

Existe-t-il une muséologie spécifiquement québécoise ?

Bergeron, Yves, *Musées et patrimoines au Québec. Genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Paris, Les Éditions Hermann, 2019, 362 p. ISBN 9791037000927

François Mairesse

Volume 18, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072913ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1072913ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (imprimé)

1916-7350 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Mairesse, F. (2020). Existe-t-il une muséologie spécifiquement québécoise ? / Bergeron, Yves, *Musées et patrimoines au Québec. Genèse et fondements de la muséologie nord-américaine*. Paris, Les Éditions Hermann, 2019, 362 p. ISBN 9791037000927. *Rabaska*, 18, 246–250. <https://doi.org/10.7202/1072913ar>

Existe-t-il une muséologie spécifiquement québécoise ?

FRANÇOIS MAIRESSE
Université Sorbonne nouvelle,
CERLIS, CNRS, Labex ICCA

L'ouvrage publié par Yves Bergeron constitue une synthèse majeure de l'histoire des musées au Québec, mais aussi un jalon significatif de celle de la muséologie. L'auteur n'en est pas à son premier essai, ayant déjà rédigé dans ce domaine une importante monographie sur l'histoire des musées du Séminaire de Québec, ainsi qu'une chronologie de l'histoire des musées de la province avec Cyril Simard¹. On sait aussi son investissement autour de la personnalité de Roland Arpin, dont il a rassemblé les textes les plus importants dans une anthologie en deux volumes². *Musées et patrimoines au Québec*, fruit d'une carrière déjà longue et intimement liée au monde des musées, constitue l'aboutissement d'une recherche menée sur plusieurs années qui permet au lecteur de bénéficier d'un travail de synthèse remarquable. L'histoire des musées québécois est loin d'être un territoire inexploré, mais cette monographie est à ma connaissance la plus ambitieuse et la plus aboutie, tant sur le plan du corpus mobilisé que sur celui des hypothèses soutenues.

Le sous-titre choisi par l'auteur – *genèse et fondements de la muséologie nord-américaine* – apparaît d'emblée comme paradoxal. Bergeron n'ambitionne pas, même s'il évoque le musée de Charles Willson Peale ouvert à Philadelphie en 1786, de retracer l'histoire de l'ensemble de la muséologie nord-américaine, ni de positionner le Québec comme initiateur de cette dernière. En revanche, l'auteur s'attache à montrer que le modèle sur lequel se fondent les musées québécois est résolument différent de la matrice européenne et notamment française. Le musée de Peale y est présenté

1. Yves Bergeron, *Un patrimoine commun : les musées du Séminaire de Québec et de l'Université Laval*, Québec, Musée de la civilisation, 2002 ; Cyril Simard, Yves Bergeron, *Histoire des musées au Québec. Repères chronologiques (1534-2016)*, Montréal, SMQ et Institut du patrimoine de l'UQÀM, 2017.

2. Yves Bergeron, Julie-Anne Côté (dir.), *Diriger sans s'excuser. Patrimoine, musée et gouvernance selon Roland Arpin*, Paris, L'Harmattan, 2016 ; *Id.*, *Un nouveau musée pour un nouveau monde. Musée et muséologie selon Roland Arpin*, Paris, L'Harmattan, 2016.

comme l'un des mythes fondateurs de la muséologie nord-américaine dont se seraient inspirés les musées québécois, « orientés sur la satisfaction des visiteurs et [qui] privilégient une approche que certains chercheurs ont qualifiée de divertissement » (p. 316). Le musée de sciences naturelles (comme l'est partiellement celui de Peale), dans cette perspective, semble bien plus déterminant pour l'évolution des musées québécois que pour celle des pays européens, plus attachés aux musées d'art. Le musée de la Commission géologique du Canada, qui va jouer un rôle pionnier dans le pays et dont l'action est décisive pour le développement des musées nationaux canadiens, est un musée de science, et ce sont des musées attachés à la collecte de spécimens géologiques ou zoologiques, mais aussi d'artéfacts autochtones, qui forment progressivement le paysage muséal québécois. L'art n'apparaît ainsi que tardivement au sein de ce premier panorama, les musées s'attachant prioritairement, dans une perspective historique ou ethnographique, à la recherche de reliques du passé et de témoignages matériels des traditions populaires. Les musées américains sont par ailleurs nettement moins financés par le secteur public ; leur gouvernance est inspirée des régimes d'association ou de fondation. Si, au cours des années 1980, les musées québécois se popularisent et obtiennent une reconnaissance internationale (notamment lors de la Conférence générale de l'ICOM, organisée en 1992 à Québec), c'est parce qu'ils ont su affirmer leur « muséo-séduction » (le mot est d'Annette Viel) en s'inscrivant pleinement dans l'esprit de la nouvelle muséologie francophone, « mais [à partir d'] une nouvelle muséologie née aux États-Unis à la fin du XVIII^e siècle qui s'est adaptée aux réalités du Québec au XIX^e siècle » (p. 330).

Il est indubitable que la muséologie québécoise diffère de la muséologie française et puise notamment ses racines aux États-Unis. On ne peut en cela que s'accorder avec les thèses de l'auteur. Il me semble en revanche que certains des contextes sur lesquels s'appuie la démonstration sont d'une complexité qui mériterait d'être détaillée plus en profondeur, afin de préciser le jeu des influences nationales ou régionales au niveau de la muséologie québécoise. J'en évoquerai ici deux dont l'exploration souligne, à mon sens, les difficultés de préciser le jeu d'influences entre le Québec et le continent européen. La première porte sur l'émergence des premiers musées sur le continent américain, la seconde sur la notion de « nouvelle muséologie ».

Peut-on parler du musée de Peale comme d'un modèle particulier (et pourquoi alors ne pas donner ce rôle à Pierre Eugène du Simitière, dont l'établissement très similaire mais plus éphémère précède celui de Peale) ? Sur le plan du financement et du rapport au public, ce musée constitue assurément un moment fondateur, puisqu'il diffère de la manière dont fonctionnent les sociétés savantes de l'époque (associations ou fondations organisées par les membres) et n'est pas financé par les pouvoirs publics,

nécessitant de s'adresser directement au public comme les *dime museums* et autres musées lucratifs fleurissant partout en Amérique (mais également en Europe³) à l'époque. La gouvernance des musées québécois diffère en effet largement de celle de la plupart des musées français, mais c'est moins le cas pour d'autres pays européens, comme la Belgique, les Pays-Bas ou la Grande-Bretagne⁴. La structure du musée de Peale n'est pas sensiblement différente de celle des autres cabinets développés à la même époque en Europe, par exemple ceux réunis au sein du Teyler Museum de Haarlem, fondé en 1778 (et préservé jusqu'à notre époque) et réunissant des collections d'art, un cabinet de physique et un cabinet d'histoire naturelle (minéralogie et paléontologie). Le rôle de la Commission géologique du Canada, justement souligné par Bergeron, émerge parallèlement aux autres commissions créées à travers le monde (en Inde, aux États-Unis) pour exploiter les richesses géologiques de toutes les régions du globe. Le modèle sur lequel se fonde la commission canadienne est logiquement celui de la British Geological Survey, fondée en 1835 et qui, deux ans plus tard, se dote d'un musée de géologie économique, rapidement intitulé Museum of practical geology⁵. Bergeron souligne à juste titre le développement tardif des musées d'art au sein de la province. Plutôt que d'en déduire la prééminence du scientifique sur l'artistique, ne faut-il pas y voir le résultat de la faiblesse du développement économique de la province, dont les ressources sont encore largement agricoles, la bourgeoisie industrielle, ouverte à l'international et au collectionnisme étant encore très limitée ? Le développement artistique, comme celui des musées, évolue parallèlement à celui de la richesse nationale, et c'est essentiellement après la Seconde Guerre mondiale que l'industrialisation du Québec, développée par le biais de capitaux états-uniens, porte ses fruits avec des taux de croissance décennaux de l'ordre de 50 % jusqu'en 1980⁶. C'est dans un tel cadre que l'art et les musées peuvent pleinement s'épanouir, le Québec en profitant pour étendre son réseau institutionnel. Dans cette perspective, le modèle muséal québécois d'origine ne semble pas différer fondamentalement de celui qu'on trouve dans les colonies et dans les régions européennes pauvres et éloignées d'une métropole.

3. Stulman Dennett Andrea, *Weird Wonderful. The Dime Museum in America*, New York, New York University Press, 1997 ; Richard Altick, *The Shows of London*, Cambridge, Harvard University Press, 1978.

4. Il n'empêche que le Ministère québécois dont proviennent quelques grandes figures du monde muséal, comme Roland Arpin ou Michel Côté, jouera aussi un rôle essentiel dans le développement du secteur.

5. Robert Hunt et F. Rudler, *A descriptive guide to the Museum of Practical Geology*, London, Eyre and Spottiswoode, 1867.

6. Albert Faucher, « Le Caractère continental de l'industrialisation au Québec », *Recherches sociographiques*, vol. 6, n° 3, 1965, p. 219–236 (doi.org/10.7202/055276ar) ; Roma Dauphin, *La Croissance de l'économie du Québec au 20^e siècle*, Québec, Institut de la statistique, 2007.

L'une des thèses de l'ouvrage porte sur les liens intrinsèques du musée québécois avec la nouvelle muséologie : « quand on porte attention aux valeurs collectives qui caractérisent la culture des musées [québécois], il me semble qu'on y retrouve en filigrane les objectifs de la nouvelle muséologie telle qu'elle s'est définie au début de la décennie 1970, c'est-à-dire des musées au service de leurs communautés avec lesquelles s'établit une véritable participation citoyenne » (p. 326). Selon cette perspective, les musées nord-américains, notamment le Musée de la civilisation, auraient donc rapidement intégré, voire précédé les grands principes définis par Hugues de Varine et Georges-Henri Rivière. Cette présentation des choses me semble devoir être nuancée. Si le mouvement de la nouvelle muséologie (latine) s'est très largement développé dans le sens du participatif et du communautaire, voire de la démocratie culturelle⁷ – se référant notamment au travail pionnier fait en Amérique du Nord, notamment à travers des personnalités comme John Cotton Dana ou plus récemment John Kinard –, il repose largement sur une vision très politique et révolutionnaire du musée : la plupart des fondateurs de la nouvelle muséologie se revendiquant de gauche ou d'extrême-gauche (socialisme, communisme, maoïsme) envisageaient le musée comme outil de développement pour le peuple, à travers la critique sociale. Le renversement de perspective qui en résulte, positionnant le citoyen au cœur du musée, induit un nouveau rapport au public que l'on retrouve paradoxalement aussi dans la logique de marché la plus pure (honnée par les acteurs de la nouvelle muséologie). Les nombreux articles de Roland Arpin en faveur du marketing – le Musée de la civilisation apparaissant comme novateur à cet égard – n'illustrent-ils pas plutôt, avec brio, une approche guidée par une logique de marché, que l'on retrouve à l'époque très largement dans les musées britanniques et américains, influencés par le tournant néolibéral de l'économie ? Les valeurs portées par les deux mouvements, en ce sens, s'opposent largement, même s'il en résulte, pour les deux, un véritable intérêt pour le public. Le rôle joué par le musée, en revanche, est considéré différemment : s'il s'agit d'un côté de former des citoyens à la réflexion critique et politique à partir du patrimoine, la séduction et parfois le divertissement du client reposent largement sur des objectifs de fréquentation, voire de consommation de l'autre.

7. La présentation de la notion de démocratie culturelle, présentée dans l'ouvrage comme « l'éducation muséale et les programmes d'action culturelle », m'apparaît réductrice. La démocratie culturelle implique aussi « l'expression des subcultures particulières et leur mise en relation avec les subcultures plus universelles par l'apprentissage des moyens de communication. » (Augustin Girard et Geneviève Gentil, *Développement culturel : expériences et politiques*, Paris, Dalloz/UNESCO, 1982, p. 55). Elle conduit ainsi à un relativisme culturel (il n'y a pas de « haute culture ») dont on ne peut dire que tous les établissements du Québec se soient inspirés.

En ce sens, le positionnement de la muséologie québécoise est peut-être au moins aussi lié au marketing de la culture (HÉC Montréal étant pionnier en la matière) qu'à la nouvelle muséologie, mais il n'en reste pas moins qu'Yves Bergeron a parfaitement raison d'en évoquer les spécificités, et de les rattacher notamment à leurs racines américaines. Forcément, et c'est en cela qu'elle apparaît particulièrement originale – mais peut-être aussi pour cette raison qu'elle a connu une notoriété remarquable durant les années 1990, en France – : le positionnement des professionnels de musée québécois est à la fois influencé par la tradition francophone et par celle provenant des États-Unis (plus que de la Grande-Bretagne). Les échanges entre la France et le Québec demeurent importants, dans un sens comme dans l'autre, tandis que les Québécois ont un accès direct au Canada anglophone et bien sûr au territoire américain, notamment New-York et Boston. Une telle situation géographique et linguistique semble avoir débouché sur une muséologie spécifique, influencée par l'une et l'autre traditions, sans doute également par la pensée autochtone, générant un ensemble de propositions novatrices. En cela, le Québec bénéficie d'un statut très particulier, sur le plan géographique et politique, au niveau des bassins d'influence en matière de muséologie. C'est ce qui rend son analyse si intéressante, et qui donne également tout son intérêt à cet ouvrage.