

Accrochage et perception des œuvres

In: Publics et Musées. N°13, 1998. pp. 149-173.

Citer ce document / Cite this document :

Kawashima Atsuko, Gottesdiener Hana. Accrochage et perception des œuvres. In: Publics et Musées. N°13, 1998. pp. 149-173.

doi : 10.3406/pumus.1998.1107

http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1998_num_13_1_1107

Résumé

Dans les musées d'art la question de l'accrochage est centrale, mais elle a conduit à très peu de recherches empiriques. En psychologie de l'art très peu de travaux portent sur la perception de séries de tableaux. Nous avons fait l'hypothèse que la perception des oeuvres était influencée par l'expérience des œuvres qui les précédaient.

Une situation d'observation a été construite qui permet de contrôler l'ordre dans lequel les tableaux sont vus et de recueillir les propos de visiteurs. Nous nous proposons de mettre en évidence les effets de cet ordre à partir de l'analyse des discours.

Abstract

One of the crucial problems in Art Museums is related to the way paintings are hanging on the walls. But very little empirical research has been conducted on this topic. In psychology of art few works bear on the perception of series of canvases. Our hypothesis is that the perception of art works is strongly influenced by the reception of the works that directly precede them.

An experimental situation has been constructed which enables to control the sequence of the canvases seen. The visitors are interviewed and their comments collected. Our project, following the method of discourse analysis, examines the effects of the sequence on their perception.

Resumen

En los museos de arte, el modo de disponer las obras es muy importante, pero suscita muy escasas investigaciones. La psicología del arte ha producido muy pocas cosas en la percepción de series de obras. Basamos una investigación sobre la hipótesis que lo que el visitante había visto antes podía influir su manera de ver una obra.

Una observación fue conducida para controlar el sentido de visita, y recoger las impresiones de los visitantes. Proponemos mostrar los efectos de este orden, con un análisis de discurso.

ACCROCHAGE ET PERCEPTION DES ŒUVRES

Dans cet article nous présentons les résultats d'une étude portant sur l'effet de l'accrochage des tableaux sur la perception des œuvres. Ce travail se rattache à deux courants de recherche. Le premier concerne l'expérience esthétique et plus particulièrement le fonctionnement cognitif du visiteur confronté à des œuvres d'art, le second concerne la présentation des œuvres dans le musée d'art et les aides à la visite qui peuvent être fournies au visiteur.

Des travaux ont traité de la nature de l'expérience esthétique (Csikszentmihalyi & Robinson, 1990) et du développement cognitif de celle-ci (Housen, 1983; Parsons, 1987); ils s'appuient sur l'analyse de discours tenus à propos d'œuvres dont on se souvient ou de commentaires d'œuvres présentées en reproduction. D'autres travaux ont analysé les productions verbales recueillies lors d'une visite de musée en insistant sur les opérations cognitives (Dufresne-Tassé, 1994) ou sur la diversité des modes de réponse des visiteurs (Weltzl-Fairchild, 1991). Dans ces recherches, il n'est pas tenu compte des effets de la confrontation à une séquence d'œuvres, ce qui caractérise la situation visite du musée.

Dans les musées d'art la question de l'accrochage est centrale, mais elle a conduit à très peu de recherches empiriques. L'accrochage concerne la totalité du bâtiment ou se joue à l'échelle d'une salle. La question de l'accrochage renvoie aussi bien à l'effet des volumes, de l'éclairage, des couleurs, du cadre, du socle, etc. qu'à l'agencement et l'espacement des œuvres (l'effet d'isolement ou de rassemblement) ainsi qu'à la séquence de présentation de ces dernières (Parr, 1963; Giraudy, 1977; Desvallées, 1986; Gaudibert, 1986; Lawless, 1986). Les conservateurs ont des pratiques mais ne s'intéressent que très rarement à l'analyse des effets produits sur les visiteurs.

La question de la spécificité du langage muséographique est d'abord posée à partir d'une approche communicationnelle du musée comparé à

d'autres types de médias (livre, télévision, etc.) au cours des années soixante et soixante-dix (Parr, 1962; De Borhegyi, 1965; Dandridge, 1966; Cameron, 1968; Knez & Wright, 1970). Aujourd'hui, une approche sociologique des médias permet de redéfinir autrement le média exposition (Davallon, 1992).

Concernant la question de la mise en espace à laquelle nous nous intéressons plus particulièrement ici, quelques travaux ont permis d'étudier l'influence de celle-ci sur le comportement des visiteurs et sur la compréhension du message de l'exposition. La probabilité que des objets soient vus est fonction du nombre d'objets présentés (Melton, 1935; Parsons, 1965), de la variable homogénéité ou hétérogénéité de ces objets (Melton, 1935), de l'emplacement des œuvres dans le musée ou dans la salle (Melton, 1935; Bechetel, 1967; O'Hare, 1974; Cohen, Winkel, Olsen & Wheeler, 1977; Gottesdiener, 1991). La compréhension du discours de l'exposition est influencée par le mode d'accrochage, linéaire ou non (Gottesdiener, 1987), par le type de parcours offert, imposé ou libre (Falk, 1993), ou encore par la direction prise par le visiteur compte tenu de la séquence proposée (Porter, 1938; Abler, 1968).

Dire que l'accrochage est important ne signifie évidemment pas qu'il soit le seul élément susceptible d'aider le visiteur à structurer sa prise d'information; le contenu des tableaux et la notoriété des auteurs sont également très importants (Passeron, 1991) ainsi que les textes (*Publics & Musées*, n° 1, 1992) et les différents types d'intervention des médiateurs (Caillet, 1995). Mais ceci nous éloignerait de la question que nous souhaitons traiter ici, celle de l'influence d'un élément spécifique de l'accrochage, la constitution de séquences, sur la perception et sur la structuration du discours du visiteur.

Enfin, avant de présenter notre travail, il nous faut insister sur l'évolution, au cours des deux dernières décennies, de la conception du rapport du musée à son public. Selon Davallon (1986), l'espace d'exposition fonctionne comme la résultante de l'intervention de deux espaces distincts constitués par les deux acteurs: le concepteur-réalisateur de l'exposition et le visiteur. Le premier espace, conçu par le concepteur-réalisateur de l'exposition, consiste en un monde réel auquel l'objet exposé appartient, et est appelé *l'espace synthétique*. Le second, contrairement au premier, n'existe qu'à travers la visite, et il est «une construction qui résulte de l'agencement de significations produites au cours des visites» (p. 248). Il est ainsi nommé *le monde utopique* ou *l'espace labyrinthique*. En effet, pour Davallon, «la pulsation de la visite», imprimée par l'espace synthétique, qui commande gestuellement au visiteur de «découvrir les éléments exposés et mis en scène les uns après les autres», permet de fournir à ce dernier «un programme de gestion de sa relation aux objets exposés et d'accès au monde utopique» (p. 253). En ce sens, le spectateur n'est plus un élément passif du message de l'exposition, il est considéré comme un constituant important de l'espace d'exposition.

M É T H O D O L O G I E

P our cette étude, nous avons construit une situation d'observation permettant de contrôler l'ordre dans lequel les tableaux sont vus et de recueillir les propos de visiteurs. Nous nous proposons de mettre en évidence les effets de cet ordre à partir de l'analyse des discours.

CHOIX DE LIEU DE L'ENQUETE

Nous avons choisi une seule salle pour cette expérience afin de limiter le nombre et le type des tableaux vus par chaque sujet. Mais le contenu de la salle devait être varié et permettre des regroupements d'œuvres.

Ceci nous a conduits à choisir la salle de «La Tour» et «Le Nain» dans l'aile Sully du musée du Louvre. Cette salle se situe dans la section de la peinture française du dix-septième siècle et contient 24 tableaux, dont 7 tableaux majeurs de Georges de La Tour, 11 tableaux importants des frères Le Nain et 6 tableaux de peintres contemporains de ces deux artistes.

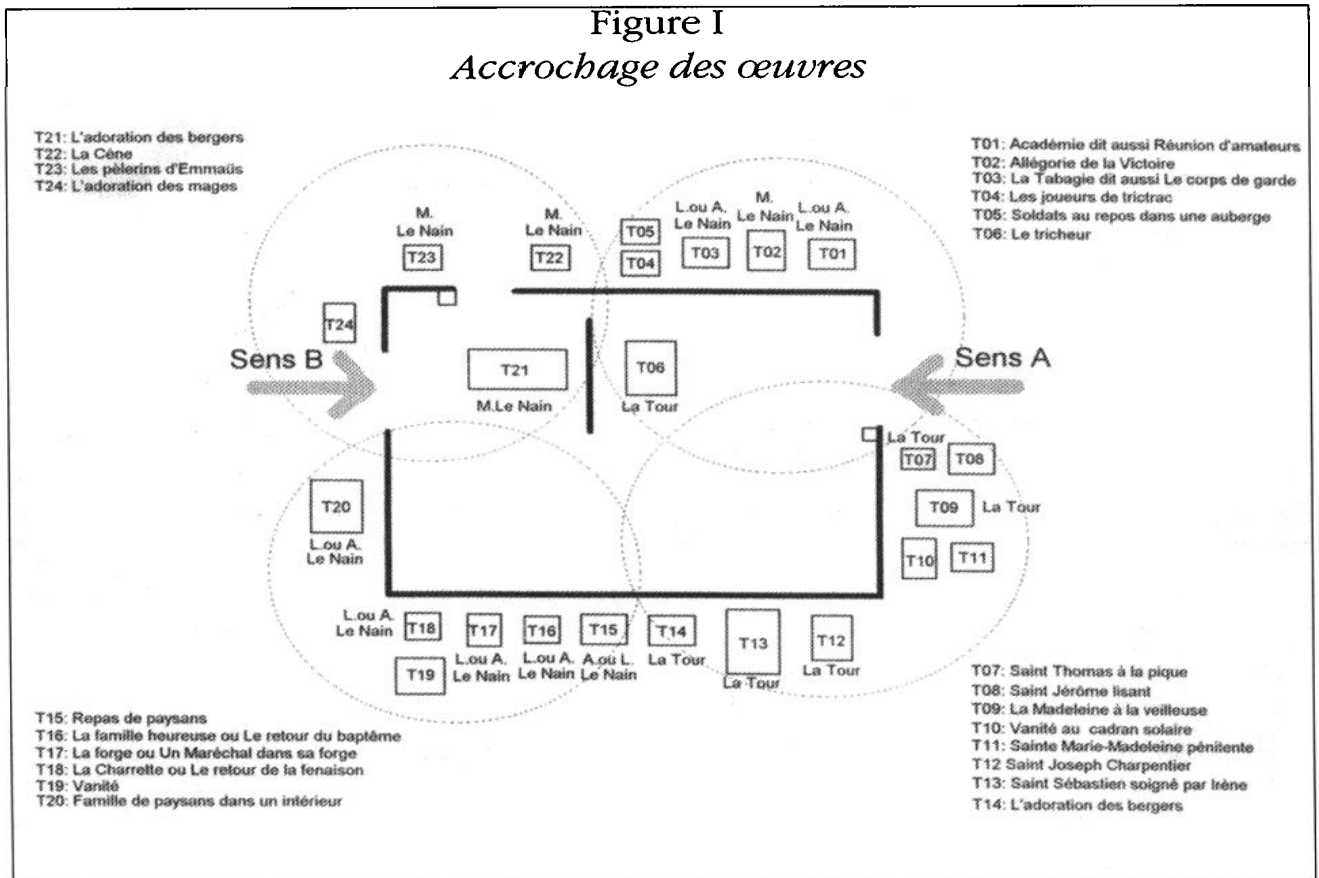
QUELQUES CARACTÉRISTIQUES DE L'ORGANISATION DES TABLEAUX

En ce qui concerne l'agencement de l'espace et l'installation des œuvres, cette salle peut être perçue de deux manières (figure I). Selon les peintres représentés, la salle peut être divisée en deux parties : la partie des Le Nain et celle de Georges de La Tour. Cette distinction est d'ailleurs matérialisée par une cloison, et de fait, tous les documents du musée du Louvre¹ considèrent ces deux parties comme deux salles distinctes, appelée «La Tour (salle 28)» et «Le Nain (salle 29)», bien qu'il y ait des tableaux des Le Nain dans chacune de ces salles.

D'autre part, selon les thèmes représentés dans les peintures, on peut également distinguer dans cette salle quatre parties. En suivant la Figure I, la partie supérieure gauche est constituée d'œuvres de Mathieu Le Nain et de ses contemporains inspirées de thèmes bibliques (T21 à T24). La partie inférieure gauche rassemble des œuvres de Louis ou Antoine Le Nain qui représentent la vie des paysans (T15 à T20). En diagonale par rapport aux œuvres religieuses de Le Nain, la partie inférieure droite (T07 à T14) montre également des tableaux religieux représentant entre autres des personnages saints, peints par Georges de La Tour et ses contemporains. La partie supérieure droite (T01 à T06), opposée diagonalement aux tableaux paysans des Le Nain, représente plutôt la vie mondaine avec des œuvres de La Tour, Le Nain et leurs contemporains. Il est cependant à noter que certains tableaux sont difficiles à classer dans cette répartition : une *Allégorie de la Victoire* de Mathieu Le Nain (T02) et une *Vanité* anonyme (T19).

Quant à la signalétique, on trouve à l'entrée de la salle un panneau indiquant seulement le nom de la salle. Par ailleurs, il est possible de consul-

Figure I
Accrochage des œuvres



ter des « feuillets » du musée du Louvre, classés dans une boîte placée près de l'entrée, qui expliquent la vie des peintres et les thèmes qu'ils abordent.

D'autre part, nous observons pour chaque tableau la présence d'une étiquette, indiquant le nom du peintre, le titre du tableau (lettres de grande taille), les dates et les lieux de naissance et de mort du peintre (lettres de taille moyenne), ainsi que des informations concernant l'acquisition du tableau (lettres de petite taille). Par contre, la présence d'un texte explicatif dans l'étiquette n'est pas constante selon les tableaux. Nous observons 17 tableaux munis d'un tel texte parmi les 24.

CHOIX DES ITINÉRAIRES

Nous avons décidé de définir préalablement deux itinéraires et d'imposer à chaque participant l'un des deux itinéraires. Cette démarche était indispensable afin de contrôler rigoureusement l'effet de la succession des tableaux. Deux itinéraires traversant les quatre parties de la salle ont été ainsi déterminés. La visite selon le sens A a été effectuée du tableau 1 au tableau 24 et celle selon le sens B a été réalisée dans le sens contraire, soit du tableau 24 au tableau 1 (figure I).

RECUEIL DES DONNÉES

Pour éviter que les sujets interrogés ne soient influencés par la présence d'autres personnes, les participants ont été individuellement invités sur rendez-vous. Il leur a été demandé de verbaliser leurs expériences

pendant tout le parcours de la salle du musée. Chaque sujet visite cette salle dans un seul sens (A ou B) qui lui est indiqué avant la visite. Voici les consignes données aux participants avant la visite (leur montrant le plan de la salle qui est numéroté selon les sens de la visite): «Voici le plan d'une salle où je vous propose une visite. Cette salle comprend 24 tableaux. Certains tableaux sont accrochés en haut et en bas. On a trois accès à cette salle. Je vous propose d'entrer de ce côté et de sortir de l'autre côté. Quand vous entrez de ce côté, je voudrais que vous commenciez à regarder les tableaux dans l'ordre indiqué sur le plan. Pendant tout le parcours, j'aimerais que vous me disiez ce que vous regardez, pensez et ressentez. Vous pouvez me le dire par des phrases, mais aussi par un seul mot. Dans la mesure du possible, je vous demande au moins un mot pour chaque tableau. Si vous n'avez rien à dire, vous me dites: «je n'ai rien à dire». Vous pouvez retourner vers un tableau que vous avez déjà regardé. Vous pouvez consacrer le temps que vous voulez à chaque tableau. Si vous lisez une étiquette, je voudrais que vous la lisiez tout haut, pour me faire savoir plus précisément la partie que vous êtes en train de lire. Ne craignez pas que je ne comprenne pas le français, utilisez les mots et les expressions que vous voulez.» La dernière remarque est due au fait que l'enquêtrice est japonaise. Quant aux «feuilletts» du musée du Louvre, afin de faciliter notre analyse nous avons préalablement demandé aux sujets de ne pas les consulter.

Tous les sujets ont été accompagnés par la même enquêtrice. À l'aide d'un petit micro cravate, la production verbale a été enregistrée sur bande magnétique. À la fin du parcours, il a été demandé aux sujets de répondre à un bref questionnaire. Celui-ci comprenait des questions concernant les œuvres vues (leur préférence et leur connaissance antérieure), leur fréquentation des musées ainsi que l'impression donnée par l'enquête elle-même.

La durée de la visite effectuée était variable selon les personnes. Elle est comprise entre 1/2 heure et 2 heures 1/2. Toutes les paroles enregistrées ont été ensuite intégralement dactylographiées. Les mots exprimant l'hésitation (ex. : «euh») et le bégaiement ont été également transcrits. Ces données textuelles constituent un corpus d'environ 30 000 lignes.

CARACTÉRISTIQUES DES SUJETS INTERROGÉS

Les visiteurs sont tous volontaires pour participer à cette étude et ils ont été recrutés par la méthode «quelqu'un connaît quelqu'un qui».

Nous avons vérifié, au long de l'enquête, la répartition des sujets interrogés en fonction du sexe, de l'âge, du niveau d'étude et de la fréquentation des musées au cours de l'année écoulée². Ceci a permis de compléter les différentes catégories afin d'obtenir deux groupes — Sens A et Sens B — aussi semblables que possible. La composition des deux groupes est représentée dans le Tableau I.

Le sens de la visite étant défini avant l'enquête, nous avons vérifié *a posteriori* que les deux groupes A et B ne différaient pas sur le point d'une visite antérieure au Louvre et à la salle étudiée, ainsi que sur la

réponse rapportée après la visite sur l'appréciation générale des œuvres de la salle.

Nous avons constaté que parmi 56 participants, 53 personnes avaient déjà visité au moins une fois le musée du Louvre (28 pour le groupe A et 25 pour le groupe B). Cependant, parmi ces 53 personnes, 46 déclarent qu'elles n'ont jamais visité auparavant la salle de La Tour et Le Nain (24 pour le groupe A et 22 pour le groupe B). Quant à l'appréciation générale des œuvres de la salle (notée sur une échelle à 5 points), on constate qu'il n'y a pratiquement pas de différence entre les deux groupes et que deux tiers des sujets émettent un avis favorable sur leur visite. On peut conclure à l'équivalence des groupes A et B pour l'ensemble des critères retenus.

OUTIL D'ANALYSE DES TEXTES

Depuis le milieu des années soixante-dix, l'analyse des données textuelles en informatique a vu se développer un important courant de recherches (Bardin, 1993; Maingueneau, 1991). Compte tenu de la quantité importante des données, le recours à l'informatique nous a paru intéressant et pertinent. Nous avons choisi le logiciel *Tropes*, qui a été développé sous le nom d'APD (Analyse Propositionnelle du Discours) par le psychologue R. Ghiglione et ses collaborateurs, et commercialisé sous ce nom de *Tropes*. Nous ne présenterons ici que les fonctions utilisées pour notre étude.

Grâce à ses fonctions de traitement sémantique, ce logiciel se distingue des autres logiciels issus des travaux purement lexicométriques. En effet, l'intégration de plusieurs dictionnaires dans le logiciel *Tropes* permet de lemmatiser, c'est-à-dire de regrouper les mots dans de grandes classes analogiques.

Le traitement consiste dans un premier temps à découper le corpus dactylographié en propositions. Le logiciel calcule ensuite automatiquement la fréquence des différents mots et extrait ceux ayant une fréquence élevée pour constituer les classes de «référents noyaux». Ces référents noyaux correspondent aux «objets principaux qui peuplent l'univers mis en scène»; ils constituent «les termes autour desquels s'ordonnent les relations langagières» (Ghiglione & Blanchet, 1991, p. 48). Ces référents noyaux sont alors regroupés dans de grandes classes analogiques, selon trois niveaux hiérarchiques, appelés «Références utilisées» (bas niveau), «Univers de référence 2» (moyen niveau) et «Univers de référence 1» (haut niveau). Par exemple, le mot «catholique» sera codé selon les trois niveaux suivants: «chrétien» pour le bas niveau (Références utilisées), «christianisme» pour le moyen niveau (Univers de référence 2), et «religion» pour le haut niveau (Univers de référence 1).

Enfin, les résultats de la lemmatisation (fréquence de chaque classe) ainsi que ceux de la lexicométrie (nombre de mots, etc.) peuvent être exploités statistiquement après qu'ils aient été mis sous forme de fichiers *Microsoft Excel*. Comme le soulignent Ghiglione et Blanchet (1991), l'APD ne constitue pas une analyse définitive du discours, mais propose

au chercheur un outil qui lui laisse sa «liberté interprétative» (p. 37) lors de l'analyse.

A N A L Y S E E T
I N T E R P R É T A T I O N
D E S D O N N É E S

Notre analyse des discours porte d'une part sur l'évolution quantitative de la production verbale, c'est-à-dire le nombre de mots, et d'autre part sur la nature de cette production.

L'ÉVOLUTION QUANTITATIVE DE LA PRODUCTION VERBALE

Il s'agit ici de déterminer si la production verbale des visiteurs interrogés varie selon les caractéristiques des tableaux et selon le sens de la visite. Le critère retenu est le nombre de mots énoncés par chaque sujet devant chaque tableau. Pour les dénombrer, il nous paraît important de prendre deux précautions portant sur les mots composés, et sur les mots correspondant à une lecture de l'étiquette.

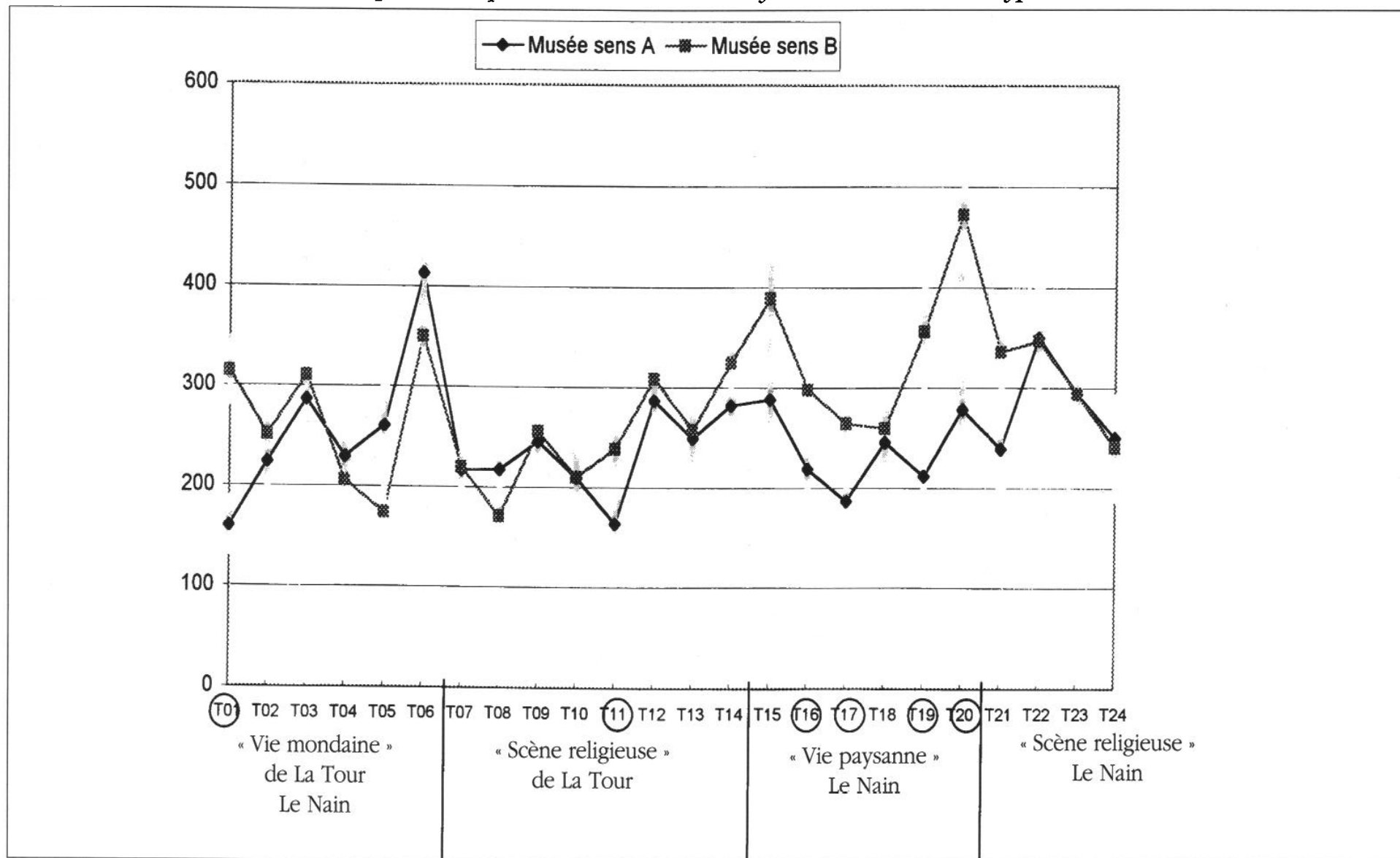
En lexicométrie, il est souvent question de l'énumération des «mots composés» (dits aussi «locutions»). On peut, en effet, distinguer trois niveaux de combinaisons: celles qui sont figées, celles en voie de figement, et les combinaisons libres d'unités lexicales (Maingueneau, 1991) ³. Pour le traitement des «combinaisons figées» et des «combinaisons en voie de figement», *Tropes* se conforme aux conventions de sa base lexicographique. Il crée automatiquement la liaison des locutions en utilisant le signe «_». D'autre part, avant le traitement par *Tropes*, nous avons effectué la liaison de certains mots en utilisant ce même signe «_»: par exemple les noms des peintres (Le_Nain, Georges_de_La_Tour, etc.), les titres des œuvres vues (Saint_Thomas_à_la_pique, Les_Pèlerins_d_Emmaüs, etc.), ainsi que les noms propres énoncés indépendamment de la salle étudiée (chapelle_Sixtine, musée_de_l_Homme, etc.).

Pour les mots correspondant à la lecture de l'étiquette, nous avons distingué le texte explicatif, la date et le lieu de naissance, le nom de l'artiste et le titre du tableau. Seuls ces deux derniers sont conservés en les entourant par les signes «(» et «)», car d'une part il est difficile de distinguer s'ils sont énoncés à la suite de la lecture de l'étiquette ou sans la regarder, d'autre part ils constituent un élément important du discours. On peut citer par exemple les énoncés:

— «Alors maintenant on a un ((Le_Nain)) que j'aime pas du tout, que je trouve tout à fait bizarre euh étrange. Euh l'((Allégorie_de_la_Victoire)) ça me parle absolument pas.»

Nous avons analysé les discours de 56 sujets (28 sujets x 2 sens de visite) sur 24 tableaux consécutifs. On obtient ainsi 1 344 résultats de nombre de mots. Une analyse de variance portant sur un facteur indépendant à 2 modalités (Sens A et B) et un facteur appareillé à 24 modalités (T01 à T24) a été effectuée à partir du nombre de mots de chaque sujet

FIGURE II
Analyse quantitative de la production verbale
(pour chaque tableau nombre moyen de mots et ecart-type)



pour chaque tableau (par le système SAS, procédure ANOVA) ⁴. Les résultats de l'analyse de variance⁵ (Tableau I) permettent de conclure que si le nombre total de mots ne diffère pas selon le sens de la visite quand on prend en compte l'ensemble des tableaux, ce n'est pas le cas lorsqu'on considère chaque tableau; pour six des tableaux, le nombre de mots diffère selon le sens de la visite.

La Figure II qui représente le nombre de mots moyen par tableau (les tableaux pour lesquels il y a une différence entre les sens A et B sont entourés par un cercle). Nous observons que la production de mots du tableau 20 au tableau 15 est plus importante pour les sujets qui suivent le sens B. Ces tableaux correspondent à la série des œuvres des Le Nain représentant la vie quotidienne des paysans.

On peut penser que le tableau 20 (*Famille de paysans dans un intérieur*), premier de cette série pour le sens B, déclenche la parole par son thème, sa notoriété ou par le fait que le visiteur perçoit clairement la rupture avec le thème précédent, celui de la vie religieuse de Mathieu Le Nain, dans la mesure où il lui faut se déplacer vers un autre espace.

Si l'on tente d'analyser le rôle éventuel de chacune de ces variables: thème, notoriété ou déplacement, on peut noter que la notoriété devrait jouer de façon identique pour le sens A ou B; or il n'y a pas d'augmentation de la production pour le sens A. Concernant un effet du déplacement, on devrait observer un autre pic pour le tableau 6 dans le sens B et un pic pour les tableaux 7 et 21 dans le sens A; or, si c'est bien le cas pour les visiteurs empruntant le sens B, ce n'est pas le cas pour le sens A. Enfin, s'il s'agit d'un effet lié au thème, on attend un autre pic dans la production pour les tableaux 14 (sens B) et 15 (sens A); ce qui encore une fois n'est pas le cas.

Il semble donc qu'aucune de ces variables ne suffise à elle seule à produire un effet systématique. Ainsi, le tableau 20 (sens A) arrivant en fin de série ne peut, malgré sa notoriété, constituer un élément de référence permettant de construire la série comme c'est le cas des visiteurs du sens B, pour qui il est le premier de la série à venir. C'est bien pour le sens B qu'il entraîne une augmentation de la production verbale pour les tableaux 16 et 17.

Par ailleurs, pour que l'effet se fasse sentir sur l'ensemble de la série, il est nécessaire que la série soit vraiment homogène, ce qui est davantage le cas de la série sur la vie quotidienne des paysans que de la série sur la vie mondaine. Dans ce dernier groupe de tableaux, le tableau 6 (*Le Tricheur*) qui est le premier de la série pour les visiteurs du sens B et dont la notoriété est grande, ne peut alors jouer le même rôle que le tableau 20. Par contre on retrouve bien l'effet de la notoriété pour ce tableau pris isolément, avec le pic observé dans les deux sens.

Le tableau 19, appelé *Vanité*, bien qu'hétérogène à la série des paysans, provoque plus de réponses dans le sens B car c'est la première fois que le visiteur est confronté à ce type de tableau et il s'interroge. Inversement, on observe une diminution des réponses des visiteurs de sens A pour le tableau 11 (*Sainte Marie-Madeleine Pénitente*), venant après d'autres tableaux du genre de la *Vanité*.

Pour le dernier tableau conduisant à une différence entre les deux sens de visite, le tableau 1 (*Académie*, Le Nain), deux phénomènes interviennent. D'une part, on a pour le sens B une augmentation du nombre de mots; ceci est dû au fait que ce tableau est perçu en continuité avec le reste de la visite (ceci n'est pas le cas pour le sens A où la visite se termine avec *L'Adoration des mages* de Jean Tassel, peintre peu connu et jusque-là absent). D'autre part, on observe pour ce tableau 1 un faible nombre de mots pour le sens A. En effet, on remarque que c'est alors le premier de la visite et que la situation proposée au visiteur ne lui est pas encore familière. Le tableau 24 vu en premier par les visiteurs du sens B provoque aussi chez ces derniers un nombre relativement plus faible de mots. On observe qu'au début de la visite, quel que soit le sens A ou B, le nombre de mots augmente jusqu'au troisième tableau. Cela suggère l'existence d'un processus de familiarisation avec la tâche ou de mise en place d'un système de référence en début de la visite. Il se peut qu'après avoir abordé un certain nombre d'œuvres, les caractéristiques de chaque tableau deviennent plus déterminantes pour la production verbale.

UNIVERS DE RÉFÉRENCE SELON LE SENS DE LA VISITE

Nous nous posons ici la question de savoir si ces différences quantitatives entre les deux sens A et B sont accompagnées ou non d'une modification qualitative du contenu du discours. Afin de mettre en évidence une éventuelle différence de la perception cognitive des œuvres selon le sens de la visite, nous avons choisi les deux tableaux 6 et 20 auxquels est appliquée une analyse des «référents noyaux» en utilisant la fonction de Tropes «Univers de référence». Nous appliquons d'abord la classification du niveau le plus haut «Univers de référence 1» et selon les besoins descendons dans les niveaux de classification. Le Tableau II présente les référents noyaux du tableau 6 et du tableau 20 pour les deux groupes A et B. Ces référents noyaux sont ordonnés par fréquence décroissante jusqu'à la fréquence 3, mais pour plus de clarté nous ne présentons que les classes ayant une fréquence au moins égale à 10. Dans cette classification, nous avons également recherché le nombre de sujets dans chaque classe. Enfin une classe marquée d'un signe astérisque (*) indique qu'elle est présente dans les deux groupes A et B.

Pour le tableau 6, le nombre de classes est à peu près égal dans les deux groupes et les deux groupes utilisent presque les mêmes classes d'équivalents. On dénombre 39 classes d'équivalents pour le groupe A et 37 pour le groupe B, 31 classes sont communes aux deux groupes. Cela confirme que la différence entre les deux groupes A et B au niveau de la fréquence totale d'apparition de ces classes (734 pour le groupe A et 631 pour B) est un reflet de l'occurrence des mots dans chaque classe et non pas de la diversité des classes énumérées.

Par contre, pour le tableau 20 on aperçoit non seulement plus d'occurrences mais aussi plus de diversité chez les sujets empruntant le sens B. On compte 25 classes communes aux deux groupes (25 classes sur 31 pour le groupe A et sur 51 pour le groupe B).

On notera en particulier la présence de la classe « religion » pour le groupe B. Le thème « religion » a été prononcé 20 fois par 12 sujets de ce groupe alors qu'on ne le trouve pas chez les sujets suivant le sens A. On peut se demander pourquoi le thème « religion » a été abordé devant le tableau 20 qui représente la vie quotidienne des paysans.

Le fait d'observer dans un tableau des énoncés liés à la « religion », alors que ce tableau ne présente pas explicitement d'éléments picturaux « religieux », nous permet de nous interroger sur les effets éventuels des tableaux que l'on vient de voir sur la perception du tableau que l'on est en train de regarder.

Nous avons procédé à trois analyses : 1) une recherche systématique concernant la fréquence de la classe « religion » sur l'ensemble du discours ; 2) l'identification des mots utilisés dans la classe « religion » ; et 3) une lecture intégrale des discours qui contiennent la classe « religion ».

1) Nous avons recherché la classe « religion » en étudiant les réponses de chaque visiteur face à chaque tableau. Cette recherche systématique nous permet non seulement de savoir le poids de chaque sujet sur l'ensemble du discours analysé mais aussi d'observer une influence éventuelle des tableaux « religieux » sur les tableaux « non religieux ».

Les résultats nous indiquent que tous les sujets, sauf un, abordent au moins une fois le thème religieux. Les fréquences totales pour les tableaux « religieux » (parties ombrées) sont nettement supérieures à celles des tableaux « non religieux » (scènes paysannes ou vie mondaine). Ce dernier point confirme que le système de repérage des référents noyaux est sensible au thème représenté dans les tableaux. On notera que le thème religion apparaît pour des tableaux « non religieux », en particulier les visiteurs du groupe B abordent ce thème pour les tableaux 17 et 20, contrairement aux visiteurs du groupe A. Nous verrons plus loin comment ceci peut être interprété.

2) Pour identifier des mots utilisés dans la classe « religion », nous avons appliqué la classification de *Tropes* : « Références utilisées ». Nous constatons que les mots utilisés dans la classe « religion » varient selon les tableaux, et que pour les tableaux ayant une fréquence totale importante (T21, T22 et T23), le choix des mots est dû à l'intérêt porté au titre ou aux personnages représentés dans le tableau. Par exemple, les mots « pèlerin » ou « pèlerinage » ont été fréquemment énoncés face au tableau 23 intitulé *Les Pèlerins d'Emmaüs*.

Nous avons cependant observé pour quelques tableaux une prédominance de certains mots en fonction du sens de la visite. Nous présentons à titre d'exemple les mots utilisés dans la classe « religion » pour le tableau 23 (Tableau III).

Le mot « Cène » a été énoncé dans le groupe B une seule fois par un sujet, alors qu'il a été prononcé dans le groupe A 9 fois par 7 sujets. Cette présence du mot « Cène » dans le groupe A fait penser à une influence du tableau 22 (*La Cène*) qui vient d'être vu.

3) La lecture intégrale des discours qui contiennent la classe « religion » permet de confirmer la pertinence de notre démarche d'analyse et de l'affiner. En particulier, en recherchant les mots de la classe « religion »

dans le discours sur les tableaux « paysans » des Le Nain (T15, T16, T17 et T20), nous avons déterminé trois types d'énonciations : une *énonciation descriptive*, une *énonciation associative* et une *énonciation contextuelle*.

Dans le type *énonciation descriptive*, on observe les mots appartenant à la classe « religion » qui sont souvent liés au thème présenté par le titre de tableau. En voici un exemple donné par le sujet 046 devant le tableau 16 intitulé *Le Retour du baptême* :

— « Parce que le **baptême**⁶ est très important chez les **chrétiens** [—] ⁷ on va au **paradis**. » (046)

Ils peuvent aussi avoir été utilisés pour décrire une scène du tableau devant lequel on se trouve. Par exemple devant le tableau 15 intitulé *Repas de paysans* :

— « Euh alors est-ce qu'il fait une **prière** avant de commencer à manger ? » (003)

L'*énonciation associative* est une évocation d'une expérience personnelle, qui ne dépend que du sujet et non du tableau devant lequel il se trouve ou de l'expérience des tableaux déjà vus. Devant le tableau 20, *Famille de paysans dans un intérieur*, deux sujets (038 et 052) se rappellent leur expérience personnelle liée à des lieux religieux :

— « Je me rappelle j'ai visité la **cathédrale** de Strasbourg. » (038)

— « Mon mon meilleur ami d'enfance [—] il habitait à Laon [—] et il y a beaucoup de vieilles maisons de petites rues une une grande **cathédrale**. » (052)

Contrairement aux deux premières catégories, dans le type *énonciation contextuelle*, on peut observer chez le sujet une démarche de mise en relation. Il distingue, compare ou enchaîne ce qu'il a observé en amont avec ce qu'il est en train d'observer. L'existence de cette dernière catégorie nous permet de confirmer qu'il existe une influence des tableaux précédents. À un premier niveau, c'est la perception d'un changement thématique. Ainsi, devant le tableau 20 (*Famille de paysans dans un intérieur*), des visiteurs du groupe B commentent :

— « On a plutôt l'impression que c'est la peinture d'une famille paysanne qui n'a plus rien à voir avec le la la religiosité enfin le la spiritualité des quatre précédents, hein il y avait quand même le **Christ** ou les compagnons d'Emmaüs. » (033)

— « Oui là c'est comme un style différent des tableaux précédents puisqu'on n'est plus dans un tableau **religieux**. » (037)

— « On là on a quitté les la peinture **religieuse** ? » (045)

— « Donc nous quittons le domaine des représentations **religieuses**. » (058)

Nous observons le même type de réaction devant le tableau 15 (*Repas de paysans*) chez les visiteurs suivant le sens A :

— « Ça permet de ça permet d'imaginer plein de choses je trouve beaucoup plus pour moi hein que les tableaux **religieux**. » (014)

— « Déjà j'apprécie plus parce que ce n'est plus un tableau **religieux**. » (019)

Le cas de quatre visiteurs (040, 051 et 055 pour sens B, 025 pour sens A) est plus intéressant car on peut constater que le fait d'avoir vu les

tableaux religieux les conduit à rechercher des éléments religieux dans le tableau 20. Ces visiteurs semblent rechercher une continuité, un discours, dans la présentation des œuvres dans la salle.

— «C'est c'est c'est un tableau qui est donc une vie paysanne et ça me ça met en en valeur un peu les éléments d'ordre **religieux** qu'on a pu voir dans les tableaux précédents, enfin j'aurais tendance à à mettre cela en rapport sinon... puisqu'il y a le vin, il y a le pain, donc il y a le sel, et il y a le personnage du fond aussi adossé à la cheminée avec une sorte de voile qui me fait... qui euh qui a une connotation très enfin **religieuse** à mes yeux aussi oui voilà.» (040)

— «Ah j'avais pas pensé à ce qu'on qu'il y avait encore un caractère religieux derrière et que m'indique là l'étiquette hein puisque, euh il y a bien sûr le vin le pain et le sel qui sont les éléments fondamentaux de la de la **communio**n je crois si je me souviens bien, tandis que là on sent on sent vraiment que c'est un c'est apprêté quoi c'est pour... c'est parce que le le l'auteur l'a voulu comme ça, c'est pas un vrai repas, et je serais très étonné que les paysans mettent des nappes sur leurs tables quand ils mangent.» (051)

— «Et euh euh bien sûr je le vois euh après tous les autres tableaux que j'ai vus, euh ça me fait que c'est pas une inspiration **religieuse** dedans n'est-ce pas? Et euh ça change donc l'œil qui est habitué toujours à voir le **Christ** la Vierge Marie enfin peut-être qu'elle est derrière je sais pas, je vois quelqu'un là-bas peut-être mais enfin⁸ [—] enfin voilà donc c'est ça, c'est paysan, c'est pas du tout **religieux** hein à peine à peine.» (055)

— «Et le centre du tableau ben ça doit être la le pain et le vin qui sont aussi le symbole de du **Christ** hein.» (025)

De même, certains sujets (032 et 046) suivant le sens B, devant le tableau 20, citent des éléments religieux en recherchant les propriétés stylistiques des œuvres du peintre ou de son époque.

— «Donc maintenant je m'aperçois que c'est quand même un un comme un peintre qui devait euh travailler euh... il était donc certainement pas à Paris, il était à la campagne et il peignait, euh il avait une je pense une une envie de de peindre ce qui euh la la vie à la campagne quoi, parce que j'ai vu déjà celui-ci (T22)⁹, on voit la **Cène** qui est mieux représentée oui euh que dans les **Cènes** ordinaires où c'est trop faste, là (T20) c'est vraiment euh la vie plus à la campagne.» (032)

— «Et il y a toujours cette évocation de la **Cène** avec le pain et le vin, je pense que ça devait être une chose importante, euh là sur le tableau ils disent qu'ils sont pas encore passés à table puisque la table n'est pas servie, mais le pain et le vin et euh j'ai l'impression que pour le peintre c'est quelque chose d'important qui revient plusieurs fois donc dans les dans les trois tableaux qu'on a vu donc Le_Nain [—] le le troisième c'est normal puisque c'est la **Cène**, mais celui des **pèlerins** et celui des paysans c'est c'est normal c'est c'est c'est à mon avis c'est quelque chose qui doit marquer euh le peintre, la **Cène** c'est quelque chose qui a dû le marquer et qui revient souvent dans ses tableaux et je pense que c'est dû à une époque aussi où on avait beaucoup de respect pour la

nourriture pour le vin plus que maintenant, je crois que le pain était quelque chose de considéré comme sacré et le vin aussi ça vient du... c'est c'est pour des raisons religieuses dues à la **Cène**.» (046)

On retrouve également cela pour les sujets (024 et 021) visitant dans le sens A lorsqu'ils sont devant le tableau 15 :

— «Ah ben on retrouve le on retrouve des tableaux de Le_Nain où finalement on s'aperçoit que de La_Tour a beaucoup peint finalement des scènes **religieuses**, Le_Nain représente encore une fois une scène de la vie traditionnelle là puisque c'est un fidèle évidemment effectivement un (Repas_de_paysans)].» (024)

L'analyse des propos du visiteur 021 confirme cette recherche de cohérence dans le parcours proposé que nous évoquions plus haut. Ce visiteur exprime ce qu'il a perçu et son évolution pendant la première moitié de la visite, lorsqu'il arrive devant le tableau 15 :

— «Quand on passe comme ça d'un tableau à l'autre, on passe d'un univers à un autre c'est très très très amusant parce que des on on regarde... j'essaie de ne pas regarder les tableaux qui vont suivre, donc à voir volontairement cette cette ligne de courbe, on est partie donc des beaux-arts, après ça on est passé sur une allégorie et puis les joueurs donc la vie qui se joue sur sur des vanités qui sont très explicites plus explicites que dans le jeu lui-même, après ça on passe à la problématique de de la **religion**, et on repart là sur l'environnement euh euh naturaliste de de l'époque euh transposé par les les tableaux de Le_Nain et la miche de pain le euh les choses qui sont tout à fait terrestres par rapport au céleste et au divin qui sont peut-être plus présentés chez de La_Tour, mais chez Le_Nain le divin devient le quotidien puisque l'Enfant Jésus y étant remplacé par la miche de pain symbole de vie aussi.» (021)

Pour quantifier l'influence des tableaux vus en amont, c'est-à-dire le nombre d'*énonciations contextuelles*, nous leur avons affecté le signe astérisque (*) dans le Tableau V. On constate que les énonciations contextuelles sont plus fréquentes pour les tableaux «non religieux» dans le groupe B que dans le groupe A. Cependant, si le passage des tableaux «religieux» (T24 à T21) au tableau 20 «paysans» pour le groupe B suscite une réaction marquée, la transition des tableaux «religieux» (T07 à T14) au tableau 15 «paysans» pour le groupe A devrait provoquer une réaction comparable. Or, on observe une réaction d'intensité réduite pour laquelle plusieurs interprétations sont possibles.

On peut penser premièrement que cette réduction est due au hasard. Deuxièmement, compte tenu des fréquences importantes de la classe «religion» pour les tableaux 21, 22 et 23, on peut penser que les œuvres de Mathieu Le Nain possèdent plus de caractéristiques religieuses ou sont perçues comme plus «religieuses» que celles de Georges de La Tour (T07 à T14), leur effet est alors plus net. Troisièmement, il est possible que le passage du tableau 21 au tableau 20 ait été perçu par certains sujets comme un changement de style et non de peintre, du fait qu'on constate que dans les énoncés ils

ne distinguent pas Mathieu de Louis ou Antoine. Il se peut qu'ils aient été plus marqués par ce « changement de style » chez Le Nain, alors que le passage du tableau 14 au tableau 15 a créé chez les visiteurs une rupture de Georges de La Tour aux frères Le Nain.

D I S C U S S I O N

Nous avons fait l'hypothèse que l'expérience des œuvres précédentes influence la perception de l'œuvre présente. Dans ce cadre, en faisant varier le sens de la visite selon deux modalités, nous avons recueilli les énoncés de 56 sujets-visiteurs face aux 24 tableaux d'une salle de musée. Dans notre analyse, nous avons constaté que pour certains sujets, les expériences perceptives des tableaux déjà vus influencent la vision des tableaux suivants, par exemple par la recherche de contrastes ou de similitudes avec les tableaux précédents. Pour d'autres, ces influences conduisent à rechercher les propriétés stylistiques des œuvres du peintre. Enfin, les visiteurs, consciemment ou pas, reconstituent un fil conducteur au cours de la visite du musée.

Cependant peut-on penser que l'expérience de nos sujets est vraiment représentative de celle des visiteurs de musée dans une situation réelle? Nous citons ici des biais potentiels liés à la méthode de l'enquête, qui sont susceptibles d'influencer l'expérience de nos sujets.

— Nous avons choisi une seule salle pour que le nombre et le type des tableaux vus par chaque sujet soient identiques. De plus, nous avons imposé un des deux itinéraires avant la visite afin d'obtenir deux groupes de sujets comparables. Cependant les visiteurs de musée visitent rarement une seule salle. Et même, en général, ils ne s'arrêtent pas devant toutes les œuvres et suivent plutôt rarement la séquence exacte des éléments exposés (Melton, 1935; Nielson, 1946; Gottesdiener, 1987; Véron et Levasseur, 1991).

— Pour éviter que les sujets interrogés ne soient influencés par la présence d'autres personnes, nous leur avons demandé de venir seul visiter la salle. Cependant, comme la plupart des visites au musée sont effectuées en groupe (famille, couple, amis, etc.) (Falk, 1992; Bitgood, 1993), le visiteur *seul* n'est pas vraiment représentatif du public du musée d'aujourd'hui. D'autre part, étant donné la présence de l'enquêtrice, ce n'était pas non plus une visite réellement *seul*. D'après le questionnaire demandant aux sujets leurs impressions sur l'expérience, certains nous ont suggéré que la présence de l'enquêtrice était importante et qu'ils se sentaient soutenus dans leur discours par la présence de cette dernière.

— Le fait d'enregistrer sur magnétophone peut créer une certaine distorsion de la visite (Silverman, 1990). Dans notre enquête, d'après les réponses du questionnaire, un seul sujet déclare qu'il était gêné de parler au micro devant le public. La plupart des autres ont plutôt eu un avis favorable: le fait de verbaliser les a obligé à réfléchir sur leur ressenti et leur a permis de découvrir le tableau de façon plus approfondie.

Compte tenu des caractéristiques de la situation proposée aux personnes interrogées, nous considérons que ces résultats correspondent à une expérience du musée optimisée. En effet, la méthodologie choisie a permis aux visiteurs d'affiner leur perception des œuvres. Ceci nous a permis d'observer des évolutions de la perception particulièrement marquées. Nous pensons que nous aurions observé les mêmes tendances lors d'une situation réelle, mais de façon moins nette et marquée.

Un point qui nous semble particulièrement important est que cet affinement de la perception des œuvres provient d'une sensibilité accrue du visiteur : c'est la verbalisation et une nouvelle gestion du temps qui le rendent plus réceptif aux aides pédagogiques existantes. C'est ce que montrent les réflexions des sujets après la visite :

— «[Cette expérience] me donne à réfléchir sur la façon de ressentir l'unité de la salle, à laquelle on ne réfléchit pas toujours.» (040)

— «[Cette expérience] m'a beaucoup plu. J'ai l'impression d'avoir vu beaucoup plus. J'ai vu cette salle beaucoup mieux. [—] Le résultat correspond à la bonne manière de regarder un musée.» (052)

— «Très passionnant et enrichissant par la découverte progressive et fouillée, alors qu'en général je passe trop vite quand je visite. [Cette expérience] permet de prendre son temps. Le cheminement des tableaux m'a plu. L'organisation des tableaux est bien faite. C'est comme avoir un fil conducteur.» (032)

— «On apprend quelque chose. L'expérience est non seulement dans l'addition des œuvres mais aussi dans la progression de la visite. C'est le musée qui nous apprend. On ne peut pas comparer avec les livres d'art. Jusqu'à maintenant je n'avais jamais eu cette impression. Mais pour la réelle influence du musée, je suis pessimiste car 99 % des visiteurs n'en profitent pas... Ils passent trop vite.» (027)

En ce sens, on peut donc dire que cette enquête a contribué à la construction de l'expérience muséale (Gottesdiener & Davallon, 1992). Ceci pose la question des moyens qui permettraient de retrouver ces conditions optimales de réceptivité pour le public. D'une part, il est évident qu'il faut retravailler sur l'accrochage lui-même, en approfondissant l'analyse de ses effets sur le fonctionnement cognitif du visiteur. D'autre part, à la suite de nos résultats, nous ne pouvons que reprendre la recommandation de Parr (1962) lorsque ce dernier demande au concepteur-réalisateur de l'exposition de tenir compte du temps pendant lequel le visiteur peut maintenir son attention face à un ordre logique de présentation, et la nécessité d'introduire un changement des thèmes présentés selon un rythme respectant le processus d'apprentissage chez le visiteur. Enfin, on peut aider le visiteur à modifier sa propre gestion du temps. Un moyen serait de susciter sa curiosité, par exemple en présentant des explications sur le travail muséographique du concepteur-réalisateur et sur les relations qu'il a voulu recréer entre les œuvres. En explicitant ces liens, on pourrait inciter les visiteurs à modifier leur parcours et leur gestion du temps.

Nous avons montré ici la pertinence de l'application des référents noyaux pour déterminer les effets éventuels des tableaux précédents sur la perception du présent tableau. En effet, l'étude des référents noyaux nous a permis de mettre en évidence les variations qualitatives des réactions des sujets lors du passage d'un peintre à l'autre, d'un thème à l'autre.

On peut alors se poser la question de savoir si l'étude des référents noyaux peut permettre de comprendre des mécanismes de la réception des œuvres par les visiteurs. Pour cela, il faudrait appliquer cette notion de référents noyaux aux discours d'un nombre restreint de visiteurs, du début jusqu'à la fin de leur visite. Ceci permettrait d'étudier cas par cas l'évolution de leur système de référence.

Nous avons centré notre analyse sur les effets de l'ordre dans lequel les tableaux sont vus, il serait également important d'analyser la façon dont la lecture de l'étiquette s'insère dans la construction de ce système de référence. Dans l'hypothèse où celui-ci s'enrichit au fur et à mesure de l'avancement de la visite, la réaction face au texte explicatif des visiteurs ayant vu tous les tableaux différerait de la réaction de ceux qui commentent la visite.

Par ailleurs, l'analyse portant sur les données textuelles ne peut pas se limiter à l'étude des référents noyaux. En effet, malgré l'importance accordée à leur fonction de constitution de l'ossature du sens, les référents noyaux ne constituent qu'une partie de la surface textuelle. Nous trouvons dans les énoncés discursifs d'autres types d'éléments langagiers : locutions adverbiales, prépositionnelles, verbales, etc. En ce sens, notre étude portant uniquement sur les référents noyaux, qui sont principalement basés sur les substantifs (et leurs équivalents), n'est qu'un début de travail, qu'il faut compléter en étudiant d'autres aspects langagiers pour enrichir l'ensemble des méthodologies d'analyse des données textuelles.

Dans notre étude, nous avons imposé un sens de parcours au visiteur. Nous avons vu qu'un certain sens de la visite était plus favorable qu'un autre au repérage de certains thèmes. Certains travaux ont montré que le type de parcours offert, imposé ou libre peut jouer sur la compréhension du message de l'exposition chez les visiteurs. Ainsi, deux modes de présentation, un mode structuré canalisant le parcours des visiteurs et un mode non structuré laissant le choix du parcours aux visiteurs ont été comparés par Falk (1993). Le résultat montre que le mode non structuré non seulement invite plus les visiteurs à regarder les éléments exposés mais aussi permet de mieux comprendre le but de l'exposition. La cause de cette meilleure performance dans le mode non structuré est interprétée par l'auteur comme l'intervention du visiteur dans l'élaboration de son propre programme de visite. Par contre, dans le mode structuré, il est possible que le programme proposé par le musée soit entré en compétition avec celui du visiteur tout au début du déroulement de la visite et ait interféré négativement sur la compréhension de l'exposition.

Dans ce débat sur les effets d'un parcours libre, il nous semble que l'on ne peut opposer parcours libre à parcours imposé, il faut prendre en compte l'adéquation entre les thématiques et leur présentation spatiale. Une présentation linéaire peut être en contradiction avec une présentation de thèmes de fait indépendants et la compréhension de l'exposition en est alors perturbée (Gottesdiener, 1987). La question des logiques de parcours pourrait être reprise à partir de l'analyse d'un ensemble d'expositions ayant adopté des partis différents.

H. G.
A. K.

TABLEAU I
Résultat d'analyse de variance

Sources de variation	Sommes des carrés	Degrés de liberté	Carrés Moyens	F	Pr > F
<i>Entre sujets</i>					
Sens (Ss)	362.88	1	362.88	0.83	0.3652
Erreur S (Ss)	23499.17	54	435.17		
<i>Intra sujets</i>					
Tableau (T)	2975.50	23	129.37	8.87	0.0001
Ss x T	1239.75	23	53.90	3.70	0.0001
Erreur S x T(Ss)	18113.72	1242	14.58		
Total		1343			

TABLEAU II
*Fréquence d'apparition des différents « référents noyaux »
 et nombre de sujets dans ces classes*

T06						T20					
Sens A			Sens B			Sens A			Sens B		
Classe	Fréq.	Nb sujets	Classe	Fréq.	Nb sujets	Classe	Fréq.	Nb sujets	Classe	Fréq.	Nb
* art	128	25	* art	95	24	* art	89	25	* art	166	
* vêtement	74	22	* gens	79	20	* gens	56	19	* gens	91	
* femme	70	23	* femme	53	23	* enfant	52	17	* animal	72	
* gens	62	21	* vêtement	50	20	* animal	42	21	* sentiment	72	
* loisir	46	16	* sentiment	50	17	* boisson	35	15	* lumière	55	
* finance	33	13	* loisir	34	16	* alimentation	34	13	* alimentation	53	
* cat. professionnelle	29	14	* écrit	25	13	* sentiment	30	16	* agriculture	48	
* sentiment	28	15	* boisson	21	13	* agriculture	29	18	* enfant	46	
* textile	27	9	* finance	20	12	* femme	28	13	* habitat	39	
* lumière	21	11	* vaisselle	15	10	* vaisselle	21	14	* famille	34	
* homme	20	10	* air	15	7	* air	20	12	* air	32	
* écrit	18	8	* lumière	14	8	* famille	20	9	* vie	30	
* air	17	10	* politique	14	8	* habitat	19	12	* feu	29	
* vaisselle	14	8	* richesse	12	8	* vie	15	9	* boisson	28	
* matière	14	5	* textile	11	5	* lumière	14	8	* femme	24	
* droite	12	8	* homme	10	8	* feu	12	9	* vaisselle	23	
* boisson	11	11	* végétal	10	8	* vêtement	12	7	* vêtement	22	
* végétal	10	5	* gauche	10	5	* homme	10	6	religion	20	
									* gauche	18	
									* vieillesse	17	
									* pauvreté	13	
									* droite	12	
									emploi	12	
									* homme	12	
									comportement	12	
									* photographie	12	
									* loisir	10	
Fréquence totale	734		Fréquence totale	631		Fréquence totale	592		Fréquence totale	1114	
Nb de classes	39		Nb de classes	37		Nb de classes	31		Nb de classes	51	

TABLEAU III
Mots utilisés dans la classe « religion » pour le tableau n° 23

T23					
Sens A			Sens B		
Mot utilisé	Fréq	Nb sujets	Mot utilisé	Fréq.	Nb sujets
bible	4	4	bible	3	1
catholique	1	1	catholicisme	1	1
cène	9	7	catholique	2	1
christ	12	6	cène	1	1
communion	2	2	chrétienne	1	1
dieu	1	1	christ	22	8
monastère	1	1	dieu	1	1
pèlerin	15	6	dogme	1	1
pèlerinage	3	1	eucharistie	3	3
pèlerine	3	1	évangile	3	2
prière	1	1	missel	1	1
religieux	9	7	pèlerin	16	7
religieuse	3	3	pèlerinage	1	1
religion	3	3	prophète	1	1
résurrection	3	2	religieux	9	7
			religieuse	3	3
			religion	3	2
			résurrection	1	1
Total	70	18	Total	73	20

NOTES

1. On peut citer par exemple les documents suivants: «Guide du visiteur: la peinture française», «Chercheur d'art: destination Louvre» et «Guide du visiteur pressé», ainsi que le Cédérom «Louvre», qui sont publiés par la RMN.
2. Nous avons regroupé les sujets en deux groupes: «moins de 5 fois» ou «au moins 5 fois» suivant les catégories faites par le ministère de la Culture (voir par exemple: Ministère de la culture. *Les Pratiques culturelles des Français: 1973-1989*. Paris: La Découverte/La Documentation française, p. 204-205.).
3. On entend par «combinaisons figées» les mots unis par un ou des traits d'union (par exemple: «peut-être», «grand-chose»). Les «combinaisons en voie de figement» peuvent être définies, en recourant à la base lexicographique, comme des groupes de mots ayant la même fonction que des mots. On y trouve par exemple «tout de suite» (loc. adv.), «à moins que» (loc. conj.), «par rapport à» (loc. prép.), etc.
4. Du fait que la distribution du nombre de mots n'était pas normalement distribuée, nous avons normalisé les données en en extrayant la racine carrée (Tanaka & Yamagiwa, 1992); l'analyse de variance a été effectuée sur les données transformées.
5. Lorsqu'on constate une différence significative sur l'interaction, les effets des facteurs (ici Sens et Tableau) doivent être détaillés: il faut analyser l'interaction en procédant à des tests qui permettent d'étudier l'effet d'un des deux facteurs Sens ou Tableau, en fixant l'autre facteur: 1) comparaison Sens A et Sens B pour un tableau fixé; 2) comparaison des 24 tableaux en fixant chacun des deux sens.
6. Des caractères gras indiquent les mots classés dans la classe «religion».
7. [—] indique les parties supprimées dans les énoncés faute d'espace.
8. Le sujet 055 a recherché la Vierge Marie dans le T20 et a presque pris la jeune fille paysanne représentée avec

le voile au fond du tableau pour la Vierge.

9. Les mots entre parenthèses sont ajoutés par nous.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Abler (T. S.). 1968. «Traffic Pattern and Exhibit Design: a Study of Learning in the Museum», p. 103-141 in *The Museum Visitor*/sous la direction de S. F. De Borhegyi & I. A. Hanson. Milwaukee WI: Milwaukee Public Museum, Publications in Museology, 3.
- Bardin (L.). 1993. *L'Analyse de contenu*. Paris: Presses universitaires de France.
- Bechtel (R. B.). 1967. «Hodometer Research in Museums». *Museum News*, 45 (7), p. 23-26.
- Bitgood (S.). 1993. «Social Influences on the Visitor Museum Experience». *Visitor Behavior*, 8 (3), p. 4-5.
- Caillet (É.). 1995. *À l'approche du musée, la médiation culturelle*. Lyon: Presses universitaires de Lyon.
- Cameron (D. F.). 1968. «A Viewpoint: The Museum as a Communications System and Implications for the Museum Education». *Curator*, 11 (1), p. 33-40.
- Cohen (M. S.), Winkel (G. H.), Olsen, (R.) & Wheeler (F.). 1977. «Orientation in a Museum: An Experimental Visitor Study», *Curator*, 20 (2), p. 85-97.
- Csikszentmihalyi (M.) & Robinson (R. E.). 1990. *The Art of Seeing: An Interpretation of the Aesthetic Encounter*. Malibu CA: The J. Paul Getty Trust.
- Dandridge (F.). 1966. «The Value of Design in Visual Communication». *Curator*, 9 (4), p. 331-336.
- Davallon (J.). 1986. «Gestes de mise en exposition», p. 241-266 in *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: la mise en exposition*/sous la direction de Jean Davallon. Paris: C.C.I., Centre Georges Pompidou. (Collection Alors, 10)
- Davallon (J.). 1992. «Le musée est-il vraiment un média?». *Publics & Musées*, 2, déc. 1992, p. 99-123.
- De Borhegyi (S. F.). 1965. «Testing Audience Reaction to Museum Exhibits». *Curator*, 8 (1), p. 86-93.
- Desvallées (A.). 1986. «Vérités premières de muséographie... et de muséologie», p. 25-40 in *Scénographier l'art contemporain*. Savigny-le-Temple: M.N.E.S.
- Dufresne-Tassé (C.). 1994. «Saturation ou insuffisance de la recherche sur le visiteur et son éducation au musée», p. 67-92 in *L'Éducation et les Musées: visiter, explorer et apprendre*/sous la direction de B. Lefebvre. Montréal: Les Éditions Logiques.
- Falk (J. H.) & Dierking (L. D.). 1992. *The Museum Experience*. Washington D.C.: Whalesback Books.
- Falk (J. H.). 1993. «Assessing the Impact of Exhibit Arrangement on Visitor Behavior and Learning». *Curator*, 36 (2), p. 133-146.
- Gaudibert (P.). 1986. «Qu'appelle-t-on prendre parti?», p. 19-24 in *Scénographier l'art contemporain*. Savigny-le-Temple: M.N.E.S.
- Ghiglione (R.) & Blanchet (A.). 1991. *Analyse de contenu et Contenus d'analyses*. Paris: Dunod.
- Giraudy (D.) & Bouilhet (H.). 1977. *Le Musée et la Vie*. Paris: La Documentation française.
- Gottesdiener (H.) & Ameline (J.-P.). 1991. «Le public du musée national d'Art moderne: une enquête sur la réception des collections permanentes», *Cahiers du Musée national d'art moderne*, 38, p. 114-121.
- Gottesdiener (H.) & Davallon (J.). 1992. «Le musée national des Techniques sous l'œil de ses visiteurs». *La Revue du musée des Arts et Métiers*, 1, p. 34-39.
- Gottesdiener (H.). 1987. «Comportement des visiteurs dans l'espace des expositions culturelles». *Psychologie Française*, 32 (1/2), p. 55-64.
- Housen (A.). 1983. *The Eye of the Beholder: Measuring Aesthetic Development*. Unpublished doctoral dissertation. Harvard Graduate School of Education.
- Knez (E. I.) & Wright (A. G.). 1970. «The Museum as a Communications System: an Assessment of Cameron's Viewpoint». *Curator*, 13 (3), p. 204-212.
- Lawless (C.). éd. 1986. *L'Œuvre et son Accrochage*. Paris: MNAM, centre Georges Pompidou. (Cahiers du Musée national d'art moderne, 17/18)

- Maingueneau (D.). 1991. *L'Analyse du discours: introduction aux lectures de l'archive*. Paris: Hachette.
- Melton (A. W.). 1935. *Problems of Installation in Museums of Art*. Washington D.C.: American Association of Museums. (new series n° 14)
- Nielsen (L. C.). 1946. «A Technique for Studying the Behavior of Museum Visitors». *Journal of Educational Psychology*, 37. p. 103-110.
- O'Hare (M.). 1974. «The Public's Use of Art: Visitor Behavior in an Art Museum». *Curator*, 17 (4), p. 309-320.
- Parr (A. E.). 1962. «Some Basic Problems of Visual Education by Means of Exhibits». *Curator*, 5 (1), p. 36-44.
- Parr (A. E.). 1963. «Mood and Message». *Curator*, 6 (3), p. 204-216.
- Parsons (L. A.). 1965. «Systematic Testing of Display Techniques for an Anthropological Exhibit». *Curator*, 8 (2), p. 167-189.
- Parsons (M. J.). 1987. *How We Understand Art: a Cognitive Developmental Account of Aesthetic Experience*. New York: Cambridge University Press.
- Passeron (J.-C.) & Pedler (E.). 1991. *Le Temps donné aux tableaux: compte rendu d'une enquête au musée Granet*. Marseille: Documents CER-COM/IMEREC.
- Porter (M. C. B.). 1938. *Behavior of the Average Visitor in the Peabody Museum of Natural History, Yale University*. Washington D.C.: American Association of Museums. (new series, 16)
- Publics & Musées*, 1, 1992. Textes et public dans les musées.
- Silverman (L. H.). 1990. *Of Us and Other "Things": the Content and Functions of Talk by Adult Visitor Pairs in an Art and a History Museum*. Unpublished doctoral dissertation. University of Pennsylvania.
- Tanaka (S.) & Yamagiwa (Y.). 1992. *Kyôiku-siniri tôkei to jikken keikaku hô (Educational-Psychological Statistics and Experimental Design)*. Tokyo: Kyôiku shuppan.
- Véron (É.) & Lévassieur (M.). 1991. *Ethnographie de l'exposition: l'espace, le corps et le sens*. Paris: B. P. I., Centre Georges Pompidou.
- Weltzl-Fairchild (A.). 1991. «Describing Aesthetic Experience: Creating a Model». *Canadian Journal of Education*, 16 (3), p. 267-280.

RÉSUMÉS

Dans les musées d'art la question de l'accrochage est centrale, mais elle a conduit à très peu de recherches empiriques. En psychologie de l'art très peu de travaux portent sur la perception de séries de tableaux. Nous avons fait l'hypothèse que la perception des œuvres était influencée par l'expérience des œuvres qui les précédaient.

Une situation d'observation a été construite qui permet de contrôler l'ordre dans lequel les tableaux sont vus et de recueillir les propos de visiteurs. Nous nous proposons de mettre en évidence les effets de cet ordre à partir de l'analyse des discours.

One of the crucial problems in Art Museums is related to the way paintings are hanging on the walls. But very little empirical research has been conducted on this topic. In psychology of art few works bear on the perception of series of canvases. Our hypothesis is that the perception of art works is strongly influenced by the reception of the works that directly precede them.

An experimental situation has been constructed which enables to control the sequence of the canvases seen. The visitors are interviewed and their comments collected. Our project, following the method of discours analysis, examines the effects of the sequence on their perception.

En los museos de arte, el modo de disponer las obras es muy importante, pero suscita muy escasas investigaciones. La psicología del arte ha producido muy pocas cosas en la percepción de series de obras. Basamos una investigación sobre la hipótesis que lo que el visitante había visto antes podía influir su manera de ver una obra.

Una observación fue conducida para controlar el sentido de visita, y recoger las impresiones de los visitantes. Proponemos mostrar los efectos de este orden, con un análisis de discurso.