

Du visiteur à l'exposition. Vingt ans de recherche en éducation des adultes et en action culturelle

From visitor to exhibition. Twenty years of research in adult education and cultural action

Del visitante de exposiciones. Veinte años de investigación en educación para los adultos y en acción cultural

Colette Dufresne-Tassé

Volume 43, Number 1, Spring 2015

Vingt ans de recherche en éducation muséale

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/1030187ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/1030187ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Association canadienne d'éducation de langue française

ISSN

1916-8659 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Dufresne-Tassé, C. (2015). Du visiteur à l'exposition. Vingt ans de recherche en éducation des adultes et en action culturelle. *Éducation et francophonie*, 43(1), 163–179. <https://doi.org/10.7202/1030187ar>

Article abstract

Presentation of a series of past, present and future investigations by the Museums and Adult Education Research Group. *The past*: a few key elements from studies conducted over the past 20 years, including: the cognitive, imaginary and emotional functioning of “general public-type” adult visitors who walk through a non-thematic permanent exhibition and the treatment categories they reserve for objects in this kind of exhibition. *Next*, the present: results of current research, especially design principles for temporary thematic exhibitions. *A future already present* or questions that are already guiding the studies, for example: which design principles are suitable for non-thematic permanent exhibitions and the new immersive exhibition? How to bring together and sequence objects so they “reinforce” each other, and so the meaning of each object becomes clearer for the visitor?

Du visiteur à l'exposition Vingt ans de recherche en éducation des adultes et en action culturelle

Colette DUFRESNE-TASSÉ¹

Université de Montréal, Québec, Canada

RÉSUMÉ

L'article présente un ensemble de recherches passées, présentes et futures du Groupe de recherche sur le musée et l'éducation des adultes. *Le passé*: quelques lignes de force des études des vingt dernières années, soit les fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif de visiteurs adultes de type « grand public » qui traversent une exposition permanente non thématifiée et les catégories de traitement que ces personnes réservent aux objets dans ce genre d'exposition. *La suite dans le présent*: les résultats de la recherche actuelle, en particulier les principes de conception d'une exposition temporaire thématique. *Un futur déjà présent* ou les questions qui orientent déjà les études, par exemple: Quels principes de conception conviennent à l'exposition permanente non thématifiée ou à cette nouvelle venue qu'est l'exposition

1. Ont également participé directement aux recherches décrites: une équipe de collègues comprenant A. Lefebvre, M.-C. O'Neill, A. Weltz-Fairchild, A.-M. Émond et E. Nardi; des adjoints de recherche, notamment N. Banna et D. Marin; des étudiants avancés, comme M. Sauvé, E. Trion et H. Barucq; de nombreux assistants, dont I. Boisvert et A. Varvaricos, et des consultants issus du milieu muséal ou du milieu universitaire, tels G. Vadeboncoeur, J. Delorme et Y. Lepage.

J'ai tout de même rédigé ce texte à la première personne du singulier, car il n'est qu'une synthèse partielle des recherches effectuées. En outre, il ne rend pas nécessairement justice à la contribution de chacun des membres de l'équipe et à ses idées.

immersive? Comment rassembler et séquencer des objets pour qu'ils se « renforcent » les uns les autres et que le sens de chacun devienne plus évident pour le visiteur?

Il y a vingt ans, la fondation du Groupe d'intérêt spécialisé en éducation muséale² permettait aux chercheurs canadiens intéressés par le sujet de se rencontrer annuellement, de diffuser leurs résultats, de se faire mieux connaître et même de se faire reconnaître à l'étranger. La tenue d'un colloque anniversaire³ a permis aujourd'hui à se pencher sur ces vingt années, à revoir le passé et à y distinguer des lignes de force. J'ai choisi l'une de celles-ci, que je décrirai assez longuement afin que deviennent évidents non seulement le lien entre ma recherche passée et ma recherche actuelle, mais aussi la pertinence de projets qui constituent en quelque sorte un futur déjà présent⁴.

ABSTRACT

From visitor to exhibition. Twenty years of research in adult education and cultural action

Colette DUFRESNE-TASSÉ⁵
University of Montréal, Québec, Canada

Presentation of a series of past, present and future investigations by the Museums and Adult Education Research Group. *The past*: a few key elements from studies conducted over the past 20 years, including: the cognitive, imaginary and emotional functioning of “general public-type” adult visitors who walk through a non-thematic permanent exhibition and the treatment categories they reserve for objects in this kind of exhibition. *Next*, the present: results of current research, especially design principles for temporary thematic exhibitions. *A future already present* or questions that are already guiding the studies, for example: which design principles are suitable for non-thematic permanent exhibitions and the new immersive exhibition? How to bring together and sequence objects so they “reinforce” each other, and so the meaning of each object becomes clearer for the visitor?

-
2. Conjointement par M. Allard de l'Université du Québec à Montréal, B. Soren de l'Université de Toronto et C. Dufresne-Tassé de l'Université de Montréal. Ce groupe d'intérêt faisait et fait encore partie de la Canadian Educational Researchers Association.
 3. Organisé par M. Paquin, professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières.
 4. Étant donné cette orientation du présent texte, celui-ci ne possède pas les caractéristiques habituelles d'un rapport de recherche. Par exemple, beaucoup des positions prises ne sont ni approfondies ni justifiées; seules quelques références majeures sont indiquées et aucun rapport n'est systématiquement établi entre les résultats présentés et ceux d'autres chercheurs.
 5. Also participated directly in the research described: a team of colleagues including A. Lefebvre, M.C. O'Neill, A. Weltz-Fairchild, A.M. Émond and E. Nardi; research assistants, including N. Banna and D. Marin; advanced students, including M. Sauvé, E. Trion and H. Barucq; many assistants, including I. Boisvert and A. Varvaricos and consultants from the museum or academic milieu, including G. Vadeboncoeur, J. Delorme and Y. Lepage. I nevertheless wrote this article in first person singular, since it is only a partial synthesis of the research conducted and it also does not necessarily do justice to each of the team members' contributions and their ideas.

RESUMEN

Del visitante de exposiciones. Veinte años de investigación en educación para los adultos y en acción cultural

Colette DUFRESNE-TASSÉ⁶

Universidad de Montreal, Quebec, Canadá

Presentación de un conjunto de investigaciones pasadas, presentes y futuras del Grupo de investigación sobre el museo y la educación para adultos. *El pasado*: reseña de los estudios de los últimos veinte años, es decir: los funcionamientos cognitivo, imaginativo y afectivo de los visitantes adultos del tipo «público en general» durante la visita de una exposición permanente no tematizada, y las categorías de tratamiento que le reservan a los objetos en ese tipo de exposición. *La continuidad en el presente*: los resultados de la investigación actual, particularmente los principios de concepción de una exposición temporal temática. *El futuro ya presente* o las cuestiones que ya orientan los estudios, por ejemplo: ¿Qué principios de concepción convienen a la exposición permanente no temática o al arribo de la exposición inmersiva? ¿Cómo reunir y secuenciar los objetos para que se «refuercen» mutuamente, y qué el significado de cada uno se vuelva más evidente para el visitante?

Le passé

Une observation plusieurs fois répétée a été à l'origine du programme de recherche que je poursuis encore : une distance considérable séparait les remarques que me confiaient des visiteurs que j'accompagnais dans des salles d'exposition et le bilan qu'ils m'en communiquaient spontanément ou en réponse à mes questions une fois leur visite terminée. Par exemple, interviewés, ils ne parlaient pas d'objets qui leur avaient semblé inoubliables pendant qu'ils parcouraient l'exposition. Ou, encore, ils donnaient tellement d'importance à un objet qu'ils en oubliaient presque le reste de ce qu'ils avaient vu ou lu. Souvent aussi leurs perceptions et leurs opinions se modifiaient radicalement au cours de la visite et ils n'en rapportaient que la forme

6. Participaron igualmente a las investigaciones descritas: un equipo de colegas que comprende a A. Lefebvre, M.C. O'Neill, A. Weltzl-Fairchild, A.M. Émond y E. Nardi; los asistentes de investigación N. Banna y D. Marin; los estudiantes avanzados M. Sauvé, E. Trion y H. Barucq; varios asistentes como I. Boisvert y A. Varvaricos y consultantes provenientes del medio museístico o del medio universitario como G. Vadeboncoeur, J. Delorme et Y. Lepage.
Sin embargo, he redactado el texto en primera persona singular pues se trata de una síntesis parcial de las investigaciones y que además no se presenta adecuadamente la contribución de cada uno de los miembros del equipo ni de sus ideas.

ultime. En somme, ce qu'ils me disaient à la sortie de l'exposition correspondait probablement au souvenir qu'ils en garderaient, mais différait grandement de leur expérience de visite.

Mise au point d'un instrument

Ces observations m'ont amenée à chercher une façon de recueillir de l'information plus fidèle à l'expérience du visiteur telle qu'il la vit de minute en minute, parce qu'elle constitue le renseignement le plus susceptible de guider sûrement le concepteur d'exposition désireux d'adapter celle-ci à ses visiteurs. Considérant l'exposition dans son rôle éducatif auprès de l'adulte, cette adaptation me semblait essentielle. En effet, comment la visite d'une exposition pourrait-elle favoriser l'apprentissage, et plus généralement le développement psychologique d'un visiteur, si ce dernier ne peut pas s'en approprier facilement le contenu?

Le moyen que j'ai mis au point et validé pour utilisation muséale est dérivé du *Thinking Aloud*, un moyen employé à l'origine pour étudier la résolution de problème (Ericsson et Simon, 1993). J'ai appelé cette adaptation tantôt « Penser tout haut », tantôt « Donner voix à son expérience » ou « Dire son expérience immédiate ». Elle consiste à demander à un adulte qui se présente au musée de faire sa visite à sa convenance, tout en exprimant spontanément ce qui lui vient à l'esprit, c'est-à-dire au fur et à mesure ce qu'il pense, imagine ou ressent, sans se soucier de le retenir, de l'expliquer ou de le justifier.

Ce que dit le visiteur correspond à l'expérience qu'il vit alors qu'il se déplace dans l'exposition ou, dit plus précisément, au sens, à la signification qu'il donne à ce qu'il observe ou lit de place en place. En se succédant, ses paroles forment un « discours » enregistré sur bande magnétique, puis saisi informatiquement de manière à en permettre l'analyse sous forme écrite⁷ (Dufresne-Tassé, Sauvé, Weltzl-Fairchild, Banna, Lepage et Dassa, 1998 a et b).

Collectes d'informations

Les résultats que je vais présenter sont issus des trois collectes de données suivantes.

- 1) Selon la façon de procéder qui vient d'être décrite, obtention de 270 discours produits par des visiteurs adultes de type grand public⁸ dans *trois expositions permanentes non thématiques* d'objets d'art, d'histoire, d'ethnologie, d'archéologie ou de sciences naturelles présentées dans des institutions muséales montréalaises. Ces expositions comportent un minimum de moyens muséographiques et de textes. Ces derniers se limitent en effet à un panneau, qui annonce le contenu des salles, et à des cartels identificatoires qui

7. La forme orale a le mérite de révéler les intonations, très importantes pour distinguer si le visiteur pose une question, affirme ce qu'il pense ou s'exprime de façon ironique par exemple. Toutefois, elle rend l'analyse d'un discours particulièrement ardue parce que le chercheur peut difficilement mémoriser exactement le passage sur lequel il travaille. Par ailleurs, des consignes typographiques détaillées permettent à la personne qui saisit le discours d'indiquer si ce qu'elle entend correspond à une question, à une affirmation ou à de l'ironie, de sorte que la forme écrite semble préférable à la forme orale.

8. Vont au musée au plus deux fois par année.

n'offrent que le nom de l'objet, sa nature, sa provenance et, s'il y a lieu, le moment de sa production et son auteur. Après l'enregistrement du discours, un entretien avec chaque visiteur permet de connaître sa perception de l'exposition et de sa visite.

- 2) De façon semblable, obtention de 800 discours dans neuf *expositions temporaires thématiques* d'objets d'art, d'histoire, d'ethnologie ou d'archéologie présentées à Québec ou à Paris. Comme lors de la collecte précédente, et dans le même but, entretien avec le visiteur à l'issue de sa visite. Enfin, documentation photographique détaillée de trois des neuf expositions dans le but d'identifier précisément ce que le visiteur regarde au moment où il parle et de cerner ainsi l'appui apporté à 270 des 800 discours par les textes et la muséographie qui sont ici très développés⁹.
- 3) Au moyen d'une grille d'analyse, étude systématique d'une cinquantaine d'*expositions permanentes non thématiques* et d'une centaine d'*expositions temporaires thématiques* présentées surtout en Amérique du Nord et en Europe.

L'expérience du visiteur dans des expositions permanentes non thématiques

Les muséologues s'entendent pour dire que l'adulte vient au musée pour voir des objets, trouver leur signification et apprendre à cette occasion (Dufresne-Tassé et Lefebvre, 1995; Hooper-Greenhill, 1994*)¹⁰. Le meilleur lieu pour étudier l'expérience qu'il vit alors est l'exposition permanente non thématique, car, ses textes et sa muséographie y étant habituellement réduits au minimum, c'est là qu'on peut le mieux saisir le corps à corps du visiteur avec les objets auxquels il s'intéresse. Je me limiterai à présenter deux aspects de l'expérience de celui-ci. D'abord, ce qu'il pense, imagine ou ressent lorsqu'il observe des objets, c'est-à-dire comment interviennent ses trois fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif, puis le résultat de ces fonctionnements, c'est-à-dire les types de traitement qu'il donne aux objets.

Les fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif du visiteur

L'analyse des discours recueillis a permis de définir les caractéristiques des trois fonctionnements ainsi que leurs rôles dans l'expérience du visiteur. Les voici.

Le *fonctionnement cognitif* se manifeste à travers ce que « fait » un visiteur alors qu'il observe des objets et tente de leur donner un sens. Ce sens, il le développe à coups d'opérations mentales variées. Son répertoire¹¹ en comporte douze types que j'ai pu regrouper selon les catégories suivantes (Dufresne-Tassé, O'Neill, Sauvé et Marin, à paraître en 2015) :

9. Cette documentation a été réalisée par ma collègue A. Weltzl-Fairchild.

10. Le signe * indique que les références sur le sujet sont nombreuses et que celles qui sont mentionnées le sont à titre exemplaire.

11. Il semble que ce répertoire soit aussi celui de visiteurs qui, comme les visiteurs dits fréquents ou habitués, vont plus souvent au musée que le visiteur de type grand public, mais également celui d'un adulte qui traite des objets en dehors du musée (Dufresne-Tassé, 2010).

1. Capter du sens à partir de ce qui est regardé ou y réagir rapidement.
2. Vérifier la justesse du sens produit.
3. Enrichir, préciser ou critiquer le sens produit.
4. Saisir, comprendre globalement le sens de plusieurs éléments.
5. Dériver des implications du sens produit.

La complexité de ces catégories d'opérations va croissant, de la première à la cinquième, de sorte que la réalisation des catégories 3, 4 et 5 est intellectuellement plus exigeante que celle des catégories 1 et 2 (Dufresne-Tassé, O'Neill, Sauvé et Marin, à paraître en 2015). Tous les visiteurs de type grand public utilisent toutes les catégories (Dufresne-Tassé, 2011) et certains (15 %) utilisent beaucoup les trois dernières. Contrairement à ce que l'on semble penser dans les musées nord-américains, on ne doit donc pas craindre d'offrir même au grand public des textes qui impliquent, pour les comprendre, la réalisation des opérations les plus complexes.

Comme le fonctionnement cognitif est présent dans toute opération, c'est-à-dire dans tout ce que fait un visiteur face à des objets, il occupe une place capitale dans le traitement de ceux-ci et dans une visite. Il n'est donc probablement pas exagéré de le considérer comme l'axe principal de l'un et de l'autre. Ce rôle important, le fonctionnement cognitif ne le joue toutefois pas seul. Souvent, en effet, du fonctionnement imaginaire et même du fonctionnement affectif s'y associent.

Quant au *fonctionnement imaginaire* (ou imagination), il prend les trois formes identifiées par Kant (Kemp Smith, 1980). Au musée, celles-ci se présentent de la façon suivante (Dufresne-Tassé, Marin, Sauvé et Banna, 2006) :

- 1) Le visiteur développe des représentations à partir de ce qu'il lit (imagination représentative).
- 2) Il associe à un objet ou à un texte des expériences antérieures, des souvenirs ou des connaissances qu'il évoque de façon imagée (imagination reproductive).
- 3) Il entrevoit à partir du sens donné à un objet ou à un texte ce qui adviendra ou pourrait advenir (imagination constructive ou créatrice).

Quelle que soit sa forme, le fonctionnement imaginaire n'intervient jamais seul. Il se greffe au fonctionnement cognitif et contribue ainsi à la réalisation des opérations des catégories 3, 4 et 5. Il est donc en partie responsable de la complexité des opérations et, par conséquent, de celle du traitement donné aux objets. En outre, les visiteurs qui l'utilisent beaucoup observent un plus grand nombre d'objets que les autres, ils traitent ceux-ci plus longuement et, au sortir de l'exposition, ils parlent avec enthousiasme de leur visite. Par contre, les visiteurs qui utilisent peu leur fonctionnement imaginaire traitent pauvrement un petit nombre d'objets et, en quittant l'exposition, ils disent «le musée, c'est mort» ou l'équivalent. Ce fonctionnement joue donc un rôle important dans la «réussite» d'une visite (Dufresne-Tassé, Marin, Sauvé et Banna, 2006).

Enfin, le *fonctionnement affectif* consiste en des réactions ou des états positifs ou négatifs de formes diverses: émotions, sentiments, sensations, plaisir, désir,

empathie ou même expression de goûts personnels (Baruck, 2011; Sauvé, 1997; Trion, 2011). Il peut se présenter seul, même en dehors de toute opération, par exemple dans les exclamations ou les onomatopées. Mais, dans la plupart des cas, il intervient en tandem avec le fonctionnement cognitif et parfois même en s'alliant aussi avec le fonctionnement imaginaire.

Le fonctionnement affectif est presque toujours présent au début du traitement d'un objet, par exemple sous forme d'émotion, de curiosité (Dufresne-Tassé, Trion, Barucq, Sauvé et O'Neill, 2013). Ensuite, ce sont les autres formes qui prennent la relève, déterminées par les interventions du fonctionnement cognitif. Ces dernières formes jouent un rôle dans l'intensité de l'expérience du visiteur (Dufresne-Tassé, Trion et Baruck, 2012). Malheureusement, ces observations ne permettent pas de cerner de manière satisfaisante le rôle du fonctionnement affectif. De nouvelles investigations devraient s'y employer et clarifier son importance dans ce que l'on appelle les «visites mémorables».

Le traitement des objets comme résultat de la production de sens du visiteur

Comment s'organise la production que l'on vient de voir? En d'autres termes, comment un objet est-il traité? Cela dépend de l'usage que le visiteur fait de son fonctionnement cognitif, car, on l'a vu, celui-ci détermine en grande partie l'intervention des fonctionnements imaginaire et affectif. Le traitement d'un objet correspond donc avant tout aux opérations mentales que le visiteur enchaîne pendant qu'il l'observe. Le nombre de ces opérations, les catégories auxquelles elles appartiennent, de même que leur agencement déterminent des types de traitement. J'en ai identifié trois (Dufresne-Tassé, O'Neill, Lepage, Wetzl-Fairchild,  mond et Marin, 2004), que je présenterai par ordre de complexité croissante.

Type A: Le visiteur se limite à capter du sens ou à réagir brièvement à ce qu'il voit. Parfois, il vérifie également si ce qu'il pense est juste. Son discours face à l'objet qu'il observe est alors très simple et très court (35 % des discours).

Type B: Le visiteur capte du sens ou réagit à ce qu'il perçoit et, prenant appui sur ces opérations, il élabore un discours où il utilise les quatre autres catégories, certaines à plusieurs reprises. Il traite ainsi un seul aspect d'un objet. Son discours est plus long que le pr c dent, mais, surtout, il est beaucoup plus complexe. Et c'est l'emploi des catégories 3, 4 et 5 qui lui donne cette dernière caractéristique (environ 65 % des discours).

Type C: Comme dans le type pr c dent, le visiteur commence par capter du sens, puis il multiplie l'usage des quatre autres catégories d'opérations, car cette fois il traite plusieurs aspects de l'objet qu'il considère et il les relie entre eux. Son discours est habituellement plus long et plus complexe que lorsqu'il produit un discours de type B (moins de 1 % des discours).

La production des types de traitement et leurs conséquences

Parmi les observations réalisées, les plus importantes sont les deux suivantes.

- 1) Tous les visiteurs de cette recherche qui ont «pensé tout haut» dans des expositions permanentes non th matis es produisent des traitements de

type A et B. Cela permet d'affirmer que, dans une telle situation, les visiteurs de type grand public non seulement font quelque chose devant un objet, mais font même plusieurs choses. Ils ne sont donc pas passifs, comme le croient de nombreux professionnels du milieu muséal (Black, 2005*).

- 2) Les visiteurs qui produisent des traitements de type C – environ 5% – y ajoutent surtout des traitements de type B et de rares traitements de type A. Quand on s'entretient avec eux à l'issue de leur visite, ils parlent longuement et avec un plaisir évident des objets auxquels ils ont donné un traitement de type C. Cette constatation m'amène à penser que, si les visiteurs de type grand public de la présente recherche «font quelque chose», ils pourraient «faire plus» et ils le feraient avec joie. Vu leurs conditions de visite – des expositions offrant des textes et une muséographie minimaux –, on peut penser que cette aide était déficiente. La façon de l'améliorer demeure une question ouverte, car jusqu'à présent très peu de recherches ont été publiées sur les visiteurs et l'exposition permanente thématique.

Les types de traitement comme modèles

Les trois types de traitement présentés constituent de véritables modèles comportant un nombre restreint de variantes (une demi-douzaine). Ces modèles, basés sur ce que *font* les visiteurs pour traiter les objets, permettent de sortir de l'impasse créée par une position phénoménologique sur la production des visiteurs. En effet, se basant sur le *contenu* de ce qu'ils disent, cette position aboutit à autant de traitements différents qu'il y a de visiteurs et d'objets différents (Falk et Dierking, 2000*); autant dire à une infinité. Ce qui, finalement, rend inutile la recherche sur le traitement des objets, et impossible une véritable adaptation de l'offre muséale à un groupe le moins nombreux de visiteurs.

La suite dans la recherche actuelle

N'ayant pas la possibilité de créer une exposition permanente non thématique et d'y expérimenter divers types d'aide, je me suis mise à étudier la façon dont des visiteurs, toujours de type grand public, s'approprient une exposition temporaire thématique, car ce genre d'exposition offre habituellement des textes abondants et une muséographie complexe.

Les visiteurs face aux objets, aux textes et à la muséographie d'une exposition temporaire thématique

Afin de saisir l'aide que peut apporter une exposition temporaire thématique, je me suis particulièrement intéressée au traitement des objets que cette exposition présente, mais aussi à celui de ses textes et de sa muséographie, car ils sont destinés à faciliter la compréhension des objets. Pour accéder à ces genres d'aide et à leurs effets, j'ai procédé comme indiqué au début de ce texte (deuxième collecte de données) : aux discours des visiteurs et à un entretien après visite, j'ai ajouté un document

muséographique permettant d'établir une relation étroite entre un élément de l'exposition et ce que dit le visiteur.

En gros, les résultats montrent que le supplément d'information offert par une exposition temporaire thématique est susceptible d'améliorer le traitement des objets (Dufresne-Tassé, 2013). Le contenu de cette information et son organisation peuvent toutefois être problématiques pour le visiteur. Pour sa part, la muséographie peut être peu efficace, par exemple en proposant des éléments de contexte qui ne sont pas saisis (Dufresne-Tassé, 2013). En somme, l'exposition temporaire thématique présente habituellement un avantage par rapport à l'exposition permanente non thématique, mais elle peut aussi poser des problèmes qui lui sont propres et qui diminuent grandement l'aide qu'elle peut apporter au traitement des objets. Concevoir des principes qui baliseraient sa conception devenait donc souhaitable.

Élaborer des principes de conception d'une exposition temporaire thématique

Les observations réalisées dans les expositions temporaires thématiques m'indiquaient quels étaient leurs problèmes et comment ces problèmes inhibaient la production du visiteur, tandis que les observations effectuées dans les expositions permanentes non thématiques montraient comment interviennent les fonctionnements cognitif, imaginaire et affectif lorsque leur production est optimale (traitement de type C). Je possédais ainsi les données nécessaires à l'élaboration de principes de conception d'exposition que des visiteurs de type grand public traitent facilement, mais aussi avec le maximum de profit et de plaisir¹².

Afin de vérifier si les principes élaborés pouvaient s'appliquer à d'autres expositions qu'à celles où j'avais recueilli de l'information, j'ai, comme indiqué au début de ce texte (troisième collecte d'informations), étudié systématiquement au moyen d'une grille d'analyse les caractéristiques de nombreuses expositions présentées dans divers pays. Cette vérification n'a laissé aucun doute: les principes pouvaient s'appliquer à d'autres expositions¹³.

Les principes, leur base

L'information recueillie dans des expositions permanentes thématiques et dans des expositions temporaires thématiques m'ont amenée à considérer qu'il fallait:

- 1) Assurer chez le visiteur une motivation optimale. Et pour y arriver:
 - a) Renforcer l'intérêt qui a amené le visiteur à se déplacer pour voir l'exposition.
 - b) Lui offrir en priorité ce pourquoi il est venu au musée, c'est-à-dire observer des objets et leur donner une signification.

12. L'aisance de traitement s'accompagne presque toujours de plaisir et de bénéfices pour le visiteur (Dufresne-Tassé, 2013).

13. L'étude avait les autres buts suivants:

- 1) Identifier les principales formes que présentaient les dérogations aux principes;
- 2) Vérifier si ces dérogations étaient évitables et, si oui, comment les corriger;
- 3) Parallèlement, identifier les principales formes sous lesquelles apparaissait le respect des principes;
- 4) Vérifier comment se présentait une exposition qui respecte tous les principes.

- c) Maintenir son intérêt jusqu'à la fin de sa visite.
 - d) Créer des conditions favorables à son exploration de l'exposition.
- 2) Favoriser chez le visiteur le maximum d'apprentissage, de développement psychologique et de plaisir. Et pour obtenir cela :
- a) Choisir un sujet d'exposition qui présente le plus haut niveau d'inconnu que puisse tolérer le visiteur.
 - b) Lui faciliter l'appropriation d'une telle exposition.
 - c) Soutenir ses fonctionnements cognitif et imaginaire.

Les principes, leur description et leurs effets

Les exigences précédentes ont donné lieu aux neuf principes présentés ci-dessous.

Principe 1: Assurer le confort intellectuel du visiteur par la rigueur scientifique, la lisibilité (facilité de déchiffrage) et l'intelligibilité (facilité de compréhension) des textes, ainsi que son confort physique par des locaux et du mobilier adéquats.

Lorsque ces aspects de l'exposition sont perçus négativement, ils ont un effet inhibiteur profond sur le fonctionnement du visiteur (Daignault, 2011*). Le respect du principe 1 est donc nécessaire. Toutefois, il n'est pas suffisant, car les expositions dans lesquelles j'ai recueilli de l'information s'y conformaient et, pourtant, les visiteurs y avaient un fonctionnement relativement pauvre. Les huit principes suivants tentent de remédier à l'insuffisance du principe 1 de plusieurs façons.

Principe 2: Choisir un sujet d'exposition présentant le plus haut niveau d'inconnu possible vu le type de visiteur visé.

Cette préoccupation vient du fait que l'exposition est l'un des principaux moyens utilisés par un musée pour réaliser sa fonction éducative. Elle concorde d'ailleurs avec les dispositions des visiteurs, car ceux-ci sont fascinés par ce qui semble étranger à leur univers personnel. De plus, ils prennent plaisir à percer l'inconnu pourvu qu'on les aide à le déchiffrer et à y greffer leurs expériences et leurs bribes de connaissances (O'Neill, 2000*).

Principe 3: Situer le sujet de l'exposition dans le temps et dans l'espace.

Chaque fois que le sujet d'une exposition lui est peu connu, le visiteur a besoin de le situer dans le temps et dans l'espace pour pouvoir relier ce sujet à son bagage de connaissances et d'expériences. Par ailleurs, ce lien encourage le visiteur à utiliser son imagination reproductrice et à évoquer des images ou des souvenirs associés à l'époque ou à la région. À son tour, cette évocation crée une première familiarité avec le sujet de l'exposition et en facilite le traitement (Dufresne-Tassé, 2013).

Principe 4: Dès le début de l'exposition, en insérer le sujet dans un contexte adéquat.

La présentation d'un contexte en début d'exposition entraîne les conséquences positives suivantes :

- 1) Elle aide le visiteur à cerner l'univers présenté dans l'exposition.
- 2) Elle éveille éventuellement chez lui des souvenirs, des images ou des connaissances, en d'autres termes, elle favorise son fonctionnement imaginaire.
- 3) Elle oriente le traitement qu'il va donner à l'exposition, plus précisément le sens qu'il va attribuer à ses observations et à ses lectures (Dufresne-Tassé, 2013).

Principe 5: Montrer en quoi ou comment le sujet de l'exposition est important. L'exprimer de façon simple et qui ait une signification pour le visiteur.

L'effet recherché est évidemment de stimuler l'intérêt du visiteur. À son arrivée au musée, celui-ci peut trouver ce qu'il attendait ou être déçu. Dans le premier cas, savoir qu'il va explorer un sujet majeur renforce sa motivation. Dans le second, cette information l'aide à surmonter sa déception (Dufresne-Tassé, 2009).

Principe 6: Rédiger les textes dans une langue « détendue » plutôt que « condensée ».

Une forme détendue décrit de manière concrète ce qu'il y a à dire, alors qu'une forme condensée le comprime dans des termes généraux et des phrases aussi courtes que possible. La forme détendue est avantageuse, car elle est plus facile à comprendre que la forme condensée (Ravelli, 2006) et elle favorise davantage l'utilisation de l'imagination représentative (Dufresne-Tassé, 2013).

Principe 7: Chaque fois que c'est possible, donner aux textes une forme explicative plutôt que simplement affirmative.

On pourrait dire aussi que les textes sont conçus de manière à introduire le « comment » et le « pourquoi » des phénomènes qu'ils présentent. Vue sous l'angle du visiteur, une forme explicative est préférable à une forme affirmative. En effet, alors qu'un texte affirmatif invite simplement à en enregistrer le contenu, un texte explicatif en permet la compréhension et l'approfondissement. Il est donc plus favorable au développement du visiteur qu'une série d'affirmations.

Principe 8: Chaque fois que c'est possible, présenter le discours de l'exposition par le biais des objets, les textes et la muséographie¹⁴ servant d'appui à ce que l'on fait dire aux objets.

Ce principe équivaut à dire: le discours de l'exposition est transmis par les objets et leurs dispositions respectives, alors que les textes et la muséographie soutiennent ce discours. En donnant ce rôle aux objets, on favorise ce que le visiteur adulte de type grand public recherche: les observer, leur donner du sens et en tirer de la satisfaction.

14. Le terme muséographie est ici employé dans le même sens que le mot anglais design; il englobe la scénographie.

Principe 9: Assurer la cohérence de l'exposition, c'est-à-dire une relation étroite et pertinente entre ses composantes : objets, textes et muséographie.

J'ai emprunté à la linguistique textuelle (Pépin, 1998) ma conception de la cohérence. Appliquée à l'exposition temporaire thématique, celle-ci a donné lieu à la proposition suivante : le discours global de l'exposition est un discours fort, rigoureux et d'une continuité parfaite. Il possède une structure évidente et progressive pour le visiteur.

Dans une exposition temporaire thématique, la cohérence s'exprime selon les formes suivantes :

- 1) Une cohérence horizontale qui vise le lien entre ses sous-thèmes (ou parties);
- 2) Une cohérence verticale qui concerne le lien entre ses principaux niveaux d'information (objets - cartels - panneau) à l'intérieur d'un sous-thème (ou partie);
- 3) Une cohérence textuelle, qui s'applique au lien entre les phrases d'un même texte.

Sept règles explicitent ces cohérences.

Cohérence horizontale ou relation entre les parties de l'exposition

Chaque fois que le sujet d'une exposition est suffisamment complexe pour donner lieu à des idées secondaires ou sous-thèmes, on doit se préoccuper de la cohérence horizontale. Celle-ci s'exprime selon trois règles. La première concerne l'aspect conceptuel de l'exposition (relation entre ses sous-thèmes), alors que les deux autres détaillent la relation des aspects matériels (muséographie et objets) avec l'aspect conceptuel.

Règle 9.1: La relation entre les sous-thèmes est articulée selon une progression rigoureuse (logique); elle est clairement exposée dès le début de l'exposition de manière à faciliter l'anticipation des sous-thèmes avec la progression de la visite (cohérence de type logique).

Lorsque cette règle est respectée, le visiteur reçoit un appui de qualité à l'organisation de sa production de sens. De plus, comme l'organisation proposée constitue une « feuille de route » qui permet au visiteur de prévoir ce qu'il va trouver, elle suscite au moins sa curiosité et entretient son intérêt jusqu'à la fin de l'exposition.

Règle 9.2: Chaque sous-thème, c'est-à-dire chaque partie conceptuelle de l'exposition, est clairement marqué dans l'espace par la muséographie. En d'autres termes, chaque sous-thème est au moins délimité dans l'espace (cohérence de type correspondance).

Une exposition étant une production à la fois visuelle et intellectuelle, ses parties physiques sont aussi importantes que ses sous-thèmes et elles doivent coïncider avec ces derniers. Cela implique que les divisions physiques de l'espace sont perçues par le visiteur comme une indication du passage d'un sous-thème à l'autre, mais qu'elles ne sont pas importantes au point de faire éclater l'exposition en parties

perçues comme indépendantes les unes des autres. Lorsque la rupture est adéquate, le visiteur passe sans confusion d'une partie de l'exposition à la suivante.

Règle 9.3: La progression des objets – de leurs caractéristiques visibles – et celle des sous-thèmes sont parallèles (cohérence de type correspondance).

Le but de cette règle, comme celui de la règle 9.2, est d'harmoniser les aspects perceptuel et conceptuel de l'exposition. Lorsqu'elle est respectée, comme la règle 9.2, elle aide le visiteur à passer sans confusion d'une partie de l'exposition à la suivante. De plus, la différence des objets d'une partie à l'autre renouvelle la curiosité du visiteur.

Cohérence verticale ou relation entre les niveaux d'information à l'intérieur d'une même partie de l'exposition

Les parties d'une exposition (chacune correspondant à un sous-thème) sont généralement conçues de la même manière. On y discerne habituellement trois niveaux d'information : l'objet, son cartel et le panneau de partie. La cohérence verticale concerne ces niveaux d'information, leur lien et le rôle de la muséographie. Elle est régie par trois règles. La première concerne la relation entre l'objet et le cartel, la deuxième, la relation entre le panneau et les cartels, tandis que la troisième précise le rôle de la muséographie.

Règle 9.4: L'information contenue dans le cartel doit permettre au visiteur d'identifier l'objet et, s'il s'agit d'un cartel allongé, elle doit attirer son attention sur des aspects observables de l'objet, puis en amplifier la signification en accord avec le discours de l'exposition (cohérence de type continuité).

L'information qui apparaît sur la partie identificatoire d'un cartel – nom de l'objet, auteur, matériau, provenance, date de création ou de fabrication – est nécessaire au visiteur, car elle répond à son besoin pressant de savoir ce qu'il regarde ou de vérifier la justesse de ce qu'il pense à son sujet (Dufresne-Tassé, à paraître en 2015).

En ce qui concerne l'information ajoutée au cartel identificatoire, lorsque celle-ci prend le relais de l'observation elle suscite un « jonglage », c'est-à-dire un va-et-vient entre ce que le visiteur observe et lit. Il en résulte un examen poussé des objets (Grassin, 2006), un fonctionnement cognitif important, accompagné la plupart du temps de fonctionnement imaginaire. À leur tour, ces fonctionnements provoquent un engagement intense du visiteur avec l'exposition, favorable à l'apparition de plusieurs formes du fonctionnement affectif : sentiments, désirs, plaisir, etc. (Dufresne-Tassé, 2011).

Règle 9.5: L'information contenue dans le panneau reprend le sens du sous-thème de la partie d'exposition. En outre, elle encadre et intègre l'information contenue dans l'ensemble des cartels compris dans la partie (cohérence de type continuité).

Habituellement le panneau présente un texte de niveau de généralité plutôt élevé, alors que chacun des cartels offre une information limitée à chaque objet. Le visiteur doit pouvoir faire le lien entre ces deux niveaux. Ce lien lui permet en outre

d'utiliser le contenu du panneau pour se faire une idée de ce qu'il trouvera dans les cartels ou, à l'inverse, de synthétiser ce qu'il produit face à chaque objet et d'y réfléchir (Dufresne-Tassé, 2013).

Règle 9.6: Les éléments de la muséographie qui entourent la présentation d'un objet sont en priorité utilisés pour mettre celui-ci en relief, pour soutenir les idées que le concepteur de l'exposition veut lui faire exprimer et pour le faire saillir s'il présente une idée majeure (cohérence de type correspondance-renforcement).

L'importance de cette règle vient du fait que le discours de l'exposition est principalement livré par ses objets (voir le principe 8). Lorsque cette règle est respectée, le visiteur voit son travail de compréhension du contenu de l'exposition grandement allégé, car il peut accéder à ce contenu perceptuellement avant de le faire intellectuellement.

Cohérence intratextuelle ou relation entre les phrases d'un même texte

La cohérence intratextuelle est celle des phrases d'un même texte. Elle est garantie par une seule règle.

Règle 9.7: La succession des phrases d'un même texte est logique, sans défaut ou excédent d'information, sans redondance marquant un arrêt dans la progression des idées et sans idées entremêlées qui brouillent leur enchaînement (cohérence de type logique).

L'avantage procuré par cette règle est, pour le visiteur, une compréhension facile des textes de l'exposition et une appropriation aisée de cette dernière (Dufresne-Tassé, 2010).

Un futur déjà présent

Vu les dures critiques que l'on ne cesse de formuler depuis une vingtaine d'années à l'égard des musées occidentaux et plus particulièrement de leurs expositions – on les accuse volontiers d'être des instruments de domination et de contrainte (Bennett, 1995; Duncan, 1995*) –, on peut s'interroger sur la pertinence de poursuivre les recherches entreprises. Pourquoi, par exemple, examiner diverses manières de rassembler des objets et leurs effets sur les visiteurs? Pourquoi entreprendre de nouveaux chantiers, comme celui de développer des principes de conception de l'exposition permanente non thématifiée ou de ce genre nouveau qui se cherche encore, l'exposition immersive?

La réponse me semble toute simple: parce que les résultats de mes recherches montrent que, loin de se soumettre au discours du musée, les visiteurs s'en servent comme d'un tremplin pour entrer dans des mondes inconnus et fascinants, pour enrichir avec leur imagination ce qu'ils comprennent, pour développer de nouvelles idées et même pour s'opposer à celles que présente le musée. En d'autres termes, une visite devient pour eux un moment d'ouverture à la connaissance, de développement

personnel et d'autonomie, comme le veut l'interprétation muséale actuelle de la philosophie des Lumières (Cuno, 2011*). Et ces bénéfices sont d'autant plus grands que les expositions sont conçues de manière à favoriser une utilisation optimale des capacités cognitives, imaginaires et affectives d'un visiteur.

Références bibliographiques

- BARUCK, H. (2011). *Caractéristiques du fonctionnement affectif de l'adulte au musée. Le cas des musées d'art: étude au Musée des beaux-arts de Montréal*. Mémoire de recherche de 2^e cycle présenté à l'École du Louvre.
- BENNETT, T. (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. London: Routledge.
- BLACK, G. (2005). *The Engaging Museum. Developing Museums for Visitor Involvement*. Abingdon: Routledge.
- CUNO, J. (2011). *Museums Matter. In Praise of the Encyclopedic Museum*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.
- DAIGNAULT, L. (2011). *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*. Québec: Presses de l'Université du Québec.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2009). Baliser la conception d'une exposition sur le patrimoine religieux pour améliorer son traitement. Dans S. Lefebvre (dir.), *Le patrimoine religieux du Québec. Éducation et transmission de sens* (p. 157-177). Québec: Les Presses de l'Université Laval.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2010). *Construire du sens à travers les objets et les textes*. Texte du cours donné en 2010 aux élèves conservateurs. Paris: Institut national du patrimoine.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2011). *Médiation culturelle*. Texte du cours donné en 2011. Paris: École du Louvre.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2013). Optimal functioning of the visitor and principles of temporary thematic exhibition development. Dans I. V. Chuilova et O. N. Shelegina (dir.), *Innovations in Museum World. Collection of Scientific Articles* (p. 301-321). Novosibirsk: Publishing Center of the Novosibirsk State University (texte publié en russe).
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (à paraître, 2015). La relación del público adulto con la exposición. Su interpretación de los objetos. Dans R. M. Hervas Aviles (dir.), *Nuevas investigaciones ejemplares en museología* (titre provisoire). Murcia: Universidad de Murcia.

- DUFRESNE-TASSÉ, C. et LEFEBVRE, A. (1995). *Psychologie du visiteur de musée. Contribution à l'éducation des adultes en milieu muséal*. Montréal: Hurtubise HMH.
- DUFRESNE-TASSÉ, C., MARIN, D., SAUVÉ, M. et BANNA, N. (2006). L'imagination comme force dynamisante du traitement des objets muséaux par des visiteurs occasionnels. Dans C. Dufresne-Tassé (dir.), *Familles, écoliers et personnes âgées au musée. Recherches et perspectives / Families, Schoolchildren and Seniors at the Museum. Research and Trends / Familias, escolares y personas de edad en el museo. Investigaciones y perspectivas* (p. 160-177). Paris: Conseil international des musées.
- DUFRESNE-TASSÉ, C., O'NEILL, M.-C., LEPAGE, Y., WELTZL-FAIRCHILD, A., ÉMOND, A.-M. et MARIN, D. (2004). Comment des visiteurs occasionnels traitent-ils les objets d'une exposition permanente de peintures et de sculptures? *Giornale Italiano di Pedagogia sperimentale. An International Journal of Educational Research*, XII(1), 35-65.
- DUFRESNE-TASSÉ, C., O'NEILL, M.-C., SAUVÉ, M. et MARIN, D. (à paraître en portugais, 2015). Un outil pour connaître de minute en minute l'expérience d'un visiteur adulte. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 4(1).
- DUFRESNE-TASSÉ, C., SAUVÉ, M., WELTZL-FAIRCHILD, A., BANNA, N., LEPAGE, Y. et DASSA, C. (1998a). Pour des expositions muséales plus éducatives, accéder l'expérience du visiteur adulte. Développement d'une approche. *Canadian Journal of Education*, 23(3), 302-316.
- DUFRESNE-TASSÉ, C., SAUVÉ, M., WELTZL-FAIRCHILD, A., BANNA, N., LEPAGE, Y. et DASSA, C. (1998b). 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.
- DUFRESNE-TASSÉ, C., TRION, E. et BARUCK, H. (2012). Les composantes du fonctionnement affectif du visiteur adulte. Dans A. Avagian (dir.), *Musée et communication écrite. Tradition et innovation* (p. 225-229). Yerevan: ICOM National Committee of Armenia (texte publié en arménien).
- DUFRESNE-TASSÉ, C., TRION, E., BARUCQ, H., SAUVÉ, M. et O'NEILL, M.-C. (2013). 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), 147-170 (texte publié en coréen).
- DUNCAN, C. (1995). *Civilizing Rituals: Inside Public Art Museums*. London: Routledge.
- ERICSSON, K. A. et SIMON, H. A. (1993). *Protocol Analysis. Verbal Reports as Data*. Cambridge, MA: The MIT Press.
- FALK, J. et DIERKING, L. (2000). *Learning from Museums. Visitor Experiences and the Making of Meaning*. Lanham, MD: AltaMira Press.

- GRASSIN, A. S. (2006). Observation des objets et lecture des cartels. Le « jonglage » comme stratégie de visite. Le cas de l'exposition « Xi'An, capitale éternelle ». Dans C. Dufresne-Tassé (dir.), *Familles, écoliers et personnes âgées au musée. Recherches et perspectives / Families, Schoolchildren and Seniors at the Museum. Research and Perspectives / Familias, escolares y personas de edad en el museo. Investigaciones y perspectivas* (p. 177-205). Paris : Conseil international des musées, Comité international pour l'éducation et l'action culturelle.
- HOOPER-GREENHILL, E. (1994). *Museums and Their Visitors*. London : Routledge.
- KEMP SMITH, N. (1980). *Immanuel Kant's Critique of Pure Reason*. London : The MacMillan Press. (Réimpression de la seconde édition, corrigée et datée de 1933)
- O'NEILL, M.-C. (2000). Expression de la distance par le visiteur de musée : objets et modalités. Dans C. Dufresne-Tassé (dir.), *Diversité culturelle, distance et apprentissage / Cultural Diversity, Distance and Learning / Diversidad cultural, distancia y aprendizaje* (p. 96-115). Paris : The Committee for Education and Cultural Action of the International Council of Museums.
- PÉPIN, L. (1998). *La cohérence textuelle*. Laval : Beauchemin.
- RAVELLI, L. J. (2006). *Museum Texts*. Abingdon : Routledge.
- SAUVÉ, M. (1997). *Étude de l'expression du fonctionnement affectif du visiteur adulte au musée*. Thèse de doctorat présentée à la Faculté des études supérieures de l'Université de Montréal.
- TRION, E. (2011). *La place du fonctionnement affectif dans l'expérience muséale. Étude de cas d'expositions du Musée Stewart de Montréal*. Mémoire de recherche de 2e cycle présenté à l'École du Louvre.