

EXPÉRIENCE INTENSE ET EXPÉRIENCE D'IMMERSION: RAPPORT D'OBSERVATIONS DIRECTES¹

Colette Dufresne-Tassé²

Résumé: Les moyens utilisés pour provoquer l'immersion des visiteurs, que ces moyens soient physiques ou virtuels, ont depuis une quinzaine d'années déjà fait l'objet de plusieurs publications. Il semble qu'à l'aide de ces moyens, on ait cherché à provoquer une expérience plus prenante que celles suscitées par les muséographies antérieures, parfois appelées première et deuxième muséographies. Ne visant pas ces moyens, mais l'expérience du visiteur, je ne traiterai que cette dernière, et l'espace qui m'est imparti étant limité, j'accorderai peu d'attention aux textes déjà publiés sur le sujet. Ce qui différencie ma recherche des précédentes et qui justifie le présent texte est le fait que mes données ont été recueillies au moment même où l'expérience intense était vécue, alors que les autres études étaient basées sur le souvenir, c'est-à-dire sur ce qui était resté dans la mémoire de cette expérience.

Mots-clés: musée; visiteurs; expérience d'immersion.

EXPERIENCIA INTENSA E EXPERIENCIA DE IMERSÃO: RELATÓRIO DE OBSERVAÇÕES DIRETAS

Resumo: As formas utilizadas para provocar a imersão dos visitantes em museus, sejam eles físicos ou virtuais, foram objeto de diversas publicações ao longo dos últimos quinze anos. Por meio dessas formas, procurou-se provocar uma experiência mais envolvente que as suscitadas por museografias anteriores, chamadas de primeira ou segunda geração. O objeto deste artigo não se ocupa dessas formas, mas da experiência do visitante. Considerando os limites deste texto, concederei pouca atenção aos trabalhos já publicados sobre o tema. O que diferencia minha pesquisa das precedentes - e que justifica o presente artigo - é o fato que meus dados foram recolhidos na intensidade da experiência de visita, enquanto que os outros estudos basearam-se nas lembranças, isto é, naquilo que é evocado pela memória dessa experiência.

Palavras-chave: museu; visitantes; experiência de imersão.

Les moyens utilisés pour provoquer l'immersion des visiteurs, que ces moyens soient physiques ou virtuels, ont depuis une quinzaine d'années, déjà fait l'objet de plusieurs publications (BELAËN, 2002 et 2003 ; BITGOOD, 2002 ; CHARPENTIER, 2012 ; COURVOISIER et JAQUET, 2010 ; DROUGET, 2005 ; GRAU, 2003; GRZECH, 2004 ; JEUDY, 2005 ; PERROT, 2005 ; TOUCHE, 2013*)³. Il semble qu'à l'aide de ces moyens, on ait cherché à provoquer une expérience plus prenante que celles suscitées par les muséographies antérieures, parfois appelées première et deuxième muséographies (BELAËN, 2003). Ne visant pas ces moyens, mais l'expérience du visiteur, je ne traiterai que de cette dernière et l'espace qui m'est imparti étant limité, j'accorderai peu d'attention aux textes déjà publiés sur le sujet, comme ceux de

Csikszentmihalyi et Selega Csikszentmihalyi (1988), de Latham, (2007) ou de Pranskūnienė (2013). Je réserve à un article ultérieur la mise en rapport de leurs idées et de leurs données avec les miennes. Pour l'instant, je ne retiens que ce qui me semble le point central de leur conception de l'expérience d'immersion : son intensité.

Ce qui différencie ma recherche des précédentes et qui justifie le présent texte est le fait que mes données ont été recueillies au moment même où l'expérience intense était vécue, alors que les autres études étaient basées sur le souvenir, c'est-à-dire sur ce qui était resté dans la mémoire de cette expérience.

Je décrirai rapidement la recherche qui a permis de recueillir sur-le-champ des données sur l'expérience de visiteurs face à des objets. J'identifierai ensuite ce qui caractérise une expérience intense, j'en présenterai trois et analyserai l'une d'elles. Enfin, je dégagerai de cette analyse des implications et quelques perspectives de recherche.

ORIGINE DES DONNÉES PRÉSENTÉES

L'équipe que je dirige à l'Université de Montréal a recueilli depuis une vingtaine d'années de l'information sur le fonctionnement psychologique de plus de 150 adultes de type occasionnel ou grand public⁴ au moment même où ils parcouraient des expositions permanentes de beaux-arts présentées à Montréal ou dans d'autres villes nord-américaines ou européennes. Cette collecte a été réalisée au moyen d'une adaptation d'une technique appelée « Thinking Aloud » ou « Penser tout haut » (ERICSSON et SIMON, 1993), qui consiste à demander à une personne qui arrive au musée de faire sa visite à sa convenance, tout en disant au fur et à mesure ce qui lui vient à l'esprit. En parlant, le visiteur se trouve à révéler ce qu'il pense, imagine ou ressent, en somme, à donner voix à l'expérience qu'il vit de minute en minute. En s'accumulant, ce qu'il dit forme un « discours » enregistré sur bande magnétique, puis saisi informatiquement de manière à être analysé sous forme écrite. On sait ainsi quel a été le discours d'un visiteur devant chaque objet qu'il a observé (DUFRESNE-TASSE et al., 1998a et 1998b).

Les 150 adultes qui ont « pensé tout haut » en faisant leur visite ont fourni plus de 10 000 discours-objet que nous avons analysés pour obtenir la production de chacun devant chaque objet qu'il a regardé. Cette production s'est révélée la signification que le visiteur a développée et attribuée à l'objet, ou plus précisément, sa production de sens devant l'objet.

On peut considérer que produire du sens, c'est mettre des mots sur ce dont on est conscient. Ces mots peuvent demeurer silencieux et gardés pour soi ou, au contraire, exprimés à voix haute et communiqués. Autrement dit, la production de sens est le discours intérieur qui se forme en soi quand on vit une expérience, ou plus précisément, c'est ce que l'on pense, imagine ou ressent durant cette expérience (DUFRESNE-TASSE, 2011). Pour apprécier cette production et la comptabiliser, nous l'avons scindée en unités de sens (DUFRESNE-TASSE et al., 1998a et b). Nous avons ainsi pu observer que certains discours-objet contenaient très peu d'unités de sens, alors que d'autres en contenaient un grand nombre.

CARACTÉRISTIQUES D'UNE EXPÉRIENCE INTENSE

Lors d'une visite d'exposition, une expérience intense devrait mobiliser l'ensemble des capacités du fonctionnement psychologique d'un adulte, c'est-à-dire ses capacités de traitement de l'information. Ces capacités sont cognitives, imaginaires et affectives, et elles correspondent à autant de types de fonctionnement. Une expérience intense sera donc un ensemble d'unités de sens produites par un visiteur face à un objet, ces unités engageant ses fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif.

CHOIX ET PRÉSENTATION DE TROIS EXPÉRIENCES INTENSES

Parmi les quelques 10 000 discours-objet étudiés, j'en ai remarqué une vingtaine qui dénotent une mobilisation certaine des fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif de leur auteur. Ces discours ont été produits par 10 visiteurs différents. Leur longueur varie beaucoup. Certains, très courts, contiennent à peine 10 unités de sens. D'autres, moyens, en présentent de 25 à 50, alors que les plus longs en comportent facilement 80. Afin d'illustrer cette variété, j'en présenterai trois, fournis par trois visiteurs différents. Le premier, qui représente la catégorie la plus courte ne comporte qu'une seule séquence, alors que le deuxième, qui représente la catégorie la plus longue en comporte huit. Quant au troisième, qui représente la catégorie moyenne, il en contient cinq. Voici ces discours.

Figure 1



Autumn Rythm

Jackson Pollock

Museum of Modern Art, New York

Séquence unique

« Waw! C'est un fouillis, madame! Mais c'est un beau fouillis! Attends un peu que j'aïlle voir comment c'est fait. C'est tout de la peinture qu'on laisse dégoutter. C'est l'fun!⁵ C'est très l'fun! On dirait, le peintre a dû s'amuser en faisant cette affaire-là. En tous cas, moi, je me serais amusé. Quand je regardais des peintures de Pellan, je savais bien que les peintres y s'amusent avec les couleurs. Ben là, je crois bien que les peintres y s'amusent aussi avec la façon qu'ils la posent. »

Figure 2



Northern River

Tom Thompson

National Gallery of Canada

Séquence 1

«Ouan, un tableau qui ne me plaît pas beaucoup. Je pense que c'est à cause de (S. 3)⁶ tout, tout le noir du, du, ah ! zut ! j'ai oublié le mot ! de devant bon. » (S. 10)

Séquence 2

Pourtant, si on le regarde tout seul, en fermant les yeux un peu, on se rend compte que c'est intéressant. Le, les motifs sont très intéressants. Ils ont un beau, un beau rythme. (S. 3) Une vraie série de verticales, et puis fines. Je suis certaine que (va voir le cartel) T. Thompson a été attiré par ça. Et puis, ah ! la branche en diagonale qui évite la platitude. C'est bien trouvé, (S. 5) comme en littérature. Et puis les grands troncs de l'arrière, ils continuent, ah c'est vrai, ils continuent de façon subtile les parallèles du devant. C'est astucieux. En tous cas, moi je trouve ça astucieux. (S. 3)

Séquence 3

Et puis, ah oui, comme c'est drôle, les nids de noir, un peu comme des boules de gui ! Ouan, c'est pas fameux ma comparaison, y en a pas ici du gui. En tous cas, ils créent une espèce de résille. Ça pourrait, ah oui, c'est évident, ça pourrait, bien découpé, faire une peinture abstraite.

Séquence 4

Je cherche toujours le mot. Bon, en avant, est-ce que ce sont des sapins ou des épinettes qui ont brûlé? Je crois que oui, disons que c'est du sapin. S'ils avaient pas brûlé, ils auraient leurs aiguilles. (S. 12)

Séquence 5

Et puis, ah ça c'est beau! Les bleus des sapins au loin, ils continuent la haie de verticales de, zut, en avant. Et puis, ah oui, ah le rose pâle, puis le vert dans le milieu, ils font (S. 3) du bien aux yeux tellement ils sont mignons. Ah et puis les saumons, (S. 5) ça c'est formidable, ils continuent à travers la haie noire des sapins. C'est vraiment une bonne idée. (S. 7) Au fait, ouan, ce paysage-là, on peut le lire de bien des façons, (S. 3) tout juste ce qu'il y a dans le fond, tout juste ce qu'il y a au premier plan. Je l'ai trouvé le mot qui me manquait! Et puis, ah oui, ah c'est vrai, les deux ensemble. Puis (S. 5) ah ça c'est intéressant, tout à coup, ça fait trois dimensions. Ah ça alors! C'est pas une peinture, c'est un vrai paysage. Attends un peu que je regarde ça. (S. 15)

Séquence 6

J'irais bien m'asseoir là-dedans. (S. 15) Ça a l'air qu'il est à peu près 11 heures du matin. Ah et puis, ah regarde ça le petit soleil brouillé. On peut sentir qu'il fait pas froid, même si c'est l'automne tard. Ah puis, on sent le soleil humide. (S. 10) Je resterais bien ici, moi, ici au bord de la rivière, assise, juste à regarder, (S. 5) juste à prendre des images. Je regarderais petit, un petit coin après un petit coin pour emporter ça avec moi. (S. 5) Pour faire durer ça aussi. Multiplier les images, multiplier les instants, e, e, c'est simple comme additionner une addition à deux chiffres!

Séquence 7

Han (souple) c'est beau, (S. 7) c'est beau. Faut que je m'en aille, il y en a d'autres à voir. C'est beau, J'arrive pas à la lâcher! Multiplier les coups d'yeux, petits, gros, pour, e, e, à cause, e, e, à cause, e, e, pour, e, e, multiplier le temps! Han, mais je dis pas ça, ah parce que, e, multiplier le temps, c'est vrai, j'ai multiplié le temps. C'est extraordinaire, je trompe le temps! On peut tromper le temps en faisant durer le, e. Une fois, j'ai déjà fait ça, mais ça pas tété long. Han, c'est l'éternité, tromper le temps. C'est notre éternité à nous autres, parce que, e, c'est pas l'éternité, pas la vraie. Parce que je me demande, e, faire durer le plaisir, c'est la puissance humaine. C'est vraiment fort ça. Je me demande, je sais pas. (S. 5)

Séquence 8

« Han (souple) On s'en va. Faut que je finisse mon tour. »

Figure 3



Portrait of Jackrabbit

Edwin Holgate

Musée des beaux-arts de Montréal

Séquence 1

« Je ne me trompe pas, c'est un bel homme ça ! Rien que des nerfs et des os, mais, UN BEL HOMME! C'est surprenant, il a l'air athlétique, mais il a les épaules en bouteille! Ça ne fait rien, c'est un bel homme! Ça doit être un skieur. Il semble avoir les poings autour de bâtons de ski. Ses mitaines, ça ressemble à des motifs scandinaves.

Séquence 2

Le paysage au fond, il est agréable. Je ne sais pas pourquoi, on dirait que les lignes sont comme celles du visage. C'est tout des bosses et des creux. Les couleurs aussi. Il y a une harmonie que j'aime. Il a l'air d'être bien dans la neige. Ça a l'air de son chez-soi. C'est ça sa maison à lui. En fait, j'ai déjà vu des paysages exactement comme ça dans les Laurentides, près de Sainte-Adèle. C'est comme ça quand il fait grand soleil. Hé que le peintre a bien rendu ça!

Séquence 3

Au début ça m'agaçait, il avait l'air trop serré dans le cadre de la peinture. Maintenant que je l'ai bien regardé, je l'aime comme ça. C'est comme ça qu'il fallait le peindre. C'est beau. Il prend toute la place, mais pourtant le paysage est là, aussi important que lui. Moi j'appellerais cette peinture-là... (S.

3) *je ne sais pas. Je pensais que j'avais un titre, mais ça sort mal!*

Séquence 4

Sainte-Adèle, ça a été un des premiers endroits où on a fait du ski près de Montréal. Y avait un petit train qui partait et qui montait dans le Nord. C'était pas le Nord de misère des premiers colons. C'était les bonnes petites vacances de fin de semaine d'hiver avec les amis. On s'amusait bien. C'est le paysage et puis le skieur, ça me rappelle ça et...

Séquence 5

«Qu'est-ce que c'est le titre de cette peinture-là ? (lecture du cartel : 'Herman Jackrabbitt Smith-Johannsen') Ah!»

L'espace offert au présent article ne permettant pas de décrire les résultats de l'analyse de l'ensemble de ces discours, je me limiterai à décrire ceux du troisième, en faisant référence aux autres quand c'est pertinent. Mon analyse devrait permettre de:

- Montrer en quoi consiste l'utilisation des fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif;
- Repérer éventuellement d'autres caractéristiques d'une expérience intense;
- Considérer que ces caractéristiques constituent un modèle dans la mesure où elles se répètent;
- Identifier les variantes qui accompagnent la réalisation du modèle.

Description générale de la rencontre visiteur-objet lorsque l'expérience est intense

La description suivante a été établie à la suite de l'étude des 20 discours-objet présentant une expérience intense.

- Contrairement au spécialiste qui traite un objet selon un plan d'analyse précis, le visiteur occasionnel « attrape » un objet un peu n'importe où et n'importe comment (DUFRESNE-TASSE, 2008). Plus précisément, on devrait dire que le visiteur « se laisse attraper » par l'objet, car il a l'impression d'être attiré, de se laisser « prendre » par celui-ci.
- Le visiteur donne alors un premier sens (signification) à ce qu'il a été amené à regarder et y réagit positivement ou négativement.
- Ensuite, il « déploie » ce sens, c'est-à-dire il l'élargit ou l'approfondit.
- Le déploiement peut se poursuivre plus ou moins longtemps et de plusieurs façons; il correspond habituellement à une séquence d'un discours-objet.
- Quand il est terminé, le visiteur s'en va ou recommence, c'est-à-dire se laisse attirer par autre chose, donne un premier sens à cette autre chose, puis le déploie.

Examen du discours 3

Première séquence

L'étude de cette séquence va permettre d'observer comment se réalise la démarche qui vient d'être décrite et d'en identifier les caractéristiques.

Description de la séquence

Le visiteur s'est laissé attirer par le personnage. Il l'identifie et réagit affectivement à cette identification en exprimant de l'attirance:

Je ne me trompe pas, c'est un bel homme ça!

Puis commence le déploiement de cette identification:

1. À partir de ce qu'il observe, le visiteur détaille ce qu'il identifie:

Rien que des nerfs et des os.

2. Il réagit à nouveau par de l'attirance:

Mais UN BEL HOMME.

3. Il détaille à nouveau:

Il a l'air athlétique, mais il a les épaules en bouteille.

4. Il réagit encore par de l'attirance:

Ça ne fait rien, c'est un bel homme!

5. Il fait une supposition (une quasi-hypothèse):

Ça doit être un skieur.

6. Il confirme ce qu'il vient de présumer:

Il semble avoir les poings autour de bâtons de ski.

7. Il confirme aussi à partir d'une connaissance qu'il possède déjà:

Ses mitaines, ça ressemble à des motifs scandinaves.

Caractéristiques de la séquence

1. À partir de ce qu'il considère, le visiteur produit une première unité de sens qu'il déploie ensuite en élaborant plusieurs autres unités de sens qui sont étroitement reliées à la première.
2. Pour réaliser le déploiement de sa première unité de sens, le visiteur utilise toutes les capacités psy-

chologiques qu'un visiteur emploie dans une salle d'exposition, c'est-à-dire ses fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif (DUFRESNE-TASSE, 2008). En outre, il les utilise plusieurs fois. En ce qui concerne son fonctionnement cognitif, il réalise plusieurs opérations mentales. En effet, il détaille ce qu'il identifie, suppose quelque chose et confirme ce qu'il a pensé. Il utilise son fonctionnement imaginaire⁷ de deux façons : il emploie son imagination constructive quand il fait une supposition, et son imagination reproductrice quand il utilise une connaissance sous forme imagée. Enfin, à plusieurs reprises, il utilise son fonctionnement affectif quand il exprime de l'attirance.

3. Le déploiement que l'on vient de voir ne donne pas lieu à un simple empilement, à une simple superposition d'unités de sens. Au contraire, il aboutit à un véritable développement, ou si l'on préfère, à une construction de sens. L'ensemble du déploiement se trouve ainsi intégré et, comme on vient de le voir, il est étroitement rattaché à ce qui sert au visiteur de point de départ, de sorte que le contenu de la présente séquence représente une véritable capsule de sens.
4. Le déploiement est basé sur un dialogue serré entre ce que le visiteur observe d'une part, et ce qu'il pense, envisage ou ressent d'autre part.

En somme, dans la première séquence, on observe un fonctionnement psychologique qui implique à plusieurs reprises ses trois composantes cognitive, imaginaire et affective. Selon la définition posée plus haut, on est donc en présence d'une expérience intense. En outre, ce fonctionnement s'accompagne d'autres phénomènes qui, s'ils se répètent sans exception, constitueront un modèle.

Deuxième séquence

La deuxième séquence est tout à fait semblable à la première. Seules vont différer les opérations mentales que le visiteur va employer et la façon dont va s'exprimer son fonctionnement affectif. Cette séquence va donc, malgré certaines variations, offrir la répétition des caractéristiques de la première.

Description de la séquence

Dans la présente séquence, le visiteur abandonne le skieur pour s'intéresser au paysage qu'il voit derrière celui-ci. Il commence comme il a commencé la première séquence, en se laissant attirer, prendre, par ce qu'il voit. Il l'identifie et y réagit affectivement en exprimant du plaisir:

Le paysage au fond, il est agréable.

Puis, comme dans la première séquence, il explore ce qu'il a identifié et en déploie le sens.

1. Il met en rapport les lignes du visage qu'il a déjà considérées avec celles du paysage:

Je ne sais pas pourquoi, on dirait que les lignes [du paysage] sont comme celles du visage.

2. Il précise ce qu'il vient de dire et ajoute un élément:

C'est tout des bosses et des creux, les couleurs aussi.

3. Il réagit affectivement à ceci en exprimant du plaisir esthétique et la correspondance de ce qu'il voit avec ses goûts:

Il y a une harmonie que j'aime.

4. Il attribue un second sens au résultat de sa mise en rapport du paysage et du visage du skieur:

Il a l'air bien dans la neige. Ça a l'air de son chez-soi. C'est sa maison à lui.

Ce faisant, il exprime de l'empathie pour le personnage, empathie qui est considérée comme un phénomène affectif (DUFRESNE-TASSE et al., 2013).

5. Il associe ce qu'il observe dans la peinture à un paysage qu'il a déjà vu:

En fait, j'ai déjà vu des paysages exactement comme ça dans les Laurentides près de Sainte-Adèle.

6. Il ajoute un détail:

C'est comme ça quand il fait grand soleil.

7. Il réagit en même temps à ce qu'il voit et à ce qu'il évoque en exprimant de l'admiration, c'est-à-dire un sentiment:

Hé que le peintre a bien rendu ça!

Caractéristiques de la séquence

1. Cette séquence, comme la première, commence par la production d'une unité de sens que le visiteur s'emploie ensuite à déployer.

2. Lors de ce déploiement, le visiteur utilise ses fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif à plusieurs reprises.

Son fonctionnement cognitif s'exprime par le biais d'opérations mentales : il fait des mises en rapport, il détaille ce qu'il a déjà dit, il attribue des sens nouveaux à ce qu'il observe et y associe quelque chose qu'il a déjà vu.

Son fonctionnement imaginaire se présente sous sa forme constructive quand il dit que le personnage a l'air bien dans la neige et qu'elle est son domicile, alors qu'il se présente sous sa forme reproductive quand il associe le paysage de la peinture à un paysage qu'il a déjà vu.

Enfin son fonctionnement affectif s'exprime à travers du plaisir esthétique, de l'empathie et un sentiment, celui de l'admiration.

3. Les unités de sens du déploiement s'enchaînent de sorte qu'elles aboutissent à un développement de sens qui possède une unité et qui forme, avec l'unité qui est à son origine, une véritable capsule de sens.

4. Enfin, ce déploiement est basé sur un dialogue serré entre ce que le visiteur observe et ce qu'il

pense, imagine ou ressent.

En somme, on retrouve ici aussi les caractéristiques observées dans la première séquence. Un examen attentif de chacune des séquences des discours 1 et 2 montrerait que chacune présente aussi, avec quelques variantes, les mêmes caractéristiques. En outre, on remarque que le visiteur relie le contenu de la première séquence à celui de la deuxième en mettant en rapport les formes et les couleurs du visage et du paysage.

Troisième séquence

Cette séquence commence autrement que les précédentes. En effet, au lieu de se laisser attirer par un aspect de l'objet qu'il regarde, le visiteur se tourne vers lui-même, plus précisément, il s'intéresse à la réaction qu'il a eue vis-à-vis de la peinture. Quoique débutant d'une autre façon, cette séquence se déroule en gros comme les précédentes. Elle permet donc de constater la constance de ce déroulement. Vu cette constance, il suffira de décrire la présente séquence pour saisir qu'elle possède les mêmes caractéristiques que les précédentes et qu'elle représente une expérience intense.

Description de la séquence

Dès le début de la séquence, le visiteur considère la réaction qu'il a eue en voyant la peinture. Il identifie cette réaction et, ce faisant, il rapporte une réaction affective passé :

Au début, ça m'agaçait.

Puis, comme dans les séquences précédentes, il déploie cette perception en enchaînant ses productions de sens et en utilisant ses fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif plusieurs fois.

1. Il explique sa réaction :

Il avait l'air trop serré dans le cadre de la peinture.

2. Il note que sa réaction a changé et il exprime du plaisir esthétique, car ce qu'il voit correspond à ses goûts :

Maintenant que je l'ai bien regardée, je l'aime comme ça.

3. Il conclut en portant un jugement :

C'est comme ça qu'il fallait la peindre.

4. Il considère à nouveau la peinture et exprime du plaisir esthétique :

C'est beau.

5. Il explique pourquoi il trouve ça beau :

Il [le skieur] prend toute la place, mais pourtant le paysage est là, aussi important que lui.

6. Il tente de synthétiser tout ce qu'il a produit jusqu'ici en donnant un titre à la peinture, mais il échoue:

Moi j'appellerais cette peinture-là [...] Je ne sais pas. Je pensais que j'avais un titre, mais ça sort mal.

Trois remarques : a) La séquence n'ayant pas pour point de départ une observation de l'objet, mais une constatation que le visiteur fait sur sa propre production, c'est entre cette production et le reste du fonctionnement du visiteur qu'un dialogue étroit s'engage; b) Les variations apportées par cette séquence sont : un point de départ différent, des opérations mentales et des phénomènes affectifs en partie différents de ceux que l'on a observés dans les deux premières séquences ; c) Comme précédemment, le visiteur établit un lien entre la présente séquence et les précédentes. Il le fait en se penchant à nouveau sur la composition du tableau, mais d'une manière différente. Alors que dans la deuxième séquence, il ne s'était intéressé qu'à la relation entre le visage du personnage et le paysage, dans la troisième, il considère la composition de façon plus globale.

Quatrième séquence

La séquence débute à peu près comme la troisième ; le visiteur se tourne vers lui-même. Alors que dans la séquence précédente, il l'avait fait en se penchant sur une réaction qu'il venait d'avoir, ici il s'intéresse à un souvenir personnel. Mais encore une fois, il déploie ce point de départ et il le fait en gros comme précédemment. Je me contenterai donc de décrire la séquence, car ses caractéristiques seront les mêmes que celles des séquences précédentes.

Description de la séquence

Le visiteur ouvre la séquence avec un souvenir personnel qu'il identifie:

Sainte-Adèle, ça a été un des premiers endroits où on a fait du ski près de Montréal.

Puis il déploie ce souvenir:

1. Il ajoute un détail:

Y avait un petit train qui partait et qui montait dans le Nord.

2. Il précise ce détail:

C'était par le Nord de misère des premiers colons.

3. Il l'oppose à un autre:

C'était les bonnes petites vacances de fin de semaine d'hiver avec les amis.

4. Il qualifie ce moment:

On s'amusait bien.

5. Il identifie ce qui l'a amené à évoquer son souvenir:

C'est le paysage et puis le skieur, ça me rappelle ça.

Deux remarques sur l'ensemble du discours 3 et sur les discours 1 et 2. Premièrement, les points de départ de toutes les séquences examinées semblent à première vue différents, mais ils forment en fait deux catégories : les points de départ centrés sur l'objet, et les points de départ centrés sur le visiteur. Un examen attentif des discours 1 et 2 montre que tous leurs points de départ, bien que légèrement différents de ceux que l'on a pu observer dans le discours 3, appartiennent bien aux deux catégories. Quoi qu'il en soit, ces deux catégories s'accompagnent dans le présent discours, comme dans les discours 1 et 2, d'un dialogue étroit entre le point de départ et l'ensemble de la production propre à la séquence. Deuxièmement, ici comme précédemment, et comme dans le discours 2, le visiteur relie le contenu de la séquence qu'il est en train de traiter avec celui des autres séquences de son discours. Ce n'est pas le cas dans le discours 1 parce que celui-ci ne contient qu'une seule séquence.

Cinquième séquence

Ici, on ne retrouve pas les caractéristiques d'une expérience intense. En effet, de ses trois types de fonctionnement, le visiteur n'en utilise qu'un, son fonctionnement cognitif. En outre, on n'observe pas de déploiement et, par le fait-même, pas de construction de sens. On peut donc considérer que cette partie du discours est tout à fait différente des précédentes et que l'expérience intense du visiteur s'est terminée avec la fin de la quatrième séquence. On peut d'ailleurs observer le même phénomène dans la huitième séquence du discours 2.

IIIMPLICATIONS, QUESTIONS ET PERSPECTIVES

Implications

L'analyse du discours 3 m'amène à considérer les points suivants comme des constantes d'une expérience intense:

- L'utilisation répétée par le visiteur de ses trois fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif;
- Leur emploi pour créer des capsules de sens;
- Une capsule se réalise selon la démarche suivante:
 - . Le visiteur se laisse attirer par quelque chose qui devient le point de départ de ce qu'il va produire ; ce point de départ peut être l'objet observé ou le visiteur lui-même;
 - . Puis le visiteur déploie la signification que prend pour lui le point de départ. Il l'approfondit ou l'élargit en produisant un bon nombre d'unités de sens qui entretiennent un dialogue serré avec le point de départ. Ces unités s'articulent aussi entre elles, de sorte qu'elles s'enchaînent et constituent une véritable construction de sens. Cette construction donne son caractère unitaire de capsule à une séquence de discours.

Par ailleurs, la considération des trois discours permet d'identifier les variantes suivantes. Un discours peut ne contenir qu'une seule séquence ; c'est le cas du discours 1. Il peut aussi en contenir plusieurs c'est le cas des discours 2 et 3. Lorsqu'il en contient plusieurs, on retrouve toutefois une constante: ses capsules, tout en étant indépendantes, sont reliées entre elles. Le traitement d'objet qui en résulte est donc unifié. Par ailleurs, comme à chaque nouvelle capsule, le visiteur change l'angle selon lequel il considère l'objet, on peut parler de flexibilité de son regard. On peut également penser que tout en présentant des expériences d'intensités équivalentes au discours 1, les discours 2 et 3 aboutissent à des traitements plus riches des objets considérés par le visiteur, et à des appropriations plus profondes du sens de ces objets.

L'analyse du discours 3 permet d'identifier deux autres éléments variables d'une expérience intense. Il s'agit des opérations mentales produites pour réaliser le déploiement du sens du point de départ, et des phénomènes affectifs qui accompagnent ce déploiement. Un examen rapide des discours 1 et 2 permet d'ajouter quelques opérations mentales et quelques phénomènes affectifs nouveaux à ceux que l'on a vus en examinant le discours 3. Ceci permet de dire qu'une expérience intense n'est pas limitée à certaines opérations ou à certains phénomènes affectifs. Cette observation va donc à l'encontre de l'opinion fort répandue et voulant que l'émotion caractérise l'expérience intense.

Tout bien considéré, on peut penser qu'une expérience intense, qui me semble l'équivalent d'une expérience d'immersion, comporte des éléments constants qui constituent un modèle dont la réalisation comporte des variantes. Ce modèle ayant été développé à partir de peu de discours produits par un nombre restreint de visiteurs, il y aurait lieu de le valider en le confrontant à d'autres discours provenant de visiteurs plus nombreux.

Questions et perspectives

Une fois validé, le modèle pourrait servir de point de départ à une série de recherches empiriques destinées à répondre à des questions comme celles-ci:

1. Les discours examinés ici et l'échantillon d'une vingtaine desquels ils ont été tirés présentent une expérience particulièrement intense. Des expériences moins intenses pourraient-elles tout de même être considérées comme immersives? Si oui, quelles en seraient les caractéristiques?
2. Les expériences intenses présentées ici ont été vécues face à des objets d'art. En retrouverait-on les caractéristiques face à des objets de type archéologique, anthropologique ou scientifique?
3. La vingtaine de discours d'où ont été tirés les trois examinés ici ont été recueillis dans des expositions permanentes offrant des textes et une muséographie très réduits. Jusqu'à quel point des textes plus abondants et une muséographie plus importante pourraient-ils favoriser la production d'un plus grand nombre de discours témoignant d'expériences intenses? En d'autres termes, quelle est l'influence potentielle de ces deux composantes de toute exposition sur l'intensité de l'expérience du visiteur?
4. L'exposition temporaire thématique créant des conditions de visite très différentes de celles de l'exposition permanente, quel type d'expérience intense favorise-t-elle? Par exemple, en plus d'une immersion face à des objets, suscite-t-elle aussi une immersion générale? Si c'est le cas,

la présence d'une immersion globale influe-t-elle sur l'immersion vécue face à un objet précis? Si oui, quelles sont les caractéristiques de l'immersion globale et de l'immersion vécue face à un objet précis?

5. Le recours à la production de sens du visiteur pour expliquer l'expérience intense permet d'explorer de façon détaillée les bénéfices d'une telle expérience et de relativiser l'importance de l'apprentissage pour le visiteur adulte. Quels sont ces bénéfices?

NOTAS

1 La recherche présentée a été appuyée financièrement par le Conseil de recherche en sciences humaines du Canada (CRSHC), par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche (FCAR), ainsi que par le Fonds québécois de la recherche sur la société et la culture (FQRSC) du Gouvernement de la Province de Québec. Elle a aussi obtenu le soutien logistique de l'Université de Montréal.

2 Ph.D. psychologie (Montréal), Doctorat en sociologie (Paris). Présidente du Comité international du Conseil international des musées pour l'éducation et l'action culturelle. Université de Montreal (Maîtrise en Muséologie - Professeure titulaire).

3 Les références affectées d'un astérisque [*] sont données à titre exemplaire, le sujet ayant été traité dans beaucoup d'autres publications.

4 Il s'agit d'adultes qui vont au musée moins de deux fois par année.

5 Cette expression peut se traduire par « c'est agréable, plaisant ou intéressant ».

6 Durée d'un silence en nombre de secondes.

7 En salle d'exposition, le fonctionnement imaginaire peut se présenter sous les trois formes suivantes :

- a) Représentative : le visiteur développe une image mentale des mots qu'il lit ou entend ;
- b) Reproductive : le visiteur se rappelle des souvenirs, des expériences ou des connaissances sous forme imagée ;
- c) Constructive : le visiteur évoque ce qui sera, pourrait être ou pourrait arriver (Dufresne-Tassé, 2009).

RÉFÉRENCES

BELAËN, F. L'expérience dans les expositions scientifiques et techniques à scénographie d'immersion. *Thèse doctorale en Sciences de l'information et de la communication déposée à l'Université de Bourgogne*. 2002.

BELAËN, F. Les expositions d'immersion. *La lettre de l'OCIM*, N° 86, p. 27-31, 2003.

BITGOOD, S. Environmental Psychology in Museums, Zoos, and Other Exhibition Centers. In BECHTEL, R.; CHURCHMAN, A. (eds.). *Handbook of Environmental Psychology*. New York: John Wiley & Sons, 2002.

- CHARPENTIER, A. Mieux vivre la nature à travers une visite au musée. *La Lettre de l'OCIM*, N° 144, p. 33-41, 2012.
- COURVOISIER, F.H.; JAQUET, A. L'interactivité et l'immersion des visiteurs : Nouvel instrument de marketing culturel. *Décisions Marketing* N° 60, p. 67-71, 2010.
- CSIKSZENTMIHALYI, M.; SELEGA Csikszentmihalyi, I. (ed.) *Optimal Experience : Psychological Studies of Flow in Consciousness*. New York: Cambridge University Press, 1988.
- DROUGET, N. Succès et revers des expositions spectacles. *Culture et musées*, N° 5, p. 65-90, 2005.
- DUFRESNE-TASSE, C. *Le public adulte : fonctionnement psychologique et éducation muséale*. Notes de cours. Paris: École du Louvre, 2008.
- DUFRESNE-TASSE, C. *Le public adulte: fonctionnement psychologique et éducation muséale*. Notes de cours. Paris: École du Louvre, 2009.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. Learning and Meaning Making. Which One Is the Most Relevant to Deal with the Benefits of an Adult's Visit to the Museum ? In JUNYING, G.; WANG, M. Fung (eds.). *Museums for Social Harmony*. Public Education and Museums (p. 28-37). Zhan Shi Guang, Guang Dong: Jinan University Press, 2011.
- DUFRESNE-TASSE, C. ; SAUVE, M. ; WELTZ-FAIRCHILD, A. ; BANNA, N. ; LEPAGE, Y. ; DASSA, C. Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Développement d'une approche. *Canadian Journal of Education*, 23, 3, 302-316, 1998a.
- DUFRESNE-TASSE, C., Sauvé, M., WELTZ-Fairchild, A., Banna, N., Lepage, Y. et Dassa, C. Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder à l'expérience du visiteur adulte. Élaboration d'un instrument d'analyse. *Canadian Journal of Education*, 23, 4, 421-438, 1998b.
- DUFRESNE-TASSE, C., Trion, E., Barucq, H., Sauvé, M. et O'Neill, M.C. Entre l'apprentissage et la délectation, les émotions du visiteur adulte de type grand public dans l'exposition. *Journal of Arts and Cultural Management*, 6, 2, p. 121-169 (Texte publié en coréen). 2013.
- ERICSSON, K.A.; SIMON, H.A. *Protocol Analysis*. Cambridge, MA: The MIT Press, 1993.
- GRAU, O. *Virtual Art. From Illusion to Immersion*. Cambridge, MA.: The MIT Press, 2003.
- GRZECH, K. La scénographie d'exposition, une médiation par l'espace. *La Lettre de l'OCIM*, N° 96, p. 4-12, 2004.
- JEUDY, H. P. La culture en trompe l'œil. *Culture et musées*, N° 5, p. 159-167, 2005.
- LATHAM, K. F. The Poetry of the Museum: A Holistic Model of Numinous Museum Experiences. *Museum Management and Curatorship*, 22, 3, 247-263, 2007.
- PERROT, C. L'apport de la technologie RFID en muséographie. *La Lettre de l'OCIM*, N° 99, p. 21-25, 2005.
- PRANSKŪNIENĖ, R. *Submerging Interactivity in Museum Education: Grounded Theory*. Doctoral Thesis, University of Klaipėda, 2013.
- TOUCHE, D. Rendre sensible l'histoire des guerres au musée: une question d'ambiance? *Culture et musées*, N° 20, p. 167-185, 2013.