

## La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique

In: *Publics et Musées*. N°15, 1999. pp. 31-43.

### Abstract

We first expound some theoretical approaches of the museology of object and exhibition (of the object and its display). Then, we describe and interpret two exhibitions, both thematical and museological, that try not only to develop a theme but to reveal the Visual process that underlies and guides its organization. This deliberate display of its own metalanguage gave the visitors a better understanding of the functioning of an exhibition.

### Resumen

En primer lugar proponemos algunas reflexiones teóricas sobre la museología del objeto y de la exposición. Luego, presentamos e interpretamos dos exposiciones, a la vez temáticas y museológicas, que se autoexpusieron en el sentido que trataban no solo de desarrollar un tema, sino también de visualizar su puesta en escena. Ese metadiscursos museológico expuesto permita que les visitantes comprendieran mejor cómo funciona una exposición.

### Résumé

Nous proposons d'abord quelques réflexions théoriques sur la muséologie de l'objet et de l'exposition. Ensuite, nous présentons et interprétons deux expositions, thématiques et muséologiques à la fois, qui se sont autoexposées dans le sens qu'elles n'essayaient pas seulement de développer un thème mais aussi de visualiser leur mise en scène. Ce métadiscours muséologique exposé permettait aux visiteurs de mieux comprendre le fonctionnement d'une exposition.

---

Citer ce document / Cite this document :

Schärer Martin R. La relation homme-objet exposée : théorie et pratique d'une expérience muséologique. In: *Publics et Musées*. N°15, 1999. pp. 31-43.

doi : 10.3406/pumus.1999.1132

[http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus\\_1164-5385\\_1999\\_num\\_15\\_1\\_1132](http://www.persee.fr/web/revues/home/prescript/article/pumus_1164-5385_1999_num_15_1_1132)

---

## LA RELATION HOMME-OBJET EXPOSÉE : THÉORIE ET PRATIQUE D'UNE EXPÉRIENCE MUSÉOLOGIQUE

Par le processus de la muséalisation, des objets sont décontextualisés de leur fonction primaire, chargés de nouvelles valeurs, puis intégrés dans des collections pour être ensuite recontextualisés et ainsi visualisés dans une exposition. Une relation spécifique entre l'homme et son patrimoine est au centre de ces démarches et les régit. Ce « phénomène muséal » est aussi au cœur de toute réflexion muséologique. En général, le visiteur d'une exposition ne s'en rend pas compte.

C'est pourquoi il nous a semblé intéressant et opportun de créer des expositions qui – tout en traitant de sujets spécifiques – font en même temps voir les coulisses et réflexions muséologiques, en d'autres termes, qui *s'autoexposent* et proposent ainsi un *métadiscours*.

Ces expositions ont été mises sur pied par l'Alimentarium / musée de l'Alimentation à Vevey (Suisse). Une première en 1991-1992, dans le cadre de ce que l'on a appelé le sept-centième anniversaire de la Confédération helvétique, avec un titre programmatique : *700 ans au menu, 7 expositions exposées. L'alimentation en Suisse du bas Moyen Âge à nos jours : 7 façons de présenter l'histoire au musée*. Une deuxième en 1995-1996, qui poursuivait la réflexion entamée, intitulée *Histoires d'objets*. Les deux s'inscrivaient chacune dans le contexte d'un colloque international : en 1991 celui du Comité international pour la muséologie (ICOM-ICOFOM) sur le langage de l'exposition, en 1995 celui de la Commission internationale pour la recherche en histoire alimentaire européenne sur l'alimentation et la culture matérielle.

Nous aimerions dans cet article exposer d'abord des considérations théoriques, axées sur les musées de société (donc pas applicables telles quelles aux beaux-arts) et donner ensuite le descriptif des deux expositions pour présenter ainsi notre manière de visualiser des faits muséolo-

giques. Pour conclure, nous discuterons tension entre théorie et pratique.

Pour commencer, il faut préciser ce que nous entendons par *muséologie*. Nous privilégions un champ de recherche défini très largement et qui englobe une attitude spécifique de l'homme face aux objets (ou à leurs valeurs idéelles). Cette attitude inclut les procédés de conservation («muséalisation»), de recherche, de communication («visualisation»). Ce type d'attitude se rencontre toujours et partout. Institutionnalisé et analysé au musée, ce phénomène en a tiré son nom, ce qui induit souvent des malentendus dans la mesure où on assimile la muséologie à la «science du musée» uniquement.

Il nous semble judicieux de mettre l'objet au centre de nos considérations ou plutôt l'homme dans ses rapports avec les objets, et ceci de manière très générale. Nous évoquerons ensuite la muséalisation des objets et avant tout la façon dont l'histoire peut être visualisée par ceux-ci. Il se pose donc la question de savoir comment les objets, ou mieux, comment les rapports de l'homme avec les objets se transforment au musée, et comment les objets se trouvent chargés, dans l'exposition, d'un message à transmettre.

Les milliers d'objets qui entourent chaque individu constituent le point de départ. Les objets sont universels et omniprésents. Une culture sans objets est tout simplement impensable. Dans notre définition extrêmement large, nous entendons par *objets* tout ce que l'homme peut percevoir par ses sens et qui s'est matérialisé une fois, y compris des éléments fugitifs tels que la langue et la musique. En dehors des objets, on distinguera aussi les idées qui, comme entités imaginées, ont besoin d'être matérialisées pour être communiquées, et les événements. L'exposition permettra de visualiser ces trois phénomènes.

On établit en général une distinction entre les objets que l'homme a trouvés tels quels (les objets naturels) et les objets qu'il a réalisés lui-même (les objets culturels). Toutefois, cette distinction est sans importance dans la réflexion sur le monde de l'objet puisque tout objet que l'entendement humain est capable d'appréhender devient en fin de compte un objet culturel. Il est donc parfaitement justifié d'utiliser comme expression générique les termes «biens culturels» ou «patrimoine matériel», englobant les deux types d'objets.

En fin de compte, les objets ne doivent leur existence qu'à la perception qu'en a l'homme, puisqu'en dehors de l'entendement humain et de la réflexion, les objets n'existent ni pour l'individu, ni pour la société. Les objets n'ont donc de signification que dans leur rapport avec l'individu et la société. Ce rapport est double : il est déterminé par la fonction d'usage des objets et par les valeurs qui leur sont attribuées. Même s'ils tendent parfois à s'annuler, ces deux aspects coexistent toujours.

On peut définir la fonction d'usage comme l'utilisation des objets pour atteindre un but précis (instrumentalisation). Bien entendu, il faut distinguer entre l'intention avant la création de l'objet, l'usage prévu à l'origine et les changements d'affectation. Par exemple, la baratte à beurre qui devient porte-parapluies...

Tant l'individu que la société attribuent des valeurs à tout objet selon sa fonction d'usage ou indépendamment d'elle. Ces valeurs peuvent en outre constamment changer. Et bien sûr, le même objet peut endosser des valeurs totalement différentes, voire contradictoires. Si l'on voulait classer ces valeurs, dont l'énumération ne sera jamais exhaustive, il faut distinguer entre valeur matérielle et valeurs idéelles, comme par exemple la valeur matérielle d'un lingot d'or, la valeur esthétique d'un verre en cristal poli du dix-huitième siècle, la valeur heuristique d'un autocuiseur doté d'un nouveau type de soupape, la valeur symbolique (malle à pique-nique de l'empereur d'Autriche-Hongrie) ou encore la valeur de souvenir (service en argent transmis de génération en génération).

Non seulement des objets nous entourent mais nous les conservons également, ceci pour leur fonction d'usage (aspect qui n'intéresse pas la muséologie) ou pour les valeurs qui leur sont attribuées. La muséalisation définie comme la « conservation des valeurs idéelles attachées aux objets » est un aspect fondamental. Un exemple simple pour illustrer ce propos : si l'on conserve une casserole pour pouvoir la réutiliser, elle reste un pur objet d'usage. Si elle n'est pas jetée après l'acquisition d'une nouvelle casserole, mais conservée pendant des années et exposée comme décoration au-dessus de l'armoire de la cuisine, la voici muséalisée pour sa valeur de souvenir. Cet exemple montre bien que ce sont toujours les deux aspects (fonction d'usage et valeurs attribuées) qui déterminent simultanément l'attitude à l'égard des objets. En effet, pendant la période d'utilisation déjà, l'individu commence à développer des rapports personnels avec ses casseroles. Très rapidement, d'autres valeurs peuvent s'y ajouter : la valeur esthétique – on trouve la casserole « tout simplement belle » –, la valeur de symbole – « grâce à cette casserole-miracle, j'ai déjà réussi plus d'un mets succulent » –, la valeur heuristique – d'autres casseroles viendront peut-être rejoindre celle-ci sur l'armoire et ce sera le début d'une collection, si bien que certaines conclusions pourront être tirées du développement de la série –, etc. Par analogie, ce qui vient d'être dit peut s'appliquer aussi au processus de muséalisation effectué par la collectivité, telle qu'on peut l'observer lorsque, par exemple, on restaure la cuisine d'un château du quatorzième siècle.

De par sa fonction de communication, le musée, par le biais de l'exposition, visualise des faits absents (et passés) à l'aide d'objets muséalisés. À propos des valeurs attribuées à chaque objet, il est important de renvoyer à sa fonction de signe. Par principe, les objets exposés sont toujours des signes, sans quoi la communication serait impossible. L'interprétation d'un signe dépend toujours de la biographie individuelle (code personnel) et de l'environnement culturel (code social) de l'individu. Ces objets ne représentent toutefois qu'une infime fraction des objets, passés ou présents, du monde. Comme l'histoire ne peut être reconstruite, et que les objets conservés nous fournissent tout au plus des renseignements d'ordre matériel (informations structurelles) mais ne nous apprennent rien sur la manière dont on les utilisait autrefois (information culturelle), la visualisation ne peut guère être une simple présentation ; il faut une explication du contexte initial.

L'exposition transmet toujours des interprétations, des valeurs, des représentations du monde et de l'histoire. Toutefois, chaque société est fortement marquée par le fait que la transmission de l'information est le plus souvent indirecte, et tout particulièrement la nôtre. Le danger est grand que la réalité imaginée soit prise pour la vraie réalité. On comprend ici le rôle déterminant que jouent les objets originaux dans la construction de ces mondes fictifs: eux «ne sont pas fiction», eux simulent la réalité, eux ont «l'aura de l'authentique». Une telle authenticité est ensuite transférée sans autre forme de procès sur toute la mise en scène.

Il est donc très utile de marquer – au moins de temps à autre – notre réalité fictive comme telle, de la rendre perceptible, de créer une distance critique entre le visiteur du vingtième siècle et le monde de l'exposition, peut-être même d'intégrer des choses invraisemblables, surprenantes, insolites. La difficulté est d'autant plus grande que la mise en scène est réaliste. Pourquoi ne verrait-on pas, par exemple, un armanni en jeans, assis dans la ferme construite au musée (et évoquée ci-après) ? Même si ce n'était qu'un mannequin, son rôle serait pour ainsi dire de représenter le visiteur (ou l'ethnologue) dans la scène, et pourquoi pas, de commenter les objets exposés. Quoi qu'il en soit, une telle présentation serait de loin préférable à une tentative forcée de donner au mannequin une allure historique.

L'espace est une caractéristique importante du lieu de visualisation qu'est l'exposition. Il permet au visiteur de se déplacer à sa guise et d'observer, comme il l'entend, les objets présentés. Par principe, une exposition représente toujours une réalité fictive (du fait que la réalité absente ne peut en aucun cas être transférée sans modifications au musée). La visualisation de l'histoire ne peut signifier «reconstruction», le passé étant définitivement perdu. Il n'est donc ni reconstituable, ni totalement connaissable. Nous n'avons donc jamais qu'une image incomplète et provisoire des situations passées, image qui évolue constamment. La somme de toutes les connaissances du passé permet cependant de se rapprocher d'une image historique vraisemblable. C'est donc exclusivement grâce au présent que l'histoire peut se constituer, elle est une constante réactualisation du passé. On ne peut donc visualiser que des représentations d'un phénomène, jamais le phénomène lui-même.

L'exposition est déterminée par quatre paramètres: le message, les éléments de l'exposition (comprenant les expôts, les moyens de la mise en scène et les éléments d'aménagement des salles), le concepteur et le visiteur. La communication dans une exposition a ceci de particulier qu'elle est décalée dans le temps puisque le créateur de l'exposition n'est pas présent en même temps que le visiteur. Ce décalage donne à la communication certains caractères propres aux médias de masse et la rend difficile à contrôler. Une fois passées les festivités de l'inauguration, l'exposition reste en quelque sorte latente jusqu'à l'arrivée du premier visiteur qui, en fait, la met en œuvre par sa propre façon de regarder. Ce faisant, ce n'est pas à notre exposition qu'il donne vie, mais à la sienne propre – hélas! de notre strict point de vue parce que notre message ne sera peut-être pas reçu; tant mieux d'un point de vue plus large, si notre

exposition peut stimuler une réflexion personnelle. Donc, à chaque visiteur son exposition, chaque fois une autre! Peut-être nous faut-il donc élargir la définition de la transmission d'un message, en insistant sur le côté rencontre plutôt que sur le côté communication: l'exposition crée un lieu de rencontre entre le thème / les objets et le visiteur. Ainsi on pourrait définir l'exposition mieux comme un forum que comme un lieu d'enseignement.

Présentons maintenant brièvement les deux expositions en question dont chacune occupait environ 450 m<sup>2</sup>.

*700 ans au menu* vise un double but: d'une part, donner un aperçu de l'alimentation en Suisse de la fin du Moyen Âge jusqu'à nos jours; d'autre part, elle se propose, à côté du contenu, d'en discuter la forme, c'est-à-dire le phénomène «exposition historique», et par ceci aussi le «media musée». Elle traite donc simultanément de l'histoire suisse de l'alimentation et des possibilités d'exposer cette histoire au musée.

En introduction, la mezzanine de l'Alimentarium présente sur environ 50 m<sup>2</sup> comme «objet en soi» la copie colossale et parfaite d'une soupière. Les musées ne peuvent pas représenter le sens et la fonction originelle d'un objet, sa vie première, sa réalité vraie, c'est pourquoi la vitrine au-dessous de la soupière ne montre que du vide, et n'est pas éclairée non plus (pour éviter de mettre en scène ce vide). Tout autour, huit vitrines donnent d'autres dimensions possibles à l'objet. Celui-ci exerce un certain effet sur le visiteur (réalité personnelle) et est interprété dans le contexte artificiel du musée (réalité imaginée). Dans la réalité personnelle, l'individu détache physiquement ou intellectuellement l'objet de son contexte original. L'objet peut séduire, raviver des souvenirs, évoquer un savoir, inciter à la réflexion; il acquiert ainsi une nouvelle dimension. Dans la réalité imaginée, le musée détache l'objet physiquement et intellectuellement de son contexte original et le transfère dans le contexte artificiel de l'exposition. Ainsi apprêté pour le visiteur, l'objet est analysé, illustré, interprété et comparé (on ne parle pas de conservations *in situ*).

Dans la salle principale de l'exposition, on présente sept réalisations possibles, en fait sept expositions qui sont toutes sérieuses dans leur intention de vouloir montrer ce qu'était l'alimentation en Suisse. En réalité, elles n'en montrent bien sûr que des aspects partiels. La somme de ces sept approches n'en donne pas non plus une image complète. Même un nombre infini d'expositions n'aurait pu le faire! Les titres de ces sept expositions partielles indiquent les intentions de chaque mise en scène par la fonction attribuée à l'objet. C'est celle-ci qui définit le type des langues expographiques, soit esthétique, didactique, théâtrale ou associative.

### **1) *L'objet est muet: le musée-dépôt***

Les objets sont présentés tels quels, comme ils sont parvenus au musée, pêle-mêle, sans légende. Le visiteur cherche des informations car les objets en eux-mêmes ne lui révèlent rien de leur vie antérieure. Mais ils l'encouragent peut-être à réfléchir à leur fonction dans la vie quotidienne (objet utilitaire, de prestige, de collection, etc.) et à la nouvelle

signification qu'ils acquièrent au musée. Quoique les comparaisons exposition-langue soient quelque peu risquées, on pourrait définir une telle présentation comme une sorte de « dictionnaire » mettant à disposition des éléments qui sont ensuite combinés et arrangés selon les « règles grammaticales » des différentes langues d'exposition.

### 2) *L'objet séduit: le musée-rêve*

Dans la salle d'exposition d'un château imaginaire sont présentés, avec réalisme, quelques objets choisis avec soin et mis en valeur par des techniques modernes. Les légendes, qui dans ce cadre dérangent, sont réduites au minimum et subtilement intégrées à l'ensemble. Telle est l'idée générale de ce type d'exposition: la beauté des objets interpelle directement le visiteur plongé dans la contemplation et fait naître en lui une sensation unique. Sa visite terminée, il retrouve (on l'espère!), enrichi, son quotidien.

### 3) *L'objet illustre: le musée-livre d'histoire*

Ici, seule l'information est importante. Textes, graphiques et petites illustrations sont la base de cette conception. Et comme un musée présente généralement des objets, on en a choisi quelques-uns plus ou moins au hasard. Ils ne sont toutefois là que pour illustrer le texte, car l'objet est considéré comme un témoin accessoire du passé qui ne peut rien révéler des grandes évolutions et des contextes historiques.

### 4) *L'objet émeut: le musée-théâtre*

L'histoire, « telle qu'elle a réellement existé », est reproduite d'une manière réaliste: une modeste famille de paysans du dix-septième siècle est réunie autour d'un repas frugal. La scène (pourtant sans personnages, ceux-ci sont visibles seulement dans un film) témoigne également de la stabilité des structures du quotidien. Cette présentation des choses part de l'idée trompeuse que l'on pourrait restituer le passé et que l'histoire pourrait être répétée. On idéalise ainsi le « bon vieux temps ». L'objet est donc le moyen par lequel on catalyse les sentiments et les projette dans le passé.

### 5) *L'objet éduque: le musée-école*

Beaucoup de jeux, électroniques parfois, ainsi qu'un texte clairement structuré, accompagné de sources écrites et iconographiques, guident le visiteur attentif et studieux à travers l'histoire de l'alimentation en Suisse. Des phrases à retenir insistent sur les faits importants, une bibliothèque destinée à approfondir les connaissances est à disposition. On accorde à l'objet un rôle intermédiaire: l'observation active et didactique des objets utilitaires, dont l'aspect fonctionnel est rehaussé, ainsi que le contact direct avec l'objet devraient mieux faire comprendre l'histoire.

### 6) *L'objet signifie: le musée-discussion*

L'exposition organisée dans la mise en scène d'une usine désaffectée met l'accent sur la valeur symbolique de l'objet, sur sa signification qui transcende sa fonction primaire. Deux ensembles d'objets, dont la composition inhabituelle attire le regard, présente, au Moyen Âge et aujourd'hui, la préparation de l'un des plus vieux aliments du monde: la soupe. Le visiteur est convié à abstraire du contexte initial des objets ainsi individualisés et nouvellement recontextualisés et à découvrir la situation

alimentaire qui transparaît symboliquement au travers de chaque objet de l'exposition.

### 7) *L'objet témoigne: le musée-récit*

Des objets, des textes, des graphiques et des illustrations, savamment dosés et discrètement mis en valeur, présentent, en quatre étapes, et de manière critique, l'évolution de l'alimentation en Suisse durant ces sept cents dernières années. On octroie une place prépondérante à l'objet que l'on considère comme élément central de ce musée. Cette conception repose sur l'idée que, placé dans un contexte, l'objet peut contribuer à éclairer le passé.

La deuxième exposition, *Histoire d'objets*, reprend la thématique sous un autre angle, tout en gardant, comme trait d'union, l'introduction de l'exposition *700 ans au menu* qui, depuis, a été intégrée dans l'exposition permanente.

Cette exposition entend montrer l'homme dans sa relation avec les objets destinés à l'alimentation. Une première partie met en avant l'alimentation et la culture matérielle ainsi que les liens entre elles. Dans des décors évoquant des cuisines, le visiteur découvre de nombreux objets; d'abord ceux que l'on estime utiles, conservés pour leur fonction d'usage. On a choisi d'illustrer les deux opérations culinaires de base que sont couper et cuire. Le visiteur découvre ensuite des objets sélectionnés pour les valeurs qu'on leur attribue: objets précieux ou beaux, objets chargés de valeur heuristique, symbolique ou de souvenir. Il peut compléter lui-même cette présentation très variée en manipulant des objets et en leur attribuant des valeurs. Les objets n'existent qu'à travers les hommes, tel est le message qui doit transparaître ici.

La partie médiane de l'exposition est consacrée à la muséalisation (au musée seulement) de la culture matérielle alimentaire (bien sûr, les objets de la première partie étaient muséalisés, mais l'exposition y simule, d'ailleurs à première vue seulement, la vie réelle). La muséalisation est un processus de passage: pour en prendre conscience, le visiteur est invité à apporter lui-même un objet au musée, à l'inscrire dans l'inventaire et à lui trouver un environnement adéquat pour l'exposer. Malheureusement, très peu de visiteurs ont saisi cette occasion. Questionnés sur la raison pour laquelle ils n'ont rien apporté, ils répondent presque tous par ces deux réflexions: ils avaient honte d'exposer, dans un musée, des objets simples et banals de leur vie quotidienne et ils ne voulaient pas se séparer (même temporairement) de leurs objets précieux ou chers, dans le sens figuré du terme.

La troisième partie, à nouveau plus grande, montre d'une part tous les objets de la collection de l'Alimentarium non exposés dans d'autres salles, classés par ordre numérique et « mis en cage », d'autre part la culture alimentaire visualisée dans des vitrines où les objets sont exposés de manière à mettre en évidence les valeurs qui leur sont attribuées. Pour garder un lien thématique, on a choisi uniquement des objets en relation avec le café. Comme les objets sont muets sur leur vie avant leur entrée au musée, le visiteur trouvera des informations transmises électroniquement et d'une manière vivante et directe, puisque chaque après-midi des



histoires d'objets sont racontées, aussi bien par les guides du musée que par les visiteurs eux-mêmes. Par ce biais, il est possible de renouer l'exposition avec la vraie réalité en dehors du musée. Il est intéressant de constater que les guides, très souvent, ont plutôt dû écouter les visiteurs que pu raconter des histoires elles-mêmes...

Ces constatations nous amènent à la *tension entre théorie et pratique* – double tension à vrai dire, parce qu'omniprésente, aussi bien avant qu'après l'ouverture de ces deux expositions « muséologiques », soit à l'intérieur du musée (pendant la conception, la préparation et l'exécution), soit dans les rapports vers l'extérieur (exploitation).

Tout d'abord il est risqué de concevoir une exposition qui ne s'organise ni autour d'une collection, ni autour d'un thème, mais avec des messages abstraits : visualiser l'histoire par le « média exposition » dans le premier cas, et la relation entre l'homme et l'objet pour la deuxième exposition. Comment exposer donc, soit la manière d'exposer, soit une attitude ? Comment faire sentir qu'il y a une lecture au deuxième degré ? Dans l'exposition *700 ans au menu*, il n'y a, sur un plan macro-expographique, que sept « objets » : les sept pavillons qui contiennent les sept approches choisies. Chacun porte une légende relevant le rôle de l'objet : « l'objet séduit », « l'objet éduque », etc. (voir ci-dessus). Par ce simple moyen, le visiteur est chaque fois mis hors exposition (partielle) et peut, par une telle aliénation, la percevoir comme entité distincte. *Histoires d'objets* mise, d'une manière similaire, sur des grands titres écrits sur le sol avec un libellé répétitif : « L'objet est considéré comme... » (« ...utile », « ...beau », « ...précieux », « ...souvenir », « ...témoin », « ...symbole »). En outre, des juxtapositions inhabituelles d'objets dans ces éléments de cuisine, qui ne peuvent donc jamais être confondues avec une tentation de reconstitution de « vraies » cuisines, ont le même effet de distanciation et d'incitation à la réflexion. Aussi le visiteur trouve-t-il dans chaque « cuisine » un miroir, dans lequel il peut se voir lui-même et simultanément un objet-phare pour la « valeur » exposée. Ceci aussi, bien sûr, pour visualiser qu'une relation, celle entre l'homme et l'objet, est en jeu. Une installation centrale invite le visiteur à observer une fourchette potentielle, « abstraite », par un oculaire astucieux – vision qui créait une fourchette concrète et particulière. Le message est transmis d'une part par le texte « le regard crée l'objet », écrit dans la direction du regard et dans plusieurs langues (pour symboliser ainsi l'individualité du regard), et d'autre part, en invitant le visiteur à l'expérience personnelle de son propre regard.

Ce visiteur, comment réagit-il ? Tout d'abord par une certaine perplexité car il rencontre une approche inhabituelle. Ceux qui sont prêts à s'investir, à sortir des sentiers battus, à oser l'expérience, se déclarent enthousiastes. L'un d'entre eux nous a conseillé quand même d'appliquer un panneau « Attention, exposition intellectuelle ! »... Critique prononcée, d'autre part, par ceux qui veulent dans la première exposition apprendre quelque chose sur l'histoire alimentaire suisse. Ils se déclarent fort déçus, surtout et aussi parce que nous aurions raté l'occasion extraordinaire du sept-centième anniversaire de la Suisse pour élucider l'évolution d'un

phénomène important de l'histoire au quotidien. Critique non énoncée par rapport à la deuxième exposition, parce que – pensons-nous – elle n'a pas une thématique bien définie (l'histoire alimentaire de sept siècles) mais un sujet beaucoup moins précis (histoires d'objets), laissant donc plus de place à l'imagination libre, tandis que le premier thème incite à des attentes très concrètes qui se basent aussi sur une expérience bien ciblée avec des expositions historiques. En outre, l'exposition récente permet, beaucoup plus que la première, une lecture au premier degré, soit la découverte de pléthore d'objets alimentaires, sans que le visiteur ait besoin d'une grille théorique quelconque. Elle est finalement aussi beaucoup plus près de la vie quotidienne actuelle du visiteur que l'exposition *700 ans au menu*, celle-ci ne permettant guère une telle approche, car une chronologie unique est imposée.

À part le plaisir indéniable et la fascination de traiter un thème alimentaire autrement, de façon plus théorique mais en même temps avec une issue très concrète, ces deux expositions nous ont éclairés énormément sur les possibilités de transmettre des messages théoriques, de ne pas communiquer uniquement un thème spécifique, mais de discuter en même temps le média lui-même. Nous espérons pouvoir faire fructifier ces expériences avec la refonte complète de l'Alimentarium, actuellement en cours.

M. S.  
Alimentarium, Vevey

## RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- Analyse des images (L'), *Communications*, 15, 1970.
- Appadurai (A.). 1986 (ed.). *The Social Life of Things: Commodities in Cultural Perspective*. Cambridge.
- Auer (H.). 1989 (ed.). *Museologie, Neue Wege – Neue Ziele: Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet von den ICOM-Nationalkomitees der Bundesrepublik Deutschland, Österreichs und der Schweiz vom 11. bis 14. Mai 1988 am Bodensee*. München.
- Bary (M.-O. de) & Desvallées (A.). 1992 (ed.). *Vagues: Une anthologie de la nouvelle muséologie*. Mâcon/Savigny-le-Temple.
- Baudrillard (J.). 1968. *Le Système des objets: La consommation des signes*. Paris.
- Belcher (M.). 1991. *Exhibitions in Museums*. Washington.
- Bense (M.). 1971. *Zeichen und Design: Semiotische Ästhetik*. Baden-Baden.
- Boockmann (H.). 1987. *Geschichte im Museum: Zu den Problemen und Aufgaben eines Deutschen Historischen Museums*. München.
- Bourdieu (P.) & Darbel (A.). 1966. *L'Amour de l'art: Les musées et leur public*. Paris.
- Bourdieu (P.). 1979. *La Distinction: Critique sociale du jugement*. Paris.
- Braun (G.). 1981. «Présentation versus Représentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Kommunikation». *Zeitschrift für Semiotik*, 3, p. 143-170
- Dagognet (F.). 1984. *Le Musée sans fin*. Seyssel.
- Däring (C E). 1977. *Das kulturgeschichtliche Museum: Geschichte einer Institution und Möglichkeiten des Selbstverständnisses, dargestellt am Beispiel «Heimatmuseum»*. Frankfurt.
- Davallon (J.). 1986 (éd.). *Claquemurer, pour ainsi dire, tout l'univers: La mise en exposition*. Paris.
- Davallon (J.). 1999. *L'Exposition à l'œuvre: Stratégies de communication et médiation symbolique*. Paris/Montréal.
- Deloche (B.). 1989. *Museologica: Contradictions et logique du musée*. Mâcon/Savigny-le-Temple.
- Drechsler (W.). 1980 (ed.). *Faszination des Objektes*. Wien.
- Erber-Groiss (M.) et al. 1992 (ed.). *Kult und Kultur des Ausstellens: Beiträge zur Praxis, Theorie und Didaktik des Museums*. Wien.
- Fehr (M.), Grohé (S.). 1989 (ed.). *Geschichte – Bild – Museum: Zur Darstellung von Geschichte im Museum*. Köln. (Museum der Museen, 1)
- Fliedl (G.) et al. 1992 (ed.). *Erzählen, Erinnern, Veranschaulichen: Theoretisches zur Museums und Ausstellungskommunikation*. Wien. (Museum zum Quadrat, 3)
- Fliedl (G.) et al. 1994 (ed.). *Wie zu sehen ist: Essays zur Theorie des Ausstellens*. Wien. (Museum zum Quadrat, 5)
- Fliedl (G.). 1988 (ed.). *Museum als soziales Gedächtnis? Kritische Beiträge zu Museumswissenschaft und Museumspädagogik*. Klagenfurt. (Klagenfurter Beiträge zur bildungswissenschaftlichen Forschung, 19)
- Gabus (J.). 1975. *L'Objet témoin: Les références d'une civilisation par l'objet*. Neuchâtel.
- Gättsch (S.) & Sievers (K. D.). 1988 (ed.). *Forschungsfeld Museum: Festschrift für Arnold Lühning zum 65. Geburtstag*. Kiel. (Kieler Blätter, 20)
- Hainard (J.) & Kaehr (R.). 1982 (ed.). *Collections passion*. Neuchâtel.
- Hainard (J.) & Kaehr (R.). 1984 (ed.). *Objets prétextes, Objets manipulés*. Neuchâtel.
- Hauenschield (A.). 1988. *Neue Museologie: Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko*. Bremen. (Veröffentlichungen aus dem Uebersee-Museum, D16)
- Herles (D.). 1990. *Das Museum und die Dinge: Wissenschaft, Präsentation, Pädagogik*. Frankfurt/New York.
- Hooper-Greenhill (E.). 1995 (ed.). *Museum, Media, Message*. London.
- Judy (H.-P.). 1985. *Parodies de l'auto-destruction*. Paris.

- Kästlin, (K.) & Bausinger (H.). 1983 (ed.). *Umgang mit Sachen: Zur Kulturgeschichte des Dinggebrauchs*. 23. Deutscher Volkskunde-Kongress in Regensburg vom 6.-11. Oktober 1981. Regensburg. (Regensburger Schriften zur Volkskunde, 1)
- Klein (H.-J.) & Bachmayer (M.). 1981. *Museum und Öffentlichkeit: Fakten und Daten – Motive und Barrieren*. Berlin. (Berliner Schriften zur Museumskunde, 2)
- Klein (H.-J.) & Wüsthoff-Schäfer (B.). 1990. *Inszenierung an Museen und ihre Wirkung auf die Besucher*. Berlin. (Materialien aus dem Institut für Museumskunde, 31)
- Korff (G.). 1984. «Objekt und Information im Widerstreit». *Museumskunde*, 49, p. 83-93.
- Kuhn (A.) & Schneider (G.). 1978 (ed.). *Geschichte lernen im Museum*. Düsseldorf. (Geschichtsdidaktik, 3)
- Liebich (H.) & Zacharias (W.). 1987 (ed.). *Vom Umgang mit Dingen: Ein Reader zur Museumspädagogik heute*. München.
- Lübbe (H.). 1984. «Der Fortschritt und das Museum». *Auer*, 1984, p. 227-246.
- Lumley (R.). 1988 (ed.). *The Museum Time-Machine: Putting Cultures on Display*. London/New York.
- Maroevis (I.). 1998. *Introduction to Museology: The European Approach*. München.
- Meyer (H.-F.) & Dyroff (H.-D.). 1973 (ed.). *Museologie: Bericht über ein internationales Symposium, veranstaltet vom Deutschen Nationalkomitee des Internationalen Museumsrates (ICOM) in Zusammenarbeit mit der Deutschen Unesco-Kommission vom 8. bis 13. März 1971 in München*. Köln.
- Michaud (Y.). 1989 (éd.). «En revenant de l'expo». *Les Cahiers du musée national d'Art moderne*, 29.
- Miller (D.). 1987. *Material Culture and Mass Consumption*. Oxford.
- Moles (A.). 1972. *Théorie des objets*. Paris.
- Muséologie selon Georges-Henri Rivière* (La). Paris, 1989.
- Nicolas (A.). 1985 (éd.). *Nouvelles Muséologies*. Marseille.
- Nora (P.). 1984 (éd.). *Les Lieux de mémoire*. t. 1. Paris.
- Objets (les), *Communications*, 13, 1969.
- Ottenjann (H.). 1989. «Alltagskultur-Dokumentation durch das Volkskundemuseum. Zur Erforschung der historischen Sachkultur», *Zeitschrift für Volkskunde*, 85, p. 1-18.
- Parreiras-Horta (M. de L.). 1992. *Museum Semiotics: A New Approach to Museum Communication*. Thèse. Université de Leicester 1992.
- Pearce (S.). 1990 (ed.). *Objects of Knowledge*. London/Atlantic Highlands. (New research in museums studies, 1)
- Pearce (S.). 1992. *Museums, Objects and Collections: a Cultural Study*. Leicester/London.
- Pearce (S.). 1994 (ed.). *Interpreting Objects and Collections*. London/New York.
- Pomian (K.). 1986. *Der Ursprung des Museums Vom Sammeln*. Berlin. (Kleine kulturwissenschaftliche Bibliothek, 9)
- Quels musées pour quelles fins aujourd'hui?* Paris, 1983.
- Rüsen (J.), Ernst (W.) & Grütter (H.-T.). 1988 (ed.). *Geschichte sehen: Beiträge zur Ästhetik historischer Museen*. Pfaffenweiler. (Geschichtsdidaktik, NF 1)
- Russo (V.). 1980. «Lettura dell'oggetto». *Lares: Revista trimestriale di studi demo-etno-antropologici*, 46, p. 65-109.
- Schärer (M.). 1985 (éd.). *Histoires d'objets*. Exposition à l'Alimentarium. Vevey.
- Schärer (M.). 1991. *700 ans au menu. 7 expositions exposées. L'alimentation en Suisse, du bas Moyen-Âge à nos jours: 7 façons de présenter l'histoire au musée*. Exposition à l'Alimentarium. Vevey.
- Schärer (M.). 1992. «Les musées et la culture populaire: de l'objet à l'exposition », p. 37-56 in *Les Suisses: Modes de vie, traditions, mentalités / sous la direction de Paul Hugger*. vol. 1. Lausanne.
- Schiele (B.). 1989 (éd.). *Faire voir, Faire savoir: La muséologie scientifique au présent*. Québec.

- Schlereth (T.). 1982 (ed.). *Material Culture Studies in America*. Nashville.
- Schober (A.). 1994. *Montierte Geschichten : Programmatisch inszenierte historische Ausstellungen*. Wien (Veröffentlichungen des Ludwig-Boltzmann-Institutes für Geschichte der Gesellschaftswissenschaften, 24)
- Sofka (V.). 1985 (ed.). *Originals and Substitutes in Museums*. Symposium Zagreb, Oct. 1985. Stockholm. (ICOFOM Study Series, 8-9)
- Sofka (V.). 1986 (ed.). *Museology and Identity*. Symposium Buenos Aires, Oct. 1986. Stockholm. (ICOFOM Study Series, 10-11)
- Sofka (V.). 1987 (ed.). *Museology and Museums*. Symposium Helsinki-Espoo, Sept. 1987. Stockholm. (ICOFOM Study Series, 12)
- Sola (T.). 1997. *Essays on Museums and their Theory: Towards the Cybernetic Museum*. Helsinki.
- Spickernagel (E.) & Walbe (B.). 1979 (ed.). *Das Museum: Lernort contra Musentempel*. Giessen.
- Stocking (G.). 1985 (ed.). *Objects and others: Essays on Museums and Material Culture*. Madison. (History and anthropology, 3)
- Sturm (E.). 1991. *Konservierte Welt: Museums und Musealisierung*. Berlin.
- Thompson (M.). 1981. *Die Theorie des Abfalls: Über die Schaffung und Vernichtung von Werten*. Stuttgart.
- Van Mensch (P.). 1992. *Towards a Methodology of Museology*. Thèse. Université de Zagreb.
- Vergo (P.). 1989 (ed.). *The New Museology*. London.
- Véron (É) & Levasseur (M.). 1991. *Ethnographie de l'exposition*. Paris.
- Viel (A.) & Guise (C. de). 1992. *Muséo-sédution, Muséo-réflexion*. Québec.
- Waidacher (F.). 1993. *Handbuch der allgemeinen Museologie*. Wien/Köln/Weimar. (Mimundus, 3)
- Zacharias (W.). 1990 (ed.). *Zeitphänomen Musealisierung: Das Verschwinden der Gegenwart und die Konstruktion der Erinnerung*. Essen. (Edition Hermes, 1)

## RÉSUMÉ

**N**ous proposons d'abord quelques réflexions théoriques sur la muséologie de l'objet et de l'exposition. Ensuite, nous présentons et interprétons deux expositions, thématiques et muséologiques à la fois, qui se sont autoexposées dans le sens qu'elles n'essayaient pas seulement de développer un thème mais aussi de visualiser leur mise en scène. Ce métadiscours muséologique exposé permettait aux visiteurs de mieux comprendre le fonctionnement d'une exposition.

***W**e first expound some theoretical approaches of the museology of object and exhibition (of the object and its display). Then, we describe and interpret two exhibitions, both thematical and museological, that try not only to develop a theme but to reveal the visual process that underlies and guides its organization. This deliberate display of its own metalanguage gave the visitors a better understanding of the functioning of an exhibition.*

**E**n primer lugar proponemos algunas reflexiones teóricas sobre la museología del objeto y de la exposición. Luego, presentamos e interpretamos dos exposiciones, a la vez temáticas y museológicas, que se autoexpusieron en el sentido que trataban no sólo de desarrollar un tema, sino también de visualizar su puesta en escena. Ese metadiscurso museológico expuesto permita que les visitantes comprendieran mejor cómo funciona una exposición.