

L'exposition temporaire thématique comme lieu de rencontre de la créativité des visiteurs et du conservateur

La exposición temporal temática como lugar de encuentro de la creatividad de los visitantes y del conservador

Colette DUFRESNE-TASSÉ

Université de Montréal,
Casier postal Centre-ville, Montréal, H3C 3J7, Canada
colette.dufresne.tasse@umontreal.ca

Marie-Clarté O'NEILL

École du Louvre
36 quai du Louvre Paris 5001
oneillmarieclarte@gmail.com

Dana MARIN

Université de Montréal
Casier postal Centre-ville, Montréal, H3C 3J7, Canada
dana.marin@umontreal.ca

Recibido: 21-03-2014

Aceptado: 14-05-2014

RÉSUMÉ

Description de la démarche créatrice du visiteur adulte de type grand public et de principes qui balisent la créativité du conservateur au moment où il conçoit une exposition temporaire thématique.

MOTS CLÉS: Musée. Visiteur. Créativité. Conservateur. Exposition.

RESUMEN

Descripción del proceso creativo del visitante adulto de tipo gran público y de los principios que guían la creatividad del conservador en el momento en que concibe una exposición temporal temática.

PALABRAS CLAVE: Museo. Visitante. Creatividad. Conservador. Exposición.

Les musées déploient des trésors d'ingéniosité et d'originalité dans la présentation de leurs expositions temporaires thématiques. Ils en font des univers éphémères merveilleux, tous différents, tous fascinants, annoncés par des titres et des affiches séduisants. Cela leur vaut des records de fréquentation.

Mais que rapporte au visiteur de type grand public le passage dans l'un de ces univers? La réponse fournie par les travaux de Gob et Drouget (2010) et les nôtres (Dufresne-Tassé 2005) ne sont guère encourageants. Par exemple, ce type de visiteur ne s'intéresse qu'à 30 à 50% des objets exposés, il les examine dans un ordre différent de celui prévu par le conservateur, et il ne lit que 25 et 55% des textes! Malgré cette piètre utilisation d'une exposition, certains de ces visiteurs parviennent à être créatifs durant de courts moments. Dès la fin des années 1990, nous nous sommes intéressés à ces moments. Nous avons remarqué qu'ils supposaient l'intervention de plusieurs formes d'imagination, mais également un fort emploi de l'observation et des fonctionnements cognitif et affectif du visiteur, en d'autres termes, un fonctionnement psychologique intense. Comme ces moments se soldent habituellement par un développement personnel du visiteur, ils ne peuvent laisser un musée indifférent.

Nous avons observé des moments de créativité et des moments de très pauvre fonctionnement chez environ 700 visiteurs de type grand public¹ dans sept expositions temporaires thématiques, c'est-à-dire tenant un propos, ou si l'on préfère, traitant un sujet précis à partir d'objets, de textes et de muséographie.² Puis, à l'aide de matériel photographique, nous avons associé ces moments à des caractéristiques des expositions et identifié celles qui favorisaient la créativité et celles qui l'inhibaient. Cela nous a permis d'élaborer des principes de conception d'exposition, sortes de balises de la créativité du conservateur au moment où il élabore son exposition. Enfin, nous avons vérifié si nous pouvions généraliser ces principes en comparant les expositions où nous avons recueilli de l'information à plus d'une centaine d'autres présentées surtout en Europe et en Amérique du Nord.³

1. La Créativité du Visiteur

Une définition

On peut dire qu'un adulte, et plus précisément un visiteur, devient créatif quand sa production est à ses propres yeux nouvelle et satisfaisante (Dufresne-Tassé 1985).

La créativité ainsi conçue peut prendre plusieurs formes. Elle est *microscopique* quand elle s'exerce à propos d'un ou de quelques objets, et *macroscopique*, quand elle se produit à propos de toute une exposition; elle est *mineure* lorsqu'elle consiste à accoler du connu à de l'inconnu, et *majeure*, lorsqu'elle combine l'un et l'autre.

La créativité microscopique et la démarche qui la soutient

Lorsqu'il rencontre le premier objet d'une exposition, le visiteur grand public procède habituellement de la manière suivante. D'abord il le regarde. En d'autres mots, il capte sur lui de l'information. Rarement, le sens qu'il lui donne ainsi suffit pour qu'il «s'en fasse une idée». Il tente d'en ajouter en lisant le cartel. Sa lecture comblera cette insuffisance si son imagination représentative peut intervenir efficacement. (Cette forme d'imagination sert, par exemple, à se représenter au fur et à mesure de la lecture le personnage d'un roman; dans une salle d'exposition, elle permet au visiteur de donner du sens à ce qu'il lit.) Si elle fournit des représentations qui complètent à satisfaction l'information tirée de l'objet, le visiteur poursuit sa démarche et une autre forme d'imagination intervient, l'imagination reproductrice. Cette dernière fonctionne en résonance avec l'information que le visiteur a déjà accumulée en offrant des bribes de connaissances ou de souvenirs qui constituent autant d'ajouts à l'exposition. Accoler du connu à l'inconnu offert par le musée constitue un *genre mineur* de créativité.

Il se peut que le visiteur en reste là, car l'information qu'il a accumulée le satisfait. Mais il se peut aussi qu'il continue. Aidé cette fois par la forme constructrice de son imagination, il croise, confronte, manipule de toutes sortes de façons

souvenirs et information trouvée dans l'exposition. Le résultat peut être la vérification d'une intuition, une connaissance nouvelle, un corps à corps intense avec une œuvre ou un moment de méditation profonde par exemple. On parle alors d'un *genre majeur* de créativité.

L'observation, les fonctionnements cognitif et affectif, leur relation avec le fonctionnement imaginaire

Pour simplifier la présentation de la démarche créatrice, nous avons passé sous silence les rôles de l'observation et des fonctionnements cognitif et affectif. En voici une brève description.

L'observation

Chez le visiteur de type grand public, l'observation est majeure, car il vient au musée surtout pour se trouver dans un lieu plaisant, découvrir des objets, leur donner du sens et en tirer du plaisir (Bitgood 2002; Dufresne-Tassé 2005*)⁴. Sa première réaction est de se «remplir les yeux», de sorte que ses observations sont à l'origine de ce qu'il pense, imagine ou ressent. Le fonctionnement imaginaire, tout comme les deux autres fonctionnements d'ailleurs, dépendent donc fortement de l'information fournie par l'observation.

Le fonctionnement cognitif

Le fonctionnement cognitif donne sa forme à ce que pense, imagine ou ressent le visiteur. Il intervient donc à toutes les étapes de la démarche créatrice et il la soutient constamment en l'organisant. Au tout début, il façonne l'information captée directement par l'observation ou à travers la lecture. Puis il façonne aussi les souvenirs et les connaissances évoquées par l'imagination reproductive. Enfin il articule la production de l'imagination constructrice, quelle que soit sa forme (Dufresne-Tassé 2007).

Le fonctionnement affectif

De la surprise ou des émotions d'acceptation ou de rejet accompagnent les premières informations que le visiteur capte par l'observation ou la lecture et influent sur la décision de continuer de s'intéresser à un objet et à l'information qui l'accompagne. Ensuite, à mesure que progresse

la démarche créatrice, d'autres formes du fonctionnement affectif, comme le désir ou le plaisir, contribuent à la satisfaction du visiteur et à l'attention qu'il porte à l'exposition (Dufresne-Tassé *et al.* 2013).

Étant donné ce que l'on vient de voir, il est évident que le conservateur désireux de favoriser la créativité des visiteurs de son exposition doit soutenir non seulement leur fonctionnement imaginaire, mais également leur capacité d'observation, de même que leurs fonctionnements cognitif et affectif.

La créativité macroscopique et la démarche sous-jacente

En allant d'un objet à un autre, on l'a vu, le visiteur accumule de l'information qui lui vient de l'exposition et de lui-même. Si le propos choisi par le conservateur ne présente pas de véritable progression, le visiteur entasse simplement cette information et de la créativité macroscopique ne peut apparaître.

Par contre, lorsque le contenu de l'exposition bouge dans une direction perçue par le visiteur et que ce contenu présente une bonne cohérence, les fragments d'information qu'il produit se placent les uns par rapport aux autres. Ils s'organisent, et en s'organisant, ils suggèrent d'autres souvenirs ou d'autres croisements de connu et d'inconnu. Ainsi, avec sa progression dans l'exposition, le visiteur la découvre, la construit et l'enrichit tout en même temps. L'impression de construire ce qu'il découvre lui procure une impression d'immersion dans le sujet de l'exposition. Il en découle un fort plaisir heuristique et le désir d'élargir cette construction jusqu'aux limites de l'«univers» présenté.

Importance de la créativité macroscopique du visiteur pour lui-même et pour le conservateur

Pour le visiteur, sa créativité constitue un moyen de modérer l'exposition à sa convenance et de se l'approprier, de sorte qu'elle contribue facilement à son développement personnel. Quant au conservateur, il peut la considérer comme une alliée puissante, car elle permet à son exposition de satisfaire des milliers de visiteurs tous différents les uns des autres. Et elle la rend si intéressante qu'ils la traitent avec plaisir jusqu'à la fin (Dufresne-Tassé 2012).

2. La Créativité du Conservateur et des Principes pour l'encadrer

Parmi les nombreuses façons dont un conservateur peut être créatif, nous avons retenu celle qui consiste à jouer avec des objets, des textes et de la muséographie pour favoriser un fonctionnement psychologique aboutissant chez le visiteur à de la créativité microscopique et macroscopique. Les résultats de notre recherche nous amènent pour le moment à proposer neuf principes de conception d'exposition susceptibles de baliser le jeu du conservateur. À cause du peu d'espace dont nous disposons ici, nous nous limitons à énoncer ces principes et à les commenter brièvement.

Neuf principes de conception d'exposition

Principe 1: Assurer par divers moyens le confort intellectuel et physique du visiteur

Le confort intellectuel est garanti par la rigueur scientifique du contenu de l'exposition et par des textes faciles à déchiffrer et à saisir (Bitgood 2002*). Le confort physique dépend d'une muséographie qui facilite l'observation des objets, de locaux en bon état et suffisamment vastes pour permettre le déploiement de l'exposition et une circulation fluide des visiteurs. Lorsque ces aspects de l'exposition sont perçus négativement, ils ont un effet inhibiteur profond (Daignault 2011*) et leur fonctionnement psychologique est trop pauvre pour donner lieu à de la créativité. Le respect du Principe 1 est donc nécessaire. Toutefois, il n'est pas suffisant, car les expositions dans lesquelles nous avons recueilli de l'information s'y conformaient; 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 niveau d'inconnu le plus élevé possible pour le public visé

Contrairement à ce que pensent certains auteurs nord-américains (Hood 1983*), les visiteurs sont fascinés par ce qui semble étranger à leur univers personnel. Ils prennent plaisir à percer l'inconnu pourvu qu'on les aide à le déchiffrer et à y greffer leurs expériences ou des bribes de connaissances (O'Neill 2000*). C'est compréhensible, car lorsque la greffe réussit, l'imagination constructive donne lieu, on l'a vu, à des découvertes, à

de nouveaux intérêts, à l'acquisition de connaissances et, in fine, à l'apparition d'émotions positives et de plaisir.

Ainsi, en se conformant au Principe 2, le conservateur offre au visiteur la possibilité d'être créatif et, par là, de se développer, c'est-à-dire d'enrichir son univers personnel et son pouvoir d'action.⁵

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 parce qu'il ne sait pas quel rapport il peut avoir avec son bagage de connaissances et d'expériences (Dufresne-Tassé 2012).

Par ailleurs, situer l'exposition par rapport à ses repères personnels permet au visiteur d'utiliser son imagination reproductive et d'évoquer des images ou quelques petites connaissances qu'il possède sur l'époque ou la région. Cette évocation crée une première familiarité avec le sujet de l'exposition et en facilite ensuite le traitement.

Alors que l'observation du Principe 2 aboutit à la création d'une exposition exigeante pour le visiteur, celle du Principe 3 l'aide à en profiter en lui offrant un appui. Plusieurs des principes suivants vont avoir le même but.

Principe 4: Insérer le sujet de l'exposition dans un contexte adéquat

Quand un contexte est offert, il l'est habituellement dès le début de l'exposition. Cette offre entraîne trois conséquences positives:

- Elle aide le visiteur à cerner l'univers présenté dans l'exposition;
- Elle éveille éventuellement chez lui des souvenirs, des images ou des connaissances;
- 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.

Ainsi le Principe 4 vient compléter l'appui du Principe 3 et, comme ce dernier, il aide le visiteur à traiter une exposition vraisemblablement difficile pour lui (Principe 2). Quant à la troisième conséquence, elle n'est pas moins importante. En effet, si la production de sens du visiteur n'est pas balisée, elle risque de diverger du propos du

conservateur et d'engendrer au moins temporairement de la confusion et un piètre début de visite.

Principe 5: Montrer en quoi ou comment, sous l'angle où il est présenté, le sujet de l'exposition est important. Exprimer son importance dès le début de l'exposition 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, il 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.

Principe 6: Rédiger le texte introductif en utilisant une forme «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 (Dufresne-Tassé 2012a; Ravelli 2006) et elle favorise davantage l'imagination représentative (Dufresne-Tassé *et al.* 2013). Ainsi le cercle vertueux décrit plus haut peut s'engager, l'imagination représentative facilitant le fonctionnement des imaginations reproductrice et constructrice, ainsi que celles des fonctionnements cognitif et affectif. Le Principe 6 joue donc un rôle appréciable en favorisant l'accès au premier texte de l'exposition et en facilitant la production de sens du visiteur. Il renforce ainsi les effets positifs de l'introduction d'un contexte (Principe 4).

Principe 7: Chaque fois que c'est pertinent, donner au texte introductif une forme explicative plutôt que simplement affirmative

On pourrait aussi dire: le texte introductif est conçu de manière à introduire le «comment» et le «pourquoi» des phénomènes qu'il présente.

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 enregistrer son contenu, un texte

explicatif permet de le comprendre et de l'approfondir. Il est donc plus favorable au développement du visiteur qu'une série d'affirmations;

-Surtout s'il est rédigé de façon détendue (Principe 6), le traitement d'un texte explicatif est moins exigeant que celui d'une série d'affirmations, car il est plus facile de suivre et de retenir des idées articulées que des idées juxtaposées.

En somme, le respect du Principe 7 favorise le développement du visiteur et agit en complément du Principe 2. En outre, il facilite l'accès au contenu du texte introductif et facilite, comme le Principe 6, l'accès au contenu de ce texte.

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

On pourrait aussi dire: le discours de l'exposition est transmis par les objets et leur disposition respective, alors que les textes et la muséographie soutiennent ce discours. Le rôle de la muséographie est à la fois de clarifier physiquement ce discours, de souligner et d'amplifier le sens attribué aux objets par le conservateur. Les textes détaillent ou approfondissent ce sens.

Deux raisons majeures militent en faveur de la place centrale accordée aux objets:

-On veut d'abord favoriser l'observation, car on l'a vu, le visiteur adulte de type grand public vient au musée avant tout pour regarder des objets, leur donner du sens et en tirer du plaisir ;

-Lorsqu'il observe beaucoup, un visiteur a peu besoin de lire pour s'informer, car il a déjà un peu saisi le discours du conservateur. Il lit plutôt pour vérifier son intuition ou pour compléter ce qu'il a déjà pensé. Sa lecture est alors plus légère et plus gratifiante qu'une lecture pour se renseigner.

En bref, le respect du Principe 8 entraîne plusieurs conséquences positives: il favorise une activité que le visiteur apprécie grandement, l'apparition de plusieurs plaisirs et un allègement de la lecture si souvent redoutée des visiteurs.

Synthèse des conséquences du respect des huit premiers principes

Le respect des huit premiers principes aura d'abord permis de créer des conditions générales de visite de bonne qualité (Principe 1) et de disposer le visiteur à traiter l'exposition (P.5). Il aura aussi contribué directement au développement du visiteur (Principes 2 et 7). Et pour que le traitement d'une exposition permettant ce développement ne soit pas trop exigeant,

- on aura facilité le démarrage de la production de sens du visiteur (Principes 3, 4, 5 et 6);
- stimulé son fonctionnement imaginaire (Principes 3 et 4);
- soutenu son fonctionnement cognitif (Principes 3, 4, 6 et 7);
- favorisé son fonctionnement affectif en suscitant le plaisir (Principe 8);
- soutenu son sens de l'observation et diminué le caractère rebutant de la lecture (Principe 8).

En conséquence, on peut penser qu'en quittant la partie introductive de l'exposition, le visiteur est prêt à s'approprier l'univers qui s'ouvre devant lui. Il est prêt à le «construire» à mesure qu'il s'y avance. Toutefois, pour qu'il réussisse cette construction, il ne lui suffit pas d'accumuler les unités de sens, il doit les agencer, et il a besoin d'une structure efficace pour le faire. L'exposition la lui fournira si elle est cohérente. Assurer cette cohérence sera le but du Principe 9.

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

Définition de cohérence

Nous avons emprunté à la linguistique textuelle (Pépin 1998) notre conception de la cohérence. Appliquée à l'exposition thématique, elle donne lieu à la définition 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 trois formes majeures:

- Une cohérence horizontale, ou le lien entre ses sous-thèmes (ou parties);

-Une cohérence verticale, ou le lien entre ses principaux niveaux d'information (objets -cartels- panneau) à l'intérieur d'un sous-thème (ou partie);

-Une cohérence textuelle, ou le lien entre les phrases d'un même texte.

Sept règles explicitent ces cohérences.

Cohérence horizontale

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 (relation entre les sous-thèmes de l'exposition): La relation entre les sous-thèmes est articulée selon une progression rigoureuse (logique); elle est rapidement, clairement exposée de manière à faciliter l'anticipation des sous-thèmes avec le déroulement de l'exposition et de la visite

Justification

Sans un lien fort entre ses sous-thèmes, une exposition ne présente au mieux que des idées juxtaposées.

Exigences

-La relation entre les sous-thèmes correspond à des structures familières à la pensée occidentale, comme les structures narrative, chronologique, démonstrative ou explicative. Lorsque ce n'est pas le cas, la structure doit être détaillée.⁷

Cette relation est présentée dès l'entrée de l'exposition de manière claire et facile à comprendre par le visiteur. Chaque sous-thème est ensuite repris et explicité dans la partie d'exposition qui lui correspond, de manière à rappeler périodiquement le fil de l'exposition.

Avantages

-Le conservateur offre au visiteur un appui de qualité à l'organisation de sa production de sens.

-La structure qu'il propose étant progressive, elle constitue une « feuille de route » qui permet au visiteur de prévoir ce qu'il va trouver. Cela suscite au moins sa curiosité et entretient son intérêt jusqu'à la fin de l'exposition.

Règle 9.2 (relation entre la muséographie et l'organisation des sous-thèmes): Chaque sous-thème, c'est-à-dire chaque partie conceptuelle de l'exposition, est clairement marquée dans l'espace par la muséographie. En d'autres termes, chaque sous-thème est au moins délimité dans l'espace

Justification

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.

Principales exigences

-Les divisions physiques de l'espace sont perçues par le visiteur comme une indication du passage d'un sous-thème à l'autre, mais elles ne sont pas importantes au point de faire éclater l'exposition en parties perçues comme indépendantes les unes des autres.

-Lorsque des «distracteurs» visuels sont présents, les marqueurs de division sont plus forts qu'eux.

Avantage

Une rupture claire aide le visiteur à passer sans confusion à la partie suivante de l'exposition.

Règle 9.3 (relation entre les objets et les sous-thèmes): La progression des objets -de leurs caractéristiques visuelles- et celles des sous-thèmes sont parallèles

Justification

Ici également, le but de la règle est d'harmoniser les aspects perceptuel et conceptuel de l'exposition.

Exigence

D'un sous-thème à l'autre, les objets sont perçus comme différents.

Avantages

-Comme la Règle 9.2, la Règle 9.3 aide le visiteur à passer sans confusion à la partie suivante de l'exposition.

-La diversité des objets renouvelle la curiosité du visiteur.

Cohérence verticale

Les parties d'une exposition (chacune correspondant à un sous-thème) sont généralement construites de la même manière. On y discerne 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 vise 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 (continuité entre l'objet et le cartel): L'information contenue dans le cartel doit permettre au visiteur d'identifier l'objet, et s'il s'agit d'un cartel allongé, elle attire son attention sur des aspects observables de l'objet, puis en amplifie la signification en accord avec le discours de l'exposition

Justification

Sans un lien étroit entre ce que le visiteur observe et ce qu'il lit, l'objet devient un «électron libre», un élément détaché de l'ensemble de l'exposition, et la partie «allongée» du cartel, un mini-exposé sans véritable fonction. Il se crée alors une béance sémantique que le visiteur ne peut combler parce qu'il ne possède pas les connaissances spécialisées qui lui permettraient de le faire.

Exigences

-L'information qui apparaît sur la partie identificatoire d'un cartel - nom de l'objet, auteur, matériau, provenance, date de création ou de fabrication, etc. - 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 2005).

-L'information ajoutée au cartel identificatoire prend le relais de l'observation, c'est-à-dire part de ce que le visiteur voit, et l'amène plus loin. Le cartel allongé se trouve ainsi à détailler de façon très précise le propos de l'exposition.

Avantages

-Des cartels rédigés selon les exigences de la Règle 9.4 suscitent un «jonglage», c'est-à-dire un va-et-vient entre ce que les visiteurs observent et lisent. Il en résulte habituellement un examen poussé des objets (Grassin 2006).

-Le jonglage favorise le fonctionnement imaginaire sous ses trois formes et la répétition du duo jonglage-production imaginaire suscite un engagement intense du visiteur avec l'exposition, une sorte d'immersion psychologique favorable à l'apparition de plusieurs formes du fonctionnement affectif: émotions, désir, plaisir, etc. (Dufresne-Tassé 2007).

Règle 9.5 (relation de la muséographie avec les objets): Les éléments de muséographie qui entourent la présentation d'un objet sont en priorité utilisés pour le mettre en relief, pour soutenir les idées que le conservateur lui fait exprimer, et pour le faire saillir s'il présente une idée majeure

Exigences

Les exigences de la Règle 9.5 viennent du fait que le discours d'une exposition est dit principalement par ses objets (Principe 8) et que chacun en dit une partie.

Avantages

Le respect de la Règle 9.5 renforce les effets positifs du respect de la Règle 9.4, et en rendant plus évident le sens de chaque objet, il diminue l'importance de la lecture pour s'informer.

Règle 9.6 (continuité entre les cartels et le texte de panneau de partie): L'information contenue dans le panneau reprend le sens général du sous-thème présenté dans la partie. En outre, elle encadre et intègre l'information de l'ensemble des cartels compris dans la partie.

Explicitation et exigences

Habituellement le panneau reprend l'idée générale du sous-thème correspondant et il la détaille ou l'approfondit. Il présente donc 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. Pour le faciliter, le

panneau doit offrir une synthèse des cartels de sa partie d'exposition. S'il ne joue pas ce rôle, le visiteur se retrouve devant un fossé, une béance sémantique qu'il ne peut franchir à cause de son manque de connaissances.

Avantages

-Un lien convenable entre panneau et cartels permet au visiteur soit de se faire une idée générale de l'information qu'il trouvera sur les cartels, soit de synthétiser ce qu'il a produit face à chaque objet. Dans ce dernier cas, le panneau joue à un niveau inférieur le même rôle que la structure globale de l'exposition (Règle 9.1).

-La synthèse de la partie d'exposition parcourue suscite souvent de la réflexion ou de nouvelles idées.

Cohérence textuelle

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

Règle 9.7 (relation des phrases entre elles): 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 ou d'idées entremêlées qui brouillent leur enchaînement

Justification et exigences

Une succession imparfaite d'idées rend particulièrement difficile la compréhension d'un texte. Elle doit être évitée au moins pour les deux raisons suivantes:

-Le visiteur veut comprendre facilement et rapidement ce qu'il lit

-Lorsque les textes sont souvent incohérents, il devient confus, son intérêt pour l'exposition diminue et il finit par la traiter de manière sporadique ou superficielle (Dufresne-Tassé 2005).

Avantage

Naturellement, une compréhension aisée des textes d'une exposition facilite leur appropriation et celle de l'exposition.

Synthèse des conséquences du respect des sept règles de cohérence

En respectant les règles de cohérence précédentes, un conservateur:

-Favorise une perception rapide et claire de la structure de son exposition (Règles 9.1, 9.2 et 9.3);

-Soutient une observation poussée des objets qu'il présente (Règle 9.4), une activité que recherche le visiteur de type grand public;

-Facilite la lecture (Règle 9.7), mais l'allège aussi (Règles 9.4 et 9.5) et la relie à l'observation des objets (Règle 9.4), de sorte qu'elle perd beaucoup de son caractère rebutant. Ainsi le tandem observation-lecture peut donner lieu à une production cognitive, imaginaire et affective abondante, source de plaisir, qui assure un contact fort et immersif avec le contenu de l'exposition ainsi que de fréquents moments de créativité qui l'enrichissent;

-Offre un fil conducteur impeccable qui aide le visiteur à organiser cette production et à en réaliser des synthèses partielles et globales (Règles 9.1 et 9.6) qui contribuent de façon optimale à son développement.

3. Perspectives

Malgré ce qui vient d'être présenté, il reste beau-

coup à faire. On pourrait, par exemple, explorer les points suivants:

-Identifier les effets d'incohérences non traitées ici, comme celle qui se glisse parfois entre le titre d'une exposition et le contenu de son texte introductif.

-Vérifier si la forme détendue et l'approche explicative suggérées pour le texte introductif sont également appropriées pour le texte des panneaux et pour celui de la partie allongée des cartels.

-Approfondir de nouveaux aspects de la muséographie pour comprendre comment ils peuvent contribuer à un traitement facile et fructueux de l'exposition.

-Étudier comment, sans en briser la cohérence, intégrer dans l'exposition des éléments qui aident à comprendre des phénomènes ou des objets complexes.

-Examiner le rapport qui devrait exister entre une exposition telle que conçue ici et les «aides à la visite» offerts électroniquement avant, pendant et après le passage au musée.

-Poursuivre l'exploration du fonctionnement psychologique du visiteur adulte dans divers types d'expositions.

Enfin, vu le processus inductif qui a permis le développement des neuf principes proposés, il y aurait lieu de vérifier leur efficacité de manière déductive. Toutefois, cette vérification s'annonce difficile à cause de la complémentarité et du renforcement mutuel de ces principes.

NOTES

1. Adultes fréquentant une institution muséale deux fois ou moins par année.

2. Ces expositions ont été présentées à Québec et à Paris.

3. Cette recherche a été appuyée financièrement par le Conseil de recherche en sciences humaines du Gouvernement du Canada, par le Fonds pour la formation de chercheurs et l'aide à la recherche, ainsi que par le Fonds québécois de recherche sur la société et la culture du Gouvernement.

4. Un * signifie que les références sont nombreuses et que celles qui sont offertes le sont à titre exemplaire.

5. Pour que ces possibilités se matérialisent, le titre de l'exposition et l'information que l'on diffuse à son sujet doivent avoir suffisamment de résonance chez le visiteur pour que celui-ci se déplace pour la voir. García Blanco (1999) considère que le titre et cette information deviennent le trait d'union nécessaire entre les connaissances du visiteur et l'inconnu qu'on va lui présenter.

6. Certaines expositions offrent plus d'un texte introductif.

7. Ces structures varient selon les cultures.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BITGOOD, S. (2002): Environmental Psychology in Museums, Zoos, and Other Exhibition Centers. *Handbook of Environmental Psychology* (R. Bechtel, A. Churchman, eds.), John Wiley, New York: 461-480.
- DAIGNAULT, L. (2011): *L'évaluation muséale. Savoirs et savoir-faire*. Presses de l'Université du Québec, Québec.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (1985): Les pavots d'Islande ou l'imagination et les termes que l'on emploie pour en parler. *Revue québécoise de psychologie*, 6: 54-86.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2005): *Le public adulte: fonctionnement psychologique et éducation muséale*. Notes de cours. École du Louvre, Paris.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2007): *Le public adulte, fonctionnement psychologique et éducation muséale*. Notes de cours. École du Louvre, Paris.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2012): *Des principes pour aider un conservateur à concevoir des expositions qui favorisent leur traitement par des visiteurs adultes*. Notes de cours. Institut national du patrimoine, Paris.
- DUFRESNE-TASSÉ, C. (2012a): Metodologias de Pesquisa em Educação em Museus. Comunicação em «*Workshop Internacional de Pesquisa em Educação em museus*» organizado por o Grupo de Estudio e Pesquisa em Educação Não Formal e Divulgação em Ciência de la Universidade de São Paulo.
- DUFRESNE-TASSÉ, C.; ÉMOND, A.M.; MARIN, D.; BOISVERT, I.; VARVARICOS, A. (2013): Examen de deux façons dont des visiteurs adultes de type grand public deviennent créateurs dans un musée d'histoire. Texte de la communication présentée à la *CECA 2013 Rio de Janeiro Annual Conference*.
- GARCÍA BLANCO, A. (1999): *La exposición un medio de comunicación*. Ediciones Akal, Madrid.
- GOB, A.; DROUGET, N. (2010): *La muséologie: histoire, développements et enjeux actuels*. Armand Colin, Paris.
- 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». *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* (C. Dufresne-Tassé, ed.), Conseil international des musées, Comité international pour l'éducation et l'action culturelle, Paris: 177-205.
- HOOD, M. G. (1983): Staying Away: Why People Choose no to Visit Museums. *Museum News*, 61: 50-57.
- O'NEILL, M.C. (2000): Expression de la distance par le visiteur de musée: objets et modalités. *Diversité culturelle, distance et apprentissage / Cultural Diversity, Distance and Learning / Diversidad cultural, distancia y aprendizaje* (C. Dufresne-Tassé, éd.), The Committee for Education and Cultural Action of the International Council of Museums. Paris: 96-115.
- PÉPIN, L. (1998): *La cohérence textuelle*. Beauchemin, Laval.
- RAVELLI, L. (2006): *Museum Texts*. Routledge, London.