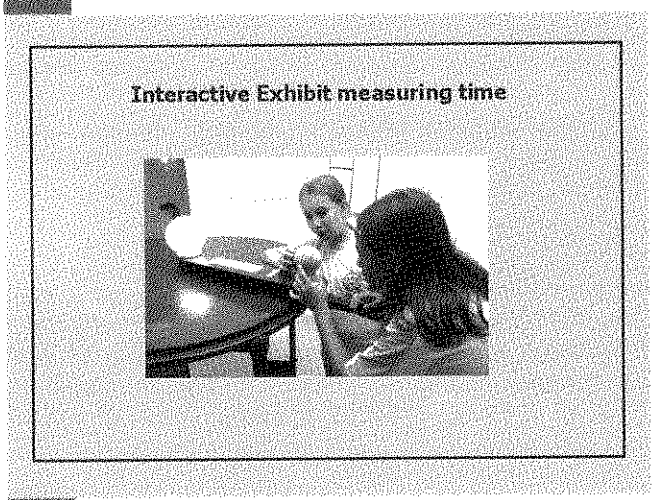
The combination of traditional and interactive objects in science museums

■ Maria Esther Alvarez Valente
Head of the Education Departament of the Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST, Rio de Janeiro - Brazil&

Martha Marandino
Faculty of Education Universidade de São Paulo - USP



■ The questions posed by the theme of the CIMUSET Conference in Barcelona (July 2001) imply a discussion about objects in science museums and interactivity. This presentation analyzes the possibilities of articulating traditional objects (generally with a historical value) and so-called interactive ones and examining the types of objects present in museums. The presentation also describes the different strategies used to achieve efficient communication and to implement education by means of such objects.
In order to offer a clearer understanding of the development of our communication, we would like to point out that in our analysis of questions linked to Science Museums and their presentation to the public, we base ourselves on the principle that the museum as communicator is expanding its educational role.

First, we shall look at the environment/ambience in which science and technology museums have been implemented. Within this context, we present some aspects of these museums and their objects. Finally, some aspects are suggested for a possible discussion relating to a different statute of the science museum object that goes beyond conservation by including the intangible, touched on in the exhibition narratives.

The environment / ambience

The 20th century saw the relation between science and technical skills - and their unforeseeable advances - become a social question. This is especially true after the Second World War, when the introduction of controlled nuclear energy occurred simultaneously with the prevalence of economic models based on development and progress. In the 1950s and 1960s the image of science and scientists was gradually fixed in society: institutionalized science and professionalized scientists. During this period, the launch of the Sputnik (1957) was the crowning achievement of Soviet scientific progress and had an enormous social impact by making explicit within the field of education the chiasm between society and the understanding of the role of science.

This last event resulted in a process with worldwide ramifications, promoting an intense discussion that led to a transformation of the practices and the social role of museums. Science and technology museums played a leading part at the center of this movement. Their aims went beyond the preservation of important objects from the history of science, to concentrate

on the popularization of scientific principles, in order to encourage young people to enter careers linked to science and technology. Among their principles was a belief in the necessity of exposure to scientific method for the formation of citizens and not solely for the preparation of future scientists. So, a multidisciplinary museum arose that integrates science, technology and art and that uses interactive techniques of an experimental nature. These are the so-called Science Centres: a provocative space that attracts, seduces and motivates the visitor to make contact with the fundaments of Science and Technology based on an invitation to 'do it yourself'[1].

During the 1960s and 1970s, the dominant discourse emphasized technological advance at any cost. Interest was focused on science and technical museums, which were seen as means to bridge the gap between people, science and technology. By returning to the past this instrument was also used to modernize urban centers that, in addition to their own status, served to make the achievements of science and technique more dynamic.

In the 1970s, more precisely, interest in environmental education was intensified by reports of damage to the environment and by the awareness that society had a low level of ecological consciousness, with the objective of making society reflect on the social implications of scientific development.

During this period, a new approximation of science occurred with the social role of technology (the marriage of scientific methods with technical skills becomes technology) that was able to find a variety of solutions to the practical problems that affect peoples' daily lives. Regarding the great capacity of storing, processing, interpreting and accumulating information and the imposition of theoretical limits, science has partially abandoned its initial aims and becomes more pragmatic. No longer does research for a hidden truth guide scientific efforts, but instead something practical, that permits goals to be achieved with greater efficiency, whether by simulation models or virtual reality.
On the other hand, science has found in technology a very productive partner to work with in society in a global manner and we can observe a change in the scale of the effects of science and technology on society (the impact of computation, robotics, nanotechnology etc.). Until the 1980s, physics occupied the place of paradigm in the description of nature. Today, biology is taking an increasing place.

If we are able to distinguish in the immediate post-war period a moment that can be characterized as the Age of Science [2], in the last twenty years a different movement is perceivable. From 1980 onwards, we have entered a new era: the Age of Technology[3]. The questions raised in society, which was undergoing a recession and was marked by social movements in favor of political, economic, social and cultural rights as well as the construction of citizenship through education, also modified the role of the institutions whose main mission is communicating and socializing knowledge. This has a special effect on science museums, which must pay a greater attention to the implications of this new context.

Based on public opinion polls about the interest of individuals in knowing about science-related matters, two distinct groups appear within society. One group is formed by those who are interested in the fields of science and technology, in order to enable themselves to act as informed citizens. The other one is formed by individuals who demonstrate a low level of understanding of scientific and technological themes (nuclear energy, chemical additives, environmental control, genetic engineering etc.). Evidence suggests that there is congruence between the need to improve the level of understanding of science and the guarantee of lifelong education. Thus, one can see the vital role in this strengthening process of non-formal instances of education, especially science museums[4].
Within this context, science and technology museums received a new impetus. This impetus is so strong that it is perceivable all over the world. Museums arose in response to a demand and as a resource for improving the relationship of individuals with science and technology. However, one must note that this growth is still associated with educational measures intended to stimulate competitiveness and greater productivity, in harmony with the needs of business and industry, in which the logic of profit prevails over social questions.

Education has been highlighted as an important resource to confront the new challenges posed by globalization and by technological advances in the age of information. For this reason, the concept of education, which in the past focused mainly on teaching and learning exclusively linked to a formal school setting, has broadened. Thus it transcends the walls of the classroom and spreads into spaces such as home, work, leisure, etc. resulting in the birth of a new field of education: the non-formal education[5]. Today, several spaces contribute towards the same educational goal of filling gaps in society's knowledge. Within this context, museums are considered to be important sources of learning by contributing to an elevation in the level of culture of the society in which they are inserted: those who are in school, those who did not have such an opportunity and those who are no longer part of the school setting.
By broadening the educational dimension of museums, as spaces of preservation and 'guardians of the past', they come closer to those aspects in contemporary science that are inserted in a vision of history as a relevant characteristic of scientific thought, in other words, the universe is subject to permanent change and therefore has a history. In this instance, museums have emphasized the association of natural phenomena with history. History enables one to understand the process of events. It is this history that narrows the gap between the layman and knowledge as preserved and presented in the museum.

However, we live in a context of great complexity. This occurs because opportunities and risks present themselves in such a fashion that there is no way to foresee or control in a deterministic fashion the result of the processes under way. This complexity is increased when we take into account questions of territoriality, with the tendency within globalization for States to preserve themselves in this new environment as nations. Therefore, what is implied is the introduction of 'geographication'

According to Santos, 'places fulfill and reveal the world, by 'historifying' and 'geographizing' it' [6].
Within this viewpoint, science also sees itself as unpredictable to the extent in which today it is no longer expected to cope with everything. These are elements of a new atmosphere requiring a new behaviour from society and also involving new demands on science education and popularization. If the beginning of the 20th century is marked by the mystification of science, by the end of the century the trend in education is to demystify it.

During the 1980s, many nations and the United Nations Organization for Education, Science and Culture (UNESCO) pledged themselves to fulfill an international commitment with respect to science education and to spread the idea of 'science for all' and throughout life, based on democratic principles and the respect for human rights. 'The scientific education of all students, for their roles as future citizens, was placed on an equal footing with the original and traditional objective of formal education in the sciences, related to the selection and preparation of future scientists'[7]. The same author further affirms that the knowledge of the adult public about most current and relevant scientific questions is not derived from experiences in school, but from the actions of scientific popularization (the great popularisers of science), from high quality electronic media and from science museums that bring to their exhibitions both classic scientific/technological knowledge and current or controversial themes.

The objective of these new museums and centres is to provide access to all by inviting the participation of the layman. Today, the individual is required to show a greater capacity to operate in different areas and an easeness of adaptation. All over the world, specialists in the area of science education have sought to implement science programs that can contribute to the formation of critical citizens, capable of appreciating science as part of culture, constantly seeking their own enrichment with regard to scientific culture, questioning the knowledge spread by the media and interacting consciously with the world around them[8].

These are some of the aspects that underlie the new forms of conceiving the spaces of museums and science centres. So, these new spaces now deal with current and controversial themes presented in such a way that individuals can participate as citizens, possibly by influencing political decisions.

The museum objects

Upon activating the popularizing role of the museum, it will be guided by a specific concept of science, based on a representation of science that will then be displayed in exhibitions where objects are present. These objects may be associated with presentations where science is portrayed as a crystallized knowledge, as an obstacle to the understanding of the visitor. And, in other cases, the objects are presented in such a way as to enhance the understanding of science as a process in transformation. Therefore, in order to discuss the articulation of traditional objects with so-called interactive ones, it is necessary to examine more closely the types of objects found in museums. A relevant bibliography on this subject already exists and several approaches have been proposed with regard to communication and education by use of objects [9]. Our presentation highlights the work of two authors.

Lourenço's study[10] proposes a system for the classification of objects for scientific and technical museums comprising three main types of objects: scientific objects, built for the purpose of scientific investigation: pedagogic objects, built for the purpose of teaching science; objects that popularize science, built for the purpose of presenting scientific principles to a wider audience. The first two types of objects are incorporated to collections because they are no longer used for their original purposes - and are commonly named 'historical objects' - and the third type of objects is built specifically to be manipulated within the context of an exhibition - these are currently named 'interactive objects'.

However, the author makes a reservation with regard to these designations; since in her view the attributes of 'history' and 'participation' are not intrinsic to objects - for instance, an historical object may, under certain conditions, become interactive and vice versa. Thus, historic value and interactivity are external characteristics that may be present in all objects, in different contexts. According to Lourenço it is the purpose for which the object was built – an internal criterion – that confers on it some objectivity and internal coherence. On the contrary, criteria based on external characteristics, such as interactivity or historical value, do not allow an objective approach to the problem, since these attributes are conferred during the appropriation of the objects and, in her view, are incapable of being controlled a priori.

From a different perspective based on the possibilities for presenting objects in exhibitions, Schärer[11] proposes seven approaches that indicate the intentions behind the display of an object, from the function attributed to it. The author defines types of exhibitive languages, such as aesthetic, didactic, theatrical and associative. In his opinion, objects in exhibitions may be mute, as in deposit-museums; seductive, as in dream-museums; illustrative, as in history book-museums; disorganized, as in theater-museums; educational, as in school-museums; significant, as in debate-museums; witnesses, as in narrative-museums.

Referring to these authors, one can affirm the existence of different forms of choice of the criteria for the classification of the types of objects in museums. If the choice is made according to internal attributes, the classification is, in general, more objective and generalist, and therefore independent of the context in which the object finds itself. On the other hand, a classification that takes into account the context, the object on display, tends to be less objective and as many criteria as situations in which the object can be displayed may exist. Nevertheless, the latter classification reveals the different forms in which the objects can be presented and interpreted by visitors, an important element for the communications process of museums.
In either classification, however, one can see that 'historic' and

'interactive"' attributes are not inherent to the objects. Above all regarding the question of interactivity in objects, several authors have discussed the way in which this term is being used in the museum environment. According to Falcão et al[12], the understanding of the concept of interactivity requires an analysis of the situations in which this term is usually used. Initially, interactivity arose as a counterpoint to contemplation, this last quality being common in museums that present objects which cannot be manipulated, inviting the visitor to behave in a reactive way while interacting with the equipment on display.
The term hands-on is also often proposed as being almost synonymous of interaction. However, the basic limitation of this level of communication would be that hands-on does not necessarily mean minds-on, in other words, the user may not, a posteriori, be able to build a meaning out of the experience. The authors quote Lucas, who criticizes the notion that any physical manipulation whatsoever of an apparatus promotes intellectual engagement. Thus, interactivity must be joined with a clear pedagogic conception that takes into consideration the specific characteristics of the spaces of non-formal education, especially with regard to the nature of learning that occurs in such places. If not, the interaction is lost in an innocuous attempt to publicize science to the general public.

So, we can see that the term 'interactive' has different nuances and that the fact that an object possesses the characteristics of traditional objects does not mean that it cannot have some degree of interactivity, here understood as a quality not restricted to exhibits of the hands-on type. Thus, the most important point is the manner in which the object is displayed and the approach used to propose the discourse about the object (meta-discourse). In our view, in the case of science museums, an approach that enables the treatment of the question of interactivity on its different levels in the discourse of exhibitions can be based on the history of science.

Facilitating interactivity in the museum

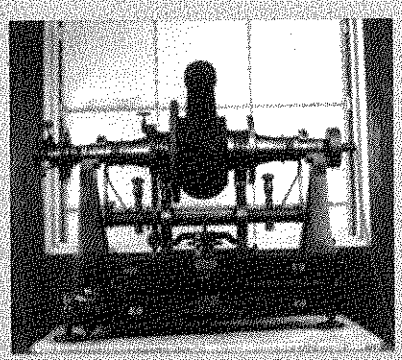
The exploration of scientific questions by means of the presentation of a historic process linking social and cultural aspects helps to promote a view of science as a collective human construction. It also contributes to the understanding of the hypothetical nature of the trial and error of scientific research. And it allows the visitor to understand that knowledge is reached by overcoming preconceived notions and obstacles by means of long and complex discussions taking place over time. In addition, the presentation of scientific questions by articulating different viewpoints enables a widening of the understanding of science, technology and social relations, bringing the public and scientific matters closer together and facilitating the understanding of science in a more ample fashion.

Scientific instruments help to introduce the relation between science and technical skills helping the public to give meaning to scientific content; but, the presentation to lay visitors of an instrument in isolation inevitably offers a very limited understanding of scientific thought. To the contrary, the instrument should be shown inserted within a context of interdisciplinary views, helping to bring science closer to the visitor. The scientific object only acquires meaning for the visitor if he or she is familiar, to a certain degree, with what is on display.

How can the historic dimension be introduced in a scientific exhibition without falling into a traditional technological approach

Example: the concept of time

The meridian telescopic sighting by observation of the sky permits the definition of the corresponding period of time for the day because of the regular rhythms of the sky



meridian telescopic

(an exhaustive exhibition of objects with emphasis on great deeds by great men)? An example may be to use the concept of time. Without introducing cyclical time and considering only linear time one can introduce the question by looking at techniques for the measurement of time. The meridian telescopic sighting by observation of the sky allows to define the corresponding period of time for the day because of the regular rhythms of the sky. This measure serves to calibrate a pendulum after transfer to a pressure chronometer. However, after the introduction of the atomic clock, time is no longer measured by the Earth's rotation but by the frequency of oscillation of a crystal. The first instrument – a telescope — gives us the key to understanding how we know our local time, by observing the passage of a certain star through a certain meridian. After the introduction of the atomic clock, time becomes a concept that can no longer be associated with any event of daily life and is now an abstraction. So, one can perceive the evolution of techniques for the measurement of time and the change in the conception of the notion of time as a function of the introduction of new elements of precision and frequency. This knowledge must be presented in a museographically conceived environment so as to facilitate understanding and, as pointed out by Lins de Barros without dispensing with the elements of cognition (intellectual interaction), communication (beyond the interaction of manipulation) and affect (emotional interaction). These aspects, according to the author, are essential for the total interaction of the visitor with the theme of the exhibition.

Therefore, the introduction of history in science museums allows to show science as a process of permanent research and to reduce the gaps in knowledge that are present in contemporary society. Science has changed our view of the world drastically and the function of the historian becomes more complex than the compilation of facts or the dedication to the exclusive memory of certain persons. Each generation rewrites the history of the world in light of new ideas and of the established knowledge of each era. The perception of this transformation enables the establishment of links between past and present concepts, reducing the gap between historical moments and incorporating cultural changes.

Until now we have discussed those museums that deal with objects, objects that have witnessed experiments that, while seen as technical, can be perceived as reflections of scientific thought. But if we shift to another side, what can be said about Science Centres that present equipment for the demonstration of scientific laws and phenomena? In spite of their great attraction for the public, they generally provide fragmented and incomplete knowledge, because of the lack of historical perspective. Here also the history of science has a role in linking abstract knowledge with the evolution of scientific thought.

While traditional Science and Technical Museums have difficulties in communicating a comprehensive view of current scientific knowledge, Science Centres present science devoid of relations, without background and outside a cultural context. However, the two approaches have a common goal: to stimulate scientific and technical education, for its intrinsic value and for what it represents as a conditioning factor in modern society. Thus, and as Bragança Gil[13] has suggested, it seems that the knowledge present in both would be better put to use if the two versions merged their positive aspects in a coherent museological combination. Then, Science Centers would also be interested in the past and Science and Technical Museums would be interested in experimental science and in contemporary technology, both showing the changes in scientific and technological thought and as a product of transformations in contemporary and past human relations.

Reflecting about objects

Above, we saw how objects have intrinsic historic and phenomenological meanings. From the point of view mentioned above, we analyzed the processes and the phenomenon, something that lies outside the physical concreteness of the objects as part of its intangibility.

Nature and the environment create links with museums that are submitted to the scientific and social representations of our society, be they about nature, objects and, of course, about the museum. The current dimension of the museum as a place of communication cannot obscure this element.

According to Van-Präet[14], at the end of the 19th century, it was considered to be of fundamental importance for the museum to no longer be limited to an inventory and description of each element in our natural and cultural universe, but, on the contrary, also to explore natural and social processes as a way in which to extend our knowledge of nature and of how knowledge is produced. The emergence of new representations and 'disciplines had an impact, at the end of that 19th century, in the concepts and working of museums, especially science museums. On the one hand, the large scientific instruments that constitute these institutions should not be put at risk, a danger always present in exhibitions. But, at the same time, actions of popularization are seen as indispensable, both to spread new concepts, such as evolution, ecology etc., and to avoid the isolation of the scientific community from society. This dilemma - maintaining the research instrument in a collection and organizing exhibitions - will be solved by the creation of the modern concept of museum, which divides the museum's space into a reserve collection (henceforth the sole domain of specialists) and exhibition galleries.

For over a century, museum and heritage professionals have been pondering the question of how to progress from the principles of conservation and exhibition of material evidence (naturalized species, fossils, instruments, works etc.) to those, still under elaboration, of conservation and presentation of natural, cultural, technical and other processes, which originate in the intangible. This question implies the consideration of, in addition to the traditional assets of the museum, intangible assets, not only in the spheres of museums of ethnology, history etc., but also in scientific and technical ones.
Reflections about intangible heritage are linked to aspects related to the conservation of processes and phenomena. This heritage includes culture and nature, and, within nature,

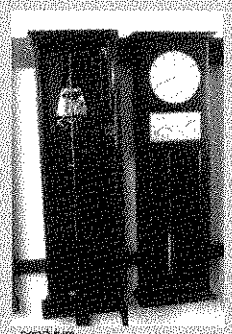
encompasses all acts of creation, including Science. Thus, contemporary scientific and technical museology cannot refrain from reflecting about and investigating this intangible heritage[15]. The Science Centres also arose from the 1930s onwards from the same wish to present the intangible heritage constituted by scientific creation. It is thus possible to affirm that these places constitute a reply to the desire to propagate this intangible heritage comprised by scientific and technical creations, and innovative strategies of animation, demonstration and innovation have been developed in these spaces.

However, we agree with Van-Präet in considering that the success of an exhibition is, above all, in the operationalization of a network of conceptions in which the development of content and form combine several procedures. In the same way as the arrival of the intangible heritage profoundly restructured the museum as an institution, transforming science museums and leading to the creation of science centres and nature parks, it is fundamentally important today to overcome the current forms of mediation, to answer the challenges of communication of the intangible heritage imposed by society, by economic development, by the quality of life etc.

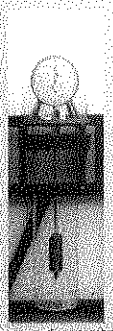
Thus, scientific exhibitions, of whatever genre, must mobilize participation, emotion and aesthetics, so long as this stimulates the visitor with regard to the exhibition. In addition, they cannot show only the natural or scientific domains perceivable during the time of one visit to a natural space or to an exhibition. Van-Präet shows some alternative paths that are yet to be established, for the development of exhibitions from this standpoint. These alternatives imply in telling the public that visits museums: i) that the heritage of scientific creation is much greater than what is exhibited in museums; ii) that the natural heritage is not only submitted to the interactions visible in the here and now. In addition, one cannot renounce competencies that are the fruit of several centuries of the use of objects in the museology of science to make explicit the function of objects in collections, not only of a past knowledge, but of a knowledge that is in the making and, therefore, one must risk emotion and support the effort (which is not opposed to the pleasure) of protecting the intangible heritage, including that which originates in the museology of science.

Therefore, it is of fundamental importance to emphasize that, in the analysis of collections of natural history, both substitute and authentic objects are pertinent concepts in this specific field. All heritage is a human construction and, therefore, belongs to the domain of the intangible. So, the statute of the substitute or the original must be called into question, since the statute of originality itself is not identical to the one that can be defined for the arts. As Van-Präet shows, the work to assemble pieces for display in the field of paleontology spontaneously evokes the concept of an 'installation' in contemporary art, including the fact that the museographer is confronted, during the assembly of the exhibition, with a living creator: the paleontologist who invents/creates the fossil on the one hand and the creative artist on the other.
The use of models and sculptures is developed in parallel in many exhibitions, but, above all, the notions of real and substi-

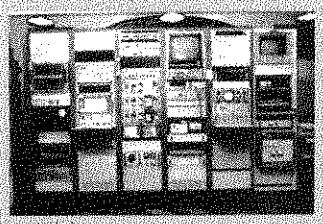
This measure serves to calibrate a pendulum after transfer to a pressure chronometer



pendulum



pressure chronometer



atomic clock

After the introduction of the atomic clock, time is no longer measured by the Earth's rotation but by the frequency of oscillation of a crystal

tute come up, like in paleontology, against limits that must be mentioned to visitors. Therefore, though the use of models is frequent in fields such as paleontology and, to a lesser extent, in zoology and anatomy, in the physical sciences, among other fields, the use of substitutes is examined from a viewpoint different from the debate on authenticity and fiction.

In this instance from the field of natural history, the fact that should probably be most emphasized to visitors is that none of the specimens displayed are 'truly natural'. All are substitutes, or more precisely the product of knowledge, which does not prevent the visitor from feeling emotion when confronted with the paleontological assemblage or with a naturalized specimen. This approach promotes the idea that museum objects, as well as exhibitions, are social constructs.

So, although the discussion presented by Van-Präet is inserted in the context of natural history museums, this case helps the discussion presented herein since it calls into question the statute of authentic and substitute objects in museums. If we consider that science centres use objects that are mainly models, therefore substitutes and representations, questions about the adequacy of these objects for the popularization of science become irrelevant. Once again, the most important thing is communication with the public to further the understanding of science as a social and historical process, which can be accomplished by historical or interactive objects.

Finally and bringing together the different points raised in this work, we would like to add that museums have close ties to society and are vehicles for its representations and, thus, the museum in its communicative and educational dimension cannot neglect its relation with the public. The demands of society today assume the restructuring of museum culture by adapting new ideas to the existing institution without, at the same time, disregarding the latter's historic potential. Therefore, there is now a tendency to seek a balance between the interest in historic objects and the interest in the demands of society. In the words of Eilean Hooper-Greenhill[16] 'the old principles of conservation must now share their predominant role with the new concept of negotiation'. The act of collecting, as an end in itself, is no longer sufficient in itself; on the contrary, it must be seen as a way in which to reach out to people and their interests.

Résumé

Cet article reprend la communication présentée lors du colloque du CIMUSET (Comité international pour les musées des sciences et des techniques) à l'occasion de la Conférence générale de l'ICOM à Barcelone (2001). Il se veut une réflexion sur le rôle des objets dans les musées des sciences et des centres scientifiques. Les auteurs analysent l'évolution depuis le XIXe siècle du concept de la communication envers le public des notions scientifiques ainsi que la place de l'interactivité et de l'implication des visiteurs dans les prises de conscience des problèmes liés à l'environnement.

Resumen

Este artículo trata sobre la ponencia que se presentó en la conferencia del CIMUSET (Comité Internacional para los Museos de Ciencia y Tecnología) durante la Conferencia General del ICOM en Barcelona (2001). Es una reflexión sobre el papel que juegan los objetos en los museos de ciencias y en los centros científicos. Los autores analizan la evolución en el concepto de la comunicación de nociones científicas hacia el público que tuvo lugar desde el siglo XIX, así como el lugar que ocupa hoy en día la interactividad, y la manera en que los visitantes se involucran en la toma de conciencia de problemas con relación al medio ambiente.

■ NOTES

1. S. CAZELLI, S., C. FRANCO, 'Alfabetismo científico novos desafios no contexto da globalização', in *Revista Ensaio*, 2002 (in press).

2. Gilles-Gaston GRANGER, *A ciência e as ciências*, São Paulo, Editora da Universidade Estadual de São Paulo, 1994, p.11.

3. Henrique LINS DE BARROS, 'The role of museum of science in the technogical age', in *Museologia* 1, 2001, pp. 67 - 84, p.77.

4. G. GOUVÊA, M.E. VALENTE, S. CAZELLI e Martha MARANDINO, 'Redes cotidianas de conhecimento e os museus de ciência', in *Parcerias Estratégicas*, n.11, Junho, 2001, pp. 169-174.

5. Maria da Gloria GOHN, *Educação não-formal e cultura política: impacto sobre o associativismo do terceiro setor*, São Paulo, 1999, Cortez

6. Milton SANTOS, *Por uma globalização: do pensamento único à consciência universal*, Rio de Janeiro, 2001, Record, p.112.

7. Peter FENSHAM, 'School science and public understand of science', in *International Journal of Science Education*, 1999, v.21 (7), p.755.

8. M. SHAMOS, *The Myth of Scientific Literacy*. New Brunswick, New York, Rutgers University Press, 1995.

9. To mention only a few of the works about education and communication through objects: M.-C. O'NEILL, 'Expression de la distance par le visiteur de musée: objets et modalités', in C. DUFRESNE-TASSÉ (éd.), *Diversité culturelle, distance et apprentissage*, Quebéc, ICOM/CECA, 2000, M. R. SHÄRER, 'La relation Homme-Objet exposée: Théorie et pratique d'une expérience muséologique, in *Publics & Musées*, 15, 1999, janvier-juin, p. 31-43, J.H. SHUH, 'Teaching yourself to teach with objects', in E. HOOPER-GREENHILI (ed.), *The Educational Role of the Museum*. New York., Routledge, 1994, R. SILVERSTONE, 'The Medium is The Museum: on objects and logics in times and space.', in John DURANT (ed.), *Museums and the Public Understanding of Science*, London: Science Museum, 1992 among others.

10. M. LOURENÇO, *Museus de Ciência e Técnica: que objectos?*. Dissertação de Mestrado em Museologia e Patrimônio. Departamento de Antropologia. Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Universidade Nova de Lisboa, Lisboa, 2000, p.73.

11. M. SCHÄRER, *op. cit.*

12. D. FALCÃO, F. ALVES, S. KRAPAS, e COLINVAUX, 'Museus de ciência, aprendizagem e modelos mentais: identificando relações', in G. GOUVÊA, M. MARANDINO, M.C. LEAL, *Educação e Museu: a construção do caráter educativo dos museus de ciências.*, Rio de Janeiro: FAPERJ e Editora Access, 2002 (in press).

13. Fernando Bragança GIL, 'Museus de Ciência: preparação do futuro, memória do passado', in *Colóquio/Ciências: revista de Cultura Científica*, 3, 1988, p.75.

14. M. VAN-PRÄET, 'A Educação no Museu, Divulgar 'Saberes Verdadeiros' com 'Coisas Falsas'?', in G. GOUVÊA, M. MARANDINO, M.C. LEAL, *op. cit.*

15. *Ibid.*

16. Eilean HOOPER-GREENHILL, *Los Museos y sus visitantes*, Espana, Ediciones Trea, 1998, p.13.

MARTIN R. SCHÄRER

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 qu
sa fonction d'usage o
outre constamment ch
valeurs totalement diff
ces valeurs, dont l'énu
guer entre valeur mat
valeur matérielle d'un
poli du dix-huitième s
d'un nouveau type de
nique de l'empereur d'
(service en argent trans

Non seulement de
également, ceci pour le
muséologie) ou pour le
définie comme la «cons
est un aspect fondamen
si l'on conserve une cas
objet d'usage. Si elle n'e
serole, mais conservée
tion au-dessus de l'arm
valeur de souvenir. Cet
deux aspects (fonction
simultanément l'attitude
d'utilisation déjà, l'indivi
hels avec ses casserole
ajouter : la valeur esthét
belle» –, la valeur de sym
réussi plus d'un mets su
roles viendront peut-êtr
début d'une collection,
tirées du développemen
d'être dit peut s'appliqu
par la collectivité, telle
restaure la cuisine d'un c

De par sa fonction
l'exposition, visualise des
lisés. À propos des valeu
renvoyer à sa fonction de
jours des signes, sans quo
tation d'un signe dépend
personnel) et de l'environ
objets ne représentent tou
ou présents, du monde. C
les objets conservés nous
d'ordre matériel (informa
rien sur la manière dont c
la visualisation ne peut g
explication du contexte in

tre théorie et pra-

endons par *muséo-*
ni très largement et
e aux objets (ou à
és de conservation
«visualisation»). Ce
utionnalisé et ana-
qui induit souvent
a muséologie à la

tre de nos considé-
s objets, et ceci de
muséalisation des
visualisée par ceux-
s objets, ou mieux,
se transforment au
ns l'exposition, d'un

vidu constituent le
résents. Une culture
tre définition extrê-
l'homme peut per-
y compris des élé-
hors des objets, on
ginées, ont besoin
événements. L'expo-

ojets que l'homme a
qu'il a réalisés lui-
ion est sans impor-
sque tout objet que
devient en fin de
ifié d'utiliser comme
s» ou «patrimoine

ence qu'à la percep-
ement humain et de
pour la société. Les
ort avec l'individu et
la fonction d'usage
Même s'ils tendent
rs.
tilisation des objets
Bien entendu, il faut
ojet, l'usage prévu à
e, la baratte à beurre

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 armailli 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 reconstructible, 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 sti
teur son expositio
élargir la définition
côté rencontre plut
lieu de rencontre e
rait définir l'expos
d'enseignement.

Présentons ma
dont chacune occu
700 ans au me
de l'alimentation er
d'autre part, elle se
c'est-à-dire le phén
« media musée ». Elle
mentation et des po
En introductior
ron 50 m² comme «
plère. Les musées n
nelle d'un objet, sa
au-dessous de la so
non plus (pour évi
vitrines donnent d'a
un certain effet sur le
contexte artificiel du
nelle, l'individu déta
son contexte original
un savoir, inciter à la
Dans la réalité imagi
lectuellement de son
ficiel de l'exposition.
illustré, interprété et
Dans la salle pri
possibles, en fait se
intention de vouloir
lire, elles n'en montre
ces sept approches n'
un nombre infini d'ex
expositions partielles
par la fonction attrib
langues expographiqu
tive.

1) *L'objet est mue*
Les objets sont
musée, pêle-mêle, san
les objets en eux-mêm
ils l'encouragent peut
dienne (objet utilitaire

ons, des valeurs, des
is, chaque société est
de l'information est le
nôtre. Le danger est
vraie réalité. On com-
ets originaux dans la
pas fiction», eux simu-
ne telle authenticité est
ute la mise en scène.
temps à autre – notre
, de créer une distance
monde de l'exposition,
blables, surprenantes,
e la mise en scène est
, un armailli en jeans,
ée ci-après) ? Même si
insi dire de représenter
rquoi pas, de commen-
e présentation serait de
mannequin une allure

du lieu de visualisation
déplacer à sa guise et
ités. Par principe, une
(du fait que la réalité
sans modifications au
ifier «reconstruction», le
reconstructible, ni tota-
u'une image incomplète
volue constamment. La
ermet cependant de se
. C'est donc exclusive-
constituer, elle est une
donc visualiser que des
mène lui-même.
mètres: le message, les
, les moyens de la mise
les), le concepteur et le
n a ceci de particulier
teur de l'exposition n'est
écalage donne à la com-
ias de masse et la rend
ivités de l'inauguration,
u'à l'arrivée du premier
re façon de regarder. Ce
ne vie, mais à la sienne
e que notre message ne
e 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 m².

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 m² 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 transpar
l'exposition.

7) *L'objet témoigne*

Des objets, des te
ment dosés et discrètem
de manière critique, l'é
sept cents dernières ann
que l'on considère comn
repose sur l'idée que, p
éclairer le passé.

La deuxième expo
sous un autre angle, tou
de l'exposition *700 ans*
sition permanente.

Cette exposition en
objets destinés à l'alime
mentation et la culture n
décors évoquant des cui
d'abord ceux que l'on es
On a choisi d'illustrer le
couper et cuire. Le visite
les valeurs qu'on leur att
de valeur heuristique, sy
même cette présentation
attribuant des valeurs. Le
est le message qui doit tr

La partie médiane c
(au musée seulement) d
objets de la première part
d'ailleurs à première vue
processus de passage : pc
apporter lui-même un obj
trouver un environneme
très peu de visiteurs ont
pour laquelle ils n'ont ri
deux réflexions : ils avaie
simples et banals de leur
rer (même temporaireme
sens figuré du terme.

La troisième partie, à
les objets de la collectior
salles, classés par ordre r
ture alimentaire visualisée
manière à mettre en évid
garder un lien thématique
avec le café. Comme les
au musée, le visiteur trou
ment et d'une manière viv

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'
par rapport à la deuxième
n'a pas une thématique bien
mais un sujet beaucoup m
plus de place à l'imaginatio
des attentes très concrètes
ciblée avec des exposition
permet, beaucoup plus que
soit la découverte de pléth
ait besoin d'une grille théo
beaucoup plus près de la vi
sition *700 ans au menu*, cel
car une chronologie unique

À part le plaisir indéni
mentaire autrement, de façc
une issue très concrète, ces
ment sur les possibilités de
pas communiquer uniquem
même temps le média lui-n
ces expériences avec la refo
en cours.

es guides du musée que
st possible de renouer
sée. Il est intéressant de
dû écouter les visiteurs

entre théorie et pratique
esente, aussi bien avant
muséologiques», soit à
préparation et l'exécu-
itation).
exposition qui ne s'orga-
ème, mais avec des mes-
exposition» dans le pre-
bjet pour la deuxième
ière d'exposer, soit une
ure au deuxième degré?
un plan macro-expogra-
qui contiennent les sept
levant le rôle de l'objet:
-dessus). Par ce simple
sition (partielle) et peut,
ntité distincte. *Histoires*
grands titres écrits sur le
é comme... » (« ...utile»,
oin», « ...symbole»). En
ans ces éléments de cui-
es avec une tentation de
effet de distanciation et
-t-il dans chaque «cuisine
me et simultanément un
bien sûr, pour visualiser
st en jeu. Une installation
chette potentielle, «abs-
ui créait une fourchette
d'une part par le texte «le
regard et dans plusieurs
regard), et d'autre part,
le son propre regard.
d par une certaine per-
le. Ceux qui sont prêts à
expérience, se déclarent
quand même d'appliquer
! »... Critique prononcée,
ère exposition apprendre
s se déclarent fort déçus,
casion extraordinaire du
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

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. «Präsentation versus Repräsentation. Zur Beziehung zwischen Zeichen und Objekt in der visuellen Komunikation». *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 Mäglichkeiten 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.

Hauenschild (A.). 1988. *Neue Museologie: Anspruch und Wirklichkeit anhand vergleichender Fallstudien in Kanada, USA und Mexiko*. Bremen. (Veräffentlichungen 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.

Jeudy (H.-P.). 1985. *Parodies de l'autodestruction*. Paris.

Kästlin, (K.) & Bausinger (H.
Umgang mit Sac
Kulturgeschichte des Di
23. Deutscher Volkskunde
Regensburg vom 6.-11. C
Regensburg. (Regensburg
zur Volkskunde, 1)

Klein (H.-J.) & Bachmayer
Museum und öffentlich
und Daten – Motive un
Berlin. (Berliner Sc
Museumskunde, 2)

Klein (H.-J.) & Wüsthoff-
1990. *Inszenierung an*
ihre Wirkung auf die Bes
(Materialien aus dem
Museumskunde, 31)

Korff (G.). 1984. «Objekt un
im Widerstreit». *Museu*
p. 83-93.

Kuhn (A.) & Schneider (G.
Geschichte lernen in
Düsseldorf. (Geschichtsdi

Liebich (H.) & Zacharias (W.
Vom Umgang mit Dinge
zur Museumspädago
München.

Lübbe (H.). 1984. «Der Forts
Museum». *Auer*, 1984, p.

Lumley (R.). 1988 (ed.).
Time-Machine: Putting
Display. London/New Yo

Mätoevis (I.). 1998. *Int*
Museology: The Europea
München.

Meyer (H.-F.) & Dyroff (
(ed.). *Museologie: Beric*
internationales Symposiu
tet vom Deutschen Na
des Internationalen
(ICOM) in Zusammena
Deutschen Unesco-Komm
bis 13. März 1971 in Mün

Michaud (Y.). 1989 (éd.). «E
l'expo». *Les Cahiers du*
nal d'Art moderne, 29.

Miller (D.). 1987. *Material*
Mass Consumption. Oxfo

Moles (A.). 1972. *Théorie des*
Muséologie selon Georges-
(La). Paris, 1989.

Nicolas (A.). 1985 (éd.
Muséologies. Marseille.

(B.). 1989. *Museologica: dictions et logique du musée.* /Savigny-le-Temple.
(W.). 1980 (ed.). *Faszination iektes.* Wien.
iss (M.) et al. 1992 (ed.). *Kult ultur des Ausstellens: Beiträge axis, Theorie und Didaktik des ms.* Wien.
.), Grohé (S.). 1989 (ed.). *chte – Bild – Museum: Zur llung von Geschichte im m.* Köln. (Museum der Museen,
) et al. 1992 (ed.). *Erzählen, rn, Veranschaulichen: tisches zur Museums und llungskommunikation.* Wien. um zum Quadrat, 3)
) et al. 1994 (ed.). *Wie zu sehen ays zur Theorie des Ausstellens.* (Museum zum Quadrat, 5)
.). 1988 (ed.). *Museum als s Gedächtnis? Kritische ge zu Museumswissenschaft und mspädagogik.* Klagenfurt. nfurter Beiträge zur bildung nschaftlichen Forschung, 19)
. 1975. *L'Objet témoin: Les réfé- d'une civilisation par l'objet.* âtel.
S.) & Sievers (K. D.). 1988 (ed.). *ungsfeld Museum: Festschrift Arnold Lübning zum* eburtstag. Kiel. (Kieler Blätter,
(J.) & Kaehr (R.). 1982 (ed.). *ions passion.* Neuchâtel.
(J.) & Kaehr (R.). 1984 (ed.). *prétextes, Objets manipulés.* âtel.
ild (A.). 1988. *Neue Museologie: ich und Wirklichkeit anhand chender Fallstudien in Kanada, und Mexiko.* Bremen. entlichungen aus dem see-Museum, D16)
.). 1990. *Das Museum und die Wissenschaft, Präsentation, ogik.* Frankfurt/New York.
Greenhill (E.). 1995 (ed.). *m, Media, Message.* London.
-P.). 1985. *Parodies de l'auto- ction.* 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.