

Musées publics, musées privés. Ressemblances et divergences par-dessus l'Atlantique

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

André Gob

Volume 18, 2020

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1072914ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1072914ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Société québécoise d'ethnologie

ISSN

1703-7433 (imprimé)

1916-7350 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cette note

Gob, A. (2020). Musées publics, musées privés. Ressemblances et divergences par-dessus l'Atlantique / 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, 251–255. <https://doi.org/10.7202/1072914ar>

Musées publics, musées privés. Ressemblances et divergences par-dessus l'Atlantique

ANDRÉ GOB
Professeur émérite
Université de Liège

*What's in a name ? that which we call a rose
By any other name would smell as sweet*
[*Qu'y a-t-il dans un nom ? La fleur que nous nommons la rose
Sous un autre nom sentirait tout aussi bon*]
William Shakespeare, *Romeo and Juliet*, II, 2

À la fin des années 1990, un collègue réagit à mon intention d'effectuer un court voyage d'études au Québec : « Tu ne vas quand même pas aller au Québec, comme tout le monde ! Ils n'ont pas de leçon à nous donner. Nous avons tout en Europe en matière de musées. C'est nous qui en avons inventé le concept ! ». Je n'ai pas suivi ce conseil et je suis allé au Québec. Ce n'était pas mon premier voyage au Canada ; j'y étais déjà allé à deux ou trois reprises, notamment à Toronto et à Montréal. Mais cette fois-là, je projetais un séjour un peu plus long, entièrement consacré aux musées, et mon objectif principal était de visiter le Musée de la civilisation, que je ne connaissais que par des publications, et y rencontrer des gens. C'est ma première rencontre avec Yves Bergeron.

Depuis lors, nos chemins se sont croisés régulièrement, de part et d'autre de l'Atlantique. Yves est un de ceux – avec Raymond Montpetit, Laurier Turgeon, Philippe Dubé, Benoît Gauthier – qui m'ont vraiment fait découvrir les spécificités de la muséologie nord-américaine et, singulièrement, de la muséologie québécoise. Car il existe bien une muséologie québécoise et le très beau livre autour duquel s'organise cette *Place publique* est là pour nous le rappeler. Bien plus qu'un simple rappel, ce copieux ouvrage, incroyablement documenté, trace, à travers le développement des musées au Québec, les contours précis de cet univers muséal et ses caractéristiques essentielles. Constitué de traits communs avec les musées européens, inhérents au concept même de musée, et de spécificités liées à la société et à la culture en Amérique du Nord, le paysage peint par Yves Bergeron nous

invite à penser autrement, plus largement, l'idée de musée et son évolution depuis le XVIII^e siècle jusqu'à aujourd'hui. Pour moi, la création du Musée de la civilisation constitue un tournant majeur de l'histoire des musées au XX^e siècle. J'y reviendrai ci-dessous.

Public – privé

Je voudrais d'abord m'attacher à approfondir une question qui, semble-t-il, constitue une des différences essentielles entre musées européens et américains. La dualité, voire l'opposition entre musées publics et musées privés traverse tout le livre de Bergeron, les premiers caractérisant l'Ancien monde et les seconds le Nouveau, pour utiliser, à dessein, une terminologie contrastante.

Cette opposition un peu simpliste ne va pas sans caricature et sans méconnaissance, de la part des muséologues des deux rives de l'Atlantique, qu'ils encensent ou qu'ils réprouvent le rôle de l'État dans le champ de la culture et du patrimoine. On a tôt fait d'opposer le Musée du Louvre, gardien du patrimoine de la Nation, à la Fondation Guggenheim, qui vend ses œuvres ; ou, dans l'autre sens, la lourdeur administrative des musées d'État en Europe à la sage liberté des *trustees* américains.

« Contrairement à l'Europe où les monuments historiques classés sont pris en charge par l'État, le patrimoine immobilier nord-américain est d'abord protégé par des sociétés historiques et des sociétés savantes », écrit Yves Bergeron (p. 146). En réalité, le patrimoine immobilier en Europe appartient très majoritairement à des propriétaires privés, même en France, et le classement, qui constitue une restriction au droit de propriété, est compensé par une aide financière pour l'entretien du bien. À l'inverse, il est faux de dire que « tous les musées américains vendent des œuvres (excepté la *National Gallery of Art*) mais ils n'en parlent pas pour ne pas décourager les donateurs¹ ». L'*American Museum Association* le déconseille et lorsque certains musées vendent, leur geste ne reste pas sans réaction de la part de leurs mécènes, comme on l'a vu avec le Guggenheim sous la direction de Thomas Krens².

Dans une perspective très libérale, « moins d'État », Yves Bergeron trouve beaucoup de vertu dans les musées privés, du Musée Peale, créé par le peintre Charles Willson Peale à Philadelphie en 1786, « modèle emblématique du musée privé en Amérique du Nord », jusqu'à la crise mondiale de 2008, à laquelle les musées privés auraient été plus à même de résister grâce à leur indépendance (Bergeron p. 321).

1. Alessandra Mottola Molfino, *Il libro dei musei*, Milan, 1998, p. 192.

2. André Gob, *Le Musée, une institution dépassée ?*, Paris, Armand Colin, 2007.

Pour mieux percevoir les différences, il convient de préciser et de nuancer l'opposition entre institution publique et privée. Que se cache-t-il derrière ces deux qualifications ? Il y a quelque chose d'antinomique, selon moi, dans l'expression « musée privé ». Le caractère public est consubstantiel du concept de musée. Celui-ci est destiné au public, depuis son origine au XVIII^e siècle ; public plus ou moins largement ouvert, mais public.

Statut juridique et financement

Pour éviter toute ambiguïté, je préfère utiliser les expressions : *musée de droit public* et *musée de droit privé*, selon une distinction juridique fondamentale. Les uns et les autres musées sont ouverts au public et même destinés à celui-ci. Ils sont organisés et gérés selon des normes muséologiques similaires. En Amérique, les musées de droit public sont largement minoritaires, mais moins qu'on ne le croie souvent, notamment au Québec, qui présente une situation intermédiaire entre les États-Unis et les pays européens (Bergeron, p. 306). En Europe, les musées de droit privé sont également majoritaires, que ce soit sous la forme d'associations sans but lucratif ou de fondations³, ou de toutes autres structures de droit privé, dans lesquelles les pouvoirs publics peuvent d'ailleurs jouer un rôle important⁴. Souvent en effet, les pouvoirs locaux confient la gestion de certaines structures culturelles à ce genre d'opérateurs de droit privé afin de permettre une plus grande souplesse.

Les véritables « musées privés », ce sont, à mes yeux, des collections privées ouvertes au public ou des « musées » d'entreprise, dont la fonction première est d'assurer la promotion de leur maison mère. Dans les deux cas, la dimension scientifique et la posture critique posent problème et oblitèrent la qualification de musée.

C'est en matière de financement que les musées nord-américains se distinguent le plus de leurs homologues européens : « Par ailleurs, contrairement à l'Europe, les musées américains et canadiens ne dépendent pas financièrement des gouvernements » (Bergeron, p. 305). En effet, en Europe, même les musées de droit privé dépendent très largement des pouvoirs publics à travers des subventions à divers titres⁵. En Belgique francophone, la part des ressources publiques dans les budgets représente 90 % à 98 % pour les musées de droit public et de 60 % à 95 % pour ceux de droit privé (pour les musées reconnus).

3. Depuis le début du XXI^e siècle, le statut des fondations dans l'Union européenne s'est fortement rapproché de celui dont elles sont dotées en Amérique.

4. La France notamment a beaucoup innové dans ce domaine au cours des trente dernières années, pour se dégager d'un système où l'État est omniprésent.

5. Subvention directe comme institution culturelle reconnue, aide à l'emploi, aide aux dépenses d'infrastructure, etc.

Le budget des musées repose aujourd’hui sur quatre sources de financement : 1. Recettes propres, générées par les activités du musée ; 2. Subventions des pouvoirs publics ; 3. Parrainage des entreprises, généralement ponctuel et événementiel ; 4. Philanthropie. Il convient de bien distinguer ces diverses ressources, en particulier les deux dernières, souvent confondues et assimilées à des recettes propres. À cela s’ajoute le bénévolat, très présent en Europe aussi, qui représente un apport en nature non chiffré.

Lorsqu’on compare sur le plan financier les institutions de chaque côté de l’Atlantique, on constate que la philanthropie joue, en Amérique, le rôle assumé par les pouvoirs publics en Europe et ceci déborde très largement du secteur des musées ; c’est un trait culturel propre aux sociétés nord-américaines. C’est vrai en termes quantitatifs, mais c’est vrai aussi en termes qualitatifs. Par leur engagement sur un moyen et long terme, les mécènes, qu’il s’agisse d’individus ou d’entreprises, assurent un apport régulier au budget des institutions et leur permet de ne pas trop souffrir des fluctuations des recettes propres liées à la programmation des expositions et du parrainage des entreprises, sensible à la conjoncture économique. C’est un facteur important de stabilité pour les musées. Au reste, l’État et les autres pouvoirs publics ne sont pas absents des budgets des musées américains : la philanthropie bénéficie d’exonérations fiscales qui constituent une aide indirecte aux musées⁶.

Dans sa conclusion, Yves Bergeron développe, à propos des premiers musées américains, une idée intéressante, qui lie muséographie et financement : « Il est clair que les musées américains développent par nécessité une muséologie centrée sur le plaisir, car n’étant pas financé par l’État, chaque musée doit compter sur des revenus autonomes pour assurer sa survie. Il devient donc impératif que les visiteurs apprécient leur expérience au musée et qu’ils reviennent » (p. 316). Lorsqu’on y réfléchit, on peut penser que cette affirmation est encore – ou à nouveau – vraie aujourd’hui, et pas seulement en Amérique. L’expérience de visite et les chiffres de fréquentation constituent des topiques récurrents de la muséologie des cinquante dernières années. Mais on peut penser que le besoin de ressources financières n’est pas seul en cause et que la motivation de toucher un maximum de personnes constitue un incitant aussi important. C’est très certainement un des éléments qui a soutenu la démarche des concepteurs du Musée de la civilisation de Québec, et au premier chef Roland Arpin, père de ce musée éminemment public.

L’effet disruptif du McQ

Lorsque le McQ est ouvert, en 1988, il suscite aussitôt de nombreuses réactions en Europe, quasi toutes négatives. À ce point négatives que ceux qui déniaient

6. Lorsqu’un musée reçoit 100 000 \$ d’un mécène, 30 000 \$ à 40 000 \$ proviennent en fait de l’État via un manque à gagner fiscal.

le nom de musée à l'institution québécoise ne sont pas rares. « Ils n'ont pas de collections », « il n'y a pas d'exposition permanente », « les conservateurs sont relégués au second plan » sont des critiques récurrentes. Elles reflètent l'écart du nouveau musée par rapport au modèle traditionnel, mais surtout la grande difficulté, pour les conservateurs européens, de se départir d'un modèle qui n'est plus guère adapté au monde actuel. L'impossibilité, lors de la création du Grand Louvre, de se dégager d'une structure administrative de départements fondés sur les collections témoigne de la même difficulté, quelques années plus tôt⁷. Trente ans plus tard, on constate que le modèle inauguré par le MCQ s'est largement imposé, en Europe comme en Amérique et ailleurs dans le monde, parfois de façon partielle il est vrai. C'est sans doute dans la politique des expositions temporaires que les changements ont été les plus marqués : programmation d'expositions plus longues et plus nombreuses simultanément, substitution de présentations de longue durée (expositions de référence) aux parcours permanents, méthodologie de conception renouvelée, avec, notamment, l'apparition de nouveaux acteurs (chargés de projet, scénographes...), circulation des expositions. Les révolutions organisationnelles ont été plus rares, sans doute à cause d'une résistance farouche des conservateurs autour de leur pré carré, et elles affectent surtout les nouveaux musées, mais toutes les institutions ont incorporé, par nécessité, des éléments novateurs, en particulier en raison de l'importance toujours grandissante des « autres métiers » : le musée du XXI^e siècle ne peut définitivement plus être construit autour du binôme conservateurs – gardiens. La place que le public tient aujourd'hui dans la stratégie des musées a imposé des changements organisationnels majeurs.

Voilà brièvement ce que ce « non-musée » a apporté à l'univers muséal européen. Il est possible que le Musée de la civilisation « synthétise les particularités de la muséologie nord-américaine », comme l'écrit Yves Bergeron (p. 228). Il est certain que sa création constitue un tournant essentiel dans l'histoire mondiale des musées au XX^e siècle, un moment disruptif, pour reprendre le terme de Bergeron.

7. Michel Laclotte, *Histoires de musées. Souvenirs d'un conservateur*, Paris, Scala, 2003, p. 258 sq.