

<b>Zeitschrift:</b>	Habitation : revue trimestrielle de la section romande de l'Association Suisse pour l'Habitat
<b>Herausgeber:</b>	Société de communication de l'habitat social
<b>Band:</b>	63 (1990)
<b>Heft:</b>	12
<b>Artikel:</b>	Muséographie - muséologie : des rôles respectifs de la muséologie et de la muséographie dans d'aménagement d'un musée ou d'une exposition
<b>Autor:</b>	Morand, Marie Claude
<b>DOI:</b>	<a href="https://doi.org/10.5169/seals-129122">https://doi.org/10.5169/seals-129122</a>

### Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

### Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

### Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

**Download PDF:** 23.01.2026

**ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>**

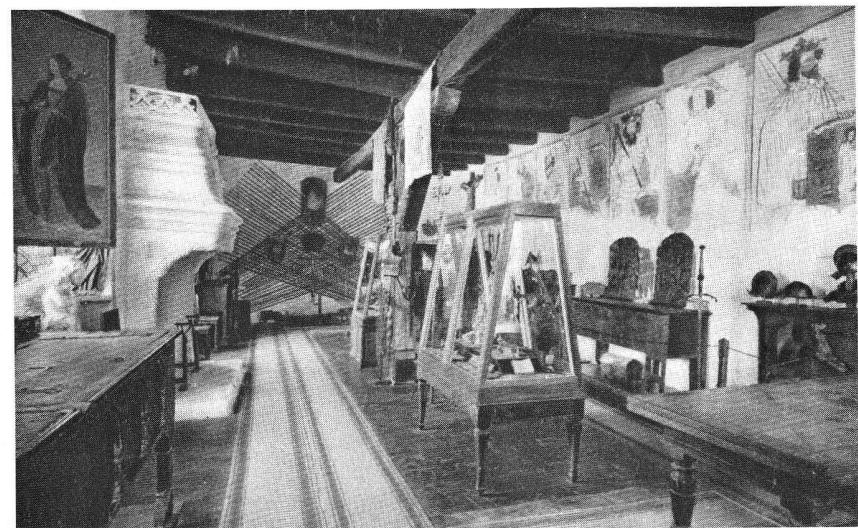
# MUSÉOGRAPHIE — MUSÉOLOGIE

DES RÔLES RESPECTIFS DE LA MUSÉOLOGIE ET DE LA MUSÉOGRAPHIE DANS L'AMÉNAGEMENT D'UN MUSÉE OU D'UNE EXPOSITION

Sur cette question qui préoccupe conservateurs de musée et bon nombre d'architectes, j'aimerais lancer quelques réflexions qui pourraient servir au débat. Depuis quatre ans, nous avons réalisé ou mis en route à la Direction des musées cantonaux du Valais, plusieurs projets de restructuration de musées et d'expositions temporaires au cours desquels nous avons travaillé avec des architectes pour concevoir et réaliser la muséographie. D'où quelques expériences qui nous ont beaucoup appris sur les rapports de fonction entre muséologie et muséographie, sur les difficultés de trouver la bonne articulation entre «muséologue» et «muséographe», c'est-à-dire entre conservateur et architecte. Car, à mes yeux, le meilleur muséographe c'est l'architecte-muséographe, le «designer» ou le «graphiste d'expositions» étant pour moi des partenaires moins riches en possibilités. En effet, un designer ou un graphiste emballera l'objet, le met en scène, et souvent de manière intéressante, mais ne fait pas, ou très rarement, une réflexion sur l'espace, la circulation, la respiration, les problèmes d'ensemble d'un parcours d'exposition ou de musée; pour moi, c'est là pourtant l'essentiel du travail muséographique et pour cette raison nous avons choisi de travailler avec des architectes.

Muséographie-muséologie ou muséologie-muséographie: c'est souvent dans la gestion de cette dialectique que se trouvent à la fois les problèmes et les solutions d'une collaboration qui ne va pas de soi et qui est encore compliquée du fait de la confusion qui règne non seulement entre les termes muséologie-muséographie, muséologue-muséographe, mais encore entre les notions qu'ils désignent. On entend souvent parler en effet de muséologie à propos du travail du muséographe et cette confusion me semble indicatrice d'une tendance, surtout manifeste en France, qui se caractérise d'une manière générale par la délégation du conservateur au muséographe de toute la communication et du look de son musée ou de son exposition. Ainsi, le muséographe devient de fait le «muséologue». Or, le conservateur, loin d'avoir pour seules tâches la gestion des collections et leur mise en valeur scientifique, définit les concepts qui organisent l'exposition ou l'aménagement d'un musée, détermine ses fonctions, son message; il élabore aussi les principes de la muséographie qui correspondent à ce qu'il a envie de faire voir par l'accrochage de ses collections ou de son exposition. J'entends par principes de la muséographie le type de muséographie (didactique, spectaculaire, interactive, etc.). Ce qu'on veut faire de son musée ou de son exposition me semble appartenir non seulement de droit, mais encore par la nature des questions que cela pose, au conservateur, c'est-à-dire au muséologue, et non pas au muséographe, comme cela est aujourd'hui souvent le cas.

*Musée de Valère, Sion. Etat au début du XX<sup>e</sup> siècle : muséographie de conservateur (Pierre Courthion), type archaïsant de cabinet de curiosité.*



Aussi, le muséographe est-il là pour mettre en forme le discours muséologique et non pas pour dicter les principes de sa communication ni seulement pour emballer l'exposition ou rendre le musée attractif; cette liaison intrinsèque avec le propos muséologique me semble extrêmement importante; elle repose non pas sur la mainmise de l'une des deux disciplines sur l'autre, mais sur un travail de collaboration qui respecte les différents savoir-faire. Pour cela, il faut absolument que le muséographe soit présent au départ de l'élaboration du concept, et j'insiste beaucoup sur cet aspect-là; j'ai vu plusieurs exemples de musées qui se sont construits sans cette imbrication originelle: dans ces cas-là, soit le conservateur avait détaillé tout le concept lui-même et demandé ensuite au muséographe de lui trouver des solutions techniques qui se sont révélées souvent bricolées; soit, au contraire, le conservateur avait tout confié au muséographe, se réservant à peine le droit d'émettre un avis sur quelques détails, laissant échapper une conception d'ensemble dont il était ensuite prisonnier.

Un des meilleurs exemples suisses de mainmise du muséographe sur la muséologie — il



*Musée de Valère, Sion. Etat entre 1960 et 1985 : muséographie du conservateur Albert de Wolff, type musée-spectacle*

est d'ailleurs ancien —, c'est le musée archéologique de Bellinzona au Tessin; plusieurs d'entre vous le connaissent; c'est un musée qui a été aménagé dans un ancien donjon de Bellinzona. Pour marquer la différence entre la tour médiévale à fonction militaire et l'aménagement muséographique récent, l'architecte, par un système ingénieux, a suspendu dans le vide du donjon les différents étages du musée autour d'un escalier central tournant. Une très belle idée qui s'assortit malheureusement, vu l'étroitesse des espaces à disposition et la préférence manifeste de l'architecte pour la réalisation virtuose de son escalier qui prend visuellement toute la place, d'une présentation désastreuse des collections: tous les objets de ce musée sont parqués dans des petites vitrines-caissettes cerclées de métal avec le résultat que vous ne voyez pas les objets, et non seulement vous ne voyez pas les objets, mais il n'y a aucun propos muséologique derrière cette présentation, c'est-à-dire que vous ne savez pas ce que ces objets veulent dire parce qu'il n'y a pas de place pour une recontextualisation scientifique dans cette sorte d'espace-spectacle qui priviliege à outrance l'esthétique. Voilà un cas typique où le muséographe a fait tout seul le musée, sans le dialogue avec le conservateur.

Il y a des cas où muséographe et muséologue ont dialogué mais sans une définition préalable des compétences respectives. Cela aboutit à des sortes de coexistances pacifiques, comme par exemple le Musée suisse du Jeu à Vevey qui est un musée récent où l'on voit un superbe emballage des collections réalisé par un bureau de designers: les vitrines sont intéressantes, le look est très beau, mais il n'y a pas d'osmose entre le discours du conservateur et la muséographie qui, sans être inadéquate, n'est pas vraiment essentielle à la compréhension des objets. On sent que la chose n'a pas été exploitée jusqu'au bout. Autre exemple fameux, qui cette fois implique un non moins fameux bureau

d'architectes : le Musée d'Orsay à Paris. Le concept de base a pourtant bien été défini par les conservateurs de la maison en relation avec les muséographes : il s'agissait de rien moins que dé-hierarchiser la production artistique en montrant de concert beaux-arts et arts appliqués. Malheureusement ce très intéressant parti pris est tout à fait trahi par une réalisation muséographique de prestige qui a pris le pas sur le discours muséologique : la nef centrale très sophistiquée est réservée aux beaux-arts, tandis que les arts appliqués sont relégués dans les bas-côtés sombres et dédalesques du musée, affirmant plus que jamais leur séparation contre nature.

Puis, il y a des cas où le muséologue a imposé son concept au muséographe, réduisant ce dernier au rôle de décorateur comme cela se pratiquait largement dans tous les musées jusqu'à ces dernières décennies; l'exemple extrême de cette prépondérance du muséologue sur le muséographe, c'est, en Suisse, le Musée d'ethnographie de Neuchâtel. Là, la muséographie est dominée par la volonté du conservateur d'en faire l'instrument fidèle du discours muséologique, de réduire au maximum la part non didactique de la muséographie au risque d'effacer la naturelle polysémie de l'objet de musée. Car la muséographie n'est pas seulement un exercice de style: son importance sur la présentation d'un objet ou d'une collection est telle qu'elle peut ajouter ou retrancher des significations à l'objet. Par la hiérarchisation de la disposition des pièces, par un éclairage choisi, on peut arriver par exemple à suggérer des liens par ailleurs inexistant entre deux objets, ou à en supprimer d'autentiques. On peut ne faire voir d'une pièce qu'un seul aspect (l'esthétique par exemple) ou la fonction particulière qui le met en rapport momentané avec la démonstration de l'exposition), lequel gomme artificiellement d'autres informations pourtant tout aussi importantes. C'est donc un instrument de travail extrêmement difficile et délicat à manier, et il importe que conservateurs et muséographes soient conscients des moindres conséquences du projet qu'ils ont élaboré.

Enfin, il y a des cas où muséologue et muséographe ont respecté et même exalté leurs différences. Très réussis sont pour moi le Centre Pompidou à Paris et la récente restructuration du Lingotto à Turin par l'architecte Renzo Piano. Il s'agit d'une intervention, à première vue extrêmement simple et discrète mais en fait très élaborée et tout à fait remarquable : l'architecte s'est «contenté» d'organiser l'espace du parcours en scandant sa progression par des jeux de lumière, de tentures et de colonnes en enfilade. La muséographie accompagne le discours muséologique en lui créant une respiration qui fait partie intégrante de sa logique. Plus radicale, l'intervention d'Andrea Bruno au Castello di Rivoli à Turin laisse toute liberté au conservateur pour l'accrochage, s'imposant fortement en revanche par une politique de restauration minimaliste de l'architecture et des espaces

qui exalte leur statut de palimpseste, créant de fait une dialectique continue entre le temporaire des collections ou des expositions et la permanence de la ruine.

J'aimerais, pour terminer, parler encore un peu de ce qui est au centre du rapport entre muséologie et muséographie : l'objet de musée. Un objet de musée est toujours privé de son contexte original de production, et tout le travail du muséologue et du muséographe pourrait se résumer à la recréation artificielle de tout ou partie de ce contexte pour qu'il devienne compréhensible au visiteur. L'histoire des musées et de la muséographie peut se raconter en l'articulant sur les quatre ou cinq façons que l'on a eues jusqu'à aujourd'hui de considérer cette recontextualisation : au XVIII<sup>e</sup> siècle, l'objet est un joyau mystérieux pour cabinet de curiosité scientifique, destiné à l'émerveillement des amateurs éclairés, triés sur le volet et dont le savoir suffit à faire parler l'objet; dès la seconde moitié du XIX<sup>e</sup>, la reconstitution était laissée à la faculté comparative du visiteur auquel on servait une abondante typologie de l'objet à documenter (c'est le cas encore aujourd'hui de la présentation du British Museum à Londres); après la deuxième guerre mondiale, et cela sous l'influence des musées de beaux-arts, on voit fleurir des musées-spectacles, axés principalement sur la mise en valeur des qualités esthétiques des objets; un bon exemple, c'est la galerie souterraine du Musée d'Art et d'Histoire à Fribourg avec l'exposition dramatisante des sculptures médiévales du portail de la cathédrale Saint-Nicolas, dont la présentation prive totale-

ment le visiteur de toute information sur la fonction, l'iconographie, le style et le contexte de ces sculptures, privilégiant seulement le contexte récent et «universalisant» du musée et la consommation esthétique qu'il suscite. Plus récemment, et en réaction à la tendance précédente, ont surgi toutes les formes du musée didactique, qui vont de la recontextualisation théâtrale genre l'annexe de Conches du Musée d'ethnographie de Genève, où l'objet est présenté dans un diorama qui essaie de rendre compte de la multiplicité de ses fonctions anciennes au risque de noyer le propos didactique de l'ensemble, à la muséographie type celle du Musée d'ethnographie de Neuchâtel où l'objet sert tellement d'illustration au discours critique d'ensemble qu'il disparaît à son tour en tant qu'être autonome.

Or, l'objet de musée peut dire tout cela à la fois : sa particularité polysémique comme son exemplarité critique. Le défi est là : le discours didactique devrait susciter chez le visiteur le désir d'entrer en relation avec l'objet d'une manière personnelle tout en lui donnant les moyens de le comprendre dans son histoire. C'est sans doute la chose la plus difficile à réaliser, que l'on se place du point de vue du conservateur ou du muséographe.

*Marie Claude Morand,*

*historienne de l'art,  
directrice des musées cantonaux du Valais,  
conservatrice au Musée cantonal d'histoire et  
d'ethnographie de Valère à Sion*



*Musée cantonal des beaux-arts, Sion. Exposition «1788-1988 : Sion, la part du feu. Urbanisme et société après le grand incendie».*

*Muséographie de l'architecte Pierre Cagna, type didactique*