).

Les informations portant sur les participants à la présente recherche (section 2.3) sont ensuite détaillées : modes de recrutement des sujets, caractéristiques de l'échantillon retenu et procédures de recueil des données auprès des participants.

Finalement, la dernière section de ce chapitre (section 2.4) précise les modes de transcription et de sélection des unités d'encodages (énoncés), de même que le processus d'élaboration des grilles d'analyse des données retenues.

### 2.1. DESCRIPTION DU TERRAIN DE RECHERCHE

La présente section a pour objet la présentation du terrain de recherche. Dans un premier temps, les critères de sélection de l'exposition dans laquelle les données ont été recueillies sont énoncés et expliqués, puis le musée et l'exposition sélectionnés sont présentés. Dans un second temps, l'exposition retenue est décrite, tout en précisant la nomenclature choisie pour la décrire. Enfin, dans un troisième temps, la portion de l'exposition ici retenue pour analyse est présentée de façon détaillée (description du projet architectural, justification des choix faits et identification des difficultés de réception anticipées).

### **2.1.1. Critères de sélection du terrain et exposition retenue**

Trois critères ont présidé au choix de terrain pour le recueil des données. Premièrement, l'exposition devait durer au moins trois mois. Il s'agit de la période de temps jugée essentielle pour permettre d'effectuer des visites avec plusieurs participants (une trentaine par exposition), étant donné la méthode de recueil de données sélectionnée. Deuxièmement, en raison des questions de recherche, il était nécessaire que l'exposition présente une variété de types d'artefacts. Par exemple, une exposition qui aurait présenté les bâtiments uniquement par l'intermédiaire de maquettes n'aurait pas été retenue. Et finalement, il était préférable, autant que possible, que l'exposition choisie laisse une grande place aux œuvres architecturales. Ainsi, une exposition présentant une thématique forte serait moins intéressante qu'une exposition monographique, par exemple. Rambow<sup>55</sup> a accolé à de telles expositions l'appellation suivante en anglais : « *project-oriented exhibitions* », qui peut être traduite par l'expression « exposition de type projet ». La thématique y occupe une place relativement faible, et les textes de l'exposition présentent principalement les projets individuellement.

Dans la région de Montréal, où la recherche s'est déroulée, la seule institution présentant des expositions d'architecture d'une durée aussi longue, et susceptible d'inclure une variété d'artefacts, est le Centre canadien d'architecture (CCA). L'énoncé de mission de cette institution est le suivant :

Fondé en 1979, le Centre Canadien d'Architecture (CCA) est un établissement culturel avant-gardiste dont la mission consiste à sensibiliser le public au rôle de l'architecture dans la société, à promouvoir la recherche de haut niveau dans ce domaine et à favoriser l'innovation dans la pratique du design. (Centre canadien d'architecture, 2009)

Et voici la manière dont l'institution se présente dans les communiqués de presse publiés lors du lancement de nouvelles programmations :

Le CCA est un centre international de recherche et un musée créé en 1979 avec la conviction que l'architecture est d'intérêt public. Fort de ses vastes collections, le CCA est

---

<sup>55</sup> Riklef Rambow, entrevue personnelle avec l'auteur, avril 2006.

un chef de file dans l'avancement du savoir, de la connaissance et de l'enrichissement des idées et des débats sur l'art de l'architecture, son histoire, sa théorie, sa pratique, ainsi que son rôle dans la société. (Centre canadien d'architecture, 2011)

Ces deux extraits qui insistent sur la volonté de sensibilisation du public à l'architecture et à son intérêt pour la société confirment que le CCA est un musée qui s'adresse à l'ensemble des visiteurs (tant aux spécialistes du domaine qu'aux néophytes). Ce musée constituait donc un terrain particulièrement intéressant pour étudier les questions de la présente recherche.

Le CCA ne possède pas comme tels d'espaces d'exposition permanente, c'est plutôt le bâtiment qui est considéré comme une collection permanente<sup>56</sup>. Les espaces d'exposition se divisent en deux : d'abord, sept (7) salles présentant des expositions de grande envergure et de longue durée (jusqu'à 10 mois) nommées salles principales, et puis une petite salle octogonale où sont présentées des expositions de plus courte durée. Étant donné les critères de sélection du terrain pour la présente recherche, seules les expositions des salles principales pouvaient être considérées comme intéressantes. Sur le site du musée, dans le « survol institutionnel », cette portion de texte précise ce que l'institution souhaite réaliser par le biais de ses expositions :

Les expositions et les programmes publics et éducatifs établissent des liens entre la pensée et la pratique architecturale, l'histoire des idées et l'évolution des conditions sociales et culturelles. Les programmes se situent aussi bien à l'échelle locale qu'internationale. Ils présentent des concepts architecturaux différents au grand public de tout âge ainsi qu'aux architectes et aux chercheurs, afin de révéler la richesse de la culture architecturale et urbaine et de favoriser un engagement dynamique à l'égard des questions et des enjeux architecturaux contemporains. (Centre canadien d'architecture, 2009)

Cet énoncé précise l'esprit dans lequel, au CCA, les expositions et programmes sont conçus. Le désir d'accessibilité pour tous les types de publics y est affirmé, en conjugaison avec l'engagement de l'atteinte et du maintien d'un haut niveau d'intérêt du point de vue de la recherche et de la pratique architecturales.

---

<sup>56</sup> Le CCA offre des visites commentées du bâtiment. Ces visites, en plus de présenter les espaces du musée (maison victorienne de 1874 restaurée et partie plus récente datant de 1989 conçue dans une volonté d'intégration à l'aile victorienne), offrent une introduction générale à la réflexion architecturale, plus spécifiquement dans le contexte montréalais et dans une réflexion sur le développement des villes et sur la protection du patrimoine.

À l'automne 2007, alors que tout était en place pour le début du recueil des données de la présente recherche, l'exposition « 1973, Désolé plus d'essence<sup>57</sup> » était présentée dans les salles principales du musée. À ce moment, il n'était pas possible de connaître la prochaine exposition qui serait présentée au CCA. Ainsi, bien que cette exposition ne réponde pas parfaitement aux critères établis pour la présente recherche (elle était fortement ancrée dans une thématique<sup>58</sup> et présentait peu d'outils considérés potentiellement difficiles tels que les projections orthogonales et maquettes), il a été jugé plus prudent de procéder à une première collecte de données. Il était, en effet, possible que l'exposition suivante ne convienne pas mieux aux critères retenus pour la sélection du terrain, et alors du temps précieux aurait été perdu. Mais au printemps 2008, c'est l'exposition « Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa<sup>59</sup> » qui était présentée au CCA et ses caractéristiques convenaient quasi parfaitement aux critères établis. Une seconde collecte de données a ainsi été réalisée dans cette deuxième exposition. Une trentaine de participants ont été suivis dans l'une et l'autre de ces deux expositions, mais, au final, seules les données recueillies dans la seconde (jugée en lien direct avec les critères préétablis) ont été retenues pour l'analyse détaillée<sup>60</sup>.

L'exposition de 2008, « Perspectives de vie » (ainsi nommée désormais pour simplifier la lecture), présentait une variété intéressante d'artefacts et la manière de les mettre en espace en faisait une exposition d'architecture « classique ». Ce qualificatif désigne une présentation qui se rapproche des modes appris à l'école par l'apprenti architecte : soit l'exposition presque exclusive des dessins (projections orthogonales) et maquettes dans une mise en scène sobre laissant l'avant-plan aux objets<sup>61</sup>. En bref, « Perspectives de vie » répondait

---

<sup>57</sup> L'exposition « 1973, Désolé plus d'essence » a été présentée du 7 novembre 2007 au 20 avril 2008.

<sup>58</sup> Elle portait sur les innovations technologiques développées en architecture suite à la crise du pétrole de 1973 : les systèmes solaires actifs et passifs, l'amélioration des matériaux d'isolation, l'architecture enfouie ou souterraine, l'énergie éolienne, les systèmes intégrés, etc. (Centre canadien d'architecture, 2007)

<sup>59</sup> « Perspectives de vie » a été présentée du 14 mai au 26 octobre 2008.

<sup>60</sup> Même si les données recueillies dans l'exposition « 1973, Désolé plus d'essence » n'ont pas été utilisées directement pour l'analyse dans le cadre de cette recherche, ce terrain a été des plus utile pour peaufiner la méthode de recueil de données, méthode qui sera explicitée plus loin.

<sup>61</sup> L'exposition d'architecture au musée se distingue des présentations faites à l'université du fait qu'elle contient, en plus, des photographies du projet réalisé.

parfaitement aux trois critères initialement énoncés : durée minimale de trois mois, variété d'artefacts et exposition de type projet (par opposition à une exposition plus thématique).

L'exposition « Perspectives de vie » rassemble les projets architecturaux résidentiels récents de deux architectes : Stephen Taylor pour Londres et Ryue Nishizawa pour Tokyo. Elle s'intéresse aux solutions mises de l'avant par les architectes confrontés aux défis de la construction résidentielle dans des environnements urbains très denses, l'exploration de leurs approches spécifiques devant permettre une réflexion plus globale à ce sujet<sup>62</sup>. Voici une portion du communiqué de presse qui résume l'approche thématique de « Perspectives de vie » :

Londres et Tokyo constituent un terrain particulièrement propice à [des] études de cas, non seulement par leur échelle et la complexité de leur environnement bâti respectives (*sic*), mais surtout en raison du développement continu au cœur de ces villes qui redéfinit leurs trames urbaines. Si les deux villes sont confrontées à des problèmes d'aménagement urbain comparables, elles s'inscrivent néanmoins dans des contextes culturels différents où proximité, vie privée, collectivité et espace public prennent une signification autre et exigent des solutions distinctes. Stephen Taylor et Ryue Nishizawa ont développé de nouvelles perspectives de vie issues de leurs cultures respectives. Leurs aménagements résidentiels novateurs remettent en question les normes conventionnelles et offrent des approches qui façonnent simultanément la vie des résidents et le visage de la ville. (Centre canadien d'architecture, 2008)

Pour cette exposition, les architectes Nishizawa et Taylor ont eux-mêmes participé au travail de mise en espace. Ils ont notamment conçu le mobilier d'exposition (tables, bancs, présentoirs pour maquettes, etc.) spécifiquement pour cette occasion<sup>63</sup> (Borasi, 2008). Certaines des maquettes ont aussi été réalisées pour l'exposition. Les principaux artefacts présentés sont énoncés ainsi : « dessins originaux, des rendus à grande échelle, maquettes, livres et tirages de photographes réputés » (Centre canadien d'architecture, 2008).

---

<sup>62</sup> Voir copie du communiqué de presse en Appendice A, Document A.1 pour plus de détails.

<sup>63</sup> Il y a une exception : les chaises dans la section Nishizawa, appelées « Rabbit chair », sont une œuvre que l'architecte avait déjà conçue préalablement.

### **2.1.2. Description de l'exposition « Perspectives de vie » et nomenclature utilisée**

Une fois le terrain choisi, il importe de se doter d'un vocabulaire précis permettant de décrire l'exposition et les objets qui la composent. La nomenclature énoncée par Gharsallah (2008) a servi de base à l'établissement du vocabulaire utilisé dans le cadre de la présente recherche. Parallèlement aux explications de la nomenclature retenue, l'exposition « Perspectives de vie » sera décrite.

Gharsallah a conçu un protocole de découpage de l'espace muséal et expositionnel qui permet une description systématique des composantes de l'exposition. Selon ce protocole, l'exposition se subdivise en différents niveaux qui s'emboîtent les uns dans les autres :

[...] l'espace muséal est organisé selon des entités spatiales, d'échelles distinctes, qui s'emboîtent les unes dans les autres comme des poupées russes ou des boîtes gigognes. L'emboîtement concerne non seulement l'inclusion des volumes (bâtiment, salle, vitrine, etc.), mais aussi l'inclusion des contenus significatifs (thèmes, sous thèmes, etc.) [...] (Gharsallah, 2008 : 48)

Dans son découpage, établi selon des critères topologiques et sémiotiques, Gharsallah (2008) dénomme ainsi les différents niveaux d'emboîtement du plus grand au plus petit : l'environnement, l'enveloppe, la séquence, l'unité, la sous-unité et l'élément. Et, entre ces niveaux d'emboîtement, se trouvent des seuils<sup>64</sup>. L'environnement correspond à « l'espace extérieur et physique de l'exposition ou du musée, autrement dit, le contexte spatial du bâtiment » (Gharsallah, 2008 : 49). Ici, il s'agira du contexte urbain, naturel ou rural du lieu qui abrite l'exposition à analyser (par exemple, les types de bâtiments situés à proximité, les caractéristiques du quartier environnant). À l'intérieur de l'environnement se trouve l'enveloppe. Il s'agit d'un « lieu articulant plusieurs espaces, qui accueillent des objets destinés à être montrés au public selon une logique spatiale bien définie » (Gharsallah, 2008 : 50). Dans le cas du CCA, par exemple, deux enveloppes peuvent être identifiées : une

---

<sup>64</sup> « Qu'il soit physique ou fictif, le seuil doit montrer la transition, le passage d'un espace à un autre ou d'un niveau à un autre, c'est un marqueur de limite. Selon les expositions et leurs mises en espace, il peut être symbolisé par plusieurs moyens : porte, sas, couleur, lumière, son, etc. [...] Nous pouvons [...] rencontrer des seuils entre l'enveloppe et la séquence, la séquence et l'unité, ou encore entre plusieurs enveloppes, plusieurs séquences ou plusieurs unités. » (Gharsallah, 2008 : 52-53)

première, la maison victorienne Shaughnessy (bâtiment érigé en 1874) et une seconde, le « nouveau bâtiment » muséal de 1989. C'est dans cette seconde enveloppe que se situent les salles principales, et donc l'exposition « Perspectives de vie ». Cette exposition ne possède pas de lien spécifique avec son enveloppe, c'est pourquoi il ne paraît pas nécessaire de l'inclure dans l'analyse (Gharsallah, 2008 : 50-51)<sup>65</sup>. De fait, pour les besoins de la présente recherche, seuls les quatre niveaux suivants – la séquence, l'unité, la sous-unité et l'élément – seront utilisés. Chacun de ces niveaux sera explicité et les exemples utilisés pour illustrer ces niveaux proviendront du terrain retenu : l'exposition « Perspectives de vie ».

### *Séquences*

Les *séquences* de l'exposition [(S)<sup>66</sup>] sont incluses dans l'enveloppe : [...] Une séquence est [...] un espace tridimensionnel, qui correspond à un dispositif expographique, lieu d'une activité de communication. Ses limites peuvent être tangibles ou virtuelles. Lorsqu'elles sont tangibles, elles sont spatialement perceptibles et correspondent généralement aux frontières sémantiques du thème (le plan de l'expression est superposé au plan du contenu); [...] Quand les limites de la séquence sont virtuelles, l'exposition est généralement aménagée dans un espace ouvert et décloisonné, qui privilégie le parcours libre. Une séquence peut s'étaler sur plusieurs salles quand ces dernières font partie du même thème. Les séquences fonctionnent généralement indépendamment les unes des autres, tout en se rattachant à la thématique générale de l'exposition. (Gharsallah, 2008 : 51)

Dans l'exposition « Perspectives de vie », il y a deux séquences, une pour chacun des deux architectes : S1 est la séquence pour Stephen Taylor (Londres) et S2 est celle pour Ryue Nishizawa (Tokyo) (*voir en **Figure 2.1** le plan des salles avec identification des séquences*). Chacune des deux séquences possède une entrée distincte, et le même texte introductif<sup>67</sup> à toute l'exposition se retrouve à chacune de ces entrées. Chaque entrée présente aussi un texte

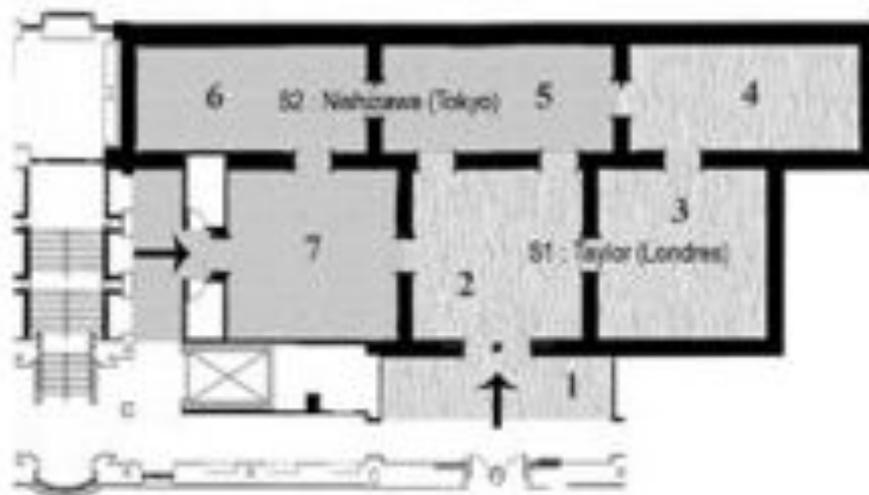
---

<sup>65</sup> « L'analyse de l'environnement et de l'enveloppe est indispensable pour certains musées et expositions, notamment lorsque l'architecture ou l'expographie s'inspire d'une façon ou d'une autre de l'environnement et du site. Dans certains cas, nous pouvons nous en passer, surtout lorsque l'exposition est complètement coupée de l'extérieur. » (Gharsallah, 2008 : 50-51)

<sup>66</sup> Gharsallah (2008) désigne les séquences par la lettre « Q ». Comme cette lettre a déjà été utilisée dans la présente recherche pour référer aux questions, de même que pour éviter toute confusion, la lettre « S » a été choisie pour désigner les séquences.

<sup>67</sup> Voir copie du texte introductif en Appendice A, Document A.2.

spécifique<sup>68</sup> à la séquence, donc à l'architecte et rédigé par lui. Chacune des séquences occupe, en plus de la petite salle d'entrée (où se trouvent les textes introductifs), trois salles d'exposition (S1 occupe les salles 2, 3 et 4 du musée, alors que S2 est dans les salles 5, 6 et 7). Du point de vue de la mise en espace, il existe peu de différences entre les deux séquences. Les murs sont peints en blanc et seuls les textes et objets présentés permettent de différencier les séquences. La seule exception est un subtil traitement de la lumière : les espaces de la séquence S1 (Taylor) sont éclairés avec une lumière plus jaune que ceux de la séquence S2 (Nishizawa) qui présentent un éclairage blanc plus froid.



**Figure 2.1** Identification des séquences S1 et S2 au plan des salles du musée

### *Unités*

Au sein de chaque séquence peuvent se trouver plusieurs unités : « L'unité (*U*) est une subdivision de la séquence. Une séquence peut être composée de plusieurs unités, c'est-à-dire des sous-thèmes dans le thème, comprenant des objets articulés dans un espace tridimensionnel, ou un volume, pour former un dispositif. » (Gharsallah, 2008 : 51) Dans le cas de l'exposition « Perspectives de vie », chaque unité correspond à un projet

<sup>68</sup> Pour le texte introductif à la séquence S1 de Taylor, voir Appendice A, Document A.3. Pour le texte introduisant la séquence sur Nishizawa S2, voir Appendice A, Document A.4.

architectural<sup>69</sup>. Pour Taylor, il y a 10 unités (codées T1 à T10<sup>70</sup>) réparties dans 3 salles (3 à 4 unités par salle) alors qu'il n'y en a que 3 pour Nishizawa (codées N1 à N3), une unité par salle dans ce cas (*voir Tableau 2.1*<sup>71</sup>).

**Tableau 2.1** Nom et code de chacune des unités de l'exposition  
« Perspectives de vie »

Code	Nom de l'unité
T1	Maison de Charlotte Road, Londres, 2007-2008
T2	Réaménagement multiusages (un gymnase, 14 unités d'habitation et des espaces commerciaux) Reading, 2006-2010
T3	Trois petites maisons dans Chance Street, Londres, 2005
T4	Plan directeur : Vivre avec le marais, Rainham, Londres, 2007
T5	Fronthouse/Backhouse, Rainham, Londres, 2007
T6	Dovers Corner, Rainham, Londres, 2004-
T7	Station Housing, Rainham, Londres, 2004-
T8	Craddock Cottage, Surrey, Londres, 2004-2008
T9	Maison privée, ajout, Midhurst, Londres, 1999
T10	Plan directeur de Carpenters Estate, Stratford, Londres, 2008
N1	Maison Moriyama, Tokyo, 2005
N2	Maison A, Tokyo, 2006
N3	Maison et Jardin, Tokyo, 2006-

L'unité sur laquelle porte la présente recherche est identifiée T3 « Trois petites maisons dans Chance Street<sup>72</sup> ». Les raisons du choix de cette unité seront expliquées plus loin (*voir*

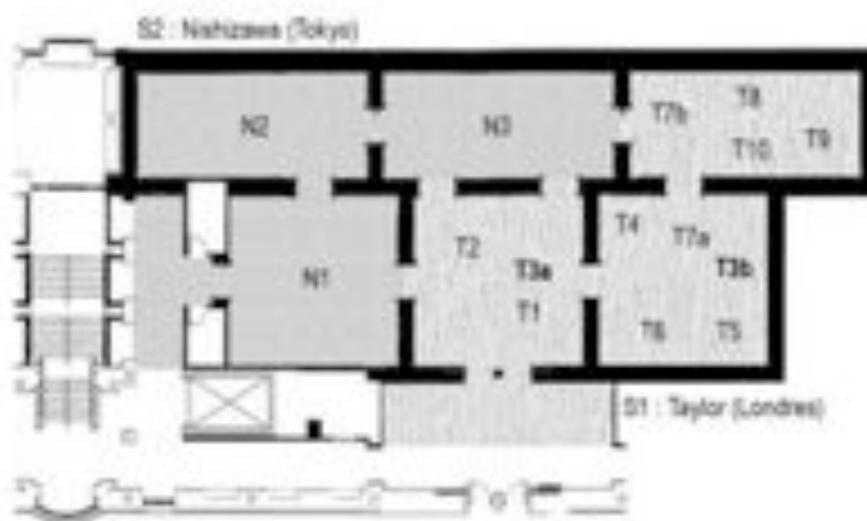
<sup>69</sup> Cette caractéristique est probablement vraie pour une majorité d'expositions architecturales de type projet. On y présente très souvent des séquences thématiques regroupant plusieurs projets, qui sont autant d'unités de l'exposition.

<sup>70</sup> Ici, l'encodage s'est fait avec la première lettre du nom de l'architecte plutôt qu'avec le code « U » proposé par Gharsallah (2008). Il était intéressant pour cette recherche de connaître en même temps le numéro de l'unité et celui de la séquence (par la lettre T pour la séquence S1 de Taylor et la lettre N pour la séquence S2 de Nishizawa).

<sup>71</sup> Le projet retenu pour l'analyse est l'unité T3. Comme il est fréquent que le visiteur fasse des liens entre T3 et d'autres artefacts, sous-unités ou unités de l'exposition, il a été essentiel d'encoder l'ensemble de l'exposition.

<sup>72</sup> Dans l'exposition, le nom du projet est identifié ainsi : « Trois petites maisons dans Chance Street ». Ceci est une traduction du nom « Three Small Houses on Chance Street ». Peut-être aurait-il été préférable de traduire par « sur Chance Street » plutôt que « dans Chance Street », mais la traduction telle que présentée dans l'exposition sera conservée ici.

sous-section 2.1.3, page 68). L'unité T3 est répartie dans deux salles (*voir Figure 2.2*). Pour les deux cas où la même unité est répartie dans deux salles, voici la codification utilisée : T3a et T3b, puis T7a et T7b. À ces deux occasions où des unités sont présentées dans deux salles, l'objectif de l'architecte Stephen Taylor était de placer un ou deux premier(s) objet(s) qui agisse(nt) comme une invitation à poursuivre la visite dans la salle suivante, où se trouve tout le reste de l'unité.



**Figure 2.2** Identification des unités au plan des salles du musée

### *Sous-unités*

Au sein de chaque unité se trouvent des sous-unités :

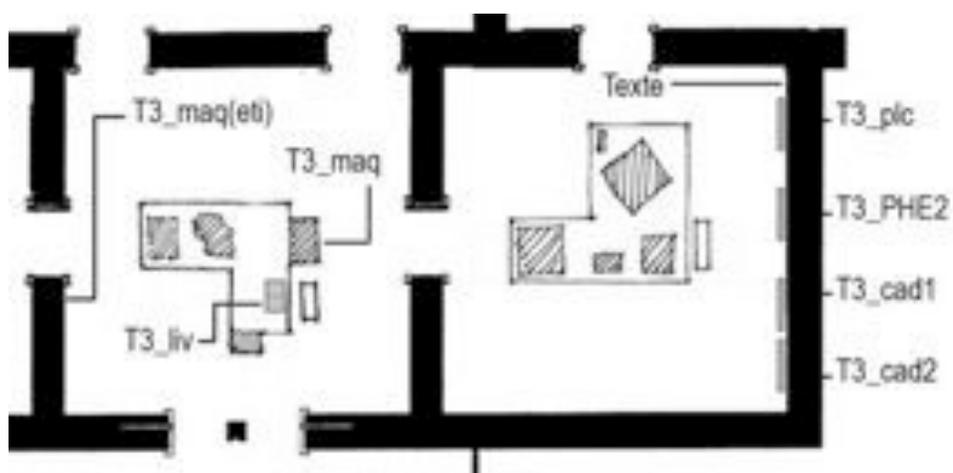
La *sous-unité (sU)* est située à un niveau supérieur à l'élément, mais inférieur à l'unité. C'est un ensemble d'éléments, regroupés sur un même support spatial (vitrine, socle, ...), pour représenter un objet ou une idée, et qui constitue un dispositif. [...] Elle peut être bidimensionnelle (exemple : un ensemble de photos présentées dans un cadre et accompagnées de commentaires) ou tridimensionnelle (exemple : une vitrine contenant plusieurs objets). (Gharsallah 2008 : 52)

Le projet retenu pour l'analyse, soit T3 « Trois petites maisons dans Chance Street », comprend 6 sous-unités auxquelles des codes ont été attribués (*voir Tableau 2.2*). Un plan permet de localiser la position de chacune de ces sous-unités dans les salles 2 et 3 du musée

(voir **Figure 2.3**). Les sous-unités sont de nature variée : une maquette, un livret, une planche de dessins et des photographies (voir **Figure 2.4** pour une illustration de chaque sous-unité). Les deux premières sous-unités sont dans la salle 2 (voir **Figure 2.5**), alors que les quatre autres sont dans la salle 3 (voir **Figure 2.6**). Des photographies en couleur de chacune des sous-unités se trouvent en Appendice B, Figures B.1 à B.8 et tous les textes du livret sont transcrits en Appendice A, Document A.6 (en anglais seulement).

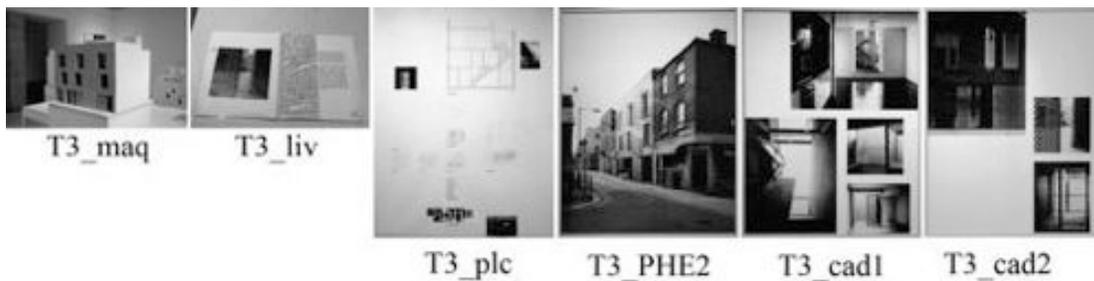
**Tableau 2.2** Description et code de chacune des sous-unités de l'unité T3  
« Trois petites maisons dans Chance Street »

Sous-unité	Code <sup>73</sup>	Description de la sous-unité
sU1	T3_maq	Maquette et son étiquette
sU2	T3_liv	Livret (document papier contenant images et textes)
sU3	T3_plc	Planche de dessins (grand carton sur lequel sont imprimés dessins et photographies)
sU4	T3_PHE2	Grande photographie de la rue et son étiquette
sU5	T3_cad1	Cadre avec 4 photographies noir et blanc de l'intérieur du bâtiment
sU6	T3_cad2	Cadre avec 3 photographies couleur de l'entrée du bâtiment



**Figure 2.3** Identification des sous-unités de T3 sur le plan des salles 2 et 3 du musée

<sup>73</sup> Le choix du type de code est détaillé et expliqué dans la sous-section 2.4.3, voir Grille A (page 92) et la grille est détaillée en Appendice C, Tableau C.1.



**Figure 2.4** Illustration de chacune des sous-unités de T3



**Figure 2.5** Vue de la salle 2 avec les sous-unités maquette (*T3\_maq*) et livret (*T3\_liv*)



**Figure 2.6** Vue de la salle 3 avec les sous-unités planche de dessins (*T3\_plc*), photographie de rue (*T3\_PHE2*) et cadres de photographies (*T3\_cad1* et *T3\_cad2*)

## *Artefacts*

Dans une sous-unité, il arrive fréquemment que des artefacts puissent être identifiés. La définition d'artefact est calquée de celle du terme « élément » chez Gharsallah (2008) :

*L'élément (E)* est la plus petite composante de la série. Il s'agit généralement d'une entité spatiale et sémantique isolée, autrement dit de l'objet isolé (artefact, tableau, sculpture, etc.) qui n'est accompagné d'aucun outil de médiatisation, mais qui contribue à la cohérence de l'ensemble de l'exposition. Généralement, l'élément est une subdivision de l'unité ou de la sous-unité (selon la logique de segmentation de l'exposition). [...] Les textes et étiquettes que nous trouvons dans l'exposition, sont des éléments considérés dans leur niveau d'expression, c'est-à-dire en tant qu'objet ou support occupant un espace bien défini. (Gharsallah, 2008 : 52)

Le terme « artefact » est ici préféré à celui d'« élément<sup>74</sup> ». Il est apparu tout aussi approprié pour la présente utilisation, d'autant plus qu'il est très couramment utilisé en muséologie.

À titre d'exemple, pour la planche de dessin *T3\_plc*, chacun des dessins (ex. : coupe transversale, élévation, plan d'étage) est un des artefacts de la sous-unité. La sous-unité maquette *T3\_maq* contient, pour sa part, l'artefact maquette et l'artefact étiquette. Pour cette recherche, un code a été attribué à chaque artefact et sous-unité (voir Appendice C, Tableau C.1 pour le détail des codes du projet T3 et Appendice B, Figures B.9 à B.29 pour des illustrations de chaque artefact).

Deux types de sous-unités peuvent être identifiées pour le projet T3. Le premier type, appelé « sous-unité complexe », désigne les sous-unités qui sont divisibles en artefacts. Par exemple, un cadre de photographie est complexe puisque chacune des photos qu'il contient est un artefact. La planche de dessins (*T3\_plc*) et les deux cadres (*T3\_cad1* et *T3\_cad2*) sont ainsi qualifiées de sous-unités complexes. L'autre type de sous-unité est ici nommé « sous-unité simple ». Il rassemble les sous-unités qui, pour une raison ou une autre, sont prises comme un tout dans l'analyse. Deux raisons peuvent avoir motivé cette absence de

---

<sup>74</sup> Le terme « élément » est plutôt utilisé pour parler des éléments liés dans une section ultérieure de la présente recherche (voir sous-section 2.4.3, Grille E, page 104). L'« élément » est alors employé comme un terme générique permettant de désigner « ce qui est lié » par le visiteur, qu'il s'agisse d'un artefact, d'une sous-unité ou d'un groupement d'artefacts ou de sous-unités.

subdivision en artefacts. La première est que le visiteur prend généralement la sous-unité comme un tout, ne commentant pas ou très rarement ses parties. C'est le cas de la maquette (*T3\_maq*) et de la grande photographie de la rue (*T3\_PHE2*). L'autre raison s'applique au livret (*T3\_liv*). Cette sous-unité pourrait théoriquement être divisée en artefacts, chaque artefact étant un texte, une illustration ou une photographie. Cependant, étant donné les moyens retenus pour l'observation, il n'a pas été possible d'entrer dans ce niveau de détail pour l'analyse. Ainsi, il a été considéré que cette sous-unité était prise comme un tout, et donc le livret (*T3\_liv*) est désigné comme sous-unité « simple ».

### ***2.1.3. Description et justification de l'unité retenue pour étude : le projet T3 « Trois petites maisons dans Chance Street »***

Le projet « Trois petites maisons dans Chance Street » (unité T3) de Stephen Taylor a été retenu pour cette analyse. Il s'agit d'un projet résidentiel de taille modeste situé dans le quartier East End de Londres. Le nom du projet provient de la manière de concevoir l'aménagement du site. Bien que la façade avant, plane et faite de brique, puisse donner à penser qu'il s'agit d'un seul bloc d'appartements, le site a en réalité été divisé en trois parties. Ainsi, il s'agit de trois maisons de trois étages chacune, collées les unes aux autres. Le projet est conçu avec un souci de réfection d'un tissu urbain qui s'est fragmenté au fil des siècles; il vient combler un vide laissé dans l'îlot. L'architecte s'est inspiré de la maison londonienne typique du XVIII<sup>e</sup> siècle pour concevoir ce projet : « Pour les trois maisons de Chance Street, Stephen Taylor actualise la typologie de la maison d'artisan, reprenant certains éléments et renouvelant les autres. » (Allison, 2008 : 68) Vu de la façade sur rue, l'élément qui frappe le regard est un rideau de fer doré perforé et ondulé au niveau du rez-de-chaussée. Il s'agit en réalité d'une porte permettant de laisser entrer la lumière dans le porche et créant une petite distance entre la rue et la porte d'entrée de la maison. La lumière et la ventilation sont assurées par de petites cours arrière et leur revêtement en briques blanches. Pour davantage de détails sur le projet, voir la transcription du texte présentant l'unité (Appendice A, Document A.5) et la transcription des textes du livret (Appendice A, Document A.6).

Plusieurs raisons ont motivé le choix de cette unité pour l'analyse. Compte tenu de l'objectif général de la recherche (soit celui de connaître la construction de sens des visiteurs face à divers outils de communication de l'architecture en exposition), il est apparu essentiel de sélectionner une unité qui présente le projet en utilisant une *variété d'outils* de représentation<sup>75</sup>. Ceci permettra de vérifier si la réception qu'en fait le visiteur varie selon les outils utilisés pour la communication du projet. Dans le cas de l'unité T3, on trouve une maquette, des photographies, des dessins (projections orthogonales) et un livret (combinant textes, photos et dessins). Il aurait été idéal de disposer d'une unité qui utilise également une vidéo, un autre type d'outil utilisé ailleurs dans l'exposition. Cependant, dans l'exposition « Perspectives de vie », les projets qui utilisent la vidéo<sup>76</sup> (ceux de Nishizawa, séquence S1) présentent peu de dessins. Il est apparu préférable de choisir une unité contenant des dessins, étant donné que ce type d'outil est décrit comme le plus difficile à interpréter pour les visiteurs néophytes.

Il est aussi apparu intéressant de sélectionner une unité qui corresponde à ce qui est souvent décrit comme une *représentation « typique » de l'architecture* au musée, soit celle du registre de « représentation du bâti absent » (voir section 1.2)<sup>77</sup>. L'unité T3 est en partie typique à cause des outils utilisés, mais aussi en raison des qualités spécifiques de ces outils. Tant les dessins que les photographies et la maquette utilisent une esthétique très classique du domaine. Les dessins font un usage scrupuleux des codes de la profession et sont présentés sur un grand carton selon un graphisme traditionnel de la présentation de projets architecturaux. Les photographies correspondent aux images décrites plus tôt comme mettant de l'avant la matérialité du projet : elles sont exemptes de présence humaine ou de mobilier, l'accent étant plutôt mis sur les matériaux et la lumière. Et finalement la maquette utilise une

---

<sup>75</sup> Pour un aperçu des différents types d'outils utilisés pour chacune des 13 unités de l'exposition, voir en Appendice C, le Tableau C.2.

<sup>76</sup> Les vidéos présentées dans les salles de Taylor parlent plus généralement de sa démarche d'architecte. Aucun d'entre eux n'est spécifiquement lié à un projet, et donc à une unité.

<sup>77</sup> Par opposition, les projets de la séquence S2 de Nishizawa présentent davantage d'aspects du projet en exposant des croquis ainsi que le processus conceptuel (par des séries de maquettes de travail). Il va sans dire qu'il aurait aussi été très intéressant d'analyser la réception de telles présentations, mais étant donné le choix de se centrer sur une seule unité, il est apparu plus pertinent d'en choisir une qui soit « typique » et représentative de la majorité des expositions d'architecture, en plus de contenir des dessins.

échelle et des matériaux, un vocabulaire pourrait-on dire, qui sera sans aucune surprise pour les professionnels du domaine.

Il a été mentionné plus tôt qu'un des premiers enjeux de la réception des projets architecturaux exposés grâce à différents outils est que le visiteur puisse reconnaître ces outils comme faisant partie d'une même série (*voir* sous-section 1.4.2, page 47), et donc comme présentant un seul et même projet. Dans le cas de « Trois petites maisons dans Chance Street », cette question de l'*identification de la série* se pose d'une manière toute particulière. En effet, la série est, pourrait-on dire, brisée ou disjointe. La plupart des objets sont présentés dans la salle 3 sur un mur (texte, planche de dessins et photographies), mais deux objets sont placés dans la salle précédente (soit la maquette et le livret). Tel que mentionné plus tôt, le but de cette mise en espace est d'inviter le visiteur à poursuivre son exploration de l'exposition du côté où se trouve(nt) le ou les élément(s) « intrus », donc vers la salle 3. Or, du point de vue de la réception, le fait que la série soit ainsi divisée et placée dans deux espaces peut constituer un obstacle à son identification. Pouvant ajouter à la complexité présumée de cette identification, le projet T1 « Maison de Charlotte Road » qui est exposé dans la salle 2, tout près de la maquette et du livret de T3, est assez semblable formellement au projet T3. Ceci peut rendre l'identification de la maquette de T3 encore plus incertaine. Ainsi, le défi particulièrement important qui se pose en termes d'identification de la série constitue un point d'intérêt de cette unité.

Sans constituer des raisons essentielles du choix de « Trois petites maisons dans Chance Street » comme unité analysée, certaines caractéristiques de ce projet paraissent intéressantes du point de vue de la réception. Premièrement, comme presque tous les projets de l'exposition « Perspectives de vie », il s'agit d'un projet dont le programme est strictement *résidentiel*<sup>78</sup>. Il semble juste de penser que le projet résidentiel est celui dont le programme est le plus familier pour tout visiteur, et ainsi qu'il est davantage susceptible d'intéresser une variété de publics. De plus, il s'agit d'un projet de *taille modeste*, par opposition à un grand complexe résidentiel (tel que le projet T7 « Station Housing »). Cette relativement petite

---

<sup>78</sup> Le projet T2 « Réaménagement multiusages » est un projet mixte comprenant un gymnase, 14 unités d'habitation et des espaces commerciaux, et les projets T4 « Plan directeur : Vivre avec le marais » et T10 « Plan directeur de Carpenters Estate » sont des projets d'aménagement urbain, comprenant notamment du résidentiel.

échelle du projet T3 devrait également contribuer à rendre son interprétation plus aisée pour le visiteur. Et finalement, il s'agit d'un projet qu'on pourrait qualifier d'« *anonyme* », par opposition à certains projets connus d'architectes vedettes. Contrairement à Nishizawa dont le travail, surtout au sein de la firme SANAA<sup>79</sup>, est très réputé internationalement, Stephen Taylor est moins connu. Aucun des participants à la présente recherche n'était familier avec le nom ou le travail de cet architecte avant la visite, et donc encore moins avec le projet T3 « Trois petites maisons dans Chance Street ». Ainsi, les visiteurs architectes, tout comme les néophytes, le découvrent pour la toute première fois lors de leur visite de l'exposition.

## 2.2. PROCÉDURE ET OUTILS DE RECUEIL DES DONNÉES

La présente section porte sur les choix de paradigme de recherche et de la méthode retenue pour le recueil des données. D'abord, le paradigme dans lequel s'inscrit cette recherche, soit le constructivisme, est brièvement expliqué. Quelques notions jugées essentielles sont définies (construction de sens, apprentissage, connaissance et processus). Ensuite, la méthode de recueil des données sélectionnée, à savoir la méthode de verbalisation, est présentée. Cette sous-section comporte : un bref historique et une description de la méthode, quelques exemples d'utilisation récente de cette méthode en SIC et en muséologie et, finalement, l'intérêt et la pertinence de retenir cette méthodologie pour la présente recherche.

---

<sup>79</sup> La firme SANAA est un partenariat entre Ryue Nishizawa et Kazuyo Sejima.

### 2.2.1. *Le paradigme du constructivisme*

Dès la définition d'une problématique et l'énoncé des questions de recherche, une posture est adoptée vis-à-vis de l'objet étudié (Davallon et Jeanneret, 2006<sup>80</sup>). Le paradigme de recherche choisi de même que le sens retenu pour quelques notions importantes qui y sont associées (soit « construction de sens », apprentissage, connaissance et processus) méritent d'être explicités.

En lien avec la thématique générale de la présente recherche – qu'elle soit nommée réception des expositions ou expérience de visite au musée – le paradigme qui, selon plusieurs auteurs, semble le mieux convenir est celui dit du *constructivisme*. Or, comme le souligne Meszaros (2007), il ne s'agit pas là d'un terme qui soit compris de manière identique par tous les auteurs qui s'y réfèrent :

Le constructivisme n'est pas un concept unique, mais plutôt un ensemble d'enquêtes épistémologiques, de philosophies, de théories et de pratiques qui défendent essentiellement la thèse que le sens n'est pas donné aux individus en tant que vérité ou réalité, mais qu'il est plutôt activement construit tout au long des expériences de vie individuelles, ce que l'on appelle le savoir « expérientiel ». (Meszaros, 2007 : 26)

Différentes définitions et utilisations de ce terme sont fournies dans les paragraphes qui suivent.

Lamizet et Silem, par exemple, soulignent l'importance prise par ce courant en sciences de l'information et de la communication (SIC) et ils perçoivent ce courant comme une réaction au positivisme<sup>81</sup> :

Courant épistémologique principalement en sciences de l'information [...] qui s'intéresse au processus à travers lequel nous construisons la réalité individuelle, familiale, politique, sociale, idéologique. Les travaux de J. Piaget en épistémologie génétique, l'approche

---

<sup>80</sup> « Toute la difficulté, mais aussi, il faut le dire, toute l'originalité épistémologique des Sic tient à la nécessité dans laquelle elles se trouvent de devoir construire leur objet de recherche comme objet scientifique en adoptant une posture vis-à-vis de l'objet concret qu'elles étudient (Davallon, 2004). » (Davallon et Jeanneret, 2006)

<sup>81</sup> Plusieurs auteurs (*voir* notamment Mucchielli (2004) et Fourquet-Courbet (2010) à ce sujet) placent ainsi le mouvement constructiviste en opposition au positivisme.

systemique de Bateson pour la thérapie des problèmes de communication sont souvent cités pour être considérés comme les travaux fondateurs de cette nouvelle conception de la méthode scientifique, qui relativise l'hégémonie du positivisme logique, qui peut être pertinent en sciences de la nature, en sciences de la vie, et éventuellement en science économique, mais qui ne l'est pas nécessairement [...] en sciences de l'information. (Lamizet et Silem, 1997 : 152-153)

Ces dernières décennies (*voir* notamment Falk et Dierking, 2000, et Hein, 1998), la muséologie a également montré un intérêt marqué pour ce paradigme, plus particulièrement à travers ce qui est nommé en anglais le « *meaning making* » (généralement traduit par « construction de sens »). Chez plusieurs auteurs spécialistes du domaine muséal, « *meaning-making* » et « constructivisme » sont utilisés comme synonymes. Or, Hein (1999) établit une distinction claire entre ces deux vocables. Selon l'auteur, le « *meaning-making* », en contexte muséal, correspond à l'activité que font forcément les visiteurs au cours d'une visite; chacun fait sens à sa manière de ce qu'il voit et expérimente. Le constructivisme est plutôt la théorie qui non seulement reconnaît l'importance du « *meaning-making* », mais, de plus, en fait le cœur de sa définition de l'éducation (Hein, 1999<sup>82</sup>). Ainsi, selon Hein, les tenants du constructivisme considèrent que la construction de sens a une très grande valeur et qu'elle est indissociable du processus d'apprentissage : « From the constructivist perspective, meaning making *is* learning. » (Hein, 1999 : 17)

Schunk (2004) et Hooper-Greenhill (1999) situent la naissance du concept de *construction de sens* au moment du développement des théories constructivistes en éducation, dont quelques-uns des principaux représentants furent Piaget, Vygotsky, Dewey et Bruner. S'éloignant du paradigme de transmission-absorption qui a longtemps prévalu, les constructivistes définissent l'*apprentissage* comme la résultante de la participation active de l'apprenant avec son environnement (Hein, 1998). Selon Leinhardt et Knutson (2004), l'*apprentissage* n'est plus compris uniquement comme l'acquisition de connaissances factuelles. Plusieurs chercheurs en muséologie s'intéressent désormais aux manières diverses et personnelles dont les visiteurs mobilisent leurs connaissances et expériences, les partagent,

---

<sup>82</sup> « [...] *meaning making* is a general term that refers to what visitors *inevitably* do in museums. *Constructivism* is a particular educational theory that not only acknowledges visitor meaning making but uses it as a central component of a definition of education. » (Hein, 1999 : 15)

les renforcent, tout au long d'une visite de musée (Leinhardt et Knutson, 2004<sup>83</sup>). Un rôle plus *actif* que par le passé est ainsi accordé à l'apprenant. Eidelman (2005) notamment parle de « récepteur fort », par opposition à un « récepteur faible ». Plutôt que d'envisager qu'une information est simplement transmise à un récepteur qui l'acquiert, les constructivistes considèrent que l'apprenant construit sa nouvelle connaissance (qui lui sera propre et spécifique) à l'aide de processus cognitifs variés. La définition de la *connaissance* selon le paradigme constructiviste est alors la suivante, selon Mucchielli :

La connaissance est un processus de sa propre construction. Pour le constructivisme, la connaissance n'est pas indépendante de ce qu'elle élabore (et inversement). [...] La connaissance est donc identifiée au processus qui lui donne naissance autant qu'au résultat de ce processus. Elle est un processus actif produisant le résultat. Elle est autant opérateur qu'opérante. (Mucchielli, 2004 : 34)

Adaptée au domaine muséal, cette pensée est ainsi exprimée par Benton : « Meaning-making describes a process by which visitors transform museum experiences into new knowledge and memories. » (Benton, 2008 : 295) L'accent est ainsi mis sur le *processus* plutôt que de n'en retenir que les résultats mesurables. Lutz et Huitt considèrent même que l'importance accordée au processus est le dénominateur commun de toutes les théories constructivistes : « The common thread that runs throughout a constructivist approach is that the development of meaning is more important than the acquisition of a large set of knowledge or skills that are easily forgotten [...] » (Lutz et Huitt, 2004)

En appliquant une telle approche à l'étude du visiteur de musée, Hooper-Greenhill conçoit qu'une telle façon de définir l'apprentissage évite de se concentrer uniquement sur la vérification de l'atteinte d'objectifs précis, beaucoup trop restrictive, selon elle :

« The attention through pen and paper tests to knowledge gain is often focused in a very specific and limited way, and suggests that only the prescribed way of relating to the exhibition counts as appropriate, which is clearly unreasonable. Visitors are assumed to be passive and mechanistic, and able to be manipulated by the exhibition rather than purposeful in their use of exhibitions according to their own agendas. » (Hooper-Greenhill, 1994 : 73)

---

<sup>83</sup> « In museum research, learning is often discussed in terms of meaning making, focusing not only on the acquisition of factual knowledge, but also, importantly, on the diverse and personal ways in which visitors' prior knowledge and experiences are divulged, shared, and reinforced during a museum visit and in interaction with authentic objects. » (Leinhardt et Knutson, 2004 : 6)

Silverman (1995) abonde dans le même sens, soulignant l'intérêt de la notion de construction de sens par le visiteur, puisqu'elle permet de tenir compte non seulement de la composante cognitive, mais également des composantes affectives et imaginaires de son expérience de visite muséale :

« [...] the paradigm [constructivism or meaning-making<sup>84</sup>] has transformed the definition of communication [...] to a process of negotiation between two parties in which information (and meaning) is created rather than transmitted [...] and 'meaning' is in the eyes, head, and heart of the particular beholder. » (Silverman, 1995 : 161)

À l'instar des auteurs précédemment cités, la présente recherche, centrée sur l'étude de la construction de sens du visiteur en musée d'architecture, retient donc elle aussi comme toile de fond le paradigme constructiviste. Ainsi, davantage que l'atteinte d'objectifs précis en termes de savoirs acquis, c'est le processus de construction de sens du visiteur qui est l'objet d'intérêt. En d'autres termes, « ce qui se passe » pour le visiteur qui entre en contact avec l'exposition est au coeur de la recherche. La méthode de *verbalisation* des sujets, initialement nommée le « *thinking aloud* » s'est révélée la plus intéressante pour atteindre l'objectif de retracer ou suivre le processus de construction de sens du visiteur. Cette méthode sera donc utilisée dans le cadre de la présente recherche.

### **2.2.2. Méthode de la verbalisation**

#### *Définition et bref historique*

L'objet principal de la présente recherche est la construction de sens faite par le visiteur au moment où il est en interaction avec l'exposition d'architecture. Comme l'activité mentale ne peut être observée directement, plusieurs auteurs recommandent d'en faire l'étude via les verbalisations du sujet. La méthode utilisée pour ce faire porte des noms légèrement différents selon les groupes de chercheurs qui l'utilisent : en psychologie, par exemple, on

---

<sup>84</sup> Contrairement à Hein (1999), Silverman (1995) ne fait pas de distinction entre les deux termes. Selon lui, « *meaning making* » est seulement un peu plus consensuel.

parle de « verbalisation », « *protocol analysis* », « méthode des protocoles verbaux » ou encore « *thinking aloud (TA) protocols* »; en muséologie, les auteurs emploient généralement l'expression « *thinking aloud* ».

L'objectif de base de cette méthode est de tenter d'accéder au processus de construction de sens (certains parlent de fonctionnement psychologique ou cognitif) d'un sujet en lui demandant de « penser à haute voix ». Le sujet doit donc verbaliser en temps réel son expérience : tant ce qu'il voit que ce qu'il pense, imagine et ressent. Les verbalisations sont enregistrées sur support audio, puis transcrites pour l'analyse. Le verbatim est ensuite fragmenté en segments qui sont analysés. Le type d'analyse des segments varie d'une étude à l'autre (variantes d'analyses de contenu, soit quantitatives ou qualitatives).

Cette méthode de recueil de données a d'abord été utilisée par des chercheurs en psychologie. Selon Ericsson et Simon (1993), la toute première étude documentée ayant fait usage de la méthode du *thinking aloud* remonte aux débuts du XX<sup>e</sup> siècle. Il s'agit de la recherche de Watson (1920), qui s'est notamment rendu célèbre pour sa critique de la méthode introspective (Watson, 1913) : « The present writer has often felt that a good deal more can be learned about the psychology of thinking by making subjects think aloud about definite problems, than by trusting to the unscientific method of introspection. » (Watson, 1920 : 91)

Dans son texte, Watson (1920) propose une distinction entre trois méthodes : l'introspection analytique classique, l'entretien auprès d'un sujet et le *thinking aloud*, donc la verbalisation des pensées à voix haute. Sans entrer dans le détail de la nature de la méthode d'introspection<sup>85</sup>, il convient de rappeler que le *thinking aloud* a pris naissance en réaction à cette méthode. Selon Ericsson et Simon (1993), il est arrivé très souvent que les différences entre ces méthodes soient mal distinguées; ainsi, certains des travers reconnus de

---

<sup>85</sup> L'introspection peut être décrite comme « the looking into our own minds and reporting what we there discover. » (James, 1890 : 185 cité par Ericsson et Fox, 2011 : 352) L'introspection demande au sujet d'expliquer et de détailler ses propres « contenus mentaux » (Sackur, 2009 : 6), alors que le *thinking aloud* précise, à l'inverse, que le sujet doit se garder, autant que possible, d'expliquer sa pensée verbalisée. De plus, alors que l'introspection nécessite une formation (plusieurs sujets sont eux-mêmes psychologues), le *thinking aloud* peut être utilisé efficacement avec seulement quelques consignes précises par tout sujet.

l'introspection auraient pu contribuer à une méfiance entourant les données recueillies par verbalisation des pensées :

« [...] no distinctions are made among such diverse forms of verbalization as thinking aloud (TA) protocols, retrospective responses to specific probes, and the classical introspective reports of trained observers. All are jointly and loosely condemned as « introspection ». » (Ericsson et Simon, 1993 : 3)

Au cours des années 80 et 90, on observe une utilisation de plus en plus fréquente de la méthode de verbalisation concomitante, et ce tant en psychologie et en éducation qu'en sciences cognitives (Ericsson et Simon, 1993). Les champs d'application varient : la méthode est utilisée pour étudier les processus de prise de décision, l'apprentissage d'une langue seconde, la résolution de problèmes, la compréhension de textes, etc.

Mais à quoi exactement est-il possible d'accéder en utilisant cette méthode? La manière de nommer ce à quoi le chercheur accède varie légèrement d'un auteur à l'autre. Ericsson et Simon (1993) parlent généralement de « *thought processes* » ou de « *cognitive processes* », ce qui pourrait être traduit par « processus cognitif » ou « fil des pensées ». Les mêmes expressions sont reprises par plusieurs auteurs, dont Kuusela et Paul (2000), qui parlent de « an accurate reflection of the STM<sup>86</sup> contents and hence some insights into mental events » (p. 389). En muséologie, le groupe de recherche sur le musée et l'éducation des adultes (GRMEA) utilise l'expression « fonctionnement psychologique » pour qualifier ce à quoi la méthode permet d'accéder :

Le fonctionnement psychologique, selon Dennett (1993<sup>87</sup>) et Ericsson et Simon (1993), serait la structuration, la mise en forme, ou, si l'on préfère, la symbolisation de ce qui se trouve dans la conscience, appelée aussi la mémoire de travail (Baddeley, 1992<sup>88</sup> ; Newell, 1990<sup>89</sup>) ou la mémoire à court terme (Gowan, 1993<sup>90</sup> ; Shiffrin, 1993<sup>91</sup>). Rigoureusement

---

<sup>86</sup> STM est utilisé en anglais comme abréviation de « *short-term memory* », soit la mémoire à court terme.

<sup>87</sup> Dennett, Daniel C. 1993. *La Conscience expliquée*. Paris : Editions Odile Jacob.

<sup>88</sup> Baddeley, Alan. 1992. « Working Memory: Interface Between Memory and Cognition ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 4, n° 3, p. 281-288.

<sup>89</sup> Newell, Allen. 1990. *Unified theories of cognition*. Cambridge : Harvard University Press.

<sup>90</sup> Cowan, Nelson. 1993. « Activation, Attention, and Short-Term Memory ». *Memory and Cognition*, vol. 21, n° 2, p. 162-167.

<sup>91</sup> Shiffrin, Richard M. 1993. « Short-Term Memory: A Brief Commentary ». *Memory and Cognition*, vol. 21, n° 2, p. 193-197.

parlant, le discours du visiteur traduit donc son fonctionnement psychologique plutôt que son expérience. (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 38-39)

En SIC, Fourquet-Courbet, pour sa part, estime que la méthode donne accès non seulement au « fonctionnement cognitif », mais aussi à la « mémoire explicite » :

[...] dans le cas des traitements contrôlés, le langage est un observable légitime du fonctionnement cognitif (processus socio-cognitifs et socio-affectifs) et de la mémoire explicite (traces mémorielles) de l'individu et est apte à valider les modèles qui persistent en temps réel et en continu les traitements de l'information. (Fourquet-Courbet, 2010 : 108)

L'expression « fonctionnement cognitif » proposée par Fourquet-Courbet apparaît des plus intéressantes puisqu'elle inclut les processus de pensée socio-cognitifs et socio-affectifs.

Comme le précisent Fourquet-Courbet (2010) ainsi que Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995), la méthode de la verbalisation ne pourra jamais prétendre donner accès à autre chose que ce qui a été, du moins à un moment, conscient pour le participant. Aucun processus inconscient ne pourrait être rendu manifeste par la verbalisation. C'est l'information présente dans la mémoire à court terme, aussi nommée mémoire de travail, qui est accessible grâce à cette méthode.

### *Quelques exemples récents d'utilisation de la méthode en SIC et en muséologie*

Ces dernières années, diverses recherches ont fait usage de la méthode des protocoles verbaux concomitants, tant en muséologie qu'en sciences de l'information et de la communication. En SIC, les travaux de Fourquet-Courbet (2010) sont, à ma connaissance, précurseurs dans le domaine. Voici comment elle expose son choix de recourir aux méthodes issues de la psychologie cognitive :

Les sciences de la communication, en France, doivent poursuivre leur effort méthodologique pour étudier les processus socio-cognitifs et socio-affectifs se déroulant lors du contact entre le sujet social et le dispositif médiatique. Ce développement des préoccupations méthodologiques ne pourra qu'aboutir à un enrichissement théorique puisque, ne disposant pas de méthodes adéquates, de nombreuses recherches peinent à proposer des analyses en profondeur du processus de communication (notamment en réception). (Fourquet-Courbet, 2010 : 103)

Fourquet-Courbet (2010) a ainsi développé une méthode de recherche qui allie les verbalisations concomitantes (inspirée par les travaux d'Ericsson et Simon, 1993) avec une approche théorique cognitivo-pragmatique du langage, assurant ainsi « un lien entre la cognition et le langage » (p. 128). Pour cette méthode appelée ECER<sup>92</sup>, elle fait usage du logiciel *Tropes* afin d'assurer une validité théorique de l'analyse sémantique, en plus de permettre une analyse lexicométrique.

Les deux principaux avantages que l'auteure identifie à la méthode ECER sont les suivants :

- les « pensées » verbalisées étant plus spontanées, la méthode ECER limite les oublis, les rationalisations et reconstructions de pensées a posteriori et la centration artificielle des pensées du récepteur sur le message;
- la méthode ECER n'empêche pas, mais facilite le traitement cognitif du dispositif car l'acte de « penser dans sa tête » et la verbalisation à voix haute sont gérés par le même code verbal. Après une phase d'entraînement, l'individu ne passe plus par les deux étapes « penser mentalement » puis « exprimer à haute voix la pensée », mais pense directement à haute voix (Ryan, Haslegrave, 2007<sup>93</sup>). (Fourquet-Courbet, 2010 : 123)

Il apparaît intéressant de noter que ces deux avantages se rapportent directement à la portion de la méthode ECER qui s'inspire des protocoles verbaux concomitants. Par cette méthode, Fourquet-Courbet (2010) étudie la réception des dispositifs médiatiques, et plus spécifiquement, elle donne l'exemple d'une étude dont « l'objectif est de comprendre les processus socio-cognitifs qui aboutissent au changement d'attitude du sujet social en réception » (Fourquet-Courbet, 2010 : 120) et, dans ce cas, la réception concerne un dispositif audio-visuel.

Dans le vaste champ de la muséologie et des études de visiteurs de musée, un certain nombre d'études et de recherches font usage de la méthode de verbalisation concomitante.

---

<sup>92</sup> L'acronyme provient de : Étude des Cognitions verbalisées concomitantes En Réception (Fourquet-Courbet, 2010). « [La méthode ECER] permet d'accéder aux réponses cognitives du récepteur et de les recueillir en temps réel, pendant l'exposition au message. En effet « dès qu'on cherche à comprendre le fonctionnement on a intérêt à recourir à des méthodes qui permettent de "pister" les processus (hypothétiques) » (Fayol, 2000, p. 252). Ainsi, plutôt que d'inférer a posteriori les processus cognitifs, on tente de les « pister » en temps réel en demandant « au sujet de penser à voix haute. » (Fourquet-Courbet, 2010 : 122)

<sup>93</sup> Ryan, Brendan et Christine M. Haslegrave. 2007. « Use of Concurrent and Retrospective Verbal Protocols to Investigate Workers' Thoughts During a Manual-Handling Task ». *Applied Ergonomics*, vol. 38, n° 2, p. 177-190.

Une majorité de ces recherches a été réalisée par le GRMEA<sup>94</sup>, groupe de recherche sous la direction de Colette Dufresne-Tassé. Loin de prétendre fournir un aperçu représentatif de l'ensemble de ces travaux, les paragraphes qui suivent mentionnent quelques-uns d'entre eux, et plus spécifiquement ceux qui ont guidé et influencé les choix méthodologiques de la présente recherche.

Dans *Psychologie du visiteur de musée* (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995), les auteurs expliquent et valident la méthode qui a été développée par le groupe. La méthode mise au point prévoit l'analyse de l'ensemble de la verbalisation des visiteurs de musées. Cette méthode permet, selon les auteurs, d'étudier le « fonctionnement général de l'adulte et ses variations selon les caractéristiques socioculturelles » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995), de même que les bénéfices psychologiques de la visite ou encore les apprentissages réalisés. À partir de son instrument d'analyse, le groupe a mené une série de recherches portant notamment sur les diverses catégories de production imaginaire des visiteurs (Dufresne-Tassé et coll., 1998), la consonance et la dissonance cognitives dans l'expérience esthétique (Wetzl-Fairchild et Émond, 2000), la réception des expositions d'art contemporain (Émond, 2005) ou encore l'influence du niveau de formation des visiteurs sur leur traitement des objets muséaux (Dufresne-Tassé et coll., 2003).

D'autres chercheurs non associés au GRMEA ont aussi fait usage de la méthode des protocoles verbaux concomitants : Korn (1992) l'a utilisée comme mode d'évaluation préalable d'une exposition, Korenic (1996) s'en est servi pour étudier la compréhension que les visiteurs ont de dioramas de musée, Ohta (1996) s'est, pour sa part, intéressé à retracer la construction de sens des visiteurs d'une exposition.

### *Intérêt et pertinence dans le cadre de la présente recherche*

En plus de sa reconnaissance et de son utilisation par un bon nombre de chercheurs en muséologie et en SIC, certains avantages spécifiques de la méthode de verbalisation ont

---

<sup>94</sup> GRMEA : Groupe de recherche sur le musée et l'éducation des adultes.

directement influencé le choix de la retenir dans le cadre du présent travail. Étant donné le nombre relativement élevé de questions de recherche retenues (6), il était impératif d'avoir accès au plus grand nombre d'informations possible concernant le processus de pensées du visiteur tout au long du parcours d'une exposition d'architecture. Kuusela et Paul (2000) recommandent effectivement une telle méthode pour quiconque souhaite accéder à un nombre important d'informations sur un sujet par ailleurs peu documenté :

« Arch, Bettman, and Kakkar (1978<sup>95</sup>) found that verbal protocols, compared with other information-processing methods, provide more information per datum. Indeed, their primary advantage is that they usually provide their own interpretation. As verbal protocols trace the decision-making process, they also explain it. This feature is particularly useful when the research is exploratory (i.e. when there is no well-founded theory to guide investigation of the target process). » (Kuusela et Paul, 2000 : 388)

D'autre part, comme un de nos objectifs est de retracer le fonctionnement cognitif des visiteurs, et plus explicitement leurs processus de construction de sens tout au long de la visite, la méthode de verbalisation s'avère selon Fourquet-Courbet (2010) des plus pertinentes :

Pour étudier les traitements contrôlés, les protocoles verbaux fournissent des informations sur les processus cognitifs car ils rendent accessibles et verbalisables les informations en cours de traitement en mémoire de travail. Ces informations traitées avec attention sont une des seules sources de données permettant d'étudier les processus. (Fourquet-Courbet, 2010 : 123)

Kuusela et Paul (2000), pour leur part, mentionnent qu'il est préférable d'opter pour les protocoles concomitants, plutôt que rétrospectifs si l'on souhaite accéder à un maximum d'information, leurs recherches ayant démontré que les participants produisent davantage de « *protocol segments* » avec la méthode concomitante<sup>96</sup>. Dans le cas de la présente recherche, la longue durée de la visite et l'importante quantité de matériel exposé renforcent la pertinence du choix d'une méthode qui permette au visiteur d'exprimer en temps réel ses

---

<sup>95</sup> Arch, David C., James R. Bettman et Pradeep Kakkar. 1978. « Subjects' Information Processing in Information Display Board Studies ». In *Advances in Consumer Research*, sous la dir. de Kent Hunt et Ann Abor, vol. 5, p. 555-559.

<sup>96</sup> « We found that, overall, subjects produced a higher number of protocol segments for the concurrent condition than for the retrospective condition. This confirms that STM [short-term memory] fails over time and that subjects are more capable of verbalizing their task-related thoughts if protocols are collected during the choice task. This implies that researchers may want to focus on concurrent protocol analysis if one of the objectives of the study is to collect as much information as possible. » (Kuusela et Paul, 2000 : 397-398)

pensées. S'il vient de passer environ une heure à visiter, le sujet ne peut pas, en entrevue post-visite par exemple, commenter en détail les éléments vus dans les premières minutes de sa visite; sa mémoire ne peut le permettre<sup>97</sup>. Kuusela et Paul (2000) affirment également que les difficultés rencontrées par les participants sont davantage exprimées lors de verbalisation concomitante que rétrospective<sup>98</sup>. Les auteurs recommandent ainsi d'utiliser la première méthode dans le cas d'une recherche de type exploratoire, et qui s'intéresse aux obstacles rencontrés.

## 2.3. PARTICIPANTS

La présente section porte sur les participants à la recherche. D'abord, le mode de recrutement des sujets est expliqué. Puis, la constitution de l'échantillon est abordée : les objectifs concernant les caractéristiques des participants sont précisés, puis l'échantillon retenu est décrit. En dernière partie, la procédure de recueil des données est explicitée.

### ***2.3.1. Recrutement et critères de constitution de l'échantillon***

Le recrutement des participants s'est effectué de deux manières. Dans un premier temps, des personnes ont été contactées par « bouche-à-oreille » : des courriels ont été envoyés à des connaissances qui les envoyaient à leurs connaissances. Ainsi, les participants ne connaissaient ni la chercheuse principale ni son parcours. Ce souhait de ne travailler qu'avec

---

<sup>97</sup> Dans certaines études, le chercheur retournera dans les salles avec le visiteur, lui demandant de refaire la visite en expliquant son expérience. Les données obtenues avec de telles méthodes peuvent elles aussi être très intéressantes, mais la nature du matériel recueilli est différente. Il ne s'agit plus du même type de mémoire.

<sup>98</sup> « Finally, the number of protocol segments dealing with expressed difficulty was found to be lower for the retrospective condition than for the concurrent condition. This may have been caused by the fact that subjects were more likely to voice their problems while they were facing them (during the task) rather than after the fact. Thus, for exploratory or pilot studies, concurrent protocols are better help than retrospective ones. » (Kuusela et Paul, 2010 : 399)

des participants qui ne connaissaient pas mon parcours professionnel et académique découle d'un désir d'éviter un biais. Le visiteur non formé en architecture pourrait être intimidé du fait d'exprimer ses pensées à une personne jugée plus compétente (architecte de formation et ancienne employée du CCA) et celui qui est architecte pourrait omettre de bien verbaliser sa réflexion, se disant que son interlocuteur comprend très bien ce qu'il fait en regardant des plans par exemple<sup>99</sup>. Pour le recrutement, les connaissances contactées étaient informées de ce critère et pouvaient ainsi sélectionner les personnes sollicitées en conséquence.

Dans un deuxième temps, des annonces ont été diffusées sur des sites Internet dédiés aux architectes : site de l'Ordre des architectes du Québec (OAQ), blogue montréalais d'information architecturale Kollectif.net, babillards des universités McGill et de Montréal (facultés d'architecture). Vers la fin du recrutement, des courriels ont été envoyés directement à plusieurs bureaux d'architectes de la région de Montréal. Une note a également été publiée dans le bulletin de l'Association des stagiaires en architecture du Québec et les participants architectes rencontrés ont été invités à passer le mot dans leur entourage. En échange de sa participation à l'activité, le participant pouvait accéder gratuitement à l'ensemble des espaces du musée (valeur de 10 \$ pour les adultes, 7 \$ pour les aînés).

### *Échantillon varié souhaité*

Au point de départ, un échantillon varié et présentant certaines caractéristiques spécifiques était attendu. Le choix de ces caractéristiques fut influencé par les éléments suivants.

Selon une certaine croyance générale, seuls les architectes et les autres professionnels du milieu de la construction ou du design s'intéresseraient aux expositions présentant l'architecture. Malheureusement, à l'heure actuelle, très peu de données sont disponibles sur

---

<sup>99</sup> Avec l'avancement du recueil de données, une certaine souplesse s'est installée concernant ce critère. Suite à certaines difficultés éprouvées auprès de visiteurs architectes doutant manifestement de ma compétence à effectuer une recherche sur les expositions d'architecture si je ne possédais pas de formation dans le domaine, j'ai décidé d'informer certains participants de cette formation, uniquement quand cela a été jugé essentiel au bon déroulement du recueil de données.

les publics réels de ces expositions. Jusqu'ici, les quelques informations répertoriées indiquent que les visiteurs ne possédant aucune formation dans le domaine de l'architecture sont tout de même relativement nombreux (selon Rambow<sup>100</sup>, leur pourcentage se situerait entre 40 et 60 %). Cette dernière donnée est ici mentionnée uniquement à titre indicatif, et ce afin de souligner qu'il n'est probablement plus réaliste de s'en tenir à l'ancienne croyance selon laquelle seuls les spécialistes en architecture visitent les expositions dans ce domaine.

Au moment de déterminer l'échantillon de participants pour la présente recherche, le souhait premier était de constituer un échantillon le plus représentatif possible du public de l'institution retenue. Comme il n'a pas été possible de connaître les statistiques de fréquentation du CCA<sup>101</sup>, cette option n'a pu être actualisée. Une décision a alors été prise de constituer un échantillon permettant un comparatif aisé entre le profil des architectes et celui des néophytes. Les deux sous-groupes devaient donc, autant que possible, être représentés également dans l'échantillon.

Pour le groupe des architectes, il a été convenu que la personne devait avoir minimalement complété son diplôme de baccalauréat en sciences de l'architecture et au moins un an de travail dans un bureau comme architecte stagiaire. Pour le groupe des non-architectes, un souci de variété dans les formations des participants a été le principal critère. Dans chacun des deux groupes, une variété d'âges a été recherchée de même qu'une certaine parité entre hommes et femmes.

Au moment de la sélection des sujets, trois critères d'exclusion ont été appliqués. Premièrement, toute personne ayant déjà visité l'exposition serait exclue. Cette recherche vise à connaître l'expérience de visite d'un adulte voyant l'exposition pour la toute première fois. Si le participant avait déjà visité l'exposition « Perspectives de vie », il convient de penser que son expérience pour cette recherche ne serait pas la même et donc que cela influencerait sur les résultats. Deuxièmement, toute personne ne pouvant pas bien s'exprimer verbalement en

---

<sup>100</sup> Riklef Rambow, entrevue personnelle avec l'auteur, avril 2006.

<sup>101</sup> Une demande a été formulée à l'institution, qui n'a pas souhaité faire connaître cette information. Comme le CCA est un musée privé et qu'il n'a ainsi aucune obligation de divulgation de son rapport annuel, cette information concernant les statistiques de fréquentation du musée s'est avérée inaccessible.

français ne pourrait être retenue. Le français n'avait pas forcément à être leur langue maternelle, mais ils devaient se sentir à l'aise à l'utiliser pour exprimer leurs pensées. Et finalement, le troisième critère d'exclusion, toute personne connaissant ma formation en architecture et mon emploi au musée<sup>102</sup> il y a quelques années serait exclue.

Tel que c'est souvent le cas pour une thèse, il a été nécessaire de fixer un nombre approximatif de participants, nombre basé sur certaines recherches antérieures, mais aussi soumis aux impératifs du contexte (durée relativement courte de l'exposition, entre autres). La stratégie a donc été de s'inspirer des recherches ayant utilisé des méthodes de recueil et d'analyse des données similaires à celles prévues ici et de se limiter à un échantillon proche de celui auquel la saturation est généralement atteinte, soit une trentaine de sujets<sup>103</sup>.

### ***2.3.2. Caractéristiques des participants***

Une trentaine de sujets ont été suivis dans le cadre de l'exposition « 1973, Désolé plus d'essence » et un nombre semblable a été suivi pour l'exposition « Perspectives de vie ». Pour l'analyse finale et exhaustive des données, seuls les sujets ayant été accompagnés (N=28<sup>104</sup>) dans le cadre de l'exposition « Perspectives de vie » ont été retenus. Le **Tableau 2.3** indique la répartition de ces 28 sujets selon les critères d'âge, de sexe et de profil. Les objectifs concernant la composition de l'échantillon sont donc respectés : nombre égal d'hommes et de femmes (14), parité d'architectes et de non-architectes (14), trois groupes

---

<sup>102</sup> J'ai travaillé aux services éducatifs du musée pendant un peu plus de 2 ans (2003-2005), d'abord comme guide-éducatrice, puis comme coordonnatrice intérim des programmes éducatifs.

<sup>103</sup> Pour des recherches qualitatives basées sur un type d'entretien semi-directif dont l'analyse est de type « analyse de contenu », le nombre d'entretiens réalisé tourne généralement autour de 30 (Creswell, 1998; Mason, 2010).

<sup>104</sup> Les personnes ayant manifesté (par courriel) leur intérêt pour participer à la recherche sont contactées par téléphone. Au cours d'un bref entretien, quelques informations de base sur la recherche sont données. Au besoin, des questions d'ordre sociodémographique sont posées. Surtout à la fin du recrutement, il devenait nécessaire de retenir les candidats qui permettaient d'avoir l'échantillon équilibré souhaité.

d'âge différents et une certaine variété d'occupation et de formation des participants non-spécialistes en architecture<sup>105</sup>.

**Tableau 2.3** Caractéristiques des participants (N=28)

Âge	Sexe		Profil	
	Hommes	Femmes	Architectes	Non-Architectes
25-35	6	8	9	5
35-50	3	3	3	3
50-75	5	3	2	6

### 2.3.3. Consignes et déroulement de la visite

Un premier rendez-vous est fixé avec le participant. Le lieu de rencontre est l'espace d'accueil du Centre canadien d'architecture (CCA). Dans un premier temps, le visiteur est invité à suivre la chercheuse vers un endroit tranquille dans le musée où ils pourront discuter des objectifs et modalités de la recherche. Même si les grandes lignes des objectifs de la recherche et de son déroulement ont été expliquées au téléphone préalablement, cette explication est reprise et détaillée. Les questions du futur participant sont répondues, autant que possible<sup>106</sup>. C'est lors de cette rencontre qu'est signé le formulaire de consentement<sup>107</sup> et que la chercheuse met en place le dispositif permettant d'enregistrer les verbalisations du visiteur tout au long de son parcours : un petit dictaphone numérique est installé, retenu par une corde autour du cou du sujet, et un micro-cravate est apposé à la corde.

La tâche consiste à visiter l'exposition. Il est demandé au participant de verbaliser ses pensées le plus librement possible tout au long de sa visite. Le souhait est qu'il exprime au fur

<sup>105</sup> Pour l'information détaillée de chacun des participants, voir Appendice C, Tableau C.3.

<sup>106</sup> Certaines questions étaient notées pour être répondues à la fin de l'exercice dans le but d'éviter un biais. Par exemple, trop de détails sur la problématique de recherche auraient pu influencer les verbalisations du participant.

<sup>107</sup> Voir la copie du formulaire de consentement utilisé pour cette recherche en Appendice A, Document A.8.

et à mesure ce qu'il pense, ce qu'il voit, ce qu'il ressent ou imagine. La chercheuse l'accompagne tout au long du parcours. C'est le participant qui prend toutes les décisions concernant l'ordre de visite des salles, le temps passé dans chacune d'elles, etc. Tout au long du parcours, il importe de s'assurer que le participant ait bien compris la consigne et qu'il verbalise suffisamment ses pensées. Au besoin, la consigne lui est répétée pour qu'il se souvienne bien de ce qui est attendu de lui<sup>108</sup>. Tout en le suivant et en écoutant sa verbalisation, la chercheuse procède à une observation participative<sup>109</sup>. Sur un plan des salles du musée, le parcours emprunté par chacun est noté. Parfois, des mots prononcés par le visiteur sont indiqués vis-à-vis des endroits où il les prononce. De cette façon, lors de l'écoute du fichier numérique, il devient possible de repérer le lieu exact où ont été prononcés ces mots, et donc les objets auxquels ils se rapportent. La durée de la visite est laissée libre à chaque visiteur (variant entre 30 et 120 minutes). Il va de soi que le participant peut interrompre la visite à tout moment pour prendre une pause ou encore pour se retirer de la recherche, si tel est son désir.

Une fois la visite terminée, le participant est invité à participer à une courte entrevue semi-structurée dans un endroit calme du musée. La question qui lui est alors posée est la suivante : « Y a-t-il quoi que ce soit que vous souhaitiez ajouter suite à votre visite, quelque chose que vous n'auriez pas mentionné dans les salles? » Il peut arriver que le participant ait très bien exprimé toutes ses pensées au moment de la première portion et n'ait donc rien à rajouter. Le plus souvent, le participant fera un bref retour sur son expérience de visite ou donnera son impression générale de l'exposition. En terminant, quelques informations d'ordre sociodémographique sont recueillies (catégorie d'âge, sexe, occupation, formation collégiale et universitaire, habitudes de fréquentation muséale, niveau de connaissance en architecture,

---

<sup>108</sup> Il est considéré que le participant peut avoir besoin de petites pauses pendant la verbalisation. Ces pauses sont accordées. L'intervention pour rappeler la consigne n'est effectuée que s'il est clair que le participant a une activité spécifique et oublie de reprendre la verbalisation.

<sup>109</sup> L'aspect participatif consiste à s'assurer que le visiteur verbalise ses pensées. Cela implique des manifestations d'intérêt (hochement de tête, petits sons montrant une écoute attentive), et au besoin des relances (répétition brève de la consigne).

etc.<sup>110</sup>). Il est prévu que l'entrevue semi-structurée dure au plus une trentaine de minutes. Elle est généralement de courte durée, soit moins de 10 minutes.

Enfin, il est important de signaler que la présente recherche a reçu l'approbation du Comité éthique de l'Université du Québec à Montréal (*voir* le certificat de conformité éthique en Appendice A, Document A.7 et un exemplaire du formulaire de consentement en Appendice A, Document A.8).

## 2.4. PROCÉDURE ET OUTILS D'ANALYSE DES DONNÉES

La présente section porte sur les modes d'analyse des données retenues. Dans un premier temps, le mode de transcription des verbatim est expliqué. Dans un second temps, la procédure d'encodage est précisée : choix de l'unité d'encodage et choix des énoncés retenus pour l'analyse. Finalement, dans un troisième temps, les cinq (5) grilles d'encodages élaborées sont explicitées : la Grille A pour l'analyse des artefacts et sous-unités ciblées, la Grille B pour les différents types d'opérations répertoriés, la Grille C en lien avec les obstacles rencontrés, la Grille D portant sur les aspects du projet architectural commentés et la Grille E consacrée à l'étude des différents liens établis par chaque participant.

### ***2.4.1. Mode de transcription des verbatim***

La transcription des 28 verbatim recueillis constitue la toute première étape de l'analyse des données. Pour chaque verbatim, le mot à mot de l'enregistrement dans son entier est transcrit, puis réécouté pour vérification et corrections. De plus, chaque fois qu'un silence

---

<sup>110</sup> Ces éléments sont présumés, par des chercheurs en muséologie (*voir* notamment Falk et Dierking, 2000, Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 et Hein, 1998), pouvoir influencer sur l'expérience de visite.

dépasse 3 secondes, ses temps de début et de fin sont indiqués entre parenthèses<sup>111</sup>. À l'occasion, quelques indications sont ajoutées pour aider l'analyse. Par exemple, les éléments suivants sont indiqués : le visiteur lit en silence, ou à voix basse, portions de texte inaudibles, le sujet rit ou bâille. De plus, les rares fois où la chercheuse est intervenue, les paroles prononcées sont transcrites dans le verbatim entre crochets. La transcription des protocoles des 28 sujets participants a nécessité un volumineux 493 pages de texte<sup>112</sup>.

### ***2.4.2. Procédure d'encodage adoptée***

#### *Choix de l'unité d'encodage*

Ericsson et Simon (1993) rapportent diverses méthodes déjà utilisées pour segmenter les protocoles en unités d'analyse. Un premier type regroupe celles qui font usage de divers marqueurs, tels des pauses, des changements d'intonation ou des marqueurs syntaxiques. Une autre méthode fait appel au choix d'une unité totalement indépendante du matériel : des intervalles de trois secondes, par exemple. Enfin, une troisième méthode se réfère plutôt à la division par idée ou par énoncé<sup>113</sup>.

Les chercheurs du GRMEA (Dufresne-Tassé et coll., 1998 : 66) ont régulièrement utilisé cette troisième méthode, soit l'encodage par unité d'énoncé. Ils définissent ainsi le terme « énoncé » :

---

<sup>111</sup> L'indication des temps de silence est apparue intéressante puisqu'elle aide, à certains moments, au repérage du lieu où se trouve le visiteur dans la salle (ex : un silence peut indiquer un moment où le visiteur se déplace) ou encore indiquer un moment de réflexion silencieuse du participant. Cette information a plusieurs fois aidé à préciser l'analyse des données.

<sup>112</sup> Bien que la chercheuse principale ait écouté les verbatim de chacun des 28 sujets, certains à plus d'une reprise, de l'aide a été obtenue pour le travail mécanique de la transcription écrite des protocoles. Merci à Isabelle Corriveau et Sophie Chapados pour leur précieuse aide.

<sup>113</sup> Il arrive également qu'un chercheur choisisse une combinaison de deux de ces méthodes, comme Fourquet-Courbet (2010) qui segmente le verbatim en « réponses cognitives » déterminées en fonction de deux critères : l'unité de temps et l'unité sémantique.

Un énoncé est une partie de texte qui contient une opération, quelle que soit par ailleurs sa longueur. En principe, c'est un ensemble langagier qui comprend un sujet, un verbe et un complément. Mais, vu la situation dans laquelle se trouve le visiteur, son discours est parfois piètrement structuré. On ne peut donc exiger de tout énoncé qu'il contienne les trois éléments précédents. La position de Barthes (1966<sup>114</sup>) fait ici office de règle : c'est ce que veut dire une portion de texte qui constitue celle-ci en unité fonctionnelle et non la façon dont les choses sont dites. (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 51)

Dès que l'une ou l'autre des catégories de l'encodage (qui seront précisées plus loin) change, cela indique que l'énoncé se termine et qu'un nouveau commence.

C'est ce principe d'unités de sens qui est utilisé pour la présente recherche, et le terme « énoncé » est employé pour désigner chaque unité d'encodage. L'« opération », pour sa part, réfère au sens de cet énoncé. L'opération est le fragment de pensée, capté via la verbalisation, incarné par l'énoncé. La méthode des protocoles verbaux concomitants est fondée sur l'idée que les énoncés (ou portions ou unités de texte) réfèrent à une activité mentale, à un fonctionnement cognitif, à un processus de pensée.

### *Choix des énoncés retenus pour l'analyse*

En regard des questions de recherche ici retenues et par souci d'efficacité, il a été choisi de ne pas analyser l'ensemble des discours des visiteurs<sup>115</sup>. Deux critères ont orienté la sélection des énoncés retenus : le rapport aux artefacts exposés et le lien avec l'un ou l'autre des aspects du projet architectural. D'abord, tous les énoncés qui se rapportent directement à des objets exposés sont retenus. En d'autres termes, tout énoncé ne pouvant être relié à une ou à plusieurs sous-unités exposées n'est pas conservé (par exemple, un visiteur parle d'un thème complètement extérieur à l'exposition<sup>116</sup>). Il a aussi été choisi de ne pas retenir le

<sup>114</sup> Barthes, Roland. 1966. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Coll. « Communication », n° 8. Paris : Seuil.

<sup>115</sup> Avant de prendre cette décision, le verbatim entier de deux participants (un architecte et un non-architecte) a été encodé (soit 402 énoncés pour l'architecte et 270 énoncés pour le non-architecte).

<sup>116</sup> Par exemple, un participant, après avoir remarqué une fenêtre du projet T3, se lance dans une anecdote au sujet des fenêtres de son propre appartement : « *Mon propriétaire a refait faire les fenêtres pi... ça a été des fenêtres ben classiques, ben ordinaires. Même, on avait à l'origine des fenêtres en bois et ça coûtait trop cher les refaire. Là il y a un gars qui était venu pour voir, évaluer le, le... coût. Pi finalement, il a dit : "Je pense que votre propriétaire le fera pas faire." C'était des belles fenêtres en bois.* » [P4-*XM*]

verbatim portant spécifiquement sur les textes lus, pour plutôt se concentrer sur les énoncés se rapportant directement aux sous-unités et artefacts de l'exposition<sup>117</sup>.

Enfin, parmi les énoncés se rapportant aux artefacts, n'ont été retenus que ceux étant en lien avec l'un ou l'autre (ou plusieurs) des aspects du projet architectural (détaillés plus loin). Parmi les énoncés ne portant pas sur le projet, on trouve, par exemple, du verbatim portant sur les préférences ou habitudes de visite du participant, ou sur son orientation dans l'exposition<sup>118</sup>. De tels propos portant sur l'expérience en général et qui ne sont rattachés ni aux objets exposés ni à un quelconque aspect du projet architectural ne sont pas conservés pour l'analyse. Au total, 718 énoncés ont été soumis à l'analyse pour l'ensemble des 28 sujets.

### ***2.4.3. Construction des grilles d'analyse***

Afin de répondre aux cinq premières questions de la présente recherche, différentes grilles ont été élaborées. Dans les pages qui suivent, chacune de ces grilles est décrite : les sources qui ont orienté sa construction, son mode d'application aux données ainsi que la définition de chacune des grandes catégories qui la composent. Le **Tableau 2.4** dresse la liste des cinq grilles élaborées tout en précisant la question de recherche à laquelle chacune se rapporte.

---

<sup>117</sup> À certaines occasions, un énoncé porte à la fois sur une sous-unité et sur le texte du projet T3. C'est pour cette raison que le texte T3 fait partie de l'encodage.

<sup>118</sup> Par exemple, une participante explique ses habitudes de visite d'exposition : « *j'ai e... des fois j'ai envie des fois, on, de faire un peu le tour après ça, de, des fois je repasse à des endroits où ça m'a plus intéressée, mais ici e... ben parce que ça, on aurait plus envie de, ben de s'asseoir pi le lire, ça manquerait peut-être un un lieu de...* » [P27-AF].

**Tableau 2.4** Grilles élaborées et question de recherche associée

<b>Grille</b>	<b>Question de recherche associée</b>
Grille A	Q1 – Quels artefacts, quelles sous-unités, sont mobilisé(e)s dans la construction de sens?
Grille B	Q2 – Quels types d’opérations mentales sont faites en lien avec les sous-unités?
Grille C1	Q3a) – Quels sont les obstacles rencontrés par le visiteur?
Grille C2	Q3b) – Que fait le visiteur face à ces obstacles?
Grille D	Q4 – Quel(s) aspect(s) du projet architectural retient (ou retiennent) l’attention du visiteur?
Grille E	Q5 – Quelle est la nature du lien établi?

Pour chaque énoncé retenu, des codes sont attribués à l’aide des grilles A (artefact ou sous-unité ciblé(es)), B (type d’opération effectué) et D (aspect du projet architectural concerné). Quand l’énoncé traduit la rencontre d’un obstacle, la grille C1/C2 est utilisée afin d’encoder les informations pertinentes (nature de l’obstacle et, le cas échéant, action posée pour le surmonter). Enfin, quand l’énoncé traduit l’établissement d’un lien, des codes sont aussi attribués à l’aide de la grille E (nature du lien établi).

Une part importante du travail de la présente recherche a consisté à construire l’une et l’autre de ces grilles. L’élaboration de chacune d’entre elles a été guidée non seulement par la question de recherche chaque fois associée, mais aussi par les nombreux écrits déjà recensés dans le chapitre 1. À l’occasion, mes connaissances (formation universitaire en architecture) et mon expérience de travail antérieur (en musée d’architecture) ont aussi été mises à profit. Pour chacune des grilles élaborées, le mode d’encodage utilisé est explicité.

#### *Grille A – Identification des artefacts ou sous-unités ciblé(e)(s)*

Pour élaborer la Grille A, trois sources d’informations ont été particulièrement utiles. Dans un premier temps, la modélisation de l’exposition par Gharsallah (2008) a permis de

distinguer les artefacts des sous-unités et de conceptualiser toute l'unité (projet)<sup>119</sup>. Dans un second temps, mes connaissances en architecture et en communication du projet architectural ont été utiles pour l'analyse de l'exposition. Ont également été d'une grande aide les informations préalables recueillies sur l'exposition (notamment les informations présentes dans les textes d'exposition, sur les étiquettes, dans le catalogue de l'exposition (Borasi, 2008) de même que celles recueillies lors d'une visite commentée suivie avec un guide du musée).

La grille d'encodage a été développée avec une double intention : que les codes choisis soient simples et qu'ils soient aussi informatifs que possible<sup>120</sup>. La Grille A est présentée en Appendice C, Tableau C.1. Elle contient tous les codes pour les artefacts et sous-unités de l'unité T3 « Trois petites maisons dans Chance Street » retenue pour l'analyse. Tel qu'expliqué plus haut (*voir* sous-section 2.1.2, portion sur les *Artefacts*, page 67), l'unité T3 comprend 6 sous-unités, dont 3 sont simples (la maquette *T3\_maq*, le livret *T3\_liv* et la photographie de la rue *T3\_PHE2*) et 3 sont complexes<sup>121</sup> (la planche de dessins *T3\_plc* et les cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2*). Puisqu'il arrive que le visiteur commente en même temps l'unité T3 et une autre unité de l'exposition, l'ensemble de l'exposition a été encodée. Le tableau de tous les codes de « Perspectives de vie », présentés par salle de l'exposition, se retrouve en Appendice C, Tableau C.2.

Concernant l'encodage pour les sous-unités complexes, toutes les fois où cela a été possible, l'artefact ciblé a été codé. Quand les données recueillies ne permettaient pas d'identifier avec précision l'artefact, c'est la sous-unité qui a été notée.

Dans certains cas, le visiteur effectue une opération sur plusieurs artefacts ou sous-unités. Il existe alors deux cas de figures. Soit les artefacts ou sous-unités sont pris ensemble

---

<sup>119</sup> Pour plus de détails sur cet aspect, référer à la section 2.1 portant sur la description du terrain et la nomenclature des éléments de l'exposition.

<sup>120</sup> Par exemple, les trois lettres choisies pour désigner la sous-unité ou l'artefact informent sur la nature de l'outil : *maq* pour la maquette, *cad* pour un cadre de photographies, etc. Aussi, des majuscules désignent un objet de grande taille, alors que les minuscules sont gardées pour un objet de taille moyenne ou petite. Ceci évite d'avoir à recourir systématiquement aux photographies.

<sup>121</sup> Pour mémoire, la sous-unité « complexe » a été subdivisée en artefacts pour l'encodage, alors que la sous-unité « simple » est prise en un seul bloc.

comme un tout sans que le lien ne soit explicité (lien par « regroupement »<sup>122</sup>), et alors un tiret est placé entre les éléments (par exemple, T3\_cad1 – T3\_cad2). Soit l'association entre les éléments est expliquée (lien par « association »), auquel cas le mot « et » est placé entre les éléments pour marquer l'association (par exemple, T3\_cad1 et T3\_cad2).

### *Grille B – Identification du type d'opération effectué*

Différents auteurs se sont intéressés au développement de grilles d'identification d'opérations cognitives à partir de l'analyse de discours (*voir* notamment Beacco et Darot, 1984). Le GRMEA est un groupe de recherche qui a développé de telles grilles spécifiquement pour le discours de visiteurs de musées (*voir* notamment Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995; Dufresne-Tassé et coll., 1998). C'est du travail de ces auteurs que la présente grille est le plus directement inspirée. Un des objectifs du GRMEA est de pouvoir tracer le portrait général du fonctionnement cognitif des visiteurs. Une grille très détaillée a donc été développée, permettant de qualifier chacune des opérations effectuées. Par exemple, ce groupe de recherche effectue une distinction entre l'opération d'*identification* de la nature d'un objet par la lecture d'une étiquette selon qu'elle est faite dans un premier contact avec l'étiquette (alors encodé « identifier ») ou alors s'il s'agit d'une vérification de l'information faite suite à une supposition déjà énoncée (alors encodé « vérifier »). Comme le détail de ce type de travail cognitif du visiteur n'était pas spécifiquement l'objet de la présente recherche, il a été choisi de retenir un nombre plus restreint d'opérations permettant d'encoder tout le matériel retenu et de répondre à la question de recherche s'y rapportant. En cela, la proposition de Beacco et Darot a été suivie :

Il nous semble que la liste de ces opérations cognitives ne devrait pas être allongée au fur et à mesure de l'établissement de subtiles distinctions entre des sous-catégories d'opérations [...], mais qu'il faudrait bien plutôt déterminer un nombre minimal d'opérations [...] (Beacco et Darot, 1984 : 170)

---

<sup>122</sup> Cette question des liens est plus spécifiquement traitée dans la Grille E en réponse à la question Q5, mais il n'était pas possible de la négliger pour l'encodage dans la Grille A ici présentée.

Les catégories choisies pour la présente grille sont en lien direct avec la problématique de recherche et permettent de répondre à la question générale : « que fait le visiteur face à l'objet et en lien avec la réception du projet architectural? »

Pour chaque énoncé retenu, le type d'opération qui y correspond a été encodé selon la Grille B (*voir Tableau 2.5*). Pour cette grille, contrairement à la précédente, un seul des six (6) codes possibles peut être attribué à chaque énoncé.

**Tableau 2.5** Grille B –  
Types d'opérations  
effectuées

<b>Catégories de la Grille B</b>
IDENTIFIER
ASSOCIER
JUGER
MANIFESTER
EXPLIQUER
SUGGÉRER

**Identifier :** Établir la nature d'une chose, préciser son appartenance, lui donner un nom, établir ses caractéristiques dans le temps et dans l'espace. Noter qu'on a vu, regardé, observé; exprimer qu'on a pris connaissance, constaté quelque chose.

Par exemple, dans l'extrait suivant, la participante *identifie* la nature de l'artefact observé :

« Oui, on voit un ancien plan de, de ville ou... » [P26-AF, énoncé 2]

**Associer :** Établir un lien conceptuel entre des choses concrètes ou abstraites. Unir, mettre en rapport, faire un rapprochement.

Cette catégorie comprend deux types d'association. Dans un premier cas, les liens sont faits entre deux objets exposés (sous-unités ou artefacts). Alors, l'association concerne des éléments internes à l'exposition et l'encodage utilisé est : « ASSOCIER INT ». Dans un second cas, l'association implique un artefact et « autre chose » qui est externe à l'exposition, le code alors employé est : « ASSOCIER EXT ».

Dans cet exemple, le participant *associe* deux éléments de l'exposition, les identifiant comme faisant partie du même projet T3.

« Ah! Trois petites maisons! C'est le livre que j'ai vu de l'autre bord ça (rires) dans l'autre salle? » [P16-AM, énoncé 154]

**Juger :** Prendre position sur. Soumettre au jugement de la raison, de la conscience pour se faire une opinion; émettre une opinion favorable ou défavorable sur. Déterminer la valeur de quelque chose suivant un critère objectif ou une échelle personnelle.

Le critère le plus attendu dans cette catégorie, étant donné la nature du terrain de recherche, est le critère esthétique, comme dans l'exemple suivant où la participante *juge* positivement l'aspect esthétique du projet :

« [...] là, je trouve que c'est, c'est un beau projet, que j'aime ça esthétiquement parlant, je trouve que c'est, c'est beau. » [P9-XF, énoncé 13]

**Manifester :** Faire connaître de façon manifeste. Exprimer ses sentiments, ses émotions, ses désirs, ses souhaits; laisser paraître ou donner libre cours à ce que l'on est en train de vivre.

Par exemple, ce participant *manifeste* de la perplexité et de la colère après avoir réalisé qu'il s'est trompé dans sa première identification de l'appartenance d'un élément à un projet (unité) :

« Merci de pas me l'avoir dit! (rires) Maudit cave<sup>123</sup> ... Mais, attends! Donc ça veut dire... Attends là, je suis un peu perplexe là. OK, ben je me suis vraiment fait fourrer<sup>124</sup>. » [P15-AM, énoncés 12-13]

**Expliquer :** Faire connaître en détail, exposer, rendre plus clair en détaillant une pensée, une idée.

À titre d'exemple, cette participante tente de *s'expliquer* pourquoi elle trouve une photographie de cuisine moins « froide » et plus belle qu'une photographie de cuisine semblable vue précédemment :

<sup>123</sup> En langue familière, « cave » signifie « stupide » ou « niais ».

<sup>124</sup> En langue familière québécoise, « se faire fourrer » signifie « s'être laissé berné ».

« [...], mais juste le fait, je sais pas, le... comment ça a été fait la photo, comment ça a été présenté, ça a l'air moins frette que tantôt. Peut-être parce que les comptoirs sont blancs. Les murs sont blancs, je sais pas. Le plancher est noir, ça fait un contraste. » [P12-XF, énoncés 37-38]

**Suggérer :** Présenter une idée en tant que suggestion, conseil. Proposer. Imaginer un événement futur. Anticiper, pressentir.

La catégorie « suggérer » se distingue de la catégorie « identifier » par l'introduction d'au moins un élément clairement extérieur à ce qui est exposé. Elle se distingue de la catégorie « expliquer » par l'utilisation de l'imaginaire, plus que simplement la réflexion logique. Le participant évoque autre chose que ce qui est présenté, utilise son imaginaire, suggère une idée qui n'est pas présente dans l'information exposée. Par exemple, ce participant imagine la manière dont le dessin a été préparé et par qui cette préparation a été effectuée :

« Des fois on se demande si les plans ont été faits après, j'imagine que c'est fait après pour la publication, pour que ça soit clean, on a enlevé les cotes, on a, on a, on, il y a certainement un étudiant qui a dû travailler un temps fou à, à faire cette pré... [présentation] » [P21-AM, énoncés 6-7]

### *Grille C (C1/C2) – Identification des obstacles rencontrés et des actions reliées*

La Grille C1/C2 a été développée de manière inductive, suite à une première lecture des verbatim faite à la lumière de mes connaissances théoriques sur les difficultés potentielles des visiteurs d'exposition d'architecture et sur les actions reliées les plus susceptibles d'être observées. Tout moment où le visiteur exprimait un constat, une émotion ou une réflexion dont la nature semblait pouvoir nuire à la construction de sens qu'il était en train d'opérer a été repéré, puis encodé dans des catégories préliminaires (catégories de mon cru ou inspirées de celles déjà proposées dans Dufresne Tassé et coll., 1998 et Laberge, 2004). Ces catégories ont par la suite été épurées, synthétisées le plus possible.

La Grille C1 (voir **Tableau 2.6**) propose quatre grandes catégories d'encodage des obstacles rencontrés. La Grille C2 (voir **Tableau 2.7**) inclut, pour sa part, les 3 grands types d'actions subséquentes les plus souvent observés. Pour un même énoncé, un seul encodage est possible selon la Grille C1/C2.

**Tableau 2.6** Grille C1 –  
Types d'obstacles rencontrés

<b>Catégories de la Grille C1</b>
INCERTITUDE
DIFFICULTÉ
ERREUR
ÉMOTION NÉGATIVE

**Incertitude :** Cette catégorie regroupe les énoncés au sein desquels le visiteur se montre hésitant, indécis, où il exprime du doute.

Par exemple, une participante hésite à associer deux éléments comme faisant partie du même projet :

*« bon là on dirait qu'on, ça ressemble à la, à ce projet-là, est-ce que c'est lui? Je ne sais pas trop. » [P27-AF, énoncé 8]*

**Difficulté :** Le participant manifeste une difficulté dans l'accomplissement de son opération mentale.

Dans le cas de l'obstacle « difficulté », le visiteur apparaît bloqué dans sa construction de sens, alors que pour l'obstacle « incertitude », le visiteur arrive tout de même à proposer une interprétation, bien que celle-ci soit incertaine. Dans l'extrait de verbatim qui suit, le participant n'arrive pas à saisir la fonction de deux espaces représentés en maquette :

*« On a une espèce de... ben, je me pose la question à quoi sert ces deux espaces-là? [...] je peux pas voir... à quoi ça sert. » [P10-XM, énoncés 12, 16]*

**Erreur :** Cette catégorie identifie un moment où l'interprétation du visiteur, exprimée dans l'énoncé, ne peut être considérée comme véridique en regard des connaissances amassées sur l'exposition. L'erreur la plus attendue porte sur l'identification des unités de l'exposition : le visiteur pourrait mal interpréter les regroupements d'objets par projets architecturaux.

À titre d'exemple, dans cet énoncé, le visiteur croit reconnaître dans une photographie les panneaux perforés vus sur une maquette précédemment :

*« ah, c'est les panneaux... qu'on voyait sur la grande e... sur l'autre maquette où je parlais tantôt d'un, d'une cour intérieure avec des panneaux perforés. » [P25-AM, énoncé 6]*

Dans ce cas, le visiteur fait erreur. Il ne s'agit pas des mêmes panneaux. Le matériau est similaire, mais il s'agit d'un projet différent.

**Émotion négative :** Un sentiment jugé négatif est repéré dans l'énoncé. Par exemple : perplexité, ennui (sentiment de répétition), manque d'intérêt, colère, déception, insatisfaction par rapport à la présentation, confusion, sentiment d'avoir l'air stupide ou d'être pris pour stupide.

Dans l'énoncé suivant, la participante manifeste un manque d'intérêt :

« [...], mais c'est pas particulièrement e... captivant. » [P13-XF, énoncé 3]

**Tableau 2.7** Grille C2 –  
Actions posées suite à la  
rencontre d'un obstacle

Catégories de la Grille C2
RÉSOLUTION
RECTIFICATION
CONFIRMATION

**Résolution :** Opération par laquelle le participant surmonte un problème, une difficulté.

Dans l'exemple qui suit, la participante éprouve une difficulté à comprendre comment le projet a été conçu sur 3 étages (information lue dans le texte). Elle manifeste son intérêt pour voir une représentation d'ensemble du projet, qui lui permette de comprendre. Et finalement, sa difficulté est résolue quand l'image est trouvée :

Difficulté : « *Pi ils disaient que c'était sur trois étages donc... j'essaie de comprendre comment ça fonctionne.* »

« *J'aimerais ça la voir e... dans son ensemble.* »

Résolution : « *Ah! Voilà! Ici. Trois petites maisons dans Chance Street. OK.* » [P23-AF, énoncés 14, 18 et 19]

**Rectification :** Action de rendre exact en corrigeant. Le participant corrige l'erreur qui avait été commise précédemment.

Dans cet exemple, deux artefacts ont été identifiés comme appartenant au même projet par erreur. En regardant plus attentivement les artefacts, la participante arrive à rectifier cette erreur d'identification :

Erreur : « *Ouain alors je comprends que c'est vraiment celui-là.* »

Rectification : « *À l'œil... pas sûre. Non, c'est pas, c'est pas ça.* » [P27-AF, énoncés 12-13]

**Confirmation :** Opération par laquelle un participant affirme avec certitude un énoncé qui avait préalablement été réalisé sans assurance, avec hésitation ou doute.

Dans l'extrait de verbatim qui suit, la participante reconnaît avec incertitude avoir déjà vu les objets exposés, et donc le projet. Après avoir poursuivi son observation des artefacts, elle en arrive à confirmer ce qu'elle affirmait avec incertitude précédemment :

Incertitude : « *Trois petites maisons dans Chance Street. Ah, me semble qu'on a déjà vu ça!* »

Confirmation : « *Ah... oui, oui, oui, on l'a déjà vu.* » [P8-XF, énoncés 2 et 5]

### *Grille D – Identification des aspects du projet architectural*

Trois des catégories de cette grille (concept, expérience et matérialité) ont été inspirées par Wang (1993) et Treib (1996). Les trois autres ont été proposées suite à l'analyse du contexte de cette recherche et à une première lecture des verbatim. Les catégories présentées par Wang (1993) et Treib (1996) n'ont pas été définies dans un contexte identique à celui de la présente recherche<sup>125</sup>. Wang (1993) a tenté de subdiviser les aspects du projet en se posant la question du choix des projets dignes d'être présentés en exposition. C'est donc l'exercice d'élaboration d'une grille de sélection par critères qui l'a amené à subdiviser les aspects du projet. Pour Treib (1996), c'est dans une réflexion sur ce qu'il appelle les différentes « grammaires » des expositions d'architecture qu'il a exprimé l'idée de trois « dimensions » de la présentation de l'architecture. Il se questionne sur les diverses manières de présenter l'architecture en exposition. Les grandes catégories utilisées dans la présente grille (Grille D) ont certes tenu compte de celles proposées par les auteurs précédents, mais elles ont

---

<sup>125</sup> Aucune recherche établissant le même cadre de réflexion n'a été trouvée, aucun texte ne portant sur les diverses manières dont peut être perçu le projet architectural par le visiteur dans un contexte d'exposition.

néanmoins été modifiées en tenant compte des verbalisations de visiteurs face à l'exposition ici étudiée. Les différences sont expliquées ci-dessous.

Wang a établi trois catégories appelées « use, morphology and concept » (Wang, 1993 : 64). « *Use* » touche ce qui pourrait être désigné en français comme les usages, donc tout ce qui concerne l'œuvre architecturale dans son aspect fonctionnel, habitable. « *Concept* » réfère de toute évidence plutôt aux idées ou à ce qui est aussi appelé le concept du projet en français. Et le terme « *morphology* » inclut ce qui a été nommé dans la présente recherche l'aspect « matérialité ». Pour Wang (1993), le contexte est inclus dans la portion « *morphology* ». En raison de la problématique de la présente recherche, il a plutôt été décidé, pour cette grille, d'isoler le contexte et de le traiter comme une catégorie à part entière.

Treib n'a pas donné comme tel de définition de ce qu'il a appelé les trois « dimensions » de l'architecture : « In terms of its presentation, architecture has three dimensions: experience, form/space, and idea » (Treib, 1996 : 94). Pour cet auteur, il est pratiquement impossible de communiquer l'aspect de l'expérience; l'aspect de la « *form/space* » peut être présenté par une maquette, mais c'est l'idée (« *idea* ») qui peut le mieux être évoquée en exposition. Son texte offre quelques exemples de ces dimensions, qui portent à croire que les limites de ces catégories sont assez semblables à celles tracées par Wang (1993). En d'autres termes, il semble que le « *concept* » de Wang soit à peu de choses près le « *idea* » de Treib; que le « *morphology* » de Wang soit proche du « *form/space* » de Treib et que « *use* » (Wang, 1993) et « *experience* » (Treib, 1996) puissent être considérés comme équivalents.

Le **Tableau 2.8** présente la liste des catégories et sous-catégories utilisées dans la Grille D pour l'analyse des verbatim. Dans la procédure d'encodage, l'aspect précis du projet auquel l'énoncé se rapporte (ex. : porte, fenêtre, couleur, etc.) a d'abord été identifié. Puis, ces sous-catégories ont été regroupées dans six grandes catégories. C'est ainsi qu'ont été utilisés à la fois des recouvrements semblables à ceux exposés par Wang (1993) et Treib (1996), et d'autres qu'ils n'abordaient pas eux-mêmes. Pour cette grille, il est possible d'attribuer deux codes pour un même énoncé.

D'abord, les trois catégories inspirées de la littérature :

**Matérialité :** correspond au « *morphology* » chez Wang (1993) et à « *form/space* » chez Treib (1996). Elle comprend tout ce qui se rapporte au projet architectural dans son aspect matériel. Il peut s'agir de son apparence, de la configuration des espaces, des matériaux utilisés, des différents éléments du projet (portes, fenêtres, murs, etc.), des détails. Il a également été décidé d'y placer tout ce qui touche à l'esthétique du projet ou de tout élément du projet et les mentions d'échelle (proportions)

Dans l'exemple suivant, le participant commente la sous-catégorie « fenestration » de la matérialité du projet :

*« Pi il y a des fenêtres blanches. » [P28-AF, énoncé 36]*

**Expérience :** Cette catégorie est inspirée du « *experience* » de Wang (1993) et du « *use* » de Treib (1996). Cet aspect du projet architectural inclut les commentaires du visiteur sur une facette expérientielle du projet (espace, ambiance, lumière, etc.), sur le projet comme un lieu de vie (ex : il se demande comment ce serait pour lui d'habiter cette maison, s'il aimerait ou non y vivre) ou encore ceux portant sur ses usages, son aspect fonctionnel (fonction des pièces, distribution spatiale). L'expérience dont il est question ici est imaginée, projetée et non réelle. Le projet architectural y est abordé en tant qu'œuvre habitée ou habitable.

À titre d'exemple, cette participante envisage le projet comme un « lieu de vie » :

*« ça [la manière dont le projet est présenté] me donne pas le goût de vivre là en tous les cas. » [P19-AF, énoncé 3]*

**Concept :** Cette catégorie est inspirée par ce que Wang (1993) a appelé « *concept* » et que Treib (1996) désigne par le terme « *idea* ». Elle regroupe tous les énoncés où le visiteur s'intéresse au projet, à son concept, son objectif, au type d'architecture dont il s'agit. Elle pourrait inclure aussi, le cas échéant, les mentions du processus conceptuel<sup>126</sup>.

Ce participant, par exemple, parle du concept :

*« Dans la première s... dans les premières salles de l'architecte japonais, que là au moins on avait plus de... plus d'information sur un... le concept de quelqu'un pi e... » [P3-XM, énoncé 5]*

<sup>126</sup> Le projet T3 ne présente pas comme tel le processus de conception, ce qui explique qu'aucun participant n'en ait fait mention et qu'il soit donc absent des sous-catégories énoncées au tableau.

**Tableau 2.8** Grille D – Aspects du projet architectural

Catégories de la Grille D	Sous-catégories associées
MATÉRIALITÉ	Apparence Porte Esthétique Fenestration Escalier Échelle Matériau Plancher Projet réalisé Nombre d'étages Porche
PRÉSENTATION	Artefact Caractère épuré Disposition/angles de vue Fenêtres ouvertes
EXPÉRIENCE	Distribution spatiale Fonction espace Ambiance Intimité Lieu de vie Lumière
CONTEXTE	Intégration Quartier Implantation Localisation Aménagement Densité urbaine Contexte historique et culturel Matériau
DÉNOMINATION	s.o.
CONCEPT	P.a. <sup>127</sup> (intérêt) Architecte Nature p.a. Client

Les trois catégories développées à travers l'analyse du verbatim :

**Présentation :** Cette catégorie regroupe les énoncés qui portent sur la manière dont est présenté le projet architectural, les objets choisis pour le représenter et la façon de les exposer. Elle inclut les moments où le visiteur aborde spécifiquement les artefacts ou sous-unités exposé(e)s.

Dans l'extrait de verbatim suivant, le participant commente le type d'outil utilisé pour présenter le projet :

<sup>127</sup> Au moment de l'encodage, l'abréviation « p.a. » a été utilisée pour référer au projet architectural.

*« Tout à fait personnel, j'aime ça les maquettes. J'aime... Je crois que j'aime plus ça que les modélisations 3d. » [P22-AM, énoncés 4-5]*

**Contexte :** Ce thème réfère au contexte urbain, à la densité, au quartier, à la localisation et à l'intégration, donc à tout ce qui touche le contexte physique du projet. Il comprendra aussi, le cas échéant, les acceptions plus abstraites du terme contexte, tel que le contexte culturel ou historique. En d'autres termes, sont regroupés ici les énoncés où le visiteur aborde « ce dans quoi s'inscrit le projet ».

L'exemple qui suit porte sur la sous-catégorie « intégration » du contexte :

*« Ah! Avec la lumière là, il se fond quand même assez bien dans le paysage. » [P4-XM, énoncé 9]*

**Dénomination :** Cette catégorie regroupe les énoncés portant sur l'identification du projet architectural. Assez souvent, le nom du projet est mentionné dans de tels énoncés. Cette catégorie est la seule, parmi les aspects du projet architectural, à ne posséder aucune sous-catégorie.

Par exemple :

*« On est devant les Trois petites maisons... » [P2-XF, énoncé 3]*

### *Grille E – Identification de la nature du lien*

Tel que mentionné au premier chapitre (*voir* sous-section 1.4.2), le projet architectural est présenté en exposition sous la forme d'une série d'éléments. Chacun de ces éléments est porteur de différentes informations. Pour accéder au maximum de ces informations, il est attendu du visiteur qu'il reconnaisse les regroupements de projets (donc d'unités) et ensuite qu'il mette en rapport ces éléments pour en tirer du sens. S'intéressant à la manière dont le visiteur fait sens des outils exposés, il est apparu essentiel de s'attarder plus en détail aux différents liens établis par le visiteur entre les éléments (entre artefacts ou sous-unités) ou alors entre un élément exposé et un élément extérieur à l'exposition. Un des aspects jugés essentiels à saisir dans l'analyse est la reconnaissance par le visiteur que des éléments appartiennent au même projet, ou alors qu'ils se rapportent à deux unités distinctes. Cette grille a été développée à partir de la compréhension du contexte de recherche et à la suite d'une première lecture des verbatim des participants.

Pour chaque lien, deux informations ont été identifiées : la nature du lien (différent, distinct, même ou similaire), puis l'objet du lien (ce sur quoi il porte).

### 1. Nature du lien :

Le **Tableau 2.9** présente les catégories qualifiant la nature du lien. En règle générale, un seul encodage par lien peut être attribué.

**Tableau 2.9** Grille E –  
Nature des liens

Catégories de la Grille E
IDENTIQUE
DIFFÉRENT
SIMILAIRE
DISTINCT

**Identique :** Le participant identifie que soit les deux éléments liés appartiennent au même projet architectural, soit il s'agit du même élément présenté plus d'une fois dans l'exposition (notamment plusieurs photographies identiques étaient présentées à plus d'un endroit), soit une même « chose » se retrouve dans les deux éléments (par exemple, une même porte ou un même matériau).

Par exemple, ce participant reconnaît avoir vu les photographies placées au mur dans le livret de la salle précédente, ce qui l'amène à penser qu'il est revenu dans la même salle :

*« Encore le... le... [inaudible] Qu'est-ce que je fais à être dans la même salle que (rires), je suis revenu dans la même salle! (rires) Non, ça revient pas dans la même salle, mais je me... c'est les mêmes, c'est la même, les mêmes photos, le même bâtiment, donc c'est... c'est ça, c'est e... » [P10-XM, énoncés 74-75]*

**Différent :** Identification d'un ou de plusieurs aspects divergents entre les éléments liés.

À titre d'exemple, cette participante note une différence dans le traitement visuel de photographies entre la séquence de Taylor et celle de Nishizawa :

*« Elles sont belles, les maisons, mais elles sont pas traitées avec autant de chaleur que les maisons de Tokyo [...] » [P20-AF, énoncés 8-9]*

**Similaire :** Identification d'un ou de plusieurs aspects semblables entre les éléments liés.

Dans cet extrait, le participant trouve une similitude entre les fenêtres du projet et des portes de garde-robe :

*« J'apprécie les fenêtres e... pliantes e... comme des, des portes pliantes de garde-robe e... » [P18-AM, énoncés 7-8]*

**Distinct :** Le participant identifie que les deux éléments liés n'appartiennent pas au même projet architectural.

*« Ça, c'est pas tout le même projet genre. » [P17-AM, énoncé 6]*

## **2. Objet du lien :**

Il est apparu intéressant de spécifier également l'objet du lien établi. Tel qu'expliqué dans la section portant sur la Grille D, il arrive parfois que l'énoncé porte sur plus d'un aspect du projet architectural à la fois. Il est alors nécessaire de spécifier lequel de ces aspects (s'il y en avait plus d'un) est concerné par le lien établi. La grille est donc identique à celle expliquée en D – Aspects du projet architectural (*voir Tableau 2.8*, page 103).

### CHAPITRE 3. RÉSULTATS ET INTERPRÉTATION EN LIEN AVEC LES THÉMATIQUES SOUS-UNITÉS ET ARTEFACTS, TYPES D'OPÉRATIONS ET OBSTACLES

Les trois sections de ce chapitre rapportent les résultats en lien avec les trois premières questions de recherche, à savoir les données concernant les sous-unités et artefacts ciblés par les visiteurs (section 3.1), les types d'opérations relevées dans les verbatim recueillis (section 3.2) et les principaux obstacles rencontrés par les participants (section 3.3). Dans chacune des sections, les résultats généraux sont d'abord énoncés et explicités, puis, les différences observées entre les participants selon leur formation (architectes et non-architectes) sont rapportées lorsque jugées significatives selon le test exact de Fisher (en réponse à la question Q6). Une discussion concernant chacune des trois thématiques clôt chaque section de résultats.

Préalablement à la présentation des résultats annoncés plus haut, deux précisions s'imposent : la première concerne la signification des codes utilisés dans certains des tableaux; la seconde fait le point sur les productions totales des 28 participants.

Codes utilisés. Certains des tableaux inclus dans ce chapitre (ou encore présentés dans l'Appendice C) réfèrent au code donné à chacun des participants. Pour bien comprendre ces tableaux, le lecteur doit être informé de la signification de ces codes. Les codes P1 à P14 ont été donnés aux participants non-architectes, et de P15 à P28, il s'agit des participants architectes. Suit le code traduisant la nature du groupe auquel le sujet appartient, groupe « A » (formation universitaire en architecture) ou groupe « X » (formation dans un domaine autre que l'architecture). Enfin, la lettre « M » identifie un sujet masculin et le « F » un sujet féminin. Ainsi le code « P1-XM » réfère au premier participant en plus d'informer qu'il appartient au groupe des non-architectes et qu'il est de sexe masculin.

Production totale des participants. Il importe d'abord de rappeler que seuls les verbatim se rapportant au projet T3, « Trois petites maisons dans Chance Street », sont ici analysés. Deux critères ont présidé au choix du matériel retenu pour l'analyse (*voir* sous-section 2.4.2 pour le détail) : *critère 1*) les énoncés doivent porter sur un aspect ou un autre du projet architectural et *critère 2*) il doit être possible d'identifier à quelle(s) sous-unité(s) ces énoncés se rapportent.

Ainsi, pour le groupe A (participants architectes), un total de 432 énoncés est retenu pour analyse. Pour le groupe X (participants non-architectes), le total est de 286 énoncés. Le Tableau C.4, présenté en Appendice C, permet de voir le nombre d'énoncés retenus pour chaque participant.

Les productions varient passablement d'un participant à l'autre, entre 6 et 88 énoncés. Les plus petites productions se retrouvent généralement chez les participants du groupe X (6, 7, 8, 9, 10, 12... énoncés par participant). Pour les participants du groupe A, leurs plus petites productions se situent plutôt autour de 16, 17 ou 19 énoncés. La production la plus élaborée (88 énoncés) provient d'un sujet du groupe A; toutefois, la deuxième plus importante (74 énoncés) est celle d'un participant du groupe X.

### 3.1. LES SOUS-UNITÉS ET ARTEFACTS CIBLÉS (Q1)

Cette section vise à répondre à la première question de recherche, à savoir quelle(s) sous-unité(s), quel(s) artefact(s) sont ciblé(e)s par les visiteurs? Cette question se rapporte au fait qu'un nombre restreint de types d'outils sont traditionnellement utilisés pour présenter le projet architectural en exposition, chacun de ces outils possédant des caractéristiques sémiotiques distinctes. Cette première question de recherche pourrait donc également être formulée ainsi : est-ce que certains outils attirent davantage l'intérêt des visiteurs?

Il est important de rappeler qu'un énoncé formulé par le visiteur peut se rapporter à la sous-unité entière, ou encore à un ou plusieurs des artefacts composant certaines sous-unités. Les résultats sont ici présentés en commençant par le plus général, et en allant vers le spécifique. Ainsi, dans un premier temps, les données générales seront présentées, c'est-à-dire celles illustrant la place accordée dans les commentaires à l'une ou l'autre des six sous-unités du projet architectural. Ensuite, pour les trois sous-unités dites complexes (soit la planche de dessins et les deux cadres de photographies), les données sont présentées de façon plus détaillée : sont alors précisées les fréquences d'énoncés se rapportant à la sous-unité dans son ensemble puis celles se rapportant spécifiquement à l'un ou l'autre des artefacts.

Une discussion des résultats reliés aux sous-unités et aux artefacts ciblés par les participants clôt la section.

### ***3.1.1. L'intérêt porté par les participants à chacune des six sous-unités du projet T3***

Afin de faciliter la lecture et la compréhension des résultats de cette sous-section, la **Figure 3.1** rappelle les six sous-unités du projet architectural T3 déjà identifiées dans le chapitre méthodologique (sous-section 2.1.3).



**Figure 3.1** Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3

Les fréquences de référence aux différentes sous-unités de chacun des participants sont présentées en Appendice C, Tableau C.5. Les trois sous-unités qui récoltent les plus hautes fréquences d'énoncés sont le cadre de photographies couleur *T3\_cad2* (149 énoncés faits par 25 participants), la planche de dessins *T3\_ple* (144 énoncés faits par 20 participants) et le cadre de photographies noir et blanc *T3\_cad1* (142 énoncés par 27 participants). Les trois sous-unités qui suscitent le moins d'énoncés sont : la grande photographie de la rue *T3\_PHE2* (128 énoncés par 27 participants), la maquette *T3\_maq* (123 énoncés par 16 participants) et le livret *T3\_liv* (119 énoncés par 8 participants)<sup>128</sup>. Il ressort de ces données globales qu'aucune des sous-unités n'est totalement négligée, et qu'aucune ne monopolise particulièrement non plus l'attention des participants – les 149 énoncés pour l'unité la plus

<sup>128</sup> Le total de chacun de ces résultats dépasse le nombre total d'énoncés retenus (718) étant donné qu'il arrive que l'énoncé porte sur plus d'une sous-unité à la fois. Ainsi, un seul énoncé peut recevoir plus d'un encodage en ce qui concerne les sous-unités.

fréquemment mentionnée ne se démarquant pas drastiquement des 119 énoncés se rapportant à l'unité la moins commentée.

Là où des différences importantes sont observées, c'est au niveau du nombre de participants qui commente l'une ou l'autre des sous-unités. Il est clair, à la lumière de ces données, que certaines sous-unités reçoivent un traitement particulier. Trois sous-unités sont ignorées par un nombre important de participants. Ainsi, 20 des 28 participants n'ont émis aucun commentaire en lien avec la sous-unité *T3\_liv* (livret). Toutefois, ceux qui l'ont commentée l'ont fait de façon assez exhaustive<sup>129</sup>. La sous-unité maquette *T3\_maq* est ignorée par 12 des 28 participants. Mais, dans ce cas également, ceux qui l'ont retenue l'ont généreusement commentée<sup>130</sup>. Enfin, 8 participants n'ont fait aucun commentaire en lien avec la planche de dessins *T3\_plc*, bien qu'ici aussi, quelques participants y consacrent un certain nombre d'énoncés<sup>131</sup>.

Les données du Tableau C.5 (en Appendice C), permettent également de constater que c'est la quasi-totalité des participants (de 25 à 27 participants sur 28) qui a produit au moins un énoncé lié à chacune des trois sous-unités de photographies (grande photographie de la rue *T3\_PHE2*, cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2*). Cela n'a été le cas pour aucune des trois autres sous-unités. Certes, parfois les commentaires formulés sont peu nombreux (1, 2, 3 ou 4 commentaires pour certains participants), mais cette attention portée par un grand nombre de participants aux trois sous-unités de photographies permet de les différencier des trois autres sous-unités (planche de dessins *T3\_plc*, maquette *T3\_maq* et livret *T3\_liv*) qui sont plus fréquemment ignorées (par 8, 12 ou 20 des 28 participants).

En lien avec les sous-unités ciblées par les participants, un dernier item a été analysé, et c'est celui de la différence entre les deux grands groupes de visiteurs. Cet item est directement lié à la question de recherche Q6 et reviendra donc de façon récurrente pour chacune des autres grandes thématiques ici étudiées. *Les visiteurs, selon qu'ils sont*

<sup>129</sup> Par exemple, P10-XM consacre 45 énoncés à *T3\_liv*, P27-AF en fait 24 et P23-FX, 20 énoncés.

<sup>130</sup> Par exemple, P10-XM consacre 31 énoncés à *T3\_maq* et P15-AM fait 16 énoncés en lien avec cette sous-unité.

<sup>131</sup> Par exemple, P15-AM a fait 34 énoncés en lien avec *T3\_plc* et P28-AF en a fait 18.

*architectes (groupe A) ou non-architectes (groupe X), portent-ils une attention différente aux sous-unités de l'exposition?*

Le **Tableau 3.1** présente un comparatif entre les deux groupes de participants (architectes et non-architectes) en ce qui concerne la fréquence des énoncés pour chaque sous-unité. Dans le groupe des non-architectes (groupe X), 5 des 6 sous-unités ont reçu des traitements globaux relativement équivalents (entre 59 et 68 énoncés). La planche de dessin *T3\_plc* se démarque des autres sous-unités avec un maigre total de 12 énoncés (par 7 participants). Dans le groupe des architectes (groupe A), à l'inverse, la planche de dessin se distingue aussi d'autres sous-unités, à la différence qu'ici, c'est elle qui recueille le nombre le plus élevé de commentaires (132 énoncés/13 participants). Viennent ensuite, avec des fréquences moindres, les trois sous-unités de photographies *T3\_cad2* (89 énoncés/13 participants), *T3\_cad1* (83 énoncés/14 participants) et *T3\_PHE2* (67 énoncés/14 participants); puis finalement, avec un peu moins d'énoncés, la maquette *T3\_maq* (55 énoncés/8 participants) et le livret *T3\_liv* (53 énoncés/5 participants).

**Tableau 3.1** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par sous-unité<sup>132</sup>

Sous-unité \ Groupe	X	A
	T3_cad2	60 (12 <sup>133</sup> )
T3_plc	12 (7)	132 (13)
T3_cad1	59 (13)	83 (14)
T3_PHE2	61 (13)	67 (14)
T3_maq	68 (8)	55 (8)
T3_liv	66 (3)	53 (5)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

Face à presque toutes les sous-unités, le nombre de participants de chaque groupe ayant fait un commentaire est très semblable. La seule exception est la planche de dessin *T3\_plc* :

<sup>132</sup> Le total de chaque colonne de résultats dépasse le nombre total d'énoncés pour le groupe étant donné qu'il arrive qu'un énoncé porte sur plus d'une sous-unité à la fois. Ainsi, un seul énoncé peut recevoir plus d'un encodage en ce qui concerne les sous-unités.

<sup>133</sup> Le nombre placé entre parenthèses indique le total de participants ayant fait au moins 1 énoncé portant sur cette sous-unité.

le nombre d'architectes (A) ayant commenté la sous-unité *T3\_plc*, soit 13 participants, est significativement plus élevé que pour le groupe des non-architectes (X) ( $p = 0,0164$  donc  $p < 0,05$ ), soit 7 participants. De plus, la moyenne de commentaires par participant est nettement plus élevée chez les architectes (132/13, soit 10,1 énoncés en moyenne) que chez les non-architectes (12/7, soit 1,7 énoncé en moyenne).

**En résumé, trois éléments ressortent de ces premiers résultats généraux portant sur les sous-unités ciblées dans les énoncés des participants :**

- Trois sous-unités sont ignorées par un nombre important de visiteurs : le livret *T3\_liv*, la maquette *T3\_maq* et la planche de dessins *T3\_plc*.
- Trois sous-unités retiennent l'attention (parfois minimale, parfois soutenue) de presque tous les participants (*T3\_cad2*, *T3\_cad1* et *T3\_PHE2*). Il s'agit des trois sous-unités de photographies.
- Une seule différence significative est observée entre les groupes : les architectes sont plus nombreux que les non-architectes à commenter la sous-unité planche de dessins (*T3\_plc*) et ils la commentent davantage en moyenne.

### ***3.1.2. L'intérêt porté par les participants aux trois sous-unités complexes ainsi qu'aux artefacts qui les composent***

Il convient de rappeler que, pour l'unité T3, deux types de sous-unités ont été identifiés : les sous-unités « simples » (maquette *T3\_maq*, grande photographie de la rue *T3\_PHE2* et livret *T3\_liv*) dont les artefacts n'ont pas été détaillés pour l'encodage, puis les sous-unités dites « complexes » (la planche de dessin *T3\_plc* et les cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2*) pour lesquelles il a été possible de détailler l'encodage au niveau plus précis des artefacts. Les données relatives aux artefacts ne concernent donc que ces trois dernières sous-unités complexes.

Le Tableau C.6, en Appendice C, présente les données recueillies affichant, chaque fois que c'est possible, le ou les artefact(s) précis ciblé(s) par l'énoncé dans les sous-unités *T3\_cad2*, *T3\_plc* et *T3\_cad1*. Dans les autres cas, soit parce que le participant commente la sous-unité entière, soit parce qu'il n'est pas possible d'identifier avec certitude l'artefact précis ciblé, l'énoncé est comptabilisé comme un commentaire sur la sous-unité entière.

La sous-unité complexe *T3\_cad2* (grand cadre de photographies en couleur) a fréquemment été commentée dans son ensemble puisque 132 des 149 énoncés (faits par 25 participants) déjà associés à cette sous-unité portent sur la sous-unité dans son ensemble. Quelques rares commentaires portent spécifiquement sur l'un ou l'autre des trois artefacts ici identifiés et qui composent la sous-unité *T3\_cad2* (voir **Figure 3.2**). Douze (12) énoncés portent sur *T3\_PHE3*, quatre (4) sont en lien avec *T3\_PHI8* et trois (3), avec *T3\_PHI7*<sup>134</sup>.



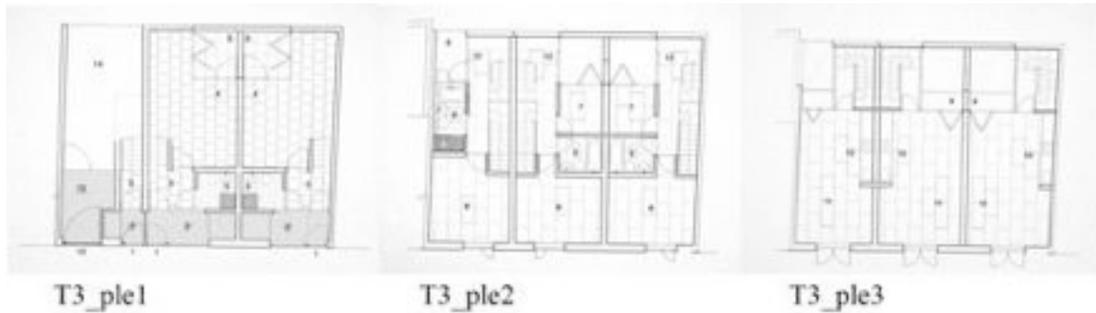
**Figure 3.2** Images des artefacts de la sous-unité *T3\_cad2* [*T3\_PHE3*, *T3\_PHI7*, *T3\_PHI8*]<sup>135</sup>

En ce qui concerne la sous-unité *T3\_plc*, seulement 31 des 144 commentaires répertoriés portent sur la planche de dessins dans son ensemble. Le Tableau C.6, en Appendice C, permet de constater que les participants se sont surtout intéressés à l'un ou l'autre de ses artefacts. Les trois artefacts le plus souvent commentés sont les plans d'étages (voir **Figure 3.3**) : d'abord celui du rez-de-chaussée *T3\_ple1* (42 énoncés), puis ceux, quasi *ex æquo*, du premier étage *T3\_ple2* (35 énoncés) et du second niveau *T3\_ple3* (33 énoncés)<sup>136</sup>.

<sup>134</sup> Note : Il arrive qu'un énoncé porte sur plusieurs artefacts de la sous-unité. Ainsi, le total des fréquences de chaque artefact et de la sous-unité prise entière peut dépasser le total pour la sous-unité présenté précédemment.

<sup>135</sup> Pour de plus grandes versions en couleur de ces images, voir Appendice B, Figures B.27, B.28 et B.29.

<sup>136</sup> Les mêmes huit (8) participants ont commenté les trois plans.



**Figure 3.3** Images de quelques artefacts de la sous-unité *T3\_plc* [plan du rez-de-chaussée *T3\_ple1*, plan du premier étage *T3\_ple2*, plan du deuxième étage *T3\_ple3*]<sup>137</sup>

Trois autres artefacts – les petites photographies intérieures et la coupe AA – ont également reçu une certaine attention (*voir Figure 3.4*) : 20 énoncés (par 10 participants) pour *T3\_phi2*, 19 (par 5 participants) pour *T3\_phi1* et 13 (par 6 participants) pour *T3\_cpe1*.



**Figure 3.4** Images de quelques artefacts de la sous-unité *T3\_plc* [photographies intérieures *T3\_phi1* et *T3\_phi2*, coupe AA *T3\_cpe1*]<sup>138</sup><sup>139</sup>

Les autres artefacts de cette sous-unité (c.-à-d. l'élévation *T3\_ele*, le plan de site *T3\_pls*, la petite photographie extérieure *T3\_phe1*, la coupe BB *T3\_cpe2* et le schéma *T3\_sch*) ont fait l'objet de très peu d'énoncés.

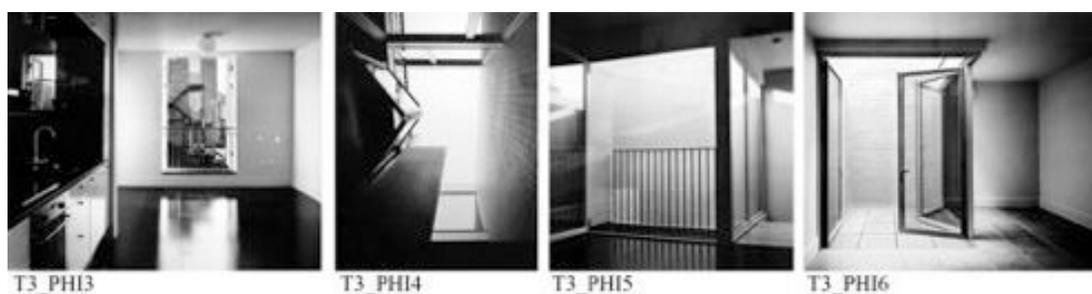
Enfin, en ce qui concerne la troisième sous-unité dite complexe *T3\_cad1* (grand cadre de photographies en noir et blanc), 72 des énoncés retenus (faits par 21 participants) ciblent

<sup>137</sup> Ces plans sont reproduits en plus grand format en Appendice B, Figures B.15, B.16 et B.17.

<sup>138</sup> Il a été difficile d'obtenir une bonne image de la coupe à partir des photographies prises dans l'exposition. Tenir compte que les proportions en ont été déformées.

<sup>139</sup> Pour de plus grandes versions en couleur de ces images, voir Appendice B, Figures B.12, B.13 et B.10.

l'ensemble de la sous-unité alors qu'un nombre presque équivalent touche l'un ou l'autre des artefacts pris individuellement. Les quatre artefacts composant la sous-unité *T3\_cad1* sont illustrés à la **Figure 3.5**. La photographie qui a fait l'objet du plus grand nombre d'énoncés est *T3\_PHI3* (35 énoncés par 13 participants). L'artefact *T3\_PHI6* a été un peu moins commenté (26 énoncés par seulement 4 participants), de même que *T3\_PHI4* (15 énoncés par 6 participants). Enfin, *T3\_PHI5* a été globalement négligé (6 énoncés, tous produits par un seul participant)<sup>140</sup>.



**Figure 3.5** Images des artefacts de la sous-unité *T3\_cad1* [photographies intérieures *T3\_PHI3*, *T3\_PHI4*, *T3\_PHI5* et *T3\_PHI6*]<sup>141</sup>

*L'intérêt porté aux artefacts varie-t-il selon le profil de visiteurs (Question Q6)?* Le **Tableau 3.2** présente le comparatif des énoncés produits par les non-architectes (groupe X) et les architectes (groupe A) pour chacun des artefacts des sous-unités complexes. Pour la sous-unité *T3\_plc* (planche de dessins), il y a de grandes différences entre les deux groupes, les néophytes ayant très peu commenté à la fois la sous-unité dans son ensemble et les artefacts. Les non-architectes ont seulement produit des énoncés en lien avec les petites photographies intérieures *T3\_phi2* et *T3\_phi1*. Alors que, pour leur part, les architectes ont commenté presque tous les artefacts, et souvent abondamment. En ce qui concerne les deux autres sous-unités complexes (cadres de photographies *T3\_cad2* et *T3\_cad1*), il y a peu de différences entre les groupes. Les artefacts sont commentés dans des proportions similaires et par un nombre de participants semblable pour les deux groupes.

<sup>140</sup> Note : Il arrive qu'un énoncé porte sur plusieurs artefacts de la sous-unité. Ainsi, le total des fréquences de chaque artefact et de la sous-unité prise entière peut dépasser le total pour la sous-unité présenté précédemment.

<sup>141</sup> Pour voir ces photographies en plus grand format, aller à l'Appendice B, Figures B.22 à B.25.

**Tableau 3.2** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par artefact des sous-unités complexes<sup>142</sup>

Sous-unité Artefact ciblé	Groupe	
	X	A
<i>T3_cad2</i> entière	50 (12)	82 (13)
T3_PHE3	7 (3)	5 (2)
T3_PHI8	2 (1)	2 (2)
T3_PHI7	1 (1)	2 (2)
<i>T3_plc</i> entière	7 (4)	24 (10)
T3_ple1	0 –	42 (8)
T3_ple2	0 –	35 (8)
T3_ple3	0 –	33 (8)
T3_phi2	5 (4)	15 (6)
T3_phi1	1 (1)	18 (4)
T3_cpe1	0 –	13 (6)
T3_ele	0 –	7 (3)
T3_pls	0 –	6 (4)
T3_phe1	0 –	5 (3)
T3_cpe2	0 –	4 (4)
légende	0 –	1 (1)
T3_sch	0 –	0 –
<i>T3_cad1</i> entière	26 (10)	46 (11)
T3_PHI3	18 (7)	17 (6)
T3_PHI6	9 (2)	17 (2)
T3_PHI4	5 (3)	10 (3)
T3_PHI5	6 (1)	0 –

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architecte

Toutes les différences significatives ici observées sont reliées à la sous-unité planche de dessins *T3\_plc*. Les architectes et les non-architectes diffèrent les un des autres dans l'attention portée à *T3\_plc* prise dans son ensemble ( $p = 0,0285$  donc  $p < 0,05$ ). Des différences significatives ( $p = 0,0010$  donc  $p < 0,05$ ) sont identifiées pour chacun des plans des étages (codés *T3\_ple1*, *T3\_ple2* et *T3\_ple3*). Le nombre d'architectes s'étant attardés aux coupes *T3\_cpe1* ( $p = 0,0080$  donc  $p < 0,05$ ) et *T3\_cpe2* ( $p = 0,0489$  donc  $p < 0,05$ ), de même

<sup>142</sup> Note : Il arrive qu'un seul énoncé porte sur plusieurs artefacts de la sous-unité (par exemple, un visiteur fait un commentaire sur les trois plans d'étage à la fois). Ainsi, le total des fréquences de chaque artefact et de la sous-unité prise entière peut dépasser le total pour la sous-unité présenté précédemment.

qu'au plan de site *T3\_pls* ( $p = 0,0489$  donc  $p < 0,05$ ), est significativement plus élevé que le nombre de non-architectes selon le test de Fisher.

**En résumé, trois éléments ressortent de ces résultats portant sur les sous-unités complexes et leurs artefacts :**

— La proportion d'énoncés dédiés à l'ensemble de la sous-unité varie pour les trois sous-unités complexes : le cadre de photographie *T3\_cad2* est surtout commenté comme un tout; pour le cadre de photographie *T3\_cad1*, c'est plus de la moitié des énoncés qui porte sur un artefact précis; pour la planche de dessins *T3\_plc*, une faible proportion des énoncés vise la sous-unité entière.

— En ce qui concerne les sous-unités planche de dessins *T3\_plc* et cadre de photographies en noir et blanc *T3\_cad1*, certains artefacts font l'objet de davantage d'attention que d'autres. Par exemple, les plans d'étages (*T3\_ple1*, *T3\_ple2* et *T3\_ple3*) de *T3\_plc* sont très commentés.

— Les seules différences significatives entre architectes et non-architectes pour les artefacts touchent ceux de la planche de dessins (*T3\_plc*); il s'agit des trois plans d'étages (*T3\_ple1*, *T3\_ple2* et *T3\_ple3*), des deux coupes (*T3\_cpe1* et *T3\_cpe2*) et du plan de site (*T3\_pls*).

### ***3.1.3. Discussion concernant l'intérêt porté aux sous-unités et aux artefacts***

Le plan de la présente discussion se base sur les repères spatiaux de l'exposition plutôt que sur l'ordre de présentation des résultats des sous-sections précédentes (des résultats 4généraux aux résultats spécifiques). Ainsi seront d'abord discutés les résultats portant sur les sous-unités de la salle principale du projet (soit la salle 3 avec la planche de dessin et les photographies, représentés sur la **Figure 3.6**), puis les sous-unités de la salle 2 (la maquette et le livret).



**Figure 3.6** Vue de la salle 3 avec les sous-unités planche de dessins (*T3\_plc*), photographie de rue (*T3\_PHE2*) et cadres de photographies (*T3\_cad1* et *T3\_cad2*)

### *Salle 3 – Sous-unités planche de dessins et photographies*

Selon la logique expositionnelle, la première sous-unité du projet T3, celle qui est exposée juste à côté du texte de présentation de l'unité, est la planche de dessins *T3\_plc*. Cette sous-unité est très intéressante du point de vue de la réception. Les résultats ont permis de constater qu'elle jouit d'un haut niveau de popularité auprès de l'ensemble des participants, arrivant au second rang pour la fréquence des énoncés. Toutefois, une grande disparité existe entre les deux profils de participants, et c'est d'ailleurs la seule sous-unité, le seul type d'outil, qui polarise autant la réception des architectes et des non-architectes. Il n'est pas surprenant que les spécialistes du domaine aient davantage commenté la planche de dessins que les néophytes, mais l'écart entre les deux groupes est tout de même encore plus grand que ce qui aurait pu être attendu (13 des 14 architectes produisant en moyenne 10 énoncés, alors que seulement 7 des 14 non-architectes ont produit 1,7 énoncé en moyenne). Il faut aussi rappeler que, parmi les rares fois où les non-architectes ont commenté la planche de dessins, les artefacts ciblés étaient les petites photographies d'intérieur, et non les dessins.

Chez les non-architectes, toutes les sous-unités du projet T3 ont été à peu près également traitées en terme de fréquence totale d'énoncés, sauf pour la planche de dessins qui a été

manifestement négligée. Le taux passablement élevé d'abstention chez les non-architectes face à la planche de dessins (7 participants, soit la moitié du groupe) peut s'expliquer par la complexité d'interprétation de ce type d'objet particulièrement pour un néophyte, une complexité d'interprétation déjà anticipée et discutée par plusieurs auteurs (*voir* notamment Blau, 1998; Croft, 2002; Derossi, 1997; Lootsma, 2001; Polledri dans « Architecture on exhibit », 1989 et Rambow et Moczek, 2002). Les résultats permettent de voir que, face à ce type d'outil complexe, le non-architecte opte souvent pour l'évitement. Les projections orthogonales de la planche de dessins utilisent une esthétique très classique : elles sont dessinées en noir sur fond blanc et utilisent les codes typiques de l'architecture. En plus des codes contenus dans les dessins, l'échelle de ceux-ci peut également avoir constitué un obstacle. Les plans, par exemple, sont dessinés à l'échelle 1 : 100; et, comme il s'agit d'un projet aux proportions modestes (le terrain entier fait 12 x 9 mètres), ces dessins sont très petits. Une légende de nombres peut aider à identifier les fonctions des salles, mais autrement il s'agit de représentations classiques, assez techniques et qui peuvent être peu attrayantes, surtout, comme les présents résultats l'indiquent, pour le visiteur non-architecte. En bref, ces résultats confirment une idée fréquemment exprimée par les auteurs ayant écrit sur le sujet, soit celle que les projections orthogonales représentent un haut niveau de complexité en ce qui concerne la réception par les publics non-spécialistes du domaine.

De leur côté, les visiteurs architectes se sont beaucoup attardés aux dessins de la planche *T3\_plc*, et surtout aux plans des étages. Ce résultat confirme l'importance de ces outils et des informations qu'ils permettent de communiquer. Au prochain chapitre (Chapitre 4), il sera possible d'explorer les aspects du projet sur lesquels portent les commentaires faits par les architectes en lien avec les dessins, et ainsi de voir si les informations traitées se distinguent de celles abordées face aux autres outils.

À proximité de la planche de dessins sont exposées les trois sous-unités de photographies (la grande photographie de rue *T3\_PHE2*, le cadre de photos en noir et blanc *T3\_cad1* et le cadre de photos en couleur *T3\_cad2*). Ces trois sous-unités se démarquent des autres du fait qu'elles sont commentées par presque tous les participants. Cette popularité des photographies auprès des visiteurs est en concordance avec leur accessibilité présumée (McQuaid, 2002; Miller, 2007; Wrede dans « Architecture on Exhibit », 1989). De plus, les

photographies présentées dans cette exposition ont été commandées à des photographes de renom. Leur qualité intrinsèque peut également avoir contribué à intéresser les visiteurs. Cet extrait d'un entretien post-visite confirme la présente interprétation. La participante explique son impression générale de l'exposition dans le contexte où il s'agissait de sa première visite d'un musée d'architecture :

*« [...] c'était intéressant comme première expérience d'un musée de... d'architecture [...] C'était e... c'était pas mal. [...] pi j... je l'imaginais encore moins accessible de ce qu'il est réellement. Je pensais que ça allait être assez ennuyant, mais je pense que moi e... le fait qu'il y ait des photos, ça m'a beaucoup aidée. Et pourtant c'est pas un musée de photographie, mais je pense que ça m'a beaucoup e... Ça m'a permis de digérer entre guillemets, digérer les maquettes, les plans, les choses plus... plus... plus reliées à la profession. » [P9-XF, entretien]*

Une autre participante, architecte cette fois, exprime son intérêt pour l'exposition en raison de la présence de photographies :

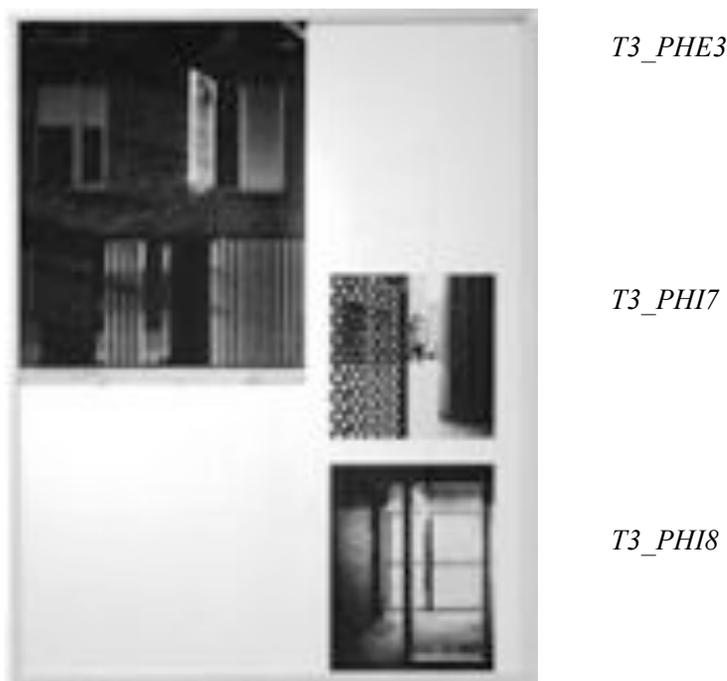
*« [...] je pense que c'est une exposition d'architecture qui était pas juste des plans, qui a beaucoup de photos, pi c'est surtout la, l'aspect photographies qui m'a attirée. L'aspect plans, je l'ai "skippé", pi l'aspect maquettes, j'ai été déçue. Mais l'aspect photos a fait que tout compte fait je pense que c'est la plus belle que j'ai vue à date ici. » [P20-AF, entretien]*

### **Précisions méthodologiques concernant l'identification des artefacts ciblés**

Avant de discuter plus en détail les artefacts qui ont été commentés au sein des sous-unités complexes de la salle 3, il importe de faire quelques précisions méthodologiques relatives à la méthode de cueillette des données ici utilisée. Deux indicateurs ont permis de préciser le ou les artefact(s) précis sur le(s)quel(s) porte l'énoncé encodé. Un premier indicateur est l'observation faite en cours de visite. Pendant que le visiteur verbalise ses pensées, certains mots singuliers prononcés à propos des sous-unités et artefacts sont notés sur les fiches d'observation (voir exemple de fiche en Appendice A, Document A.9). Il est généralement assez aisé de noter ces indications pour les sous-unités, mais parfois plus difficile de le faire en ce qui concerne les artefacts. Comme le chercheur doit en même temps noter et observer, il arrive qu'il ne puisse capter tous les regards portés par le visiteur, surtout si celui-ci a un rythme de visite et de commentaire rapide. Plus le niveau de précision recherché est élevé (comme ici avec les artefacts), plus il est difficile de recueillir toutes ces informations.

Un second indicateur est le contenu des énoncés qui, par moment, peut informer très précisément sur l'artefact visé en raison de ce que cet artefact représente. Si le sujet de tous les artefacts d'une sous-unité est très similaire (comme pour *T3\_cad2* qui présente 3 photographies de la porte grillagée prises à partir de 3 angles différents<sup>143</sup> – voir **Figure 3.7**), il devient difficile, voire impossible, d'utiliser un tel indicateur.

Ainsi, si l'outil développé pour cette recherche n'a permis d'identifier que quelques rares occasions où le visiteur a ciblé l'un ou l'autre des artefacts de *T3\_cad2*, il n'est pas possible d'affirmer avec certitude que c'est parce que les trois photographies qui le composent ont presque toujours été commentées comme un tout. Il a été plus aisé de déterminer avec précision si les énoncés portaient sur un artefact particulier ou sur l'ensemble de la sous-unité pour les sous-unités complexes *T3\_cad1* (cadre de photographies intérieures en noir et blanc) et *T3\_plc* (planche de dessins).



**Figure 3.7** Sous-unité cadre de photographies (*T3\_cad2*) et artefacts identifiés<sup>144</sup>

<sup>143</sup> *T3\_PHE3* en présente une vue de l'extérieur, de la façade, alors que *T3\_PHI7* et *T3\_PHI8* sont des vues prises de l'intérieur du porche vers la rue (la première avec la porte ouverte, et la seconde avec la porte fermée).

<sup>144</sup> Cette image est présentée en couleur en Appendice B, Figure B.26.

### Facteurs susceptibles d'avoir déterminé la popularité des artefacts de sous-unités complexes

Les résultats de l'intérêt porté aux artefacts permettent d'avancer que quatre facteurs ont pu jouer un rôle déterminant dans la popularité d'un artefact présenté dans une sous-unité complexe du type planche de dessin ou cadre de photographies. Le premier facteur est la *localisation*. Plus les artefacts sont disposés dans la partie haute de la sous-unité, soit au niveau du regard du visiteur, plus ils ont de chances de retenir leur attention. Par exemple, les photographies placées en haut de *T3\_cad2* (soit la photographie de façade *T3\_PHE3* – voir **Figure 3.7**) et de *T3\_cad1* (soit la photographie de la cuisine *T3\_PHI3* – voir **Figure 3.8**) ont généralement été davantage commentées que celles disposées plus bas dans le cadre. À l'inverse, les artefacts situés tout en bas de la planche de dessins *T3\_plc* (soit l'élévation *T3\_ele* et la petite photographie extérieure *T3\_phe1*) ont été généralement négligés (voir **Figure 3.9**).



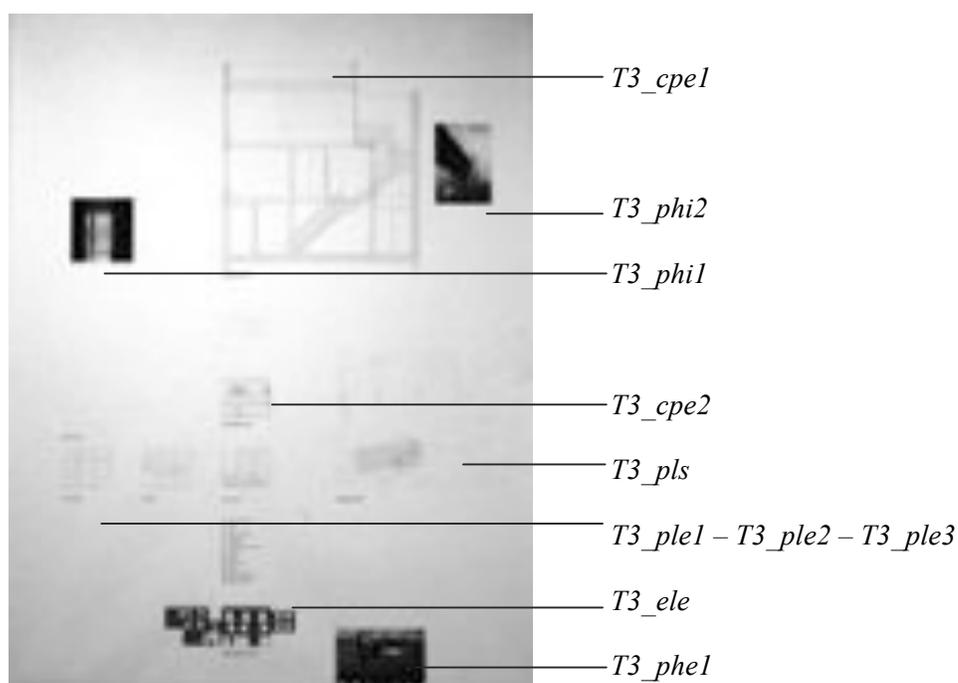
*T3\_PHI3*

à gauche (grande) : *T3\_PHI4*

à droite (moyenne) : *T3\_PHI5*

*T3\_PHI6*

**Figure 3.8** Sous-unité cadre de photographies (*T3\_cad1*) et artefacts identifiés



**Figure 3.9** Sous-unité planche de dessins (*T3\_plc*) et artefacts identifiés<sup>145</sup>

Un second facteur susceptible d’influencer l’intérêt porté aux artefacts est sa *taille*. Plus un artefact est de grandes dimensions, plus il sera susceptible de susciter des commentaires de la part des visiteurs. Par exemple, pour la planche de dessins *T3\_plc*, la coupe AA (*T3\_cpe1*) a été nettement plus commentée que la coupe BB (*T3\_cpe2*) qui possède de très petites dimensions (voir **Figure 3.9**).

Le *sujet représenté* constituerait un troisième facteur qui aurait un impact sur le niveau d’intérêt des participants. Par exemple, la photographie *T3\_PHI6*, bien qu’étant plutôt petite et située au bas du cadre *T3\_cad1* (voir **Figure 3.8**), a été l’objet de plusieurs commentaires. Il est possible de supposer que ce sont les portes-fenêtres représentées sur la photographie qui ont suscité l’intérêt des participants.

Et finalement, le quatrième facteur identifié est la *nature* de l’artefact. Par exemple, les photographies intérieures (*T3\_phi1* et *T3\_phi2*) ont recueilli une forte proportion des commentaires portant sur la planche *T3\_plc* (voir **Figure 3.9**), confirmant l’intérêt élevé des

<sup>145</sup> Ces images sont présentées en couleur en Appendice B, Figure B.21 pour *T3\_cad1* et Figure B.9 pour *T3\_plc*.

visiteurs pour les photographies. Dans ce cas, il semble que la nature de l'artefact ait supplanté l'influence de sa taille. Il en va de même pour les plans d'étages (*T3\_ple1*, *T3\_ple2* et *T3\_ple3*) qui, malgré leur petite taille et leur localisation un peu basse sur la planche de dessins, sont les artefacts qui ont le plus intéressé les participants parmi ceux de la planche de dessins *T3\_plc* (voir **Figure 3.9**).

### *Salle 2 – Sous-unités maquette et livret*

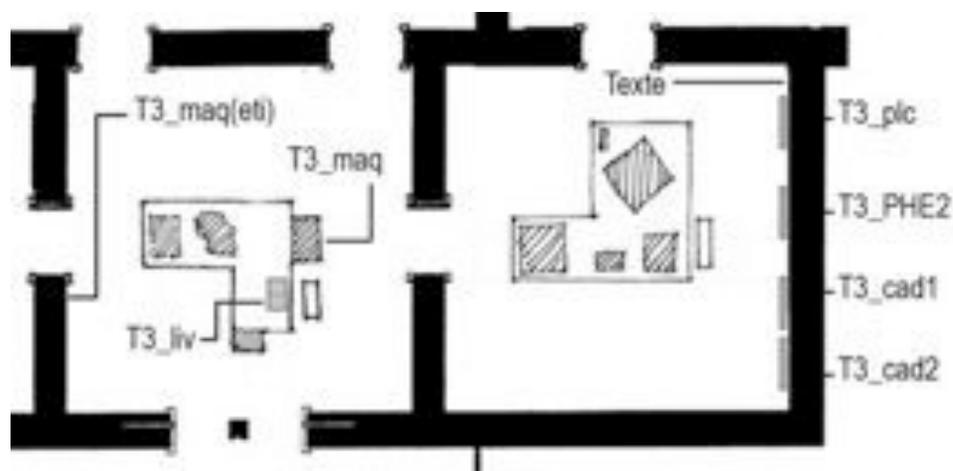
#### **Série disjointe : sous-unités négligées**

L'unité T3 pourrait être qualifiée de série « disjointe », et il semble fort possible que cette disjonction entre deux parties de l'unité puisse être à l'origine de la forte abstention constatée face à deux sous-unités du projet : la maquette *T3\_maq* et le livret *T3\_liv*. Ces sous-unités sont exposées dans la salle 2 (à gauche sur la **Figure 3.10**), alors que la majorité des sous-unités du projet, ainsi que le texte explicatif, sont placés, comme on vient de le voir, dans la salle 3 (à droite sur la même figure). Rappelons que l'architecte Stephen Taylor a souhaité disposer ces deux sous-unités dans la salle précédant le principal lieu de présentation du projet<sup>146</sup> afin qu'elles agissent comme une invitation à poursuivre la visite dans cette direction. Aucun des participants à la présente recherche n'a indiqué avoir ainsi perçu le positionnement de ces sous-unités. En général, quand le visiteur se trouve dans cette portion de la salle 2 où sont placés la maquette et le livret de T3, il essaie de comprendre le projet qui y est principalement présenté, soit T1 « Maison de Charlotte Road ». Il porte ainsi son attention sur les sous-unités de l'exposition qui expliquent le projet T1. Il est alors difficile pour le visiteur de faire sens de la présence de la maquette *T3\_maq* et du livret *T3\_liv*, sous-unités qui peuvent faire figure d'intrus. En d'autres termes, il semble que l'une des premières manières utilisées par le visiteur pour percevoir la série constituant l'unité de l'exposition est le critère de proximité. Et ce critère, généralement très fiable en exposition, ne l'est pas dans

---

<sup>146</sup> En considérant que la salle 2 précède la salle 3, le concepteur assume que le visiteur verra les salles dans la séquence qu'il a préétablie, ce qui, en pratique, n'est pas toujours le cas. Ici, la logique de mise en exposition ne peut fonctionner que si le visiteur a effectivement vu d'abord la salle 2 où sont placés le livret et la maquette, puis la salle 3 où se trouvent les 4 autres sous-unités ainsi que le texte.

ce cas précis, ce qui porte à confusion et amène les sous-unités à être peu traitées. Il sera possible de préciser un peu plus loin la nature des obstacles rencontrés par les visiteurs en lien avec les sous-unités maquette et livret (sous-section 3.3), permettant de compléter l'interprétation de la forte abstention remarquée face à ces sous-unités.



**Figure 3.10** Identification des sous-unités de T3 au plan des salles 2 et 3 du musée

Le taux élevé d'abstention face à la maquette *T3\_maq* (12 des 28 participants, autant d'architectes que de non-architectes) surprend tout de même puisque cet outil est souvent considéré comme un des plus accessibles parmi ceux utilisés dans les expositions d'architecture (Hollein dans Levy et Menking, 2010; Wrede dans « Architecture on Exhibit », 1989). En plus de sa localisation dans les salles, une autre raison pourrait expliquer le fait que cette maquette ait été négligée par plusieurs visiteurs. Il s'agit de la combinaison entre la nature du projet et le type de maquette utilisé pour le communiquer. Concernant ce second point du type de maquette, *T3\_maq* est une maquette dite de présentation, mais qui utilise uniquement des teintes de blanc (carton) et de brun (bois), sans exprimer avec précision la nature des matériaux qui composent le projet (à l'exception du matériau métallique doré de la porte grillagée au rez-de-chaussée). De plus, aucun mobilier, végétation ou personnage n'y est représenté. Cela en fait donc une maquette relativement abstraite, et pouvant paraître froide et peu parlante pour certains visiteurs, tel que l'exprime le participant suivant :

*« Ça, ça me dit pas grand-chose e... Ça... ça éveille aucune émotion. C'est pas beau, c'est pas laid, c'est pas... Vu comme ça, ça... »*

*[...] quand t'as pas les matériaux et les couleurs, c'est difficile... c'est difficile à dire. »*  
*[P1-XM, énoncés 40-42]*

En entretien post-visite, deux autres participants expriment leur intérêt limité pour les maquettes :

*« Ici, moi je, pour moi, de voir les maquettes et de, ça me donne un petit peu, mais ça me donne pas grand-chose. En termes d'intérêt personnel. »* [P3-XM, entretien]

*« [...] c'est ça donc les [...] maquettes parfaitement cubiques e... ça, je peux pas dire que ça capte vraiment mon attention [...] »* [P14-XM, entretien]

En ce qui concerne la nature du projet « Trois petites maisons dans Chance Street », telle que mentionnée dans la description au chapitre méthodologique (voir sous-section 2.1.3, page 68), elle est relativement sobre en terme de façade et de volumétrie. Du côté de la rue, la porte grillagée est fort possiblement le seul élément qui attire le regard. L'un des points les plus intéressants du projet est la manière dont a été aménagé l'espace arrière du bâtiment, le traitement des cours et des circulations verticales qui assure l'entrée de lumière naturelle et la circulation d'air. Or, la manière dont ceci est représenté en maquette ne paraît pas exprimer à leur juste valeur la qualité de ces espaces. Cette qualité est surtout perceptible dans les photographies exposées en salle 3, dans le cadre noir et blanc *T3\_cad1*. L'échelle utilisée pour la maquette est possiblement en partie responsable de la faiblesse de l'expression de ces espaces. Étant relativement petite, et permettant peu de voir les espaces intérieurs, elle ne rend pas aisée la perception de l'ambiance de ce lieu. La manière dont la maquette est disposée dans l'espace peut aussi avoir sa part de responsabilité. En effet, le côté le plus intéressant de la maquette en matière de volumétrie et d'expérience, soit les cours arrière, se trouve du côté de la table. Ainsi, il est difficile pour le visiteur de s'approcher pour mieux voir cette portion de la maquette (voir **Figure 3.11**).

Dans ce cas, la combinaison entre un traitement sobre du projet, n'exprimant que peu l'expérience de l'espace en maquette, une disposition dans l'espace ne favorisant pas une observation détaillée de l'arrière du projet et une architecture peu spectaculaire en ce qui concerne la volumétrie semblent avoir contribué à la faible popularité de la sous-unité maquette auprès des visiteurs.



**Figure 3.11** Disposition de la maquette *T3\_maq*

Plusieurs auteurs considèrent que certaines maquettes – ou même tout type de maquette – risquent de présenter un défi important pour le visiteur d'exposition d'architecture (Blau, 1998; Buchanan, 1987; Lootsma, 2001 et Markovitz, 2003). Dès 1941, Hitchcock mentionnait que certains types de maquettes peuvent s'avérer aussi difficiles à interpréter que des sculptures abstraites, et que même un visiteur prêt à y mettre un effort risque de ne pas y parvenir (Hitchcock, 1941 : 74<sup>147</sup>). Le présent résultat semble aller dans le sens de ce que soulignait Hitchcock.

Le résultat obtenu ici, soit le fort taux d'abstention en lien avec la maquette, diffère des données obtenues par Rambow (2004). Dans son étude combinant questionnaires (N=691) et entretiens (N=90) auprès de visiteurs néophytes, intermédiaires et experts, il s'est avéré que la maquette était jugée comme le média le plus utile pour comprendre le projet par tous les groupes de participants. Malheureusement, la brève publication des résultats de Rambow (2004) ne permet pas de connaître la nature exacte des maquettes présentées dans l'exposition du Deutsche Architektur Museum (DAM) de Francfort où a été conduite cette recherche, et rend donc difficile une comparaison en profondeur de ces résultats divergents. Le résultat obtenu pour la présente recherche peut surtout être interprété comme une indication que la

<sup>147</sup> Cité par Stritzler-Levine (2006 : 56). Hitchcock, Henry-Russell. 1941. « Frank Lloyd Wright at the Museum of Modern Art ». *The Art Bulletin*, vol. 23, n° 1 (mars), p. 73-76.

maquette n'est pas dans tous les cas ni sous toutes ses formes le meilleur outil de communication du projet. Une étude comparative de divers types de maquettes utilisés pour présenter divers types de projets serait des plus utile pour nourrir cette discussion sur le rôle facilitateur ou non des maquettes en exposition d'architecture.

Le livret *T3\_liv* est la sous-unité du projet T3 ayant obtenu le plus fort taux d'abstention (20 des 28 participants). La nature du document est possiblement en cause ici. Un tel livret disposé dans une exposition contient généralement des informations détaillées ou approfondies. Il correspond au niveau de texte que Gob et Drouguet appellent texte « pour en savoir plus » :

Ces textes, plus longs et plus difficiles, sont destinés à un public intéressé. Ils ne sont pas affichés comme les autres textes, mais nécessitent une démarche volontaire de la part du visiteur : le cas le plus fréquent est la feuille ou le carton plastifié qu'il faut décrocher ou prendre dans un bac. Ils trouvent idéalement leur place à proximité des bancs ou autres espaces de repos, de façon à ce que le visiteur puissent (*sic*) les lire à son aise. (Gob et Drouguet, 2003 : 93)

Par sa forme (livret de plusieurs pages contenant du texte et des illustrations) ainsi que par sa disposition dans l'espace (à proximité d'un banc et d'une table où le visiteur peut s'installer pour le lire), le livret *T3\_liv* correspond assez clairement aux textes dits d'approfondissement. Étant donné la nature de cette sous-unité, il ne pouvait pas vraiment être attendu qu'elle retienne l'attention de tous les visiteurs. L'extrait de verbatim suivant exprime bien la manière dont le livret est perçu par la participante :

*« Pi là j'imagine que c'est peut-être une description de ce que je viens de voir ou d'une maquette ou d'une autre. J'espère ou peut-être pas. C'est en papier glacé. Pi là je m'aperçois que c'est ça, c'est comme de la lecture. Il y a un banc aussi où on peut s'asseoir, mais vu que je suis pas sûre si je vais aimer ça je reste debout. E... » [P12-XF, énoncés 8-11]*

Dans ce cas, malgré sa réticence du début, la participante passe un bon moment à feuilleter le livret, mais la verbalisation de son incertitude quant à l'intérêt qu'elle pourra porter au livret constitue un indicateur de la réaction que peuvent avoir d'autres participants. Un élément supplémentaire ayant pu rebuter nombre de participants est que le livret n'était disponible qu'en langue anglaise, comme en témoigne l'extrait suivant :

*« Bon e... ben là ça m'achale parce que c'est en anglais pi moi e... ça aussi là je finirais, je comprends là, mais e... on dirait que, dans une exposition, on veut que ça soit facile, on veut pas, on n'a pas envie de... faire de la "translation" quand e... (rires) » [P27-AF, énoncés 2-3]*

Par ailleurs, deux livrets semblables se trouvaient sur la table de cette salle, un présentant le projet T3 et l'autre présentant le projet T1 exposé à proximité. L'attention du participant peut avoir été davantage retenue par le livret qu'il était possible de lier aux autres sous-unités exposées à proximité.

Finalement, il est intéressant de noter que les non-architectes ne se sont pas moins intéressés à cet outil d'approfondissement que les spécialistes du domaine (11 visiteurs néophytes et 9 architectes), ce qui aurait pu paraître naturel. Cet intérêt des non-architectes peut être perçu comme un indice de leur motivation et de leur engagement par rapport à l'exposition et à l'ensemble de ce qu'elle présente.

**En bref, quatre éléments apparaissent particulièrement intéressants à retenir suite à cette discussion sur les sous-unités et artefacts :**

- L'écart élevé entre les deux groupes dans leur traitement de la planche de dessins confirme que le défi que constitue leur lecture amène les participants néophytes à ne pas s'y attarder, alors que les architectes, habitués à cet outil, lui accordent beaucoup d'attention.
- Les trois sous-unités les plus commentées sont toutes des photographies, ce qui confirme l'accessibilité de ce type d'outil.
- Quatre facteurs semblent avoir particulièrement influé sur la popularité des différents artefacts des sous-unités complexes : la localisation (la hauteur du regard étant idéale), la taille (un artefact de grandes dimensions captant davantage le regard), le sujet représenté (une cuisine intéressant davantage que des fenêtres) ainsi que la nature de l'artefact (la photographie étant plus populaire que le dessin pour les néophytes).
- Les deux sous-unités situées dans la salle 2 (précédant la salle principale du projet) sont les plus fréquemment ignorées par les visiteurs, montrant ainsi la difficulté d'interpréter ces sous-unités isolées des autres.

## 3.2. LES TYPES D'OPÉRATIONS RÉPERTORIÉES (Q2)

Cette section vise à répondre à la seconde question de recherche (Q2) portant sur les types d'opérations faites par les visiteurs face aux différentes sous-unités. Dans la section précédente, un portrait de l'intérêt des participants pour chacune des sous-unités de l'exposition ici étudiée a été tracé et discuté. La question suivante qu'il a été jugé important d'explorer est celle d'identifier le type de réflexion fait par le visiteur alors qu'il s'attarde à telle sous-unité ou tel artefact de l'exposition. Quels types d'opérations ou, pour l'exprimer autrement, quelles actions mentales le visiteur mobilise-t-il? Et ces opérations se différencient-elles selon les sous-unités ciblées ou encore selon la nature de la formation des participants (architectes ou non-architectes)?

Dans un premier temps, un portrait global des types d'opérations répertoriées dans le verbatim des participants est dressé. Puis, dans un second temps, les données en lien avec chacune des sous-unités sont présentées. Finalement, une brève discussion des résultats reliés à cette question (Q2) est proposée.

### ***3.2.1. Portrait global des différents types d'opérations répertoriées***

Les fréquences de chaque type d'opérations produites par les participants sont présentées dans le Tableau C.7 en Appendice C. Les données recueillies permettent, dans un premier temps, d'identifier deux grands groupes d'opérations : les très fréquemment rapportées et les peu fréquemment rapportées. Parmi les opérations fréquemment notées, on trouve les trois suivantes : *identifier* (280 énoncés par 27 participants), *associer* (206 énoncés par 27 participants) et *juger*<sup>148</sup> (182 énoncés par 27 participants<sup>149</sup>). Les trois opérations les moins

fréquemment répertoriées sont les suivantes : *manifester* (18 énoncés par 7 participants), *expliquer* (16 énoncés par 12 participants) et *suggérer* (16 énoncés par 9 participants).

*Les opérations répertoriées se différencient-elles selon le groupe auquel appartiennent les participants (groupe des architectes ou des non-architectes)?* Les fréquences relatives des types d'opérations effectuées par les deux groupes de participants sont présentées dans le Tableau C.8 en Appendice C. Ce tableau permet de constater que la hiérarchie des opérations est la même pour les deux groupes et que le nombre de participants est chaque fois également semblable chez l'un et l'autre des groupes. Le test de Fisher appliqué aux données se rapportant aux opérations répertoriées n'a permis de repérer aucune différence significative entre les deux groupes de participants.

**En résumé, deux éléments ressortent de ces résultats relatifs aux types d'opérations effectuées :**

- Les opérations de type *identifier*, *associer* et *juger* sont fréquentes dans les énoncés des participants, alors que celles de type *manifester*, *expliquer* et *suggérer* sont rares.
- Architectes et non-architectes effectuent ces opérations dans des proportions similaires.

### **3.2.2. Les différents types d'opérations faites par les participants face aux six sous-unités**

Étant donné que les six sous-unités du projet T3 sont composées de différents outils utilisés pour exposer le projet architectural, il est apparu pertinent de tenter de voir si ces sous-unités sont appréhendées de manières différentes par les visiteurs. En d'autres termes,

---

<sup>148</sup> Alors que la vaste majorité des participants produit surtout des opérations de type *identifier* et *associer*, quatre individus se distinguent en ayant pour première production des opérations de type *juger*. Il s'agit de P1-XM, P15-AM, P22-AM et P13-XF.

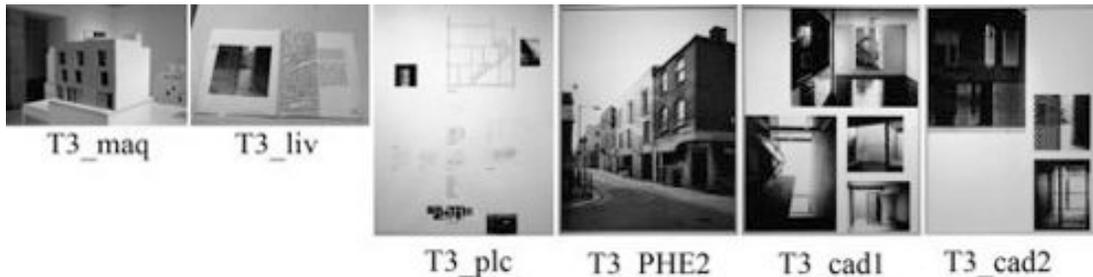
<sup>149</sup> Les opérations *juger positif* (117 énoncés par 26 participants) sont plus fréquentes que celles de type *juger négatif* (65 énoncés par 22 participants). Seuls les participants P1-XM et P20-AF ont fait davantage de *juger négatif* que de *juger positif*.

est-ce que les types d'opérations effectuées par les participants varient d'une sous-unité à l'autre?

Le **Tableau 3.3** présente le total des fréquences de chaque type d'opérations en lien avec l'une ou l'autre des sous-unités du projet T3 (*voir Figure 3.12* pour un rappel de l'apparence des différentes sous-unités)<sup>150</sup>.

**Tableau 3.3** Fréquences des types d'opérations effectuées en lien avec chaque sous-unité (N=28)

Sous-unité Type d'opération	T3_cad2	T3_plc	T3_cad1	T3_PHE2	T3_maq	T3_liv
Identifier	56 (21)	75 (14)	34 (18)	38 (17)	40 (11)	44 (6)
Associer	45 (20)	33 (15)	43 (15)	51 (19)	48 (12)	55 (8)
Juger (tot.)	41 (17)	26 (11)	52 (22)	28 (20)	23 (10)	17 (6)
<i>Juger (nég.)</i>	<i>15 (9)</i>	<i>10 (9)</i>	<i>19 (11)</i>	<i>8 (8)</i>	<i>11 (8)</i>	<i>4 (3)</i>
<i>Juger (pos.)</i>	<i>26 (15)</i>	<i>16 (5)</i>	<i>33 (18)</i>	<i>20 (14)</i>	<i>12 (6)</i>	<i>13 (5)</i>
Manifester	2 (2)	3 (2)	2 (2)	1 (1)	8 (4)	2 (2)
Expliquer	2 (2)	5 (4)	3 (3)	6 (5)	3 (3)	1 (1)
Suggérer	3 (3)	2 (2)	8 (4)	4 (4)	1 (1)	0 –
Total	149 (25)	144 (20)	142 (27)	128 (27)	123 (16)	119 (8)



**Figure 3.12** Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3

L'opération *identifier* est particulièrement présente en lien avec la planche de dessins *T3\_plc* (75 énoncés par 14 participants). Aucune autre sous-unité n'a suscité autant d'opérations de ce type. L'extrait de verbatim suivant propose un exemple d'application de l'opération *identifier* face à *T3\_plc* :

<sup>150</sup> En Appendice C, les Tableaux C.9 à C.14 détaillent, pour chacune des 6 sous-unités, les types d'opérations produites par chacun des participants.

« Donc e... je vois une coupe e... et plusieurs plans donc e... la mise en contexte, donc on voit les îlots de la ville, avec la maison qui est plus détaillée, qui en fait, fait deux, deux côtés de rue. Elle est comme dissimulée à travers des bâtiments. » [P28-AF, énoncés 5 à 9]

Il est intéressant de souligner que la quasi-totalité des participants formule au moins une opération de type *identifier* face au cadre de photographies couleur de l'entrée du projet *T3\_cad2* (21 des 28 participants). Un des exemples les plus simples d'opération d'identification face à *T3\_cad2* est le suivant :

« Ah tiens! Un genre de... de porte pliante métallisée. » [P2-XF, énoncé 7]

L'opération *associer* s'avère plus également utilisée d'une sous-unité à l'autre, bien qu'un certain écart sépare la sous-unité livret *T3\_liv* (55 énoncés réalisés par seulement 8 participants) et la planche de dessins *T3\_plc* (qui ne recueille que 33 énoncés par 15 participants). Tous les participants ayant commenté le livret (8 participants) ont fait au moins une opération de type *associer*. Par exemple, une participante *associe* une photographie du livret *T3\_liv* avec une photographie du projet T1 vue précédemment :

« Ça ressemble un petit peu aussi à la photo e... de porte-fenêtre que j'ai vue tantôt. » [P12-XF, énoncé 24]

Les opérations de type *juger* sont particulièrement présentes face aux cadres de photographies *T3\_cad1* (52 énoncés/22 participants) et *T3\_cad2* (41 énoncés/17 participants). À l'opposé, il est plus rare que des opérations de type *juger* soient en lien avec la planche de dessins *T3\_plc*. En général, les participants jugent plus fréquemment de manière positive que négative. Voici un exemple de chaque type de jugement face à *T3\_cad1*, le cadre de photographies en noir et blanc :

Juger positivement : « J'aime bien le, le plancher. C'est très très beau. » [P3-XM, énoncé 7]

Juger négativement : « Ça, ça m'intéresse pas plus qu'il faut. » [P5-XF, énoncé 10]

*Existe-t-il des différences entre les groupes d'architectes et de néophytes au niveau du type d'opérations effectuées face aux différentes sous-unités?* Le Tableau C.15, en Appendice C, présente les fréquences relatives des types d'opérations par sous-unité et par groupe de participants (architectes et non-architectes). Les seules différences significatives identifiées sont toutes relatives à la planche de dessins *T3\_plc* qui a été commentée par

beaucoup plus d'architectes que de néophytes : pour l'opération *identifier* ( $p = 0,0233$  donc  $p < 0,05$ ), pour *associer* ( $p = 0,0006$  donc  $p < 0,05$ ), de même que pour *juger total* ( $p = 0,0068$  donc  $p < 0,05$ ) et *juger négatif* ( $p = 0,0046$  donc  $p < 0,05$ ). Chaque fois, l'opération a été effectuée davantage par les architectes que par les non-architectes. En ce qui concerne l'opération *identifier*, il y a de plus un écart important entre les moyennes de ceux qui ont commenté : les architectes font en moyenne 7,1 énoncés de ce type (71 énoncés/10 participants) alors que les non-architectes n'en font qu'un seul (4 énoncés/4 participants).

**En résumé, trois éléments ressortent de ces résultats portant sur les types d'opérations effectuées face aux différentes sous-unités :**

— Face à la planche de dessins *T3\_plc*, c'est l'opération *identifier* qui est particulièrement fréquente, alors que les opérations de type *associer* et *juger* le sont moins. Les architectes ont été significativement plus actifs au chapitre des opérations *identifier*, *associer* et *juger* que les non-architectes face à la sous-unité planche de dessins.

— Face au livret *T3\_liv*, l'opération de type *associer* est très présente.

— L'opération *juger* est, pour sa part, souvent associée aux deux cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2*. En général, les jugements sont davantage positifs que négatifs.

### ***3.2.3. Discussion concernant les types d'opérations***

Les résultats rapportés plus haut ont permis de constater que trois types d'opérations sont très fréquents : *identifier*, *associer* et *juger*. Les comparaisons avec les résultats obtenus dans le cadre d'autres études s'avèrent difficiles, puisqu'aucune, à ma connaissance, n'a utilisé des grilles d'analyse identiques. Toutefois, une comparaison prudente et à titre illustratif peut être faite avec deux recherches ayant utilisé des grilles présentant certaines similarités avec celle utilisée ici, celle de Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995) et celle de Laberge (2004).

Dans le cadre de leur recherche, les chercheurs du GRMEA utilisent une grille beaucoup plus fine et détaillée (12<sup>151</sup> ou 14<sup>152</sup> catégories d'opérations) que celle utilisée ici (6 catégories). Quelques comparaisons peuvent être faites, mais une certaine réserve s'impose. Selon les résultats de Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995), l'opération « identifier<sup>153</sup> » se classe parmi les plus importantes, arrivant au second rang avec 14,9 % de la production totale des verbatim, l'opération « constater<sup>154</sup> » occupant le premier rang (avec 17,7 % des énoncés). Or dans la présente recherche, la définition retenue pour l'opération *identifier* est plus large que celle des chercheurs GRMEA et englobe, de fait, l'opération « constater ». Ainsi, dans un certain sens, le 32,6 % cumulé par « identifier » et « constater » dans l'étude de 1995 va dans le même sens que le 39,0 % d'énoncés (280/718 énoncés) consacrés ici à l'opération *identifier*. Et dans les deux cas, il s'agit de l'opération (ou des 2 types d'opérations) la plus fréquente qui soit effectuée par les visiteurs.

Les comparaisons entre les deux études ne sont pas aussi harmonieuses en ce qui concerne l'opération « associer ». Chez Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995), l'opération « associer<sup>155</sup> », ne représente que 7,3 % des opérations répertoriées et l'opération « comparer-distinguer », un faible 4,6 %. Or si l'on considère que, dans la présente étude, la catégorie *associer* incluait l'opération « comparer-distinguer », on arrive à un total de 11,6 % des énoncés dans l'étude du GRMEA contre 28,7 % obtenu ici (206/718).

---

<sup>151</sup> Cette version de leur grille comportant 12 catégories est expliquée dans Dufresne-Tassé (1993) et Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995).

<sup>152</sup> La version de cette grille comportant 14 catégories est présentée dans Dufresne-Tassé, Banna, Sauvé, Lepage, Weltzl-Fairchild et Lachapelle (1998).

<sup>153</sup> Définition d'« identifier » selon le GRMEA : « Établir la nature d'une chose, préciser son appartenance, lui donner un nom, établir ses caractéristiques dans le temps et dans l'espace. » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 45) Et, pour mémoire, voici la définition de l'opération *identifier* dans la présente recherche : *Établir la nature d'une chose, préciser son appartenance, lui donner un nom, établir ses caractéristiques dans le temps et dans l'espace. Reconnaître. Noter qu'on a vu, regardé, observé; exprimer qu'on a pris connaissance, constaté quelque chose.*

<sup>154</sup> Définition de « constater » selon le GRMEA : « Noter simplement qu'on a vu, regardé, observé, enregistré; exprimer qu'on a pris connaissance, remarqué, examiné quelque chose. » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 44)

<sup>155</sup> Définition d'« associer » selon le GRMEA : « Unir, joindre, rapprocher des éléments sans que le lien soit explicite, qualifié. » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 45) Pour mémoire, voici la définition de l'opération *associer* dans la présente recherche : *Établir un lien conceptuel entre des choses concrètes ou abstraites. Unir, mettre en rapport, faire un rapprochement.*

Enfin, en lien avec l'opération « évaluer<sup>156</sup> », qui est l'équivalent de *juger* dans la grille de la présente recherche<sup>157</sup>, seulement 7,5 % du verbatim y sont consacrés chez Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995), alors que ce sont 25,3 % (182/718 énoncés) dans la présente étude. Au-delà des différences dans la nature des grilles utilisées, il y a également une différence de contexte, la recherche de Dufresne-Tassé et Lefebvre (1995) se rapportant à des visiteurs d'une exposition de mollusques, alors que les présents résultats ont été recueillis dans une exposition d'architecture.

L'étude de Laberge (2004) est intéressante puisqu'elle utilise une grille d'analyse des opérations se situant en quelque sorte à mi-chemin entre celle utilisée par les chercheurs du GRMEA et celle utilisée dans le cadre de la présente recherche. Les résultats obtenus se rapprochent tantôt de ceux de Dufresne-Tassé et Lefebvre (31,8 % des verbatim, par exemple, se rapportent à « identifier » et « constater », données se situant plus près du 32,6 % de l'étude de 1995 que du 39 % de la présente recherche), tantôt de ceux de la présente recherche (l'opération *juger*, par exemple, correspond à 16,1 % des énoncés, un pourcentage plus près du 25,3 % de la présente recherche que du 7,5 % de l'étude de 1995) sans jamais présenter de très grands écarts ni avec l'une ni avec l'autre des deux recherches ci-haut discutées.

Une thématique importante de la présente recherche est la différence d'expérience ou de processus de construction de sens selon que les visiteurs sont néophytes ou non dans le domaine de l'architecture. Il est intéressant de constater que, sur la question du type des opérations effectuées par les visiteurs, il n'y a pratiquement aucune différence entre ce que font les architectes et les non-architectes. Quelle que soit leur formation, les visiteurs identifient, associent et portent des jugements dans des proportions très similaires. Étant donné l'écart important entre les compétences spécifiquement liées aux artefacts de ces deux

---

<sup>156</sup> Définition d'« évaluer » selon le GRMEA : « Estimer, déterminer la valeur de quelque chose suivant un critère objectif ou une échelle personnelle. » (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995 : 47) Et, pour mémoire, voici la définition de *juger* retenue pour la présente recherche : *Prendre position sur. Soumettre au jugement de la raison, de la conscience pour se faire une opinion; émettre une opinion favorable ou défavorable sur. Déterminer la valeur de quelque chose suivant un critère objectif ou une échelle personnelle.*

<sup>157</sup> D'ailleurs, le GRMEA a modifié ce terme, « évaluer », par la suite pour le remplacer par « juger ». (Dufresne-Tassé et coll., 1998)

groupes de visiteurs, on aurait pu s'attendre à trouver des différences significatives dans le type d'opérations utilisées. Au niveau des opérations par sous-unité, la seule différence significative, tout comme c'était le cas à la section précédente, porte sur la planche de dessins *T3\_plc*. Face à cette sous-unité, les architectes font davantage d'opérations de type *identifier*, *associer* et *juger* que les non-architectes. Ce résultat est dans la suite logique du fait que les non-architectes ont très peu traité cette sous-unité, correspondant ainsi à ce qui pouvait être attendu comme différence entre les deux groupes face à un outil aussi complexe et spécialisé.

Et que peut-on conclure relativement à la différence des opérations réalisées selon le type de sous-unités observées? Les résultats permettent ici de constater que pour certaines sous-unités (planche de dessins *T3\_plc*, cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2* ainsi que le livret *T3\_liv*), l'un ou l'autre des trois principaux types d'opérations (*identifier*, *associer* et *juger*) est particulièrement fréquent.

En lien avec la planche de dessins *T3\_plc*, il y a beaucoup d'opérations de type *identifier* et moins d'opérations de type *associer* et *juger*. Il n'est pas étonnant que l'outil dessin (*T3\_plc*) ait suscité plusieurs opérations d'identification. L'outil « graphisme d'espace » qu'est le dessin contient un nombre élevé d'informations, tel que cela a été mentionné plus haut avec Bessot et Vérillon (1993). Il est probable que ce soient ces informations que le participant (presque toujours l'architecte) identifie. De plus, étant donné la nature des dessins (plutôt techniques, avec peu de recherche esthétique), il apparaît normal que les participants aient un peu moins *jugé* face à cette sous-unité. Toutefois, on aurait pu s'attendre à un nombre plus élevé d'opérations de type *associer*, étant donné la nature des projections orthogonales. En effet, tel que mentionné au Chapitre 1, ce type de représentation implique, pour obtenir toute l'information qui s'y trouve stockée, une mise en relation des artefacts. Il est possible que certains visiteurs aient fait des associations sans toutefois les verbaliser. Il est également concevable qu'ils n'aient simplement pas poussé leur interprétation aussi loin et aient plutôt privilégié des opérations plus simples.

Les opérations de type *juger* sont particulièrement fréquentes face au cadre de photographies noir et blanc *T3\_cad1*, tant pour des jugements *positifs* que *négatifs*. Ce résultat s'explique probablement par la nature des photographies dont il est ici question. Ces

images en noir et blanc ont fait l'objet d'une grande recherche esthétique et peuvent très bien être appréciées comme des œuvres artistiques en soi, ou alors mettre de l'avant l'aspect esthétique du projet architectural. Ainsi, il paraît logique qu'elles aient suscité une forte proportion de jugement. À titre d'exemple, ce verbatim traduisant l'appréciation de la participante pour les cuisines en lien avec l'artefact *T3\_PHI3* (artefact de *T3\_cad1*). Elle explique d'abord ce qui lui plaît dans la photographie en la comparant avec une photographie de cuisine vue plus tôt dans un autre projet de Taylor, puis exprime un jugement positif sur celle-ci :

*« Ah! La cuisine! J'aime les cuisines. Mais e... c'est ça. C'est bizarre la cuisine comme ça. Elle, elle est blanche et noire comme, comme celle que j'avais vue tantôt, mais juste le fait, je sais pas, le... comment ça a été fait la photo, comment ça a été présenté, ça a l'air moins frette que tantôt. Peut-être parce que les comptoirs sont blancs. Les murs sont blancs, je sais pas. Le plancher est noir, ça fait un contraste. Ça fait beau. » [P12-XF, énoncés 36-40]*

Les opérations de type *associer* ont une présence forte en lien avec le livret *T3\_liv*. Il est fort probable que les participants aient utilisé l'association pour parvenir à identifier l'appartenance de ce livret. En effet, la maquette et le livret du projet T3 étant exposés à proximité du projet T1 « Maison de Charlotte Road » qui lui est formellement semblable, il peut être apparu nécessaire au visiteur de faire plusieurs liens entre les sous-unités pour arriver à savoir s'ils représentent ou non le même projet. La section portant sur les liens établis ainsi que leur objet (section 4.2) renseignera davantage à ce sujet et devrait permettre de confirmer ou d'infirmer l'hypothèse explicative formulée plus haut.

**En bref, trois points principaux ressortent de cette discussion sur le type d'opérations effectuées par les participants :**

— Étant donné les écarts de compétence entre le groupe d'architectes et le groupe de néophytes, il est intéressant et étonnant de voir à quel point les types d'opérations qu'ils effectuent sont similaires. La formation en architecture ne paraît pas avoir d'impact sur cet aspect de la construction de sens du visiteur.

— Sans surprise, la sous-unité pour laquelle des différences significatives sont identifiées est la planche de dessin *T3\_plc*, ce qui n'étonne point puisqu'elle a été très peu commentée par les néophytes qui ne sont pas familiers avec ce type d'outil.

— Il est possible de noter quelques différences dans le type d'opérations utilisées par les visiteurs face aux sous-unités planche de dessins *T3\_plc*, livret *T3\_liv* et cadres de photographies (surtout *T3\_cad1*). Ces différences de réception paraissent logiquement faire écho aux dissemblances dans la nature de ces outils et la manière dont ils peuvent être utilisés pour en faire sens.

### 3.3. LES OBSTACLES RENCONTRÉS ET LES ACTIONS

#### SUBSÉQUEMMENT POSÉES (Q3)

Cette section de résultats porte sur la question des obstacles rencontrés par les visiteurs tout au long de leur parcours de visite d'une exposition d'architecture. Elle vise à répondre à trois questions importantes : quels sont les obstacles rencontrés par le visiteur? Face à quelles sous-unités apparaissent-ils? Et que fait le visiteur quand il rencontre un obstacle? Ces questions font écho aux réflexions d'auteurs ayant identifié une complexité importante dans les expositions d'architecture (*voir* notamment Davallon, 1996 et Rambow, 2004).

Une première partie de cette section est consacrée à la présentation des données en matière d'obstacles rencontrés par les visiteurs tout au long de la visite. Dans une seconde partie, les données relatives aux principales actions posées par les visiteurs suite à la rencontre d'un obstacle sont rapportées. Enfin, en troisième partie, une discussion est proposée, à la lumière des écrits répertoriés, sur les obstacles rencontrés et les actions subséquentes posées par les visiteurs dans le cadre de la présente exposition.

### 3.3.1. Données en lien avec les obstacles rencontrés

Un portrait général des différents types d'obstacles rencontrés est d'abord dressé. Puis, les obstacles rencontrés face à chacune des sous-unités sont précisés. Enfin, les données sur les types d'opérations les plus souvent associés à l'identification d'obstacles sont rapportées.

#### *Portrait global des obstacles rencontrés*

Le Tableau C.16 en Appendice C présente, pour chaque participant, la fréquence et la nature des obstacles rencontrés. Des quatre grandes catégories d'obstacles rencontrés, celle qui cumule la plus grande fréquence d'énoncés est l'*incertitude* (71 énoncés/23 participants), suivie, dans l'ordre de l'*émotion négative* (52 énoncés/19 participants), de la *difficulté* (39 énoncés/14 participants) et de l'*erreur* (32 énoncés/16 participants). Pour quelques participants, un nombre particulièrement élevé d'obstacles est rapporté et, à l'occasion, plusieurs énoncés concernent une même catégorie d'obstacles<sup>158</sup>. Chacun des 28 participants a fait face à au moins un obstacle au cours de son exploration du projet T3.

*Y a-t-il des différences entre le groupe des architectes et celui des néophytes en ce qui concerne les obstacles rencontrés?* Le Tableau C.17, présenté en Appendice C, indique la fréquence de chaque type d'obstacle rencontré selon la formation des participants (architecte ou non-architecte). Aucune différence significative n'est décelée entre les deux groupes concernant le nombre d'obstacles rencontrés. Le total pour les non-architectes est de 95, en comparaison avec 99 pour les architectes. Toutefois, comme les architectes ont produit au total un plus grand nombre d'énoncés que les néophytes, ce résultat indique en fait qu'en proportion du total des productions analysées, les néophytes ont rencontré un peu plus d'obstacles (95/286 énoncés, soit 33 %) que les architectes (99/432 énoncés, soit 23 %). Le nombre d'obstacles de chaque type est presque identique pour les deux groupes. Par contre, il

<sup>158</sup> Sur le total de 194 énoncés dans lesquels un obstacle est repéré, P10-XM en a émis 30, P27-AF, 21 et P15-AM, 17. Certaines catégories comprennent quelques importantes productions individuelles : P10-XM a fait 10 énoncés présentant de l'*incertitude*, P15-AM et P27-AF ont tous deux produit 7 énoncés d'obstacles de type *émotion négative*, P1-XM a eu 6 *difficultés* et P13-AM a fait 9 *erreurs*.

y a chaque fois un peu plus de participants architectes que de non-architectes qui ont rencontré des obstacles<sup>159</sup>.

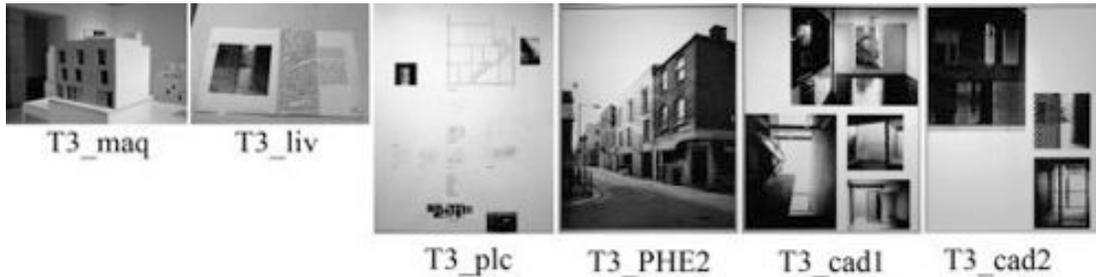
*Les différents types d'obstacles rencontrés selon les sous-unités ciblées*

Au **Tableau 3.4** sont détaillées les sous-unités auxquelles se rapportent chacun des obstacles identifiés (voir **Figure 3.13** pour revoir l'image de chacune des sous-unités). En Appendice C, les Tableaux C.18 à C.23 précisent le détail par participant pour chacune des sous-unités. Le plus grand nombre d'obstacles a été rencontré face à la maquette *T3\_maq* (45 obstacles pour 15 participants). En outre, un bon nombre des obstacles rapportés concernent le cadre de photographies *T3\_cad2* (41 obstacles pour 15 participants) et le livret *T3\_liv* (41 obstacles pour 7 participants). Viennent par la suite la planche de dessins *T3\_plc* (33 obstacles pour 12 participants), la grande photographie *T3\_PHE2* (31 obstacles pour 13 participants) et le cadre noir et blanc *T3\_cad1* (28 obstacles pour 13 participants).

**Tableau 3.4** Fréquences de chaque obstacle rencontré face à chaque sous-unité ( $N=28$ )

Sous-unité	T3_maq	T3_cad2	T3_liv	T3_plc	T3_PHE2	T3_cad1
Obstacle						
Incertitude	13 (7)	22 (11)	17 (5)	9 (7)	18 (10)	9 (7)
Émotion négative	12 (7)	5 (4)	6 (3)	11 (7)	2 (2)	10 (7)
Difficulté	10 (4)	9 (6)	7 (3)	8 (5)	7 (4)	6 (4)
Erreur	10 (6)	5 (5)	11 (4)	5 (5)	4 (3)	3 (2)
Total	45 (15)	41 (15)	41 (7)	33 (12)	31 (13)	28 (13)

<sup>159</sup> Par exemple, on trouve 16 erreurs dans chacun des groupes. Toutefois, dans le groupe des architectes, ces erreurs sont le fait de 10 participants, alors que les 16 erreurs ont été faites par seulement 6 non-architectes.



**Figure 3.13** Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3

La catégorie *incertitude* est particulièrement présente face à *T3\_cad2* (22 énoncés par 11 participants), *T3\_PHE2* (18 énoncés par 10 participants) et *T3\_liv* (17 énoncés par 5 participants). À titre illustratif suivent quelques exemples de verbatim au sein desquels une *incertitude* a été décelée :

Incertitude en lien avec *T3\_cad2* : « *Je sais pas si ça c'est, c'est l'entrée du bâtiment, mais en tous les cas c'est genre de, de rideau en, en métal [...]* » [P19-AF, énoncés 3-4]

Incertitude en lien avec *T3\_PHE2* : « *On dirait que c'est la seule [maison] qui a une porte qui donne sur le bout.* » [P23-AF, énoncé 20]

Incertitude en lien avec *T3\_liv* : « *E... ici on a e... des croquis. Probablement qui ont servi pour faire l'escalier...* » [P10-XM<sup>160</sup>, énoncé 44]

Les *émotions négatives* sont élevées face à *T3\_maq* (12 énoncés/7 participants), *T3\_plc* (11 énoncés/7 participants) et *T3\_cad1* (10 énoncés/7 participants), alors qu'elles sont rares face à *T3\_PHE2* (2 énoncés/2 participants). En voici deux exemples :

Émotion négative (perplexité) face à *T3\_maq* : « *Ça non plus, je ne sais pas quoi penser devant ça, c'est...* » [P1-XM, énoncé 44]

Émotion négative (manque d'intérêt) face à *T3\_plc* : « *Pi c'est ça, dès que c'est un peu trop, trop précis genre par exemple e... tsé un détail de, d'escalier ou de je sais pas quoi là, c'est comme, c'est pas mon domaine donc e... c'est pas, c'est pas mon intérêt forcément. J'aime l'architecture, mais pas plus, pas à ce point-là de, de précision.* » [P9-XF, énoncés 14-15]

Le **Tableau 3.4** permet également de constater que la fréquence des *difficultés* ainsi que le nombre de participants les ayant rencontrées varient peu d'une sous-unité à l'autre. Suivent deux exemples de *difficultés* rencontrées :

<sup>160</sup> Le participant P10-XM a eu une production exceptionnelle d'obstacles divers : il a produit 5 énoncés classés *incertitude* et 5 énoncés *difficulté* face à la maquette *T3\_maq*. Et face à *T3\_liv*, ce même participant a 7 énoncés d'*incertitude* et 6 d'*erreur*.

Difficulté à voir la maquette *T3\_maq* : « Mais, c'est ça, elle est trop haute faque je la vois mal. » [P15-AM, énoncé 8]

Difficulté à identifier l'appartenance au projet face à *T3\_cad2* : « Ça est-ce que c'est relié à ça ou ben... si c'est différent? » [P7-XM, énoncé 2]

Enfin, il y a eu un peu plus d'erreurs en lien avec le livret *T3\_liv* (11 erreurs par 4 participants) et la maquette *T3\_maq* (10 erreurs par 6 participants), et un peu moins en lien avec le cadre de photographies *T3\_cad1* (3 erreurs par 2 participants). Les deux extraits de verbatim qui suivent fournissent des exemples d'erreurs commises :

Erreur d'identification, il s'agit de l'avant de la maquette et non du dos [*T3\_maq*] : « Ah, ça, c'est drôle, l'espèce de métal perforé qu'ils ont utilisé pour faire le dos. » [P22-AM, énoncés 2-3]

Erreur d'association entre T1 et *T3\_liv* : « J'imagine que je vais retrouver la maison de... Charlotte Road. » [P23-AF, énoncé 4]

Existe-t-il des différences entre les architectes et les non-architectes relativement aux obstacles rencontrés pour chacune des sous-unités exposées? Le **Tableau 3.5** présente les fréquences relatives d'obstacles par sous-unités pour chacun de ces deux groupes. Deux différences significatives sont identifiées suite à l'application du test de Fisher. Toutes deux se rapportent à la planche de dessins *T3\_plc* : chez les architectes, il y a davantage d'incertitude face à cette sous-unité ( $p = 0,0291$  donc  $p < 0,05$ ) et également plus d'émotions négatives ( $p = 0,0291$  donc  $p < 0,05$ ).

**Tableau 3.5** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par type d'obstacle et pour chaque sous-unité

Obstacle	Sous-unité : <i>T3_maq</i>		Sous-unité : <i>T3_cad2</i>		Sous-unité : <i>T3_liv</i>		Sous-unité : <i>T3_plc</i>		Sous-unité : <i>T3_PHE2</i>		Sous-unité : <i>T3_cad1</i>	
	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A
Incertitude	8(4)	5(3)	12(6)	10(5)	10(2)	7(3)	2(1)	7(6)	10(5)	8(5)	4(2)	5(5)
Émotion négative	7(5)	5(2)	2(2)	3(2)	5(2)	1(1)	1(1)	10(6)	1(1)	1(1)	5(4)	5(3)
Difficulté	7(3)	3(1)	6(3)	3(3)	0-	7(3)	2(1)	6(4)	5(2)	2(2)	4(2)	2(2)
Erreur	4(1)	6(5)	3(3)	2(2)	6(1)	5(3)	1(1)	4(4)	1(1)	3(2)	3(2)	0-
Total	26(8)	19(7)	23(10)	18(5)	21(2)	20(5)	6(3)	27(9)	17(7)	14(6)	16(6)	12(7)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

### Les types d'opérations effectuées en lien avec les types d'obstacles rencontrés

En plus de voir à quelle sous-unité chaque obstacle était associé, il est apparu intéressant de vérifier le type d'opération que le participant accomplit au moment où l'obstacle est rencontré. Il ressort clairement du **Tableau 3.6** que les types d'opérations le plus souvent effectuées en lien avec des obstacles rencontrés sont *identifier* (85 énoncés/23 participants) et *associer* (62 énoncés/21 participants). Suivent quelques exemples de l'une et l'autre de ces opérations en lien chaque fois avec un obstacle spécifique :

Opération de type *identifier* faite avec *incertitude*, identification de la nature et de la fonction de la porte grillagée de l'entrée, *T3\_cad2* : « Là si, si ça laisse pénétrer la lumière pi ça offre une protection, je trouve ça très... » [P8-XF, énoncé 6]

Opération de type *identifier* faite avec *difficulté*, difficulté à saisir ce que les photographies sont censées communiquer : « [...] ben ces photos-là, les deux photos de droite, on voit pas bien e... qu'est-ce qu'ils veulent nous dire e... » [P27-AF, énoncé 49]

Opération de type *associer* faite avec *incertitude*, association entre *T3\_maq* et *T3\_cad2* : « Ah! Là, la petite porte en, en or, ça me rappelle la maquette de tantôt pi je suis en train de me demander si c'était pas la même maquette... » [P20-AF, énoncé 22]

Opération de type *associer* comportant une *erreur*, association entre *T3\_maq* et *T1* : « Bon je vais, là maintenant je pense que c'est le même projet, on va aller voir ça si c'est e... » [P27-AF, énoncé 19]

**Tableau 3.6** Fréquences d'énoncés par type d'opération pour chaque type d'obstacle (N=28)

Type op.* / Obstacle	Identifier	Associer	Juger	Manifester	Suggérer	Expliquer
Incertitude	35 (17)	29 (16)	2 (2)	0 –	3 (3)	2 (2)
Émotion négative	17 (11)	6 (4)	20 (13)	7 (4)	1 (1)	1 (1)
Difficulté	18 (9)	10 (6)	7 (5)	4 (3)	0 –	0 –
Erreur	15 (8)	17 (11)	0 –	0 –	0 –	0 –
Total	85 (23)	62 (21)	29 (15)	11 (5)	4 (4)	3 (3)

\* Type op. : Type d'opération.

Globalement, les opérations *juger* (ici un total de 29 énoncés par 15 participants) et *manifester* (11 énoncés par 5 participants) sont assez peu fréquemment associées à un obstacle. Une exception est toutefois notée pour *juger* en lien avec l'obstacle *émotion négative* où un total de 20 opérations sont formulées par 13 des 28 participants. Deux exemples de cette combinaison d'*émotion négative* et de l'opération de type *juger* sont proposés ci-dessous :

Opération de type *juger* traduisant une *émotion négative*, en lien avec le projet T3 : « *Je sens que je ne l'aimerai pas.* » [P22-AM, énoncé 15]

Opération de type *juger* traduisant une *émotion négative*, en lien avec T3\_plc : « *Je suis en train de me demander si j'ai envie de regarder les plans en détail ou si j'ai pas envie. OK, faque si je me pose la question, ça doit être que j'ai pas envie.* » [P26-AF, énoncés 23-24]

Enfin, de toute évidence, les opérations *suggérer* (4 énoncés par 4 participants) et *expliquer* (3 énoncés par 3 participants) sont peu réalisées en lien avec un obstacle.

*Existe-t-il des différences entre les deux groupes de participants à ce sujet?* Le Tableau C.24, en Appendice C, présente les fréquences relatives d'obstacles pour chaque type d'opération. Le test de Fisher n'a permis de déceler aucune différence significative entre architectes et néophytes.

**En résumé, cinq éléments ressortent de l'ensemble des résultats reliés aux obstacles rencontrés par les visiteurs :**

— Un peu plus d'obstacles sont rencontrés par les non-architectes que par les architectes, et ce en proportion de l'ensemble des énoncés produits. Les obstacles les plus fréquemment rapportés sont, dans l'ordre, l'*incertitude*, les *émotions négatives*, les *difficultés* et les *erreurs*.

— Les sous-unités face auxquelles les participants ont rencontré le plus d'obstacles sont la maquette T3\_maq, le livret T3\_liv et le cadre de photographies T3\_cad2.

— L'*incertitude* est surtout présente en lien avec le cadre T3\_cad2, la photographie de rue T3\_PHE2 et le livret T3\_liv. Les *émotions négatives* sont surtout exprimées face aux sous-unités T3\_maq (maquette), T3\_plc (planche de dessins) et T3\_cad1 (cadre noir et blanc). Les *erreurs*, de leur côté, sont particulièrement survenues en lien avec T3\_maq (maquette) et T3\_liv (livret).

— Les seules différences significatives identifiées entre les deux groupes se rapportent à la sous-unité planche de dessins T3\_plc, face à laquelle les architectes sont plus nombreux à avoir exprimé de l'*incertitude* et des *émotions négatives* que les néophytes.

— Les opérations *identifier* et *associer* sont les plus fréquemment formulées quand les participants font face à un obstacle.

### 3.3.2. Données en lien avec les actions posées suite aux obstacles rencontrés

Cette sous-section comprend deux parties : d'abord un portrait global des actions posées par les participants suite à la rencontre d'obstacles, puis une présentation plus détaillée sur les actions posées en lien avec l'une ou l'autre des sous-unités.

#### *Portrait global des actions posées suite aux obstacles rencontrés*

Le Tableau C.25, en Appendice C, présente, pour chaque participant, la fréquence de chacune des catégories d'actions posées suite à la rencontre d'obstacles. Au total, 52 énoncés portent la trace d'une action réalisée suite à la rencontre d'un obstacle. Tel qu'identifié plus haut, les 28 participants ont tous à un moment ou à un autre rencontré un obstacle (total de 194 obstacles). Sur ce nombre, 18 sujets – 8 architectes et 10 non-architectes – ont formulé au moins une action subséquente. Les catégories d'actions répertoriées le plus fréquemment sont la *confirmation* (15 énoncés/10 participants) suite à une incertitude, la *rectification* (14 énoncés/8 participants) suite à une erreur et la *résolution* (10 énoncés/7 participants) suite à la rencontre d'une difficulté. Sont également répertoriées, en fréquence moindre, l'*explication* (8 énoncés/5 participants) et une *autre action* (5 énoncés/3 participants). Les participants qui ont rencontré le nombre d'obstacles le plus élevé sont aussi ceux qui ont posé le plus d'actions successives<sup>161</sup>.

*Des différences peuvent-elles être identifiées entre architectes et néophytes concernant les actions réalisées suite à la rencontre d'un obstacle?* Le **Tableau 3.7** indique la fréquence des actions posées suite aux obstacles chez chacun des deux groupes. On note un nombre quasi équivalent d'actions chez les uns (27 chez les non-architectes) et chez les autres (25 chez les architectes). Une seule différence significative entre les deux groupes a pu être identifiée ( $p = 0,018$  donc  $p < 0,05$ ) et elle concerne l'action de *confirmation* (opérée après

---

<sup>161</sup> Parmi les plus grandes productions d'actions posées suite à la rencontre d'obstacles, P10-XM en a fait 9, P27-AF en a fait 7, P15-AM, 5 et P17-AM, 5.

une incertitude). La *confirmation* a davantage été réalisée par des non-architectes (12 énoncés/8 participants) que par des architectes (3 énoncés/2 participants).

**Tableau 3.7** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par type d'actions posées suite à un obstacle

<b>Action \ Groupe</b>	<b>X</b>	<b>A</b>
Confirmation	12 (8)	3 (2)
Rectification	4 (2)	10 (6)
Résolution	3 (3)	7 (4)
Explication	3 (3)	5 (2)
Autre action	5 (3)	0 –
<b>Total</b>	<b>27 (10)</b>	<b>25 (8)</b>

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

### *Les actions posées suite aux obstacles rencontrés face aux sous-unités*

Les données relatives aux actions posées après la rencontre d'un obstacle ont été analysées en lien avec chacune des sous-unités de l'exposition, dans l'optique de répondre aux questions suivantes : certaines sous-unités sont-elles particulièrement utiles pour le visiteur afin de surmonter un obstacle? Est-ce que les sous-unités face auxquelles des actions sont identifiées sont les mêmes que celles face auxquelles des obstacles sont rencontrés?

Les résultats sont présentés au Tableau C.26 en Appendice C<sup>162</sup>. Le livret *T3\_liv* se classe bon premier (17 énoncés par 4 participants) suivi de la grande photographie de rue *T3\_PHE2* (11 énoncés par 6 participants), puis du cadre en couleur *T3\_cad2* (9 énoncés par 7 participants) et de la maquette *T3\_maq* (9 énoncés par 4 participants). Les actions posées après un obstacle sont moins fréquentes en lien avec la planche de dessins *T3\_plc* (6 énoncés par 3 participants) et le cadre de photographies en noir et blanc *T3\_cad1* (3 énoncés par 2 participants). La *confirmation*, suivant une incertitude, est un peu plus présente face à la grande photographie *T3\_PHE2* (6 énoncés par 5 participants). Dans l'exemple qui suit, le participant croit d'abord que *T3\_PHE2* est une photographie présentant le contexte, mais pas

<sup>162</sup> Les Tableaux C.18 à C.23, en Appendice C détaillent, par sous-unité, les obstacles rencontrés par chaque participant de la présente recherche.

le projet. Un élément du projet qu'il remarque dans la photographie, les fenêtres d'apparence contemporaine, lui permet ensuite de dire avec *incertitude* que c'est peut-être plutôt le projet, et de le *confirmer* ensuite :

« [...] Bon, ça, c'est une rue, qui était là avant. Ah ben non! Ça peut être ça, d'après les fenêtres modernes. Oui, oui, oui, oui. » [P7-XM, énoncés 6, 8-10]

L'action de *rectification*, pour sa part, est surtout identifiée face au livret *T3\_liv* (6 énoncés par 3 participants). Dans cet extrait, la participante croit d'abord reconnaître que le livret appartient au projet T1. Elle rectifie ensuite cette erreur en observant davantage. Tout de suite après, elle doute à nouveau de son identification, pour rectifier avec plus de certitude une seconde fois.

« Ouain alors là je comprends que c'est vraiment celui-là.

À l'œil... pas sûre. Non, c'est pas, c'est pas ça.

*Peut-être. Ouain, je suis un peu embêtée là, j'avoue que ce serait le fun que ça soit précisé e... Ça m'achale un peu là. Bon s...*

*Bon c'est pas du tout ça [...] »* [P27-AF, énoncés 12-15]

*Est-il possible d'identifier des différences entre le groupe des néophytes et le groupe des architectes?* Le **Tableau 3.8** présente, pour chacun des groupes, les fréquences relatives d'actions posées pour faire suite aux obstacles par sous-unités. Une seule différence entre architectes et non-architectes se révèle significative. Face à la photographie *T3\_PHE2*, les non-architectes sont plus nombreux à faire des actions de type *confirmation* que les architectes ( $p = 0,0136$  donc  $p < 0,05$ ).

**Tableau 3.8** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants par types d'actions posées suite à un obstacle pour chacune des sous-unités

Sous-unité : Gr.*	T3 liv		T3 PHE2		T3 cad2		T3 maq		T3 plc		T3 cad1	
	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A
Confirmation	3(2)	0-	6(5)	0-	2(2)	1(1)	0-	2(1)	0-	0-	2(1)	0-
Rectification	3(1)	3(2)	1(1)	0-	0-	3(2)	0-	1(1)	0-	2(2)	0-	0-
Résolution	0-	4(2)	1(1)	2(1)	1(1)	0-	0-	1(1)	0-	1(1)	1(1)	0-
Explication	1(1)	2(1)	1(1)	0-	0-	0-	1(1)	1(1)	1(1)	2(1)	0-	0-
Autre action	1(1)	0-	0-	0-	2(2)	0-	3(1)	0-	0-	0-	0-	0-
Total	8(2)	9(2)	9(5)	2(1)	5(4)	4(3)	4(1)	5(3)	1(1)	5(2)	3(2)	0-

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes. \*Gr. : Groupe.

**En résumé, trois éléments ressortent de ces résultats portant sur les actions posées par les visiteurs suite à la rencontre d'un obstacle :**

— Suite à la rencontre d'un obstacle, les catégories d'actions les plus souvent notées sont la *confirmation*, la *rectification* et la *résolution*. L'action de *confirmation* est réalisée par un plus grand nombre de non-architectes que d'architectes.

— C'est face aux quatre sous-unités suivantes que le plus grand nombre d'actions suite à un obstacle est observé : le livret *T3\_liv*, la photographie de la rue *T3\_PHE2*, le cadre de photographies en couleur *T3\_cad2* et la maquette *T3\_maq*.

— La *confirmation* est un peu plus présente face à *T3\_PHE2* (ces *confirmations* sont faites seulement par des non-architectes) et la *rectification*, face à *T3\_liv*.

### ***3.3.3. Discussion concernant les obstacles rencontrés et les actions subséquentes***

Sans pouvoir comparer les résultats de la présente recherche à une étude similaire, il est apparu quelque peu étonnant que le pourcentage d'énoncés au sein desquels est décelé un obstacle soit aussi élevé (194 obstacles/718 énoncés, soit 27 %). Dans plus d'un énoncé sur quatre, le visiteur fait face à un type ou à un autre d'obstacle. Autre résultat encore plus étonnant, l'écart entre le groupe des non-architectes (95 obstacles/286 énoncés, soit 33 %) et celui des architectes (99 obstacles/432 énoncés, soit 23 %) est relativement faible. Ceci va à l'encontre de l'affirmation souvent énoncée par les commissaires et auteurs, selon laquelle ce seraient surtout les non-architectes qui sont à risque d'éprouver des difficultés à interpréter une exposition d'architecture :

« [...] the fact that most of the telling "original" exhibition materials available to the curator – the architect's conceptual sketches or design drawings, working models, contract drawings, written documents, and even period photographs – tend to employ an abstract or cryptically coded graphic language that requires mediation on the part of the curator in order to be understood by a nonspecialist audience. » (Blau, 1998 : 256)

« With its knowledge of the codes, the professional public is no doubt capable of understanding the project. » (Lootsma, 2001 : 16)

Les résultats de la présente étude permettent de constater que le visiteur professionnel peut lui aussi, et de façon globalement similaire au visiteur non-architecte, faire face à un certain nombre d'obstacles en cours de visite. En ce sens, l'architecte pourrait donc lui aussi bénéficier de dispositifs de médiation rendant plus aisée et plus agréable la construction de sens portant sur le projet architectural en exposition. À cet effet, l'un et l'autre des extraits suivants, tirés des entretiens post-visites d'un visiteur néophyte et d'un visiteur architecte, illustrent bien l'effort demandé à l'un et à l'autre lors de la visite de l'exposition d'architecture ici retenue :

*« Je savais pas où m'enligner, je comprenais pas beaucoup de choses, j'ai une petite frustration par rapport à ça. » [P11-XF, entretien]*

*« [...] c'est pas la première fois que je vois une exposition ici pi, à chaque fois, j'ai, j'ai vraiment e... pas un grand désir de rester très longtemps dans ces pièces. E... je trouve que c'est un peu élitiste, et que la façon dont l'expo, les, les expositions sont aménagées, c'est comme si... ils te donnent un minimum, pi... c'est toi qui doit faire tout le travail pour saisir, pour le comprendre [...] » [P19-AF, entretien]*

Quand un visiteur fait face à un obstacle, il arrive qu'il ne fasse aucune action, à tout le moins repérable, pour le surmonter. Par contre, à certains moments (une fois sur quatre selon les données ici analysées), il pose une action pour faire suite à l'obstacle. Cette proportion apparaît conforme à ce qui peut être attendu et amène au constat que plusieurs obstacles ne sont pas résolus par les participants. Une précision s'impose en ce qui concerne les actions suivant les obstacles. À certains moments, une action suivant un obstacle est identifiée dans le verbatim sans que l'obstacle s'y rapportant ne soit identifié. Parfois, c'est tout simplement parce que cet obstacle n'a pas été verbalisé par le participant. Cela peut aussi être parce que l'obstacle se trouve dans une partie de verbatim qui n'a pas été retenue pour l'analyse. Ainsi, il arrive que l'action suivant un obstacle soit également une façon de déceler encore plus d'obstacles que ceux déjà identifiés. Un tel phénomène peut expliquer, par exemple, la fréquence élevée de *rectifications* proportionnellement au nombre assez faible d'*erreurs* repérées. Dans certains cas, la verbalisation de la *rectification* permet d'identifier qu'il y a eu une *erreur* non encodée auparavant.

Les catégories d'obstacles les plus fréquemment rapportées, et ce pour les deux groupes, sont l'*incertitude* et les *émotions négatives*. Dans le cas de l'*incertitude*, c'est environ le dixième des énoncés du verbatim (71/718 énoncés, soit 9,9 %) qui contient des marqueurs de

ce type d'obstacle. Cette donnée va dans le sens de Laberge (2004), où des taux similaires d'incertitude étaient observés. Ainsi le visiteur, qu'il soit spécialiste ou non du domaine, effectue une partie de sa réflexion, de sa construction de sens avec doute ou hésitation.

L'*incertitude* s'étant révélée ici l'obstacle le plus fréquent (9,9 % du verbatim), il n'est pas étonnant de constater que l'action la plus souvent rapportée suite à un obstacle soit la *confirmation* de cette incertitude. L'extrait suivant illustre bien comment, dans un premier temps, une participante identifie avec *incertitude* la nature exacte de l'espace appelé « porch » sur le plan du rez-de-chaussée. Plus loin, en voyant les photographies du cadre *T3\_cad2*, elle *confirmera* sa première impression en voyant qu'il s'agit d'un espace extérieur :

Énoncé fait avec *incertitude* : « L'entrée, porch, porch, c'est comme j'imagine un, je sais pas c'est quoi, c'est un sas ou... Il disait tantôt<sup>163</sup> que ça distançait de la rue. »

Énoncé de *confirmation* : « C'est ça le porch, c'est extérieur. » [P28-AF, énoncés 14 et 35]

Les *émotions négatives* se classent au second rang (52/718, soit 7 %) des obstacles les plus fréquemment rapportés. Ces émotions peuvent prendre diverses formes. Deux exemples ont déjà été donnés plus haut, un premier traduisant la « perplexité » et un second le « manque d'intérêt » (voir sous-section 3.3.1, page 142). Or, selon les données recueillies, le manque d'intérêt et l'expression d'une insatisfaction de ce qui est présenté sont les deux *émotions négatives* le plus fréquemment répertoriées. Voici un exemple de verbatim illustrant l'insatisfaction du participant face à ce qui est exposé :

*Émotion négative* – insatisfaction par rapport à la présentation : « Pi tant qu'à prendre des photos, ils auraient pu en prendre plus que ça quand même là. Tant qu'à se contenter des photos là... » [P1-XM, énoncé 198]

Certes, dans la grande majorité des cas, il ne s'agit pas d'émotions négatives très fortes. Elles font plutôt référence à des moments où l'attention, l'intérêt et la motivation du visiteur ont décliné. Deux situations d'*émotions négatives* relativement fortes ont, par ailleurs, été repérées chez deux participants architectes. Dans un premier cas, le participant a d'abord eu

---

<sup>163</sup> Ici, la participante fait allusion à une information trouvée dans le texte *T3\_tex*.

l'impression que la maquette *T3\_maq* était rattachée au projet T1. Puis, il réalise son erreur et manifeste ainsi son émotion :

*« OK! Tout ça, c'est des projets différents. C'est pour ça que je comprenais pas bien la première. Ah, très bien. Merci de pas me l'avoir dit! (rires) Maudit cave<sup>164</sup>... Mais, attends! Donc ça veut dire. Attends, là je suis un peu perplexe là. OK, ben je me suis vraiment fait fourrer<sup>165</sup>. » [P15-AM, énoncés 11-13]*

L'événement a suffisamment marqué le participant pour qu'il en reparle plus loin dans sa visite, alors qu'il constate que la majorité de l'information sur T3 se trouve dans une salle différente et subséquente de la maquette :

*« Ça c'est étrange, d'avoir une information comme plus approfondie dans la deuxième pièce... alors que j'ai vu la première pièce pi j'ai eu l'air d'un beau cave! (rires) » [P15-AM, énoncés 33 et 36]*

Ces extraits permettent de percevoir un sentiment de colère ainsi qu'une préoccupation de la manière dont sa performance de construction de sens est perçue.

Dans le second exemple d'*émotion négative* marquée, une participante s'exprime ainsi face à la photographie *T3\_PHI3* (représentant la cuisine) du cadre noir et blanc *T3\_cad1* :

*« E... pourquoi c'est vide cette pièce-là, je le sais pas. On dirait que j'aime pas ça me faire... comment que je pourrais dire ça... tantôt ce que j'aimais dans l'expo de Tokyo c'est que les pièces avaient l'air vivantes pi elles n'avaient pas été rangées avant de prendre la photo.*

*Pi c'est comme si j'aimais pas ça me faire prendre pour une cruche – de me dire, parce que en temps normal, il devrait y avoir une table là, pourquoi tu l'as enlevée? » [P20-AF, énoncés 14-16]*

Dans ce cas, le type de photographie ne plaît pas à la participante. Ses propos rappellent la citation de Betsky placée en exergue de l'introduction à la présente thèse<sup>166</sup>, où l'auteur critique les photographies trop embellies des projets architecturaux. Dans le même esprit ici,

<sup>164</sup> En langue familière, « cave » signifie « stupide » ou « niais ».

<sup>165</sup> En langue familière québécoise, « se faire fourrer » signifie « s'être laissé berné ».

<sup>166</sup> Pour mémoire, voici la citation : « [...] the problem is that architecture usually resides in buildings and buildings don't usually fit inside other buildings. So what you wind up doing is having scale models or drawings of buildings that don't have any spatial sense of those buildings, drawings that only nerds like us understand; colour photographs that are these sappy, Disneyland versions of what, maybe, the buildings look like at sunset – but no sense of architecture. » (Betsky dans Betsky et coll., 2005 : 143-144)

la participante n'aime pas que la cuisine soit présentée sans aucun mobilier, alors qu'il est facile de savoir qu'une table sera minimalement placée dans cette pièce. En général, les *émotions négatives* se manifestent surtout face à la maquette *T3\_maq*, la planche de dessins *T3\_plc* et le cadre de photographies en noir et blanc *T3\_cad1*. Il apparaît intéressant de noter la présence de la planche de dessins *T3\_plc* ici. Ainsi, même les architectes qui ont l'habitude de ce type de présentation expriment plusieurs *émotions négatives* face à cet outil, tel qu'illustré dans ces deux exemples :

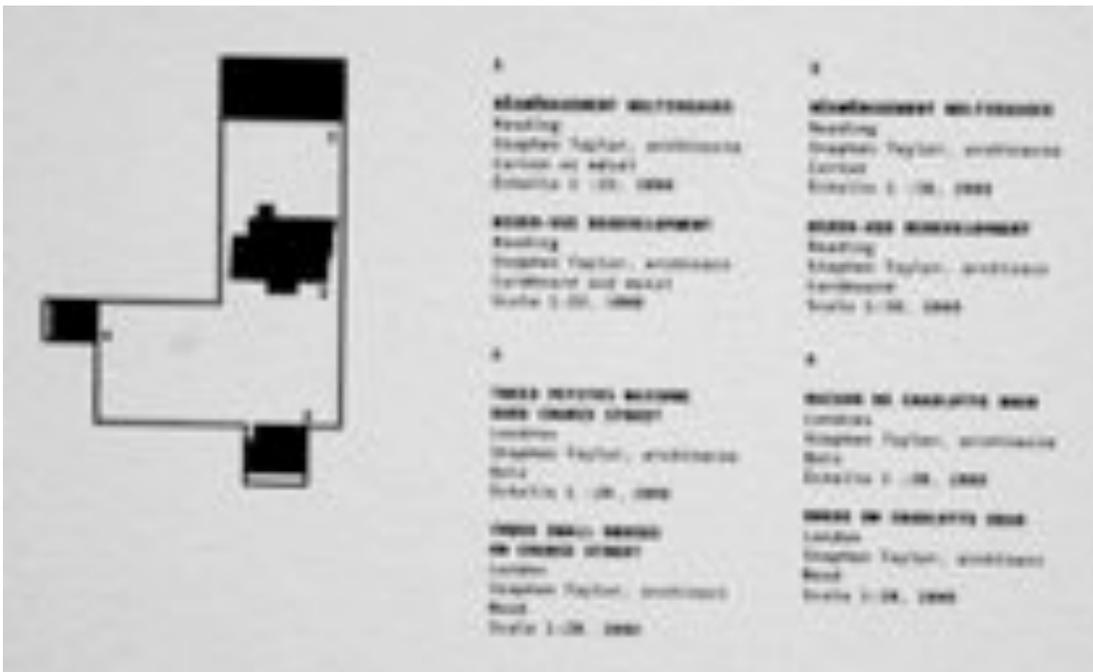
Insatisfaction en lien avec la présentation : « *Mais ça dit quoi? On comprend pas, ça flotte, il y a pas de terrain, un petit bout de gris qui traîne, je ne sais pas.* » [P21-AM, énoncés 8-10]

Manque d'intérêt : « *En général, je me rends compte que je, à travers la, la visite, pi même dans les autres visites que j'ai déjà faites, j... C'est drôle, mais je m'intéresse pas nécessairement très profondément aux plans en tant que tels, pi au fonctionnement des... des édifices [...] Mais le, le, l'aménagement e... du plan en tant que tel j... comme je connais pas les besoins, le client e... les intérêts. On dirait que ça, ça me parle moins.* » [P25-AM, énoncés 10-11 et 15]

Tel que souligné plus haut, la proportion de chacun des types d'obstacles pour chaque groupe est similaire, alors qu'on aurait pu minimalement s'attendre, par exemple, à davantage d'*erreurs* et de *difficultés* de la part des néophytes. Comment expliquer un tel constat? Il est probable que l'abstention de tout commentaire face aux sous-unités jugées difficiles, telles que la planche de dessins *T3\_plc*, y soit pour beaucoup dans le résultat ici observé. Le non-architecte ne s'acharne pas quand il fait face à un artefact ou une sous-unité d'apparence difficile. Une telle explication est ici appuyée sur le fait que, dans l'analyse par sous-unité, il a été constaté que les sous-unités ayant suscité le plus grand nombre d'obstacles sont celles qui ont été l'objet du plus petit nombre d'énoncés : soit la maquette *T3\_maq* et le livret *T3\_liv*. Ce constat confirme l'interprétation énoncée plus haut (voir section 3.1) selon laquelle les visiteurs ont évité ces sous-unités placées dans la salle 2 étant donné qu'elles lui posaient une forme ou une autre de problème. L'identification du projet auquel se rattache la sous-unité est apparemment une opération difficile pour plusieurs des participants ayant rencontré ces obstacles. Par exemple, ayant d'abord regardé la maquette *T3\_maq*, un participant tente de voir, avec *difficulté* et *incertitude*, si cette sous-unité représente le même projet que les sous-unités placées sur le mur à proximité (qui en réalité font partie de T1) :

« OK, c'est ça. Je crois bien... J'essaie, j'essaie de trouver ce projet-là. Mais... [...] Ça, c'est pas tout le même projet genre, c'est un peu éparpillé en tout cas. » [P17-AM, énoncés 1, 4, 6-7]

En exposition, l'un des outils les plus efficaces pour faciliter l'identification d'une sous-unité est l'étiquette. Or, dans ce cas, l'étiquette de *T3\_maq* est très peu utilisée par les visiteurs. Elle est située à bonne distance de la sous-unité (de l'autre côté de la pièce au mur, voir **Figure 3.10**, page 125) et est particulièrement difficile à comprendre. L'information y est présentée sous forme de plan (voir **Figure 3.14**) et une rotation mentale de l'image est nécessaire pour l'interpréter. L'élément dessiné à gauche est le plan de la table sur laquelle se trouvent les maquettes au centre de la salle. La maquette identifiée par le nombre « 3 » est celle du projet T3. Quelques visiteurs ont regardé cette étiquette, mais aucun d'entre eux, même architecte, n'est parvenu à en tirer de l'information l'aidant à identifier les projets représentés par chacune des maquettes.



**Figure 3.14** Étiquette identifiant la sous-unité *T3\_maq*

Les sous-unités auxquelles se rattachent le plus souvent les actions suivant des obstacles sont le livret *T3\_liv*, la grande photographie *T3\_PHE2*, le cadre de photos *T3\_cad2* ainsi que la maquette *T3\_maq*. La maquette, le livret et le cadre couleur *T3\_cad2* sont des sous-unités

face auxquelles le nombre d'obstacles est également élevé. Il est alors possible de penser que, dans plusieurs cas, le visiteur fait face à un obstacle et arrive à le surmonter en observant la même sous-unité. La présence de la sous-unité *T3\_PHE2* est plus étonnante, puisqu'elle est moins fréquente dans les résultats des obstacles. Plus spécifiquement, ce sont surtout des actions de *confirmation* qui sont faites face à cette photographie. En cela, le résultat paraît cohérent puisque beaucoup d'*incertitude* a été décelée dans le verbatim face à cette sous-unité. L'action de type *rectification* est, pour sa part, un peu plus présente face au livret *T3\_liv*. Cette sous-unité, avec la maquette *T3\_maq*, a fait l'objet de plusieurs énoncés comportant une *erreur*. Il apparaît donc logique que plusieurs de ces erreurs soient rectifiées en lien avec elle.

Les opérations *identifier* et *associer* sont celles qui sont le plus souvent effectuées quand un obstacle se manifeste<sup>167</sup>. Comme ces opérations sont aussi les plus fréquemment accomplies par les visiteurs, ce résultat est sans surprise. De plus, une importante proportion des obstacles rencontrés étant de nature cognitive, il est logique que les énoncés au sein desquels ces obstacles apparaissent soient des opérations de type cognitif.

**En bref, les principaux points qui ressortent de la discussion portant sur les obstacles rencontrés sont les suivants :**

— Les non-architectes rencontrent un peu plus d'obstacles proportionnellement avec l'ensemble du verbatim que les architectes (différence non significative toutefois). Mais le fait que les architectes rencontrent autant d'obstacles vient en contradiction avec l'affirmation trop souvent formulée selon laquelle seuls les non-architectes font face à des obstacles dans leur interprétation d'expositions d'architecture.

— Certaines des sous-unités les plus négligées par les participants (à savoir la maquette et le livret) sont aussi celles face auxquelles le plus grand nombre d'obstacles est rencontré. Ceci corrobore l'idée suivante : si une sous-unité est difficilement reliée au projet architectural,

---

<sup>167</sup> Certaines combinaisons entre type d'opération et obstacles sont impossibles (par exemple : *juger* et *erreur*) ou rares (par exemple : *associer* et *émotion négative*), alors que d'autres sont très fréquentes (par exemple : *associer* et *erreur* ou *juger* et *émotion négative*).

elle sera non seulement négligée par un grand nombre de visiteurs, mais elle sera également source d'obstacles pour ceux qui lui prêtent une certaine attention.

— La planche de dessins, sous-unité la plus commentée par les architectes, a néanmoins suscité plusieurs obstacles même chez ces derniers. L'*incertitude* et les *émotions négatives* exprimées portent à croire que même les spécialistes ne sont pas nécessairement séduits ou enchantés par la présentation, en exposition, des projections orthogonales.

## CHAPITRE 4. RÉSULTATS ET INTERPRÉTATION EN LIEN AVEC LES THÉMATIQUES PROJET ARCHITECTURAL ET SÉRIE

Les deux sections de ce chapitre rapportent et discutent les données recueillies en lien avec les questions spécifiques de recherche Q4 et Q5. La première section (section 4.1) porte sur les différents aspects du projet architectural dont parlent les visiteurs (Q4). La seconde section (section 4.2) analyse les grandes caractéristiques des liens établis à partir des éléments du projet T3 (Q5).

### 4.1. LES ASPECTS DU PROJET ARCHITECTURAL (Q4)

Dans cette section, les résultats présentés portent sur les deux sous-questions de recherche suivantes : a) Quel(s) aspect(s) du projet architectural retient (ou retiennent) l'attention du visiteur? b) Les aspects du projet architectural commentés varient-ils en fonction des sous-unités regardées?

Dans un premier temps, les résultats généraux sont présentés : d'abord les fréquences pour chacune des catégories et sous-catégories du projet, puis les fréquences de catégories par groupe de participants. Dans un second temps, les aspects du projet architectural commentés face à chacune des six sous-unités du projet T3 sont identifiés, suite à quoi sont précisées les données comparatives entre architectes et néophytes. La discussion des résultats les plus importants reliés à la question des aspects du projet architectural traités dans le verbatim des participants clôt la section.

#### ***4.1.1. Portrait global des aspects du projet architectural commentés par les participants***

La présente recherche s'intéresse, d'un point de vue général, à la communication du projet architectural en exposition. Dans le chapitre méthodologique, à la lumière des écrits

consultés sur le sujet (*voir* notamment Treib, 1993 et Wang, 1996), six catégories thématiques (chacune divisée en sous-catégories – *voir* sous-section 2.4.3, **Tableau 2.8**, page 103) ont été jugées pertinentes pour l'étude du projet architectural en contexte muséal. La présente sous-section vise à explorer la manière dont les visiteurs suivis dans le cadre de la présente étude portent attention à l'un ou l'autre de ces six aspects généraux du projet architectural. En d'autres termes, quel « projet architectural » peut-on voir surgir du verbatim des participants? Ou, plus spécifiquement encore, quels sont les divers aspects qui le composent et quelle importance est accordée à chacun?

Le Tableau C.27, en Appendice C, permet de constater que deux aspects se démarquent, étant beaucoup plus fréquemment mentionnés que les autres : la *matérialité* (335 énoncés par 28 participants) et la *présentation* (285 énoncés par 26 participants). Trois des autres catégories reçoivent une certaine attention : l'*expérience* (91 énoncés par 21 participants), le *contexte* (88 énoncés par 23 participants) et la *dénomination* (77 énoncés par 19 participants). Enfin, la thématique *concept* ne recueille que 27 énoncés (par 14 participants)<sup>168</sup>.

*Les architectes diffèrent-ils des non-architectes au chapitre des aspects du projet architectural commentés?* Le test de Fischer appliqué aux données du **Tableau 4.1** ne permet de déceler aucune différence significative entre les groupes d'architectes et de non-architectes. Toutefois, deux constantes ressortent en faveur des architectes : pour chaque catégorie, il y a toujours plus d'énoncés répertoriés que ce n'est le cas chez les néophytes et pour presque toutes les catégories, il y a soit un nombre égal ou supérieur de participants qui commentent. Bref, aucune différence significative n'est notée, mais on constate des tendances en faveur d'une participation plus active chez les architectes.

---

<sup>168</sup> La somme de ces résultats dépasse le nombre total d'énoncés retenus (718) étant donné qu'il arrive que l'énoncé porte sur plus d'un aspect du projet architectural à la fois. Ainsi, un seul énoncé peut recevoir plus d'un encodage en ce qui concerne les aspects du projet architectural abordés.

**Tableau 4.1** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et pour chaque aspect du projet architectural

Aspect du projet architectural	Groupe	
	X	A
Matérialité	141 (14)	194 (14)
Présentation	103 (12)	182 (14)
Expérience	41 (10)	50 (11)
Contexte	38 (12)	50 (11)
Dénomination	25 (10)	52 (9)
Concept	9 (5)	18 (9)
Total	357 (14)	546 (14)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

Dès le départ, cinq des six aspects principaux du projet architectural ont été subdivisés en plusieurs sous-catégories. Certaines de ces sous-catégories se démarquent-elles ou attirent-elles particulièrement l'attention du visiteur? Les données recueillies en lien avec ces catégories sont présentées au **Tableau 4.2**<sup>169</sup>.

En ce qui concerne la catégorie *matérialité*, il apparaît clairement que les sous-catégories *apparence* (93 énoncés/22 participants), *porte* (62 énoncés/18 participants) et *esthétique*<sup>170</sup> (59 énoncés/19 participants) sont fréquemment ciblées.

Sous-catégorie *apparence* face aux photographies du livret *T3\_liv* : « *C'est très moderne.* » [P10-XM, énoncé 37]

Quatre autres sous-catégories de *matérialité* retiennent une certaine attention : la *fenestration* (25 énoncés/11 participants), l'*escalier* (21 énoncés/7 participants), l'*échelle*<sup>171</sup> (18 énoncés/8 participants) et le *matériau* (16 énoncés/6 participants).

<sup>169</sup> Le tableau détaillant, pour chaque catégorie et pour chaque participant, les sous-catégories d'aspects du projet sur lesquels portent les énoncés se trouve dans l'Appendice C, Tableau C.28.

<sup>170</sup> Les énoncés encodés *esthétique* portent surtout sur le *projet architectural* (23 énoncés par 10 participants) et sur la *porte* (15 énoncés par 9 participants).

<sup>171</sup> L'échelle correspond aux dimensions du projet proportionnellement à tout ce qui l'entoure ainsi qu'à ses occupants : « Pour appréhender une échelle, il faut mettre en relation les dimensions des villes, des lieux, des bâtiments, des espaces et des objets et comprendre comment, à leur tour, toutes ces composantes sont liées les unes aux autres et aux personnes qui les occupent et les utilisent. » (Farrelly, 2009 : 35)

**Tableau 4.2** Fréquences d'énoncés par sous-catégories des aspects du projet architectural ( $N=28$ )<sup>172</sup>

Sous-catégories du projet architectural	Participant	Nb de Tot participants
<b>Matérialité total</b>		<b>335 (28)</b>
apparence		93 (22)
porte		62 (18)
esthétique		59 (19)
fenestration		25 (11)
escalier		21 (7)
échelle		18 (8)
matériau		16 (6)
plancher		7 (4)
projet réalisé		6 (3)
nb. d'étages		5 (2)
porche		5 (1)
autre		18 –
<b>Présentation total</b>		<b>285 (26)</b>
artefact		198 (25)
caractère épuré		16 (7)
disposition/angles de vue		14 (6)
fenêtres ouvertes		4 (3)
autre		53 –
<b>Expérience total</b>		<b>91 (21)</b>
distribution spatiale		35 (10)
fonction espace		19 (8)
ambiance		8 (5)
intimité		7 (5)
lieu de vie		5 (4)
lumière		4 (4)
autre		13 –
<b>Contexte total</b>		<b>88 (23)</b>
intégration		23 (11)
quartier		23 (12)
implantation		8 (4)
localisation		7 (6)
aménagement		3 (2)
densité urbaine		3 (3)
historique et culturel		3 (2)
matériau		2 (2)
autre		16 –
<b>Dénomination</b>		<b>77 (19)</b>
<b>Concept total</b>		<b>27 (14)</b>
intérêt p.a.		11 (7)
architecte		4 (3)
nature p.a.		4 (4)
client		3 (3)
autre		5 –

<sup>172</sup> Pour chacun des énoncés, un seul code de sous-catégorie a été déterminé. Ainsi, le total indiqué pour la catégorie correspond au total de toutes les sous-catégories pour cet aspect.

En lien avec la catégorie **présentation**, la sous-catégorie *artefact*<sup>173</sup> se démarque nettement des autres (198 énoncés/25 participants).

Sous-catégorie *artefact (nature de l'artefact)* face au livret T3\_liv : « *Oui, on voit un ancien plan de, de ville où...* » [P26-AF, énoncé 2]

Peu d'énoncés portent sur le *caractère épuré*<sup>174</sup> des représentations (16 énoncés/7 participants) ou sur leur *disposition*<sup>175</sup> dans l'espace (14 énoncés/6 participants). Enfin, 53 énoncés font partie de la sous-catégorie nommée *autre*. Ce nombre est particulièrement élevé et indique que des efforts sont encore à faire en lien avec la définition des sous-catégories de l'aspect *présentation* du projet architectural.

Dans la catégorie reliée à la dimension **expérience** du projet architectural, la sous-catégorie *distribution spatiale* (35 énoncés/10 participants) est la plus souvent mentionnée. La sous-catégorie *fonction espace* (ex : cuisine, salon, etc.) retient aussi un peu l'attention (19 énoncés/8 participants).

Sous-catégorie *distribution spatiale* en lien avec les plans de T3\_plc : « *Je veux voir où est-ce qu'est l'escalier aussi parce que je le trouvais vraiment très beau. OK, il est en rentrant.* » [P15-AM, énoncés 82-84]

Sous-catégorie *distribution spatiale* en lien avec la maquette T3\_maq : « *Oui, il y a des espèces de pentes qui mènent e... en haut de l'escalier. Donc e... je suis au-dessus du e... près des portes que je parlais tantôt, les portes qui se plient en deux qui mènent sur un... un trou [...]* » [P10-XM, énoncés 18-19]

Pour les énoncés portant sur le **contexte** du projet, les sous-catégories les plus souvent évoquées sont l'*intégration* (23 énoncés/11 participants) et le *quartier* (23 énoncés/12 participants). Au total, la catégorie **concept** a reçu peu de commentaires (27). La sous-

---

<sup>173</sup> Les énoncés de la sous-catégorie *artefact* abordent surtout sa *nature* (89 énoncés faits par 20 participants) et, avec une fréquence moindre, son caractère *esthétique* (32 énoncés par 8 participants).

<sup>174</sup> Cette catégorie regroupe toutes les références au « caractère épuré » des représentations, soit sans présence humaine ou aménagement. Des exemples seront donnés plus loin dans la sous-section de discussion 4.1.3.

<sup>175</sup> Dans cette catégorie, tel que mentionné plus haut, se retrouvent les énoncés qui réfèrent à la manière dont les artefacts et sous-unités sont disposés dans l'espace de l'exposition, de même que les angles de vue qu'il est possible d'avoir en raison de ces dispositions.

catégorie *intérêt p.a.*<sup>176</sup> reçoit plus d'une dizaine de ces commentaires (11 énoncés/7 participants).

Le dernier item pour lequel des données ont été recueillies en lien avec le projet architectural concerne la différence entre les groupes de visiteurs (question Q6). *Les architectes se distinguent-ils des non-architectes dans leurs références aux diverses sous-catégories d'aspects du projet architectural?* Les résultats présentés au Tableau C.29, en Appendice C, permettent de constater que, même à ce niveau de détail, les différences entre néophytes et architectes sont peu nombreuses.

Pour chacune des cinq catégories détaillées, la hiérarchie des sous-catégories est assez similaire. Les différences sont généralement décelées dans les sous-catégories qui sont moyennement ou peu présentes, et qui impliquent donc des fréquences assez faibles. Seules trois différences significatives sont identifiées. Dans la catégorie *matérialité*, la sous-catégorie *esthétique* est abordée par plus de non-architectes que d'architectes ( $p = 0,043$  donc  $p < 0,05$ ). Dans la catégorie *présentation*, la sous-catégorie *caractère épuré* est évoquée par un plus grand nombre d'architectes que de néophytes ( $p = 0,0291$  donc  $p < 0,05$ ). Enfin, la sous-catégorie *intérêt pour le projet architectural (p.a.)* (rattachée à la catégorie *concept*) est mentionnée par un nombre plus élevé de participants architectes ( $p = 0,0291$  donc  $p < 0,05$ ).

**En résumé, trois éléments ressortent de ces résultats généraux portant sur les aspects du projet architectural traités par les participants :**

— Un intérêt inégal est porté aux différents aspects du projet architectural. Les aspects *matérialité* et *présentation* du projet sont les plus commentés. Les aspects *expérience*, *contexte* et *dénomination* le sont beaucoup moins que les deux précédents. Enfin, l'aspect *concept* retient, pour sa part, très peu l'attention des visiteurs.

— Pour chacun des aspects, certaines sous-catégories retiennent plus l'attention que d'autres. Parmi celles qui ont suscité le plus de commentaires, cinq se démarquent (ayant recueilli au minimum 30 énoncés). C'est le cas des sous-catégories *apparence*, *porte* et *esthétique* de

---

<sup>176</sup> Ici, « p.a. » est utilisé comme abréviation de l'expression « projet architectural ».

l'aspect *matérialité*. C'est également le cas de la sous-catégorie *artefact* (*nature* et aspect *esthétique* des artefacts) de la catégorie *présentation*. Enfin, une certaine attention est aussi portée à la *distribution spatiale* de la catégorie *expérience*.

— Trois différences significatives entre groupes de visiteurs sont identifiées, mais, uniquement en lien avec certaines sous-catégories. Pour l'aspect *matérialité*, l'*esthétique* est commentée par un plus grand nombre de non-architectes que d'architectes. Pour la catégorie *présentation*, la sous-catégorie *caractère épuré* est présente chez un nombre plus élevé d'architectes. Finalement, pour ce qui est du *concept*, l'*intérêt pour le projet architectural* est commenté par plus d'architectes que de néophytes.

#### ***4.1.2. Les aspects du projet architectural commentés face à chaque sous-unité***

Chacune des sous-unités du projet T3 est exposée pour présenter un certain type d'information sur le projet. En ce sens, il est apparu intéressant de vérifier si ces différences dans le type d'informations disponibles au sein des sous-unités amènent les visiteurs à aborder des aspects divers du projet architectural. Les résultats de la présente sous-section visent donc à vérifier si les aspects du projet commentés par les participants varient en fonction des caractéristiques des sous-unités regardées. Le **Tableau 4.3** présente, pour chaque sous-unité du projet T3, les aspects du projet architectural sur lesquels portent les énoncés des participants<sup>177</sup>.

---

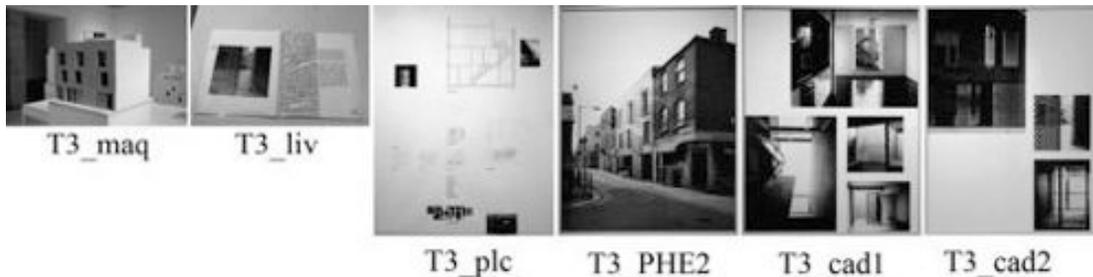
<sup>177</sup> Pour le détail par participant, se référer aux Tableaux C.30 à C.35 de l'Appendice C.

**Tableau 4.3** Fréquences d'énoncés pour les aspects du projet architectural ciblés en lien avec chacune des sous-unités ( $N=28$ )

Sous-unité \ Asp. p.a.*	T3_cad2	T3_plc	T3_cad1	T3_PHE2	T3_maq	T3_liv
Matérialité	95 (21)	61 (14)	59 (20)	61 (19)	50 (10)	62 (8)
Présentation	44 (15)	55 (15)	68 (18)	38 (16)	58 (13)	47 (7)
Expérience	12 (7)	30 (7)	27 (12)	5 (4)	18 (3)	5 (1)
Contexte	8 (6)	11 (5)	9 (6)	49 (20)	8 (2)	15 (4)
Dénomination	17 (11)	6 (4)	10 (7)	19 (8)	25 (7)	29 (8)
Concept	6 (3)	5 (5)	5 (4)	10 (8)	0 –	1 (1)
Total <sup>178</sup>	149 (25)	144 (20)	142 (27)	128 (27)	123 (16)	119 (8)

\* Asp. p.a. : Aspects du projet architectural.

L'aspect le plus souvent traité face à chacune des sous-unités est toujours soit la *matérialité*, soit la *présentation* (sauf une seule exception – la grande photographie *T3\_PHE2* – où c'est le *contexte* qui occupe le second rang). Pour chacune des sous-unités (voir **Figure 4.1** pour revoir leurs images), quelques particularités peuvent être notées.



**Figure 4.1** Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3

Face au cadre de photographies couleur *T3\_cad2*, la *matérialité* est particulièrement prédominante (95 énoncés/21 participants). Voici un exemple de ce type d'énoncé :

« J'aime bien le, le choix de métal e... perforé avec les plissements, la texture que ça fait pour la porte d'entrée, ça me plaît. » [P18-AM, énoncé 3]

<sup>178</sup> Le total de chaque colonne de résultats dépasse le nombre total d'énoncés face à chaque sous-unité étant donné qu'il arrive qu'un énoncé porte sur plus d'un aspect du projet architectural à la fois. Ainsi, un seul énoncé peut recevoir plus d'un encodage en ce qui concerne les aspects du projet architectural ciblés.

En ce qui concerne la planche de dessins *T3\_plc*, la *présentation* est commentée par plusieurs (55 énoncés par 15 participants) et la fréquence d'énoncés portant sur l'*expérience* est élevée (30 énoncés/7 participants).

Catégorie *présentation* en lien avec *T3\_plc* : « *En fait, j'ai un peu l'impression de voir des planches de PFE<sup>179</sup>. OK. Ouin, pi je sais pas si ça me plaît.* » [P20-AF, énoncés 2-3]

En lien avec la sous-unité *T3\_cad1*, soit le cadre de photographies en noir et blanc, la *présentation* est très commentée (68 énoncés/18 participants) et nombreux sont les participants à traiter de l'*expérience* (27 énoncés/12 participants).

Catégorie *présentation* en lien avec le cadre de photographies *T3\_cad1* : « *OK. Un panneau noir et blanc.* » [P23-AF, énoncé 26]

Le *contexte* a une présence nettement plus marquée face à la photographie de rue *T3\_PHE2* que par rapport à toute autre sous-unité du projet T3 (49 énoncés/20 participants), alors que les commentaires sur l'*expérience* se font particulièrement rares (5 énoncés/4 participants).

Catégorie *contexte* en lien avec la photographie de rue *T3\_PHE2* : « *Ah, il y a vraiment une intégration à la ville dans les ouvertures, e... dans la brique, les matériaux.* » [P28-AF, énoncés 20-22]

La maquette *T3\_maq*, quant à elle, suscite plusieurs commentaires sur la *présentation* (58 énoncés/13 participants) et sur la *dénomination* (25 énoncés/7 participants), mais très peu sur le *contexte* du projet (8 énoncés/2 participants).

Catégorie *présentation* en lien avec la maquette *T3\_maq* : « *Choix des matériaux étrange aussi, même matériau pour le socle que pour la, le fond de maquette.* » [P21-AM, énoncés 1-2]

Finalement, le livret *T3\_liv* est l'objet d'énoncés touchant la *matérialité* (62 énoncés/8 participants) et la *dénomination* (29 énoncés/8 participants), alors que l'*expérience* est très peu abordée (5 énoncés/1 participant).

---

<sup>179</sup> L'abréviation « PFE » réfère au projet de fin d'études préparé par les étudiants en architecture à la fin de leur formation universitaire.

Catégorie *matérialité* en lien avec le livret *T3\_liv* : « *C'est très très beau. Un beau mariage, un beau détail, belle finition.* » [P10-XM, énoncés 42-43]

Les architectes diffèrent-ils des non-architectes dans leurs commentaires sur les aspects du projet architectural face aux différentes sous-unités? Le **Tableau 4.4** présente, pour chacune des sous-unités, une comparaison des aspects du projet architectural qui ont été abordés par les néophytes et par les architectes. De façon générale, il y a beaucoup de similitudes entre les deux groupes. Face à une même sous-unité, les participants des deux groupes ont généralement parlé des mêmes aspects du projet architectural en leur accordant une importance similaire.

Cinq différences significatives ont par ailleurs été décelées entre les deux groupes. Quatre concernent la planche de dessins *T3\_plc* et elles sont notées pour la *matérialité* ( $p = 0,0233$  donc  $p < 0,05$ ), la *présentation* ( $p = 0,008$  donc  $p < 0,05$ ), l'*expérience* ( $p = 0,0023$  donc  $p < 0,05$ ) et le *concept* ( $p = 0,0136$  donc  $p < 0,05$ ). Chaque fois, un nombre plus élevé d'architectes a formulé des énoncés se rapportant à ce thème. L'autre différence significative concerne le cadre de photographies en couleur *T3\_cad2*, en lien avec la *matérialité* du projet architectural ( $p = 0,0291$  donc  $p < 0,05$ ). Les architectes sont plus nombreux (13 contre 8) à avoir fait des énoncés en rapport avec la *matérialité* face à ces photographies.

**Tableau 4.4** Fréquences d'énoncés par groupe de participants sur les aspects du projet architectural ciblés en lien avec chacune des sous-unités

Sous-unité : Groupe	T3_cad2		T3_plc		T3_cad1		T3_PHE2		T3_maq		T3_liv	
	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A	X	A
Asp. p.a.*												
Matérialité	43(8)	52(13)	7(4)	54(10)	29(10)	30(10)	26(8)	35(11)	25(5)	25(5)	36(3)	26(5)
Présentation	16(7)	28(8)	6(4)	49(11)	21(7)	47(11)	16(6)	22(10)	29(7)	29(6)	26(2)	21(5)
Expérience	3(2)	9(5)	0-	30(7)	16(7)	11(5)	3(2)	2(2)	17(2)	1(1)	5(1)	0-
Contexte	3(2)	5(4)	2(1)	9(4)	2(1)	7(5)	25(11)	24(9)	5(1)	3(1)	7(1)	8(3)
Dénomination	7(5)	10(6)	2(1)	4(3)	6(3)	4(4)	14(5)	5(3)	3(2)	22(5)	4(3)	25(5)
Concept	0-	6(3)	0-	5(5)	1(1)	4(3)	5(4)	5(4)	0-	0-	1(1)	0-
Total	60(12)	89(13)	12(7)	132(13)	59(13)	83(14)	61(13)	67(14)	68(8)	55(8)	66(3)	53(5)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

\* Asp. p.a. : Aspects du projet architectural.

Sans constituer des différences significatives, deux points observés au **Tableau 4.4** apparaissent néanmoins dignes de mention puisqu'ils viennent préciser, et peut-être même éclairer, les résultats précédents (voir **Tableau 4.3**). Ainsi, les fortes fréquences reliées à l'aspect *dénomination* face à la maquette *T3\_maq* et au livret *T3\_liv* sont principalement dues au groupe des architectes (22 des 25 énoncés pour la maquette et 25 des 29 énoncés pour le livret). Alors que ce sont plutôt les non-architectes qui ont beaucoup parlé de la *dénomination* face à la photographie *T3\_PHE2* (14 des 19 énoncés).

Il est apparu intéressant de vérifier si des différences significatives pouvaient être décelées au niveau des sous-catégories du projet architectural. Une seule différence a été identifiée par le test de Fisher : face au cadre noir et blanc *T3\_cad1*, la sous-catégorie *caractère épuré* est commentée par un plus grand nombre d'architectes que de non-architectes ( $p = 0,0057$  donc  $p < 0,05$ ), alors que 6 architectes font 10 énoncés contre aucun commentaire pour les non-architectes.

**En résumé, des particularités ressortent concernant cinq des six aspects du projet architectural :**

— La *matérialité* a une présence marquée dans le discours des visiteurs en lien avec le cadre de photographies couleur *T3\_cad2* et le livret *T3\_liv*. Et elle est mentionnée par un plus grand nombre d'architectes que de non-architectes face à *T3\_cad2* (cadre de photographies couleur) et *T3\_plc* (planche de dessins).

— L'aspect *présentation* se démarque dans le verbatim portant sur le cadre de photographies noir et blanc *T3\_cad1*, sur la planche de dessins *T3\_plc* ainsi que sur la maquette *T3\_maq*. En lien avec la planche de dessins *T3\_plc*, les architectes sont plus nombreux à parler de *présentation* que les néophytes.

— La planche de dessins *T3\_plc* et le cadre de photographies noir et blanc *T3\_cad1* ont suscité plusieurs commentaires portant sur l'aspect *expérience* du projet, alors qu'il y en a eu très peu face aux sous-unités livret *T3\_liv* et photographie de rue *T3\_PHE2*. Les architectes abordent le thème de l'*expérience* en plus grand nombre que les non-architectes en lien avec la planche de dessins *T3\_plc*.

— L'aspect *contexte* est surtout mentionné par les visiteurs en lien avec la grande photographie de rue *T3\_PHE2*, alors qu'il apparaît peu dans le verbatim lié à la maquette *T3\_maq*.

— La *dénomination* du projet occupe une part non négligeable des énoncés portant sur les deux artefacts de la salle 2 : le livret *T3\_liv* et la maquette *T3\_maq*.

#### ***4.1.3. Discussion concernant les aspects du projet architectural***

Les travaux existants au sujet de l'exposition d'architecture portent communément sur ce qui est présenté du projet architectural en exposition. Les divers moyens employés par les commissaires pour exposer le projet sont discutés, dans ce qui peut être perçu comme une recherche du meilleur outil de représentation possible. À ma connaissance, il n'a jamais été tenté d'identifier le projet tel que perçu par le visiteur de ces expositions. Qu'est-ce qu'il construit comme sens en lien avec le projet à partir des outils employés? Ainsi, dans un premier temps, la grille développée pour l'analyse de cette thématique (Grille D) a permis d'identifier les proportions de verbatim portant sur chacune des six catégories principales du projet. Une autre des questions intéressantes en lien avec le projet architectural est d'amorcer une réflexion sur les liens entre les différents outils utilisés pour présenter l'architecture en exposition et les interprétations qu'en font les visiteurs. Un type d'outil incite-t-il le visiteur à s'intéresser davantage, par exemple, à l'*expérience* ou au *contexte* du projet? Ainsi, dans le cadre de la présente recherche, une attention particulière a d'abord été portée aux aspects du projet architectural le plus ou le moins souvent traités par les visiteurs, pour par la suite faire le point sur les différences selon les sous-unités ciblées ou encore selon la formation des visiteurs (différences entre architectes et non-architectes).

Une remarque générale peut être faite sur les aspects du projet abordés. Il appert que les visiteurs s'intéressent à la sous-unité exposée tantôt comme « monument » et tantôt en tant que « document », pour reprendre les termes employés par Davallon (1996) et Merzeau (1999). Quand le visiteur traite l'objet comme monument, sa construction de sens porte sur

l'objet pour lui-même. Ceci correspond à la « stratégie de mise en exposition esthétique » chez Davallon (1996 : 74) ou « muséologie d'objet ». Dans un tel cas, la rencontre du visiteur avec l'objet est au cœur de la production de sens. « Le correspondant de cette écriture de l'exposition dans le monde du texte littéraire serait l'écriture poétique qui met en valeur des mots, des expressions, des sonorités. » (Davallon, 1996 : 75) L'objet-monument, ainsi mis en valeur pour lui-même, apparaît dans le discours des visiteurs dans la catégorie ici identifiée par le vocable *présentation*. Même si la stratégie principale mise en œuvre dans l'exposition « Perspectives de vie » est plutôt communicationnelle, à plusieurs moments, le participant construit du sens à partir des objets en les prenant pour eux-mêmes, comme « monuments ».

Toutefois, la majorité du temps, et ce sans surprise étant donné la stratégie communicationnelle déployée dans cette exposition, les objets sont pris comme « documents ». C'est le cas pour presque toutes les autres catégories identifiées dans la présente section (*matérialité, expérience, contexte et concept*). Dans un tel cas, « [l']objet vaut donc plus pour ce qu'il dit que pour lui-même. » (Davallon, 1996 : 75) La valeur de la sous-unité se situe alors dans ce qu'elle peut apporter comme informations sur les divers aspects du projet architectural, tel que l'exprime Merzeau :

[...] le document cherche à court-circuiter la distance au référent [ici le bâtiment]. Pour un tel besoin donné, il *tient lieu de l'objet*, parce qu'il en est un double à la fois réduit (par l'échelle, la matière, le formalisme du langage), et augmenté (par la valeur ajoutée d'une information). (Merzeau, 1999 : 91)

Pour sa part, l'aspect *dénomination* pourrait être situé du côté du document, mais à son tout début. Pour que la sous-unité fonctionne de manière optimale comme document, il importe d'abord que le visiteur puisse savoir sur quel projet elle peut l'informer. Toutes les opérations portant sur la *dénomination* correspondent à cette étape cruciale de l'identification de l'appartenance de la sous-unité à l'un ou l'autre des projets.

Les différents aspects du projet architectural seront discutés, à partir d'ici, selon leur ordre d'importance dans les énoncés des participants : soit d'abord la *matérialité* et la *présentation*, puis l'*expérience*, le *contexte*, la *dénomination*, et finalement le *concept*.

### *L'aspect matérialité*

La grande importance accordée par les visiteurs à l'aspect *matérialité* correspond à ce qui a été discuté par Wang (1993) et Treib (1996) alors qu'ils définissaient les différentes composantes du projet architectural. Selon ces auteurs, la *matérialité*, appelée « morphology » par Wang (1993) et « form/space » par Treib (1996), est une composante importante du projet architectural ou de sa communication en exposition. L'aspect *matérialité* est généralement très présent en lien avec toutes les sous-unités. Ce résultat est concordant avec le type d'outils utilisés pour présenter ce projet. En effet, la manière dont le projet T3 est exposé met particulièrement l'emphase sur la *matérialité* du projet « Trois petites maisons dans Chance Street ». La facture des photographies, exemptes d'aménagement ou de présence humaine, met de l'avant le projet davantage dans son caractère matériel qu'expérientiel.

Ce dont parle le plus souvent le visiteur quand il est question de *matérialité* est la catégorie nommée *apparence* du projet. Par exemple, en regardant la grande photographie de rue *T3\_PHE2*, un participant commente l'apparence contemporaine du projet par rapport aux bâtiments environnants plus anciens :

*« Je me fais quand même le commentaire que c'est une belle insertion dans le contexte, puis franche par rapport à, à son, à son époque. [...] On peut pas confondre du tout e... l'époque si ce n'était que pour cette simple raison-là. » [P18-AM, énoncés 24-25 et 29]*

La manière dont l'*apparence* du projet est le plus communément mobilisée dans les verbatim est toutefois en coprésence avec la *dénomination* afin d'identifier l'appartenance de la sous-unité au projet T3. L'extrait suivant en est une illustration :

*« Ils donnent le plan de localisation de ce... de la maquette que je viens de, de voir. Que je semble reconnaître... sur la photo. » [P10-XM, énoncés 30-31]*

Dans ce cas, l'*apparence* du projet architectural, tel que perçu en maquette (*T3\_maq*) et dans une photographie du livret (*T3\_liv*), permettent au participant d'associer ces deux sous-unités comme faisant partie du même projet architectural.

Il a été mentionné plus haut, lors de la description du projet T3 (voir sous-section 2.1.3, page 68), que l'élément le plus fort visuellement dans ce bâtiment est la porte grillagée dorée qui se situe au rez-de-chaussée sur la façade principale. Étant donné l'importance de cet élément dans l'apparence du bâtiment, il est apparu logique que la catégorie *porte* soit le deuxième élément le plus important parmi les sous-catégories de *matérialité* du projet. Ce résultat concorde également avec celui indiquant que la *matérialité* est surtout fréquente face à *T3\_cad2*, soit le cadre de photographies couleur présentant cet élément de la porte grillagée.

### *L'aspect présentation*

Quand le visiteur s'exprime sur la *présentation*, donc en prenant l'objet comme « monument », c'est presque toujours en parlant de la sous-unité ou de l'*artefact* exposé, et le plus souvent pour établir sa *nature* (ex. : plan, maquette, photographie). Par exemple, une participante identifie la nature de la sous-unité *T3\_cad1*, soit le cadre de photographies en noir et blanc :

« [...] à côté d'une photo noir et blanc. » [P11-XF, énoncé 10]

Cette identification de la nature de l'*artefact* apparaît logiquement comme étant souvent le premier moment de contact avec la sous-unité ou l'*artefact*. Le visiteur identifie d'abord à quel type d'outil il a affaire avant de s'intéresser ensuite à son contenu ou à son caractère esthétique. Ainsi, son importance dans le verbatim portant sur la *présentation* apparaît logique.

Au second rang des sous-catégories de la *présentation*, l'*esthétique de l'artefact* obtient également une fréquence d'énoncés substantielle. Pour illustrer cette sous-catégorie, l'extrait de verbatim suivant porte sur les reproductions de cartes anciennes du livret *T3\_liv* :

« Ça, j'aime ça dans, quand il y a des photos de, d'anciennes cartes pi tout ça, ça, je trouve que, je trouve que c'est beau. » [P12-XF, énoncé 13]

L'importance de cet aspect esthétique correspond à la stratégie de mise en exposition de muséologie d'objet (Davallon, 1996). Ici, la manière dont l'outil est abordé est semblable à la

manière dont une œuvre d'art de type peinture ou dessin pourrait l'être. Le visiteur apprécie ou non la vue, la contemplation de cet objet muséal.

Les participants architectes se sont distingués des non-architectes en référant plus fréquemment à une sous-catégorie de la *présentation* codée *caractère épuré*. Deux exemples permettront de mieux comprendre le sens de ce terme « épuré ». Premièrement, la participante commente le cadre de photographies *T3\_cad1* en identifiant et en jugeant négativement le *caractère épuré* de la présentation :

*« Mais e... encore une fois, je trouve que ces photos ici, un côté e... Tout est stérile, tout est bien nettoyé. Il n'y a personne ni il y a pas de plantes (rires) e... Ce sont des lignes pures, épurées, et encore une fois je trouve que ça m'étouffe un peu. Ça me donne pas le goût de vivre là en tous les cas. » [P19-AF, énoncés 9-13]*

Cette même participante a repris cette idée en entretien post-visite :

*« [...] on parle de design de bâtiments dans lesquels les gens vont vivre, dans lesquels les gens vont passer la plupart de leur vie, mais j'ai pas le sentiment que, ben, cet espace-là c'est vivant. J'ai pas le sentiment que les modèles ou, ou même les photos des, des propositions étaient vivants. » [P19-AF, entretien]*

Une participante, parlant elle aussi des photographies de *T3\_cad1* (et plus spécifiquement de *T3\_PHI3*, voir **Figure 4.2**), compare ce type de présentation épurée à ce qui est présenté dans la section de Nishizawa. Elle en vient ensuite à exprimer une opinion sur les expositions d'architecture et ce qu'elles devraient présenter :



*« E... pourquoi c'est vide cette pièce-là, je le sais pas. [...] tantôt ce que j'aimais dans l'expo de Tokyo c'est que les pièces avaient l'air vivantes ni elles n'avaient pas été rangées avant de prendre la photo. Ni c'est comme si j'aimais pas ça me faire prendre pour une cruche – de me dire, parce que en temps normal, il devrait y avoir une table là, pourquoi tu l'as enlevée? »*

*[...] Je trouve que les expos gagneraient à, probablement que les expos seraient plus... populaires auprès des gens, des non-initiés, s'il y avait plus de, de bâtiments qui sont vivants et qui ont pas été 'cleanés' avant de prendre la photo. » [P20-AF, énoncés 14-19]*

**Figure 4.2** Rappel visuel : *T3\_PHI3*

Tel que mentionné au premier chapitre (sous-sections 1.2.1 et 1.2.2, à partir de la page 14), ce type de photographie, qualifié ici d'« épuré », est courant en photographie d'architecture. Il met davantage de l'avant la matérialité du projet que son aspect expérientiel. Le projet y est présenté comme une « grande sculpture évidée » (Zevi, 1959 : 11) avant d'être considéré comme un lieu de vie. L'objectif semble être surtout de concocter une image magnifique du projet. Il est étonnant, de prime abord, qu'autant de commentaires de ce type soient le fait d'architectes plutôt que de non-architectes. On aurait pu s'attendre au contraire à ce que le spécialiste du domaine, habitué à cette esthétique, en fasse peu de cas, et que le non-architecte soit surtout rebuté par ces images. Or, c'est principalement l'architecte qui commente négativement cette pratique. Il est possible que l'architecte porte un regard critique plus contextualisé sur les présentations de projets en exposition. Il est également concevable que le titre de l'exposition « Perspectives de vie » ait amené des attentes spécifiques chez certains participants, notamment celle de découvrir des espaces qu'il est possible, voire aisé d'imaginer en tant que lieux de vie. L'extrait de verbatim suivant provient d'une participante qui a soulevé cette réflexion en cours de visite au sujet du titre de l'exposition :

*« Le nom de... de l'exposition est trompeur. Parce que on s'attend à voir des perspectives de vie quotidienne, pi c'est pas des maisons ordinaires, c'est des maisons d'architectes, pi je m'attendais vraiment à voir des perspectives de vie normale de... Je viens comme de réaliser ça là, que ma déception est plus à ce niveau-là. Je suis pas déçue du contenu... [...] Oh! Ben, oui, c'est ça. À la limite, les perspectives de vie quotidienne, sont plus là pour les, encore une fois, pour les projets de Tokyo. Je suis vraiment déçue des projets de Londres. » [P20-AF, verbatim ne portant pas sur T3]*

En entretien post-visite, la même participante précise ainsi sa pensée :

*« [...] Mais ça m'aurait pas dérangé de voir des maisons d'architectes, mais vivantes, habitées, à l'envers, pour vraiment sentir la vie qui se dégage de ça. J'ai pas senti de vie dans les maisons de Londres, juste dans celles de Tokyo. » [P20-AF, entretien]*

### *L'aspect expérience*

En plus de la *matérialité*, deux autres aspects importants du projet architectural sont établis par Wang (1993) et Treib (1996), soit l'*expérience* et le *concept*. Ces aspects sont aussi présents dans le verbatim, mais avec une fréquence moindre. L'*expérience* (appelée « use » par Wang, 1993) fait partie des aspects du projet qui sont moyennement présents dans

le verbatim. Les visiteurs de la présente exposition réfèrent alors principalement à la *distribution spatiale* et à la *fonction des espaces*. Par exemple, une participante s'intéresse à ces deux sous-catégories de l'*expérience* en regardant les plans d'étages de *T3\_plc* :

« Bon, 4, donc e... chambre au premier niveau, avec une salle de bain. Toujours une salle de bain à l'entrée, dans les projets qu'on, en fait de, de cet architecte-là. » [P28-AF, énoncés 15-16]

La participante parle de la *fonction* qui, dans ce cas, est la salle de bain. Ses propos portent également sur la *distribution spatiale* puisqu'elle mentionne la localisation de cette fonction près de l'entrée du projet dans le travail de Taylor. Ces aspects de l'*expérience* sont cruciaux dans la compréhension d'un projet architectural. Il est donc logique qu'ils soient très importants au sein de cette catégorie.

Parmi les aspects du projet architectural, l'*expérience* est surtout présente en lien avec la planche de dessins *T3\_plc*, ce qui est cohérent étant donné que les sous-catégories les plus présentes sont la *distribution spatiale* et la *fonction des espaces*, deux types d'informations particulièrement accessibles par les dessins, et plus souvent par les plans (qui sont les artefacts les plus commentés de la planche de dessins). Cet aspect *expérientiel* se retrouve aussi assez fortement en lien avec la sous-unité *T3\_cad1* (cadre de photographies noir et blanc), sauf que dans ce cas, les sous-catégories les plus populaires sont la *fonction des espaces* (les mentions portent toutes sur la cour intérieure et la cuisine), l'*ambiance* ainsi que le projet comme *lieu de vie*. Les extraits suivants illustrent ces deux dernières sous-catégories :

Sous-catégorie *ambiance* en lien avec *T3\_cad1* : « Malgré que l'espace est un petit peu triste. » [P3-XM, énoncé 13]

Sous-catégorie *lieu de vie* en lien avec *T3\_cad1* : « Ben j'essaie de... je pense à si moi j'aimerais vivre là. » [P23-AF, énoncé 28]

Ainsi, bien que la photographie noir et blanc, très esthétique, et le plan d'étage, beaucoup plus technique, soient des outils de nature très différente, ils ont tous deux suscité une construction de sens importante portant sur l'aspect général de l'*expérience*. Toutefois, leurs traits particuliers sont perceptibles dans le détail des sous-catégories abordées par les participants. Alors que la photographie permet plus aisément de percevoir l'*ambiance* du lieu

et de s'imaginer si on l'apprécierait comme *lieu de vie*, le plan est un outil essentiel pour comprendre la *distribution des espaces*.

### *L'aspect contexte*

Wang (1993) fait du *contexte* une sous-catégorie de la « morphology », ici renommée *matérialité*. Il a été choisi d'isoler cet aspect du projet architectural qu'est le *contexte* pour l'étudier plus en détail. Une des raisons de ce choix est que conceptuellement, il paraissait plus logique que cette catégorie, qui peut être fortement liée tant à la *matérialité* qu'à l'*expérience*, soit distinguée de ces deux aspects déjà très inclusifs. L'autre raison est que l'exposition « Perspective de vie », par sa thématique, pouvait susciter un nombre élevé de commentaires au sujet du *contexte*. En effet, tous les projets des deux architectes ont été choisis parce qu'ils s'inscrivent dans un contexte urbain dense et qu'ils offrent des solutions diverses à ce type d'insertion. En ce sens, il paraissait particulièrement à propos de consacrer une catégorie au contexte, qui d'ailleurs a été le thème principal d'un bon nombre d'énoncés. Les sous-thèmes alors traités sont relativement variés, les plus fréquents étant, sans grande surprise, la question de l'*intégration* du projet dans son contexte, suivie de près par des remarques sur le *quartier* environnant lui-même.

L'aspect *contexte* est faible en lien avec la maquette *T3\_maq*, ce qui s'explique aisément du fait que la maquette ne représente absolument aucun élément de contexte. Il s'agit uniquement de la maquette du bâtiment. À l'opposé, face à la grande photographie de rue *T3\_PHE2* (voir **Figure 4.3**) le contexte est apparu souvent dans le verbatim. Ceci va de soi étant donné qu'il s'agit de la seule photographie exposée permettant de voir le projet « contextualisé », avec la rue sur laquelle il s'implante. Cette sous-unité permet de connaître le rapport du projet aux bâtiments environnants tant en terme d'échelle que de matériaux. Par exemple, un participant commente l'*intégration* du projet dans son *contexte*, tout en parlant de la *matérialité* du projet (son *apparence* et le *matériau* de revêtement extérieur) :



« Je me fais quand même le commentaire que c'est une belle insertion dans le contexte, puis franche par rapport à, à son, à son époque tout comme e... le sont d'autres bâtiments e... qui sont sur cette rue là, notamment le dernier en bout de ligne. C'est un bâtiment qui est d'une époque plus récente et e... par contre qui fait plus de, de déférences à ses, à ses voisins e... en terme de choix de brique, de couleur. Ici ben je me dis e... il a fait exprès de choisir une brique polie e... plus luisante et ça le démarque de ses voisins. » [P18-AM, énoncés 23-28]

**Figure 4.3** Rappel visuel : T3\_PHE2

Il serait apparu logique que le visiteur architecte fasse un usage important du plan de site (*T3\_pls*) afin d'y puiser des informations portant sur le *contexte*. Un tel dessin permet de voir comment sont subdivisées les parcelles environnantes, comment se compose le tissu urbain entourant le projet. Or, cet artefact a été très négligé. Il semble donc que même les spécialistes du domaine aient ici préféré l'outil plus accessible (bien que fournissant des informations différentes) qu'est la grande photographie de rue *T3\_PHE2* pour recueillir des informations sur le *contexte* du projet architectural T3.

### *L'aspect dénomination*

La catégorie qui a été nommée *dénomination* a aussi été l'objet d'un nombre assez important d'énoncés. Le verbatim ainsi encodé porte sur l'identification du projet architectural, des différentes sous-unités le représentant. Il importe de rappeler ici que l'unité retenue pour l'analyse, « Trois petites maisons dans Chance Street », constitue une série disjointe : deux sous-unités sont présentées dans la salle 2, invitant les visiteurs à poursuivre leur exploration dans la salle 3 où se trouve la part principale du projet (le texte et quatre autres sous-unités). La nature fragmentée de cette présentation y est probablement pour beaucoup dans l'importance que l'aspect *dénomination* a pris dans le verbatim des participants. Il est à souhaiter qu'une série non disjointe susciterait moins d'énoncés de ce type, le visiteur pouvant aisément et rapidement identifier l'appartenance de chaque sous-unité à un projet spécifique.

Afin d'identifier l'appartenance d'une sous-unité à un projet en cas d'incertitude, deux principales options s'offrent au visiteur : la vérification du nom du projet sur une étiquette ou alors l'observation de l'*apparence* du projet représenté pour voir, à partir de diverses caractéristiques, s'il s'agit du même bâtiment. Dans le cas du projet T3, le visiteur a souvent eu de la difficulté à trouver les étiquettes ou à comprendre l'information qui y était indiquée, surtout pour la maquette *T3\_maq*. Pour ce qui est du livret *T3\_liv*, autre sous-unité pour laquelle la *dénomination* est un aspect souvent traité, le nom du projet était indiqué en couverture du livret, mais le visiteur voyait généralement ce nom pour la première fois. Il ne pouvait donc d'emblée le lier à quoi que ce soit. De plus, le nom même du projet pouvait porter à confusion. Le titre du livret était seulement « Three small houses », ce qui pouvait laisser croire au visiteur que le projet T1 exposé à proximité (« Maison de Charlotte Road ») serait l'une des « trois » petites maisons présentées. Ainsi, les informations textuelles étaient peu utiles pour aider les visiteurs dans l'identification de l'appartenance de certaines sous-unités au projet T3. Ceci explique que la catégorie *dénomination* soit presque toujours concomitante avec celle de la *matérialité*, le visiteur se servant de l'*apparence* du projet (l'*apparence* étant la plus fréquente sous-catégorie de la *matérialité*), telle que perceptible via les différents médias utilisés, afin d'identifier le projet architectural.

### *L'aspect concept*

Et finalement, la faible présence de la question du *concept* architectural dans les résultats a été constatée sans trop de surprises. Un projet comme celui de « Trois petites maisons dans Chance Street » possède un concept d'intégration au tissu urbain relativement traditionnel, peu spectaculaire. Cet état de fait a certainement contribué à susciter un nombre peu élevé de commentaires portant spécifiquement sur le *concept*. Il est toutefois possible de considérer que plusieurs des énoncés portant sur le *contexte* sont, dans ce cas particulier, étroitement liés au concept. Il a toutefois été décidé d'étudier ces deux catégories séparément. Un projet dont le concept serait moins étroitement lié au contexte amènerait possiblement moins de verbalisation sur le contexte.

**En bref, voici les quelques points principaux de cette discussion sur les aspects du projet architectural :**

— Même si l'unité retenue pour l'analyse (T3) est surtout centrée sur une présentation du bâti dans son aspect *matérialité*, plusieurs autres aspects du projet architectural sont mentionnés par les visiteurs, et ce tant par les architectes que par les non-architectes. Ainsi, l'écart entre les aspects généraux du projet sur lesquels les néophytes construisent du sens, et ceux qui intéressent les architectes est faible. Sans surprise, cet écart est grand seulement face à la planche de dessins *T3\_plc* que les néophytes ont évitée.

— D'une sous-unité à l'autre, les aspects abordés par les visiteurs varient. Ainsi, la nature d'un outil se répercute sur la construction de sens du visiteur qui le regarde. Par exemple, si les visiteurs abordent l'*expérience* surtout face à la planche de dessins *T3\_plc* et au cadre de photographies *T3\_cad1*, ils ne le font pas de la même manière dans les deux cas. Les plans d'étages permettent d'approfondir leur compréhension de la *distribution spatiale* alors que les photographies intérieures en noir et blanc du projet amènent plutôt une appréhension de l'*ambiance*.

#### 4.2. LES LIENS EFFECTUÉS ENTRE LES SOUS-UNITÉS (Q5)

Les résultats présentés dans cette section portent sur les sous-questions de recherche suivantes : a) Selon quel mode de liaison les éléments sont-ils liés par les visiteurs? b) Quelle est la nature du lien établi (*identique, similaire, distinct* ou *différent*)? c) Sur quel aspect du projet architectural chaque lien porte-t-il? Ces questions se rapportent à la problématique de la mise en série. Comment le visiteur fait-il sens d'un ensemble où chacun des éléments peut apporter une parcelle d'information au sujet du « tout » qu'est le projet architectural?

Deux modes de liaison ont pu être identifiés dans le verbatim des participants : le regroupement et l'association. Quand le visiteur fait un lien par regroupement, il traite plusieurs sous-unités ensemble sans expliciter le lien qui est fait. Par exemple, une

participante identifie des éléments vus dans les photographies des deux grands cadres *T3\_cad1 – T3\_cad2* :

*« On, on sent aussi la vie urbaine dans ces photos, dans ces images avec e... les enseignes de la piste cyclable, le vélo, le commerce de proximité sur le coin de la rue. » [P26-AF, énoncé 19]*

Ici, la participante nomme des éléments visibles dans les photographies de ces deux cadres, mais elle n'explique par l'association qui est faite. Dans cet autre extrait, une participante désigne deux maquettes, celle du projet T3 et celle du projet T1 situé tout près et s'exprime ainsi à leur sujet :

*« C'est vrai qu'on est tenté de les toucher hein! (rires) » [P9-XF, énoncé 1]*

Dans ces liens « par regroupement », l'opération principale effectuée est autre qu'une association, mais les sous-unités sont prises et commentées comme un groupe. On pourrait qualifier ces liens d'implicites.

L'autre mode de liaison identifié est celui du lien explicite, appelé lien par « association ». Dans ces cas, l'opération principale (identifiée au Chapitre 3, section 3.2) est de type « associer ». Par exemple, un participant associe le projet T3 tel que présenté au mur de la salle 3 et la maquette *T3\_maq* vue dans la salle précédente comme faisant partie du même projet architectural :

*« Ça on l'a pas déjà vu? [...] Ça, c'est une maquette. C'est une maquette qu'y a de l'autre côté, je pense. » [P17-AM, énoncés 14-15-16]*

Les liens par association peuvent être décomposés en deux types : les liens internes et les liens externes. Les liens dits externes associent un élément de l'exposition à un élément qui lui est extérieur. Ils sont relativement peu fréquents ici. Les liens dits internes relient entre eux des éléments de l'exposition. Ce sont uniquement ces derniers liens (liens internes) qui ont été retenus dans le cadre de la présente analyse. L'intérêt porté à ce type de liens découle de la problématique de la mise en série du projet. Il peut arriver qu'un lien comporte à la fois le mode de liaison par regroupement et par association. Il est alors compilé dans chacune des catégories.

La présentation/discussion des résultats en matière de liens répertoriés se fera en quatre temps. Dans un premier temps, un portrait général des liens effectués par les participants est dressé, tant les liens par regroupement que par association. Dans un second temps, les éléments spécifiques chaque fois liés sont précisés. Puis, dans un troisième temps, une analyse fine et détaillée est faite des seuls liens par association (leur nature et leur objet). Finalement, une discussion des résultats relatifs aux liens observés est proposée.

#### ***4.2.1. Portrait global des liens effectués (liens par regroupement et liens par association)***

Lorsque les liens par regroupement et par association sont analysés, il est rapidement constaté que les architectes en font plus (159 liens par 13 des 14 participants) que les non-architectes (90 liens par 12 des 14 participants) (*voir Tableau 4.5*). Ainsi, par rapport à l'ensemble de la production d'énoncés, les liens sont légèrement plus fréquents chez les architectes (159 liens/432 énoncés, soit 36,8 %) que chez les non-architectes (90 liens/286 énoncés, soit 31,5 %), sans toutefois que cette différence ne soit significative. Il peut arriver qu'un même lien comprenne à la fois un lien de type « regroupement » et un lien de type « association ».

**Tableau 4.5** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par type de liens établis

Groupe	X	A
<b>Mode de liaison</b>		
Association	70 (12)	97 (13)
Regroupement	39 (9)	95 (13)
Total de liens <sup>180</sup>	90 (12)	159 (13)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

<sup>180</sup> Il arrive qu'un même lien comporte à la fois un lien par association et un lien par regroupement. Ainsi, la somme des deux types est supérieure au nombre total de liens.

### *Les liens par regroupement*

Il arrive que le visiteur s'intéresse, dans un même énoncé, à un « paquet » de sous-unités ou d'artefacts. Ces éléments sont alors pris ensemble, ce qui implique un traitement groupé, fondé sur un minimum de similitude ou d'appartenance des objets, au même projet par exemple, mais ce lien n'est alors pas explicité par le participant. Des 249 liens répertoriés au total, 134 (plus de la moitié) sont au moins de type « regroupement », 39 de ces liens étant formulés par 9 participants non-architectes et les 95 autres étant le fait de 13 participants architectes. Chez les néophytes, les plus grands producteurs de liens par regroupement en ont fait 9 ou 7, alors que, chez les architectes, deux participants en ont fait 15 chacun (P15-AM et P16-AM) et un troisième en a fait 10 (P20-AF). Le test de Fisher ne permet de noter aucune différence significative entre les groupes de non-architectes et d'architectes pour les liens par regroupement (*voir Tableau 4.5*<sup>181</sup>).

### *Les liens par association*

Les liens de type « association » correspondent à des moments où le visiteur lie explicitement entre eux au minimum deux éléments (ces éléments pouvant être des artefacts, des sous-unités ou des regroupements d'éléments) et que tous les éléments liés font partie de l'exposition. Des 249 liens du total, 167 sont au moins de type « association », 70 étant formulés par 12 participants non-architectes alors que 97 liens sont le fait de 13 participants architectes (*voir Tableau 4.5*). Quelques participants ont eu des productions particulièrement élevées : P27-AF (19 liens), P10-XM (17 liens) et P12-XF (16 liens)<sup>182</sup>. Dans le cas des liens par association, aucune différence significative n'est identifiée entre architectes et néophytes.

---

<sup>181</sup> Le détail des liens par participant est indiqué au Tableau C.36, Appendice C.

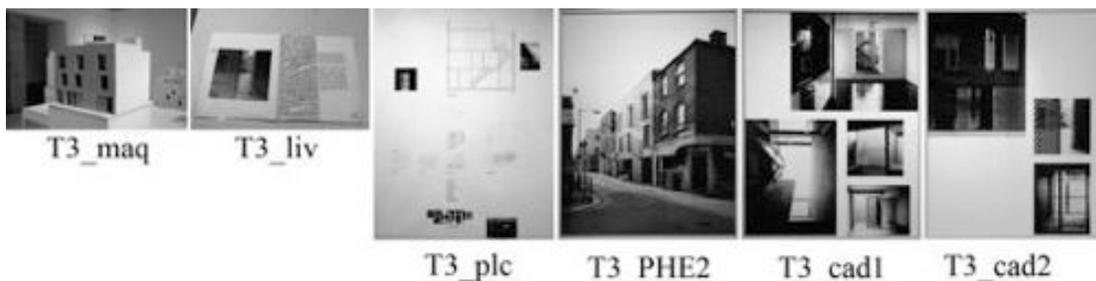
<sup>182</sup> Le détail des liens par participant est indiqué au Tableau C.38, Appendice C.

#### 4.2.2. Identification des éléments reliés (liens par regroupement et liens par association)

L'analyse qui suit permet d'identifier quels éléments sont liés entre eux d'abord dans les liens par regroupement, puis dans ceux par association.

##### *Éléments reliés – liens par regroupement*

Les éléments que les visiteurs ont le plus fréquemment liés ensemble en faisant des liens par regroupement, donc non explicités, sont les deux cadres de photographies *T3\_cad1* et *T3\_cad2* avec 30 occurrences, dont 7 proviennent des néophytes et 23, des architectes (voir **Tableau 4.6** pour les résultats et **Figure 4.4** pour les images des sous-unités). Au deuxième rang viennent les plans des trois étages (encodé *T3\_plc* [*T3\_plc1* – *T3\_plc2* – *T3\_plc3*]). Ces éléments ont été « regroupés » 25 fois par 8 participants architectes. Cette différence entre non-architectes et architectes se révèle significative selon le test de Fisher ( $p = 0,0008$  donc  $p < 0,05$ ). Vient ensuite un regroupement moyennement fréquent, *T3\_PHE2* – *T3\_cad1* – *T3\_cad2*, avec 12 occurrences, qui comprend toutes les photographies moyennes et grandes<sup>183</sup> du projet T3. Pour les autres éléments liés par regroupement, les fréquences sont très faibles (6 occurrences et moins).



**Figure 4.4** Rappel visuel : Illustration de chacune des sous-unités de T3

<sup>183</sup> Deux petites photographies font partie de la planche de dessin *T3\_plc*.

**Tableau 4.6** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et pour chaque regroupement d'éléments liés

Éléments liés par regroupement	Groupe		Total
	X	A	
T3_cad1 – T3_cad2	7 (5)	23 (7)	30
T3_plc [T3_ple1 – T3_ple2 – T3_ple3]	0 –	25 (8)	25
T3_PHE2 – T3_cad1 – T3_cad2	5 (3)	7 (4)	12
T3_cad1 [T3_PHI4 – T3_PHI6]	0 –	6 (1)	6
T3_cad1 [T3_PHI5 – T3_PHI6]	5 (1)	0 –	5
T3_plc [T3_ple1 – T3_ple2 – T3_ple3] – autre élément	0 –	5 (3)	5
T3 – Taylor	2 (1)	3 (1)	5
T3_maq – maquettes	1 (1)	4 (1)	5
T3_maq – T3_liv	0 –	4 (2)	4
T3_plc – T3_PHE2 – T3_cad1 – T3_cad2	4 (1)	0 –	4
T3_maq – T1_maq	2 (1)	1 (1)	3
T3_cad1 [T3_PHI3] – expos d'archi	0 –	3 (1)	3
T2_maq1 – T2_maq2	3 (1)	0 –	3
T1 – T2	1 (1)	1 (1)	2
Plans (T5 – T6)	2 (1)	0 –	2
T3_cad1 [T3_PHI6] – expo entière	2 (1)	0 –	2
T3_cad2 [T3_PHI7 – T3_PHI8]	0 –	2 (2)	2
T3_liv – T1_liv	1 (1)	1 (1)	2
T3_plc [T3_cpe1] – T1_plc [T1_cpe1]	0 –	2 (1)	2
T3_plc [T3_ple2 – T3_ple3]	0 –	2 (1)	2
Autres	5 –	7 –	12

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

### *Éléments reliés – liens par association*

Parmi les liens par association produits par les participants, une portion est faite au sein de l'unité T3 de l'exposition (liens appelés *intra-T3*), alors qu'une autre partie porte sur les liens entre un élément de T3 et un élément qui lui est extérieur (*extra-T3*). Au total, les participants ont produit 92 liens *extra-T3* et 75 liens *intra-T3*. Parmi ceux qui en ont fait, les architectes font un peu plus de liens *extra-T3* que les non-architectes (53 liens/10 architectes contre 39 liens/9 non-architectes), sans pour autant que cette différence ne soit significative. Les productions sont similaires pour les liens *intra-T3* (44 liens/11 architectes contre 31 liens/9 néophytes).

Le Tableau C.37, en Appendice C, présente, pour chaque participant, les éléments qui ont été liés par association. Il a été choisi de regrouper les éléments du projet T3 dans le haut du tableau, et ceux qui n'appartiennent pas à ce projet dans le bas. Parmi les éléments du projet T3, ceux qui se trouvent en tête de liste sont : le livret *T3\_liv* avec 47<sup>184</sup> occurrences (par 8 participants) et la maquette *T3\_maq* avec 41 occurrences (par 12 participants)<sup>185</sup>. D'autres éléments sont assez souvent liés : la grande photographie de rue *T3\_PHE2* (34 liens/13 participants), la planche de dessins *T3\_plc* (22 liens/10 participants), l'ensemble du projet *T3*<sup>186</sup> (18 liens/8 participants), le cadre noir et blanc *T3\_cad1* (17 liens/8 participants) et le cadre en couleur *T3\_cad2* (16 liens/11 participants). Quelques autres éléments de T3 (8 autres éléments ou groupes d'éléments) sont liés entre 1 et 11 fois par 1 à 7 participants.

Parmi les éléments qui n'appartiennent pas au projet T3, le plus populaire est *T1*, soit le projet de « Maison de Charlotte Road » (19 liens par 5 participants<sup>187</sup>) qui est situé dans la salle 2 à proximité de T3. Quelques éléments apparaissent à quelques reprises dans les liens : le projet *T5* « Fronthouse/Backhouse » (9 liens par 4 participants), une *photo déjà vue*<sup>188</sup> (6 liens par 2 participants) et *tout Nishizawa* (6 liens par 2 participants). Plusieurs autres éléments (27 au total) apparaissent seulement entre 1 et 5 fois dans les liens établis par les participants.

*Existe-t-il des différences entre les groupes d'architectes et de néophytes concernant les éléments liés par association?* La comparaison des éléments liés par les non-architectes et par

---

<sup>184</sup> Il importe de préciser qu'ici les éléments qui ont été « regroupés » ont été conservés tels quels (par exemple *T3\_liv* – *T1\_liv* en « regroupement » est distingué de *T3\_liv* seul). Ainsi, le total pour *T3\_liv* ici (47 liens) est inférieur au total cumulatif (53 liens) présenté dans la sous-section 3.2.2. Le total cumulatif de 53 est obtenu en additionnant le 47 de *T3\_liv* au 4 de *T3\_maq* – *T3\_liv* et au 2 de *T3\_liv* – *T1\_liv*. Et il en va ainsi pour chaque sous-unité.

<sup>185</sup> Toutefois, il importe de noter que ces sous-unités ont parfois été beaucoup liées par les mêmes individus : pour *T3\_liv*, P10-XM et P27-AF ont chacun fait 12 liens et P12-XF en a fait 9. Donc 33 des 45 occurrences sont opérées par seulement 3 individus. Pour *T3\_maq*, P10-XM a fait 11 liens.

<sup>186</sup> Rappel : cet encodage a été utilisé dans les moments où le participant réfère à l'ensemble de la présentation du projet T3.

<sup>187</sup> Il faut préciser que 9 de ces liens ont été faits par la même participante P27-AF.

<sup>188</sup> Des photographies du projet T3 se retrouvaient aussi dans une vidéo projetée dans la salle 2 et l'une d'elles était reproduite en très grand format sur la façade à l'entrée du musée. De plus, certaines des photographies de *T3\_cad1* et *T3\_cad2* étaient reproduites dans le livret *T3\_liv*. C'est pour cette raison que l'élément « *photo déjà vue* » apparaît dans la liste, les visiteurs reconnaissant avoir vu une photographie auparavant dans leur visite.

les architectes a permis de faire ressortir deux différences significatives (voir Tableau C.38 en Appendice C). La première concerne la sous-unité *T3\_plc* (planche de dessins) qui a fait l'objet de 23 liens, 2 étant faits par 2 participants non-architectes et 20, par 8 participants architectes ( $p = 0,018$  donc  $p < 0,05$ ). Parmi les éléments ne faisant pas partie de T3, une seconde différence significative a été identifiée concernant l'élément *T1*, qui est le projet « Maison de Charlotte Road » exposé dans la salle 2 ( $p = 0,0136$  donc  $p < 0,05$ ). Les 19 liens concernant cet élément ont tous été faits par 5 participants architectes.

**En résumé, trois particularités ressortent des résultats sur les éléments liés :**

— Les éléments le plus fréquemment liés par « regroupement » sont de même nature et situés à proximité les uns des autres : les cadres de photographies (*T3\_cad1* – *T3\_cad2*), les plans d'étages de la planche de dessins (*T3\_plc* [*T3\_ple1* – *T3\_ple2* – *T3\_ple3*]), toutes les photographies grandes et moyennes (*T3\_PHE2* – *T3\_cad2* – *T3\_cad2*).

— Les liens par « association » impliquent surtout les deux sous-unités de la salle 2 : le livret *T3\_liv* et la maquette *T3\_maq*. Et parmi les éléments n'appartenant pas au projet T3, le projet *T1* « Maison de Charlotte Road », aussi exposé dans la salle 2, est celui qui se trouve le plus souvent dans les liens par association.

— Trois différences sont notées entre les deux groupes de visiteurs. Les architectes ont davantage lié par « regroupement » les plans d'étages (*T3\_plc* [*T3\_ple1* – *T3\_ple2* – *T3\_ple3*]) que les non-architectes. Les participants architectes ont aussi significativement plus lié par « association » le projet *T1* « Maison de Charlotte Road » ainsi que la planche de dessins *T3\_plc* que ceux ne possédant pas de formation dans le domaine.

#### ***4.2.3. Analyse détaillée des liens par association***

Dans cette section sont analysés en détail, d'abord la nature des liens par association répertoriés, puis, dans un second temps, l'objet du lien chaque fois réalisé.

### *La nature des liens répertoriés*

En plus de s'intéresser aux divers éléments le plus souvent liés par les participants, il est apparu pertinent de s'attarder à la nature des liens établis par association. Suite à une première lecture des verbatim, deux niveaux de liens ont été identifiés : ceux qui établissent des ressemblances ou dissemblances entre éléments (encodés *similaire* et *différent*) et ceux au sein desquels le lien est encore plus fort, touchant l'identité (encodés *identique* et *distinct*). Tous les liens *distinct* portent sur la distinction entre deux éléments faisant partie de projets différents. La majorité des liens *identique* porte également sur l'identification du projet architectural, mais à l'occasion le visiteur lie aussi deux artefacts identiques (ex. : les mêmes photographies présentées dans un des cadres et dans le livret) ou deux mêmes éléments repérés dans deux sous-unités (ex. : le même matériau doré brillant, un même type de porte). Dans de rares cas, le visiteur mentionne que des éléments sont liés dans un effort de *visualisation* du projet architectural. Dans un tel cas, le participant tente d'imaginer, de se créer une représentation mentale du projet architectural.

Parmi les 167 liens établis par association, la catégorie *identique* (74 énoncés par 22 participants) est particulièrement fréquente (voir **Tableau 4.7**<sup>189</sup>). Trois catégories sont assez importantes : *différent* (45 énoncés par 19 participants), *similaire* (31 énoncés par 13 participants) et *distinct* (20 énoncés par 8 participants). La catégorie *visualisation* (3 énoncés par 2 participants) est rare.

---

<sup>189</sup> Le détail par participant se trouve en Appendice C, Tableau C.39.

**Tableau 4.7** Fréquences des liens par association selon leur nature spécifique

Nature du lien	Total	Nb de participants
Identique	74	(22)
Différent	45	(19)
Similaire	31	(13)
Distinct	20	(8)
Visualisation	3	(2)
Total des liens par association <sup>190</sup>	167	(25)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

Voici un exemple de verbatim pour chacun des quatre principaux types de liens :

Lien de nature *identique* entre le regroupement des cadres *T3\_cad1* – *T3\_cad2* et le livret *T3\_liv* : « Ça, on reconnaît la maison e... de la salle précédente, dont j'oublie le nom. » [P26-AF, énoncé 16]

Lien de nature *différent* entre *T3\_cad1* et *T3\_cad2* : « J'aime mieux les photos en couleur qu'en noir et blanc. » [P6-XM, énoncé 4]

Lien de nature *similaire* entre une photo du livret *T3\_liv* et une photo du projet *T1* : « Ah! Je vois comme, une espèce photo avec e... du, un, comme un ciel, comme un peu la vue que j'avais vue au départ, pi là j'essaie de regarder la photo... pi e... effectivement je vois que ça se ressemble un peu, le même genre de principe. » [P12-XF, énoncé 14]

Lien de nature *distinct* entre le cadre *T3\_cad2* et les planches du projet *T5* : « Mais ça, je pense que c'est un projet complètement différent là. » [P15-AM, énoncé 30]

*Une différence peut-elle être repérée entre les groupes d'architectes et de non-architectes du point de vue de la nature des liens effectués?* Dans le Tableau C.40, présenté en Appendice C, se trouvent les résultats comparatifs entre les deux groupes de participants concernant la nature des liens établis. Aucune différence significative n'a été identifiée. Chacun des groupes effectue des liens de chaque nature dans des proportions similaires.

<sup>190</sup> À de rares occasions, un même lien possède une double nature. Pour cette raison, la somme de toutes les catégories de nature dépasse le nombre total de liens faits par association indiqué à la dernière ligne du tableau.

### *Représentation schématique comparative de la nature des liens*

Pour chaque groupe de participants (architectes et non-architectes), un schéma des liens par association a été réalisé. Ces représentations graphiques permettent de visualiser en un seul coup d'œil plusieurs informations : la fréquence des liens, les éléments liés ainsi que la nature des liens établis (*identique, distinct, similaire, différent*, ou de *visualisation*) et ce grâce à un code de couleurs. Ces schémas permettent d'apporter quelques précisions par rapport aux données chiffrées présentées dans les tableaux précédents.

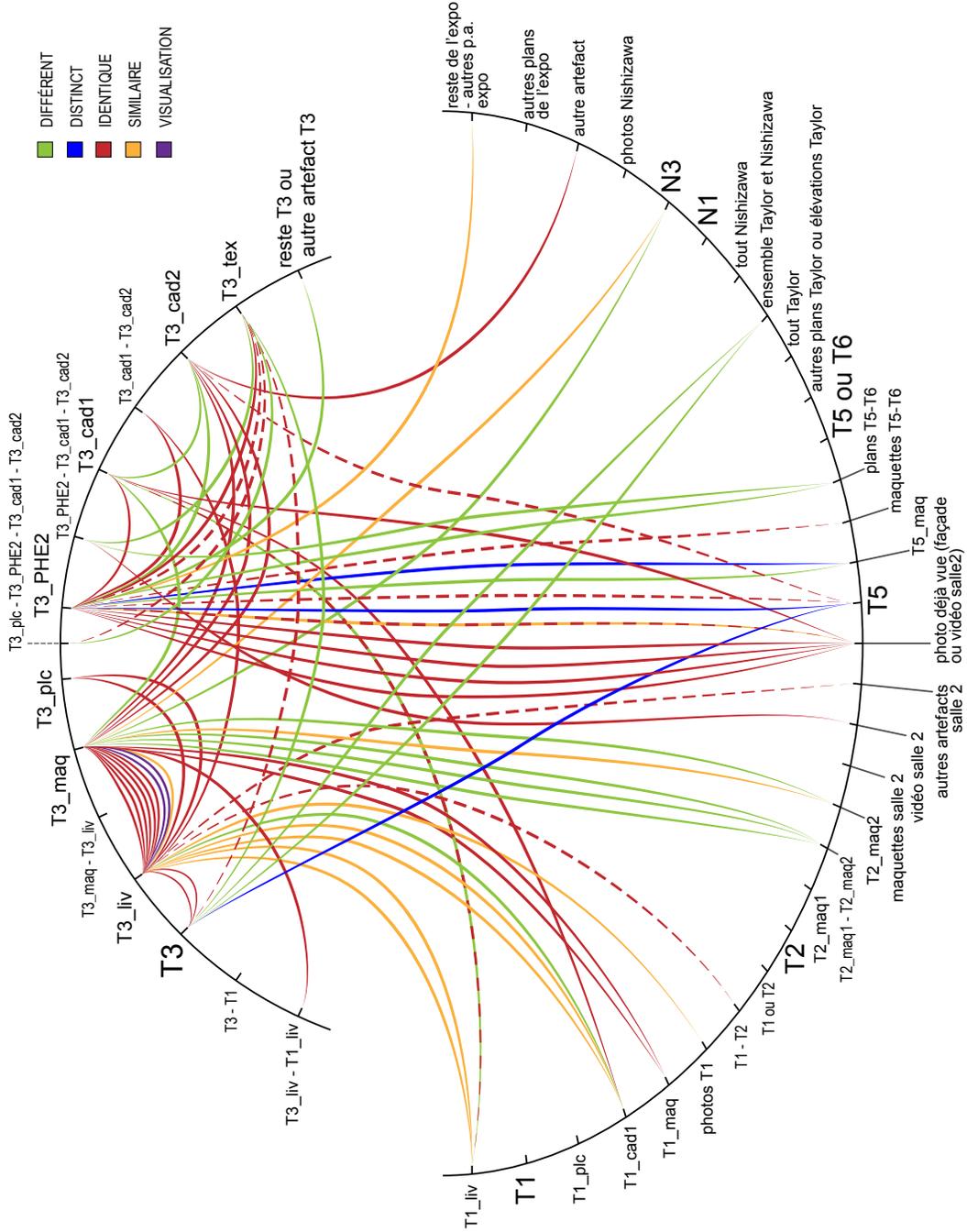
En général, les architectes font des liens de natures un peu plus variées que les non-architectes. Pour les liens *intra-T3*, les non-architectes (voir **Figure 4.5**) font presque exclusivement des liens de nature *identique* (21 liens par 8 participants/31 liens *intra-T3* au total) et *différent* (7 liens par 6 participants), alors que les liens des architectes (voir **Figure 4.6**) appartiennent surtout à trois catégories : *identique* (22 liens par 9 participants/44 liens *intra-T3* au total), *différent* (9 liens/5 participants) et *similaire* (9 liens/5 participants). Il en va de même pour les liens *extra-T3* qui sont très variés chez les architectes : de 12 à 16 liens faits par 5 à 8 participants pour les quatre principales catégories de natures (*identique, différent, distinct* et *similaire*). Alors que du côté des non-architectes, une hiérarchie se fait davantage sentir : *identique* (17 liens par 8 participants/39 liens *extra-T3* au total), puis *différent* (12 liens/6 participants), *similaire* (9 liens/4 participants) et finalement *distinct* (3 liens/2 participants).

Quelques concentrations de liens d'une même nature sont repérées dans certaines parties des schémas comparatifs. Dans la portion gauche, pour les liens *extra-T3* impliquant surtout le projet *T1* et ses éléments en association avec le livret *T3\_liv* et la maquette *T3\_maq*, les natures des liens diffèrent d'un groupe à l'autre. Alors que le schéma des non-architectes présente quelques liens de nature surtout *similaire*, le schéma des architectes comprend plusieurs liens de type « recherché » (en pointillés) dont une bonne proportion est de nature *distinct* et *identique*.

Les liens *extra-T3* du centre des schémas (touchant les projets *T5* et *T6* ainsi que *photo déjà vue*) sont aussi un peu différents d'un groupe à l'autre. Dans les deux cas, il y a un

certain nombre de liens de nature *différent* et *distinct*. Toutefois, seuls les non-architectes font de nombreux liens de nature *identique* dans cette portion, dont plusieurs sont de type « recherché ». Les architectes ne font aucun lien de ce type associant ces éléments.

Finalement, la section de droite du schéma, qui constitue des liens *extra-T3* très généraux (se rapportant à Nishizawa, à l'ensemble de Taylor, au reste de l'exposition, etc.) est plus chargée du côté des architectes, dont les liens sont de nature *différent* et *similaire*.



**Figure 4.5** Schéma de la nature des liens du groupe X (N=12)



### *L'objet des liens répertoriés*

La dernière caractéristique des liens par association qu'il est apparu intéressant d'identifier est l'objet du lien, soit l'aspect architectural sur lequel il porte. Chaque énoncé, en réponse à la question Q4<sup>191</sup>, a déjà reçu un encodage précisant le ou les aspect(s) du projet architectural sur le(s)quel(s) il porte. Comme ces encodages sont souvent doubles, il a été nécessaire de revoir le verbatim en précisant l'aspect touché par l'association établie. Ainsi, les catégories possibles sont les mêmes que pour la section de résultats 4.1, sauf qu'il s'agit ici des aspects spécifiquement touchés par les liens par association.

Le Tableau C.41, en Appendice C, présente l'objet du lien pour les liens par association. Les aspects du projet architectural les plus fréquents concernés sont : la *dénomination* (64 énoncés par 18 participants), la *présentation* (47 énoncés par 19 participants) et la *matérialité* (41 énoncés par 14 participants). Voici un extrait de verbatim pour chacune de ces trois catégories principales :

Lien portant sur la *dénomination* entre le livret *T3\_liv* et les projets de la salle 2 : « *Three small houses. Là je me demande c'est quoi les three small houses qu'il parle. (rires) Parce que je me rap... j'ai plus vu la maison Charlotte Road, faque... les trois, je me demande c'est quoi. [...] OK, Three small houses. Three small houses. C'est quoi les three small houses? [...]* » [P16-AM, énoncés 141 et 143]

Lien portant sur la *présentation* entre le regroupement des grandes photographies *T3\_PHE2 – T3\_cad1 – T3\_cad2* et les plans des projets *T5-T6* : « *J'aime plus les photos (rires), ça me parle plus qu'un plan.* » [P6-XM, énoncés 2-3]

Lien portant sur la *matérialité* entre la maquette *T3\_maq* et la maquette du projet *T1* : « *J'avais confondu les portes de bronze. Tsé y a comme des éléments similaires entre les deux projets. Je... j'ai comme perdu de vue lequel était lequel.* » [P15-AM, énoncés 14-15]

Les liens ayant pour objet l'*expérience* (9 énoncés par 5 participants), le *concept* (3 énoncés par 2 participants) et le *contexte* (3 énoncés par 2 participants) sont rares. Si ce résultat est mis en perspective avec les aspects du projet architectural les plus représentés pour tout le verbatim (sous-section 4.1.1 et Tableau C.29 en Appendice C), la principale

---

<sup>191</sup> Rappel de la question Q4 : Quel(s) aspect(s) du projet architectural retient (ou retiennent) l'attention du visiteur?

différence se situe dans la présence marquée ici de l'aspect *dénomination* qui, pour l'ensemble du verbatim retenu, occupait plutôt le 5<sup>e</sup> rang en importance sur 6 (avec 77 opérations, alors que la plus importante, soit la *matérialité*, a une fréquence de 335).

*Y a-t-il des différences entre les groupes?* Aucune différence significative n'a été trouvée en ce qui concerne l'objet des liens par association (voir **Tableau 4.8**). L'importance de chacun des aspects du projet varie légèrement d'un groupe à l'autre. Alors que chez les non-architectes, l'aspect *présentation* arrive premier (26 énoncés/9 participants) et l'aspect *dénomination* second (23 énoncés/10 participants), du côté des architectes la *dénomination* est au premier rang (41 énoncés/8 participants), suivie d'un peu plus loin par la *matérialité* (26 énoncés/8 participants) et la *présentation* (21 énoncés/10 participants).

**Tableau 4.8** Fréquences d'énoncés pour chacun des groupes de participants et par objet (aspects du projet architectural) des liens

Aspect du projet architectural	Groupe	
	X	A
Dénomination	23 (10)	41 (8)
Présentation	26 (9)	21 (10)
Matérialité	15 (6)	26 (8)
Expérience	4 (3)	5 (2)
Concept	2 (1)	1 (1)
Contexte	0 –	3 (2)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

### *Représentation schématique comparative de l'objet des liens*

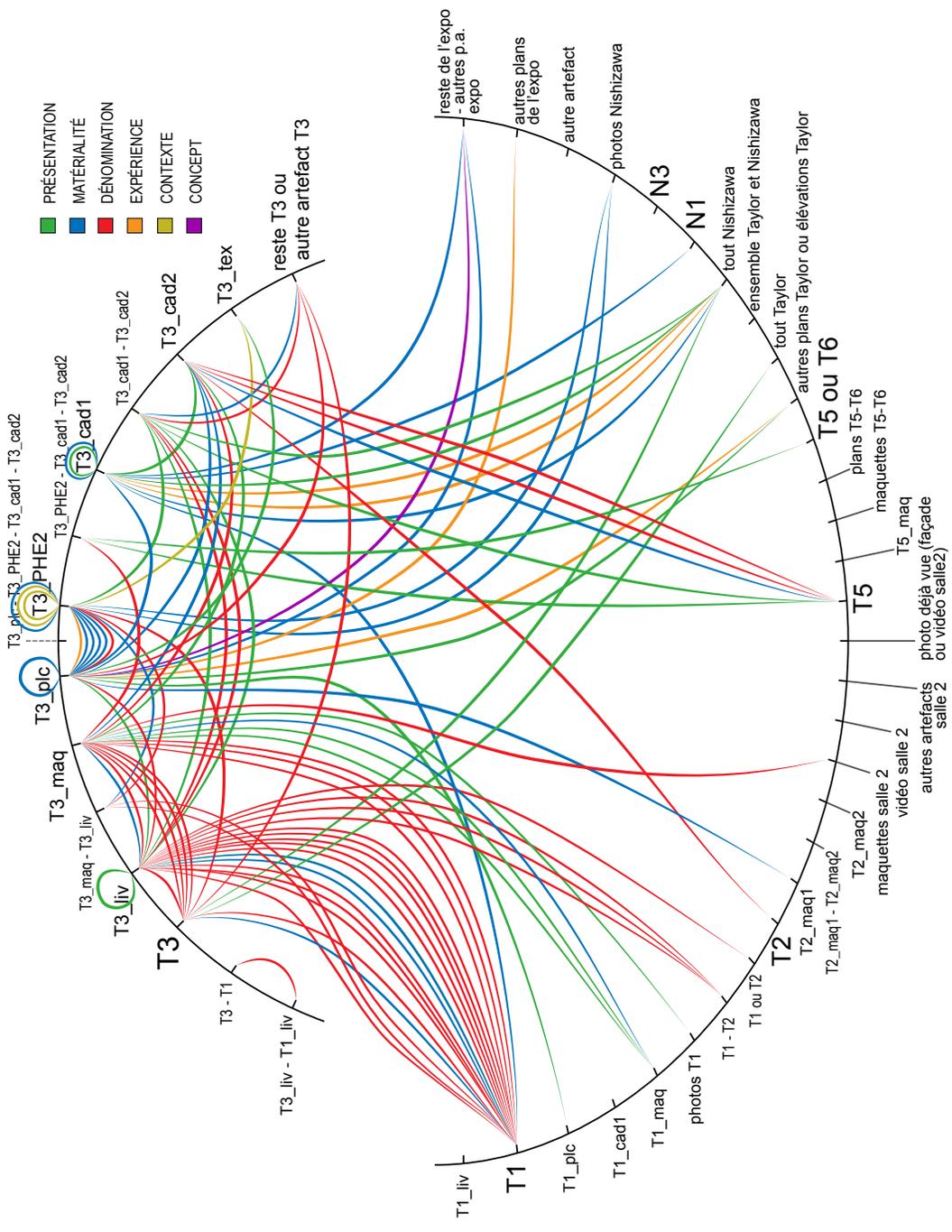
Les schémas de la **Figure 4.7** et de la **Figure 4.8** présentent, pour les mêmes liens (donc les éléments concernés ne changent pas), l'objet du lien, donc l'aspect du projet architectural sur lequel il porte. Quelques précisions concernant la localisation exacte de ces différents types de liens selon les groupes peuvent être apportées grâce aux schémas.

En général, l'objet des liens pour les liens *intra-T3* est très similaire pour les deux groupes. La *dénomination* arrive au premier rang (12 liens/7 participants pour les non-architectes et 18 liens/6 participants pour les architectes), suivie de la *matérialité* (9 liens/3

participants pour les néophytes et 13 liens/6 participants pour les architectes). Les liens touchant la *présentation* ont aussi une certaine présence du côté des architectes (9 énoncés/5 participants). Une différence entre les deux groupes est repérée pour les liens *extra-T3*. Pour les non-architectes, l'aspect *présentation* du projet est très souvent abordé dans les liens *extra-T3* (20 liens/8 participants, sur un total de 39 liens *extra-T3*), alors que chez les non-architectes, la *dénomination* est l'aspect le plus abordé (23 liens/7 participants, sur un total de 53 liens *extra-T3*).

Du côté des néophytes, les liens *extra-T3* de *dénomination* se retrouvent surtout au centre du schéma (en association avec les projets *T5* et *T6* ainsi que *photo déjà vue*), alors que la *dénomination* est surtout présente à gauche du schéma des architectes (projet *T1*).





**Figure 4.8** Schéma de l'objet des liens du groupe A ( $N=13$ )

#### ***4.2.4. Discussion concernant les liens réalisés par les participants***

S'il est apparu essentiel d'étudier spécifiquement la question des liens établis par les visiteurs à partir des éléments du projet retenu, c'est que la mise en série est considérée comme une caractéristique fondamentale de l'exposition d'architecture (*voir* notamment Blau et Kaufmann, 1989). Il a également été expliqué plus haut qu'il peut être compliqué, surtout pour le néophyte, de faire sens de ces séries d'outils variés utilisés pour présenter le projet : le visiteur doit d'abord saisir les regroupements d'objets et ensuite faire sens de ces objets en fonction de leurs différentes caractéristiques (*voir* notamment Davallon, 1996). En ce qui concerne la première étape, soit celle de repérer les ensembles d'objets qui présentent le même projet, l'unité T3 choisie pour la présente analyse pose un défi particulier, tel que cela a été mentionné à quelques reprises déjà. Le fait que les six sous-unités du projet soient réparties dans deux espaces physiques de l'exposition (la maquette et le livret dans la salle 2, puis les dessins et photographies dans la salle 3) augmente le défi pour les visiteurs. Non seulement les sous-unités sont éloignées les unes des autres, mais de plus, d'autres éléments situés à proximité des sous-unités peuvent être liés par erreur à l'unité étudiée. En ce sens, l'étude des liens est particulièrement intéressante pour le projet retenu : « Trois petites maisons dans Chance Street » par Stephen Taylor. La présente discussion approfondira deux items : les liens portant sur l'identification de la série (donc ayant pour objet la *dénomination*) et ceux portant sur la *présentation*.

##### *Les liens portant sur l'identification de la série*

L'importance de l'aspect *dénomination* dans les liens par association (64 liens sur 167) effectués par les participants est un bon indicateur du caractère crucial des opérations d'association entre les différents éléments (artefacts et sous-unités) pour parvenir à identifier leur appartenance au même projet architectural (ou à des projets différents). Dans ces cas où le lien porte sur la dénomination, sa nature est soit *identique* (44 liens, dont 20 sont faits par les néophytes et 24 par les architectes), soit *distinct* (20 liens, dont 3 sont faits par le groupe

de non-architectes et 17 par le groupe d'architectes). Ainsi, soit le visiteur identifie que les éléments liés appartiennent effectivement au même projet architectural, ou alors il les distingue comme représentant des projets différents.

Une vérification de l'objet précis de tous les liens de nature *identique* (74 liens) a permis de constater qu'il arrive que, même si l'objet principal d'un lien n'est pas la *dénomination*, mais plutôt la *matérialité* ou la *présentation*, cet objet implique en réalité un rapport à l'identification du projet<sup>192</sup>. Par exemple, quand un participant réalise avoir vu ailleurs une photographie identique, comme le fait ici une participante :

« Bon, on voit les photos que j'ai vues tantôt. Pi ça ressemble encore au... dans le fond, j'ai vu la, la maquette tantôt avec les, les portes comme ça. » [P12-XF, énoncés 28-29]

Ici, la participante lie d'abord les photographies des cadres *T3\_cad1* et *T3\_cad2* aux mêmes images vues dans le livret *T3\_liv* de la salle 2, ce qui implique forcément qu'il s'agit du même projet. Elle ajoute ensuite que les portes sont identiques. Elle mentionne la maquette *T3\_maq* puisqu'elle avait déjà lié entre eux la maquette et le livret comme appartenant au même projet architectural. Ainsi, sans pouvoir le chiffrer aussi précisément dans ces cas où la *dénomination* n'est pas l'objet du lien encodé (le premier de ces deux énoncés est encodé *présentation* et le second, *matérialité*), il peut être considéré que le nombre de liens portant au moins sur l'identification de l'appartenance au projet architectural occupe une proportion considérable des liens effectués par les participants.

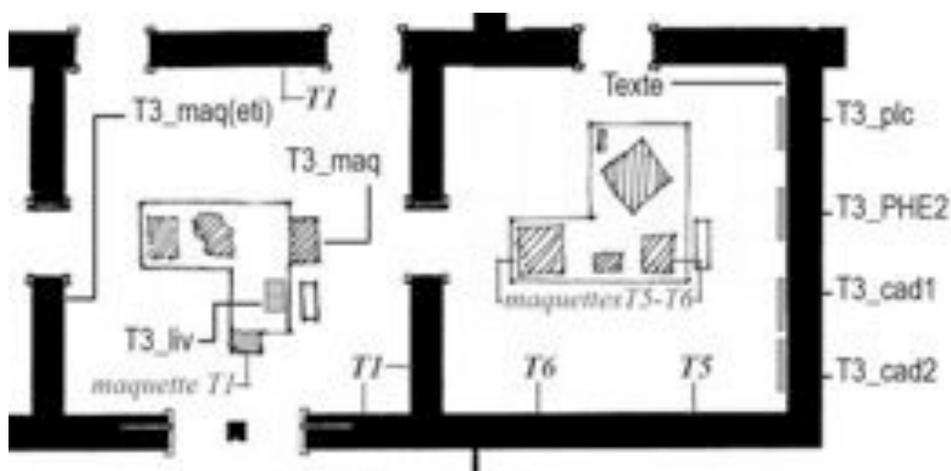
En outre, non seulement la *dénomination* est le plus souvent l'objet des liens, à l'inverse, il est rare que cet aspect du projet soit traité en dehors des liens. En effet, des 77 énoncés portant sur la *dénomination* (25 énoncés par 10 néophytes et 52 par 9 architectes), identifiés à la section 4.1, 64 sont des liens (23/10 non-architectes et 41/8 architectes). Ainsi, seulement 13 énoncés portant sur la *dénomination* ne contiennent pas de liens. Ce constat souligne l'importance de cette opération d'association dans l'identification du projet et l'aspect crucial de la mise en relation des sous-unités pour faire sens de cette unité de l'exposition.

---

<sup>192</sup> Des 74 liens de nature *identique*, 44 portent sur la *dénomination*, 15 sur la *matérialité* (même élément du p.a. dans deux représentations, souvent la porte) et 15 sur la *présentation* (même photo vue ailleurs, même type d'artefact).

Les schémas ont permis de constater que, entre certains éléments, les liens ciblent très souvent la *dénomination*. C'est le cas quand les architectes associent les éléments de T3 (surtout le livret *T3\_liv* et la maquette *T3\_maq*) à ceux du projet T1, situé dans la salle 2 (voir **Figure 4.9** pour l'identification des éléments en plan). Ces liens sont aussi presque tous de nature *distinct*, et souvent il s'agit de liens recherchés plutôt qu'établis. Il est donc aisé de voir que les associations *extra-T3* réalisées ici par les architectes visent à établir une distinction claire entre le projet analysé (T3) et un projet dont l'apparence est semblable et qui est localisé à proximité de deux des sous-unités du projet (T1), sans toutefois en faire partie. Par exemple, une participante a mis beaucoup de temps à déterminer s'il s'agissait ou non du même projet. Voici quelques-uns de ces énoncés liant le livret *T3\_liv* à des sous-unités de T1 :

*« Bon là on dirait qu'on, ça ressemble à la, à ce projet-là. Est-ce que c'est lui? Je ne sais pas trop. [...] Ouain alors là je comprends que c'est vraiment celui-là. À l'œil... pas sûre. Non, c'est pas, c'est pas ça. Peut-être. Ouain, je suis un peu embêtée là, j'avoue que ce serait le fun que ça soit précisé e... Ça m'achale un peu là. Bon c'est pas du tout ça, parce que c'est trois étages, pi ça c'est, ah oui, trois étages, coudon. Ah, mais c'est pas ça parce qu'on voit pas les e... le grillage en haut. » [P27-AF, énoncés 8, 12-18]*



**Figure 4.9** Identification des sous-unités et des projets T1, T5 et T6 au plan pour localisation

Une raison pour laquelle ce sont surtout les architectes qui ont effectué des liens de *dénomination* entre T1 et T3 pourrait être leur facilité à reconnaître rapidement les similitudes formelles entre ces deux projets. Pour leur part, les non-architectes ont noté certaines similitudes entre les projets T1 et T3 (ils ont surtout fait des liens de nature

*similaire* dans cette portion du schéma), mais ils n'ont pas établi de liens visant à définir l'appartenance de chacun des objets à un projet en particulier.

Pour les non-architectes, les liens *extra-T3* portant sur la *dénomination* ont principalement été repérés au centre du schéma, mettant ainsi en relation des éléments de T3 avec les projets T5 et T6. Ces deux projets sont exposés dans la salle 3 à proximité des photographies et plans du projet T3. Ils ne partagent aucune similitude formelle frappante ou aucun rapport d'échelle similaire avec T3, du moins pour un œil averti. Le projet T3 est un petit projet d'un seul immeuble avec trois unités d'habitations, alors que T5 et T6 sont des ensembles résidentiels de plusieurs bâtiments. Or, il s'agit tout de même de projets résidentiels qui ont tous trois étages, ce qui peut contribuer à laisser croire, de prime abord, qu'ils représentent le même projet. Les liens se polarisent à deux endroits : entre les éléments de T3 et les plans de T5-T6 (donc au moment où le visiteur passe le coin du mur représenté en bas à droite sur la **Figure 4.9**) et entre les éléments de T3 (surtout *T3\_PHE2*) et les maquettes de T5 et T6 placées au centre de la salle<sup>193</sup>. Concernant les maquettes, il importe de rappeler que les salles de l'architecte Taylor sont toutes organisées selon un même principe : les sous-unités sur papier sont affichées aux murs des salles (photographies, cadres, planches de dessins) et les maquettes sont placées plus ou moins vis-à-vis des affiches au centre de la pièce sur une grande table. Ainsi, le visiteur a souvent tendance à tenter de trouver, face aux photographies et dessins, laquelle des maquettes du centre représente ce projet. Il semblerait ici que ce sont les visiteurs non formés en architecture qui ont dédié plusieurs opérations de *dénomination* à ces éléments (dont plusieurs liens de nature *identique recherchés*), alors que les architectes n'ont fait aucun lien portant sur cet objet à cet endroit. Il apparaît donc plus aisé pour les architectes de savoir rapidement que ces sous-unités ne sont pas liées au même projet.

En somme, la forte présence de la *dénomination*, tant en général pour l'ensemble des liens que dans certains cas particuliers identifiés dans les schémas comparatifs, démontre que

---

<sup>193</sup> À l'instar de ce qui se trouvait dans la salle 2 pour l'identification de la maquette *T3\_maq*, les maquettes des projets T5 et T6 sont identifiées sur une étiquette située loin d'elles au mur de gauche sur la Figure 4.9. Ainsi, rares sont les visiteurs qui ont même tenté d'utiliser cette étiquette pour identifier l'appartenance des ces sous-unités à un projet ou un autre.

le visiteur fonctionne effectivement par association de sous-unités pour identifier les séries exposées. Il fait alors principalement des liens de nature *identique*, mais aussi, et ce surtout pour les architectes, des liens de nature *distinct*. Les schémas ont permis de pointer les liens qui ont posé des défis particuliers aux visiteurs, soit autour du projet T1 pour les architectes et des projets T5 et T6 pour les non-architectes. Les dissemblances entre les deux groupes sont ici explicitées par la capacité pour les architectes de déceler rapidement les différences et ressemblances formelles entre l'apparence d'un projet et d'un autre : le groupe des architectes s'attarde beaucoup à T1 (significativement plus que les non-architectes) qui ressemble à T3, alors qu'il fait moins de liens pour T5 et T6 qui sont moins similaires à T3.

### *Les liens portant sur la présentation*

Parmi les liens par association, l'aspect du projet architectural le plus fréquemment commenté par les architectes est la *dénomination*, alors que, pour les non-architectes, il s'agit plutôt de la *présentation*. Plus spécifiquement, ce sont surtout les liens *extra-T3* des néophytes qui portent sur la *présentation* et sont à quelques exceptions près de nature *différent* ou *identique*. Pour les *identique*, il s'agit dans la plupart des cas de liens de reconnaissance du même élément vu ailleurs. Dans l'exemple qui suit, la photographie *T3\_PHE2* est associée à une reproduction de cette image en grand format apposée sur la façade du musée :

« En fait, j'ai vu ça dehors. Il me semble... il me semble que c'est l'image qu'il y a à l'entrée du musée, dehors, en gros, ou elle est quelque part d'autre. Parce que je me demandais dehors qui était, laquelle était Tokyo pi laquelle était Londres. Alors, oui, ça doit être celle de dehors celle-là. » [P5-XF, énoncés 5-8]

Parmi les liens portant sur la *présentation* effectués par des non-architectes, il y en a également plusieurs qui sont de nature *différent*. Ces énoncés sont maintes fois l'occasion d'évoquer une préférence concernant la présentation des projets. Par exemple, une participante compare la maquette *T3\_maq* réalisée principalement en bois à d'autres maquettes exposées à proximité (celles des projets T1 et T2) qui elles sont faites de papier et de carton :

« J'aime beaucoup le bois. Je trouve ça l'apporte une chaleur. Pi e... je trouve déjà que c'est plus beau quand c'est en bois que quand c'est en papier. » [P12-XF, énoncés 5-6]

Ainsi, quand il fait un lien *extra-T3*, le non-architecte commente souvent la sous-unité elle-même, sa réalisation, le matériau utilisé, son esthétique, donc le projet architectural dans son aspect *présentation*. Les architectes commentent également la *présentation* dans leurs liens par association. Cependant, cette catégorie n'arrive qu'au troisième rang en fréquence (derrière *dénomination* et *matérialité*). Il apparaît ainsi que, quand il associe les sous-unités du projet T3 à d'autres éléments de l'exposition, le non-architecte traite surtout l'objet en surface, pour lui-même, en tant que « monument ». À l'opposé, l'architecte, pour sa part, procède à l'identification de son projet d'attache ou traite la matérialité du projet (et donc, extrait des informations de l'objet au sujet du projet). Le spécialiste utilise donc davantage les sous-unités comme « documents », dans ces cas, que le non spécialiste du domaine. Une explication plus approfondie de la raison de cet état de fait nécessiterait une recherche portant sur un plus grand échantillon de verbatim.

**En bref, voici les quelques points principaux de cette discussion sur les liens établis par les visiteurs entre différents éléments de l'exposition :**

— L'importance de la *dénomination* en tant qu'objet des liens confirme le caractère crucial de l'opération d'association afin d'identifier la série des sous-unités exposées comme faisant partie du même projet. Deux facteurs peuvent expliquer l'importance de la *dénomination* dans les liens pour ce projet : le fait que le projet T3 soit exposé comme une série disjointe et la nature complexe des étiquettes qui ont peu servi à l'identification pour les visiteurs.

— La concentration des liens portant sur la *dénomination* à certains endroits précis dans l'exposition (entre T3 et T1 pour les architectes, entre T3 et T5-T6 pour les non-architectes) pointe une plus grande aisance des architectes à percevoir les ressemblances formelles des bâtiments représentés et à utiliser cette compétence pour identifier leur appartenance.

— Les non-architectes traitent un peu plus le projet comme un « monument » (aspect *présentation*) parmi les liens *extra-T3*, alors que les architectes l'utilisent plutôt comme « document » (aspects *dénomination* et *matérialité*).

## CONCLUSION

La conclusion aborde quatre points. Un retour sur les résultats principaux est d'abord proposé. Ensuite, les apports et limites de la recherche sont soulignés. Une série de recommandations sont par la suite proposées en lien avec les futures recherches à réaliser dans le domaine. Enfin, la thèse se clôt avec un regard rétrospectif sur le travail ici accompli.

### *Retour sur les principaux résultats*

Il convient d'abord de rappeler les principaux objectifs de la thèse. La présente recherche visait à atteindre une meilleure connaissance et une compréhension plus fine de la manière dont les visiteurs – architectes et non-architectes – font sens d'une exposition d'architecture. Une attention particulière a été portée aux éléments suivants : les objets auxquels les visiteurs s'attardent le plus, la manière dont ces derniers abordent les objets ciblés – tant le type d'acte mental posé que les liens établis entre les éléments – les aspects du projet architectural qui retiennent leur attention et, le cas échéant, les obstacles rencontrés en cours de visite. Étant donné que les architectes et les non-architectes possèdent des niveaux de compétence différents en ce qui concerne l'interprétation des divers outils exposés, il était attendu que ces deux groupes de visiteurs fassent sens de l'exposition de manières distinctes. Cette question de la différence entre les deux groupes de visiteurs fut donc elle aussi étudiée.

Parmi les objets les plus populaires auprès des visiteurs, les photographies se démarquent clairement, confirmant ainsi la grande accessibilité de ce type d'outil. À l'inverse, le livret et la maquette se révèlent souvent négligés, probablement en grande partie parce que difficiles à identifier. La nature disjointe de la série (sous-unités réparties dans deux salles différentes) combinée à l'identification déficiente ou peu aidante de ces deux sous-unités – soit trop obscure et discrète<sup>194</sup> ou alors portant à confusion<sup>195</sup> – ont très

probablement contribué, elles aussi, au fort taux d'abstention des visiteurs face à celles-ci. Il n'est toutefois pas possible d'établir avec précision le poids exact de ces facteurs par rapport à celui de la nature même des sous-unités (livret d'information approfondie en langue anglaise et maquette relativement abstraite).

Selon Davallon (1996), chacun des outils typiques d'une exposition d'architecture possède des caractéristiques propres. La photographie et la maquette, par exemple, ne sont pas exposées pour communiquer les mêmes informations concernant le projet architectural. Les résultats ici obtenus confirment que la construction de sens des visiteurs varie d'une sous-unité à l'autre, en fonction de la nature des objets et des informations dont ils sont porteurs. Ce constat est valable tant pour le type d'opération effectué (nombreuses opérations de type *identifier* en lien avec la planche de dessins; actions *juger* face aux photographies en noir et blanc) que pour l'aspect du projet architectural sur lequel porte l'énoncé (le *contexte* en lien avec la photographie de la rue; l'*expérience* face aux photographies intérieures en noir et blanc). Ainsi, même les non-architectes utilisent ces outils différemment en y puisant des informations distinctes ou en les interprétant de manière variée.

En règle générale, les éléments ciblés, les types d'opérations effectuées, les obstacles rencontrés, les liens élaborés ainsi que les aspects abordés par les participants des deux profils sont globalement similaires d'un groupe de visiteurs à l'autre. Ce résultat est en continuité avec celui énoncé par Rambow (2004) qui conclut au faible effet général du niveau d'expertise du visiteur sur sa réception de l'exposition d'architecture<sup>196</sup>. Ainsi, malgré des niveaux de compétence très différents, la construction de sens effectuée par l'architecte et celle que fait le néophyte ne peuvent être, à l'appui des présents résultats, qualifiées de

---

<sup>194</sup> L'étiquette précisant à quel projet architectural se rattache chacune des maquettes de la salle est située du côté opposé de la salle, et comme elle est présentée sous forme d'un schéma de la table, aucun participant n'est parvenu à l'utiliser pour identifier l'appartenance des maquettes.

<sup>195</sup> Le livret avait pour titre « Three small houses », qu'on peut traduire par « Trois petites maisons ». Pour le visiteur qui n'a pas encore visité la salle principale du projet (et c'était le cas pour la majorité), ce titre peut porter à penser que la « Maison de Charlotte Road » exposée à proximité est l'une de ces trois maisons présentées. Le titre du projet, devenu ici en partie le titre du livret, pouvait porter à confusion et rendre son identification plus difficile.

<sup>196</sup> Rambow (2004) indique que les visiteurs néophytes sont un peu plus critiques des expositions que les participants intermédiaires et architectes. Aucune précision n'est donnée sur la nature ou la forme de ces critiques dans le seul résumé publié au sujet de cette recherche.

réellement dissemblables. Il va de soi que le niveau de savoir mobilisé peut varier d'un groupe à l'autre (l'architecte utilisant parfois des références savantes du domaine, ce qui n'est généralement pas à la portée du néophyte), mais il a été choisi, dans une perspective constructiviste, de ne pas hiérarchiser les connaissances mobilisées par les visiteurs. L'intérêt réside ici dans le fait d'avoir identifié que la construction de sens, telle qu'elle a été analysée, est similaire même pour des groupes possédant des niveaux de compétence aussi distincts.

Malgré cette similarité dans les grandes lignes du processus de construction de sens des visiteurs architectes et non-architectes, certaines différences entre les deux groupes ont pu être décelées. La plus grande différence observée se situe, sans surprise, dans le traitement de la planche de dessins : presque totalement ignorée par les non-architectes, elle est la sous-unité la plus commentée par les architectes. Il fut, d'une part, intéressant de constater que les architectes font tout de même face à un nombre important d'obstacles (surtout de l'*incertitude* et des *émotions négatives*) en lien avec cet outil typique de leur profession. Une autre modeste différence est remarquée entre les deux groupes en matière de liens effectués et d'obstacles rencontrés. L'aisance de l'architecte à reconnaître les similitudes formelles entre les projets l'amène à associer le projet « Trois petites maisons dans Chance Street » au projet « Maison de Charlotte Road », qui lui est semblable, alors que le non-architecte le lie plutôt aux projets « Fronthouse/Backhouse » et « Dovers Corner », exposés à proximité, mais dont l'échelle est fort différente. Ainsi, l'architecte ne fait pas moins d'erreurs d'identification du projet que le non-architecte, mais ses erreurs peuvent être considérées comme plus justifiées ou explicables.

En se basant sur les résultats obtenus, il est possible de formuler quelques observations et recommandations générales en ce qui a trait à la médiation de l'architecture en exposition :

*Chaque élément présenté dans l'exposition devrait être identifié clairement*<sup>197</sup>. Quand le visiteur ne peut relier un élément à une série (à un projet architectural), il ignore cet élément ou alors passe un temps long et souvent frustrant à tenter d'opérer cette identification par des

---

<sup>197</sup> Rambow en vient à une conclusion similaire concernant l'information dans l'exposition : « Architecture exhibitions can be designed in a way that satisfies the needs of both experts and laypeople. But to achieve this the presentation has to consider certain standards of informational display. » (Rambow, 2004)

liens avec les éléments environnants. La mise en espace des éléments formant la série, notamment par le regroupement des éléments, peut aider l'identification par le visiteur. Une information sous forme de texte (étiquettes, panneaux-titres ou textes plus élaborés) aisément repérable peut compléter l'aide à l'identification.

*Tout comme le non-architecte, le visiteur architecte fait face à plusieurs obstacles dans son interprétation. Ainsi, il profitera lui aussi d'un travail de médiation approfondi dans la conception des expositions d'architecture.* Contrairement à ce qui est souvent cru, le non-architecte n'est pas le seul à peiner dans sa construction de sens en exposition d'architecture. Même s'il possède de fortes compétences pour interpréter les éléments exposés, étant donné que sa visite d'un musée est pour lui aussi une activité de loisir, l'architecte n'est pas toujours disposé à 'travailler fort' pour comprendre ce qui est exposé. Ainsi, une exposition mieux pensée en matière de médiation, plus accessible à tout public, lui serait également profitable.

*Le commissaire d'exposition d'architecture devrait considérer que le visiteur non spécialiste ne s'attardera probablement pas aux dessins (projections orthogonales), du moins s'il peut recourir à un autre outil de représentation.* Différentes possibilités sont alors envisageables. Soit le commissaire choisit de ne pas exposer d'outils de cette nature, au risque de décevoir l'architecte qui s'intéresse souvent beaucoup à ces représentations. Soit il les expose, mais s'assure d'offrir des outils complémentaires au visiteur néophyte lui permettant d'accéder à des informations similaires. Ou alors, il met en place des aides à l'interprétation afin de guider les visiteurs, même non experts, dans leur interprétation de ces outils complexes. La superposition, au-dessus des dessins, de notes pointant des sections spécifiques des plans peut être un moyen à envisager<sup>198</sup>.

*La présentation devrait porter sur une variété d'aspects du projet architectural.* Le visiteur, même non-architecte, s'intéresse à une multitude d'aspects du projet d'architecture. Face à un dispositif aussi classique que celui étudié ici (fortement orienté sur la matérialité du

---

<sup>198</sup> Un dispositif de ce type a été utilisé de manière très intéressante dans l'exposition « Palladio à l'œuvre : Une exposition annotée » présentée au Centre canadien d'architecture, du 3 mars au 22 mai 2011 (commissaire : Guido Beltramini). De part et d'autre des dessins exposés au mur, des notes pointaient et expliquaient certaines sections des dessins, soulignant autant des aspects de leur exécution (objet-monument) qu'aidant à leur interprétation (objet-document).

projet), les participants ont néanmoins abordé avec intérêt plusieurs aspects du projet. Une présentation variée serait ainsi susceptible de capter l'intérêt de plusieurs visiteurs. Notamment, une explicitation détaillée de ce qu'on pourrait nommer la « situation professionnelle de projet » – soit la commande, le client, le programme, le processus de conception, et ainsi de suite – pourrait grandement enrichir la présentation.

*Enfin, il semble que l'exposition d'architecture est trop souvent considérée d'abord comme un espace d'expérimentation ou de promotion par le commissaire architecte, ou alors comme un type particulier de publication scientifique par le commissaire historien de l'architecture, alors qu'elle devrait avant tout être envisagée en tant qu'espace de communication auprès d'un public varié. Pour cette raison, une dernière recommandation serait d'assurer la présence d'un spécialiste de la médiation au sein de l'équipe de conception, cette personne veillant à ce que l'exposition puisse fonctionner également comme média de communication. Une manière d'envisager l'exposition d'architecture n'exclut pas forcément l'autre, mais de ne pas utiliser l'exposition comme espace pour rejoindre le non-spécialiste constituerait une opportunité ratée.*

### *Les apports et limites de la recherche*

#### **Quelques apports**

La présente recherche est une des premières réponses empiriques et détaillées à la question de la construction de sens du visiteur en exposition d'architecture, si ce n'est une toute première réponse de ce type. Plusieurs grilles d'analyses ont été conçues spécifiquement pour répondre aux cinq questions de recherche ici retenues. Si les grilles portant sur les éléments ciblés par le visiteur et sur les types d'opérations effectuées reprennent des catégories provenant d'autres recherches, notamment empiriques, celles portant sur les obstacles, les aspects du projet architectural et les liens entre éléments ont été spécialement développées pour cette thèse à partir, d'une part, de certains écrits théoriques sur les questions liées, mais également, d'autre part, de manière inductive à partir des

verbatim recueillis et des éléments particuliers du contexte de l'exposition d'architecture. Les apports reliés à chacune de ces trois dernières grilles sont précisés ci-dessous.

À ma connaissance, il s'agit d'une toute première tentative de définition du projet architectural tel qu'appréhendé par le visiteur d'exposition. Il a été mentionné au premier chapitre que le « projet architectural » est une notion polysémique et relativement peu définie dans le domaine. La présente recherche a choisi de faire de cette notion le cœur de son analyse, postulant ainsi que le projet occupe une place centrale au sein du savoir architectural, du moins tel qu'il est transmis dans une majorité d'expositions d'architecture – et notamment dans ce qui est nommé sa forme « classique » dont « Perspectives de vie » est un très bon exemple. La manière dont cette notion de projet est employée dans cette thèse a permis d'enrichir la réflexion sur la communication de l'architecture en exposition et constitue, il me semble, un apport important de la recherche.

De plus, bien que plusieurs auteurs mentionnent que l'exposition d'architecture présente des séries d'objets, la présente thèse fait avancer cette réflexion en offrant, entre autres, un système de classification et d'interprétation des différents types de liens établis par les visiteurs entre les objets. La grille ici construite à cet effet pourrait certainement être utilisée comme modèle pour étudier l'interprétation de séries d'objets dans une grande variété d'expositions d'architecture. Il en va de même pour les schémas tracés à partir de l'étude détaillée des liens faits par les visiteurs. Ils permettent d'identifier, d'un seul coup d'œil, plusieurs caractéristiques de ces liens (les éléments liés en même temps que la nature du lien ou encore son objet), et toutes ces informations sont autant de moyens qui viennent enrichir et étoffer l'interprétation de données riches et complexes, encore trop rarement exploitées.

La grille portant sur les obstacles, bien que pouvant bénéficier d'un raffinement dans une recherche subséquente, a néanmoins permis d'accéder enfin à des résultats empiriques sur les obstacles rencontrés par les visiteurs d'expositions d'architecture. Plusieurs auteurs ont déjà souligné la présence, en exposition d'architecture, d'une série d'obstacles potentiels, mais peu de données concrètes étaient fournies. La présente grille a permis de tracer un premier portrait de certains obstacles effectivement rencontrés par les visiteurs. C'est également grâce

à cette grille qu'il a été possible d'observer que les architectes font face eux aussi à leur lot d'obstacles, et c'est là un apport intéressant et inattendu de la présente recherche.

En somme, la présente thèse a permis d'étudier avec précision et détail la richesse de la réception des visiteurs d'exposition d'architecture. Le choix, d'influence constructiviste, de sélectionner des questions ouvertes plutôt qu'une approche de vérification d'hypothèses pointues a permis d'accéder à une somme importante d'informations qui peuvent maintenant enrichir la réflexion et les recherches ultérieures sur la question de la médiation de l'architecture en exposition. D'un point de vue méthodologique, la procédure de recueil et d'analyse développée ici est aisément réutilisable dans le cadre de diverses expositions d'architecture, et également dans le cadre d'autres types d'expositions, quitte à procéder au besoin à des modifications ou adaptations mineures en lien avec chaque type d'exposition.

### **Quelques limites**

Pour la réalisation des objectifs ici fixés, des choix méthodologiques et théoriques ont été faits, déterminés certes par leur pertinence, mais également guidés par le caractère exploratoire de la présente thèse (une première étude du processus de construction de sens des visiteurs d'une exposition d'architecture). Un regard critique sur les décisions et choix méthodologiques qui ont été pris permet de déceler quelques limites du présent travail, limites qui pourront, espérons-le, être comblées dans le cadre de recherches ultérieures dans le domaine.

L'étude du processus de construction de sens du visiteur en exposition d'architecture ayant encore peu fait l'objet de travaux empiriques, il est apparu intéressant de tenter de l'analyser en conservant autant que possible toute la richesse et la complexité d'un tel processus (d'où le choix d'analyser les verbatim produits par chacun des membres de l'échantillon et de développer, pour ce faire, 5 grilles d'analyse différentes). Une grande partie du travail ici réalisé a donc été consacrée non seulement au développement des diverses grilles d'analyse, mais également à leur application aux nombreux verbatim recueillis. Ce premier choix méthodologique, très exigeant en temps et en énergie, a dicté deux autres choix, soit celui de retenir un échantillon varié, mais modeste et celui de retenir

un terrain d'étude limité, mais bien cerné. En matière de terrain étudié, une seule unité de l'exposition a été analysée, le projet « Trois petites maisons dans Chance Street ». Certes, l'analyse de l'ensemble de l'exposition « Perspectives de vie » eut été des plus intéressante, rendant possible une plus vaste généralisation des résultats obtenus. De plus, étant donné que l'unité ici retenue ne présentait pas ou très peu certains aspects du projet architectural (le concept et le processus, par exemple), il n'a pas été possible d'évaluer leur réception par les visiteurs<sup>199</sup>. En termes d'échantillon retenu, il a été choisi de se limiter à une trentaine de sujets (nombre souvent retenu par les spécialistes en analyse de contenu puisque la saturation des catégories est généralement atteinte avec un tel échantillon). Il s'agit certes d'un petit échantillon, mais néanmoins d'un échantillon valide et pertinent pour cette toute première étude sur les processus de construction de sens des visiteurs d'une exposition d'architecture.

Les grilles ici élaborées en sont manifestement à leur toute première formulation. Bien qu'elles fournissent déjà plusieurs informations intéressantes, elles pourront certes, premières données à l'appui, être améliorées, peaufinées et ultérieurement validées.

Au moment de l'analyse, il a été décidé de ne pas retenir les énoncés portant uniquement sur les textes écrits de l'exposition<sup>200</sup>. Un tel choix peut également être perçu comme une limite de la présente recherche, d'autant plus que les travaux de Rambow et Moczek (2002)<sup>201</sup> soulignent que les artefacts textuels sont particulièrement importants comme aides à l'interprétation pour le visiteur non-architecte. Il aurait donc été pertinent d'inclure également cet élément des textes. Cette analyse aurait permis de compléter l'interprétation et la comparaison des processus des architectes et des non-architectes.

---

<sup>199</sup> Il est à noter qu'aucune des autres unités de l'exposition « Perspectives de vie » ne présentait des informations sur l'ensemble des aspects architecturaux.

<sup>200</sup> Ainsi, un énoncé portant à la fois sur le texte et sur l'une ou l'autre des sous-unités était analysé, mais pas celui qui était verbalisé en lien seulement avec l'écrit.

<sup>201</sup> « The presentation of pictures without accompanying verbal explanations constituted an obstacle for many laypeople while it was considered adequate by experts, because they were able to supplement the missing information easily on the basis of their previous knowledge. [...] The formulation of text proved to be a crucial aspect: While experts can handle badly structured and lengthy text by either extracting the relevant information independently or by ignoring the whole text right away, laypeople are much more dependent on the provision of clear, concise and understandable verbal information to give meaning to the visual material. » (Rambow et Moczek, 2002)

Le verbatim, pour être retenu pour analyse, devait porter à la fois sur un aspect ou l'autre du projet et pouvoir être lié à l'une ou l'autre des sous-unités. Il est donc possible qu'une partie du verbatim non analysé contienne des indications intéressantes permettant de mieux comprendre la construction de sens des visiteurs. Par exemple, certains visiteurs ont parfois exprimé du mécontentement en lien avec l'ensemble de l'exposition ou alors ils ont commenté leur expérience de visite en général. Quelques informations peuvent ainsi avoir été perdues en raison de ce choix de ne pas inclure ce verbatim dans la présente analyse.

Finalement, il aurait été intéressant de connaître la proportion du verbatim total qui porte sur le projet architectural. Pour ce faire, une analyse de l'ensemble des énoncés produits aurait été nécessaire. Les données ici recueillies sont très riches et variées et nombreuses sont les analyses qui pourront être faites suite à la finalisation de ce travail doctoral. D'un commun accord, mes deux co-directrices et moi-même avons choisi de nous concentrer sur les six questions de recherche initialement posées quitte à poursuivre, dans un autre contexte (travail post-doctoral), l'analyse des autres données disponibles.

#### *Suites à donner à la présente recherche et recommandations pour des recherches futures*

La poursuite de l'analyse des autres projets de la même exposition, « Perspectives de vie », permettrait de pousser et d'affiner l'interprétation ici proposée (par exemple, l'analyse des projets « Fronthouse/Backhouse » et « Dovers Corner » de Stephen Taylor qui ne présentent aucune photographie et beaucoup de plans, ou alors celle du projet « Maison et Jardin » par Ryue Nishizawa pour lequel le processus est exposé via une série de nombreuses petites maquettes de conception). Il serait également intéressant d'effectuer le même exercice d'analyse sur les résultats recueillis en lien avec l'exposition « 1973, Désolé plus d'essence » du CCA (une trentaine de visiteurs ont été suivis). En bref, la banque de données disponibles en lien avec les deux expositions suivies au CCA en 2007-2008 devrait être analysée, explorant de nouvelles questions non retenues par la présente étude, et ce dans le but de consolider, enrichir et étoffer l'interprétation ici faite du processus de construction de sens à partir des premières données analysées.

Quelques brèves recommandations en matière de nouvelles recherches à réaliser dans un futur immédiat sont ici formulées. Une nouvelle opération de collecte de données auprès d'un échantillon de participants plus important et dans le cadre d'une exposition présentant l'architecture à partir d'outils encore plus variés est de mise – si ce n'était que pour vérifier dans quelle mesure les nouvelles données confirment ou infirment les observations ici faites.

Une recherche ciblant la présentation de dessins en exposition d'architecture aurait également sa pertinence. Tous les architectes ne dessinent pas leurs plans en utilisant autant les codes classiques que Stephen Taylor, l'architecte du projet « Trois petites maisons dans Chance Street » analysé ici. Par exemple, l'autre architecte de l'exposition « Perspectives de vie », Ryue Nishizawa, exposait ce qui était identifié comme des « plans illustrés ». Il s'agit en réalité de photographies de maquettes prises en plongée pour imiter les plans. Il serait d'intérêt de vérifier si les diverses formes que peuvent prendre les graphismes d'espaces architecturaux sont plus ou moins difficiles à interpréter, particulièrement pour les visiteurs néophytes.

La grille portant sur les obstacles rencontrés par les visiteurs, une fois retravaillée et étoffée, serait des plus utiles, par exemple, en complément des travaux déjà réalisés par le GRMEA sur la dissonance cognitive (*voir* notamment Weltzl-Fairchild, Dufresne-Tassé et Dubé, 1997; Weltzl-Fairchild, Charlebois et Freed, 2008). La catégorisation des différents types de dissonances cognitives a, me semble-t-il, le potentiel d'enrichir les réflexions sur la construction de sens des visiteurs dans le contexte spécifique de l'exposition d'architecture.

Il serait également approprié de se pencher sur l'utilisation de logiciels pour compléter l'analyse de contenu plus traditionnelle effectuée ici par une analyse discursive. Les recherches de Fourquet-Courbet (2010) utilisant le logiciel *Tropes* seraient un bon point de départ à cette piste de recherche (*voir* aussi Fourquet-Courbet et Courbet, 2009 et 2004).

Enfin, il serait intéressant d'utiliser, en complément à celle utilisée ici, une autre méthode de collecte de données. L'entretien dit « piagétien » (Hein, 1998) pourrait être un atout. Pour utiliser cette méthode, il s'agit d'accompagner le visiteur et d'interagir avec lui régulièrement au cours de la visite, le chercheur posant des questions tout au long du

parcours. Ceci serait susceptible de permettre, par exemple, d'identifier plus précisément les obstacles rencontrés, leur ampleur de même que les moyens permettant de les surmonter.

### *Regard rétrospectif sur le travail accompli*

La présente thèse visait l'étude de l'exposition d'architecture en tant que média de communication. Pour ce faire, il est apparu essentiel de proposer un panorama des manières dont la mise en exposition de l'architecture a été envisagée au fil des siècles, passant de la reproduction à la représentation du bâti pour, plus récemment, tendre plutôt vers la présentation du projet. Cette dernière notion, posée comme centrale tant au sein du savoir architectural que de sa communication, est ici définie du point de vue du visiteur.

Si plusieurs des résultats obtenus grâce à la présente recherche sont sans surprise (popularité des photographies, évitement des plans par les néophytes), leur intérêt est qu'ils proviennent d'une étude empirique et qu'ils permettent de confirmer certaines croyances et affirmations souvent formulées, mais non encore étayées de données concrètes. Mais là où les résultats de la présente étude sont plus intéressants encore, c'est lorsque les résultats viennent infirmer ou mettre en doute d'autres croyances et affirmations présentes dans la littérature, mais pas davantage vérifiées par des recherches empiriques (comme, par exemple, cette affirmation plusieurs fois rencontrée selon laquelle seul le non-architecte fait face à des obstacles dans son interprétation ou encore celle selon laquelle les maquettes sont toujours un outil utile et intéressant).

La présente recherche porte également à réfléchir sur certains éléments importants de la mise en exposition du projet dont il n'est jamais question dans les textes des commissaires, telle l'identification du projet (encodé *dénomination*) qui consiste à lier adéquatement entre eux les éléments de la série afin d'en faire sens. Enfin, ce travail de recherche aura soulevé l'importance de poursuivre l'étude de la réception des expositions d'architecture par différents publics dans le but ultime de toujours améliorer et enrichir ce riche et précieux outil de communication.

La culture architecturale de la population est généralement assez faible (Davallon, 1996) et l'exposition peut constituer un outil puissant afin d'intéresser l'ensemble des citoyens à la réflexion architecturale et à ses enjeux (Rambow, 2004). Même s'il ne le réalise pas toujours, tout citoyen est concerné par quantité de décisions d'architecture et d'aménagement qui pourraient être prises en tenant compte de son opinion. Et le travail de l'architecte, mieux compris de la population, bénéficierait d'une plus grande reconnaissance, ouvrant à la possibilité de réalisations de plus grande qualité. Le musée a tout le potentiel de jouer un rôle majeur dans cette amélioration de la médiation de l'architecture.

## BIBLIOGRAPHIE

- Allen, Gerald et Richard Oliver. 1981. « The Art, the Process and the Meaning ». In *Architectural Drawing*, p. 9-28. Londres : The Architectural Press.
- Allison, Peter. 2008. « La ville, la cour et la maison : L'architecture résidentielle de Ryue Nishizawa et de Stephen Taylor ». In *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo*, sous la dir. de Giovanna Borasi, p. 65-76. Montréal : Centre canadien d'architecture; Baden (Suisse) : Lars Müller.
- Arch, David C., James R. Bettman et Pradeep Kakkar. 1978. « Subjects' Information Processing in Information Display Board Studies ». In *Advances in Consumer Research*, sous la dir. de Kent Hunt et Ann Abor, vol. 5, p. 555-559.
- « Architecture on Exhibit. Symposium ». 1989. *Design Book Review*, n° 16, p. 23-32.
- Baddeley, Alan. 1992. « Working Memory: Interface Between Memory and Cognition ». *Journal of Cognitive Neuroscience*, vol. 4, n° 3, p. 281-288.
- Barthes, Roland. 1966. *Introduction à l'analyse structurale des récits*. Coll. « Communication », n° 8. Paris : Seuil.
- Beacco, Jean-Claude et Mireille Darot. 1984. *Analyses de discours : lecture et expression*. Paris : Hachette/Larousse.
- Bendeddouch, Assya. 1998. *Le processus d'élaboration d'un projet d'architecture : L'agrandissement du Musée des beaux-arts de Montréal*. Paris et Montréal : L'Harmattan.
- Benton, Gregory M. 2008. « Visitor Meaning-Making at Grand Canyon's Tusayan Museum and Ruin ». *Curator*, vol. 51, n° 3, p. 295-309.
- Bergdoll, Barry. 2009. « At Home in The Museum? ». *Log: Observations on Architecture and the Contemporary City*, n° 15 (hiver), p. 35-48.
- Bessot, Annie. 1994. *Représentations graphiques et maîtrise des rapports avec l'espace*. Montréal : Université du Québec à Montréal, Centre interdisciplinaire de recherches sur l'apprentissage et le développement en éducation (CIRADE).
- Bessot, Annie et Pierre Verillon. 1993. « Introduction ». In *Espaces graphiques et graphismes d'espaces*, p. 7-16. Paris : La Pensée Sauvage.

- Betsky, Aaron, Jeffrey Kipnis, Frédéric Migayrou, Terence Riley et Joseph Rosa. 2005. « Exhibiting architecture, The Praxis questionnaire for architectural curators ». *Praxis: Journal of writing and building*, vol. 7, p. 106-119.
- Bilsel, Can. 2005. « The Undoing of a Monument: Preservation as Critical Engagement with Pergamon's Heritage ». *Future Anterior*, vol. 2, n° 1, p. 12-21.
- Blau, Eve. 1998. « Reviewing Architectural exhibitions: Exhibiting Ideas ». *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 57, n° 3 (septembre), p. 256, 366.
- Blau, Eve, Edward Kaufmann et Robin Evans. 1989. *L'architecture et son image*. Montréal : Centre canadien d'architecture (CCA).
- Bois, Yve-Alain, Denis Hollier et Rosalind Krauss. 1999. « A conversation with Jean-Louis Cohen ». *October 89* (été), p. 3-18.
- Borasi, Giovanna (dir. publ.). 2008. *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo*. Montréal : Centre canadien d'architecture (CCA); Baden (Suisse) : Lars Müller.
- Bottazzi, Roberto. 2011. « Casting a Critical Eye Over OMA's Œuvre ». *The Architectural Review*, 31 octobre. En ligne. < [www.architectural-review.com/reviews/casting-a-critical-eye-over-omas-oeuvre/8621652.article](http://www.architectural-review.com/reviews/casting-a-critical-eye-over-omas-oeuvre/8621652.article) >. Consulté le 8 novembre 2011.
- Boudon, Philippe et Frédéric Pousin. 1988. *Figures de la conception architecturale : Manuel de figuration graphique*. Paris : Dunod.
- Boutinet, Jean-Pierre. 2005. *Anthropologie du projet*. Paris : Quadrige Presses Universitaires de France.
- Buchanan, Peter. 1987. « Exhibiting Architecture ». *The Architectural Review*, vol. 181 (juin), p. 4-6.
- Céleste, Patrick. 1984. « Vocabulaire traditionnel des dessins d'architecture ». In *Images et imaginaires d'architecture*, sous la dir. de Jean Déthier, p. 150-158. Paris : Centre Georges Pompidou.
- Centre canadien d'architecture. 2011. « Le CCA présente Architecture en uniforme : projeter et construire pour la seconde guerre mondiale ». Sur le site *Centre canadien d'architecture*. En ligne. 28 mars. < [http://www.cca.qc.ca/system/items/6555/original/CCA\\_aeu\\_fr.pdf?1302191648](http://www.cca.qc.ca/system/items/6555/original/CCA_aeu_fr.pdf?1302191648) >. Consulté le 19 septembre 2011.
- Centre canadien d'architecture. 2009. « Survol institutionnel ». Sur le site *Centre canadien d'architecture*. En ligne. < <http://www.cca.qc.ca/fr/collection/294-survol-institutionnel> >. Consulté le 19 septembre 2011.

- Centre canadien d'architecture. 2008. « Le CCA présente Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa ». Sur le site *Centre canadien d'architecture*. En ligne. 7 avril. < <http://www.cca.qc.ca/fr/presse/expositions-et-publications> >. Consulté le 15 juin 2008.
- Centre canadien d'architecture. 2007. « Le CCA présente 1973 : Désolé, plus d'essence, première exposition à explorer la crise pétrolière de 1973 et son impact sur l'architecture ». Sur le site *Centre canadien d'architecture*. En ligne. 19 septembre. < <http://www.cca.qc.ca/fr/presse/expositions-et-publications> >. Consulté le 6 novembre 2007.
- Chan, Carson. 2010. « Exhibiting Architecture: Show, Don't Tell ». *Domus*. En ligne. 17 septembre. < <http://www.domusweb.it/architecture/article.cfm?id=271196> >. Consulté le 27 septembre 2010.
- Ching, Frank. 1985. *Architectural Graphics*. New York : Van Nostrand Reinhold.
- Cohen, Jean-Louis. 2010. « Mirror of Dreams ». *Log: Curating Architecture*, sous la dir. de Tina DiCarlo, n° 20 (automne), p. 49-53.
- Couvert, Fabienne. 1997. *Exposer l'architecture : Le musée d'architecture en question*. Rome : Diagonale.
- Cowan, Nelson. 1993. « Activation, Attention, and Short-Term Memory ». *Memory and Cognition*, vol. 21, n° 2, p. 162-167.
- Creswell, John. 1998. *Qualitative Inquiry and Research Design: Choosing among Five Traditions*. Thousand Oaks : Sage.
- Croft, Catherine. 2002. « Built-up Areas: Maps, Models, Plans or Drawings ? Architecture Exhibitions Are Difficult, but Worth the Effort ». *Museums Journal*, vol. 102, n° 6, p. 29-31.
- Damisch, Hubert. 1992. « L'architecture, au musée ? ». *Les Cahiers du Musée national d'art moderne*, n° 42, p. 63-79.
- Davallon, Jean. 2004. « Objet concret, objet scientifique, objet de recherche ». *Hermès : Les sciences de l'information et de la communication, Savoirs et pouvoirs*, n° 38, p. 30-37.
- Davallon, Jean. 1999. *L'exposition à l'œuvre, stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris : L'Harmattan.
- Davallon, Jean. 1996. « L'architecture, objet d'exposition? ». In *L'architecture : Collection, recherche, programmes*, sous la dir. de Alain Bideau, p. 71-87. Coll. « Les chemins de la recherche », n° 38. Montréal : Centre canadien d'architecture (CCA); Lyon : Centre Jacques-Cartier.

- Davallon, Jean et Yves Jeanneret. 2006. « La posture épistémologique, un geste pratique ». In *Questionner les pratiques d'information et de communication. Agir professionnel et agir social : Actes du XVI<sup>e</sup> Congrès de la SFSIC* (Bordeaux, 10-12 mai 2006), sous la dir. de Yves Chevalier, p. 203-210. Paris : Jouve/SFSIC.
- Dennett, Daniel C. 1993. *La Conscience expliquée*. Paris : Editions Odile Jacob.
- Der Kaloustian, Daria. 2003. « Représentation et mise en exposition : Vers une diversification des expositions d'architecture ». Rapport de travail dirigé à la maîtrise inédit, Montréal, Université de Montréal.
- Derossi, Pietro. 1997. « Exhibiting Architecture ». *Domus*, n° 794 (juin), p. 108.
- Dufresne-Tassé, Colette. 1993. « Information nécessaire à la conception d'une mise en exposition optimale des phénomènes scientifiques ». *Publics et Musées*, n° 7, p. 25-43.
- Dufresne-Tassé, Colette et André Lefebvre. 1995. *Psychologie du visiteur de musée, contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Montréal : Éditions Hurtubise HMH.
- Dufresne-Tassé, Colette, Nadia Banna, Monique Sauvé, Yves Lepage, Andrea Weltzl-Fairchild et R. Lachapelle. 1998. « Le fonctionnement imaginaire du visiteur adulte en salle d'exposition : définition, mode d'accès et premières observations ». In *Évaluation et éducation muséale : nouvelles tendances*, sous la dir. de Colette Dufresne-Tassé, p. 61-76. Paris : Conseil international des musées, Comité pour l'éducation et l'action culturelle (ICOM CECA).
- Dufresne-Tassé, Colette, Yves Lepage, Monique Sauvé, Nadia Banna et Andrea Weltzl-Fairchild. 2003. « Un niveau de formation élevé facilite-t-il chez des visiteurs adultes un meilleur traitement des objets muséaux? » In *Le musée, à la rencontre de ses visiteurs*, sous la dir. de Anik Landry et Michel Allard, p. 259-277. Sainte-Foy (Qc) : Éditions MultiMondes.
- Eidelman, Jacqueline. 2005. *Musées et publics : la double métamorphose. Socialisation et individualisation de la culture*. Habilitation à Diriger des Recherches, Paris, Université Paris 5 – René Descartes, Faculté des Sciences sociales et humaines.
- Émond, Anne-Marie. 2005. « Between Talk and Silence : The Friendly Stranger and the Reception of Contemporary Art ». *Actes de la 8<sup>e</sup> Conférence internationale de l'Association internationale de management des arts et de la culture (AIMAC)*, tenu aux HEC (Montréal, 3-8 juillet). En ligne. < [http://neumann.hec.ca/aimac2005/complete\\_program.htm](http://neumann.hec.ca/aimac2005/complete_program.htm) >. Consulté le 25 mars 2011.
- Ericsson, K. Anders et Herbert A. Simon. 1993. *Protocol Analysis : Verbal Reports as Data*. Nouv. éd. rév. Cambridge : MIT Press.

- Ericsson, K. Anders et Mark C. Fox. 2011. « Thinking Aloud is Not a form of Introspection but a Qualitatively Different Methodology: Reply to Schooler (2011) ». *Psychological Bulletin*, vol. 137, n° 2, p. 351-354.
- « Exhibition in focus: OMA/Progress at Barbican Art Gallery ». 2011. *Telegraph*. En ligne. < [www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/uk/london/8813392/Exhibition-in-focus-OMAProgress-at-Barbican-Art-Gallery.html](http://www.telegraph.co.uk/travel/destinations/europe/uk/london/8813392/Exhibition-in-focus-OMAProgress-at-Barbican-Art-Gallery.html) >. Consulté le 9 novembre 2011.
- Falk, John H. et Lynn D. Dierking. 2000. *Learning from Museums: Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Walnut Creek, CA : Altamira Press.
- Farrelly, Lorraine. 2009. *Techniques de représentation*. Paris : Pyramyd.
- Fontanier, Pierre. 1968. *Les figures du discours*. Paris : Flammarion.
- Forty, Adrian. 2008. « Ways of Knowing, Ways of Showing: A Short History of Architectural Exhibitions. » In *Representing Architecture. New Discussions: Ideologies, Techniques, Curation*, sous la dir. de Penny Sparke et Deyan Sudjic, p. 42-60. Londres : Design Museum.
- Fourquet-Courbet, Marie-Pierre. 2010. *Communication médiatique : interactions humaines et sociales médiatisées*. Habilitation à Diriger des Recherches en Sciences de l'Information et de la Communication, sous le tutorat du Professeur Jean Davallon, Avignon, Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.
- Fourquet-Courbet, Marie-Pierre et Didier Courbet. 2009. « Analyse de la réception des messages médiatiques. Récits rétrospectifs et verbalisations concomitantes ». *Communications & Langages*, n° 161, p. 117-135.
- Fourquet-Courbet, Marie-Pierre et Didier Courbet. 2004. « Nouvelle méthode d'étude des cognitions en réception (ECER) et application expérimentale à la communication politique ». *Revue internationale de psychologie*, vol. 17, n° 3 (septembre), p. 27-75.
- Frascari, Marco. 2007. « Introduction ». In *From Models to Drawings, Imagination and Representation in Architecture*, sous la dir. de Marco Frascari, Jonathan Hale et Bradley Starkey, p. 1-7. Londres et New York : Routledge.
- Gaff, Hervé. 2007. *Qu'est-ce qu'une œuvre architecturale?* Coll. « Chemins philosophiques ». Paris : Librairie philosophique J. Vrin.
- Genard, Jean-Louis. 2003. « Quelques remarques sur l'enseignement du projet ». *Pola, La cambre Architecture Bruxelles*, thématique : le projet, n° 1, p. 4-8.
- Gharsallah, Soumaya. 2008. « Le rôle de l'espace dans le musée et dans l'exposition : analyse du processus communicationnel et signifiant ». Thèse de doctorat en muséologie, Montréal et Avignon, Université du Québec à Montréal et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse.

- Gob, André et Noémie Drouguet. 2003. *La muséologie : Histoire, développements, enjeux actuels*. Paris : Armand Colin.
- Goetz, Benoît, Philippe Madec et Chris Younès. 2009. *Indéfinition de l'architecture*. Paris : Éditions de la Villette.
- Guiheux, Alain. 1998. « Pour l'architecture contemporaine ». In *Collection d'architecture du Centre Georges Pompidou*, p. 9-15. Paris : Éditions du Centre Georges Pompidou.
- Hein, George E. 1999. « Is Meaning Making Constructivism? Is Constructivism Meaning Making? ». *The Exhibitionist*, vol. 18, n° 2, p. 15-18.
- Hein, George E. 1998. *Learning in the Museum*. Coll. « Museum Meanings ». Londres : Routledge.
- Heinich, Nathalie et Michael Pollak. 1989. *Vienne à Paris : Portrait d'une exposition*. Paris : Centre Georges Pompidou, Bibliothèque publique d'information.
- Hitchcock, Henry-Russell. 1941. « Frank Lloyd Wright at the Museum of Modern Art ». *The Art Bulletin*, vol. 23, n° 1 (mars), p. 73-76.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1999. « Museum Learners as Pctive postmodernists: Contextualizing Constructivism ». In *The Educational Role of the Museum*, p. 67-72. Londres : Routledge.
- Hooper-Greenhill, Eilean. 1994. *Museums and their Visitors*. Londres : Routledge.
- James, William. 1992. *Writings 1878-1899*. New York : Literary Classics of the United States.
- Jarry, Bénédicte. 2005. « Les fonds d'architecture dans les bibliothèques publiques : difficultés de traitement et perspectives d'exploitation pour une meilleure valorisation ». Mémoire d'étude (diplôme de conservateur de bibliothèque), Paris, École nationale supérieure des sciences de l'information et des bibliothèques.
- Jungmann, Jean-Paul. 1996. *L'image en architecture, de la représentation et de son empreinte utopique*. Paris : Éditions de la Villette.
- Korenic, Mary S. 1996. « Visitor Use and Understanding of Selected Dioramas at the Milwaukee Public Museum ». In *Current Trends in Audience Research and Evaluation*, n° 10, p. 34-39. Minneapolis : AAM Committee on Audience Research and Evaluation (CARE).
- Korn, Randi. 1992. « Evaluation Methods and Findings Shape a Junior Gallery ». *Visitor Studies : Theory, Research and Practice*, n° 5. p. 180-187. Jacksonville : Visitor Studies Association.

- Kuusela, Hannu et Pallab Paul. 2000. « A Comparison of Concurrent and Retrospective Verbal Protocol Analysis ». *The American Journal of Psychology*, vol. 113, n° 3, p. 387-404.
- Laberge, Marie Élizabeth. 2006. « Expositions d'architecture : le travail du visiteur face à la complexité ». *Muséologies : Les cahiers d'études supérieures*, vol. 1, no 1 (octobre), p. 42-55.
- Laberge, Marie Élizabeth. 2004. « 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, Montréal, Université du Québec à Montréal.
- Lamizet, Bernard et Ahmed Silem. 1997. *Dictionnaire encyclopédique des sciences de l'information et de la communication*. Paris : Ellipses.
- Lebahar, Jean-Charles. 1983. *Le dessin d'architecte : simulation graphique et réduction d'incertitude*. Roquevaire : Éditions Parenthèses.
- Leinhardt, Gaea et Karen Knutson. 2004. *Listening in on Museum Conversations*. Walnut Creek, CA : Altamira Press.
- Levy, Aaron et William Menking. 2010. *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*. Londres : Architectural Association Publications.
- Lhoas, Pablo. 2003. « "20% sur la théorie" enseigner : théorie de l'architecture/projet d'architecture ». *Pola, La cambre Architecture Bruxelles*, thématique : le projet, n° 1, p. 90-93.
- Libeskind, Daniel. 2001. « Beyond the Wall, 26.36° ». In *The Art of Architecture Exhibitions*, sous la dir. de Kristin Feireiss et Jean-Louis Cohen, p. 66-69. Rotterdam : NAI Publishers.
- Log: Curating Architecture*, 2010, sous la dir. de Tina DiCarlo, n° 20 (automne).
- Lootsma, Bart. 2001. « Forgotten Worlds, Possible Worlds ». In *Art of Architecture Exhibitions*, sous la dir. de Kristin Feireiss et Jean-Louis Cohen, p. 16-24. Rotterdam : NAI Publishers.
- Lorenz, Theo et Peter Staub. (dir. publ.). 2011. *Mediating Architecture*. Coll. « AA Agendas », n° 11. Londres : Architectural Association.
- Lutz, Stacey T. et William G. Huitt. 2004. « Connecting Cognitive Development and Constructivism: Implications from Theory for Instruction and Assessment. » *Constructivism in the Human Sciences*, vol. 9, n° 1, p. 67-90.

- Markovitz, Gayle. 2003. « Exhibit eh ? When Architecture Makes a Show of Itself, Something Always Gets Lost ». *Icon*, n° 1 (avril). En ligne. < [www.iconeye.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=2381#\\_jump0\\_](http://www.iconeye.com/index.php?option=com_content&view=article&id=2381#_jump0_) >. Consulté le 8 mai 2011.
- Mason, Mark. 2010. « Sample Size and Saturation in PhD Studies Using Qualitative Interviews ». *FQS: Forum Qualitative Social Research*, vol. 11, n° 3, art. 8. En ligne. < <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:0114-fqs100387> >. Consulté le 16 janvier 2012.
- McQuaid, Matilda. 2002. « Building a Modern Collection ». In *Envisioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art*, p. 18-37. New York : MoMA.
- Menking, William. 2010. « Afterword ». In *Architecture on Display: On the History of the Venice Biennale of Architecture*, sous la dir. de Aaron Levy et William Menking, p. 203-206. 2010. Londres : Architectural Association Publications.
- Menking, William. 2009. « Curation and Criticism ». *Journal of Architectural Education*, vol. 62, n° 3, p. 24-25.
- Meszáros, Cheryl. 2007. « Sous le règne de l'interprétation ». *Muse*, janvier-février, p. 24-29.
- Meyer, Michel. 1993. *Questions de rhétorique : langage, raison et séduction*. Paris : Le Livre de Poche.
- Miller, Wallis. 2007. « Cultures of Display: Exhibiting Architecture in Berlin, 1880-1931 ». In *Architecture and Authorship*, sous la dir. de Tim Anstey, Katja Grillner et Roff Hugues, p. 98-107. Londres : Black Dog Publishing.
- Mucchielli, Alex. (dir. publ.). 2004. *Dictionnaire des méthodes qualitatives en sciences humaines*. 2<sup>e</sup> éd. Paris : Armand Colin.
- Newell, Allen. 1990. *Unified Theories of Cognition*. Cambridge : Harvard University Press.
- Nishimori, Rikuo. 2010. *Comment représenter l'architecture : Toutes les techniques*. Paris : Groupe Eyrolles.
- Ohta, Russell J. 1996. « Capturing the Snapshots of Experience: Continuous Experiential Reporting by Museum Visitors ». In *Current Trends in Audience Research and Evaluation*, n° 10, p. 75-82. Minneapolis : AAM Committee on Audience Research and Evaluation (CARE).
- Pallister, James. 2011. « oh! Erm... eh? [OMA, exhibition review] ». *Architect's Journal*, vol. 234, n° 12, p. 66-69.
- Peirce, Charles Sanders. 1978. *Écrits sur le signe*. Paris : Éditions du Seuil.
- Prenzel, Rudolf. 1982. *Bauzeichnung und darstellungstechnik – Working and Design Drawings – Dessin d'architecture et technique de représentation*. Stuttgart : Krämer.

- Rachedi, Youcef. 1986. « Les modalités de compréhension et d'utilisation des intermédiaires graphiques : l'exemple de la lecture de plans dans le bâtiment, conséquences pédagogiques et ergonomiques ». Thèse de doctorat, Paris, Université Paris 5.
- Rambow, Riklef. 2010. « Communication of Architecture – the emergence of a new discipline? ». *Actes du 21<sup>e</sup> Congrès de l'International Association for People-Environment Studies (IAPS)* (Leipzig, juin-juillet 2010). En ligne. < [http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?\\_id=iaps\\_21\\_2010\\_180](http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?_id=iaps_21_2010_180) >. Consulté le 19 septembre 2010.
- Rambow, Riklef. 2004. « Exhibiting Architecture: The Visitor's Perspective ». *Actes du 18<sup>e</sup> Congrès de l'International Association for People-Environment Studies (IAPS)* (Vienne, juillet 2004). En ligne. < [http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?iaps\\_18\\_2004\\_368](http://iaps.scix.net/cgi-bin/works/Show?iaps_18_2004_368) >. Consulté le 19 mai 2006.
- Rambow, Riklef et Nicola Moczek. 2002. « Communicating Architecture Through Exhibitions: A Psychological Perspective ». *Actes du 21<sup>e</sup> Congrès de l'Union Internationale des Architectes (UIA)* (Berlin, juillet 2002). En ligne. < <http://www-1.tu-cottbus.de/BTU/Fak2/TheoArch/Lehrstuhl/deu/rambow/rambow6.htm> >. Consulté le 16 mai 2007.
- Richardson, Margaret. 1988. « Les Musées d'architecture ». *Monuments historiques*, n° 155, p. 77-80.
- Riley, Terence. 2002. « Drawn into a Collection: A Context of Practices ». In *Envisioning Architecture: Drawings from the Museum of Modern Art*, sous la dir. de Matilda McQuaid, p. 10-17. New York : MoMA.
- Ripoll, David. 2003-2004. « Architectures sans fondations, éléments d'histoire sur le musée des fragments ». *Faces : journal d'architecture*, n° 33, p. 12-17.
- Ryan, Brendan et Christine M. Haslegrave. 2007. « Use of Concurrent and Retrospective Verbal Protocols to Investigate Workers' Thoughts During a Manual-Handling Task ». *Applied Ergonomics*, vol. 38, n° 2, p. 177-190.
- Sackur, Jérôme. 2009. « L'introspection en psychologie expérimentale ». *Revue d'histoire des sciences*, tome 62, n° 2, p. 5-28.
- Saouter, Catherine. 1995. « Rhétorique verbale et rhétorique visuelle : métaphore, synecdoque et métonymie ». *Recherches sémiotiques/Semiotic Inquiry*, vol. 15, n° 1-2, p. 145-161.
- Schunk, Dale H. 2004. *Learning Theories: An Educational Perspective*. 4<sup>e</sup> éd. Upper Saddle River, N.J. : Pearson, Merrill, Prentice Hall.
- Shiffrin, Richard M. 1993. « Short-Term Memory: A Brief Commentary ». *Memory and Cognition*, vol. 21, n° 2, p. 193-197.

- Silverman, Lois. 1995. « Visitor Meaning-Making in Museums For a New Age. » *Curator*, vol. 38, n° 3, p. 161-70.
- Smith, Charlotte O. 1971. « The Structure of Intellect Protocol Analysis System. A Technique for the Investigation and Quantification of Problem Solving Processes ». Thèse de doctorat, Houston, Université de Houston.
- Sparke, Penny et Deyan Sudjic. 2008. *Representing Architecture. New Discussions: Ideologies, Techniques, Curation*. Londres : Design Museum.
- Stathaki, Ellie. 2011. « 'OMA/Progress' Exhibition at the Barbican, London ». *Wallpaper*. En ligne. < <http://www.wallpaper.com/architecture/omaprogress-exhibition-at-the-barbican-london/5453> >. Consulté le 14 novembre 2011.
- Stritzler-Levine, Nina. 2006. « Curating History, Exhibiting Ideas: Henry-Russell Hitchcock and Architecture Exhibition Practice at the MoMA ». In *Summerson and Hitchcock: Centenary Essays on Architectural Historiography*, sous la dir. de Frank Salmon, p. 33-67. New Haven et Londres : Yale University Press.
- Szacka, Léa-Catherine. 2012. « Exhibiting the Postmodern: Three Narratives for a history of the 1980 Venice Architecture Biennale ». Thèse de doctorat en histoire et théorie de l'architecture, Londres, University College London (Bartlett).
- Szambien, Werner. 1988. *Le Musée d'architecture*. Paris : Picard.
- Texier, Simon. 2009. *L'architecture exposée, La Cité de l'architecture et du patrimoine*. Coll. « Découvertes Gallimard, Culture et Société », n° 541. Paris : Gallimard.
- Treib, Marc. 1996. « The Subject and its Surrogate: the Grammar of Architectural Exhibitions ». In *ICAM8, 8th International Confederation of Architectural Museums: Actes du colloque* (New York, 18-24 mai 1996), sous la dir. de Angela Giral, p. 93-99. New York : ICAM.
- Ursprung, Philip (dir. publ.). 2002. *Herzog et de Meuron : histoire naturelle*. Montréal : Centre canadien d'architecture (CCA); Baden : Lars Müller Publisher.
- Valle, Pietro. 2002. « Exhibiting Architecture, Another Missed Opportunity ». *Esposizioni*. En ligne. 21 septembre. < [http://architettura.supereva.com/esposizioni/20020921/index\\_en.htm](http://architettura.supereva.com/esposizioni/20020921/index_en.htm) >. Consulté le 18 mai 2006.
- Vidler, Anthony. 2000. « The Paradoxes of Vandalism: Henri Grégoire and the Thermidorian Discourse on Historical Monuments ». In *The Abbé Grégoire and his world*, sous la dir. de Richard Henry Popkin et Jeremy D. Popkin, p. 129-156. Dordrecht, Pays-Bas : Kluwer Academic Publisher.

- Vidler, Anthony. 1995. « L'architecture dans le musée : de Boullée à Lenoir ». In *L'espace des Lumières : Architecture et philosophie, de Ledoux à Fourier*, p. 125-143. Paris : Picard.
- Wang, Wilfred. 1993. « Criteria for the Selection and Display of Architectural Works ». In *ICAM 6, 6th International Confederation of Architectural Museums: Actes du colloque* (Stockholm, 1-7 septembre 1991), p. 61-66. Stockholm : Swedish Museum of Architecture.
- Watson, John B. 1920. « Is Thinking Merely the Action of Language Mechanisms? ». *British Journal of Psychology*, vol. 11, n° 1, p. 87-104.
- Watson, John B. 1913. « Psychology as the Behaviorist Views it ». *Psychological Review*, vol. 20, n° 2, p. 158-177.
- Weltzl-Fairchild, Andrea et Anne-Marie Émond. 2000. « A Piagetian View of Aesthetic Experience: Adult Visitors in a Fine Arts Museum ». In *Diversité culturelle, distance et apprentissage*, sous la dir. de Colette Dufresne-Tassé et du Conseil International des Musées, p. 115-135. Paris : ICOM CECA; Montréal : Biodôme de Montréal et Université de Montréal; Ottawa : ICOM Canada.
- Weltzl-Fairchild, Andrea, Colette Dufresne-Tassé et L. Dubé. 1997. « Aesthetic Experience and Different Typologies of Dissonance ». *Visual Arts Research*, vol. 23, n° 1, p. 158-167.
- Weltzl-Fairchild, Andrea, Christelle Charlebois et T. Freed. 2008. « An Instrument to Study Cognitive Dissonances: An Update. Should Museums Attempt to Eliminate All Dissonances? » *Actes du Colloque du Conseil international des musées, Comité pour l'éducation et l'action culturelle (ICOM CECA)* (Montréal, septembre-octobre 2008). En ligne. < <http://www.montrealceca2008.org/46.html> >. Consulté le 18 juillet 2011.
- Zevi, Bruno. 1959. *Apprendre à voir l'architecture*. Paris : Éditions de Minuit.



## APPENDICE A DOCUMENTS ANNEXES

### LISTE DES DOCUMENTS

	Page
<b>Document A.1</b> Communiqué de presse de l'exposition « Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa » .....	228
<b>Document A.2</b> Texte introductif de l'exposition « Perspectives de vie » .....	232
<b>Document A.3</b> Texte introductif de la séquence S1 des projets de Stephen Taylor .....	233
<b>Document A.4</b> Texte introductif de la séquence S2 des projets de Ryue Nishizawa .....	234
<b>Document A.5</b> Texte accompagnant le projet T3 Trois petites maisons dans Chance Street.....	235
<b>Document A.6</b> Textes du livret <i>T3_liv</i> [en langue anglaise seulement] .....	236
<b>Document A.7</b> Certificat de conformité à l'éthique – UQAM.....	238
<b>Document A.8</b> Formulaire de consentement .....	239
<b>Document A.9</b> Fiche d'observation d'un participant.....	241

## Document A.1 Communiqué de presse de l'exposition « Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa »

CCA - Communiqué de presse

05/01/12 11:10



Centre Canadien d'Architecture  
Canadian Centre for Architecture

1920, rue Baile  
Montréal, Québec  
Canada H3H 2S6  
t 514 939 7001  
f 514 939 7020  
www.cca.qc.ca

communiqué

### Pour diffusion immédiate

#### LE CCA PRÉSENTE

**PERSPECTIVES DE VIE À LONDRES ET À TOKYO IMAGINÉES PAR STEPHEN TAYLOR ET RYUE NISHIZAWA**

**À L'AFFICHE À MONTRÉAL DU 14 MAI AU 26 OCTOBRE 2008, L'EXPOSITION RÉUNIT POUR LA PREMIÈRE FOIS EN AMÉRIQUE DU NORD LES PROJETS RÉSIDENTIELS DE DEUX ARCHITECTES DE RENOMMÉE INTERNATIONALE.**



Montréal, le 7 avril 2008 — Le Centre Canadien d'Architecture (CCA) présente une exposition consacrée aux projets architecturaux récents de Stephen Taylor à Londres et de Ryue Nishizawa à Tokyo, qui proposent de nouvelles approches de la vie en milieu urbain. *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa* marque la première présentation en Amérique du Nord des projets résidentiels de Taylor et Nishizawa et dévoile les solutions originales qu'ils apportent aux défis de la construction d'habitations au sein de tissus urbains denses existants. L'exposition, qui se tiendra du 14 mai au 26 octobre 2008, est organisée par Giovanna Borasi, conservatrice de l'architecture contemporaine au CCA, en étroite collaboration avec les architectes.

Londres et Tokyo constituent un terrain particulièrement propice à de telles études de cas, non seulement par leur échelle et la complexité de leur environnement bâti respectives, mais surtout en raison du développement continu au cœur de ces villes qui redéfinit leurs trames urbaines. Si les deux villes sont confrontées à des problèmes d'aménagement urbain comparables, elles s'inscrivent néanmoins dans des contextes culturels différents où proximité, vie privée, collectivité et espace public prennent une signification autre et exigent des solutions distinctes. Stephen Taylor et Ryue Nishizawa ont développé de nouvelles perspectives de vie issues de leurs cultures respectives. Leurs aménagements résidentiels novateurs remettent en question les normes conventionnelles et offrent des approches qui façonnent simultanément la vie des résidents et le visage de la ville.

Conçue en collaboration avec Nishizawa et Taylor, l'installation s'appuie sur un mobilier d'exposition original et de nouvelles maquettes à grande échelle. Les projets de chaque architecte occupent trois salles, adjacentes et ouvertes les unes sur les autres de façon à créer des liens non seulement entre leurs présentations, mais aussi entre leurs univers. Y figurent plusieurs dessins originaux, des rendus à grande échelle, maquettes, livres et tirages de photographes réputés. Takashi Homma, Hisao Suzuki et Ken'ichi Suzuki ont reproduit les projets bâtis de Nishizawa tandis que ceux de Taylor ont été photographiés par Simon Lewis, David Grandorge et Ioana Marinescu.

#### STEPHEN TAYLOR

Les concepts d'architecture résidentielle de Stephen Taylor se déclinent sur diverses échelles : maisons individuelles insérées dans le paysage urbain, projets multirésidentiels et plan directeur d'un quartier londonien qui intègre de nouveaux bâtiments à des constructions existantes. Ses bâtiments, qui s'insèrent subtilement dans le tissu urbain environnant, sont ancrés dans la rue par des façades simples, mais distinctes qui séparent l'espace public de l'espace privé. L'exposition présente une série de maisons conçues pour le quartier East End de Londres ainsi qu'un nouveau projet urbain où se

conjuguent divers types d'habitation à proximité d'une gare ferroviaire réaménagée dans le Rainham Village, à Londres.

Le travail de Taylor est investi de l'idée que l'architecture résidentielle façonne « le corps de notre ville ». Ses maisons individuelles et ses projets de plus grande envergure visent à définir un lieu, à s'inscrire dans l'espace public en contribuant à modeler les rues et les communautés. L'accroissement de la densité résidentielle à Londres et les priorités politiques axées sur l'« intensification » sont déterminants dans la volonté de Taylor de miser sur l'influence des environnements urbains pour redéfinir la proximité et la vie privée dans son organisation des espaces intérieurs.

Des photographies, des dessins et des affiches présentées sur les murs ainsi que des maquettes et objets disposés sur trois grandes tables conçues expressément par Taylor pour le CCA, mettent en valeur le travail de l'architecte. Le design et l'orientation spécifiques des tables, une par salle, de même que la juxtaposition des maquettes qui y sont exposées établissent un dialogue qui reflète, à diverses échelles, l'interrelation entre les thèmes abordés dans les projets de Taylor. Les configurations spatiales de ses pièces intérieures influencent sa vision des relations externes entre la maison et la rue. Dans ses projets urbains de plus grande envergure, Taylor crée des quartiers résidentiels mixtes constitués de volumes clairement articulés entrecoupés de subtils passages.

#### **RYUE NISHIZAWA**

Les projets de Ryue Nishizawa témoignent de la vision de l'architecte selon laquelle la maison doit établir un rapport étroit entre l'espace intérieur et extérieur, en reliant les deux univers et en créant une atmosphère à l'intérieur de la maison en y faisant entrer la ville. Plutôt que de servir d'abri contre la ville, la maison s'y inscrit profondément, absorbant et façonnant simultanément son environnement. La complexité et la densité de la ville influencent l'organisation intérieure tandis que le résidant devient un élément visible de cette ville. Par cet échange réciproque, Nishizawa contribue à la vitalité du paysage urbain et suggère de nouvelles façons d'envisager l'espace intérieur comme une composante aussi bien de la maison que du quartier.

Nishizawa souhaite créer des bâtiments fondés sur un « nouveau sens des valeurs » propre à traduire l'essence de notre époque numérique. Ses maisons, qui remettent en question les représentations urbaines traditionnelles de la vie privée et de l'organisation spatiale, soulignent la nécessité de proposer des modèles architecturaux adaptés à ce nouveau mode de vie contemporain. L'exposition présente trois maisons de Nishizawa situées à Tokyo, consacrant une première salle à la maison Moriyama, une autre à la House A et une dernière au projet non réalisé Garden and House.

Nishizawa aborde son travail sous deux angles fondamentaux – il s'intéresse à la fois à l'utilisation interne du bâtiment et à l'environnement extérieur créé par celui-ci. La maison Moriyama s'apparente à plusieurs égards à un village; le bâtiment consiste en un assemblage de pièces autonomes reliées par des terrasses et des cours extérieures donnant sur la rue. De même, le plan d'étage de la House A n'est pas défini par un volume extérieur homogène, mais par l'arrangement séquentiel de pièces d'échelles différentes. Le lien étroit entre le résidant et le quartier et une relecture radicale des concepts traditionnels de vie privée sont au cœur des nouvelles propositions de Nishizawa pour la vie urbaine contemporaine.

#### **CATALOGUE**

Un catalogue bilingue (français-anglais), comprenant un essai de la conservatrice Giovanna Borasi et des textes de Stephen Taylor et de Ryue Nishizawa ainsi qu'une conversation entre les deux architectes, accompagne l'exposition. L'ouvrage comprend aussi un essai de Peter Allison, professeur à la London South Bank University, et un avant-propos du directeur du CCA, Mirko Zardini. La publication de 170 pages, qui présente les projets et l'installation de l'exposition, compte environ 150 illustrations en couleurs. Publié par le CCA et Lars Müller, le catalogue sera mis en vente en juin à la Librairie du CCA au prix de 29,90 \$ ([www.cca.qc.ca/librairie](http://www.cca.qc.ca/librairie)).

#### **SITE WEB DE L'EXPOSITION**

L'exposition s'accompagne d'un site Web dynamique hébergé par le CCA à l'adresse [www.perspectivesdevie.org](http://www.perspectivesdevie.org). Conçu pour favoriser le partage d'idées, le site permet à des utilisateurs locaux et internationaux d'avoir accès et de contribuer à un contenu lié aux thèmes de l'exposition. Le site présente des recherches et du matériel du CCA tirés de l'exposition et du catalogue et invite les internautes à envoyer images, textes, documents vidéo et audio indépendants pour étendre la portée de l'exposition. Le contenu fourni par les utilisateurs peut se rapporter au travail de Stephen Taylor et Ryue Nishizawa ou offrir des observations plus générales sur le thème de « la vie à Londres et à Tokyo ». Le site Web, dont le lancement est prévu début mai 2008, évoluera en fonction du contenu qui continuera de l'enrichir même après l'exposition.

#### À PROPOS DE STEPHEN TAYLOR

L'architecte britannique Stephen Taylor est directeur fondateur de Stephen Taylor Architects et a auparavant été associé chez Houlton Taylor Architects, une agence fondée en 1993. Stephen Taylor Architects a réalisé des projets commerciaux et résidentiels à travers l'Europe qui témoignent d'un engagement envers la construction durable et la recherche de nouvelles technologies visant à assurer la responsabilité environnementale. Titulaire d'une maîtrise en architecture du Royal College of Art de Londres, Taylor a été invité comme critique par des établissements tels que l'École polytechnique fédérale de Zurich (EPFZ), en Suisse, la London South Bank University et l'Architectural Association de Londres. Il est consultant auprès de la London Development Agency à titre de membre du Design Advisors Panel et du Newham Design Review Panel. Les projets de Taylor ont été présentés, entre autres, dans des expositions de l'Architecture Foundation et du Royal Institute for British Architecture (RIBA), à Londres, et du National Museum of Scotland, à Édimbourg. *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo* au CCA marque la première présentation en Amérique du Nord de son travail.

#### À PROPOS DE RYUE NISHIZAWA

L'architecte japonais Ryue Nishizawa est associé fondateur, avec Kazuyo Sejima, de SANAA, une agence créée en 1995. Il dirige, en parallèle, un bureau indépendant depuis 1997. SANAA est reconnue pour ses projets institutionnels internationaux tels que l'École de gestion et de design Zollverein à Essen, en Allemagne; le pavillon de verre du Toledo Museum of Art à Toledo, en Ohio; et, plus récemment, le New Museum of Contemporary Art à New York. Dans le cadre de sa pratique indépendante, Nishizawa se consacre principalement à des projets au Japon qui proposent de nouveaux modèles de la vie urbaine. Il détient une maîtrise en architecture de l'université nationale de Yokohama à Tokyo et a été professeur invité à la Harvard Graduate School of Design, à l'Université Princeton, à l'University of Southern California, à l'université nationale de Yokohama et dans plusieurs autres établissements. Il a reçu de nombreux prix, dont le Kunstpreis Berlin (2007) et un Lion d'or à la Biennale de Venise (2004). Les réalisations de SANAA ont fait l'objet d'expositions à la Henry Art Gallery, à la Washington State University (2007) et au New Museum (2008). *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo* au CCA marque la première présentation en Amérique du Nord des projets mis en œuvre par le bureau de Nishizawa.

#### AU SUJET DU CCA

Avec *Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa*, le CCA poursuit son exploration des grands enjeux de l'architecture contemporaine axée sur les dimensions urbaines, sociales et environnementales. L'exposition fait suite à *1973 : Désolé, plus d'essence* (2007); *Environnement : manières d'agir pour demain*, avec Gilles Clément et Philippe Rahm (2006); et *Sensations urbaines* (2005), l'exposition audacieuse consacrée aux dimensions sensorielles de la vie urbaine traditionnellement négligées ou dépréciées.

Fondé en 1979, le Centre Canadien d'Architecture est un centre international de recherche et un musée créé avec la conviction que l'architecture est d'intérêt public. Fort de ses vastes collections, le CCA est un chef de file dans l'avancement du savoir et de la connaissance, ainsi que dans l'enrichissement des idées et des débats sur l'art de l'architecture, son histoire, sa théorie, sa pratique et son rôle dans la société.

#### DONATEURS

CCA - Communiqué de presse

05/01/12 11:10

Le CCA remercie Hydro-Québec, RBC Groupe Financier et Loto-Québec de leur soutien pour l'exposition.

Le CCA tient également à remercier de leur appui continu le Ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine, le Conseil des Arts du Canada, le Conseil des Arts de Montréal et le Ministère du Patrimoine canadien.

# # #

**Renseignements :**

Isabelle Huiban  
Chef, Relations médias  
Tél. : 514.939.7001 poste 2607  
Télééc. : 514.939.7020  
Courriel : ihuiban@cca.qc.ca

### Document A.2 Texte introductif de l'exposition « Perspectives de vie »

Un changement fondamental est en cours dans notre société. Les villes sont devenues les vrais centres de production de la nouvelle économie mondiale et, pour la première fois, la moitié de la population du globe vit maintenant en milieu urbain. Tokyo, avec 35 millions d'habitants, continue de se développer et de changer, remplaçant son tissu urbain morceau par morceau. La stratégie de Londres, qui compte plus de sept millions d'habitants, consiste à renforcer l'infrastructure existante et à renouveler certains éléments de son tissu urbain actuel.

Malgré l'apparente homogénéisation de leur développement urbain, les modes de vie dans ces deux cultures témoignent de contrastes profonds. Le contexte culturel qui leur est propre investit de significations différentes les dimensions habitation, densité, proximité, intimité et relation à l'espace public, appelant des traitements différents. Des études anthropologiques comparatives montrent que les interprétations différentes que donnent ces deux cultures à la notion d'intimité par rapport à la famille, au voisinage et à la collectivité ont créé des modèles résidentiels uniques. Dans ce contexte, les idées de Stephen Taylor et de Ryue Nishizawa sont particulièrement pertinentes aujourd'hui comme réponses caractéristiques aux problèmes et questions soulevées par leurs cultures respectives et par les villes où ils vivent et travaillent eux-mêmes.

L'architecte Ryue Nishizawa réinterprète la manière d'habiter à Tokyo. Complètement ouvertes sur la ville, ses maisons semblent presque sans murs. En vivant avec la ville comme toile de fond – comme s'il s'agissait d'un écran de cinéma ou d'un décor de scène –, les habitants deviennent partie intégrante de leur environnement. La vie à l'intérieur de la maison anime sur les plans visuel et émotif l'activité de la rue et, par extension, celle de la ville. Les projets de Nishizawa correspondent à une conception inédite de la société du XXI<sup>e</sup> siècle, et proposent aux familles et aux collectivités de nouvelles manières de se réunir et de partager les espaces intérieurs et extérieurs de la maison, ainsi que le voisinage.

Dans son œuvre et sa pensée, l'architecte anglais Stephen Taylor révèle les potentialités d'un nouveau mode de vie londonien. Avec virtuosité, il réaménage les particularités et les éléments architecturaux qui ont caractérisé le développement de la ville et façonné son image. Par des efforts méticuleux de transformation qui portent sur des éléments minimaux dans la transition de la rue à la maison, la disposition des ouvertures et les dimensions et le traitement des espaces de la vie quotidienne, Taylor redéfinit et renégocie la relation entre les habitants d'une maison et ouvre le débat sur la notion anglo-saxonne traditionnelle de l'intimité.

Dans une démarche éclairée par leurs cultures et sensibilités respectives, Taylor et Nishizawa posent l'hypothèse que même un modeste projet résidentiel peut constituer un outil pour définir l'atmosphère d'une ville et, plus particulièrement, la manière d'y habiter. Leurs projets reflètent une tendance qui commence à prendre forme dans la culture d'aujourd'hui. Les deux architectes proposent une architecture en apparence simple et pourtant très complexe alliant un caractère « rudimentaire » à un design complètement raffiné – une apparente « simplicité » qui représente peut-être une réponse aux complexités sans cesse croissantes de la société contemporaine.

Giovanna Borasi

Conservatrice, architecture contemporaine

**Document A.3** Texte introductif de la séquence S1 des projets de Stephen Taylor

Quand je pense à la question de l'habitat dans une ville en expansion comme Londres, deux aspects étroitement liés retiennent mon attention :

Le rôle de l'habitant en tant que « corps de notre ville », et son potentiel à façonner un « lieu » et un caractère ainsi qu'à former des rues et des espaces qui deviennent partie intégrante du domaine public et des points de jonction pour la collectivité

Les notions de proximité et de vie privée par rapport à une nouvelle volonté politique axée sur une intensification accrue de l'occupation du sol et d'un appétit grandissant pour une augmentation des densités résidentielles

Dans notre travail, il est important d'envisager l'architecture par rapport à ces deux échelles, chacune ayant une incidence sur l'autre. Ainsi, le fenêtrage d'une maison individuelle, répété plusieurs fois pour constituer une rue devient un jugement sur le caractère d'une ville. Quand je regarde les maisons en rangée de style géorgien à Londres, je ne peux oublier le lien subtil entre ces maisons individuelles et leur appartenance collective; certaines particularités de conception comme les embrasures des portes et les porches, les escaliers et les rampes définissent la maison elle-même et le caractère de la ville. Les séries de seuls qui séparent la rue des bâtiments établissent une distance appropriée mais, par leur répétition, ces éléments d'une vision holistique de l'habitat et de la ville jouent un rôle plus vaste, agissant collectivement à l'échelle de la ville.

Stephen Taylor

**Document A.4** Texte introductif de la séquence S2 des projets de Ryue Nishizawa

J'aime créer des édifices qui témoignent d'une nouvelle époque ou d'un nouveau sens des valeurs. Voyageant à bord d'avions et vivant entourés de téléphones cellulaires et d'ordinateurs, nous menons une vie qui diffère de plusieurs façons de celle d'autrefois. Quelles formes architecturales découlent de cette nouvelle façon de vivre? Quels types d'espaces sont associés à un tel sens des valeurs? Ce sont là les grandes questions qui me préoccupent.

Afin de conceptualiser cette nouvelle façon de vivre et ce sens des valeurs, je me concentre pour le moment sur deux types de problèmes, soit ceux reliés aux programmes architecturaux et ceux qui ont trait à l'environnement créé par ces programmes. Pour chaque projet, je tente d'imaginer comment le bâtiment sera utilisé et quel genre d'environnement il pourra créer. Je poursuis ensuite mon travail de conception persuadé que cet exercice débouchera sur une architecture ou un espace qui reflétera clairement notre façon de vivre ainsi que notre sens des valeurs.

Ryue Nishizawa

**Document A.5** Texte accompagnant le projet T3 Trois petites maisons dans Chance StreetTROIS PETITES MAISONS  
CHANCE STREET, LONDRES, 2005

Ce projet de trois maisons occupe une petite parcelle intercalaire à Bethnal Green, secteur du East End de Londres. Au XVIII<sup>e</sup> siècle, ce site était l'un des secteurs les plus denses et les plus pauvres du East End, caractérisé par des maisons ouvrières occupant des secteurs urbains surpeuplés. Au cours du siècle suivant, le tissu urbain de cette partie de Londres s'est érodé. La transformation qu'a ainsi connue le East End a engendré un tissu urbain plus fragmenté, caractérisé par une diminution des densités et une dispersion de la population. Une comparaison des recensements de 1901 et de 2001 montre une baisse de 66 % de la population.

Considéré comme un cas de réfection urbaine, le projet reconnaît le caractère éclectique du quartier dans lequel il s'insère et lui rend hommage, sa façade en brique fournissant la pièce manquante dans le quadrilatère. S'inspirant de la typologie de la petite maison londonienne du XVIII<sup>e</sup> siècle qui occupait auparavant le site et du degré d'urbanisation qui y était rattaché, ces maisons explorent les thèmes propres aux logements urbains compacts. Contiguës à leurs voisines, ces habitations à façade sans relief respectent l'alignement de la « rue » et continuent de définir son caractère intime et distinct.

Le terrain de 12 x 9 mètres, bénéficiant d'une exposition à l'est sur Chance Street, se divise en trois parcelles, chacune occupée par une maison de trois étages. Une série de petites cours fermées par des murs en brique blanche permettent à la lumière et à l'air de pénétrer à l'arrière. Ces espaces extérieurs intimes sont à la fois animés et illuminés par les grandes surfaces vitrées qui s'ouvrent sur eux. À l'instar des maisons en rangées londoniennes typiques du XVIII<sup>e</sup> et du XIX<sup>e</sup> siècles, la configuration de ces habitations prévoit une transformation des fonctions par leurs occupants au fil du temps. À chaque niveau, les pièces sont conçues pour accueillir une diversité d'activités. Étant donné l'étroitesse de la rue, les activités domestiques au rez-de-chaussée sont maintenues à distance de la voie publique au moyen de grands porches. Ces porches sont protégés par des rideaux de fer jaunes perforés qui laissent entrer la lumière de l'est, un effet qui atténue leur aspect inquiétant.

**Document A.6** Textes du livret *T3\_liv* [en langue anglaise seulement]

Note: Les pages sont ici placées suivant l'ordre selon lequel elles se trouvaient dans le livret au moment de le photographier. [1-2-3-4-5-6-(16)<sup>1</sup>-(17)-23-24-25-26-27-8-9-10-11-12-13-14-15-18-19-20-21-22-(7)-28]

p.3

This project for three houses occupies a small infill site in Bethnal Green, a neighbourhood in London's East End. Replacing a postwar single-storey shed, these houses complete an urban block made up of diverse building types and activities. The brief asked to bring residential use to the site in line with the local authority's policy for housing growth and the borough's intensification of brownfield urban sites.

p. 5

In the eighteenth century, the site of this project was one of the densest and poorest parts of the East End, characterized by worker's cottages occupying overcrowded urban neighbourhoods. These cottages defined intimate streets, generally referred to as "turnings." The adjacent Old Nichol Street was once regarded as one of the most crime-ridden areas within the East End. Both Old Nichol Street and Chance Street appeared in black on the Victorian sociologist Charles Booth's poverty map of 1889, in which each street was colour-coded to show the income and social class of its inhabitants. Black represented the "Lowest class. Vicious, semi-criminal". These streets were damned as "rookeries" – crowded tenements akin to nests of rooks, or crows – the name intended to emphasize the meanness of the dwellings and the proximity between families.

p.23

Like the generic London townhouses of the eighteenth and nineteenth centuries, the configuration of these houses anticipates a shifting of their occupants' use overtime; rooms are designed with a view to hosting a range of activities across each level. Inverting the usual tradition – since this typology offers no ground-level garden – the dining room / kitchen is positioned on the top floor, being farthest from the street and benefiting from the best light, bedrooms are on the first floor, and the ground floor is considered flexibly for a variety of uses that may include a small work room.

p.8

The subsequent century has seen the urban grain of this part of London eroded, driven first by the Victorian social reformers, later the London City Council and the Greater London Council, and in the wake of extensive damage from World War II bombings, the opportunity to realize Abercrombie's 1943 County of London plan for open spaces.

---

<sup>1</sup> Certaines pages illustrées ne sont pas numérotées. Les nombres entre parenthèses ont été déduits logiquement une fois l'ensemble recomposé.

The East End's ensuing physical transformation has produced a more fragmented urban fabric with reduced densities and a dispersed population. A comparison of the 1901 and 2001 census for Tower Hamlets shows a decrease of population of 66 percent, down from 500,000 to under 200,000. The present-day wider context is typical of this transformation, where relics of the area's eighteenth- and nineteenth-century past coexist with the myriad of housing experiments that followed from tenement buildings such as the boundary estate to the ever more fragmented developments of the 1950s onwards.

p.10

The project for three houses of single-room depth is built on the site of a former print factory constructed after the war. Seen as an instance of urban repair, the project acknowledges and celebrates the "patchwork city" to which it belongs, its brick facade supplying the missing piece in the block of which it is a part. Cognizant of the eighteenth-century small London house typology that once occupied the site and the level of urban intensification that came with them, themes of compact city dwellings are explored through the design of these houses.

p.13

Flat-fronted and abutting their adjacent neighbours, these dwellings lie firmly in support of the "street" and continue to define its hard-edged, intimate character.

The 12 x 9 metre site with a single east facing aspect to Chance Street is divided in three plots, each occupied by a three-storey house.

p.18

Light and air are brought into the rear by a series of small courtyards with white clay brick walls. The intimacy of these external spaces is both animated and illuminated by the extensive glazed elevations that open onto them. At ground level, a configuration of folding glazed screens facilitates opening two sides of the courtyard to the interior of the houses, while on the first floor the large bi-folding windows that constitute one side of the bedroom open externally across the void of the courtyard, consuming this space by its physical action. The open nature of the elevations at the rear embraces the courtyards as wholly private spaces, their character and material presence a contrast to the dark brick "public" facade to the street, and the part they play within this neighbourhoods' urban patchwork.

p.28

Given the narrowness of the street, domestic activities on the ground floor are distanced from the pavement edge by large inset porches. These porches are secured by perforated and folded yellow metal "curtains," which allow the eastern sunlight to penetrate, its effect an intentional counterpoint to their gritty context.



## Document A.8 Formulaire de consentement

### FORMULAIRE DE CONSENTEMENT

Étude de réception par les visiteurs de l'exposition  
« Perspectives de vie à Londres et à Tokyo imaginées par Stephen Taylor et Ryue Nishizawa »  
au Centre canadien d'architecture de Montréal

Responsable du projet : Marie Élizabeth Laberge  
Doctorat en muséologie, médiation et patrimoine  
Université du Québec à Montréal (UQAM) et Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse (UAPV)

#### BUT GÉNÉRAL DU PROJET

Vous êtes invité à prendre part à ce projet visant à mieux connaître l'expérience du visiteur adulte lors de son exploration d'une exposition d'architecture. L'objectif de la présente recherche est d'avoir une connaissance à la fois plus grande et plus fine de la manière dont le visiteur s'approprie une exposition dont la thématique principale traite d'architecture. Plus spécifiquement, cette recherche vise à recueillir les actions et réactions du visiteur (ce qu'il voit, ce qu'il pense, ce qu'il ressent, ce qu'il fait, etc.) tout au long de son parcours de visite.

Ce projet de recherche reçoit l'appui financier du Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC) et du Fonds québécois de recherche sur la société et la culture (FQRSC).

#### PROCÉDURE

Votre participation consiste, dans un premier temps, à partager avec la chercheuse vos pensées et réflexions sur l'exposition tout au long de votre visite. Il vous est demandé de tenter de dire au fur et à mesure ce que vous voyez, ce que vous pensez, ce que vous ressentez ou encore ce que vous imaginez. Dans un deuxième temps, la chercheuse vous posera quelques questions concernant votre expérience de visite. Pendant toute la durée de cette activité, avec votre permission, vos propos seront enregistrés sur support numérique audio. L'ensemble de l'activité nécessitera environ 2 heures de votre temps. La transcription subséquente sur support informatique de l'enregistrement audio ne permettra à personne de vous identifier.

#### AVANTAGES et RISQUES

Votre participation contribuera à l'avancement du savoir sur l'expérience des visiteurs en exposition portant sur des thèmes architecturaux. Alors que l'expérience du visiteur en musée d'art ou de sciences est désormais bien étudiée, celle du visiteur en musée d'architecture est encore peu investiguée. Il n'y a pas de risque d'inconfort important associé à votre participation à cette rencontre. Il est possible que vous ressentiez un certain inconfort à parler à voix haute dans un lieu généralement silencieux et public. La chercheuse qui vous accompagnera tout au long de la visite tentera de pallier ce léger inconfort. Vous demeurez libre de cesser la visite à tout moment ou de ne pas répondre à une question que vous estimez embarrassante sans avoir à vous justifier.

#### CONFIDENTIALITÉ

Il est entendu que les renseignements recueillis lors de l'entrevue sont confidentiels et que seule la chercheuse aura accès à votre enregistrement et au contenu de sa transcription. Le matériel de recherche (fichier numérique audio et transcription) ainsi que votre formulaire de consentement seront conservés sous clé. Aucune autre personne que la chercheuse n'aura accès à ces documents. Les documents papier seront détruits 5 ans après l'obtention du diplôme.

#### PARTICIPATION VOLONTAIRE

Votre participation à ce projet est volontaire. Cela signifie que vous acceptez de participer au projet sans aucune contrainte ou pression extérieure et que par ailleurs vous êtes libre de mettre fin à votre participation en tout temps au cours de cette recherche. Dans ce cas et à votre demande les renseignements vous concernant seront détruits. Votre accord à participer implique également que vous acceptez que la chercheuse puisse utiliser aux fins de la présente recherche (thèse, articles, conférences et communications scientifiques) et à des fins pédagogiques, les renseignements recueillis à la condition qu'aucune information permettant de vous identifier ne soit divulguée publiquement.

#### COMPENSATION FINANCIÈRE

Il est entendu que, à titre de compensation pour votre contribution au projet, votre entrée au musée sera gratuite.

#### DES QUESTIONS SUR LE PROJET OU SUR VOS DROITS?

Vous pouvez contacter le chercheur principal au numéro (514) 527-6643 pour des questions additionnelles sur le projet ou sur vos droits en tant que sujet de recherche. Le Comité institutionnel d'éthique de la recherche avec des êtres humains de l'UQAM a approuvé le projet de recherche auquel vous allez participer. Pour des informations concernant les responsabilités des chercheurs au plan de l'éthique de la recherche ou pour formuler une plainte ou des commentaires, vous pouvez contacter le Président du Comité institutionnel d'éthique de la recherche, Joseph Josy Lévy, au numéro (514) 987-3000 # 4483. Il peut être également joint au secrétariat du Comité au numéro (514) 987-3000 # 7753.

#### REMERCIEMENTS

Votre collaboration est essentielle pour la réalisation de ce projet et la chercheuse tient à vous en remercier. Si vous souhaitez obtenir un résumé écrit des principaux résultats de cette recherche, veuillez ajouter vos coordonnées ci-dessous :

#### SIGNATURES :

Je, \_\_\_\_\_ reconnais avoir lu le présent formulaire de consentement et consens volontairement à participer à ce projet de recherche. Je reconnais aussi que la chercheuse a répondu à mes questions de manière satisfaisante et que j'ai disposé de suffisamment de temps pour réfléchir à ma décision de participer. Je comprends que ma participation à cette recherche est totalement volontaire et que je peux y mettre fin en tout temps, sans pénalité d'aucune forme, ni justification à donner. Il me suffit d'en informer la responsable du projet.

Signature du sujet :

Date :

Nom (lettres moulées) :

Signature de la chercheuse :

Date :

*Veuillez conserver le premier exemplaire de ce formulaire de consentement pour communication éventuelle avec l'équipe de recherche et remettre le second à la chercheuse.*

Document A.9 Fiche d'observation d'un participant





## APPENDICE B FIGURES

### LISTE DES FIGURES

	Page
<b>Figure B.1</b> Sous-unité maquette <i>T3_maq</i> vue de l'arrière vers la salle 3 .....	244
<b>Figure B.2</b> Sous-unité maquette <i>T3_maq</i> vue de l'avant vers le mur sud de la salle 2 .....	244
<b>Figure B.3</b> Sous-unité maquette <i>T3_maq</i> vue de l'avant vers le mur gauche de la salle 2 .....	245
<b>Figure B.4</b> Sous-unité livret <i>T3_liv</i> (chacune des pages du livret) .....	246
<b>Figure B.5</b> Sous-unité planche de dessin <i>T3_plc</i> .....	248
<b>Figure B.6</b> Sous-unité grande photographie de la rue <i>T3_PHE2</i> .....	248
<b>Figure B.7</b> Sous-unité cadre <i>T3_cad1</i> avec 4 photographies noir et blanc de l'intérieur .....	249
<b>Figure B.8</b> Sous-unité cadre <i>T3_cad2</i> avec 3 photographies couleur de l'entrée .....	249
<b>Figure B.9</b> Sous-unité planche de dessins ( <i>T3_plc</i> ) et artefacts identifiés .....	250
<b>Figure B.10</b> Artefact coupe AA ( <i>T3_cpe1</i> ) .....	250
<b>Figure B.11</b> Artefact coupe BB ( <i>T3_cpe2</i> ) .....	251
<b>Figure B.12</b> Artefact photographie intérieure ( <i>T3_phi1</i> ) .....	251
<b>Figure B.13</b> Artefact photographie intérieure ( <i>T3_phi2</i> ) .....	252
<b>Figure B.14</b> Artefact photographie extérieure ( <i>T3_phe1</i> ) .....	252
<b>Figure B.15</b> Artefact plan du rez-de-chaussée ( <i>T3_ple1</i> ) .....	253
<b>Figure B.16</b> Artefact plan du premier étage ( <i>T3_ple2</i> ) .....	253
<b>Figure B.17</b> Artefact plan du deuxième étage ( <i>T3_ple3</i> ) .....	254
<b>Figure B.18</b> Artefact plan de site ( <i>T3_pls</i> ) .....	254
<b>Figure B.19</b> Artefact élévation ( <i>T3_ele</i> ) .....	255
<b>Figure B.20</b> Artefact schéma indiquant les lignes de coupe ( <i>T3_sch</i> ) .....	255
<b>Figure B.21</b> Sous-unité cadre de photographies ( <i>T3_cad1</i> ) et artefacts identifiés .....	256
<b>Figure B.22</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI3</i> .....	256
<b>Figure B.23</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI4</i> .....	257
<b>Figure B.24</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI5</i> .....	257
<b>Figure B.25</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI6</i> .....	258
<b>Figure B.26</b> Sous-unité cadre de photographies ( <i>T3_cad2</i> ) et artefacts identifiés .....	258
<b>Figure B.27</b> Artefact photographie extérieure <i>T3_PHE3</i> .....	259
<b>Figure B.28</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI7</i> .....	259
<b>Figure B.29</b> Artefact photographie intérieure <i>T3_PHI8</i> .....	260



**Figure B.1** Sous-unité maquette *T3\_maq* vue de l'arrière vers la salle 3



**Figure B.2** Sous-unité maquette *T3\_maq* vue de l'avant vers le mur sud de la salle 2



**Figure B.3** Sous-unité maquette *T3\_maq* vue de l'avant vers le mur gauche de la salle 2



Figure B.4 Sous-unité livret *T3\_liv* (chacune des pages du livret)



Figure B.4 Sous-unité livret *T3\_liv* (chacune des pages du livret) (suite)



**Figure B.5** Sous-unité planche de dessin *T3\_plc*



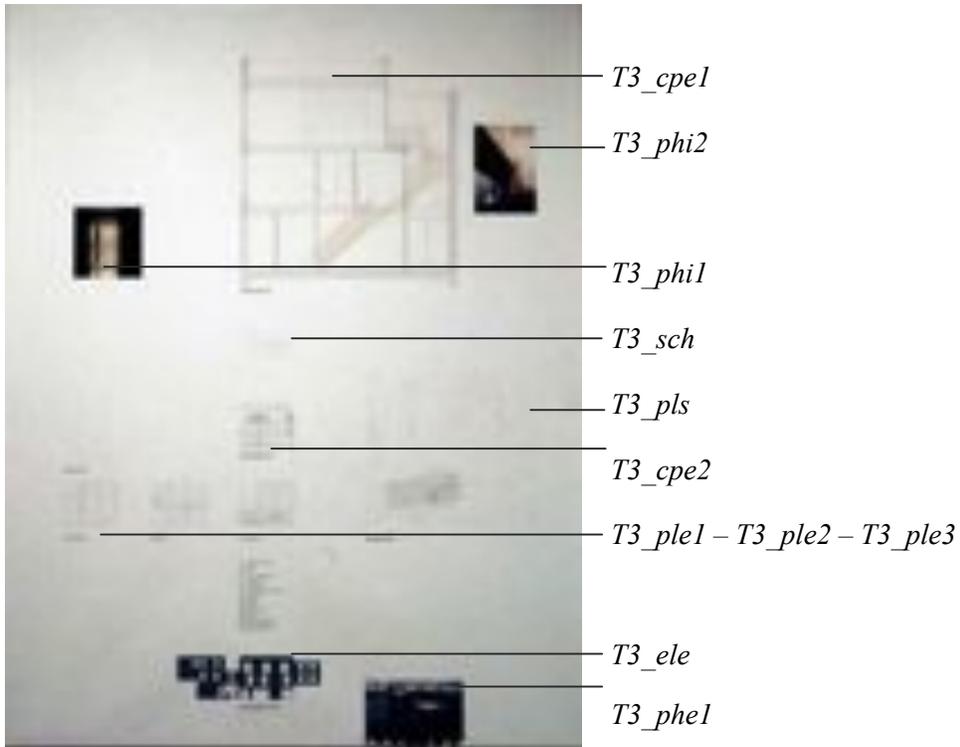
**Figure B.6** Sous-unité grande photographie de la rue *T3\_PHE2*



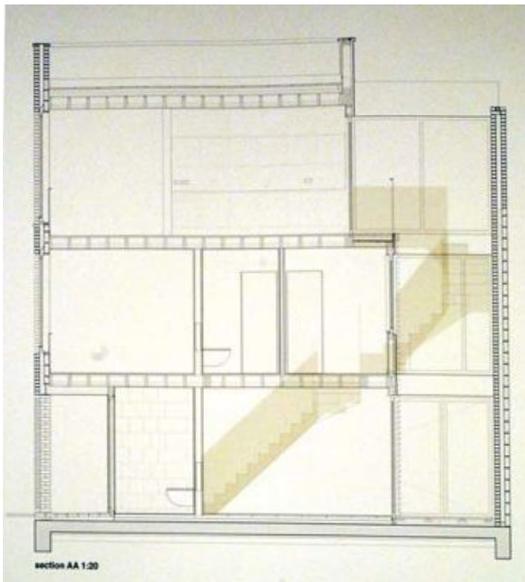
**Figure B.7** Sous-unité cadre *T3\_cad1* avec 4 photographies noir et blanc de l'intérieur



**Figure B.8** Sous-unité cadre *T3\_cad2* avec 3 photographies couleur de l'entrée

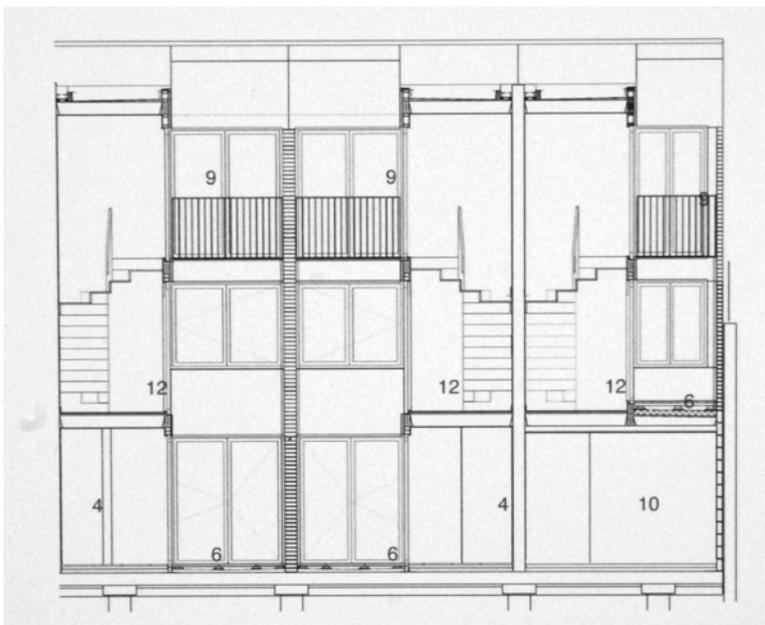


**Figure B.9** Sous-unité planche de dessins (*T3\_plc*) et artefacts identifiés



**Figure B.10** Artefact coupe AA (*T3\_cpe1*)<sup>2</sup>

<sup>2</sup> Cette image est déformée. Il a malheureusement été impossible d'en obtenir une meilleure copie.



**Figure B.11** Artefact coupe BB (*T3\_cpe2*)<sup>3</sup>



**Figure B.12** Artefact photographie intérieure (*T3\_phi1*)

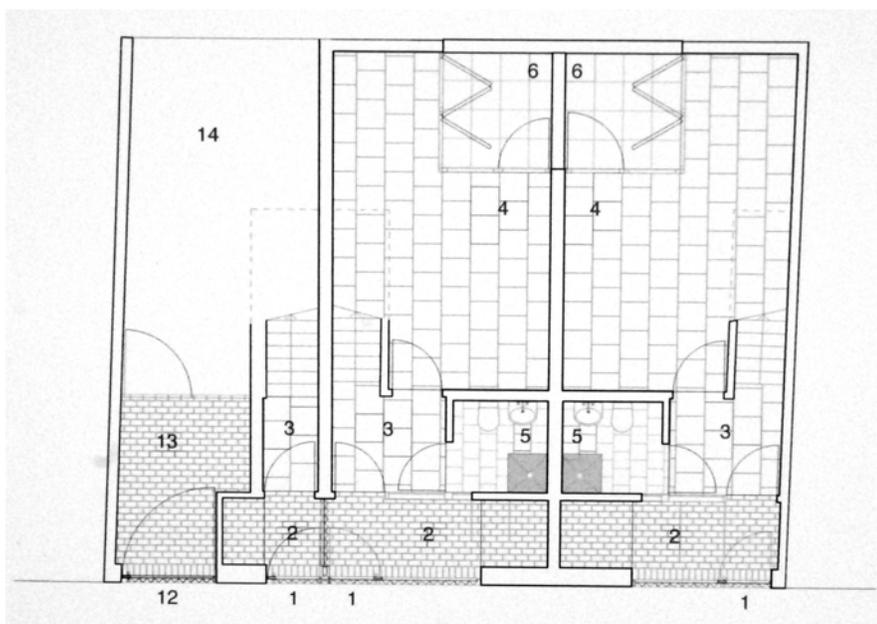
<sup>3</sup> Voici la signification des nombres de la légende : 4 – bedroom/office [chambre/bureau], 6 – courtyard [cour], 9 – balcony [balcon], 10 – kitchen [cuisine], 12 – study. La légende est seulement en anglais.



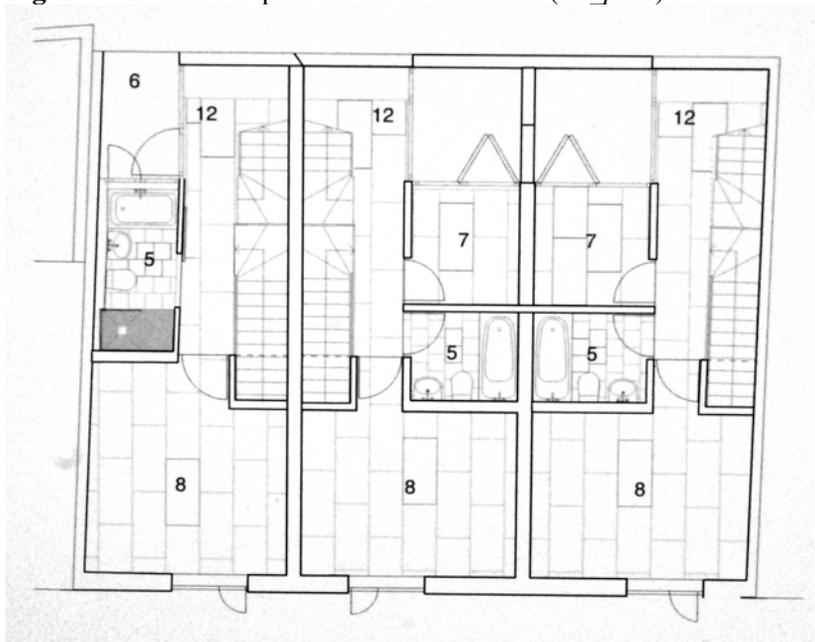
**Figure B.13** Artefact photographie intérieure (*T3\_phi2*)



**Figure B.14** Artefact photographie extérieure (*T3\_phe1*)

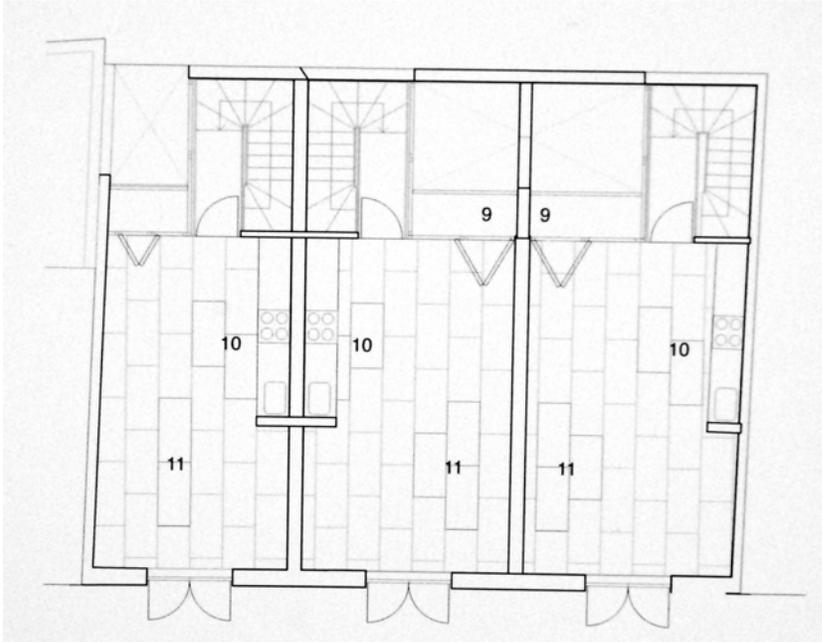


**Figure B.15** Artefact plan du rez-de-chaussée (*T3\_ple1*)<sup>4</sup>

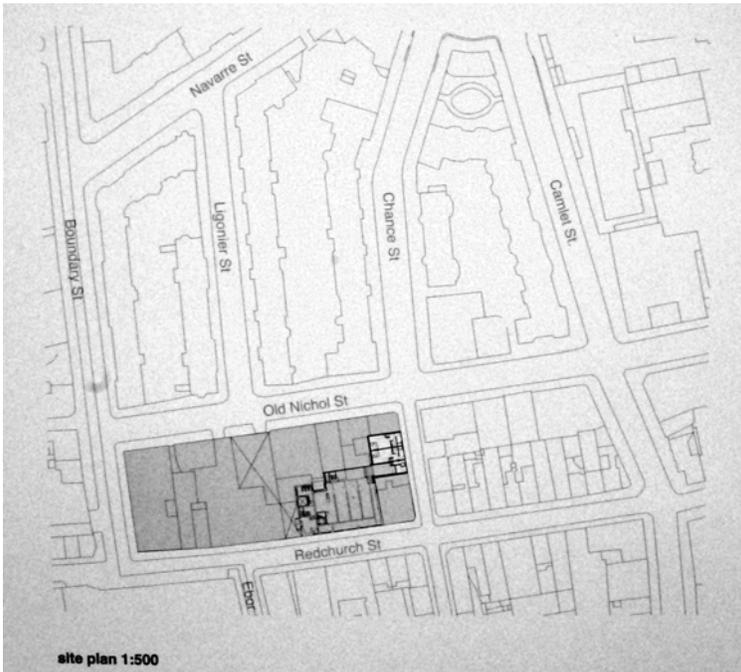


**Figure B.16** Artefact plan du premier étage (*T3\_ple2*)

<sup>4</sup> Voici la signification des nombres de la légende : 1 – entrance to flat [entrée de l'appartement], 2 – porch [porche], 3 – hall [vestibule], 4 – bedroom/office [chambre/bureau], 5 – bathroom [salle de bain], 6 – courtyard [cour], 7 – small bedroom/study [petite chambre/bureau], 8 – bedroom [chambre], 12 – study [bureau], 13 – office entrance [entrée du bureau], 14 – office entrance hall. La légende est seulement en anglais.

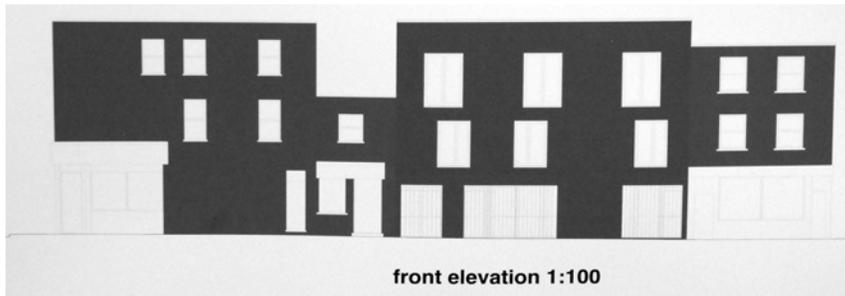


**Figure B.17** Artefact plan du deuxième étage (*T3\_pl3*)<sup>5</sup>

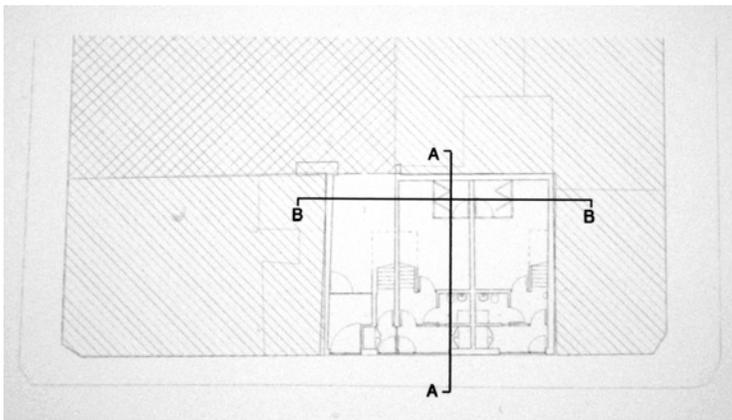


**Figure B.18** Artefact plan de site (*T3\_pls*)

<sup>5</sup> Voici la signification des nombres de la légende : 9 – balcony [balcon], 10 – kitchen [cuisine], 11 – living/dining [salon/salle à manger]. La légende est seulement en anglais.



**Figure B.19** Artefact élévation (*T3\_ele*)<sup>6</sup>



**Figure B.20** Artefact schéma indiquant les lignes de coupe (*T3\_sch*)

---

<sup>6</sup> Cette image est déformée. Il a malheureusement été impossible d'en obtenir une meilleure copie.



*T3\_PHI3*

à gauche (grande) : *T3\_PHI4*

à droite (moyenne) : *T3\_PHI5*

*T3\_PHI6*

**Figure B.21** Sous-unité cadre de photographies (*T3\_cad1*) et artefacts identifiés



**Figure B.22** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI3*



**Figure B.23** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI4*



**Figure B.24** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI5*



**Figure B.25** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI6*



*T3\_PHE3*

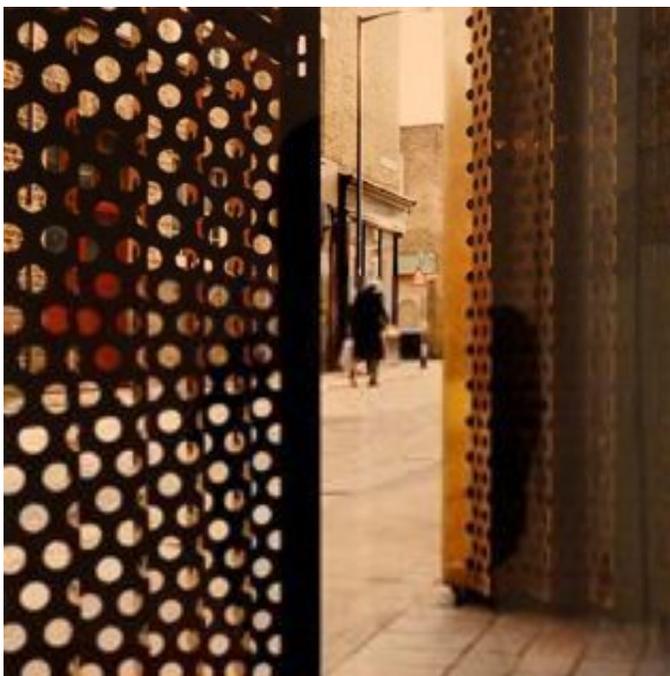
*T3\_PHI7*

*T3\_PHI8*

**Figure B.26** Sous-unité cadre de photographies (*T3\_cad2*) et artefacts identifiés



**Figure B.27** Artefact photographie extérieure *T3\_PHE3*



**Figure B.28** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI7*



**Figure B.29** Artefact photographie intérieure *T3\_PHI8*

## APPENDICE C TABLEAUX

### LISTE DES TABLEAUX

	Page
<b>Tableau C.1</b> Codes attribués à chaque sous-unité et artefact du projet T3 [Grille A].....	263
<b>Tableau C.2</b> Codes attribués à chaque sous-unité et artefact de l'exposition « Perspectives de vie »	264
<b>Tableau C.3</b> Caractéristiques détaillées des participants ( <i>N</i> =28).....	268
<b>Tableau C.4</b> Production totale d'énoncés par participant par ordre décroissant ( <i>N</i> =28).....	269
<b>Tableau C.5</b> Fréquences des sous-unités ciblées par participant ( <i>N</i> =28).....	269
<b>Tableau C.6</b> Fréquences des artefacts ciblés par participant ( <i>N</i> =28).....	270
<b>Tableau C.7</b> Fréquences des types d'opérations par participant ( <i>N</i> =28).....	271
<b>Tableau C.8</b> Fréquences relatives des types d'opérations par groupe.....	271
<b>Tableau C.9</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_cad2* ( <i>N</i> =28) .....	272
<b>Tableau C.10</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_plc** ( <i>N</i> =28) .....	272
<b>Tableau C.11</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_cad1* ( <i>N</i> =28) .....	273
<b>Tableau C.12</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_PHE2** ( <i>N</i> =28).....	273
<b>Tableau C.13</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_maq* ( <i>N</i> =28) .....	274
<b>Tableau C.14</b> Fréquences des types d'opérations par participant face à la sous-unité T3_liv** ( <i>N</i> =28) .....	274
<b>Tableau C.15</b> Fréquences relatives des types d'opérations par groupe face à chacune des sous-unités .....	275
<b>Tableau C.16</b> Fréquences des obstacles par participant ( <i>N</i> =28).....	275
<b>Tableau C.17</b> Fréquences relatives d'obstacles par groupe.....	275
<b>Tableau C.18</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_cad2 ( <i>N</i> =28)....	276
<b>Tableau C.19</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_plc ( <i>N</i> =28).....	276
<b>Tableau C.20</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_cad1 ( <i>N</i> =28)....	277
<b>Tableau C.21</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_PHE2 ( <i>N</i> =28)..	277
<b>Tableau C.22</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_maq ( <i>N</i> =28)....	278
<b>Tableau C.23</b> Fréquences des obstacles et actions posées par participant face à T3_liv ( <i>N</i> =28).....	278
<b>Tableau C.24</b> Fréquences relatives des obstacles pour chaque type d'opération par groupe.....	279
<b>Tableau C.25</b> Fréquences des actions posées suite aux obstacles par participant ( <i>N</i> =28).....	279
<b>Tableau C.26</b> Fréquences des actions posées suite aux obstacles par sous-unité ( <i>N</i> =28).....	279
<b>Tableau C.27</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant ( <i>N</i> =28).....	280
<b>Tableau C.28</b> Fréquences des sous-catégories d'aspects du projet architectural par participant ( <i>N</i> =28) .....	281
<b>Tableau C.29</b> Fréquences relatives des sous-catégories d'aspects du projet architectural par groupe	283
<b>Tableau C.30</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_cad2* ( <i>N</i> =28).....	284

<b>Tableau C.31</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_plc* (N=28).....	284
<b>Tableau C.32</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_cad1* (N=28).....	285
<b>Tableau C.33</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_PHE2* (N=28).....	285
<b>Tableau C.34</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_maq* (N=28).....	286
<b>Tableau C.35</b> Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3_liv* (N=28).....	286
<b>Tableau C.36</b> Fréquences des types de liens par participant (N=28).....	286
<b>Tableau C.37</b> Fréquences des éléments liés par participant pour les liens par association (N=25*) ..	287
<b>Tableau C.38</b> Fréquences relatives des éléments liés par groupe pour les liens par association.....	289
<b>Tableau C.39</b> Fréquences des natures des liens par participant pour les liens par association (N=28).....	290
<b>Tableau C.40</b> Fréquences relatives des natures des liens pour chaque groupe pour les liens par association .....	290
<b>Tableau C.41</b> Fréquences des objets du lien (aspects du projet architectural) par participant pour les liens par association (N=28).....	290

**Tableau C.1** Codes attribués à chaque sous-unité et artefact du projet T3 [Grille A]

Codes	Sous-unité	Artefacts
<i>T3_maq</i>	<i>sU1 — Sous-unité maquette</i>	
s.o. <sup>7</sup>		Maquette
<i>T3_maq (eti)</i>		Étiquette
<i>T3_liv</i>	<i>sU2 — Sous-unité livret</i>	
s.o.		Chaque dessin, texte et photographie est un artefact (non détaillés) <sup>8</sup>
<i>T3_plc</i>	<i>sU3 — Sous-unité planche de dessins</i>	
<i>T3_pls</i>		Plan de site, échelle 1 :500
<i>T3_ple1</i>		Plan du rez-de-chaussée, échelle 1 :100
<i>T3_ple2</i>		Plan du premier étage, échelle 1 :100
<i>T3_ple3</i>		Plan du second étage, échelle 1 : 100
<i>T3_cpe1</i>		Coupe AA, échelle 1 :20
<i>T3_cpe2</i>		Coupe BB, échelle 1 :100
<i>T3_sch</i>		Schéma indiquant les lignes de coupe
<i>T3_ele</i>		Élévation façade avant (Sud), échelle 1 :100
<i>T3_phe1</i>		Photo extérieure — moyenne résolution, petite format (façade, fenêtres)
<i>T3_phi1</i>		Photo intérieure — moyenne résolution, petite format (porche, porte)
<i>T3_phi2</i>		Photo intérieure — moyenne résolution, petit format (escalier)
<i>T3_PHE2</i>	<i>sU4 — Sous-unité photo extérieure — haute résolution, grand format (projet et rue)</i>	
s.o.		Grande photo extérieure
<i>T3_PHE2 (eti)</i>		Étiquette
<i>T3_cad1</i>	<i>sU5 — Sous-unité grand cadre de photos en noir et blanc</i>	
<i>T3_PHI3</i>		Photo intérieure N&B — haute résolution, grand format (cuisine, plancher, fenêtre)
<i>T3_PHI4</i>		Photo intérieure N&B — haute résolution, grand format (contre-plongée cour)
<i>T3_PHI5</i>		Photo intérieure N&B — haute résolution, grand format (portes-fenêtres étage)
<i>T3_PHI6</i>		Photo intérieure N&B — haute résolution, grand format (portes-fenêtres rdc)
<i>T3_cad2</i>	<i>sU6 — Sous-unité grand cadre de photos en couleur</i>	
<i>T3_PHI7</i>		Photo intérieure couleur — haute résolution, grand format (rue vue du porche)
<i>T3_PHI8</i>		Photo intérieure couleur — haute résolution, grand format (porche, porte)
<i>T3_PHE3</i>		Photo extérieure couleur — haute résolution, grand format (façade, porte)
<i>T3_tex</i>		Texte (seul artefact de T3 non-rattaché à une sous-unité)

<sup>7</sup> Pour éviter de multiplier les codes, dans les cas où tous les artefacts de la sous-unité étaient généralement pris ensemble par les visiteurs, un seul code a été attribué à la sous-unité. Il s'agit alors d'une sous-unité « simple ».

<sup>8</sup> Vu les outils d'observations utilisés pour cette recherche, il a été jugé impossible de connaître avec précision l'artefact du livret commenté par le visiteur. Cette sous-unité, bien que de nature « complexe », a donc été traitée comme une sous-unité simple. Les textes du livret (seulement en anglais) sont transcrits à l'Appendice A, Document A.6.

**Tableau C.2** Codes attribués à chaque sous-unité et artefact de l'exposition « Perspectives de vie »

Code	Sous-unité	Artefact
<b>Salle 2</b>		
<i>Projet T1 : Maison de Charlotte Road, Londres</i>		
T1_maq	1	maquette de présentation du projet détaillé - bois - grande échelle
T1_PHE1	1	grande photo extérieure - haute résolution, grand format
T1_cad1	1	grand cadre comprenant :
T1_PHI1, 2, 3, 4		4 grandes photos intérieures couleur - haute résolution, assez grand format
T1_plc	1	planche comprenant :
T1_pls		1 plan de site
T1_ple1, 2, 3, 4, 5, 6		6 plans présentant chacun des étages
T1_ele		1 élévation
T1_cpe1, 2, 3		3 coupes
T1_sch		1 schéma indiquant les lignes de coupe
T1_phi5, 6, 7, 8		4 photos intérieures - moyenne résolution, petit format
T1_cad2	1	grand cadre comprenant :
T1_PHI9, 10		2 grandes photos intérieures couleur - haute résolution, assez grand format
T1_PHE2, 3		2 grandes photos extérieures couleur - haute résolution, assez grand format
T1_cad3	1	grand cadre comprenant :
T1_PHI11, 12, 13		3 grandes photos intérieures couleur - haute résolution, assez grand format
T1_liv	1	livret détaillant le projet avec plusieurs textes, illustrations et photos
T1_tex	1	texte
<i>Projet T2 : Réaménagement multiusages, Reading</i>		
T2_maq1	1	maquette de présentation du projet détaillé - carton blanc - échelle moyenne
T2_maq2	1	maquette de détail de la cour - carton blanc - grande échelle (suspendue au plafond)
T2_plc	1	planche comprenant :
T2_pls		1 plan de site
T2_ple1, 2, 3, 4, 5		5 plans présentant chacun des étages
T2_cpe		1 coupe
T2_phm1, 2		2 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T2_tex	1	texte
<i>Projet T3a : Trois petites maisons dans Chance Street, Londres</i>		
T3_maq	1	maquette de présentation du projet détaillé - bois - grande échelle
T3_liv	1	livret détaillant le projet avec plusieurs textes, illustrations et photos
<b>Salle 3</b>		
<i>Projet T3b : Trois petites maisons dans Chance Street, Londres</i>		
T3_plc	1	planche comprenant :
T3_pls		1 plan de site
T3_ple1,2,3		3 plans présentant chacun des étages
T3_cpe1,2		2 coupes AA et BB
T3_sch		1 schéma indiquant les lignes de coupe
T3_ele		1 élévation
T3_phe1		1 photo extérieure - moyenne résolution, petit format
T3_phi1,2		2 photos intérieures - moyenne résolution, petit format
T3_PHE2	1	grande photo extérieure - haute résolution, grand format
T3_cad1	1	grand cadre comprenant :
T3_PHI3,4,5,6		4 grandes photos intérieures N&B - haute résolution, assez grand format

T3_cad2	1 grand cadre comprenant :
T3_PHI7,8	2 grande photo intérieure couleur - haute résolution, assez grand format
T3_PHE3	1 grande photo extérieure couleur - haute résolution, assez grand format
T3_tex	1 texte

---

*Projet T4 : Vivre avec le marais, Rainham, Londres*

T4_maq	1 maquette de présentation du projet urbain
T4_plc1	1 planche comprenant :
T4_PLS	1 plan de site du projet urbain - échelle moyenne, très coloré
T4_phc1, 2, 3, 4, 5	5 photos de contexte - moyenne résolution, petit format
T4_phm1, 2, 3, 4, 5	5 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T4_phg1, 2, 3	3 photo-montages incluant modélisations 3D - moyenne résolution, petit format
T4_plc2	1 planche comprenant :
T4_CTE1	1 carte de localisation du projet - échelle moyenne
T4_cte2	1 carte de la Tamise, avec identification du site et du marais - petite échelle
T4_cte3	1 carte de localisation de Londres et environ - très petite échelle
T4_pha	1 photographie aérienne du site (avec numéros de repère pour les photos de contexte)
T4_phc6, 7, 8, 9, 10	5 photos N&B du contexte dans le passé - moyenne résolution, petit format
T4_phc11 à 21	11 photos couleur du contexte présent - moyenne résolution, petit format
T4_liv	1 livret détaillant le projet avec plusieurs textes, illustrations et photos
T4_tex	1 texte

---

*Projet T5 : Fronthouse / Backhouse, Rainham, Londres*

T5_maq2	1 maquette de présentation du projet détaillé - carton blanc - grande échelle
T5_maq1	1 maquette de présentation du projet - volumétrie en bois - petite échelle
T5_plc1	1 planche comprenant :
T5_PLE1	1 grand plan du rez-de-chaussée coloré avec indication par lettres de appartement modèles
T5_ele1,2	2 élévations
T5_sch1,2	2 schémas indiquant les élévations représentées
T5_phm1,2	2 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T5_plc2	1 planche comprenant :
T5_pls	1 plan de site
T5_ple2, 3, 4	3 plans présentant chacun des étages
T5_ele3	1 élévation
T5_cpe	1 coupe
T5_phm3	1 photo de maquette - moyenne résolution, petit format
T5_tex	1 texte

---

*Projet T6 : Dovers Corner, Rainham, Londres*

T6_maq	1 maquette de présentation du projet détaillé - carton blanc - grande échelle
T6_plc	1 planche comprenant :
T6_PLE	1 grand plan du rez-de-chaussé avec indication par lettres des appartements modèles
T6_pls	1 plan de site
T6_desA	Pour logement A :
	3 plans présentant chacun des étages
	1 coupe
	2 élévations
T6_desB	Pour logement B :
	3 plans présentant chacun des étages
	1 coupe
	2 élévations

T6_desC	Pour logement C : 3 plans présentant chacun des étages 1 coupe 2 élévations
T6_phm1,2,3	3 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T6_ims	1 image de synthèse modélisation 3D
T6_tex	1 texte
<i>Projet T7a : Station Housing, Rainham, Londres</i>	
T7_maq1	1 maquette de présentation du projet, volumétrie en bois, très petite échelle
<b>Salle 4</b>	
<i>Projet T7b : Station Housing, Rainham, Londres</i>	
T7_maq2	1 maquette de présentation du projet dans son site - volumétrie en bois non détaillée et projet carton blanc détaillé - échelle moyenne
T7_plc	1 planche comprenant :
T7_pls	1 plan de site
T7_ple1, 2, 3, 4, 5	5 plans présentant chacun des étages
T7_cpe1, 2	2 coupes AA et BB
T7_ele1, 2, 3	3 élévations (nord, sud et ouest)
T7_sch1, 2	2 schémas indiquant les lignes de coupes
T7_phc	1 photo du contexte du projet - moyenne résolution, moyen format
T7_phm1, 2, 3	3 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T7_tex	1 texte
<i>Projet T8 : Craddock Cottage, Surrey, Londres</i>	
T8_maq1	1 maquette de présentation du projet dans son site - projet volumétrie non détaillée bois et site seulement dessiné N&B - petite échelle
T8_maq2	1 maquette de présentation du projet dans son site - volumétrie non détaillée bois et projet détaillé (ouvertures) bois - échelle moyenne
T8_plc	1 planche comprenant :
T8_pls	1 plan de site
T8_ple1, 2	2 plans présentant chacun des étages
T8_cpe1, 2, 3, 4, 5, 6	6 coupes
T8_sch1, 2	2 schémas indiquant les lignes de coupes
T8_phm1, 2, 3	3 photos de maquettes - moyenne résolution, petit format
T8_phc1, 2 - T8_phd	2 photos de contexte et 1 photo de détail aux abords de la planche - moyenne résolution, petit format
T8_tex	1 texte
<i>Projet T9 : Maison privée, ajout, Midhurst, Londres</i>	
T9_maq	1 maquette de présentation du projet (seulement façade de l'ajout) - carton blanc - échelle moyenne
T9_plc	1 planche comprenant :
T9_plt1	1 plan de toiture (échelle immense, aucun détail)
T9_plt2	1 détail du plan
T9_ple	1 plan du rez-de-chaussée
T9_phm	1 photo de maquette - moyenne résolution, petit format
T9_phc1, 2	2 photos de contexte aux abords de la planche - moyenne résolution, petit format
T9_cad	1 grand cadre comprenant :
T9_PHE1, 2	2 grandes photos extérieures - haute résolution, assez grand format
T9_PHI	1 grande photo intérieure - haute résolution, assez grand format
T9_tex	1 texte
<i>Projet T10 : Plan directeur de Carpenters Estate, Stratford, Londres, 2008</i>	
T10_maq	1 maquette de présentation du projet dans son site, projet volumétrie non détaillée en bois et site dessiné N&B

<b>Salle 5</b>	
<i>Projet N3 : Maison et Jardin, Tokyo</i>	
N3_maq3	1 maquette de présentation du projet dans son site - volumétrie blanche et projet détaillé coloré - échelle 1 : 20
N3_maq2	1 maquette de présentation du projet - carton blanc et détails colorés - échelle 1 : 20 (identique à celle dans site)
N3_maq1	1 groupe de 63 maquettes de travail - carton blanc, plastique transparents, styrofoam, éléments colorés, annotations au crayon - petite échelle non indiquée
N3_ple	1 plan du rez-de-chaussée (à partir de photos de maquette)
N3_cpe	1 coupe schématique (avec nom des usages)
N3_phs	1 photo du site - basse résolution, moyen format
N3_phm1,2,3	3 photos de maquettes - basse résolution, moyen format
N3_phg	1 photomontage - photo de maquette insérée dans photo du site - basse résolution, moyen format
N3_vid	1 vidéo basse résolution projeté au mur - photos de maquettes de travail
N3_tex	1 texte
<b>Salle 6</b>	
<i>Projet N2 : Maison A, Tokyo</i>	
N2_maq2	1 maquette de présentation du projet dans son site - carton blanc et couleur pour l'intérieur du projet - échelle 1 : 30
N2_maq1	1 groupe de 39 maquettes de travail - carton blanc et plastique transparent - échelle 1 : 100
N2_ple	1 plan du rez-de-chaussée (à partir de photos de maquette)
N2_PHE	1 grande photo extérieure - haute résolution, très grand format
N2_PHI1, 2, 3, 4, 5, 6	6 grandes photos intérieures - haute résolution, très grand format
N2_vid	1 vidéo basse résolution présenté sur écran ordinateur - intérieur
N2_tex	1 texte
<b>Salle 7</b>	
<i>Projet N1 : Maison Moriyama, Tokyo</i>	
N1_maq1	1 maquette de présentation du projet - carton brun - fini minimaliste - grande échelle
N1_maq2	1 maquette de site avec projet inséré et détaillé - blanc - volumétries - maquette immense
N1_PLE	1 plan du rez-de-chaussée - grande échelle, détaillé, symboles plutôt que noms de pièces
N1_PHE1, 2, 4, 5	4 grandes photos extérieures - haute résolution, très grand format
N1_PHI3	1 grande photo intérieure - haute résolution, très grand format
N1_phe3	1 photo extérieure - basse résolution, moyen format
N1_phi1, 2	2 photo intérieure - basse résolution, moyen format
N1_crq1, 2	2 croquis perspectifs intérieurs, moyen format
N1_phg	1 photomontage extérieur (vue d'ensemble du site en élévation)
N1_vid	1 vidéo basse résolution projeté au mur - principalement extérieur
N1_tex	1 texte

Tableau C.3 Caractéristiques détaillées des participants (N=28)

Sujet	Âge	Sexe	Occupation	Formation collégiale	Formation universitaire
1	57	M	journaliste	s.o.	bacc lettres
2	62	F	retraitee gestion de l'éducation	s.o.	bacc et maîtrise en éducation
3	37	M	journaliste	sciences humaines	bacc histoire de l'art
4	31	M	étudiant/préposé billetterie	musique + AEC enregistrement sonorisation	bacc et maîtrise sociologie
5	35	F	enseignante primaire	technique administrative	bacc enseignement et maîtrise en cours
6	30	M	chargé de projet en marketing	sciences santé et sciences humaines/administration	bacc administration,orientation marketing
7	74	M	retraité en éducation	s.o.	bacc en éducation et maîtrise en andragogie
8	61	F	professeur de français (immigrants adultes)	s.o.	bacc et maîtrise en enseignement français langue seconde
9	25	M	architecte stagiaire	histoire et civilisation	bacc et maîtrise architecture
10	36	F	coordonnatrice des bénévoles, ywca	lettres	bacc géographie et 1 an génie civil
11	53	M	électricien	DEP électricité	s.o.
12	34	M	animateur 3D	sciences pures, formation animation 3D	bacc architecture
13	28	M	architecte stagiaire	sciences de la nature	1 an architecture du paysage, bacc architecture et maîtrise en cours
14	32	F	étudiante	bacc international en histoire	bacc maths+économie, maîtrise épéidémologie, doc biostatistique
15	53	M	architecte	s.o.	bacc architecture, début maîtrise histoire & critique archi, 2 ans Italie
16	35	F	conservatrice en architecture	s.o.	bacc architecture et beaux-arts, maîtrise conservation de l'architecture
17	28	F	designer urbain et urbaniste stagiaire	sciences de la nature	bacc archi, maîtrise archi, maîtrise urbanisme
18	26	F	médecin	sciences de la nature	doc médecine, médecine familiale
19	45	M	architecte scénographe	s.o.	bacc architecture, doc études pratiques arts en cours
20	38	M	architecte stagiaire	sciences humaines + maths	bacc architecture
21	47	F	directrice artistique théâtre, comédienne	théâtre et sciences sociales	communication
22	33	F	chargée de projet en design urbain	sciences humaines et bacc international	bacc archi, maîtrise urbanisme
23	32	F	architecte	s.o.	bacc architecture
24	72	M	retraité contrôleur aérien	cours de pilote professionnel et formation contrôle aérien	s.o.
25	34	M	architecte chargé de projet	architecture + 1 an arts	bacc archi, maîtrise architecture
26	51	F	architecte gestionnaire	s.o.	bacc archi, maîtrise urbanisme non complétée
27	48	F	architecte	s.o.	bacc architecture
28	25	F	architecte stagiaire	dec intégré sciences lettres arts	bacc design environnement, maîtrise archi

**Tableau C.4** Production totale d'énoncés par participant par ordre décroissant (N=28)

Part**	P10	P12	P8	P1	P11	P2	P7	P9	P3	P6	P4	P13	P14	P5	P15	P27	P28	P18	P16	P24	P23	P21	P25	P22	P20	P26	P17	P19	Tot.	
Su*	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	AM	AF	AM	AF												
Nombre total d'énoncés	74	45	26	24	18	17	15	15	12	10	9	8	7	6	88	49	37	35	31	29	26	23	22	21	19	19	17	16	718	

**Tableau C.5** Fréquences des sous-unités ciblées par participant (N=28)

Part**	P10	P12	P8	P1	P11	P2	P7	P9	P3	P6	P4	P13	P14	P5	P15	P27	P28	P18	P16	P24	P23	P21	P25	P22	P20	P26	P17	P19	Tot.	
Su*	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	XM	XF	AM	AF	AM	AF												
T3_cad2	10	12	1	4	1	4	3	5	6	2	7	5	0	0	19	10	2	5	14	8	0	1	2	4	6	6	6	6	149	
T3_plc	4	0	0	0	0	0	1	0	2	1	1	2	1	0	34	13	1	8	0	2	9	1	9	12	14	2	9	18	144	
T3_cad1	7	1	8	2	1	4	3	9	0	3	3	14	2	2	9	7	2	10	8	9	5	6	4	4	2	6	5	6	142	
T3_PHE2	11	0	2	3	5	8	6	7	3	1	8	3	2	2	6	9	1	12	3	3	6	1	7	7	1	2	3	6	128	
T3_maq	3	2	0	0	0	0	0	10	6	31	0	10	3	3	16	0	7	0	0	2	2	12	0	3	0	0	12	1	123	
T3_liv	0	0	0	0	0	0	0	0	0	45	1	20	0	0	0	4	7	0	0	0	0	6	0	0	12	24	0	119		
Autres***	5	4	2	0	1	1	2	0	0	6	0	0	0	0	12	5	7	0	0	4	1	1	0	0	0	2	2	0	55	

Nbre total d'énoncés 24 17 12 9 6 10 15 26 15 74 18 45 8 7 88 31 17 35 16 19 23 21 26 29 22 19 49 37 718

\* Su : Sous-unité.

\*\* Part : Participant.

\*\*\* La catégorie « Autres » regroupe les rares éléments encodés T3 (portant sur l'ensemble des sous-unités du projet) et T3\_tex (portant sur le texte).

Note : Il arrive que le total de la colonne du participant soit supérieur au nombre total d'énoncés produits. C'est dû au fait qu'il est assez fréquent qu'un seul énoncé porte sur plusieurs sous-unités.























**Tableau C.28** Fréquences des sous-catégories d'aspects du projet architectural par participant (N=28)

Participant																													Tot
	P1 XM	P2 XF	P3 XM	P4 XM	P5 XF	P6 XM	P7 XM	P8 XF	P9 XF	P10 XM	P11 XF	P12 XF	P13 XF	P14 XM	P15 AM	P16 AM	P17 AM	P18 AM	P19 AF	P20 AF	P21 AM	P22 AM	P23 AF	P24 AF	P25 AM	P26 AF	P27 AF	P28 AF	
<b>Matérialité tot.</b>	14	12	6	8	1	4	7	16	8	36	10	14	3	2	43	24	15	26	5	5	8	2	6	8	11	5	22	14	335
apparence	3	0	0	0	1	4	5	5	2	7	4	3	0	1	11	6	13	4	1	1	1	0	0	1	1	1	3	14	2
porte	0	11	0	1	0	0	0	5	4	5	2	3	0	0	5	4	0	1	3	2	0	2	4	4	3	2	1	0	62
esthétique	11	1	3	5	0	0	1	1	2	6	2	1	1	1	11	4	2	4	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	59
fenestration	0	0	0	2	0	0	1	1	0	1	0	0	0	0	3	2	0	5	0	0	2	0	2	1	0	0	0	5	25
escalier	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	3	0	0	6	2	0	5	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	21
échelle	0	0	0	0	0	0	0	3	0	1	2	0	0	0	2	4	0	1	0	0	2	0	0	0	0	0	3	0	18
matériau	0	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	1	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	4	0	0	3	16
plancher	0	0	3	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	7
projet réalisé	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	6
nb. d'étages	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	5
porche	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5
autre	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	3	2	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	2	0	1	2	18
<b>Présentation tot.</b>	2	3	3	0	4	6	5	0	6	29	7	32	3	3	32	5	2	8	8	11	17	18	12	22	9	11	19	8	285
artefact	2	3	1	0	4	5	5	0	5	18	7	26	3	3	21	4	1	6	2	0	11	8	8	21	5	9	13	7	198
caractère épuré	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	3	0	0	0	2	3	2	0	0	1	0	0	2	0	16
disp./angle**	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	0	4	0	1	0	0	0	0	2	0	0	1	0	1	0	14
fenêtres ouv.***	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	4
autre	0	0	2	0	0	1	0	0	1	6	0	3	0	0	2	1	0	2	4	8	3	8	3	1	2	2	3	1	53
<b>Expérience tot.</b>	4	2	1	0	0	0	2	11	1	15	0	2	2	1	9	2	1	4	5	0	0	2	4	1	5	0	4	13	91
distr. spat.****	0	0	0	0	0	0	0	2	1	11	0	0	0	0	7	2	0	0	1	0	0	1	1	0	2	0	0	7	35
fonct. esp.*****	0	0	0	0	0	0	0	4	0	3	0	2	0	1	2	0	0	2	0	0	0	0	0	0	0	0	3	2	19
ambiance	2	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	8	
intimité	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	0	0	0	0	0	0	0	3	0	0	0	1	1	0	0	0	0	7	
lieu de vie	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	2	0	0	0	0	5	
lumière	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	4
autre	2	2	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	0	0	0	0	1	3	13

Note : Ce tableau ne peut tenir sur une seule page, voir la page suivante pour la suite. Pour chaque énoncé de catégorie, une seule sous-catégorie a été retenue.

\* Asp. p.a. : Aspect du projet architectural; \*\* disp./angle : Disposition (des artefacts et sous-unités), angles de vue possibles ; \*\*\* fenêtres ouv. : Fenêtres ouvertes (dans photographie); \*\*\*\* distr. spat. : Distribution spatiale; \*\*\*\*\* fonct. esp. : Fonction de l'espace (ex : cuisine).



**Tableau C.29** Fréquences relatives des sous-catégories d'aspects du projet architectural par groupe

Sous-catégories du projet architectural	Groupe	
	X	A
<b>Matérialité</b>	<b>141 (14)</b>	<b>194 (14)</b>
apparence	35 (10)	58 (12)
porte	31 (7)	31 (11)
esthétique	35 (12)	24 (7)
fenestration	5 (4)	20 (7)
escalier	6 (2)	15 (5)
échelle	6 (3)	12 (5)
matériau	4 (3)	12 (3)
plancher	4 (2)	3 (2)
projet réalisé	2 (1)	4 (2)
nombre d'étages	3 (1)	2 (1)
porche	0 -	5 (1)
autre	10 (3)	8 (6)
<b>Présentation</b>	<b>103 (12)</b>	<b>182 (14)</b>
artefact	82 (12)	116 (13)
caractère épuré	3 (1)	13 (6)
dispositifs.o.ngles de vue	5 (1)	9 (5)
fenêtres ouvertes	0 -	4 (3)
autre	13 (5)	40 (13)
<b>Expérience</b>	<b>41 (10)</b>	<b>50 (11)</b>
distribution spatiale	14 (3)	21 (7)
fonction espace	10 (4)	9 (4)
ambiance	5 (3)	3 (2)
intimité	2 (2)	5 (3)
lieu de vie	1 (1)	4 (3)
lumière	2 (2)	2 (2)
autre	7 (4)	6 (4)
<b>Contexte</b>	<b>38 (12)</b>	<b>50 (11)</b>
intégration	10 (7)	13 (5)
quartier	11 (6)	12 (6)
implantation	3 (1)	5 (3)
localisation	4 (3)	3 (3)
aménagement	1 (1)	2 (1)
densité urbaine	0 -	3 (3)
historique et culturel	3 (2)	0 -
matériau	2 (2)	0 -
autre	4 (4)	12 (9)
<b>Dénomination</b>	<b>25 (10)</b>	<b>52 (9)</b>
<b>Concept</b>	<b>9 (5)</b>	<b>18 (9)</b>
intérêt p.a.	2 (1)	9 (6)
architecte	1 (1)	3 (2)
nature p.a.	2 (2)	2 (2)
client	0 -	3 (3)
autre	4 (1)	1 (1)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

**Tableau C.30** Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3\_cad2\* (N=28)

Participant Asp.p.a.**	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	P23	P24	P25	P26	P27	P28	Tot.	
	XM	XF	XM	XM	XF	XM	XM	XF	XF	XM	XF	XF	XF	XM	AM	AM	AM	AM	AF	AF	AF	AM	AM	AF	AF	AM	AF	AF		AF
Matérialité	10	12	0	4	0	0	2	5	5	0	4	1	0	0	12	9	2	5	4	4	4	0	1	1	3	6	1	1	3	95
Présentation	0	0	1	0	1	4	1	0	0	2	3	4	0	0	6	1	0	0	8	1	0	0	0	0	1	0	4	5	2	44
Expérience	0	0	0	0	0	0	0	2	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	5	0	0	0	1	1	1	0	0	1	12	
Contexte	2	0	0	1	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	1	0	0	0	0	0	0	2	0	0	8	
Dénomination	2	0	0	0	0	0	2	1	1	0	1	0	0	0	4	1	0	0	0	2	0	0	0	0	1	1	1	1	17	
Concept	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	4	0	0	0	0	0	0	1	0	6	

\* T3\_cad2 est le cadre de photographies couleur de la grille/porte à l'entrée du projet.

\*\* Asp.p.a : Aspect du projet architectural.

**Tableau C.31** Fréquences des aspects du projet architectural par participant face à la sous-unité T3\_plc\* (N=28)

Participant Asp.p.a.**	P1	P2	P3	P4	P5	P6	P7	P8	P9	P10	P11	P12	P13	P14	P15	P16	P17	P18	P19	P20	P21	P22	P23	P24	P25	P26	P27	P28	Tot.
	XM	XF	XM	XM	XF	XM	XM	XF	XF	XM	XF	XF	XF	XM	AM	AM	AM	AM	AF	AF	AF	AM	AM	AF	AF	AM	AF	AF	
Matérialité	4	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	1	1	0	19	10	1	5	0	0	2	0	0	4	5	0	4	4	61
Présentation	0	0	0	0	0	0	1	0	2	0	1	2	0	0	7	1	0	3	0	2	9	1	3	9	7	2	0	5	55
Expérience	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	9	2	1	0	0	0	0	0	1	0	4	0	4	9	30
Contexte	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	1	0	4	0	0	0	0	3	11
Dénomination	2	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	2	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	0	6
Concept	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	0	1	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	1	5

\* T3\_plc est la planche présentant principalement des dessins, et quelques petites photographies.

\*\* Asp.p.a : Aspect du projet architectural.









**Tableau C.38** Fréquences relatives des éléments liés par groupe pour les liens par association

Élément du lien	Groupe	X	A
T3_liv		22 (3)	25 (5)
T3_maq		23 (5)	18 (7)
T3_PHE2		18 (7)	16 (6)
T3_plc		2 (2)	20 (8)
T3		7 (4)	11 (4)
T3_cad1		6 (3)	11 (5)
T3_cad2		7 (5)	9 (6)
T3_cad1 - T3_cad2		2 (2)	9 (5)
T3_tex		7 (4)	2 (2)
T3_PHE2 - T3_cad1 - T3_cad2		3 (3)	3 (3)
reste de T3 ou autre artefact T3		1 (1)	4 (3)
T3_maq - T3_liv		0	4 (2)
T3_liv - T1_liv		1 (1)	1 (1)
T3_plc - T3_PHE2 - T3_cad1 - T3_cad2		2 (1)	0
T3 - T1		0	1 (1)
T1		0	19 (5)
T5		4 (2)	5 (2)
photo déjà vue (façade ou vidéo salle 2)		6 (2)	0
tout Nishizawa		0	6 (2)
T1_maq		2 (2)	3 (2)
T1_cad1		4 (1)	0
T1 - T2		1 (1)	3 (2)
reste de l'expo - autres p.a. de l'expo		1 (1)	3 (2)
T1_liv		3 (2)	0
T2_maq1 - T2_maq2		3 (1)	0
photos T1		1 (1)	1 (1)
T2_maq2		2 (1)	0
T5_maq		2 (1)	0
plans T5 - T6		2 (1)	0
autres plans Taylor ou élévations Taylor		0	2 (1)
ensemble Taylor et Nishizawa		2 (1)	0
N3		2 (1)	0
photos Nishizawa		0	2 (1)
T1_plc		0	1 (1)
T1 ou T2		0	1 (1)
T2		0	1 (1)
T2_maq1		0	1 (1)
maquettes salle 2		0	1 (1)
vidéo salle 2		1 (1)	0
autres artefacts salle 2		1 (1)	0
maquettes T5 - T6		1 (1)	0
T5 ou T6		1 (1)	1 (1)
tout Taylor		0	1 (1)
N1		0	1 (1)
autre artefact		1 (1)	0
autres plans de l'expo		0	1 (1)

X : groupe des 14 non-architectes; A : groupe des 14 architectes

